





Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

Nuovi Annali

Rassegna di studi e contributi
per il Duomo di Milano

II - 2010

Comitato d'Onore

Consiglio della Veneranda Fabbrica del Duomo
di Milano

Presidente

Angelo Caloia

Consiglieri

Carlo Azzimonti
Leone Corradi dell'Acqua
Luigi Manganini
Gigi Martinoli
Carlo Secchi
Paola Vismara

Redazione: Veneranda Fabbrica del Duomo

Giulia Benati
Ernesto Brivio
Leone Corradi Dell'Acqua
Ulderico De Piazzi
Carlo Ferrari da Passano †
Benigno Mörlin Visconti Castiglione
Paola Vismara

Immagini:

Fototeca e Archivio Disegni della Veneranda
Fabbrica del Duomo
Le immagini di diversa proprietà sono fornite
dai singoli autori, se non altrimenti indicato

Consulenti scientifici

Maria Pia Alberzoni
Giulio Bora
Edoardo Bressan
Chiara Buss
Leone Corradi dell'Acqua
Alberto Cova
Giovanna D'Amia
Cecilia de Carli
Marilisa Di Giovanni
Mirella Ferrari
Nello Forte Grazzini
Robert L. Kendrick
Silvia Lusuardi Siena
Marco Navoni
Caterina Pirina
Francesco Repishti
Marco Rossi
Alessandro Rovetta
Richard Schofield
Lucia Toniolo
Paola Venturelli
Paola Vismara

Realizzazione editoriale

Edizioni Et, Milano
Progetto grafico Benedetta Bini

ISBN 978-88-86752-58-9

© Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 2010

info@duomomilano.it

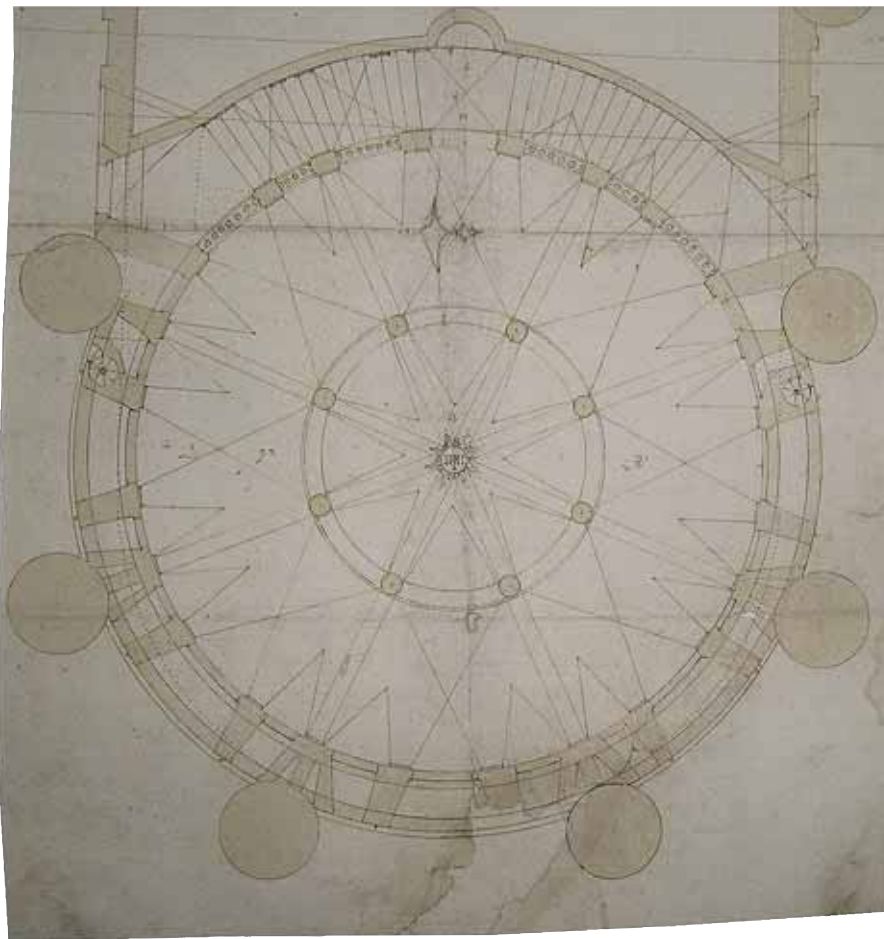
*alla memoria di
Carlo Ferrari da Passano
Protoarchitetto
della Veneranda Fabbrica del Duomo
1917-2011*



VENERANDA FABBRICA DEL DUOMO DI MILANO

Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano

Nuove acquisizioni critiche e documentarie



Giornata di studi

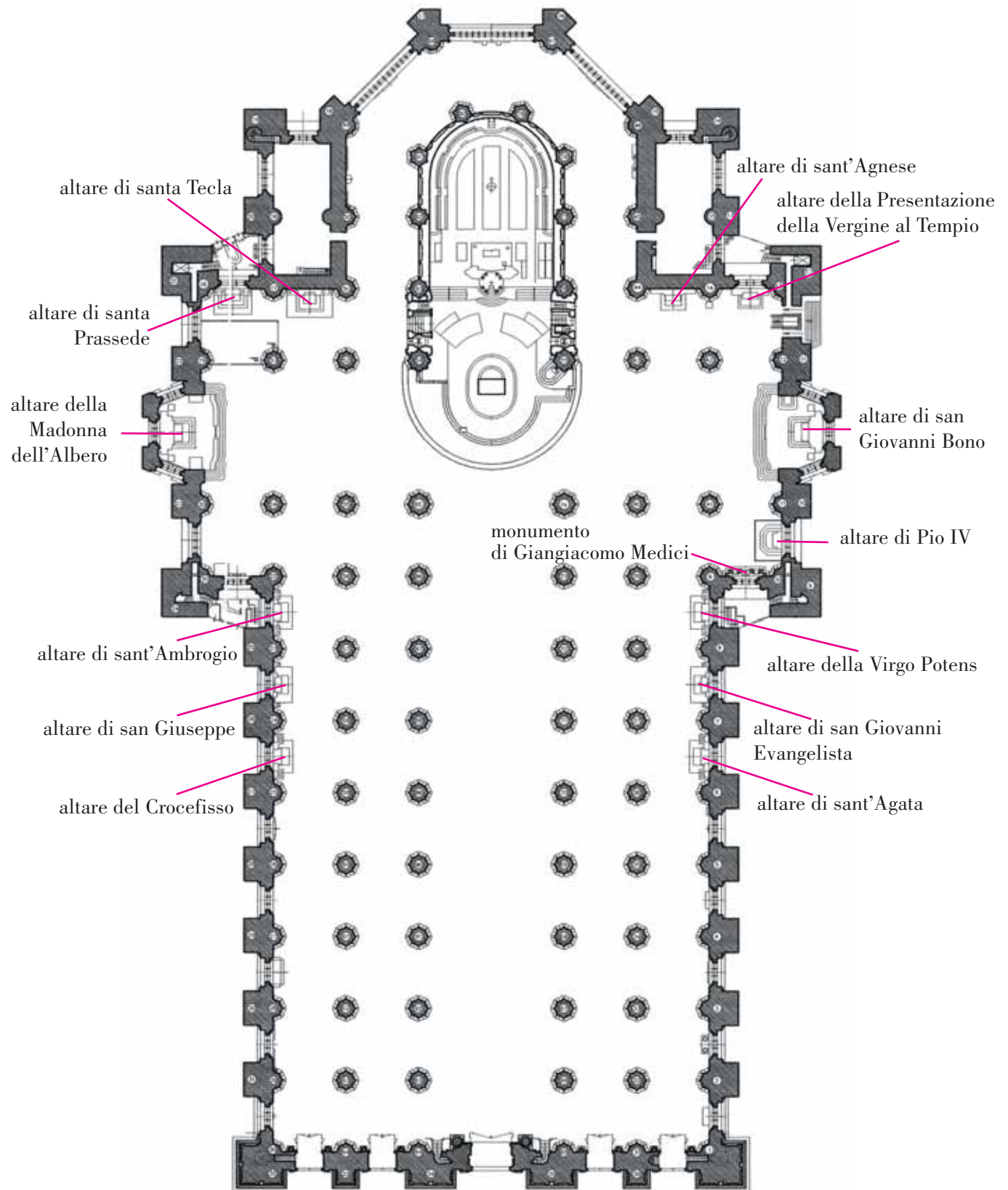
10 giugno 2010

Museo del Duomo, Sala delle Colonne

Giornata di studi
a cura di Giulia Benati e Francesco Repishti

SOMMARIO

- Giulia Benati, Francesco Repishti
 p. 11 *Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi e la trasformazione interna del Duomo di Milano*
- Mauro Pavesi
 p. 13 *Pirro Ligorio e l'altare Medici-Borromeo*
- Francesco Repishti
 p. 23 *Pio IV e il monumento di Giangiacomo Medici nel Duomo di Milano (1560-1565)*
- Richard Schofield
 p. 43 *Un'introduzione al presbiterio del Duomo tra Vincenzo Seregni e Carlo Borromeo*
- Jessica Gritti
 p. 67 *Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano*
- Susanna Zanuso
 p. 85 *Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio*
- Stefania Palladino
 p. 103 *Fortuna e sfortuna del Pellizzone in Duomo*
- Elisabetta Bianchi
 p. 119 *I da Corbetta e l'architrave del coro del Duomo di Milano, 1580-1591*
- Silvio Leydi
 p. 137 *I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti*
- Stefania Buganza
 p. 155 *San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario*
- Giulia Benati
 p. 183 *Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia*
- Francesca Bianchi Janetti
 p. 215 *Alcune notizie sull'altare di san Giuseppe*
- Camilla M. Anselmi
 p. 229 *La Cappella Vimercati: tracce documentarie*
- Camilla Mancini
 p. 247 *Il restauro degli altari di san Giuseppe, della Presentazione e del monumento Medici*
- Valentina Ferrari
 p. 263 *La croce astile capitolare detta "di san Carlo"*
- Paola Venturelli
 p. 293 *John Talman e il Duomo di Milano*
- Daniela Sogliani
 p. 299 *Nuovi documenti mantovani per la serie di arazzi con le storie di Mosé della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*



*Carlo Borromeo, Pellegrino Tibaldi
e la trasformazione interna del Duomo di Milano*

La conclusione delle operazioni di restauro degli altari di san Giuseppe, della Presentazione e del mausoleo Medici, e l'importante ricorrenza del IV centenario della canonizzazione dell'arcivescovo Carlo Borromeo (1610) hanno suggerito di dedicare una giornata di studi, che puntasse l'attenzione sulle trasformazioni promosse nel Duomo di Milano dal cardinale e realizzate su disegno di Pellegrino Tibaldi (1567-1585).

I decreti del Concilio di Trento emessi il 17 settembre 1562, quando Carlo Borromeo era segretario di papa Pio IV, avevano fortemente sottolineato la necessità del *cultus externus*. Tale ideologia fu enunciata in modo definitivo per l'architettura ecclesiastica, almeno per l'area lombarda, da Carlo Borromeo nelle sue *Instructiones* del 1577, e successivamente ribadita da Federico Borromeo.

All'interno di questo contesto dottrinale vanno inseriti i numerosi interventi promossi dagli anni Sessanta all'interno del Duomo, che rappresentano una fondamentale tappa del processo di aggiornamento liturgico delle fabbriche ecclesiali, di cui il Duomo divenne il modello ideale nel mondo della Controriforma. Gli atti della Giornata di studi, senza aver la pretesa di voler offrire un quadro esaustivo di tutte le opere avviate durante l'episcopato di Carlo Borromeo, intendono, toccando alcuni esempi, ripercorrere le vicende di questo fondamentale passaggio che avrà un suo pieno compimento nel corso del Seicento. Si tratta, rispetto la secolare coerenza formale adottata dalla Fabbrica del Duomo fin dalla sua fondazione, di una serie di episodi che segnano una mancanza di "conformità" e quindi una decisiva discontinuità: gli altari, il battistero, lo scurolo, il tabernacolo, i pulpiti e la *cinta* del coro furono riformati adottando inedite scelte tipologiche, formali e decorative che presto però diventarono i nuovi modelli di riferimento.

La maggior parte degli interventi prese le mosse dal grande programma per la riorganizzazione dell'area presbiterale con la creazione di un coro iemale o scurolo per i canonici, posto sotto l'altare maggiore, ma anche ideato quale sepolcro delle reliquie dei santi conservate nella cattedrale milanese, e, al livello superiore, con un coro che rigorosamente divideva i laici dai canonici, con il tabernacolo donato da papa Pio IV all'interno di una struttura a tempio, con il Crocifisso collocato sulla grande trave all'ingresso del coro, il ridisegno e la ricollocazione dei due grandi organi, i due pulpiti, e infine la costruzione dell'alta cinta marmorea con la vita della Vergine.

Il secondo numero della pubblicazione "Nuovi Annali" permette così di riunire i diversi contributi dei relatori alla Giornata di studi e offrire un importante aggiornamento, presentando su questo periodo inediti risultati scientifici e mantenendo così vivo l'interesse per il Duomo e il suo Museo. Un grazie particolare a tutti gli studiosi coinvolti che, nonostante le posizioni critiche e i metodi storiografici differenti, hanno dimostrato che la ricerca è fatta soprattutto di scambi e di arricchimenti reciproci.

Giulia Benati, Francesco Repishti

ABBREVIAZIONI

Archivio Storico Diocesano: ASDMi

Archivio di Stato di Milano: ASMi

Archivio Biblioteca Ambrosiana: BAMi

Archivio dell'Ospedale Maggiore: AOMMi

Archivio Storico Civico: ASCMi

Archivio Fabbrica Duomo di Milano: AVFDMi

Archivio del Capitolo Metroplitano: ACMi

Archivio della Soprintendenza ai Beni Architettonici e Paesaggistici: ASBAP Mi

Mauro Pavesi

Pirro Ligorio e l'altare Medici-Borromeo

Spesso le opere più visibili, dislocate in collocazioni importanti e prestigiose, sono anche le meno studiate; è il caso di molti monumenti dell'interno del Duomo di Milano, quasi annichiliti - non solo metaforicamente - dalla schiacciante mole marmorea della cattedrale, e dalle sue imponenti linee architettoniche. La scarna vicenda critica del cosiddetto altare Medici-Borromeo rappresenta un caso esemplare: si tratta di un'opera perfettamente visibile, che da secoli si staglia contro la cortina muraria del transetto destro della cattedrale, alla quale è stato donato nientemeno che da un papa, il milanese Pio IV (1559-1565; fig. 1). Eppure, nonostante queste importanti premesse, il manufatto non è mai stato indagato a fondo; facendo scorrere le pagine della sterminata bibliografia sulla cattedrale milanese, ci si accorge facilmente di come all'altare Borromeo siano costantemente ricollegate poche notizie, spesso ribadite in modo ripetitivo e fiacco¹. Quasi tutti

coloro che se ne sono occupati narrano dell'antico patronato borromaico di questo angolo di Duomo, della vecchia (ma non originaria) collocazione nelle nicchie dell'altare di tre preziose statuette due-trecentesche in rame dorato², e della più o meno munifica donazione papale.

di marmi macchiati", che contrasta per la sua laconica brevità accanto alla diffusa ed estesa descrizione del monumento al Medeghino. Nessuna notizia compare neppure nella di solito minuziosa *Notizia delle pitture, sculture e architetture* di Francesco Bartoli (1776). Per quanto riguarda la letteratura moderna, l'altare di Pio IV non è ad esempio citato in N. CARBONERI, *L'alternativa «romana» alla fabbrica gotica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, atti del convegno internazionale [Milano 1968] a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1969, vol. I, pp. 149-158 (nella sua storia degli ordini classici in Duomo si passa direttamente dall'altare Vimercati al periodo pellegriniano) né da C. FERRARI DA PASSANO, *Storia della Veneranda Fabbrica*, in *Il Duomo di Milano* Milano 1973, vol. I, pp. 9-96 (che "salta" direttamente dall'età di Francesco II Sforza a quella di Carlo Borromeo e Tibaldi) e neppure in A.M. ROMANINI, *Architettura*, *ibid.* pp. 97-203. Pochi cenni compaiono nella monografia di G. FRANCHETTI, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, Milano 1821, p. 69, così nelle pagine più o meno divulgative di tutta la guida moderna, che si limitano per lo più a ricordarne solo l'esistenza. Qualche accenno più circostanziato solo nel recente contributo di L. GIORDANO, *Marmi antichi e moderni nella Milano manierista*, in *Lombardia manierista. Arti e architettura 1530-1600*, a cura di M.T. Fiorio, V. Terraroli, Milano 2010, pp. 229-233 (in partic. pp. 230 e 232, n. 3).

(2) A proposito delle tre statuette in rame, Mia Cinotti (*Tesoro e arti minori*, in *Il Duomo di Milano*, vol. II, Milano 1973, pp. 261-262; *Tesoro e Museo del Duomo*, a cura di R. Bossaglia, M. Cinotti, tomo I, Milano 1978 p. 59) riconosce la loro prima citazione nell'altare di Pio IV una nota della visita pastorale di Federico Borromeo (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 14, f. 111v), in cui erano dette già in San Gotardo in Corte, salvo poi affermare che tale provenienza era da escludersi in quanto non citate nell'inventario del tesoro della chiesa palatina milanese, del 1440 (AVFDMi, *Archivio storico* O.C. 2, ff. 34-42; cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, Milano, 1881-1888, vol. II, pp. 82-89). Da qui la deduzione secondo cui anch'esse sarebbero un dono di Pio IV. La verifica sul passo degli *Annali* ha invece portato

Ringrazio Stefania Buganza, Elisabetta Crema, Jessica Gritti, Francesco Repishti, Edoardo Villata.

(1) Se si esclude la monografia sul Duomo di Paolo Morigia (1597); di esso si tratterà diffusamente più avanti, l'interesse delle antiche guide milanesi per l'altare di Pio IV è veramente scarso; lo stesso Morigia, nella sua *Nobiltà di Milano* (Milano [1595] 1619, p. 109), elencando le munificenze del papa Medici nei confronti della sua città si limita a ricordare, riguardo al Duomo, il solo tabernacolo dell'altare maggiore. Una tra le poche a fornire qualche cenno è quella di Carlo Torre, che si limita laconicamente a ricordarlo come un sacello di "marmi macchiati" donato dal papa con pezzi "trasportati da Pio IV già lavorati in Roma" (C. TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri*, [1674] ristampa anastatica dell'edizione 1714, Bologna 1973, p. 393); l'opera non è infatti nemmeno ricordata nella *Nuova guida di Milano* di Carlo Bianconi (1787). Fuorviante (ma significativo) è poi il cenno del manoscritto di Giuseppe Biffi (1735 circa), che ne attribuisce addirittura il disegno a Michelangelo (G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura*, a cura di M. Bona Castellotti, S. Colombo, Firenze 1990, p. 206). Nella solitamente prolissa *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada (Milano 1738, vol. I, p. 161) si legge invece solo un velocissimo accenno all'"ancona fatta

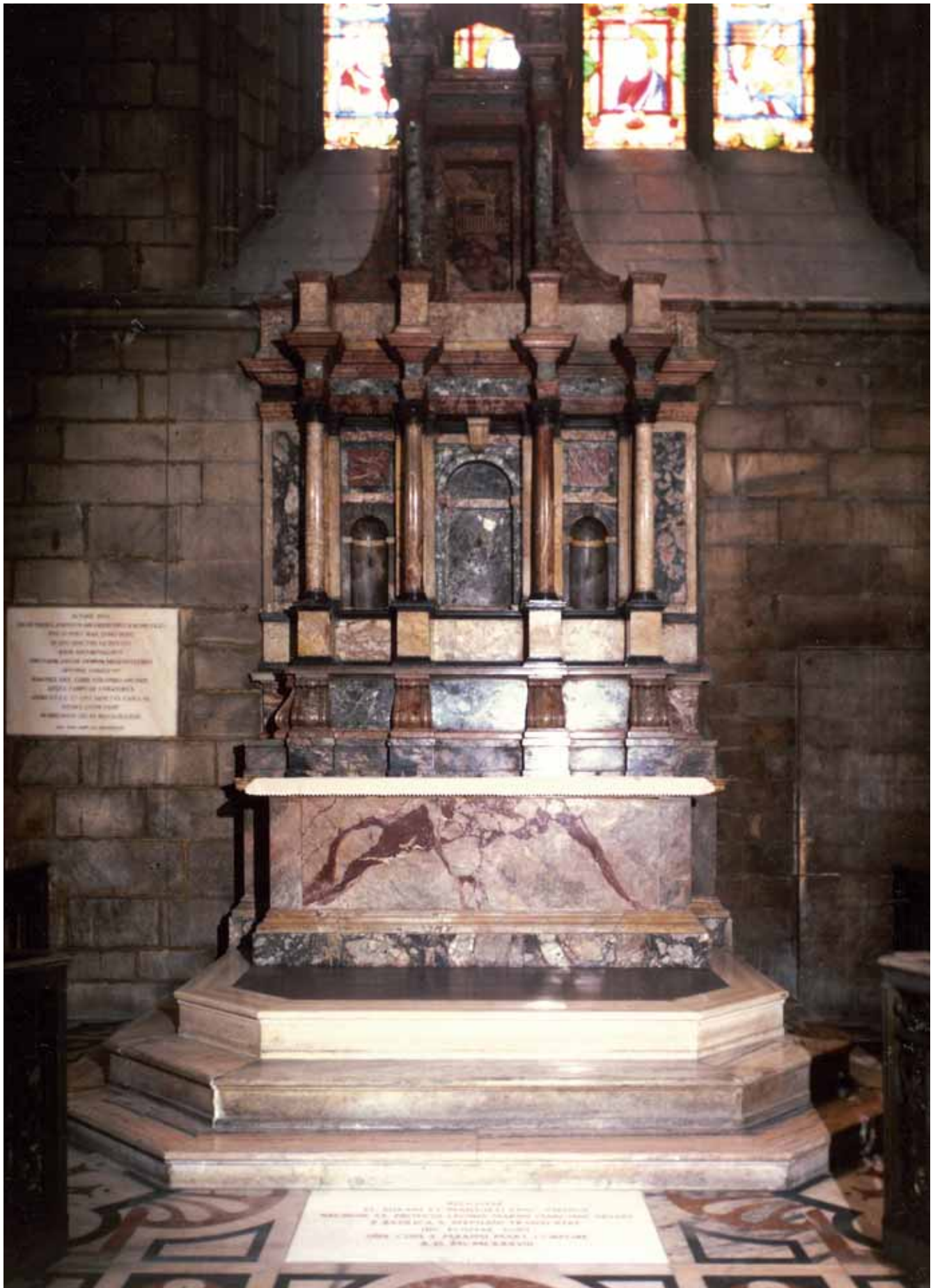


Fig. 1. Pirro Ligorio, *Altare Medici-Borromeo*, Milano, Duomo.

L'ultima campata destra del transetto orientale del Duomo - dove l'altare è collocato da quasi cinque secoli - era, nel '500, una sorta di cappella privata dei parenti del pontefice, chiusa da una cancellata ancora visibile in alcune vedute ottocentesche³. Lì era stato sepolto il celebre condottiero Giovan Giacomo de' Medici detto il Medeghino, fratello del papa e anch'egli zio materno di Carlo Borromeo, ai piedi del monumentale mausoleo di Leone Leoni; le vetrate, collocate nel 1562-63 (oggi conservate solo in parte), recano ancora gli stemmi araldici della famiglia.

Vale la pena di rileggere la breve descrizione dell'altare - probabilmente la sua prima attestazione a stampa - del volumetto sul Duomo di Paolo Morigia,

l'inaspettata constatazione che le statuette erano invece elencate con gli altri beni della chiesa dell'antica Corte Vecchia: "una figura della Vergine Maria col Bambino, di rame dorato, con quattro pietre al petto, della lunghezza di un cubito e mezzo, posta in un tabernacolo di rame dorato rotto; due angeli della stessa lunghezza con quattro smalti al piede ed alcune pietre di diverso colore, et *guacharis* dal petto fino al tergo in forma di croce" (*Annali* cit. nota 2, vol. II, p. 86). Considerando che il cubito milanese corrisponde press'a poco a 44 cm, l'altezza di un cubito e mezzo (66 cm circa) sembra corrispondere, immaginando, nell'antica inventariazione, un rilevamento leggermente impreciso: la Madonna, stando alle misure riportate nel catalogo del museo, sarebbe alta 75 cm, gli angeli 64. Esclusa quindi, per le tre statuette, l'ipotesi di un dono papale, resta aperto il problema della data della loro collocazione presso l'altare Medici. Morigia, ad esempio, nella sua descrizione del sacello, non ne parla, così come nessuna delle fonti sei-settecentesche citate nella nota 1. La prima attestazione dell'equivoco secondo cui la loro provenienza sarebbe da una donazione papale è in una visita pastorale del 1785 (cit. da M. CINOTTI, in *Tesoro e Museo del Duomo* 1978, p. 59); l'ultima, sulla scorta di questa erronea lettura della Cinotti, è in A. SPIRITI, *Leone Leoni nel Duomo di Milano: il mausoleo del Medeghino*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, atti del convegno internazionale [Menaggio 25-26 settembre 1993] a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, pp. 14-6, 20, n. 18. A testimoniare la "confusione" critica sul manufatto valga anche, a titolo di esempio, il breve passo nella monografia di G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini architetto di S. Carlo e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939, p. 135, in cui si dichiara erroneamente - senza nemmeno citare la fonte dell'affermazione - che la sede originaria non solo delle statue, ma dell'intero, "grazioso altare" (in cui, forse sulla scorta dell'idea del Biffi, si leggeva una generica "derivazione michelangiolesca") proverrebbe da San Gottardo, cui sarebbe stato donato, per ignoti e improbabili motivi, dallo stesso Pio IV.

(3) Le cancellate che chiudevano lo spazio sono ancora visibili, ad esempio, nell'acquerello di G. Candiani con un pittoresco scorcio del transetto destro del Duomo, pubblicato in G. CASSI

risalente al 1597. L'occhio del memorialista milanese, che spesso, con una curiosità quasi infantile, ama soffermarsi sulla moltitudine di vetrate, reliquie, statue, candelabri, catafalchi sommersi nella solenne penombra della grande cattedrale, sembra particolarmente colpito dalla scintillante e rara mescolanza di rare varietà di porfido, senz'altro inusuale nel panorama architettonico lombardo, che qualifica sia la tomba del condottiero sia il vicino altare papale:

vicino a questo sepolcro [del Medeghino] si vede un altare di mirabile bellezza e di gran pregio; questo fu mandato da papa Pio IV da Roma per riporlo in questa sua cappella. Ed è tutto di serpentino, di aspide, di calcidonii, ed altri macchiati rari e di gran valore⁴.

Basta riflettere un momento per rendersi conto di come i pochi, laconici ragguagli sulla preziosità della materia e sul patronato papale del piccolo sacello non siano certo sufficienti a soddisfare la curiosità di uno studioso moderno. In effetti è l'intero ambiente della cappella Medici ad apparire enigmatico; a ben guardare esso suggerisce un sottile senso di irrazionalità, con il monumento funebre del Medeghino che è incongruamente più alto dell'altare ad esso affiancato. Quest'ultimo dà invece l'impressione di essere troppo minuto ed esile, quasi spaesato contro l'alta cortina grigia del transetto; come in un allestimento casuale, episodico, di materiali senza alcun rapporto coerente tra loro. Sono in effetti molte le domande che sorgono, fin dal primo sguardo: chi ha progettato l'altare? Quando è arrivato esattamente in Duomo? E, se è vero che i pezzi sono arrivati da Roma, è veramente questa la destinazione originaria, il luogo per cui l'altare era stato progettato? Per datare l'arrivo a Milano del sacello marmoreo ci si può appoggiare a una nota del diario di Giovan Battista Casale, che ne registra la solenne destinazione al culto il 5 novembre 1565, pochi

RAMELLI, *Curiosità del Duomo di Milano*, Milano 1965, p. 201, fig. 157.

(4) P. MORIGIA, *Il Duomo di Milano descritto dal R.P.F. Paolo Morigia milanese, dell'ordine dei Gesuati di San Girolamo* [...], Milano 1597, p. 47. I marmi utilizzati sono per la precisione, africano, portasanta, giallo e verde antico; cfr. al proposito R. BUGINI, L. FOLLI, *Sull'uso di marmi antichi in Lombardia (Italia settentrionale)*, in "Marmora", I, 2005, pp. 145-168, alle pp. 154, 158, 163, 164.

giorni prima della morte del pontefice, affermando che “Carlo Borromeo consecrò l’altare della cappella del papa Pio IV, cioè la cappella che il ditto papa fece fare per il suo fratello, cioè il Medeghino⁵”. Meno di un mese dopo, anche i libri mastri del Duomo ne testimoniano la presenza in loco, ricordando qualche piccolo lavoro di adattamento, come la sistemazione della cancellata e la posa in opera di alcuni gradini, con marmi fatti arrivare appositamente da Filippo Serbelloni, nipote del papa⁶. Agli altri interrogativi si può rispondere con un disegno, mai fino a ora ricollegato al monumento, che si trova tra le pagine di un codice di Pirro Ligorio oggi alla Bodleian Library di Oxford (Ms. *Canonici ital.* 138, f. 97; fig. 2). Esso riproduce un’architettura quasi del tutto identica al nostro altare, con indicazioni molto precise sui prezzi delle singole parti⁷. Le differenze sono lievi, e si riducono,

in sostanza, alla sola scelta di affiancare alla struttura posta in opera due brevi sporgenze laterali, anch’esse scandite orizzontalmente dalle medesime membrature (plinti, trabeazioni ecc.) della parte al centro. In basso si legge un’importante nota autografa di Daniele da Volterra, che attesta di aver stimato l’opera per conto dello scalpellino Giovanni Marchesi, esecutore materiale del progetto⁸: la presenza, anche solo come perito di collaudo, di uno dei più importanti pittori della Maniera romana, conferisce al disegno un ulteriore motivo di interesse.

A fornire qualche notizia in più è un appunto manoscritto del verso della pagina precedente del codice (96v), che fa riferimento all’altare, definito ancora una volta “oratorium”, dicendolo realizzato “per Johanne[m] de Saltus scarpellinum” per conto di un “Ep[iscopu]m Corosopiten[sem]”; di seguito è apposta la data “X octobris 1560”. La nota permette così di identificare il primo committente in Etienne Boucher (m. 1571), vescovo di Quimper, in Bretagna (“corosopitensis” è l’aggettivo latino che connota quella diocesi), che aveva partecipato al Concilio di Trento⁹ ed era vissuto a lungo a Roma, come segretario dell’ambasciata di Francia. Va così esclusa l’ipotesi, pur formulata da uno studioso autorevole come David Coffin, di ricollegare il disegno a un documento del 1563 che fa riferimento a un “oratorio” preparato “per Sua Santità a Pesaro”¹⁰.

Un primo interrogativo, quello sull’ideatore dell’altare, sembrerebbe quindi risolto: sebbene

(5) C. MARCORA, *Il diario di Giovan Battista Casale*, in “Memorie storiche della diocesi di Milano”, 12, 1965, pp. 209-437, p. 23.

(6) Cfr. AVFDMi, *Archivio storico*, R. 340, f. 192r (30 dicembre 1566), in cui si annunciano futuri pagamento da parte del Serbelloni, “nomine santissimi domini nostri pp. Pii Quarti pro diversis operibus factis per laboratores et magistro predictae Fabrice circa altare capelle illmi marchionis Melegnani, fratris Sue Santitatis, in predicta Maiori Ecclesia, computatis ferramentis”; AVFDMi, *Archivio storico*, R. 340a, f. 221 (30 dicembre 1566), con notizia di altri pagamenti da ricevere dallo stesso Serbelloni per marmi collocati “ad scalinos altarii capelle depositi quondam illustri marchionis Melegnani et circa anchonam ac etiam in terra pro bachulis ferreis depositi ad circa dictam capellam extimati per dominum Vincentium Seregnium”; ringrazio Francesco Repishti per la segnalazione dei documenti.

(7) “Cimasa con il suo frontespicio et li due dadi, di moneta scudi 133 / architrave fregio e cornice scudi 126 / quattro capitelli e cioè li due delle colonne tonde et quelli de contrapilastru scudi 66 / le colonne con due pilastri et tutto il campo dale base in su scudi 133 / la base scudi 33 / la cima scudi 66 / li quattro dadi co’ lor campi scudi 47 / il basamento di detti dadi scudi 66 / architrave freggio e cornice scudi 286 / li quattro capitelli delle colonne tonde con quelle de’ suoi contra pilastri scudi 260 / le quattro colonne tonde co’ li quattro contrapilastru, loro nicchie di mezzo e da le bande co’ tutte le pietre che so’ sopra le basi scudi 350 / le quattro base delle colonne tonde et quelle de’ contrapilastru scudi 64 / le cimase delli pedestalli scudi 95 / li pedestalli co’ li loro campi scudi 64 / il basamento de detti pedestalli scudi 96 / le cimase sopra le mensole scudi 42 / le sei mensole co’ li loro campi scudi 88 / li sei dadi sotto le mensole co’ li loro campi scudi 64 / la cimasa sotto detti dadi scudi 57 / la tavola maggiore che fa lo imbasamento di tutta l’opera scudi 95 / lo imbasamento di detta tavola scudi 42 / il dado di tutta l’opera scudi 32”.

(8) “Io Daniele da Volterra elletto da m.o Giovanni de Marchesi dal canto suo del oratorio ch’egli ha fatto di prete mischie giudico secondo il mio parere ascendere [?] alla sopradetta [sti]ma di scuti due millia trecento cinque 2305”. Sullo scalpellino ticinese Giovanni Marchesi da Saltrio cfr. A. BERTOLLOTTI, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI, XVII*, Milano 1881, p. 300, in cui si cita un documento che lo ricorda, nel 1536, come console dell’Università dei Marmorari. Altre, più tarde, notizie (due documenti del 1577 e 1578, in cui egli stesso si dichiara anche “architetto”) sono in P. PECCHIAI, *Il Campidoglio nel Cinquecento*, Roma 1950, pp. 256-257 e 280.

(9) Sul Boucher (o Bouchier) si veda, oltre al breve medaglione biografico in P. SFORZA PALLAVICINO, *Istoria del Concilio di Trento*, tomo XIV, Venezia 1803, p. 142, anche A. MARTEVILLE, P. VARIN, *Dictionnaire Historique et Géographique de la Province de Bretagne*, t. II, Rennes 1853, p. 410. Il prelado è documentato a Trento nelle sessioni finali del concilio (1562-63): cfr. H. JEDIN, *Il Concilio di Trento*, vol. IV/2 [1975] Brescia 1981, pp. 155, 268.

(10) D.R. COFFIN, *Pirro Ligorio The Renaissance Artist, Architect, and Antiquarian*, University Park 2004, p. 67.

nessuna notazione confermi esplicitamente la paternità di Ligorio, è la sua stessa presenza nel codice a lasciare pochi dubbi, anche se l'inclusione, nel gruppo di pagine limitrofe, di opere dalla paternità eterogenea (come un alzato del cortile di Palazzo Farnese - opera di Antonio da Sangallo e Michelangelo - e alcuni disegni, di epoca senz'altro successiva, di Giovanni Battista Aleotti¹¹), appare non del tutto logica¹². Il foglio fa in effetti parte di un breve nucleo miscelaneo a sé stante; il resto del volume è però un caratteristico, omogeneo repertorio ligoriano con disegni autografi, piante e ricostruzioni di edifici antichi, studi tecnici (sulla preparazione del laterizio, sul modo di fare le capriate, una proposta per puntellare la Cappella Sistina), una breve narrazione delle storie di Romolo e Remo e perfino un trattatello di stampo moraleggiante ("Della città del mondo espugnata dai viti").

Se lo *status* di semplice disegno di collaudo del foglio di Oxford - del tutto privo di tratteggi o ombreggiature - non è d'aiuto nel riconoscere o meno la mano del Ligorio (non sarebbe neppure impossibile un'esecuzione da parte dello stesso scalpellino anziché del primo progettista), una possibile conferma di un'ideazione dell'architetto-antiquario napoletano potrebbe giungere dalla stessa, forte impronta "all'antica" dell'opera. Per rendersene conto è sufficiente esaminarne la parte centrale, organizzata secondo le salde proporzioni di un arco trionfale a tre fornici, scandito da un rigoroso ordine di colonne composite. Vista di

scorcio (fig. 3), l'architettura dell'altare di Pio IV appare ancora più complessa ed elegante: la serrata sequenza dei due ordini di colonnine sporgenti non può che rievocare la suggestione monumentale di un edificio come il Settizodio, che, alla metà del Cinquecento, campeggiava ancora con la sua mole nei pressi del Colosseo prima della sua distruzione da parte di Sisto V; risulta in effetti difficile immaginare che un oscuro tagliapietre come il Marchesi (che l'iscrizione del manoscritto di Oxford lega indissolubilmente alla sola fase realizzativa del progetto) possa essere stato capace di ideare un'architettura colta e suggestiva come il sacello oggi in Duomo¹³.

È però curioso che un'opera preparata per un vescovo bretone sia poi finita a ornare il transetto del Duomo di Milano; oltretutto, tra la data apposta sulla pagina del manoscritto ligoriano (ottobre 1560¹⁴) e quella della consacrazione dell'altare (che ovviamente non ne registra la posa in opera, ma vale come *terminus ante quem*) c'è uno scarto di circa cinque anni. Appare comunque evidente che Pio IV doveva aver riutilizzato un manufatto già commissionato dal Boucher (che nell'aprile del '60 le fonti coeve dicono essere definitivamente rientrato nella sua diocesi¹⁵), allo stesso modo in cui aveva "riciclato", donandolo all'altare maggiore della cattedrale lombarda, il prezioso tabernacolo dei fratelli Solari¹⁶, un'altra opera progettata dal Ligorio per conto del predecessore (e acerrimo rivale) del Medici, Paolo IV Carafa. Purtroppo i passaggi del-

(11) Cfr D.R. COFFIN, *Some Architectural Drawings of Giovan Battista Aleotti*, in "Journal of the Society of Architectural Historians", XXI, 3, 1962, pp. 116-128 (in particolare, per i disegni del ms. Canonici 138, pp. 125-128). L'architetto di Argenta, nato nel 1546, difficilmente può essere l'autore del progetto per l'altare, visto che nel 1560 (data del collaudo di Daniele da Volterra) egli era appena quattordicenne.

(12) In questo gruppo di pagine sono in effetti riprodotti progetti e alzati di architetture moderne anche non ideate dall'architetto napoletano, come il porto di Civitavecchia, un progetto decorativo per la residenza estense di Ferrara e la pianta di un monastero romano, forse quello di Santa Cecilia in Trastevere. L'inclusione di Palazzo Farnese è forse giustificabile per il suo carattere di monumento illustre e paradigmatico; gli altri edifici potevano essere dei cantieri cui il Ligorio aveva offerto alcune consulenze. Il monastero romano è forse identificabile con Santa Cecilia in Trastevere per la contiguità con un edificio che, da una nota, potrebbe essere interpretato come la residenza cittadina dei monaci di San Paolo fuori le Mura. È però curioso come nessuno studioso abbia provato a spiegare i motivi dello strano, "eterogeneo" inserto di questo gruppo di fogli nel codice oggi in Gran Bretagna.

(13) Proprio questo rigoroso, erudito classicismo permette di escludere l'ideazione da parte di una mente più inquieta e sperimentale come quella di Michelangelo, suggerita dubitativamente da un antico memorialista milanese (cfr., come già detto, BIFFI [1735 circa] 1990, p. 206, cit. nota 1); di tale attribuzione (che, se degna di credito, avrebbe suscitato ben altro clamore) non c'è poi assolutamente traccia nella storiografia più antica.

(14) Anche quest'ultima data è un altro *terminus ante quem*: il foglio di Oxford non è infatti un disegno progettuale ma la stima di un'opera già eseguita; sono proprio le annotazioni con i prezzi delle singole parti ad identificarlo come tale. Dagli elenchi delle spese sembra poi di capire che, durante la lavorazione, sia stato lo stesso Marchesi a farsi carico di tutte le spese, per essere poi pagato a consuntivo (salvo un eventuale acconto iniziale).

(15) A. MARTEVILLE, P. VARIN, *Dictionnaire...* cit. nota 9, p. 410.

(16) Per l'attribuzione del tabernacolo, oggi sotto il ciborio maggiore del Duomo, cfr S. BENEDETTI, *Un'aggiunta a Pirro Ligorio: il tabernacolo di Pio IV nel Duomo di Milano*, in "Palladio", 25, 1978, pp. 45-64



Fig. 3. Pirro Ligorio, *Altare Medici-Borromeo*, Milano, Duomo (veduta in scorcio).

l'appropriazione papale dell'altare marmoreo rimangono però oscuri¹⁷. Risale probabilmente a questo momento poco documentato l'unica modifica che differenzia il monumento eseguito dal disegno della Bodleian Library, e cioè l'apposizione di due fasce bicolori ai lati del primo ordine; non è improbabile che si tratti di un adattamento apportato in corso d'opera, forse per ovviare al troppo marcato contrasto tra le dimensioni sostanzialmente minute del sacello e la scala gigantesca delle membrature del Duomo.

In ogni caso le opere ricollegabili al mecenatismo di Pio IV rappresentano un piccolo gruppo a sé all'interno della più vasta campagna di lavori condotti nella cattedrale milanese dopo gli anni Sessanta. Anche se l'ipotesi del riconoscimento di un'ideazione di Ligorio nell'altare Borromeo (oltre che nel tabernacolo maggiore) lascia intuire una logica e una programmazione maggiori di quanto non si pensasse, le differenze rispetto ai lavori diretti in prima persona da Carlo Borromeo sono sostanziali. Affidati alla supervisione di Pellegrino Tibaldi, essi mostrano l'unitarietà di un progetto coerente e razionale, ben distante dalle più episodiche, seppur preziose, donazioni papali. Se il pontefice aveva pensato più che altro a dotare il Duomo di suppellettili eleganti e raffinate (come la splendida *Pace* in argento dorato o la curiosa mitria ricamata con penne di colibrì, dono dei primi cattolici messicani¹⁸) l'arcivescovo si era impegnato in operazioni strutturali di più ampio raggio e di ben maggiore utilità, come l'edificazione dei monu-

mentali organi, la riconfigurazione del presbiterio e dello scurolo e l'inizio della posa in opera degli altari laterali.

La piccola ma preziosa ara in porfido doveva comunque avere suscitato una certa impressione a Milano, e non è impossibile che proprio il suo arrivo da Roma sia servito da stimolo al Borromeo per il suo vastissimo progetto di razionalizzazione e rinnovamento dell'intero corpo degli altari del Duomo, immaginati dall'arcivescovo in marmi colorati e in forme architettoniche maestose e classicheggianti. A questo programma, che avrebbe in pochi anni radicalmente mutato l'aspetto caotico - ma senz'altro pittoresco - dell'interno della cattedrale, fa riferimento una delibera delle Ordinazioni Capitolari della Veneranda Fabbrica, che vale la pena ricordare, anche perché la sua data (5 novembre 1565) coincide significativamente con quella della consacrazione dell'altare Medici Borromeo. Nel documento, dichiaratamente redatto su istanza del cardinale, si stabiliva che, da allora in avanti, "ad augendum cultum divinum animosque fidelium magis meritandos", tutti gli altari della cattedrale sarebbero dovuti essere non più in legno ma in marmo, in forme imponenti e ornati "lapidibus diversorum colorum" e chiusi da monumentali cancellate bronzee ("pulcherrime crates seu ferrate")¹⁹. Anche se, ovviamente, non sarebbero state più disponibili tutte le varietà di porfidi antichi reperibili a Roma (sostituiti da marmi più comuni, come il rosso di Verona e il nero di Varenna), si trattava comunque di un intervento in grande stile, che avrebbe segnato il solenne ingresso in Duomo delle forme architettoniche del pieno Cinquecento; l'arredo interno della cattedrale cominciava così ad assumere quell'aria imponente, maestosa e severa che lo qualifica ancora oggi. Anche se poco considerato dagli studi recenti, alla luce di questi fatti l'altare Medici Borromeo sembra così assumere un ruolo nodale nella storia del Duomo milanese.

Una vicenda critica più o meno parallela a quella dell'altare di Pio IV è, con ogni probabilità, quella che riguarda un arazzo fiammingo con l'*Adorazione dei Magi* (fig. 4) che, alcuni decenni fa, si era proposto di mettere in rapporto con una nota di paga-

(17) Originario di Troyes, il Boucher era stato segretario di Francesco I ed Enrico II e, nei primi anni di Pio IV (che era stato eletto papa nell'epifania del 1560, pochi mesi dopo la data riportata accanto al disegno dell'altare), il Boucher risiedeva ancora a Roma, dove svolgeva incarichi diplomatici (A. MARTEVILLE, P. VARIN, *Dictionnaire...*, cit. nota 9, p. 410). Proprio il suo *status* di ambasciatore francese potrebbe addirittura suggerire, per il prezioso altare, un'originaria committenza più altolocata, magari da parte della stessa corona, con i favori del papa filofrancese Paolo IV (m. nell'agosto del 1559) e con lo stesso Boucher a fare da tramite; la situazione caotica della monarchia parigina, seguita alla morte di Enrico II (luglio 1559) e a quella, avvenuta pochissimo tempo dopo, del suo successore Francesco II (dicembre 1560; circa otto mesi dopo la data vergata sul manoscritto di Oxford), potrebbero quindi essere la causa di un'ipotetica rinuncia al prezioso (e costoso) altare. Naufragata la commissione, sarebbe stato facile, per Pio IV, riscattare il manufatto per donarlo alla sua cappella di famiglia nel Duomo della sua città.

(18) Su queste opere cfr. M. CINOTTI, in *Tesoro...*, cit. nota 2, pp. 63-64, 91-92.

(19) AVFDMi, *Archivio storico*, O.C. 12, f. 59; il documento è riportato anche in *Annali*, cit. nota 2, vol. IV, p. 59 (con una traduzione in italiano). Per un influsso della cappella Medici Borromeo sui successivi altari in marmi policromi del Duomo cfr. anche L. GIORDANO, *Marmi antichi e moderni...* cit. nota 1, p. 229.



Fig. 4. Arazziere fiammingo, *Adorazione dei Magi*, Milano, Museo del Duomo.

mento a Gaudenzio Ferrari, datata 25 gennaio 1541²⁰. Oggi quest'attribuzione non è più sostenibile, anche alla luce degli studi più recenti sulla fase tarda dello stesso Gaudenzio, che anche nelle sue opere più "manieriste" mantiene sempre il suo particolarissimo lessico figurativo²¹; anche l'ipotesi

(20) M. CINOTTI, in *Tesoro ...*, cit. nota 2, p. 88; l'attribuzione è ripresa anche da G.B. SANNAZZARO, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, Milano 1986, *ad vocem*, p. 37, solo forse per una generica appartenenza al XVI secolo e (anche se non affermato esplicitamente) per il Re Mago di destra, inginocchiato con la gamba esageratamente piegata in avanti.

(21) Sulla fase tarda di Gaudenzio si vedano (oltre ai contributi di A. DI LORENZO, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano 1998, pp. 40-42 e 250-255), i numerosi interventi di Rossana Sacchi (R. SACCHI, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere*, in "Storia dell'arte", 67, 1989, pp. 201-218; EAD., *Piste gaudenziane*, in "Paragone" 49, S. 3, 1998, pp. 46-64; EAD., *Il disegno incom-*

di attribuire i dettagli meno confacenti allo stile del pittore valsesiano alla traduzione tessile dell'arazziere appare un po' troppo complicata. Si tratta evidentemente di un errore nato per far coincidere un documento con un'opera esistente; ma immaginare un cartone così "all'antica" nella Milano del 1541 (gli anni di Francesco Melzi, Girolamo Figino, Callisto Piazza, dell'ultimo Giampietrino) è francamente un po' difficile. Il confronto con alcuni disegni di figura dello stesso Ligorio (come un'altra *Natività* oggi al Gabinetto dei Disegni del Louvre²²)

piuto: la politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa, Milano 2005, pp. 199-209, 216-226; EAD., *Da Varallo alla capitale: il percorso di Gaudenzio*, in "Sacri Monti", 1, 2007, pp. 305-323).

(22) Paris, Louvre, Cabinet des dessins, Inv. 9681 r. Anche nel disegno del Louvre, come nell'arazzo milanese, compare fra l'altro l'analoga soluzione del Re Mago con il berretto frigio.

può invece essere d'aiuto a disincagliare l'opera dall'ingannevole riscontro documentario e, allo stesso tempo, dal contesto milanese del secondo quarto del XVI secolo: anche senza arrivare a proporre un'attribuzione certa all'artista napoletano, certamente tale accostamento rivendica il forte

spirito antiquario di tutti i dettagli (il rigore vitruviano della colonna scanalata, poggiata su un alto plinto; i panneggi, le acconciature, le stesse posture dei personaggi) rispetto alla pittura più patetica ed espressiva dello stesso Gaudenzio²³.

(23) Purtroppo, caduta l'ipotesi di collegare l'arazzo al documento del 1541, non esistono documenti che attestino l'ingresso dell'opera tra le proprietà del Duomo; non è quindi chiaro se il manufatto sia un altro dei doni del papa o se vada aggiunto al numero di quelli ceduti da Carlo Borromeo alla Fabbrica, in cambio di 1500 scudi e della costruzione gratuita delle case dei canonici (l'attuale cortile dell'Arcivescovado). Ad ogni modo i tratti stilistici non lombardi del disegno sono, qualche volta, stati notati anche dalla critica, pur senza giungere ad una qualsiasi conclusione: non è un caso, ad esempio, che Giorgio Franchetti ipotizzasse un cartone raffaellesco (G. FRANCHETTI, *Storia...* cit. nota 1, p. 82). Anche secondo Mario Salmi (M. SALMI, *Il tesoro del Duomo di Milano*, in "Dedalo", 5, 1924, pp. 368-380) lo stile del disegno preparatorio sarebbe tutt'altro che gaudenziano; l'attribuzione ad un artista fiammingo, in base alla tecnica esecutiva dell'arazziere (che secondo lo studioso ricorderebbe quella del cosiddetto *Arazzo Spitzer* al Louvre), non sembra tener conto della possibilità che l'eventuale artigiano nordico possa aver lavorato su cartone di un maestro italiano.

Francesco Repishti

Pio IV e il monumento di Giangiaco­mo Medici nel Duomo di Milano (1560-1565)

Il papato di Pio IV (1559-1565) segna un periodo di passaggio per la cultura artistica milanese perché coincide con lo spegnersi delle improvvise novità avviate negli anni di Ferrante Gonzaga e l'avvio di un processo di rinnovamento di lunga durata, assecondato dalle future azioni di Carlo Borromeo e dalla simultanea azione a Milano di artisti estranei alla tradizione locale.

In verità sono pochi gli episodi milanesi che segnano la presenza di papa Medici rispetto ai quali saggiare questo passaggio: accanto alle fondamentali riforme di carattere religioso, ma a differenza del contesto romano, la committenza papale si concretizza solamente attraverso la donazione alla chiesa Metropolitana¹ di opere già elaborate in altri momenti (la *Pace*², il tabernacolo³ e l'altare Medici⁴), la realizzazione del monumento per il fratello Giangiaco­mo⁵

(fig. 1), l'avvio della costruzione del nuovo palazzo del Collegio dei Giureconsulti, oltre al completamento del palazzo familiare in via Brera⁶.

Se analizzati nel loro insieme tutti questi interventi rivelano forti limiti dovuti alla valorizzazione di presenze milanesi (Vincenzo Seregni), o di artisti già presenti a Milano (Leone Leoni e Galeazzo Alessi): Seregni e Galeazzo Alessi si avvicendano nella eclettica rivisitazione del palazzo con portico e torre nel Collegio dei Giureconsulti e nell'elaborazione di una facciata su due ordini per palazzo Medici; mentre il solo Seregni ad esempio nei progetti per il Seminario Maggiore dimostra incertezza e un'assoluta mancanza di modelli di riferimento a differenza delle contemporanee proposte di Tibaldi per il collegio Borromeo di Pavia, già da alcuni anni al servizio di Pio IV⁷.

Difatti, di fronte a un *entourage* artistico romano molto complesso e ricco di realizzazioni, e ad una importante cerchia familiare⁸, è inevitabile interro-

(1) In precedenza come cardinale aveva donato un armadio e un banco alla sacrestia della cattedrale milanese; in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335 a.

(2) Nel Concistoro segreto tenutosi nel Palazzo di San Marco il 18 agosto 1565, Pio IV ordina a Borromeo, nominato legato pontificio per tutta l'Italia, di partire per Milano per visitare la sua diocesi e aprire il Consiglio provinciale. Partito il primo settembre, Borromeo è ospite del cardinale Farnese a Caprarola il 2 settembre, l'11 è a Bologna, il 22 a Melegnano e sosta a Chiaravalle, il 23 entra a Milano da Porta Ticinese. Il 5 ottobre avviene la donazione alla chiesa metropolitana di tre vasi d'argento dorato lavorati con figure in rilievo, un bacile e un calice lavorati allo stesso modo, e di una *Pace* in oro e gemme. Il 14 novembre riparte e il 16 è a Brescia, il 19 è a Rovereto, poi Trento, Verona, Bologna e Firenze, dove sosta il 6 dicembre (BAV, Vat. Lat., 12281).

(3) Cfr. F. REPISHTI, *Il tabernacolo di Pio IV (1561-1567)*, "Civiltà Ambrosiana", 1, 1998, pp. 61-65.

(4) Si veda il contributo di Mauro Pavesi in questo stesso volume.

(5) C. CASATI, *Leone Leoni d'Arezzo scultore e Giovanni Paolo Lomazzo pittore milanese. Nuove ricerche*, Milano, 1884; E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles-quin­te et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887; L. BELTRAMI, *Il monumento funerario di Gian Giacomo Medici nel Duomo di Milano*,

"Rassegna d'Arte", IV (1904), pp. 1-4; M.T. FIORIO, A.P. VALERIO, *La scultura a Milano tra il 1535 e il 1565: alcuni problemi*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Catalogo della mostra (Milano, 1977), Milano, 1977; M. BONETTI, *Il mausoleo del Medeghino nel Duomo di Milano, Leone Leoni e l'architettura trionfale*, in "Artes", 10, 2002, pp. 21-43. Sulla scultura si veda A. VENTURI, *Leone Leoni e Pompeo Leoni*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. X, parte III, Milano, 1937, pp. 434-438.

(6) F. REPISHTI, *La residenza milanese di Pio IV: il Palazzo Medici in via Brera*, in "Annali d'Architettura", 11, 2000, pp. 75-90. Contemporaneamente a Milano sono aperti altri importanti cantieri: l'avvio del cantiere di Palazzo Marino (1557), di San Vittore (1559), del Collegio Borromeo a Pavia (1563), della facciata di Santa Maria presso San Celso.

(7) F. REPISHTI, "Et si sa che non è architetto approvato se non nel modo che fanno i principi". *Gli esordi di Pellegrino Tibaldi architetto*, atti del convegno (Bologna, 2006), in corso di pubblicazione.

(8) I Borromeo, gli Altemps e i Serbelloni stringono alleanze matrimoniali con le più importanti famiglie dell'epoca tra cui Orsini, Del Monte, Gonzaga, Colonna, Della Rovere e Aragona.



Fig. 1. Monumento Medici, Milano, Duomo.

garsi proprio su questo atteggiamento “locale” a favore di artisti già presenti a Milano o profondamente segnati dalla tradizione lombarda. Nessuna delle azioni intraprese da Pio IV avrà infatti lo stesso effetto dirompente e determinerà un cambiamento di mentalità e di gusti, di prassi e linguaggi espressivi quanto l’arrivo a Milano di Pellegrino.

Per validare dunque la tesi iniziale, il monumento a Giangiacomo Medici, affidato a Leone Leoni su suggerimento di Michelangelo, sembrerebbe l’impresa dove meglio saggiare questo clima. Fin da subito è uno dei monumenti più celebrati all’interno del Duomo⁹ e rappresenta un gesto con il quale Pio IV e i Medici di Melegnano segnano vistosamente la propria presenza nella cattedrale milanese: l’intervento si configura come una vera e propria “cappella” - opposta a quella dei Vimercati sempre nel transetto meridionale¹⁰ - che prevede oltre al monumento funebre, l’altare dell’Assunta, realizzato su disegno di Pirro Ligorio¹¹ e le vetrate contrassegnate dallo stemma papale¹², il tutto racchiuso da una cancellata¹³.

Da oltre un secolo gli articoli di Carlo Casati (1884) e Luca Beltrami (1904), e i documenti pubblicati da Eugène Plon (1887 e 1904) hanno ricostruito in parte le vicende ideative e costruttive di questa

(9) L’ambasciatore spagnolo a Roma nel 1567 lo indicava come uno dei modelli (l’altro era il monumento funebre di Giulio II) per la tomba di Carlo V. A. BUSTAMANTE GARCÍA, *La octava maravilla del mundo. Estudio historico sobre el Escorial de Felipe II*, Madrid, 1994, p. 124.

(10) Si veda il contributo di Camilla Anselmi in questo stesso volume.

(11) Giovan Battista Casale riporta alla data dell’11 novembre 1565 la consacrazione della cappella “cioè la cappella che il ditto Papa fece fare per suo fratello, cioè il Medeghino” (C. MARCORÀ, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in “Memorie storiche della Diocesi di Milano”, XII, 1965, p. 231). Mentre in BAV, cod. Vat. Lat., 12280 troviamo alla data 8 novembre (f. 503). “card. Borromeus metropolitanus consacravit altarem situm in cathedrale ecclesia sub invocatione visitationis B. Mariae Virginis in quo est sepulchrum marchionis de Marignano”.

(12) Sopra l’altare di Pio IV sono raffigurati episodi della *Vita di San Giacomo* in onore di Giangiacomo Medici, mentre la vetrata posta sopra la tomba del marchese si deve a Giovanni Battista Bertini con la *Vita dei Santi Gervaso e Protaso* (1846-1849).

(13) 1563, 29 maggio; Breve di Pio IV relativo alla chiusura con cancelli della cappella. Nel luglio 1826 sono sostituiti i cancelli di ferro e ottone e venduti per finanziare i restauri, tra cui l’intera ripavimentazione (ASMi, *Culto p.a.*, 1490).

opera. A questi si sono aggiunti riletture non sempre pertinenti¹⁴ e precisazioni che a loro volta si sono soffermati sugli elementi “pieni di significato” così come li indica Leone Leoni quando descrive l’opera. Tuttavia, ulteriori approfondimenti archivistici sugli anni del papato Medici, la fortunata occasione dello studio di un secondo importante disegno per questo monumento proveniente dalle collezioni del Victoria and Albert Museum di Londra¹⁵ (fig. 2) e l’acquisizione di nuovi dati grazie alle recenti operazioni di restauro permettono di discutere nuovamente alcune questioni e di ritornare in modo diverso su precedenti considerazioni e più in generale sulla committenza milanese e romana di Pio IV.

Una rilettura delle fasi esecutive

Il monumento funebre milanese deve la sua fama alla tradizione storiografica che lega il nome di Michelangelo al progetto, ipotesi parzialmente sconfessata dalle parole dello stesso Leone Leoni, ideatore dell’intera struttura (“elevata da terra circa trenta quarte, o trenta cinque palmi et larga da venticinque sino vinti sei¹⁶”) ed esecutore dei sedici elementi di bronzo, che, in due diversi contratti, 12 settembre 1560 e 3 aprile 1563, si impegna a realizzare per la notevole cifra di 7800 scudi d’oro. L’ideazione del monumento e la sua costruzione precedono l’arrivo di Carlo Borromeo nella diocesi di Milano e le fasi iniziali vanno ricondotte al breve periodo, tra la morte di Filippo Archinto (1558) e la nomina di Carlo Borromeo ad amministratore apostolico della diocesi milanese (7 febbraio 1560), quando il cardinale Giovanni Angelo Medici è in Lombardia e svolge il ruolo di reggente dell’arcidiocesi milanese¹⁷. Il primo contratto è andato perduto; del secondo (che comprende tutti i termini

(14) A. SPIRITI, *Leone Leoni nel Duomo di Milano: il mausoleo del Medeghino*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, a cura di M.L. Gatti Perer, atti del convegno (Menaggio, 1996), Milano, 1996, pp. 1-20.

(15) P. WARD-JACKSON, *Italian Drawings*, vol. I, London, 1979, 184 e 185.

(16) Le attuali misure corrispondono a quelle contenute nel contratto.

(17) Il 2 gennaio 1559 è a Gravedona, dal 24 gennaio sino al luglio dello stesso anno risiede a Frascarolo (Varese) per poi partire per il suo vescovado di Foligno e per Bagni di Lucca. Cfr. L. BESOZZI, *Il cardinale Giovannangelo Medici (Pio IV) nei documenti all’Archivio di Frascarolo (1549-1559)*, in “Libri & Documenti”, 3, 1985, pp. 14-30.

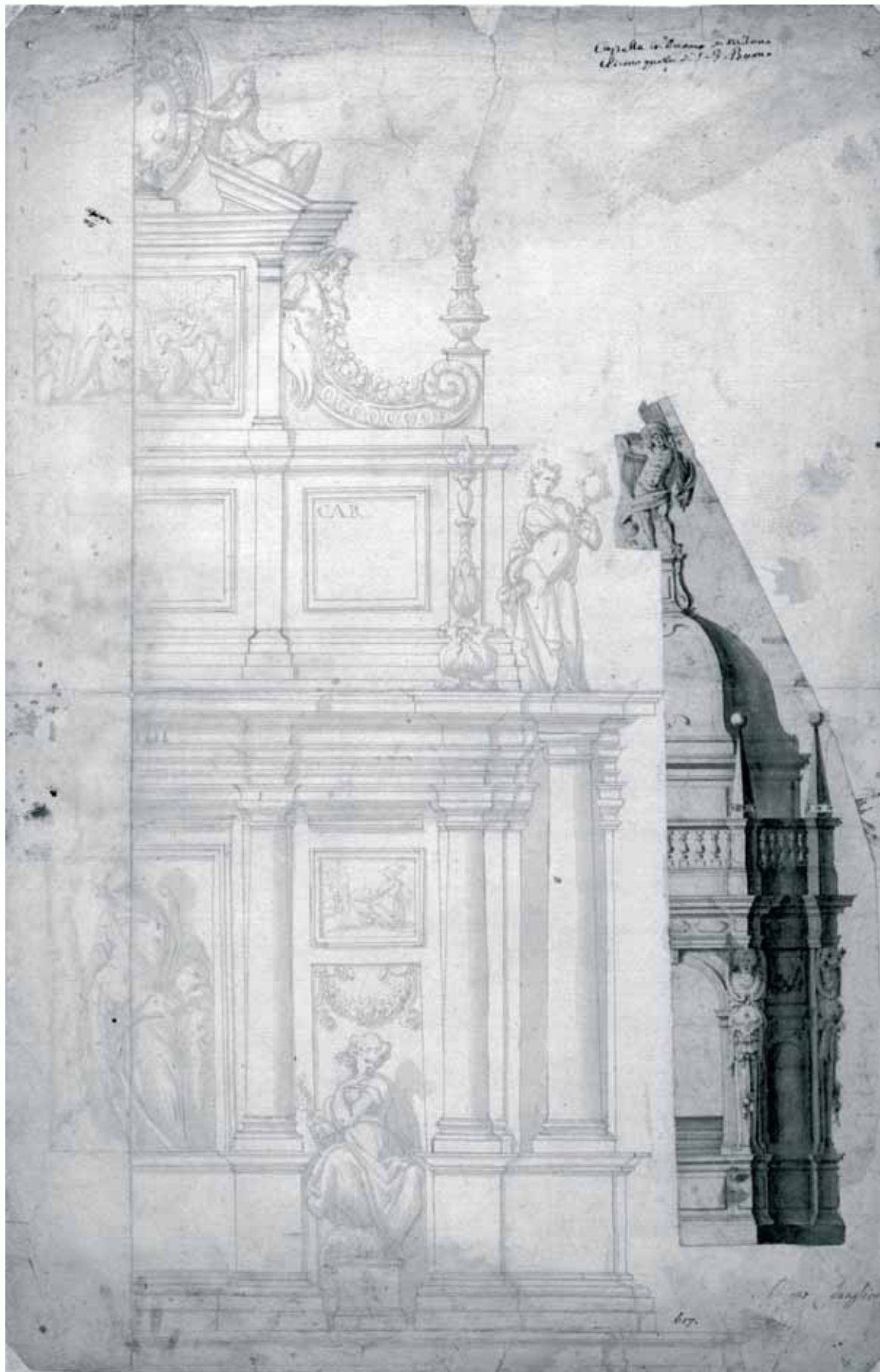


Fig. 2. Monumento Medici. Londra, Victoria & Albert Museum, 617 (©V&A Images/Victoria and Albert Museum, London).

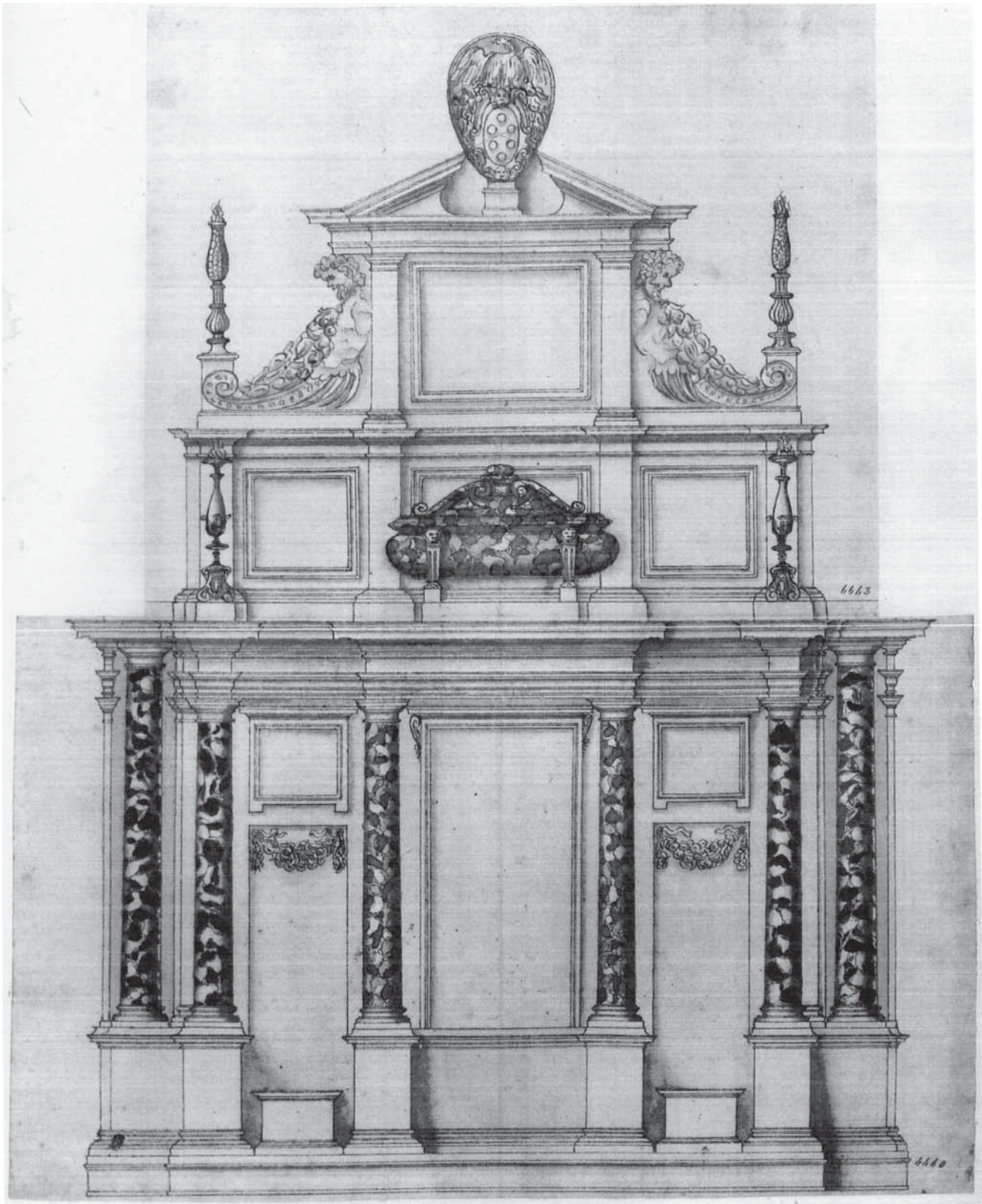


Fig. 3. Monumento Medici. Londra, Victoria & Albert Museum, 6660, 6663 (©V&A Images/Victoria and Albert Museum, London).

del 1560) esiste una trascrizione di Casati¹⁸ e una copia nell'Archivio privato Medici¹⁹.

(18) Gli atti del notaio Alticone Caimo sono andati perduti durante la Seconda Guerra Mondiale, ma il contratto è stato pubblicato da Carlo Casati (Milano 1884), Eugène Plon (Paris 1887) e Luca Beltrami (1904).

(19) 1563, 3 aprile; Milano, Archivio Storico Medici di Marignano, *Archivio Storico*, I, F, 1: "In nomine domini anno a navitate eiusdem millesimo quingentesimo sexagesimo tertio indictione sexta die sabbati tertio mensis aprilis. Cum iuxta fuit capitulatio inter agentes nomine sanctissimi pontificis maximi Pii quarti ex una et magnificum equitem dominum Leonem Aretinum sub forma infrascripta videlicet. Conventione fatta questo di dodici di settembre 1560 tra l'illustrissimo et reverendissimo cardinale Morone et signor Cabrio Serbelloni per una parte a nome di nostro signore papa Pio quarto et messer Leone Aretino scultore regio et papale per l'altra per la sepoltura del illustrissimo signore marchese di Menegnabo [sic]. In prima sintenda che detto messer Leone sia obligato a far ogni diligentia accio a quelli renda fornita la detta sepoltura in termine de duoi anni et mezzo come esso promette di fare, ò tre al più. Che esso messer Leone sia obligato darla ovvero consignarla fornita in opera ad ogni suo rischio, si per la fondatione de metalli come per li marmi, fore però si in qualche evidente disgratia sua santità non volesse ricompensarlo per il prezzo di sette milla, et ottocento scudi d'oro, ò tanta valuta. La cassa del morto ancora di quella pietra rossa mischia delle colone, che sono a Milano in casa di sua santità e parimente le due collone, che vi vano per accompagnare le quatro di sua santità nere di Carara che saranno consegnate al detto messer Leone qua in Roma, et esso fore a levarle et condurle a Milano senza suo rischio et gli si paga la condotta. Che messer Leone sia obligato a farvi sedeci pezzi di mettallo, oltre al lavoro di quarcio di marmo, che saranno quasi tre figure, grande et naturale l'una del capitano, le altre due saranno la Militia et la Pace, saranno sopra le due colone de i latti due altre la Fisica et la Prudentia, saravvi l'istoria della Natività et quatro zampe della cassa con le due figure di basso rilievo nelle finestrelle, cioè la Sciena et l'Albis con li due festini che in tutto computati due candelieri grandi i sedeci pezzi detti come dimostra il modello. Che il modello sia in potere di messer Leone in questa forma, ch'esso ne habbia una chiave, et li duoi gentilhuomini, che deputerà sua santità sopra tal opera ne habbino un'altra, quelli gentil huomini deputati habbino haver cura dell'opera che sia conforme al modello si come messer Leone ha mostrato a sua santità et che le due persone deputate siano il signor Jo. Giacomo Rainoldo et il signor Alesandro Galerato, et mancando uno di questi si nominerà un altro da sua santità. Che le due figure sopra il frontespicio che tengono le arme siano di marmore detto et similmente l'arme et l'aquila che vi va sopra. Ha da essere la sepoltura elevata da terra circa trenta quatre, o trenta cinque palmi et larga da venticinque sino vintisei rimettendosi dal più al meno alla comodità del locho. Hora quel che tocca a sua santità è questo. Che sua santità sia tenuta fare che messer Leone sia sicuro d'haver il suo pagamento de sette mille et ottocento scudi come s'è detto a tempi, che si stabiliranno li quali saranno questi, che si pagano di presente a messer Leone due milla scudi d'oro acciò vada

Dunque, nel settembre del 1560, Leone Leoni, sulla base di un *modello* presentato a Pio IV, promette di

a Carara a far levare i marmi et per questa volta dià segurtà di renderne conto in caso che Dio facesse altro di lui prima che avesse fatto questa parte di opera, che importasse i due milla scudi, che la sigurtà sia tenuta farli boni. Oltre di ciò dal giorno che i due deputati vederanno andar lavorando messer Leone et si veda che usi diligentia dell'opera sia tenuta sua santità far che gli siano pagati ogni mese cinquanta scudi et che non se gli sia tenuto dar li scudi cinquanta il mese sino a che non habbia fatto condurre li marmi da Carara à Milano et quando che gli mostri in esser le tre statue grandi per fondersi, le quali vedute da i due deputati gli si diano scudi milla aciò possa proveder de metallo et di altre cose al fandar appartenenti, fondato le tre statue dette et condursi tutte le pietre a Milano che sia sicuro del conto de sua santità. Alhora sua santità sia tenuta a far accrescere cinquanta scudi il mese acciò arivano alla somma de detti cento al mese, et infine dell'opera si faccino i conti, et che gli sia dato il restante sino alla somma de i detti sette millia ottocento scudi, che è il pretio fatto d'accordio con l'illustrissimo et reverendissimo Morone col signor Cabrio Serbellone. Che si intende corer il tempo di questa opera il giorno che gli si pagaranno li scudi due milla et per fede delle cose soprascritte si faranno della presente due copie sottoscritte, che una resti in mano d'esso messer Leone et l'altra delli agenti di sua Santità.

Sottoscritta Gabrio Serbellone et Leone Aretino

Cumque in executione dictae capitulationis idem d. Leo diversa promiserit quae tendunt ad perfectionem dicti sepulcri et propterea praefatus sanctissimus pontifex litteram scripserit ad magnificum Philippum Serbellonum quae sunt tenoris sequentis videlicet. Essendosi stabilito accordo tra monsignor cardinale Merone, illustrissimo capitano Gabrio Serbelloni in nome nostro, et messer Leone Aretino, che esso messer Leone habbia à far la sepoltura del quondam signor marchese di Marignano nostro fratello di felice memoria como li patti, modi et mercede, che nelli capitoli sopra ciò formati tra essi monsignor cardinale, capitano Gabrio et messer Leone si contengano, noi acciò che tale stabilimento habbia l'effetto suo commettiamo a voi messer Filippo Serbellone recettore dell'entrate nostre dello Stato di Milano che in nome nostro promettiate per vigore della presente al detto messer Leone et obligate le dette intrate et beni nostri che egli non essendo pagato di qua à termini et tempi convenienti sia sicuro sopra esse intrate et beni nostri d'esser pagato senza manco di tutto quello che ad avere, dandovi ogni piena facoltà per tal effetto, il tutto haveremo per rato e ben fatto. Datum Romae die nona iunii. Sott. Pius pp quartus.

Hinc est quod praefatus illustrissimus dominus Philippus Serbellonus filius quondam illustrissimi domini Joannis Petri porta Nova parochia Sancti Andreae ad Pusterlam Novam Mediolani uti receptor redditum praefati sanctissimi pontificis, quod habet in Statu Mediolani nomine praefati summi pontificis et in executione dictarum litterarum ad eum magnificum Serbellonum ut supra scriptarum et citra obligationem suam et bonorum suorum. Et alias omnibus modoque. Promittit ut supra obligandos dictos redditus et bona praefati sanctissimi pontificis existentibus in ipso presenti statu Mediolani qui sunt et per tempora erunt praefati sanctissimi pontificis.

realizzare nel termine di due anni e mezzo tutta la sepoltura comprendente:

“La cassa del morto ancora di quella pietra rossa mischia delle colone, che sono a Milano in casa di sua santità e parimente le due collone, che vi vano per accompagnare le quatro di sua santità nere di Carara che saranno consegnate al detto messer Leone qua in Roma [...]. Sedeci pezzi di metallato, oltre al lavoro di quarcio di marmo, che saranno quasi tre figure, grande et naturale l’una del capitano, le altre due saranno la Militia et la Pace, saranno sopra le due colone de i latti due altre la Fisica et la Prudentia, saravvi l’historia della Natività et quatro zampe della

Pignori praefato magnifico equiti domino Leoni Aretino filio quondam magnifici domini Baptistae P.N.P. Sancti Martini ad Noxigiam Mediolani praesenti et acceptandi et non recedenti tamen ab ipsis capitulationibus et contentis in iis, sed ius iuri addendo uti ipse dominus eques Leo non fuit satisfactus, hinc ad ipsos terminos et tempus conventum in ipsis capitulationibus razione dicti sepulcri. Idem magnificus dominus Filippus ipsi domino equiti Leoni satisfaciatur ex ipsis redditibus et bonis praefati sanctissimi pontificis occasione praedicta et ad hunc effectum praefatus dominus Filippus dicto nomine obligavit et obligat dictos redditus et bona praefati sanctissimi pontificis praefato domino Leoni praesenti ita ut dictus d Leo clapsis dictis terminis vel aliquo eorum et non habita promissorum satis factione possit eum plena facultate exigere dictos redditus ut supra ad concu[?] quantitatem dicti sui crediti et de receptis facere opportunas confessiones pactos quod traesens instrumentum possit pluries explere.

Renunciando [...] Quareque citra tamen obligationem praefati Serbelloni et quae omnia quatenus expediat facta fuerunt in praesentia praefati magnifici domini Jo. Antonii Raiynoldi filio quondam magnifici domini Philippi P.O.p. Sancti Salvatoris in Zenodochio Mediolani praedictis ubi sit opus contentius citra tamen sui et bonorum suorum obligatione [?] et non aliter. Et de praedictis rogatum fuit per nos Jo Petrum Solarium et Alticontem Caymum ambos Mediolani notarios et utrumque nostrorum in solidum.

Actum in sala domus habitationis praefati ill. d. Jo. Jacobi Raiynoldi sita in P.O.p. Sancti Salvatoris in Zenodochio Mediolani praesentibus domino Jo Antonio de Compagnonis filio quondam domini Antonelli P.T.p. Sancti Ambrosini in Solariolo Mediolani, et Jo Baptista della Sbarra filio domini Marci Antonii P.N.p. Sancti Andreae Mediolani.

Testes magnificus dominus Johannes Morigia filius quondam magnifici domini Francisci P.V.p. Sanctae Mariae Pedonis Mediolani notus, nobilis dominus don Johannes Henricus Panigarola filius quondam domini Johanni Petri P.N.p. Sancti Bartolomei Foris Mediolani et dominus Hieronimus Crottus filius domini Philippi P.N.p. Sancti Bartolomei intus Mediolani omnes idonei. [copia conforme trascritta dall’originale rogato da Alticonte Caimo in data 11 gennaio 1694 da Francesco Castiglione notaio milanese figlio di Marco Antonio].”

cassa²⁰ con le due figure di basso rilievo nelle finestrelle, cioè la Scienza et l’Albis con li due festini che in tutto computati due candelieri grandi i sedeci pezzi detti come dimostra il modello”.

Nell’agosto del 1561 il governatore Ferrante d’Avalos sottoscrive un salvacondotto a favore di Leoni per il trasporto delle colonne provenienti da Roma²¹ e il 3 settembre del 1561, un anno esattamente dopo il contratto, Andrea Ruberti, informa Carlo Borromeo, allora a Roma, che “heri vene qua il conduttore de le collone iiii mirabili con li pezzi per la sepoltura, insieme con il valoroso cavaliere Aretino et disse esser in Pavia giunse, et che voleva accommodarsi quà nel arcivescovato per posser far il lavoro”²².

Gli impegni di Leone al servizio di Filippo II fanno sì che il 3 aprile 1563 venga stipulato un secondo contratto, con il quale papa Pio IV commette al nipote Filippo Serbellone “recettore dell’entrate nostre dello Stato di Milano” il pagamento di quanto stabilito.

Tra le carte dei mandati *Camerali* abbiamo documentazione dei diversi pagamenti effettuati dalla Reverenda Camera Apostolica²³, sino al saldo dell’opera effettuato il 26 febbraio 1564 e ad un pagamento oltre la cifra pattuita dei 7800 ducati iniziali in data 13 aprile 1564 (forse per i tritoni/atlanti o per i candelabri in marmo non contemplati nel con-

(20) Nel disegno del Victoria & Albert Museum (inv. 6660, 6663 recto) è disegnata sia l’urna sepolcrale (simile nella forma al lavamani ideato da Tibaldi nella sacrestia meridionale del Duomo), sia le zampe in bronzo (simili a quelle che sostengono la vasca dell’attuale battistero sempre in Duomo e che a loro volta rimandano al modello di Santa Maria Maggiore a Roma).

(21) 1561, 14 agosto; salvacondotto rilasciato da Ferrante d’Avalos per il trasporto “di certa quantità di marmo e quattro colonne per servizio della Santità” in CASATI, cit. nota 5, 1884, p. 41.

(22) 1561, 3 settembre; BAMi, F 101 inf, 296r.

(23) 1563, 9 dicembre (6 novembre); ASRm, *Camerali I*, Mandati, 913 e 914; Pagamento a Giovanni Battista Dadda (lettera di cambio) per l’importo di scudi 1000.9.5 per il pagamento fatto da Filippo Serbelloni “ad computum expensis monumenti fe.me. marchionis Marignani”. 1564, 31 marzo (26 febbraio); ASRm, *Camerali I*, Mandati, 913 e 914; Pagamento per l’importo di scudi 1292.15 per “integrationes fabricationis pretii sepulturae lavorate memoriae marchionis de Marignano”. 1564, 11 maggio (13 aprile); ASRm, *Camerali I*, Mandati, 914; Pagamento a Gabrio Serbelloni per Filippo Serbelloni per l’importo di 102 scudi “pro supplemento expensarum circa sepulchrum fe. me. marchionis Melegnani”.

tratto). Una lettera inviata a Carlo Borromeo datata 6 ottobre 1565²⁴ lo informa che i lavori alla cappella, ad eccezione della pavimentazione, sono terminati, mentre, il diario di Giovanni Battista Casale, pone la conclusione dei lavori nel 1568²⁵. L'assenza di indicazioni nei *Registri* della Fabbrica circa la lavorazione dei marmi e l'arrivo dei pezzi già lavorati da Pavia, porta a pensare che l'opera possa essere stata realizzata, con poca cura nella scelta dei materiali e con un'esecuzione frettolosa (se non parsimoniosa), forse in una delle botteghe genovesi con cui Leoni era in contatto.

Nonostante il divieto di sepolture fuori terra e di una loro collocazione ad una quota più alta dell'altare

(24) 1565, 6 ottobre; BAMi, F 36 inf., fol. 542r: "Ho veduto la capella della santità vostra et sepoltura del signor marchese di buona memoria che fa una bellissima vista se bene il pavimento ancora non è fatto ma vi si attende".

(25) 1568, 23 marzo: «In un medemo tempo parimente fu finita la statua di papa Pio Quarto, nella fabrica del Domo fatta per mano d'Angelo Ciciliano bello et risoluto statuario, il quale fece anco la statua d'Eva par accompagnarla con quella de Adamo si ecelente de la mano del Gobbo et si diede fine a le statue di bronzo de la sepoltura del marchese di Melegnano, opera di Leone Aretino, famoso statuario in bronzo, che anco fece quelle di Carlo quinto Imperatore, et del Re Filippo» (MARCORA, 1965, p. 234). Secondo Urbano Monti (*Compendio...*, in BAMi, P 248 sup, 82r) la statua di Pio IV fu terminata nel 1564. Il 31 marzo 1568 fu collocata la statua commissionata nel 1560 (1568, 31 marzo; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 341; pagamento a Giovanni Antonio Brambilla per aver collocato statua Pio IV), con il piedistallo realizzato da Francesco Brambilla (1566, 7 agosto; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, f. 186r).

(26) 1565, 21 novembre; BAMi, cod F 36 inf., f. 688: lettera di Ormaneto a Carlo Borromeo (C. MARCORA, *Nicolò Ormaneto vicario di S Carlo Borromeo*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano" 8, 1961, pp. 414-415). Il divieto annunciato nel 1565 escludeva specificatamente grandi monumenti in bronzo e in marmo.

(27) 1576, 2 giugno: "si levò giù il corpo del signor Gio Jacopo il Medeghino qual era in la sua capella in Domo in alto et fu miso in ditta capela in terra et questo fu de ordine del santo Concilio provinciale qual si fece nel Domo [...] qual concilio ordinò che tutti li corpi che erano in alto fusero levati et mesi in terra et così di mano in mano si levò tutti gli altri corpi che erano in alto et furno missi in terra. Il ditto Medeghino era barba del ditto cardinale" (MARCORA, 1965, pp. 285-286). Successivamente allo spostamento dell'urna venne collocata nel riquadro centrale anche una lunga epigrafe, riportata dagli Annali (Annali, IV, 1881, p. 21) e ricordata da V. Forcella (*Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, I, Milano, 1889, p. 24): "QVOD MAGNI HOC MEDICI VOS CREDITIS ESSE SEPVLCHRVM / HAVD VERVM EST TANTVM NOMINA MARMOR HABET. / IPSE HEROS LIQVIDAS COELI SVBLATVS IN AVRAS / EXHAVSTA [sic] HIC POST TOT BELLA

maggior²⁶, solamente il 2 giugno 1576²⁷, sempre secondo la cronaca di Casale, i resti di Giangiaco-
Medici furono spostati dal monumento e collocati nella camera ipogea posta al centro della cappella²⁸.

"Il tutto con ordine di Michelagnolo"

Come ricorda in modo esemplare Luca Beltrami, l'attribuzione del progetto a Michelangelo si deve in buona parte alle parole di Vasari, peraltro già negate dal contemporaneo Celio Malespini²⁹ e dalle lettere dello stesso Leoni al cardinale Antoine Perrenot de Granvelle, pubblicate da Plon³⁰.

Per quanto riguarda il testo vasariano possiamo osservare che sia nella *vita* di Michelangelo³¹, sia

QVIESCIT OVANS [ORANS?]. / EXCISAS ARCES ILLINC POPVLVOSQVE SVBACTOS / DELETASQVE ACIES CASTRAQVE CAPTA SIBI. / ADMIRANS POTVI ME INQVIT SIMVL OMNIA SOLVS / SINGVLA QVORVM ALII VIX POTVERE DVCES".

(28) Tra gli interventi successivi occorre segnalare la realizzazione della nuova lapide sepolcrale nel 1731 (ASMM, *Archivio Storico*, I, F, 1) e l'eliminazione degli stemmi nobiliari nel 1797. Il 17 febbraio 1823 (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 476, fasc. 77), secondo la testimonianza di Giuseppe Pollack "Alle nove di mattina si staccò un pezzo di cornice di contorno della finestra gotica sopra il monumento Medici cadendo urtò sopra l'arma e il frontone di mezzo, ruppe parte del contorno dell'arma stessa ed un braccio ed un angelo in due pezzi. Buona sorte che non vera in cappella li uomini di trasportare le cadreghe per la predica. Si è dato l'ordine di fare la riparazione immediatamente". Si veda anche le due planimetrie relative ai lavori alla pavimentazione del 1817 e 1826 (1826; AVFDMi, *Archivio Disegni*, 454, 7 e 9. Ringrazio Camilla Anselmi e Francesca Bianchi Jannetti per la segnalazione archivistica).

(29) CELIO MALESPINI, *Dugento Novelle*, Venezia 1609, LXXXV.

(30) E. PLON, *Les maîtres italiens au service de la maison d'Autriche. Leone Leoni sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887.

(31) "Seguì che morì Paulo Quarto e fu creato dopo lui Pio Quarto, il quale facendo seguitare di murare il palazzetto del bosco di Belvedere a Pirro Ligorio restato architetto del palazzo, fece offerte e carezze assai a Michelagnolo. Il motu proprio avuto prima da Paulo Terzo, e da Iulio Terzo e Paulo Quarto sopra la fabbrica di San Piero, gli confermò e gli rendé una parte delle entrate e provisioni tolte da Paulo Quarto, adoperandolo in molte cose delle sue fabbriche, et a quella di S. Piero nel tempo suo fece lavorare gagliardamente. Particolarmente se ne servì nel fare un disegno per la sepoltura del marchese Marignano suo fratello, la quale fu allogata da Sua Santità per porsi nel Duomo di Milano al cavalier Lione Lioni aretino, scultore eccellentissimo, molto amico di Michelagnolo, che a suo luogo si dirà della forma di questa sepoltura" in G. VASARI, *Le Vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, ed. G. Milanese, Vol. VII, Firenze, 1881.

in quella di Leoni, quando accenna al monumento, Vasari si dimostra molto informato sull'opera e sulle vicende che l'accompagnano poiché riporta alcuni dati presenti esclusivamente nel contratto. I due artisti aretini sicuramente si incontrarono a Milano, quando l'opera era già conclusa, ciò nonostante la descrizione del monumento contiene alcune imprecisioni³²:

“Il medesimo [Leoni] ha fatto, come s'è detto in altro luogo, la sepoltura del signore Giovanni Iacopo Medici [...]. Questa è tutta di marmo di Carrara et ornata di quattro colonne, due nere e bianche, che come cosa rara furono dal Papa mandate da Roma a Milano, e due altre maggiori, che sono di pietra macchiata, simile al diaspro. Le quali tutte e quattro sono concordate sotto una medesima cornice, con artificio non più usato, come volle quel pontefice, che fece fare il tutto con ordine di Michelagnolo, eccetto però le cinque figure di bronzo”.

Il monumento descritto da Vasari appare dunque dissimile in alcuni punti³³: l'inversione della posizione delle colonne, la cornice continua “con artificio non più usato”, - voluto dal pontefice -, che accomunerebbe le quattro colonne dell'ordine principale, e il mancato accenno ai due atlanti/tritoni (fig. 4). Grazie agli studi di Plon, sappiamo che

(32) “Il medesimo ha fatto, come s'è detto in altro luogo, la sepoltura del signore Giovanni Iacopo Medici marchese di Marignano, fratello di papa Pio Quarto, che è posta nel Duomo di Milano, lunga ventotto palmi in circa et alta quaranta. Questa è tutta di marmo di Carrara et ornata di quattro colonne, due nere e bianche, che come cosa rara furono dal Papa mandate da Roma a Milano, e due altre maggiori, che sono di pietra macchiata, simile al diaspro. Le quali tutte e quattro sono concordate sotto una medesima cornice, con artificio non più usato, come volle quel Pontefice, che fece fare il tutto con ordine di Michelagnolo, eccetto però le cinque figure di bronzo, che vi sono di mano di Lione. La prima delle quali, maggiore di tutte, è la statua di esso Marchese in piedi e maggiore del vivo, che ha nella destra il bastone del generalato, e l'altra sopra un elmo, che è in sur un tronco molto riccamente ornato; alla sinistra di questa è una statua minore, per la Pace et alla destra un'altra fatta per la Virtù militare: e queste sono a sedere et in aspetto tutte meste e dogliose; l'altre due, che sono in alto, una è la Providenza e l'altra la Fama, e nel mezzo al pari di queste è in bronzo una bellissima Natività di Cristo di basso rilievo. In fine di tutta l'opera sono due figure di marmo, che reggono un'arme di palle di quel signore. Questa opera fu pagata scudi 7800 secondo che furono d'accordo in Roma l'illustrissimo cardinal Morone et il signor Agabrio Serbelloni” in VASARI, 1881, p. 539.

(33) Tali inesattezze furono già rilevate da E. PLON, *Les maîtres italiens* op. cit., 1887, pp. 539-540.



Fig. 4. Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

sono due i passi nel quale Leone narra le vicende in parte interpretativa del ruolo di Michelangelo³⁴. Nella prima lettera, scritta da Roma il 22 giugno 1560 e indirizzata ad Antonio Granvelle, allora a Bruxelles, racconta che:

“Hami poi Sua Santità comandato ch'io le faccia il disegno dela sepoltura del marchese di Marignano, suo fratello, et io con modestia l'ho accettato di fare, ma con intervenimento del divino Michelagnolo però, onde è piacciuto al Papa, et così si ha compiaciuto a Sua Santità et al r.mo Morone, et al s. Gabrio, che ne hano la cura, et per relationi del detto Michelagnolo et per l'opinione che ha il Pontefice di me, m'hanno dato questo carico. Questo sepolchro sarà nel Duomo di Milano, come ho detto: vi anderano bronzi e marmi, con varii significati che mostrerà le storie et le figure, et Sua Santità farà che Sua Maestà ne resterà sodisfatto, che così mi disse, chiamando il Re, S.N., per figlio”³⁵.

Nell'altra, datata Milano 22 giugno 1561, precisa meglio che fu lo stesso Michelangelo a spiegare al

(34) Leoni ringrazierà Michelangelo della commissione papale nella lettera datata 14 marzo 1561 in A. GOTTI, *Vita di Michelangelo Buonarroti*, Firenze, 1876, II vol., p. 346.

(35) PLON, cit. nota 32, 1887, p. 383. Nella stessa lettera Leoni suggerisce a Granvelle di chiedere a Filippo II di fargli avere una lettera indirizzata a Michelangelo per il dibattito monumento funebre di Carlo V.

papa le sue qualità e a vincere le resistenze degli “emuli” dell’arte³⁶.

Per comprendere meglio il ruolo avuto da Michelangelo, a queste due lettere va aggiunta una lettera non datata indirizzata al cardinale Farnese da Guglielmo Della Porta alias Del Piombo. Nell’elencare una lunga serie di incarichi sfuggitigli a causa del veto di Michelangelo lo scultore ricorda che: “il primo anno di nostro signor papa Pio IV fu ricercato che io volesse fare la sepoltura del marchese, messer Michele Angelo in semina con il resto de l’arte non ha voluto.”³⁷

Le singolarità rappresentate dal fatto che a Leoni, mai sperimentato nella progettazione di soggetti architettonici (quando nel settembre 1560 Leoni sottoscrive il contratto non possiede nessuna esperienza né di altari o mausolei in marmo, se non qualche contributo per apparati effimeri), sia stato chiesto il *disegno* di un monumento funebre, dai molti riferimenti presenti nell’opera riconoscibili come appartenenti alla lezione di Michelangelo³⁸, e infine dalla presenza stessa di Michelangelo al momento dell’approvazione del progetto hanno fatto ipotizzare che Michelangelo non sia estraneo alla genesi del progetto: è Buonarroti infatti che indica il nome di Leoni a papa Pio IV, declinando probabilmente una precedente offerta a realizzare l’opera;

(36) 1561, 15 marzo: “Circa al caso mio, se ben mi ricordo gli scrissi da Roma, come mi sarebbe forse tocco a fare la sepoltura dell’ill.mo di Marignano trapassato, che così è stato, et con tutto che gli emuli mi dessero travaglio, non valse, per cioche messer Michel Agnolo disse a sua santità che io non toglieva l’opera a cotimo, come si usa a Roma, cioè tore a fare et poi darle a fare, ma che era huomo d’honore, et che lavorava più per la gloria che per l’oro; et così sto qui travagliando intorno a tale opera[...]. La sepoltura va tutta di marmo di Carrara et vi sarano sei colonne, quatro di pietra machiata nera et bianca, sgraffignate a Roma, l’altre di certi mischi come diaspri che nascono poco discosto di qua. Vi anderà sedici pezzi di bronzo, cinque statue, et il restante bassi rilievi. Il mercato è 7800 scudi: il tempo è tre anni al più” in PLON, cit. nota 32, 1887, pp. 384-385.

(37) W. GRAMBERG, *Die Dusseldorfer Skizzenbucher des Guglielmo della Porta*, Gebr. Mann Verlag, Berlin, 1964, p. 120.

(38) Non pochi: dalle colonne alveolate, alle analogie con il monumento di Giulio II e della statuaria sia in marmo che in bronzo, ma anche dettagli come l’unificazione delle colonne libere sotto una medesima trabeazione, la cornice e la voluta della nicchia che ospita la statua di Giangiacomo, la conformazione del timpano con le due figure che reggono lo stemma (Bonetti, cit. nota 2, 2002, p. 24). Sullo stemma si confronti quanto ipotizzato per Palazzo Medici (REPISHTI, cit. nota 6, 2000).

è lui che descrive a Gabrio Serbelloni e al cardinale Morone il modo di lavorare di Leoni non a *cotimo*; è forse ancora lo stesso Michelangelo che potrebbe aver suggerito a Leoni alcune soluzioni del progetto. I riferimenti michelangioleschi sono evidenti: quelli alla sua attività di scultore sono facilmente spiegabili, meno quelli all’architettura. Colpiscono infatti soprattutto le due colonne inalveolate poste negli angoli che rompono la staticità della composizione tetrastila e che si elevano come indipendenti all’intera struttura e sorreggono le statue.

L’insieme di questi riferimenti e testimonianze non può essere sottovalutato e ci obbliga a considerare non del tutto autonoma l’azione di Leoni e a ritenere la possibilità che lo scultore abbia fatto ricorso all’esperienza di altri sotto la solita regia di Gabrio Serbelloni³⁹, sebbene il monumento non mostri svolte clamorose, se non per un eccentrico uso dell’ordine.

Sulla base delle fonti scritte, metodologicamente ci troviamo a sostenere la tesi di una spartizione di ruoli, ma se lasciassimo parlare il monumento, o meglio i suoi limiti, questa ipotesi non può che giungere alla conclusione di Casati, Plon e Beltrami che vedono in Leoni l’unico artefice⁴⁰.

Se prendessimo per attendibile la versione dei fatti, narrata dallo stesso Leoni a Granvelle, l’elaborazione del progetto avviene a Roma nel giugno del 1560, durante i mesi di una sorta di esilio volontario, su suggerimento dello stesso Granvelle, a causa dell’accusa di aver attentato alla vita del figlio di Tiziano⁴¹.

(39) Gli artisti che contemporaneamente lavorano per Pio IV e che si trovano a Roma nella primavera del 1560 sono molti: ricordo in primo luogo l’«amico caro», come lo definisce Leoni, Pirro Ligorio, poi Giovanni da Udine, lo stesso Guglielmo del Piombo, Daniele da Volterra, Pellegrino Tibaldi, Giacinto Vignola e Sallustio Peruzzi, Francesco Laparelli e Nanni di Baccio Bigio. La regia di Gabrio Serbelloni, che già in passato era intervenuto a favore di Michelangelo nella rivalità con Nanni di Baccio Bigio, sembra però favorire, se così fosse, il solo Ligorio, in quegli anni “architetto del sacro Palazzo Apostolico” e già autore del tabernacolo dell’altare maggiore e dell’altare della cappella Medici, come ha precisato Mauro Pavesi, e di Michelangelo.

(40) Il precedente illustre e più vicino è rappresentato dalle vicende per le sepolture di Leone X e Clemente VII in Santa Maria sopra Minerva (Bandinelli, Sangallo, Lorenzetti). Un ulteriore tentativo potrebbe essere fatto cercando, credo senza esiti, tra gli artisti che contemporaneamente lavorano per Pio IV e si trovano a Roma nella primavera del 1560: Daniele da Volterra, Pirro Ligorio, Sallustio Peruzzi e Galeazzo Alessi.

(41) PLON, cit. nota 32, 1887, p. 152.

Sperimentalismo *vs* maniere

Leoni è documentato a Milano dal 1542, quando è nominato incisore della Zecca e riceve in consegna i punzoni nuovi e vecchi di Bernardo Scaccabarozzi, in precedenza è a Roma e Genova, a Piacenza dove lavora per Pierluigi Farnese, a Mantova, Venezia, Bruxelles, Parigi e Torino. Incontra e frequenta Pirro Ligorio e Alessandro Corvino («miei amicissimi»⁴²), Michelangelo, Pietro Aretino e Tiziano, e porta con sé da Roma a Milano, tra le altre cose, calchi in gesso della statua di Marco Aurelio del Campidoglio e della Colonna Traiana⁴³. Tali indicazioni inducono al risultato che, difficilmente, Leoni potrebbe essere considerato un artista strettamente “milanese” nonostante la sua ventennale residenza, né che la struttura del monumento sia calata nella cultura milanese.

Il programma iconografico adottato mette in scena anche riferimenti imperiali nel duplice scopo di fare memoria delle imprese del generale di Carlo V, ma anche di omaggiare il re spagnolo, duca di Milano, attraverso la figura del padre. Difatti è lo stesso Leoni che esternalizza il desiderio papale di compiacere Filippo II e pertanto sono inevitabili i riferimenti filoimperiali. Nell’“allestire” questi riferimenti a poteri e temi diversi, le invenzioni adottate nel monumento Medici appaiono inusuali e incoerenti, ma interessanti proprio per la volontà di emulare diversi modelli e di riferirsi ad una pluralità di lingue (perlomeno sintassi) e di gusti propri dei numerosi contesti con i quali l’artista aretino entra in contatto.

Nessuno dei monumenti funebri eretti in precedenza per gli arcivescovi milanesi (Caracciolo, Arcimboldi, Archinto), sia per personaggi d’arme o altro (Del Conte, Pirovano) presentano affinità con quello Medici, mentre i modelli che possono averlo ispirato non mancano, ma finora nessuno di quelli indicati è riuscito a rispondere appieno alla complessità formale dell’opera che stiamo analizzando. Recentemente, uno dei modelli di riferimento del monumento è stato rintracciato nell’arco eretto dalla nazione genovese ad Anversa nel 1549 in onore dell’ingresso di Filippo II, conosciuto da Leone

Leoni⁴⁴. Un riferimento all’architettura trionfale è indubbio, perché proprio del tema funebre, come documenta una lunghissima tradizione, di cui Leoni ha esperienza a Venezia, a Milano e a Roma, oppure per i continui riferimenti architettonici agli esempi antichi, come nell’Arco dei Gavi di Verona, similmente ripreso frontalmente nell’altare della Presentazione, o nell’allestimento di Michelangelo dei Fasti consolari in Campidoglio. Volendo proseguire questa ipotesi di ricerca, all’interno di questa ricca collezione, l’esempio più rispondente sembrerebbe essere il cosiddetto arco di Malborghetto rappresentato da Giuliano da Sangallo e da lui riconosciuto come arco di trionfo⁴⁵, soprattutto per l’articolazione esastila e l’attico istoriato. Accanto al tema trionfale occorre però aggiungere che il committente è un papa che rivendica un legame di parentela con la famiglia fiorentina dei Medici tanto da far suo lo stemma e da voler emulare lo stesso spirito che contraddistinse l’Età leonina.

Le originalità del monumento richiamano dunque le nostre attenzioni al mondo romano e se analizzati con cura, alcuni progetti e realizzazioni per monumenti papali offrono molti segnali che suggeriscono di spostare il nostro sguardo: il mausoleo di papa Adriano VI a Santa Maria dell’Anima (Baldassarre Peruzzi) (fig. 5), quelli di papa Leone X e Clemente VII Medici a Santa Maria sopra Minerva⁴⁶ (Baccio Bandinelli, Antonio da Sangallo e altri) (fig. 6), quello di papa Giulio II Della Rovere a San Pietro in Vincoli (Michelangelo) (fig. 7), e il successivo monumento a papa Paolo IV Carafa a Santa Maria sopra Minerva (Pirro Ligorio). I monumenti funebri papali dovevano quindi costituire quanto di più prestigioso e aggiornato per il famoso condottiero militare e assicurare legittimità all’opera. Tuttavia nessuno di questi presenta un’articolazione con sei colonne, ma tutti riprendono lo schema compositivo trionfale tetrastilo, e, soprattutto, nessuno di questi presenta una statuaria realizzata in bronzo. La diseguale altezza delle quattro colonne che Pio IV impone di utilizzare è infatti risolta con un allargamento della composizione accomunata da un’unica cornice, dove due di esse sono inalveolate (fig. 8), così da costituire un terzo piano più arretrato e il

(42) PLON, cit. nota 32, 1887, p. 385.

(43) Si veda anche B. BOUCHER, *Leone Leoni and Primaticcio’s moulds of antique sculpture*, in “The Burlington magazine”, 123, 1981, pp. 23-26; K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Leon’s collection in the Casa degli Omenoni*, in “The Burlington magazine”, 145, 2003, pp. 572-573.

(44) BONETTI, cit. nota 2, 2002, pp. 21-43.

(45) Giuliano da Sangallo, Arco di Malborghetto (BAV, Vat. Lat. Barb., 4424, f. 36 v).

(46) C.L. FROMMEL, *Disegni sconosciuti di Sangallo per le tombe di Leone X e Clemente VII*, in *Architettura alla corte papale nel Rinascimento*, Electa, Milano, 2003, pp. 335-358.



Fig. 5. Monumento funerario di Adriano VI, Roma, Santa Maria dell'Anima.



Fig. 6. Monumento funerario di Clemente VII, Roma, Santa Maria sopra Minerva.



Fig. 7. Monumento funerario di Giulio II, Roma, San Pietro in Vincoli.

sostegno delle soprastanti sculture rappresentanti la *Fama* e la *Providenza*. È lo stesso Vasari che si sofferma sul particolare della cornice che lega le quattro colonne principali (in realtà solo due) come una forma desueta. Abbiamo già discusso della validità del testo vasariano, tuttavia la notazione ci spinge a domandarci se siamo in presenza di spregiudicatezze o dilettezzismi.

Anche un altro elemento rende difforme il monumento milanese dai modelli romani: Leoni (o chi per lui) adotta un'eliminazione dell'arco a favore della realizzazione di una edicola-porta centrale con elementi rettilinei su cui appoggiare la cassa marmorea (fig. 3), oggi scomparsa, come nell'esempio michelangiolesco di San Pietro in Vincoli (sebbene inverso nella sequenza di pieni e vuoti) e nell'allestimento dei Fasti consolari, e l'inquadramento alla figura del condottiero. Una soluzione prossima è rintracciabile nel monumento a Leone X che sembra dunque essere il modello più vicino, pur con molte differenze. Altre soluzioni sono confrontabili: l'alto attico e il timpano spezzano con l'identico stemma (fig. 9) ricordano ancora il monumento ai Medici in Santa Maria sopra Minerva; l'attico d'ordine sem-



Fig. 8. Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

plicato sul dorico delle colonne inferiori appare nell'opera di Peruzzi a Santa Maria dell'Anima, come anche il fregio pulvinato in parte coincidente con quanto rappresentato nel disegno del Victoria & Albert Museum di Londra (fig. 2); mentre la sequenza tra le statue poste in posizione seduta e quelle in piedi è contrario rispetto a quella della tomba di Ascanio Sforza in Santa Maria del Popolo e anche della tomba di Giulio II.

Non di meno ritengo fondamentale la questione delle quattro colonne di spoglio in marmo colorato, *sgrafignate* a Roma, che nella stesura del contratto occupano un posto importante e costituiscono quasi un vincolo a priori (non sappiamo a quale punto della fase progettuale) e la scelta del bronzo per i bassorilievi e la statuaria che rendono ancora più estraneo il monumento alla tradizione milanese.

Le colonne costituiscono la materia antica dell'intera composizione e, curiosamente, l'abbinamento cromatico coincide con quello scelto da Peruzzi per il monumento ad Adriano VI: infatti non è sufficiente che l'intero programma icono-

grafico rimandi ai temi dell'eroe, a partire dalla armatura di Giangiacomo, e che sia realizzato in bronzo, ma occorre che la citazione sia concreta attraverso l'utilizzo di colonne di reimpiego provenienti da edifici romani. L'antichità è pure sottolineata dalla rarità del mischio nero e dalla bellezza di quello rosso che, a questa data, a Milano è conosciuto e impiegato sia nell'altare della Presentazione, sia nel piccolo mausoleo Archinto nello stesso Duomo e dello stesso materiale di quelle impiegate nel palazzo Medici (e quindi di Giangiacomo e poi di Pio IV) a Milano, sebbene nel monumento siano giuntate per pareggiarne l'altezza. L'utilizzo di colonne antiche in marmo colorato sarà poi riproposto nel mausoleo di Paolo IV e nel portale di ingresso della facciata della chiesa-mausoleo di

(47) F. REPISHTI, *Pio V, Nanni Lippi e la facciata di Santa Croce a Bosco Marengo*, in *Il tempo di Pio V. Pio V nel tempo*, atti del convegno (Alessandria, 2004), a cura di F. Cervini e C.E. Spantigati, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2006, pp. 165-192.



Fig. 9. Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

Pio V a Bosco Marengo⁴⁷ e rinvia a più giustificazioni: da una parte potrebbe confermare una prassi consolidata di un uso dell'antico, e dei materiali di spoglio e di scavo come citazioni di un gusto erudito, perché chiamati a visualizzare una pluralità di valenze simboliche e ad elevare la dignità della nuova architettura. Dall'altra un uso di questi materiali senza nessun riferimento al valore originario, ma solo per la loro disponibilità.

Le colonne inviate a Milano, quelle a Santa Maria sopra Minerva e il portale di Bosco Marengo credo siano comunque utilizzate con una diversa valenza rispetto al precedente modello di Santa Maria dell'Anima. Sebbene appaia completamente assente un'intenzionalità controriformista nel volersi appropriare di questo patrimonio decorativo e formale, il processo di legittimazione dell'antico è ormai avvenuto gradualmente, grazie alla raccolta di fonti su Costantino e le basiliche sopravvissute, interpretate come splendidi modelli della fede⁴⁸. La

descrizione delle chiese Costantiniane, tramandata da numerosissimi testi, avevano presentato edifici costruiti utilizzando marmi di colori variegati e proporzioni monumentali, ma anche arredi in oro, argento, pietre e gemme preziose di solito donazioni di importanti committenti, tra cui vescovi, come nel caso di Pio IV e Carlo Borromeo al Duomo di Milano. L'uso di pietre antiche colorate delle colonne conferma un cambiamento estetico notato da Vasari per il monumento a Paolo V nella cappella Carafa e va inteso anche come uno dei tanti atteggiamenti largamente diffusi nella seconda metà del Cinquecento come risposta al desiderio di una ricercata magnificenza degli edifici di culto. Il tema dell'utilizzo di pietre e marmi colorati all'interno del Duomo milanese (ostentato nell'altare Medici di Pirro Ligorio) diventa quasi paradigmatico perché, a distanza di pochi anni dall'enunciazione tridentina sul *cultus externus* (17 settembre 1562), Borromeo annuncia ai deputati della Fabbrica del Duomo la sua strategia per trasformare due elementi importanti della chiesa, gli altari e le vetrate: «decori eiusdem templi respondeant et cratibus seu ferratis honorificis circumdarentur; item quod ipsa altaria lapidibus diversorum colorum et aliis eorum ornatu concernentibus decorentur»⁴⁹.

(48) Cfr. R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *I dibattiti per la facciata del Duomo di Milano (1582-1682)*. *Architettura e Controriforma*, Milano, 2003, pp. 125-249.



Fig. 10. Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

Infine, la scelta del bronzo: ad eccezione dello stemma centrale coronato dall'aquila, sorretto dalle due Sibille e dai due tritoni che stringono la cartella centrale con al fianco i candelabri, tutti gli elementi plastico-decorativi sono realizzati in bronzo. Elementi in bronzo erano previsti anche nei monumenti Medici, ma nel contratto con Baccio Bandinelli datato 26 marzo 1536 non si fa cenno ai soggetti rappresentati⁵⁰.

Tra le sedici opere in bronzo descritte rimane ancora controversa l'interpretazione del soggetto dei due bassorilievi di bronzo che nel contratto sono indicati come l'*Albis* e la *Scièna* (fig. 10). Finora queste due rappresentazioni sono state lette come l'*Alba* e la *Sera*, oppure rifacendosi al prototipo della rappresentazione di dei fluviali⁵¹, come il *Ticino* e l'*Adda*.

(49) A questo scopo si devono chiamare lapicidi abili nel lavorare questi materiali colorati. AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C., 12, f. 156; cfr. *Annali* IV, 1881, p. 59 (5 novembre 1564).

(50) C.L. FROMMEL, *Disegni sconosciuti...* op. cit., p. 340.

(51) Presenti anche nel più volte ricordato monumento a Francesco Gonzaga attribuito a Raffaello (Parigi, Louvre, Département des Arts Graphiques, 1420).

All'obiezione che una figura femminile non possa rappresentare un tale soggetto, altri hanno risposto suggerendo l'episodio della *Battaglia di Lecco*, durante la quale nel 1531 muore il fratello Gabriele Medici, lettura che potrebbe essere confermata da alcune rappresentazioni presenti nel ciclo di affreschi del castello di Melegnano⁵².

L'immagine d'un vecchio nudo, volto a sinistra, la mano appoggiata su un'urna rovesciante acqua, rimanda alla raffigurazione del *Danubio* nel rovescio di due medaglie per Ferdinando d'Asburgo o del *Tevere* in altre⁵³, mentre la figura femminile ricorda quella della *Transilvania capta* nelle medaglie per

(52) Tra gli altri si veda G.B. SANNAZZARO, *Per il Medeghino committente d'arte: gli affreschi nel Castello di Melegnano*, in "Periodico della Società Storica Comense", LV, 1991-93, pp. 51-63.

(53) G. TODERI, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze, 2000, nn. 78 e 86. E ricorda la raffigurazione del *Tyberis* nel rovescio della medaglia di Leoni per Carlo V inviata a Granvelle nel 1547 (PLON, cit. nota 32, 1887, p. 259 e ill. XXX, 8). Lo stesso rovescio si trova anche in una medaglia di papa Paolo III firmata "Leo" (*Ibidem*, p. 255 e ill. XXIX, 5).



Fig. 11. Adorazione dei Pastori, Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

Giovanni Battista Castaldi di Annibale Fontana e Pietro Paolo Galeotti⁵⁴. Le due raffigurazioni potrebbero essere dunque riferimenti alla carriera militare di Giangiacomo al servizio di Carlo V e Ferdinando I. Per esempio, in un inventario pubblicato da Silvio Leydi dei beni lasciati da Giovanni Battista Castaldi⁵⁵, per il quale lavora lo stesso Leoni, su un cassone da stanza è descritta la rappresentazione dell'*Albis*, da identificarsi con il fiume Elba e quindi con la Battaglia di Mühlberg (svoltasi appunto sulle rive del fiume Elba)⁵⁶.

Seguendo questo ragionamento, quale *pendant*, l'altra figura femminile, che ritroviamo in una medaglia del Castaldi per celebrare la conquista di

Lippa in Ungheria, potrebbe rappresentare invece la Schelda ("Scienna") oppure Anversa, città che diede i Natali a Carlo V, uno dei confini geografici del potere degli Asburgo.

Estraneo invece al programma iconografico, e da intendersi come unico attributo cristiano, è invece il bassorilievo in bronzo con il soggetto della *Natività* (indicato nel contratto), ma in verità da leggersi come un'*Adorazione dei pastori* (fig. 11).

I due disegni di Londra

Nella collezione di disegni del Victoria and Albert Museum di Londra sono conservati due disegni del Monumento Medici, uno dei quali finora non studiato sebbene schedato da Peter Ward Jackson nel 1979 (figg. 2-3). Ad eccezione di Mario Bonetti (2002), nessuno tra i molti autori che si sono occupati del monumento e di questa importante stagione artistica milanese ne fa cenno.

Difficile ipotizzare che uno dei due disegni possa essere il *modello* presentato a Pio IV nel luglio del 1560, sebbene il primo disegno (inv. 6660, 6663)⁵⁷

(54) Annibale Fontana, Medaglia di Giovanni Battista Castaldi: sul recto "IO. BA. CAS. CAR. V. CAES. FER.RO. REGE. BOE. RE. EXERCIT. DVX. [Iohannes Baptista Castaldo cardinalis victoris caesaris Ferdinandi romani regis et Boemiae regis exercitum dux]" e "ANIB."; sul verso "TRANSILVANIA.CAPTA", "MAVRVSCIVS". Cfr. La scheda di Paola Venturelli in *Rabisch: il grottesco nell'arte del Cinquecento*, a cura di G. Bora, M. Kahn-Rossi, F. Porzio, catalogo della mostra (Lugano, 1998), Milano, Skira, 1998, p. 272.

(55) S. LEYDI, *Sub Umbra Imperialis Aquilae*, Olschki, Firenze, 1999, p. 128.

(56) Combattuta nel 1547 fra le truppe imperiali guidate da Carlo V e le truppe della Lega di Smacalda al comando di Giovanni Federico di Sassonia.

(57) London, Victoria & Albert Museum (inv. 6660, 6663). La doppia segnatura è dovuta al fatto che il disegno è stato tagliato in due diverse parti; 280 x 170 mm (inv. 6660), 210 x 180 mm (inv. 6663). Cfr. P. WARD-JACKSON, *Italian drawings*, London,

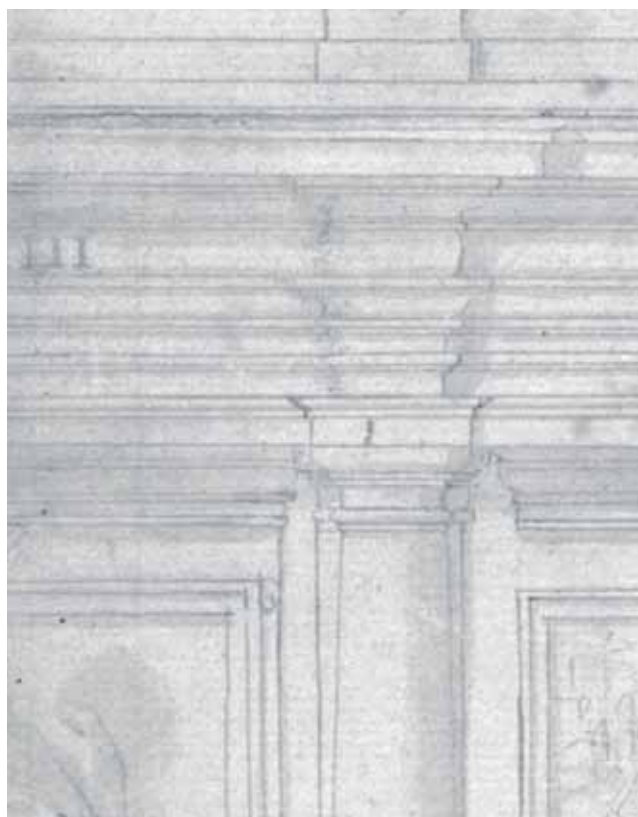


Fig. 12. Monumento Medici. Londra, Victoria & Albert Museum, 617 (©V&A Images/Victoria and Albert Museum, London), particolare.

ci dia una rappresentazione architettonica del monumento delle sole parti marmoree (compreso l'originario sarcofago) (fig. 3) e il secondo (inv. 617), limitato alla sola metà destra, una sua visione completa, ma senza il sarcofago, e con alcune varianti⁵⁸ (fig. 2).

Come già ricordato, sappiamo dell'esistenza di un modello del monumento dalle lettere di Leoni a

Stationery office, 1979. Pubblicato da Repishti, cit. nota 6, 2000, p. 85.

(58) London, Victoria and Albert Museum, (inv. 617). Penna e inchiostro bruno, ombreggiature con lo stesso inchiostro; 469 x 305 mm. Un altro disegno incollato su una vistosa macchia di inchiostro. Sul verso: "Cappella in Duomo di Milano vicino quella di S. G. Buono", "Milano cavaglier", "617" e una topa realizzata con un disegno di un battistero. Sul verso: "Disegno del cavaglier Leoni. Originale disegno del superbo deposito fatto di marmo e bronzi [...] tutti di bronzo dipinto con le statue del famoso [...] . Questa opera è stata fatta dal antica Casa Medici del Cardinale" e "V 220", "Q5B", "268 A 5"; sempre sul verso si trovano uno schizzo architettonico a matita e una topa realizzata con un altro disegno. Ricordato tra i disegni del fondo Moody da C. Loi in *Disegni per Milano al Victoria & Albert Museum di Londra*, in "Disegno di Architettura", 13, 1996, pp. 31-38.



Fig. 13. Monumento Medici, Milano, Duomo, particolare.

Granvelle e dal contratto notarile nel quale viene specificato, con una particolare formula, che tale modello debba essere conservato dallo stesso Leoni (quindi a Milano), ma a disposizione dei due procuratori nominati dal papa. Un secondo (o un terzo) foglio potrebbe essere stato prodotto per i lapicidi responsabili dell'esecuzione dei diversi pezzi di marmo.

Tra i due fogli appare più interessante il 617 (fig. 2), realizzato interamente da una mano molto educata e non in grado di risolvere, ma casomai complicare alcune questioni come quella del riconoscimento di un possibile aiuto che possa aver affiancato Leoni nell'ideazione. A prima vista il foglio potrebbe sembrare successivo alla realizzazione del monumento, se non fosse per alcuni fondamentali dettagli relativi all'ordine: la presenza di una diversa articolazione dell'architrave e del fregio delle quattro colonne centrali, che si interrompono (come oggi nelle laterali) in corrispondenza dei sostegni, mentre unica rimane la cornice (così come parrebbe di leggere nel testo vasariano) (fig. 12). Inoltre, al contrario di quanto realizzato, lo pseudofregio è disegnato pulvinato e non concavo (fig. 13), alcune delle gole rovesce sono invece opposte, diverse sono la nicchia-porta alle spalle del condottiero e la scena

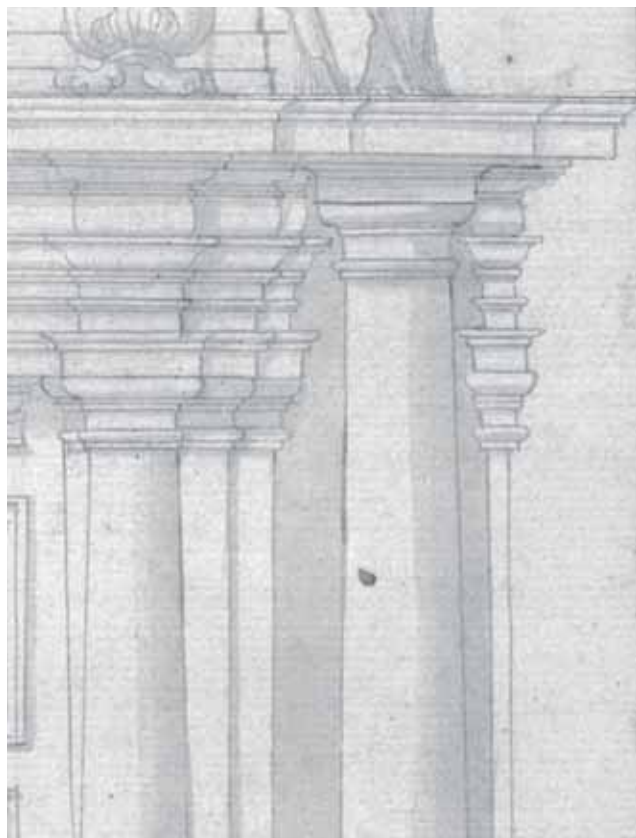


Fig. 14. Monumento Medici. Londra, Victoria & Albert Museum, 617 (©V&A Images/Victoria and Albert Museum, London), particolare.

della *Natività* e alcune posizioni della statuaria; confusa è la soluzione della lesena angolare, e mancante l'articolazione della nicchia delle colonne inalveolate⁵⁹ (fig. 14).

Se si osserva il monumento nel suo insieme, sorprende soprattutto la mancanza di rigore non solo nell'uso degli elementi, ma anche dell'intera sintassi dell'ordine, come se l'autore avesse voluto palesare tutto il suo sperimentalismo, evidenziato dall'adozione di un elemento pulvinato per l'ordine dorico (fig. 14).

Questo disegno potrebbe anche essere riferito alla fase progettuale presentandosi tagliato a metà, ma senza i consueti strappi che riscontriamo nei disegni allegati ai contratti; poi nel foglio compaiono (ad eccezione della cassa) anche elementi non citati nel contratto del 1560 come gli atlanti e i candelabri in marmo e, soprattutto, sono assenti le quote. Un insieme di indizi che potrebbe far ipotizzare che il V&A 617 sia comunque una resa in bella copia dell'opera, molto vicina al progetto originario, ese-

(59) Differente è anche la scritta appena accennata nella epigrafe: "CAR".



Fig. 15. Casino di Pio IV, Vaticano.

guita dopo la sua costruzione, ma forse sulla base di un modello iniziale, oggi perduto.

Pio IV e il decorativismo archeologico

Quanto finora affrontato ci porta anche a interrogarci se la composizione pensata da Leoni sia coerente quanto il papato di Pio IV avvia in campo architettonico e decorativo in quegli anni a Roma⁶⁰ (Casino e Fontana sulla via Flaminia, Santa Maria degli Angeli, Porta Pia e del Popolo, via Pia e piazza San Pietro, completamento di San Pietro, del Belvedere e del Palazzo Vaticano, restauro di San Giovanni in Laterano e nuovo palazzo, le opere idrauliche come le acque del Salone, le fortificazioni di Castel Sant'Angelo e di Ostia, il porto di Civitavecchia, la tenuta della Magliana, il giardino di *Magnanapoli*, la Vigna ...) (figg. 15-16) e a Milano, così da provare

(60) A prima vista l'azione papale, che si dispiega su un così vasto raggio d'azione, sembrerebbe disorganica e disordinata perché ritorna senza logica su luoghi nevralgici già protagonisti delle precedenti imprese papali come il Belvedere, San Pietro, le logge vaticane e Castel Sant'Angelo, ma anche la Vigna di Giulio III. Il debito della Camera Apostolica al 1564 ammonta a 145.162 scudi.



Fig. 16. Palazzina di Pio IV sulla via Flaminia, Roma; particolare.

a tracciare alcune linee di ricerca circa l'ipotesi dell'esistenza o meno di un vero e proprio programma architettonico e celebrativo, da opporre all'idea che essi siano un insieme di interventi estemporanei.

Gli elementi così "pieni di significato" elaborati da Leoni hanno numerosi analogie con i cicli decorativi degli interventi farnesiani a Castel Sant'Angelo che, ancora negli anni Sessanta, costituiscono con la lezione antiquaria di Ligorio, i temi alla moda: ricordo che la stessa fortificazione di Castel Sant'Angelo è una delle fabbriche più importanti avviate in quegli anni, proprio sotto la regia di Gabrio Serbelloni e Francesco Laparelli. Ai riferimenti delle sale di Paolo III Farnese occorre anche aggiungere

gli interventi di Giorgio Vasari a Palazzo Vecchio nella sala di Clemente VII, dove sono celebrati, su commissione di Cosimo I, i trionfi degli esponenti principali di casa Medici e i bassorilievi della facciata del Casino di Pio IV in Vaticano.

La personale sensibilità di Giovanni Angelo Medici, coadiuvato dal cardinale Morone e da Gabrio Serbelloni, quest'ultimo nella veste di *praefectus fabricae*, sembra abbia determinato scelte tutte orientate verso un decorativismo archeologico e verso il rifiuto di adottare impianti aggiornati, allontanandosi così sia da atteggiamenti di rigorismo linguistico, sia da sperimentalismi. Infatti, il breve papato milanese non presenta, o forse non ha avuto il tempo per presentare, i tratti caratteristici del

precedente sperimentalismo del primo Cinquecento romano, ma riflette una sorta di ansia di immediatezza di significati e simboli che hanno soprattutto nell'antico, adottato a tutti i livelli, il loro veicolo. Lo scarto esistente tra le imprese di Michelangelo e il repertorio di citazioni solo superficiali di molte opere è dovuto anche al gusto archeologico di Pirro Ligorio e Leone Leoni, al linguaggio "milanese" di Alessi, all'attività di Guglielmo del Piombo e alla "parlata" di artisti formati alla scuola di Perin del Vaga, orientati a una strategia rappresentativa efficace anche se a volte schizofrenica. Ne sono una prova le incoerenze proprio di quei brevi anni, dall'iniziale affidamento a Giovanni da Udine del completamento delle Logge vaticane, quaranta anni dopo che lo stesso artista aveva elaborato quei temi per Leone X, alla decisione di scegliere per Porta Pia il progetto "di minore spesa" tra quelli *stravaganti e bellissimi* elaborati da Michelangelo.

A prima vista, potremmo interpretare che questo mecenatismo non sempre coerente sia anche dovuto alla scelta di rifarsi al decorativismo (con temi all'antica) come una immediata sorta di *camouflage* o di rivestimento superficiale ispirato alla

moda anticheggiante, adottato soprattutto per la sua *stravaganza* e, ottenuto, applicando all'esterno degli edifici le prassi allora in uso nelle decorazioni degli interni.

Inoltre, sembrerebbe che nei molti cantieri iniziati (si pensi a Santa Maria degli Angeli, alle demolizioni per la piazza di San Pietro) sia possibile scorgere la volontà di portare a termine il più presto possibile quanto avviato anche prediligendo progetti in cui risultino evidenti soluzioni improntate all'economicità se condizione della loro fattibilità. Il breve papato di Pio IV si connota infatti, oltre che per un enorme deficit finanziario causato anche e soprattutto da questa ansia realizzativa, anche per la capacità di concretizzare quanto avviato, come nel caso della chiusura dei lavori del Concilio.

Solo così apparirebbe possibile conciliare le contemporanee opere romane di Pirro Ligorio (Casino Vaticano) (fig. 15) e quelle milanesi di Alessi per lo stesso pontefice (il palazzo dei Giureconsulti e il palazzo di via Brera, ma anche la facciata di Santa Maria presso San Celso e palazzo Marino) con il monumento Medici, così ricco di innesti in bronzo e di marmi antichi, "con vari significati"⁶¹.

(61) Una moda sulla quale Pellegrino Tibaldi aveva fatto esperienza a Roma, Bologna e Ancona per gli interni, ma con la quale si confronterà al suo arrivo a Pavia e a Milano, soprattutto nelle facciate del collegio Borromeo, di San Raffaele e in Duomo (scurolo, cinta del coro e sottorgani), ma dalla quale si staccherà nei decenni successivi.

Richard Schofield

Un'introduzione al presbiterio del Duomo tra Vincenzo Seregni e Carlo Borromeo

Le informazioni sul presbiterio del Duomo prima dell'intervento di Seregni del 1557 sono davvero assai scarse¹. Abbiamo, infatti, solo alcuni documenti su un progetto del 1510 per gli stalli nuovi del coro, che Amadeo, Fusina, Leonardo e Cristoforo Solari sono chiamati a esaminare², e alcuni altri pagamenti nel 1513 per *pietra recalchi adorati* per gli stalli e per diciotto vasi bronzei da collocare all'ingresso del coro stesso³. A questa data sembra che il coro contemplasse una recinzione rettangolare, con gli stalli disposti su due file e un ingresso nella parte anteriore decorato con vasi. Il coro stesso doveva essere posto davanti all'altare, poiché non sembra probabile che l'espressione talora usata nei documenti in riferimento a un coro chiuso intorno all'altare debba essere interpretata alla lettera⁴. Dopo queste laconiche indicazioni non vi sono più notizie fino agli anni Cinquanta.

Un importante ringraziamento a Francesco Repishti per le discussioni sul coro e a Jessica Gritti che ha convertito il mio idioma strano in italiano vero.

(1) E. CATTANEO, *Momenti spirituali nella costruzione del Duomo*, in *Duomo di Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, 1969, II, pp. 53-71 per il presbiterio della vecchia Santa Maria Maggiore; F. REPISHTI, *Un primo progetto per il nuovo battistero del Duomo di Milano*, in "Studia borromaica", 11, 1997, pp. 179-192 e Id., *Il tabernacolo di Pio IV (1561-1567)*, in "Civiltà ambrosiana", 15, 1998, 1, pp. 61-65; AA.VV., *Il candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, Milano 2000; *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, a cura di G. Benati e A.M. Roda, Milano 2001; J. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation: the Architectural Patronage of Carlo Borromeo during the Reign of Pius IV*, Milano 2007; S. LEYDI, *The Trivulzio Candelabrum in the Sixteenth Century: Documents and Hypotheses*, in "The Burlington Magazine", vol. 103, January 2011, pp. 4-12.

(2) 1510, 31 ottobre (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 3, Milano 1881, pp. 153, 155).

(3) 1513, 21 febbraio; 1513, 29 ottobre (*Annali...*, cit. nota 2, pp. 163, 165).

(4) 1513, 26 gennaio (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 6, f. 101v); 1513, 30 gennaio (*Annali*, cit. nota 2, p. 167); 1513, 13 febbraio (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 6, f. 103v).

Il coro negli anni Cinquanta

Nel 1584, dopo la morte di Carlo Borromeo, scoppia tra le autorità laiche spagnole e il nuovo arcivescovo, Gaspare Visconti, una vera e propria "battaglia delle sedie": il fulcro del dibattito si concentrava sull'opportunità che il governatore potesse sedersi all'interno della recinzione del coro superiore durante la messa e a quale altezza dovesse essere posta la sua sedia rispetto a quella dell'arcivescovo. Gli ecclesiastici milanesi convocano una serie di testimoni che possano recare notizie sulla disposizione del coro prima delle trasformazioni promosse da Carlo Borromeo, per dimostrare che le pretese del governatore infrangevano la tradizione stessa del Duomo⁵. Le due descrizioni del 1585 di Girolamo Castiono, canonico di San Nazaro e *custode e maestro delle cerimonie* in Duomo tra il 1530 e il 1581, sono fondamentali per conoscere la storia del presbiterio prima della ricostruzione di Vincenzo Seregni del 1557⁶. Dalla sua testimonianza emerge che prima dell'arrivo dell'arcivescovo Arcimboldi (1550) il coro superiore si trovava preceduto da alcuni gradini e a nord dello stesso coro (a sinistra guardando l'altare) era posizionata la cattedra arcivescovile al di sopra di due gradini. La cattedra era talvolta rimossa quando l'arcivescovo era assente oppure quando arrivava il governatore, per il quale si usava una "sedia domestica", priva di gradini. Il coro superiore ospitava quindi alternativamente le due massime autorità ecclesiastiche e laiche.

Quando invece l'arcivescovo e il governatore erano presenti simultaneamente (almeno in seguito all'arrivo di Arcimboldi), la sedia del governatore si

(5) L. MAINARDI, *La contestata per la sedia dei governatori spagnoli nel presbiterio della nostra metropolitana*, in "Ambrosius", 7, 12, 1931, pp. 348-354; A. BORROMEI, *Gaspare Visconti, arcivescovo di Milano, e la curia romana (1584-1595)*, in "Studia borromaica", 1, 1987, p. 19-21.

(6) 1585, 11 luglio: Archivio Segreto Vaticano, SCER, *Positiones*, a. 1585, lett. M-P. ff.n.: BAMi, MS S. I. L. IV. 12. doc. 56.

trovava in posizione opposta a quella dell'arcivescovo. Il capitolo invece, precedentemente alla ricostruzione di Seregni, si sedeva davanti ai gradini alla destra del coro inferiore, mentre nel caso in cui il governatore presenziasse insieme al senato, il capitolo si spostava alla sinistra del coro inferiore per lasciare lo spazio necessario al senato.

Nel 1563 Michele Sovico, lamentandosi con Carlo Borromeo del coro di Seregni, scrive che nel coro vecchio gli ordinari e gli ufficiali potevano *pariter concinere*, perché il coro era *circularis*, cioè dal punto di vista funzionale formava un cerchio, e che gli ufficiali sedevano davanti agli ordinari, disposti sui due lati della fila, come nei cori monastici⁷. Fabio Caliani, che lavorò in Duomo almeno dal 1545, afferma a questo proposito che prima dei cambiamenti promossi da Carlo Borromeo, non esisteva un posto fisso per la sedia dell'arcivescovo all'interno del coro superiore⁸.

Le testimonianze in nostro possesso divergono quindi solo lievemente: prima dell'intervento di Seregni il coro superiore e quello inferiore erano separati da un numero non specificato di gradini; i laici sedevano insieme agli ecclesiastici nel coro inferiore; nel coro superiore la sedia dell'arcivescovo era posta più in alto di due gradini rispetto a quella del governatore. Castione afferma che prima del 1550 l'arcivescovo e il governatore condividevano alternativamente la posizione della loro sedia, ma non la sedia stessa, che veniva sostituita; tra il 1550 e il 1555, e forse anche successivamente, quando l'arcivescovo e il governatore presenziavano contemporaneamente, il primo trovava posto a sinistra dell'altare su una sedia più alta di quella del secondo, collocata invece dalla parte opposta. Due disegni del presbiterio, finora inediti, furono presentati nel 1585. Il primo, che reca l'iscrizione *coro antico*, rappresenta il coro nel frattempo già ricostruito due volte (nel 1566 e dopo il 1569), per cui potrebbe contenere alcuni dettagli errati oppure volutamente omessi perché irrilevanti al messaggio ideologico implicato dal disegno (fig. 1)⁹. Tuttavia

i testimoni chiamati in quell'anno, che avevano lavorato in Duomo per molto tempo prima del 1557, erano in grado di descrivere assai bene il coro al disegnatore, del quale purtroppo non sappiamo nulla.

Nel disegno il coro inferiore è descritto come "ecclesiastico" e quello superiore come "laico": non credo che si tratti di un banale errore, quanto piuttosto di didascalie intenzionali a carattere "dottrinale", inserite per dimostrare che prima dell'arrivo di Carlo Borromeo la collocazione dei due cori era erroneamente invertita, o quasi. Il coro superiore è occupato dall'altare, dall'arcivescovo e dal governatore, quello inferiore dal re con tutti gli altri ecclesiastici e non vi resta spazio per il *retinue* del governatore. La didascalia segnala anche che la quarta campata dal fondo è stata convertita in un coro laico, operazione avviata nel 1577. I *lettori* e i *mazzeconi*, seduti trasversalmente, chiudono il coro e lo separano dalla navata maggiore, mentre i laici possono entrare nel coro superiore durante le messe utilizzando due porte laterali.

Il coro superiore è elevato di quattro gradini e le indicazioni che si riferiscono alle porte fanno supporre che fosse circondato da una recinzione. Curiosamente però, probabilmente perché la memoria dei testimoni del 1585 non era certa della sua estensione, la recinzione occupa solo la seconda campata. La funzione del disegno è quella di ribadire la supremazia dell'arcivescovo dimostrando che la sua sedia doveva essere posta sempre più in alto di quella del governatore e che doveva collocarsi a sinistra dell'altare. La cattedra si trovava elevata su due gradini (confermando il numero menzionato in precedenza), per un totale di sei gradini al di sopra del pavimento della navata grande; l'altare si collocava invece su quattro gradini, per un totale di otto

laterale - sedia archiepiscopale con due gradi [centro] gradi 4 che ascendevano ala bredella del altare [destra] sedia che usò il signor Don Ferando [m. 1557] senza gradi - porta laterale. [Coro inferiore: centro] gradi 4 che ascendevano dal coro ecclesiastico al primo piano del coro laicale dove era l'altare [sinistra] sedie de' canonici ordinari diaconi et sottodiaconi - sedia di Carlo quinto Imperatore [m. 1558] et del re Filippo [1556 - m. 1598] con 4 gradi sicche era eguale al piano del coro laicale et sotto li 4 gradi dell'altare et inferiore de dui gradi dila sedia archiepiscopale [centro] coro ecclesiastico [destra] sedie de canonici ordinari sacerdoti [davanti, sinistra] sedie de lettori [davanti, destra] sedie de mazaconici [davanti ai cancelli] questo spazio hora è ridotto in coro laicale come si vede nel disegno del coro novo di ...[illeggibile, cancellato?]. Collocazione cfr. nota 6.

(7) Per il resoconto di Sovico, cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, IV, Milano 1881, pp. 52-54 in nota (dove è erroneamente attribuito a Francesco Castelli).

(8) Cfr. nota 6.

(9) "Pianta del coro antico del domo di Milano. [a destra e a sinistra dell'altare] In questo coro entravano laici per le due parti laterale indifferente et ivi stavano come li pareva ale volte vi stavano vedere divini [ufficii?]. [sinistra] porta

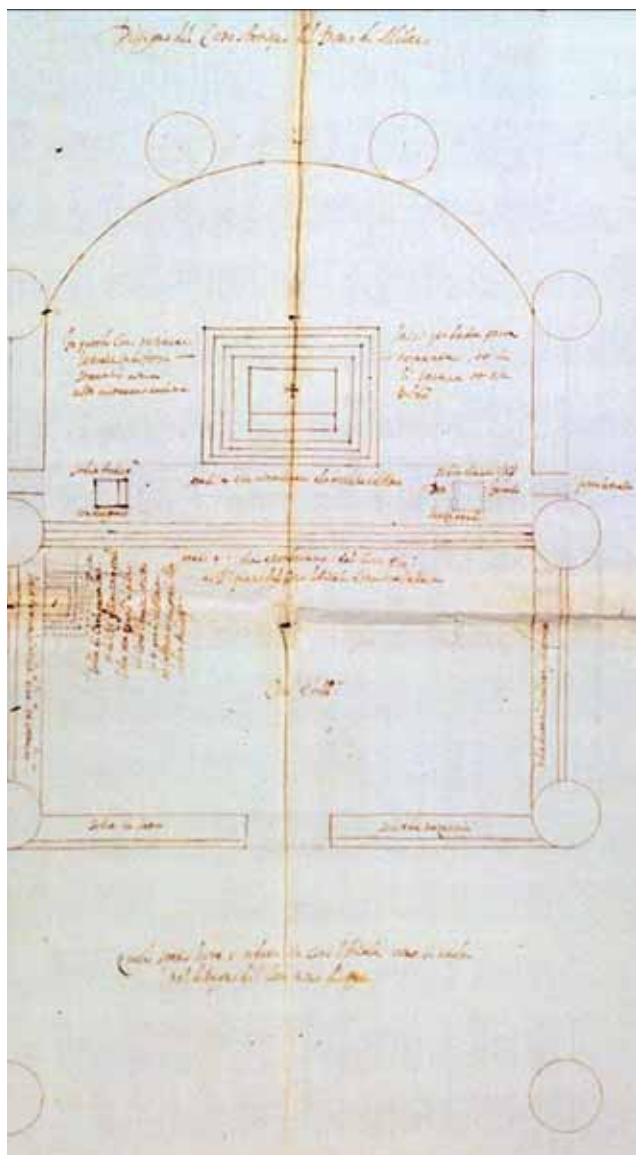


Fig. 1. Pianta del «coro antico», 1585, Città del Vaticano, Archivio Segreto.

dal pavimento. La sedia di Ferrante Gonzaga (morto nel 1557), posta a destra dell'altare, era invece priva di gradini e quindi quattro gradini al di sopra del pavimento.

La sedia di Carlo V (morto nel 1558, e poi assegnata a Filippo II, che regnò dal 1556 al 1598) si trovava nel coro inferiore a sinistra, posta al di sopra di quattro gradini, alla medesima quota del piano del coro superiore e della sedia del governatore. La sedia regale è quindi più bassa di quella dell'arcivescovo, anche se, in realtà, non sembra che esistesse prima di Carlo Borromeo una sedia espressamente e stabilmente riservata al re. I nostri testimoni, come abbiamo visto, precisano invece che la sedia del governatore si trovava nel coro superiore (sulla destra oppure sulla sinistra) sia prima che dopo l'intervento di Seregni.

L'assurdo nella disposizione delle sedie è di trovare simultaneamente la sedia del governatore posta nel coro superiore e quella del re collocata in quello inferiore. L'autore del disegno, infatti, sta sovrappo-
nendo la situazione precedente all'epoca di Carlo Borromeo, con quella successiva, cioè quando il governatore - oppure il re nel caso in cui arrivasse - sarebbe dovuto necessariamente sedersi al di fuori dei cancelli, a sinistra e in posizione più bassa rispetto all'arcivescovo. Nel 1585 chi ha dato le indicazioni per l'estensione del disegno doveva però conoscere bene la disposizione del vecchio coro superiore, dentro il quale trovava posto anche la sedia del governatore e ha deciso ugualmente di documentare questo particolare per rilevare maggiormente la supremazia dell'arcivescovo sul re, nonostante l'incongruenza evidente con la presenza contestuale della sedia del re in quello inferiore. Sembra che questa illustrazione del presbiterio - fatta eccezione per la sedia del re - derivi da informazioni attendibili sulla disposizione del coro precedentemente al 1557: almeno il fatto che gli ecclesiastici siano segnalati nel coro inferiore spiega per quale motivo Sovico elogia la disposizione del coro precedente all'anno 1557, nel quale gli ordinari e il clero minore cantavano insieme¹⁰.

A questo punto forse uno dei disegni più bizzarri del Cinquecento milanese potrebbe fornirci qualche indizio sul coro precedente l'intervento di Seregni del 1557: si tratta di una pianta del Duomo realizzata da Seregni stesso e in parte di fantasia (Raccolta Bianconi II, 22v-a: fig. 2). In questo disegno il presbiterio prolungato occupa quattro campate, lasciando libera una quinta campata davanti ai grandi piloni del *tiburio*, campata che non esisterà mai ed è solo il risultato dell'allungamento fantasioso del presbiterio da quattro a cinque campate. Il coro superiore con l'altare invece occupa due campate: non vi sono indicazioni sul numero dei gradini tra i due cori, mentre le linee parallele tra la seconda e la terza campata sembrano rappresentare solo le proiezioni delle volte superiori, come accade altrove nel disegno.

Nel coro superiore stalli per l'arcivescovo, per il governatore o per gli ordinari non sono presenti. Troviamo invece due altri oggetti: l'altare maggiore rappresentato come un grande rettangolo trasversale nella sua posizione tradizionale, sotto la chiave d'arco di Beltramino da Rho, e poi, dietro l'altare,

(10) Sovico, cit. nota 7.

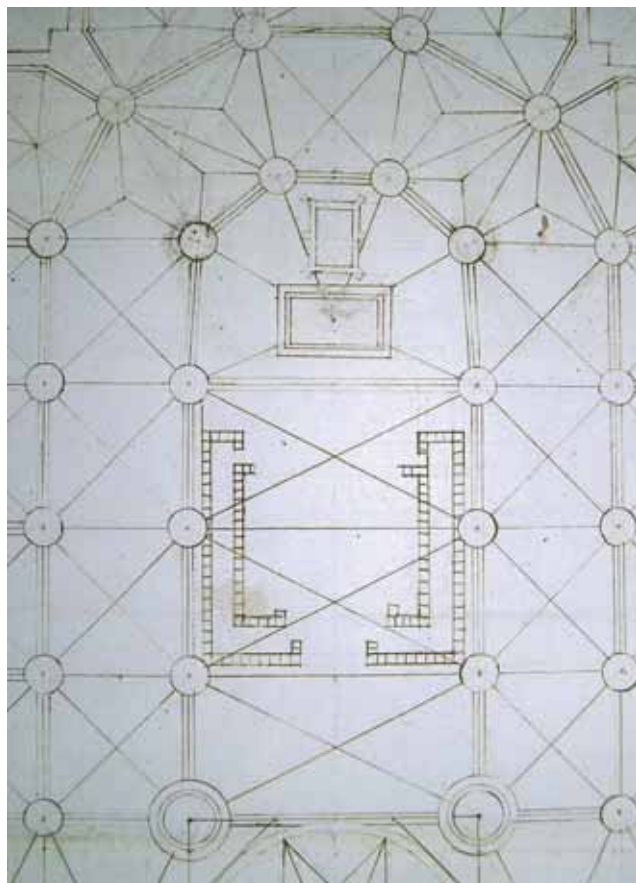


Fig. 2. Vincenzo Seregni, *Pianta del Duomo di Milano*, Milano, Biblioteca Trivulziana, particolare.

è raffigurato un rettangolo posto in senso longitudinale all'asse del presbiterio che presenta contrafforti angolari e laterali. È da escludere che questa seconda forma sia una rappresentazione grafica dello *scurolo* di Seregni, perché in questo caso sarebbe incomprensibile la presenza dei contrafforti angolari, disegnati della stessa forma di quelli enormi utilizzati agli angoli esterni della chiesa. Anticipando un argomento che si presenterà più avanti, sembrerebbe plausibile che si tratti di un progetto per una tomba per i duchi Sforza. Già nel 1502, infatti, i deputati avevano ordinato la rimozione dei sepolcri che si trovavano a est dell'altare maggiore, che dovevano essere sostituiti da iscrizioni poste sulla parete del deambulatorio; tuttavia il problema di dove seppellire i corpi riermerge, come vedremo, negli anni Sessanta all'epoca di Carlo Borromeo¹¹.

Davanti al santuario si trovano due file di stalli concentrici che formano una "U", occupando altre due campate; gli stalli alla base della "U" deli-

(11) *Annali...*, III, cit. nota 2, p. 122 (18 agosto e 29 novembre).

mitano il coro e lo separano dalla navata maggiore, lasciando solo un ingresso al centro. È piuttosto difficile stabilire con precisione dal disegno il numero delle sedie, che parrebbero circa 55 nella fila più esterna e circa 36 in quella interna, per un totale di 91. Nel disegno non compare alcuna indicazione su chi dovesse occupare queste sedie e colpisce il fatto che il coro inferiore si sarebbe trovato al livello del pavimento, come quello rappresentato nel disegno vaticano.

Sembra a questo punto inevitabile accettare il disegno vaticano (fig. 1) come una rappresentazione piuttosto attendibile del coro negli anni Cinquanta, prima dell'intervento di Seregni. Il disegno di Seregni (fig. 2), dunque, anche se compaiono elementi di fantasia, potrebbe essere una versione del coro inferiore ricostruito dopo il 1510, presumibilmente con gli ordinari seduti alle spalle del clero minore, come è del resto descritto dai testimoni sopra citati. Resta però un problema: se questo disegno, infatti, rappresentasse il coro inferiore ricostruito dopo il 1510, come ci si dovrebbe spiegare la sua radicale diversità da quello riprodotto nel disegno vaticano? Quando questa parte del coro sarebbe stata eventualmente modificata? E come mai non resterebbero documenti che testimoniano il cambiamento?

Il coro di Seregni 1557-1566

Nel gennaio del 1557 i deputati della Fabbrica del Duomo annunciano la loro intenzione di sistemare il coro in modo che possa essere collocata al suo interno una cattedra per l'arcivescovo Filippo Archinto (che non fu in realtà mai presente in Duomo e morì il 21 giugno 1558)¹². Non si parla di una ricostruzione del coro e sembra difficile comprendere perché dovesse essere difficile sistemare una sola sedia, per la quale Seregni ha fatto un progetto apposta¹³.

Si inizia subito, però, con la costruzione di uno *scurolo* per le reliquie dei santi milanesi: sappiamo quasi nulla della sua forma, visto che è stato poi inte-

(12) C. MARCORA, *La Chiesa Milanese nel decennio 1550-1560*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 7, 1960, p. 305 ss.

(13) *Annali...*, IV, cit. nota 7, p. 25; F. REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 64, n. 9. Ma già nel 16 luglio 1556 si stava lavorando al coro; «Pietro Gallico et sotio [sono pagati] pro operibus 5 per eos factis in segando assides nucum pro aptando corum» (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335a, f. 183r).

ramente distrutto da quello di Pellegrino Tibaldi. L'ambiente era posto "sotto" e "dietro" l'altare e aveva un soffitto sorretto da quattro colonne di *sarizzo* con basi e capitelli¹⁴. La decorazione includeva teste di serafini, *leitmotif* del presbiterio all'epoca di Carlo Borromeo¹⁵. È difficile immaginare dove si trovassero le finestre che sono menzionate in un documento del 1561, necessarie per la ventilazione dell'ambiente e forse per permettere la visione dell'interno da parte del popolo¹⁶. Forse la sua costruzione avrebbe causato lo spostamento temporaneo dell'altare e certamente la demolizione almeno di una parte del pavimento del presbiterio per costruire le scale di accesso.

Lo *scurolo* fu completato rapidamente: già nel marzo 1557 alcune delle reliquie vengono depositate in casse di piombo nell'arca di San Galdino, che era già stata collocata all'interno dello scurolo stesso¹⁷. La rapidità straordinaria dei lavori (impensabile nel caso di una struttura con piloni di *sarizzo*, o pietra, e voltata in mattoni) suggerirebbe che il pavimento del coro superiore fosse costruito in legno, ipotesi confermata anche dal fatto che, come vedremo, la documentazione del 1566 lo segnala come realizzato almeno in parte di "asse". Nel gennaio 1557 inizia la costruzione della sedia arcivescovile, forse da collocare in fondo al coro superiore, invece che a sinistra dell'altare¹⁸. Il 27 febbraio 1557 maestro Antonio de Pessano è pagato per "br. 14, onc. 4 assidum nucis (...) pro fatiando chorum novum" (così anche maestro Giovanni Bono), espressione che segnala per lo meno che si tratta di qualche lavoro agli stalli¹⁹. Successivamente, tra il mese di marzo e il settembre del 1557,

abbiamo una serie di riferimenti generici agli operai che tagliano legno, che si potrebbero riferire sia agli stalli che a lavori al pavimento²⁰. Altre notizie nei mesi di aprile e maggio concernono la "pittura" dello *scurolo* e consegne di calcina²¹. Nel 1558 il pittore Giuseppe Arcimboldi è pagato per aver dipinto gli stemmi dell'arcivescovo nel coro e un altro maestro per "solare" l'altare (forse si tratta di una pavimentazione di mattoni, dal momento che almeno una parte del pavimento era costruita in legno)²².

Nel 1561 però, i fabbricieri devono affrontare una sfida che ha condizionato cambiamenti nel coro superiore, l'arrivo del tabernacolo eucaristico donato da Pio IV, che collocano nel punto più a est del presbiterio, e non sull'altare (fig. 3). La sistemazione del tabernacolo, conclusa entro dicembre 1561, coinvolge la rimozione di alcune tombe ducali sospese nella campata occupata dal tabernacolo stesso e la costruzione di un piedistallo e di una sbarra di legno per separarlo dal deambulatorio²³. Viene rimosso anche il tabernacolo che ospitava il Santissimo Sacramento accanto all'altare di san Galdino e l'altare di san Rocco, poi viene dipinta la parete danneggiata durante i lavori²⁴. Il deambulatorio era molto frequentato all'epoca poiché vi erano collocati diversi altari e sepolcri e soprattutto per la

(14) C. MARCORA, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 12, 1965, p. 234; cfr. anche il documento sul secondo progetto borromeo per il nuovo presbiterio (ASDMi, *Metropolitana* 29; cfr. F. REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 65).

(15) 1557, 27 gennaio (*Annali...*, 4, cit. nota 7, p. 25; F. REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 64); per i cherubini: 1564, 17 agosto (*Annali...*, 4, cit. nota 7, p. 55).

(16) 1561, 21 ottobre: Antonio da Landriano è pagato "pro pingendo ("a colore di marmore" in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 746, f. 149r) fatiatam subtus fenestronum ad oppositum altaris maioris et duas fenestras scuroli et hostium sacrae cappellanorum ad colorem marmoris" (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 337a, f. 444r).

(17) 1557, 6 marzo (*Annali...*, 4, cit. nota 7, p. 25-6).

(18) 1557, 27 gennaio (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335a, 198r).

(19) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335a, f. 198v.

(20) 1557, 16 marzo: "maestro Lorenzino de Fopa...opere 12 a rixigar legnami per lo coro" (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 744, f. 57r); anche 3 aprile (f. 63r); 4 maggio (f. 64r) "per rexigar assoni per lo coro"; il 19 luglio (f. 77r) un maestro [+] è pagato per "fare lo coro per tutto lo mexe di zugno prox. Passato"; 1557, 15 settembre (f. 83r) altri "assi segati"; 1558, 1 marzo (f. 110r), Gulielmo Cernovo è pagato per lavori.

(21) 8 apr. 1557 e 8 mag. 1557 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335a, 199r).

(22) 1558, 1 marzo (*Annali...*, 4, cit. nota 7, p. 29); 8 apr. 1557 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335a, f. 199r).

(23) F. REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 62; J.A. ALEXANDER, *From Renaissance to Counter-Reformation...*, cit. nota 1, p. 62f; LEYDI, cit. nota 1.

(24) 1561, 24 ottobre: Evangelista Luino è pagato per dipingere la facciata "per contro al tabernacolo et reconzarla in bella forma" (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 746, f. 150r); 1561, 15 dicembre: intonacano la facciata "ubi erat altare del Corpus domini (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 337a, f. 446r; R. 746, 162r); 1561, 17 dicembre: Aluisio Seregni paga una cena per i lavoratori che hanno demolito l'altare di san Rocco (sul lato meridionale) e certi pilastri "qui reportaverunt tre statue dalla facciata (sul lato sud)" (*Annali...*, IV, cit. nota 7, p. 47); 1561, 31 dicembre: pagamenti a Aurelio Lombardo e Evangelista Luini, "pro eius mercede pingendi pedestallum dicti tabernaculi, et parietem ad oppositum dicti tabernacoli" (*Annali...*, IV, cit. nota 7, p. 47).



Fig. 3. Tabernacolo di Pio IV, Milano, Duomo.



Fig. 4. Tabernacolo, Milano, Duomo, altare di santa Caterina.

presenza del tabernacolo eucaristico proveniente della vecchia chiesa, sistemato in un primo momento presso l'altare di sant'Agnes e poi, nel 1537, in un nuovo altare accanto a quello di san Galdino. Soppresso nel 1561, il tabernacolo sembra sia stato trasferito a destra dell'altare di santa Caterina (fig. 4)²⁵. Nel marzo del 1562, invece, il candelabro Tri-

(25) I tabernacoli eucaristici: (1) quello degli ordinari era ospitato nella sacristia delle messe (nord) sull'altare dedicato a san Giovanni Battista; nell'agosto del 1562 era stato collocato nel tabernacolo donato da Pio IV in fondo al coro superiore, poi, come sembra, messo sull'altare maggiore nel 1567-8 (M. NAVONI, *Culto della eucaristia*, in *Il Duomo di Milano...*, cit. nota 1, pp. 240-243); (2) il tabernacolo gotico si trovava fino al 1536 sull'altare di sant'Agnes nel Duomo (A. TAMBORINI, *Il Corpus Domini a Milano*, Roma 1935, p. 42); poi dal 1536-7 in una nicchia costruita appositamente tra l'altare di san Galdino e di santo Spirito (secondo il testimone contemporaneo di Bernardino Massino, cfr. A. RATTI, *Contributo alla storia eucaristica di Milano*, Milano 1895, p. 21; G.M. BURIGOZZO, *Cronaca di Milano 1500-1544*, in "Archivio storico italiano", 3, 1842, p. 537); nel 1551 è stato dotato da Battista Menciozzi di una grande lampade che una volta si trovava vicino all'altare maggiore (1551, 7 marzo: ASMi, *Notarile* 7213,

vulzio, fornito da quattordici lampade, è posto dietro l'altare, accanto al nuovo tabernacolo del Santissimo Sacramento (fig. 5)²⁶.

Seregna opera tuttavia un altro cambiamento fondamentale nel coro superiore, presumibilmente avviato tra il 1557 (?) e il 1561. Nel 1563, infatti, Sovico osserva che gli ordinari si siedono tra il tabernacolo e l'altare maggiore²⁷; simultaneamente Michele Sovico lamenta a Carlo Borromeo il fatto che gli ordinari si comportano in modo disdicevole e che sarebbe meglio che fosse ripristinato il vecchio coro, perché in questo modo gli ordinari non si troverebbero così distanti dal clero minore o dal maestro del coro²⁸. Desumiamo dunque una notizia importante, cioè che prima del 1563 gli stalli per gli ordinari si trovavano dislocati intorno all'altare

M.A. CASTELFRANCO; copia, G.B. CARISIO, *Miscellanea*, BAMi, A S III, 12, = A 260, f. 309r); il tabernacolo fu rimosso nel 1562 e collocato a destra dell'altare di Santa Caterina, dove si trova oggi, anche se Carlo Borromeo avrebbe voluto demolirlo nel 1566 (A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla veneranda fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano*, Milano 1977, p. 187, n. 166), e così anche Federico Borromeo nel 1615: giustamente C.T. GALLORI, *L'Altare Porro del Duomo di Milano*, in "Nuovi Annali", 1, 2009, p. 151, n. 27 osserva che l'oggetto visto da P. MAZZUCHELLI, *Osservazioni... sopra il rito ambrosiano*, Milano 1828, p. 210 non sembra corrispondere a quello che si trova oggi a destra dell'altare di Santa Caterina. Cfr. anche E. CATTANEO, *Contributo alla storia eucaristica di Milano*, in "Archivio ambrosiano", XLV (*Ricerche storiche sulla chiesa ambrosiana* XI), Milano 1982, pp. 9-109.

(26) 1562, 10 marzo; "die stesso l. 14, s.- d.- domino Jacobo de Brochis pro pretio lampadarum 14 magnarum ponendarum ad candelabrum bronzi in praedicta maiori ecclesia" (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 338, f. 179r). Non è certo se l'uso della preposizione "ad" possa implicare che le 14 lampade siano state appese al candelabro o collocate vicino al candelabro, ma probabilmente la prima soluzione è la più verosimile.

(27) Sovico (no. 18), cit. nota 7: "Itaque cum post altare maius adsit tabernaculum [...] sanctissimum in quo continue tenetur sacrosanctum corpus D. N. Jesu Christi et circum circa inter tabernaculum et altare maius chorus constructus fuerit de anno 1557 vel circiter, in quo de presenti sedent dicti ordinarii". Non credo che il coro con gli ordinari fosse già costruito nel 1557, perché il tabernacolo giunge in Duomo solo nel 1560 e senza il tabernacolo ad est del coro superiore non avrebbe avuto senso spostare gli ordinari.

(28) "Consultius esset, ut sentiunt plurimi ut ad sedes pristinas et ad chorum antiquum dom. Ordinarii reverterentur; non enim convenit ut ipsi ab officialibus sint ita remoti, nam si oportet quicquam de officio ipsis nunciare, aut ipsi non audiunt, aut non attendunt, aut necesse est magistrum chori vel alterum loco eius altius nunciando vocifarari, quod quam sit indecorum, omnes facile judicabunt" (cit. nota 7).



Fig. 5. Candelabro Trivulzio, Milano, Duomo.

come nella vecchia Santa Maria maggiore. Visto che dal punto di vista liturgico non avrebbe senso lasciare il nuovo tabernacolo eucaristico collocato a est del coro superiore, interamente isolato da tutto il clero rimasto nel coro inferiore prima dell'intervento di Seregni, sembra ragionevole dedurre che tra 1557 e 1561 gli stalli per gli ordinari erano già sistemati nel coro superiore.

La mancanza di documenti in merito alla costruzione di stalli per gli ordinari nel coro superiore fa sospettare che Seregni abbia semplicemente riutilizzato le sedie degli ordinari del coro inferiore, adattandole agli spazi che dovevano occupare nella prima campata, lasciando gli stalli dei *lettori* e *mazzeconi* all'interno del coro inferiore. Questa ipotesi potrebbe essere considerata azzardata, ma il contrasto con l'abbondanza di documenti che si trovano sul processo tortuoso avviato nei tardi anni Sessanta per la sostituzione delle sedie operata da Paolo Gazza è assai evidente. Il silenzio assoluto di Casale, che si occupa dei mutamenti liturgici nel Duomo almeno dal 1552 (anche se omette alcuni anni), sembra tuttavia su questo punto incomprensibile. Purtroppo il disegno vaticano non indica nel dettaglio le sedie nel coro inferiore, quindi non sappiamo quante di esse sarebbero potute essere riutilizzate nel coro superiore, se la nostra ipotesi fosse vera.

La documentazione esaminata finora ci permette di essere sicuri dell'attendibilità, ma non necessariamente della funzione, del disegno RB II, 24r di Seregni (fig. 6)²⁹. Il *terminus post quem* è da fissare al 1561, quando il tabernacolo è stato collocato a est dell'altare, ma non sembra che il disegno possa coincidere con un progetto per la sua sistemazione. Il coro illustrato nel disegno rimase *in situ* durante il I Concilio provinciale dell'ottobre-novembre 1565, come sappiamo da un'altra pianta del presbiterio schizzata durante il Concilio nel diario di Fermano, e che è quasi identica³⁰. Il *terminus ante quem* per

il disegno è il febbraio 1566 o non molto tempo dopo, quando sembra che il tabernacolo sia stato rimosso dal coro superiore.

Nel coro illustrato da Seregni possiamo notare in confronto con quello vecchio che adesso (1) gli stalli degli ordinari si trovano nel coro superiore, quelli dei *mazzeconi* e i *lettori* in quello inferiore - entrambi senza inginocchiatoi; (2) le sedie per il *retinue* del "principe" trovano collocazione nel coro inferiore; (3) i cori sono di larghezza diversa e (4) che nel coro inferiore Seregni disegna, forse a causa di un rialzamento del coro superiore, una piattaforma a forma di U posta su tre gradini, ma purtroppo nessun documento testimonia la sua costruzione. Proveremo comunque a stabilire se e quando ciascuno di questi elementi sia stato costruito³¹.

Non vi è traccia della sedia arcivescovile che i deputati avrebbero voluto nel coro superiore nel 1557: invece un posto per «il principe» è indicato a sinistra, in quella che diverrà la collocazione della sedia arcivescovile all'epoca di Carlo Borromeo. Questa sedia, posta davanti a quelle degli ordinari, era probabilmente «una sedia domestica senza gradi» del tipo menzionato da Castioni nel 1585. La parola «principe» è certamente da interpretare come «governatore:» l'uso di «principe» per «vescovo» è infatti da escludere *a priori*; anche Giovan Battista Casale usa il termine «principe» per indicare una serie di governatori diversi e se la parola non significasse «governatore», il riferimento agli «oratori de li principi» nel coro inferiore sarebbe incomprensibile³². Ci si potrebbe chiedere se tra il 1557 e 1560 una sedia per l'arcivescovo si trovasse o stesse per trovarsi nella posizione dell'attuale tabernacolo - come nella vecchia Santa Maria maggiore - per essere poi tolta nel 1561. La questione è interessante perché sicuramente una sedia vescovile all'estremità est del coro avrebbe implicato la presenza di stalli per gli ordinari che avrebbero dovuto assistere il vescovo. Tuttavia nel 1563 Sovico sembra suggerire che la sedia *non* si era mai trovata in fondo al presbiterio prima dell'arrivo del tabernacolo, anche se alcuni avrebbero voluto collocarla in quella posizione³³. Sembra invece che la pre-

(29) «[centro in alto] tabernacolo [coro superiore] reverendi ordinarii - reverendi ordinarii [sinistra] illustrissimo principe [destra] ordinarii quali cantano la messa [coro inferiore, sinistra] oratori de li principi [destra] illustrissimo senato regio [tra i piloni, sinistra] lectori [destra] mazaconii».

(30) Il diario di G.F. Fermano si trova nella Biblioteca Vaticana, appena riaperta, per cui non sono in grado di presentare un'immagine: due immagini in C. MARCORA, *Nicolò Ormaneto vicario di S. Carlo Borromeo*, in «Memorie storiche della diocesi di Milano», 8, 1961, pp. 352-353; A. CASTELLUCCI, *Un episodio della vita di S. Carlo Borromeo*, Roma 1927, pp. 67-68.

(31) Tralascio per il momento il problema assai complesso del disegno a matita steso sopra il disegno a inchiostro, che riguarda piuttosto la storia dello *scurolo* pellegriniano.

(32) C. MARCORA, *Il Diario ...*, cit. nota 14, pp. 223, 255, 258, 267-8.

(33) «Et licet nonnulli *statuissent*, extracto choro novo, collocare sedem archiepiscopi, ubi nunc plantatum est tabernaculum,

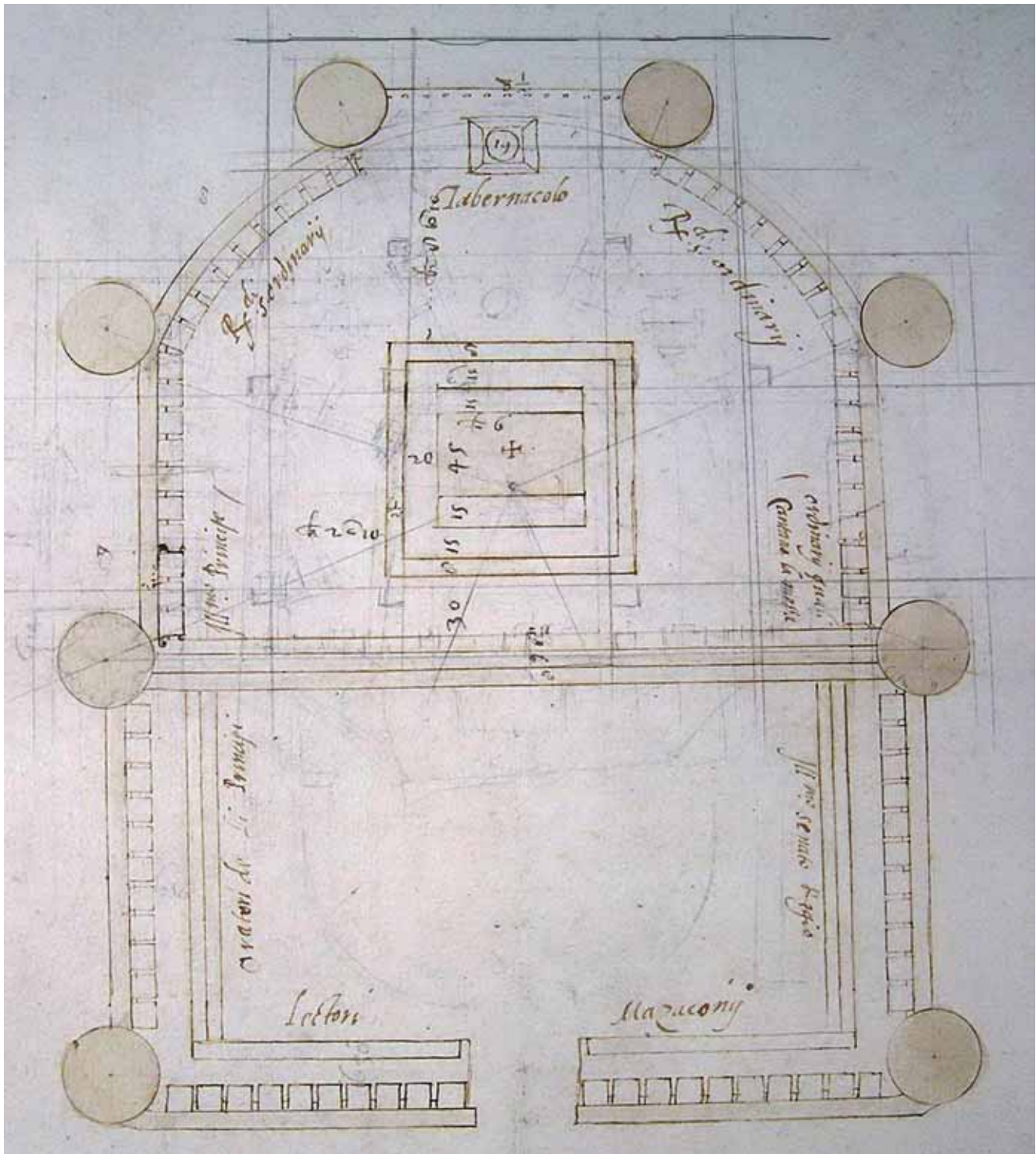


Fig. 6. Vincenzo Seregini, *Pianta del coro del Duomo*, Milano, Biblioteca Trivulziana.

senza della sedia del “principe” a sinistra del coro risulti dal fatto che nei primi anni Sessanta Carlo Borromeo era sempre assente³⁴. Inoltre sappiamo già che la sedia del governatore si trovava nel coro vecchio superiore e questo disegno conferma quindi che la consuetudine era rispettata anche nel coro di Seregni.

Secondo i disegni in nostro possesso i due cori sono separati da quattro gradini. Purtroppo il disegno di Seregni presenta un’ambiguità su questo punto: nel coro inferiore le autorità laiche si collocano su una piattaforma rialzata su tre gradini, ma i *lettori* e *mazzeconi* sembrano essere elevati di un solo gradino. All’incrocio tra le due file di gradini, quelli della piattaforma degli ecclesiastici (due gradini) sembrano essere contigui con il secondo e il terzo gradino dei laici: si dovrebbe perciò pensare che la piattaforma ecclesiastica fosse alta due o tre gradini, cioè, che davanti alla piattaforma ci fosse una sorta di muretto, che sembra molto improbabile.

Anche la relazione tra i quattro gradini del coro superiore e i tre gradini della piattaforma dei laici non è chiara per la medesima ragione: il coro superiore si eleva al di sopra della quota della piattaforma del coro inferiore o invece sopra la quota del pavimento? Nel primo caso, dovremmo ipotizzare ancora la presenza di un muretto alto tre gradini davanti al coro superiore (fatto che parrebbe assai poco probabile); nel secondo caso, dovremmo forse supporre che il coro superiore si elevasse di quattro

gradini dal pavimento e quindi fosse di un solo gradino più alto dal coro inferiore.

Nel disegno vaticano il coro inferiore vecchio si trova al livello del pavimento e quello superiore si alza su quattro gradini; è probabile che la costruzione dello *scurolo* di Seregni comportasse un rialzamento del pavimento del coro superiore, ma a causa dell’ambiguità del disegno dello stesso Seregni, è difficile stabilire se il coro superiore dovesse essere a quattro o sette gradini da terra. La questione, inoltre, non è per nulla ovvia perché il coro inferiore è più largo di quello superiore, con le sedie collocate quasi negli interassi dei piloni, mentre nel coro superiore gli stalli sono tangenziali al loro filo interno.

A giudicare dal disegno Seregni ha aggiunto, o aveva intenzione di aggiungere un muro periferico intorno ai cori per separare gli ecclesiastici e i laici dal pubblico nel deambulatorio e presumibilmente per nascondere i dislivelli tra i cori stessi. Questo recinto, forse ligneo, non avrebbe molto senso nell’assenza di stalli per gli ordinari, ma non si può immaginare la sua altezza. Adesso le aperture laterali del coro superiore, illustrate nel disegno vaticano sono scomparse, e dunque per raggiungerlo, i canonici uscendo dalla loro sacrestia avrebbero dovuto attraversare il coro inferiore. Non c’è inoltre alcuna indicazione del candelabro Trivulzio che nel marzo del 1562 fu collocato dietro l’altare per illuminare il tabernacolo³⁵.

Il coro di Seregni sotto attacco

Dopo il Concilio di Trento si comincia a sentire un nuovo rigore riguardo a tutti gli aspetti della chiesa, in particolare dopo l’arrivo a Milano nel giugno 1564 del Vicario generale Nicolò Ormaneto. Già nel 1563 i difetti del coro del Duomo erano stati descritti da Sovico; nel settembre del 1564 Ormaneto e Carlo Borromeo si scambiano osservazioni sul coro superiore con lo scopo di adeguarlo ai dettami tridentini e, in seguito, ai decreti emanati nel I Concilio Provinciale nel tardo 1565.

Nel 1563 Sovico riporta che i canonici non dimostrano nessun rispetto per il tabernacolo e ammettono nel coro superiore laici e uomini armati³⁶; inoltre, la cattedra arcivescovile non è stata sempli-

locus ille minime congruit sedi domini archiepiscopi; non enim convenit episcopum post altare sedem habere, ubi nec ipse aliquem videre possit nec ab aliquo ipse videri, sed ipse reverendissimus archiepiscopus debet in tali loco sedere ut conspiceret quomodo se gerant omnes in choro, si omnia fiant reverenter et decenter [...] itaque restituenda est sedes prope altare ubi prius, quemadmodum etiam in omnibus ecclesiis cathedralibus erant collocatae” (testo cit. nota 7) dove “prius” certamente sta per “prima della sistemazione di Seregni del coro superiore”. È difficile stabilire dall’uso del *piuccheper-fetto* “statuissent” se Sovico stia dicendo che (1) alcuni volevano collocare la sedia in fondo al presbiterio, ma questo non avvenne; o piuttosto (2) che alcuni volevano farlo ed era anche stato fatto; forse è corretta la prima possibilità, dal momento che subito dopo si dice che la sedia “dev’essere collocata dov’era prima”, cioè a sinistra del coro superiore nel coro vecchio precedente all’intervento di Seregni.

(34) Dal 7 febbraio 1560 Carlo Borromeo era amministratore della diocesi con l’obbligo di risiedere a Roma e solo il 12 maggio 1564 fu proclamato arcivescovo di Milano: R. MOLS, in *Dictionnaire d’histoire et géographie ecclésiastiques*, a cura di A. Baudrillart, A. De Meyer, E. Van Cauwenbergh, 12, Parigi 1953, col. 488.

(35) Cfr. nota 26.

(36) Cfr. nota 7. Portare spade in chiesa è vietato dal IV Consiglio provinciale del maggio 1576 (AEM II, col. 328) in base a tradizioni antichissime.

cemente rimossa, bensì distrutta, cosicché nel caso dovesse arrivare l'arcivescovo non avrebbe alcun posto dove sedersi. Sovico non concorda sul fatto che la sedia debba essere collocata in fondo al coro al posto del tabernacolo, perché l'arcivescovo non potrebbe in tal caso vedere tutti gli ecclesiastici né viceversa essere visto da tutti; invece, l'arcivescovo dovrebbe sedersi in un luogo dove possa essere visto dalla maggioranza degli ecclesiastici e dalla congregazione dei fedeli, e nella posizione consueta per le cattedrali, cioè alla sinistra dell'altare. La situazione è ben illustrata nel disegno RB II, 24r (fig. 6) nel quale i *lettori* e i *mazzeconi* nel coro inferiore sono separati dai canonici e non vi è traccia della sedia dell'arcivescovo. Sovico aggiunge che è indecoroso che i corpi dei duchi, sospesi sopra il coro, stiano a una quota più alta del Santissimo Sacramento “quasi sint et Sacramento et reliquiis diviniora”

C'è inoltre un altro grave difetto: prima dell'intervento di Seregni - sempre secondo Sovico - il crocefisso donato al Duomo dal Duca Filippo Maria Visconti (1412-47) era collocato tra i piloni all'entrata del coro, cioè in mezzo ai piloni della terza campata. Lo vediamo in una xilografia del 1529, dove non è tuttavia chiaro se esso fosse posizionato all'ingresso del coro o più avanti (fig. 7)³⁷. “Nunc” prosegue Sovico (nel 1562 o nel 1563), il crocefisso è stato trasportato vicino al Sacro Chiodo e

(37) Sovico sembra pensare alla crocefissione trasportata “cum ornamentis suis circumstantibus” dalla cappella di San Donato nel vecchio Castello sforzesco il 14 marzo 1449 (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 2, Milano 1877, p. 125: ma Filippo Visconti muore nel 1447); forse, invece, si tratta di qualche confusione con il *Crocefisso della Misericordia* adesso nel deambulatorio (v. *Il Duomo di Milano*, cit. nota 1, p. 204). Nel 1516 “el crucifixo, quale è in mezzo del domo” - se si tratta dello stesso oggetto - è stato dipinto alle spese dell'eremita Girolamo (BURIGOZZO, *Cronaca...*, cit. nota 25, p. 431; G.A. PRATO, *Storia di Milano 1499-1519*, in “Archivio storico italiano”, 3, 1842, p. 357), ma il 15 marzo 1518 cade e si danneggia gravemente (BURIGOZZO, *Cronaca...*, p. 432). Si vede un crocefisso nella xilografia all'interno del libro *Ordine de la processione triduana ordinata dal rev. patre de sacra teologia Thomaso Nieto per la liberatione de la città de Milano e salute de soy cittadini*, Milano, Vincenzo Meda, 10 luglio 1529, dove il crocefisso si trova a due terzi dell'altezza dei piloni, ma di quali piloni si tratta - quelli alla bocca del coro o nella navata grande - non è chiaro. Il libro è rarissimo: esiste una copia del testo e una descrizione dell'incisione nel manoscritto BAMi MS I 206 P inf., pp. 147-165 (sec. XVIII), ma fortunatamente ho trovato un esemplare del volume del libro, completo del frontespizio, apparentemente non catalogato alla Biblioteca Marciana in *Miscellanea* 1874.

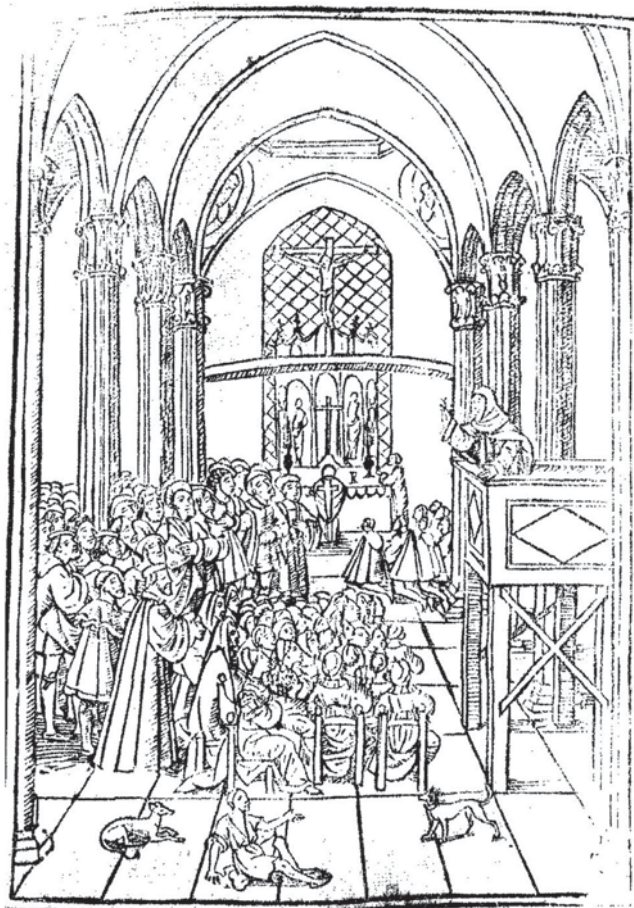


Fig. 7. Xilografia dal libro *Ordine della processione...*, Milano 1529, Biblioteca Marciana (v. nota 37).

sopra il tabernacolo, dove è quasi invisibile e perciò deve essere riportato immediatamente nella sua posizione originaria, davanti al coro.

A questo punto si comprende il concetto che sta alla base della ricostruzione del coro avvenuta frettolosamente nel 1560-61. L'idea era quella di concentrare oggetti di altissimo impatto liturgico e simbolico a est dell'altare, ovvero il tabernacolo, simbolo del sacrificio non-sanguinoso di Cristo, illuminato dal candelabro Trivulzio, gremito di riferimenti al Tempio di Gerusalemme. Sospesi sopra il tabernacolo invece vi erano il Sacro Chiodo, la reliquia più importante del Duomo, e il Crocefisso, entrambi simboli potentissimi del sacrificio sanguinoso di Cristo. Questo raddoppiamento dei punti focali della cattedrale mostra un certo fascino: il primo a ovest, nella navata con i lettori nella quarta campata davanti al coro, dove la congregazione si aduna per l'Epistola e il Vangelo e un secondo punto focale a est, creato da Seregni al posto di una serie di oggetti ricchi di sacralità sparsi davanti e dietro l'altare, incentrato tra il coro superiore e il deambulatorio, dove la congregazione avrebbe potuto adorare il tabernacolo e assistere alle messe (fig. 8).

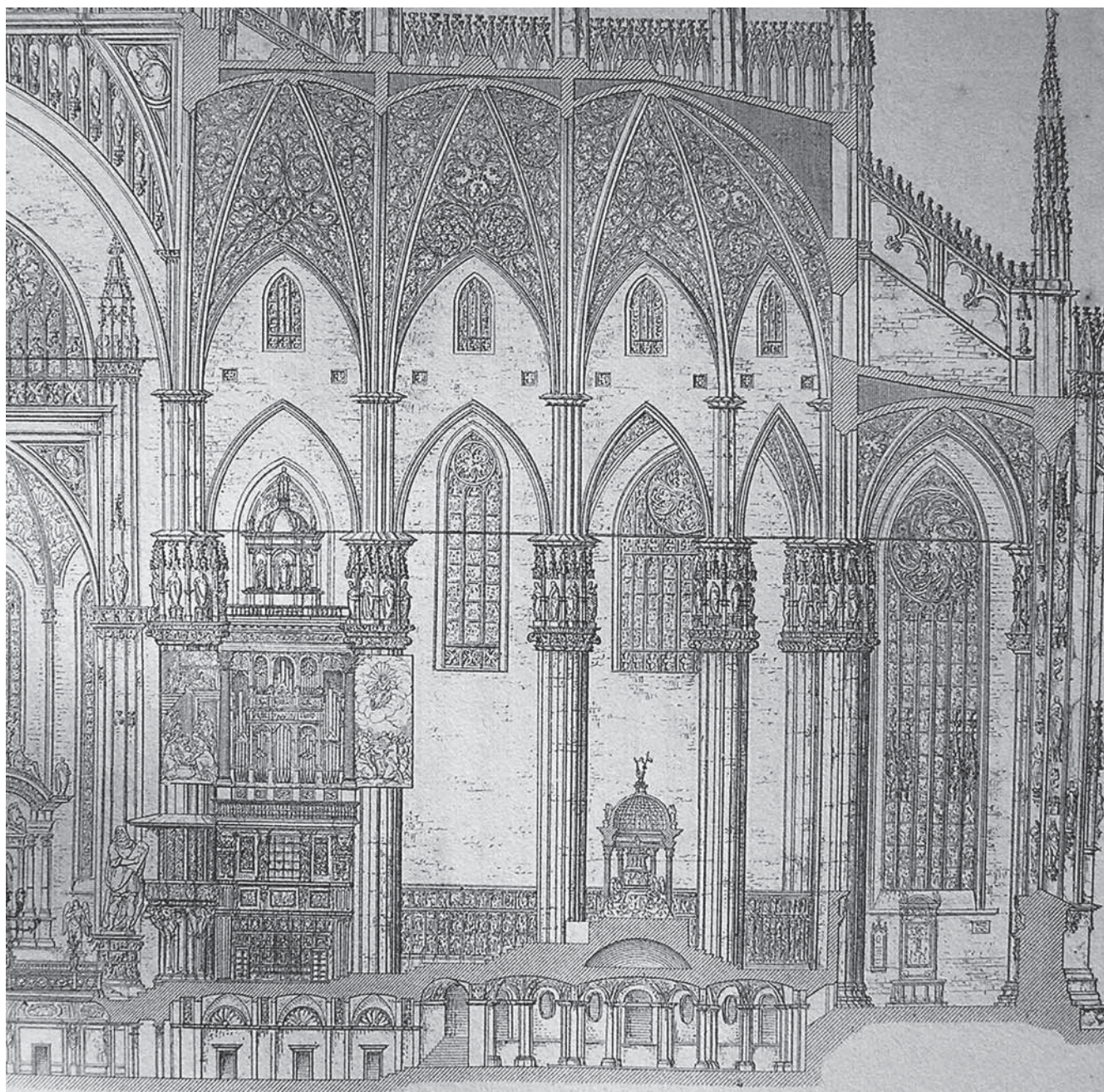


Fig. 8. Sezione del presbiterio del Duomo di Milano (da J. VALLARDI, *Le Dôme de Milan*, ed. 2, Milano 1883, pl. VIII).

Nel tardo 1564 Carlo Borromeo e Nicolò Ormaneto discutono sulla disposizione del presbiterio. Il 26 agosto Carlo scrive da Roma a Ormaneto chiedendo che “quanto a quel tabernacolo, vorrei che mi mandaste un disegno di tutta la chiesa et in che luogo sta hora et dove disegnate di riporlo per poterne meglio far giuditio”³⁸. Da una rilevante lettera del settembre dello stesso anno risulta che Carlo aveva studiato il disegno, evidentemente una pianta,

insieme alla risposta di Ormaneto, che sembrava prevedere la sistemazione del tabernacolo donato da Pio IV su colonne sull’altare e una cattedra in fondo al presbiterio con il celebrante collocato a est dell’altare³⁹. Carlo infatti asserisce di preferire una

(38) 1564, 26 agosto; G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini l’architetto di S. Carlo e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939, p. 206.

(39) ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 38, pp. 206-7; REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 64; C. JOBST, *Liturgia e culto dell’eucaristia nel programma spaziale della chiesa. I tabernacoli eucaristici e la trasformazione dei presbiteri negli scritti ecclesiastici dell’epoca intorno al Concilio di Trento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 113 ss.

sedia in fondo al coro (contro il parere di Sovico del 1563), come nelle chiese paleocristiane di Roma, che implica necessariamente lo spostamento del tabernacolo sull'altare. Dalle espressioni utilizzate da Sovico nel 1563 e da Carlo Borromeo in quest'ultima lettera, però, non è chiaro se, precedentemente alla collocazione del tabernacolo in fondo al coro, una sedia si trovasse in quella stessa posizione. Questa disposizione infatti, come Sovico nota, avrebbe creato delle difficoltà: se la sedia fosse stata posizionata a est del coro e la messa fosse stata celebrata a est dell'altare, il popolo non avrebbe visto nulla, né l'arcivescovo, né il celebrante; celebrando invece la messa a ovest dell'altare, né l'arcivescovo, seduto in fondo al presbiterio, né la maggioranza degli ordinari non avrebbe visto molto. Ormaneto suggerisce quindi di risolvere i problemi di visibilità elevando il tabernacolo su quattro colonne e lasciando la sedia arcivescovile in fondo al presbiterio. Carlo osserva anche che, se il tabernacolo fosse stato collocato sull'altare e la sedia arcivescovile vicino all'altare stesso, il popolo non avrebbe potuto avvicinarsi per l'eucaristia, non precisando, però, se a pare suo si tratti di un vantaggio o di uno svantaggio, ma sembra probabile la seconda ipotesi.

Si tratta quindi di una lettera importantissima nella quale per la prima volta è rivelata l'idea di collocare il tabernacolo sull'altare elevato su colonne – idea che era stata ventilata anche quando Pirro Ligorio cominciò a costruire il tabernacolo per Paolo IV a Roma, come quasi certamente Carlo ben sapeva⁴⁰. Carlo Borromeo non spende nemmeno una parola sulla collocazione della sedia del governatore, che viene poi esclusa dal coro superiore. Tuttavia la decisione di trovare una sistemazione permanente per la cattedra dell'arcivescovo, che secondo quanto riportato da Sovico è stata distrutta, è ormai effettiva ed implica necessariamente che né il tabernacolo né il candelabro Trivulzio possano rimanere distanti dall'arcivescovo a est del coro. Borromeo scrive a Ormaneto di utilizzare queste osservazioni come promemoria dal momento che egli non è presente e non riesce a capire «dal disegno ogni cosa, come fate voi sul luogo medesimo» ed si dichiara disposto a seguire qualsiasi suggerimento che Ormaneto avesse voluto segnalargli «per maggior decentia del SS. Sacramento et orna-

mento di quella chiesa et satisfattione dei fedeli». Il motore delle idee in questo periodo di assenza di Carlo dalla diocesi e almeno fino al suo arrivo a Milano nel settembre 1565 è dunque proprio Ormaneto⁴¹.

Colpisce, inoltre, il tempismo delle discussioni. Inevitabilmente l'importanza del dogma della transustanziazione, ribadita dal Concilio di Trento nell'ottobre 1551, comporta il fatto che il tabernacolo eucaristico e con esso l'eucarestia stessa debbano assumere una posizione di visibilità all'interno delle cattedrali, come mai in precedenza⁴². Il Concilio non si era espresso in modo specifico sulla collocazione del tabernacolo nella sessione del 3 e 4 dicembre 1563⁴³.

Durante il I Concilio provinciale del 1565 si decreta invece che il vescovo debba assicurarsi che il SS. Sacramento sia custodito in un tabernacolo sull'altare⁴⁴. Nel 1576 Famagosta stabilisce che il tabernacolo debba essere costruito di legno, foderato da seta e posto sopra l'altare per avere massima visibilità e debba essere coperto da un velo o drappo di seta a forma di padiglione⁴⁵. Borromeo annuncia inoltre che i vecchi tabernacoli murari debbano essere distrutti – idea che non è in realtà nuova al Duomo, perché sembra che già nel 1562 il tabernacolo vecchio era stato rimosso dalla sua posizione accanto all'altare di san Galdino⁴⁶. La configurazione del presbiterio nel disegno RB 24r è riproposta in un altro disegno di Seregni, RB II, 3 (fig. 9): si tratta di una pianta di tutto il Duomo con un progetto per un edificio a est. Le due piante del presbiterio di Seregni sono quasi identiche, sebbene vi siano piccole variazioni nel numero delle sedie, sempre senza inginocchiatoi: nel coro inferiore 10

(40) A. CARACCILO, *De Vita Pauli Quarti p.m. collectanea historica*, Cologne 1612, pp. 130, 137.

(41) Prima del 1564 Carlo non si occupa direttamente del presbiterio: il 26 agosto 1564 chiede a Ormaneto un disegno di “tutta la chiesa” (ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 38, p. 206); nel dicembre chiede poi a Tullio Albonese di “prender la misura della lunghezza et larghezza del Duomo di Milano et dell'altezza della tribuna et mandatela o con fili o con numero di piedi come a voi meglio parerà” (ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 38, p. 203).

(42) *Decrees of the Ecumenical Councils*, a cura di N. P. Tanner, London-Washington, 1990, II, pp. 693-8, dove si dice soltanto (cap. 6, p. 695) che l'abitudine di conservare il SS. Sacramento “in sacrario” è molto antica.

(43) Sess. 25, 10 in *Decrees...*, (3 e 4 dicembre 1563), cit. nota 42, p. 780. Cfr. AEM, II, col. 137.

(44) AEM II, col. 46.

(45) AEM II, col. 1186.

(46) AEM, II, coll. 137.

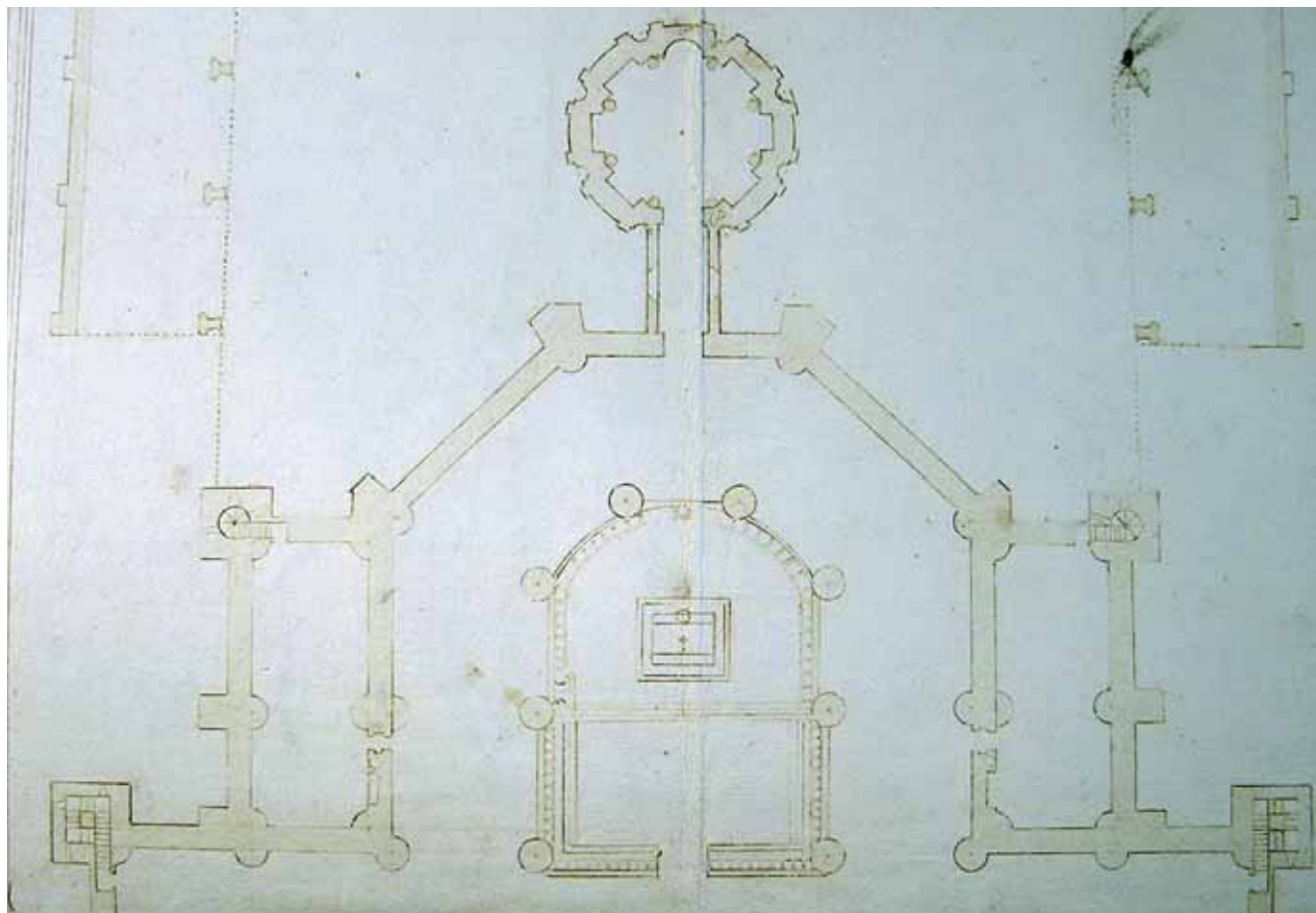


Fig. 9. Vincenzo Seregni, *Pianta del Duomo*, Milano, Biblioteca Trivulziana, particolare.

sedie a destra per gli oratori e 11 a sinistra per il senato; poi 10 sedie per entrambi i *mazzeconi* e *lettori*; nel coro superiore, 31 o 32 stalli per gli ordinari, per un totale di 72 circa.

Ci sono tuttavia due novità importanti: a sinistra del coro superiore si inserisce una sedia su due gradini posta tra gli stalli degli ordinari, presumibilmente quella arcivescovile. Il tabernacolo rimane nel luogo in cui era stato collocato nel 1561, ma una circonferenza disegnata dietro la croce sull'altare e sul gradino o *bradella* (e non sull'altare stesso), che costituisce certamente un'aggiunta frettolosa al disegno, potrebbe essere un suggerimento per una posizione alternativa, corrispondente all'idea discussa da Ormaneto e Borromeo nel 1564. Il disegno è databile quindi dopo il 1564, quando compare l'idea di trasportare il tabernacolo sull'altare maggiore e prima dello spostamento definitivo del tabernacolo stesso nel 1566. In seguito alcuni indizi ci consentiranno di datare il disegno con maggiore precisione.

Seregni e il progetto Borromeo-Ormaneto 1566

Carlo Borromeo entra a Milano il 23 settembre 1565 per prepararsi per il I Concilio provinciale (15 ottobre - 3 novembre 1565). Nel giugno 1566 visita il Duomo forte delle dichiarazioni del Concilio di Trento, che vengono riproposte proprio al Concilio provinciale, e di idee formulate nelle discussioni con Sovico e Ormaneto. Ormaneto resta a Milano dal 1 luglio 1564 al giugno 1566, quando lascia la città definitivamente, essendo stato convocato a Roma da Pio V⁴⁷. Seregni rimane poi architetto del Duomo fino a luglio 1567, quando Pellegrino Pellegrini lo sostituisce. Se le opinioni di Borromeo in merito ai lavori al coro erano assai vaghe nel 1564, dopo il suo arrivo in città nel 1565, l'arcivescovo prende con Ormaneto molte decisioni, agendo rapidissime sugli stalli del coro, sul Crocefisso, sulla sedia arcivescovile, sul tabernacolo, sulla questione delle casse ducali e su altri sepolcri.

(47) MARCORÀ, *Nicolò Ormaneto...*, cit. nota 29, pp. 209-590.

Già nel febbraio del 1566 maestro Jacopo da Brianza e i suoi collaboratori avevano banchettato per celebrare la demolizione del suolo ligneo del coro - o almeno di una parte dello stesso - e il 18 marzo 1566 un altro maestro era stato pagato per aver demolito un'altra parte del suolo di "assi:" abbiamo già ipotizzato che il pavimento fosse costruito in legno, ma non è chiaro perché dovesse essere distrutto "in parte" o sezioni⁴⁸. Il 25 giugno 1566, il giorno in cui Ormaneto parte per Roma, Borromeo ordina durante la sua visita al Duomo che le "banche se faciano dreto al muro de dreto del coro e più banche 12 per il coro portatile"⁴⁹, un riferimento poco chiaro, ma che dimostra che qualche riorganizzazione degli stalli era stata avviata, dal momento che ciascuna campata del coro ospitava 9 o 10 stalli, forse il numero di panche menzionate (dodici) implicava la rimozione delle sedie da una campata a destra o a sinistra del tabernacolo.

Prendiamo dunque in considerazione un altro disegno, di piccole dimensioni e rapidamente schizzato, che illustra uno scontro, descritto in dettaglio nel documento relativo, tra i *lettori* e i *mazzeconi* (fig. 10). Il litigio, che Borromeo avrebbe dovuto risolvere⁵⁰, scoppia durante il soggiorno di Ormaneto a Milano e quindi prima del giugno 1566. Sembra quasi certo che il disegno illustri il coro prima della partenza di Ormaneto stesso e può darsi che egli fosse responsabile della sua riorganizzazione.

Il coro illustrato nel foglio RB II, 24r (fig. 6) rimane in posa almeno fino alla fine del I Concilio provinciale dell'ottobre-novembre 1565. Nelle loro lamentele a Ormaneto, e poi a Carlo Borromeo, i *lettori* dichiarano che «essendosi mutati li stadii a luoro [i lettori] tocca il puortare li libri suoi che sono di tanto peso, che hormai gli è venuto in odio la vita». Possiamo a questo punto meglio precisare la datazione del disegno: il *terminus post quem* deve essere posto all'inizio della ricostruzione delle sedie da parte di Seregni, nel febbraio 1566, e il *terminus ante* al giugno 1566, la data della partenza di Ormaneto.

(48) 1566, 13 febbraio (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, 182r): 1566, 18 marzo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 747, f. 96r).

(49) 1566, 25 giugno: PALESTRA, *Le visite pastorali...*, cit. nota 25, p. 189, no. 191.

(50) Cioè forse Borromeo doveva comporre il litigio dopo la partenza di Ormaneto. Il documento e il disegno si trovano in ASDMi, *Metropolitana*, 48.

Come nel disegno di Seregni (RB II, 24r: fig. 6), il coro è sopraelevato di quattro gradini, ma compaiono due file di stalli a destra e a sinistra. Le file esterne sono per gli ordinari con i diaconi, le file interne a sinistra per i 18 *lettori* con i loro servi, le file interne a destra per i 4 notai, gli 8 *mazzeconi* e 2 cappellani, in totale 14⁵¹. Seregni, quindi, ha eliminato i *mazzeconi* e i *lettori* dal coro inferiore, dove occupavano 20 sedie, ma nel coro superiore illustrato in questo disegno avevano così avuto bisogno di almeno 32 sedie, includendo anche i notai e i cappellani: è probabile che Seregni abbia reimpiegato le sedie vecchie del coro inferiore per usarle nel coro superiore, aggiungendone altre.

Il coro superiore è occupato solo da ecclesiastici: non vi sono tracce della sedia del "principe", relegata invece nel coro inferiore con il senato e gli oratori. Ci sono due "sedes pontificales", una a sinistra, l'altra in fondo al centro posta su due gradini, che sostituisce il tabernacolo, mentre a destra si trova una "presbiteralis sedes". La posizione dell'altare suggerisce che il celebrante si trovi dietro l'altare, guardando verso il popolo a ovest e dando invece le spalle ai canonici e all'arcivescovo se seduto sul fondo. L'altare, un lungo rettangolo disegnato rapidamente, non combacia con quello disegnato dallo stesso Seregni in RB II, 24, ma in mancanza di qualsiasi indicazione contraria, in particolare in Casale, sembra che si debba pensare restasse nella sua collocazione originaria. Il tabernacolo è scomparso, quasi certamente rimosso dal coro *pro tempore* durante i lavori di demolizione del suolo nel febbraio 1566 e sembra che Seregni lo collocherà sull'altare solo nel marzo 1567⁵².

Il coro illustrato nel nostro disegno "liturgico" della prima metà del 1566 evidentemente non era stato giudicato soddisfacente e verso la fine dell'anno, Borromeo comincia a imporre radicali cambiamenti

(51) Nel senso antiorario: "[sinistra in basso] pontificalis sedes - sedes ordinariorum diaconorum qui primo accipiunt incensum 2o pacem [davanti] sedes lectorum no. 18 in totum computato minore serviente [In fondo al centro] pontificalis sedes [destra] sedes ordinariorum presbiterorum quibus primo datur pax 2° incensum [davanti] sedes 4 notariorum 8 mazacon[i]orum et capellanorum in totum sunt numero 14 [destra] presbiteralis sedes [centro] altare maius [a destra in basso] Secundum ordinem ecclesiae hactenus observatam / Post ordinarios sit per ordinem sequentes officiales / Primo quatuor notai, 8 mazaconii et capellani in totum 14 / 2° lectores cum suo p[rimicerio?] no. 18 computato minore serviente / 3° mazaconii numero octo / 4 capellani no. 2".

(52) Cfr. *infra*.

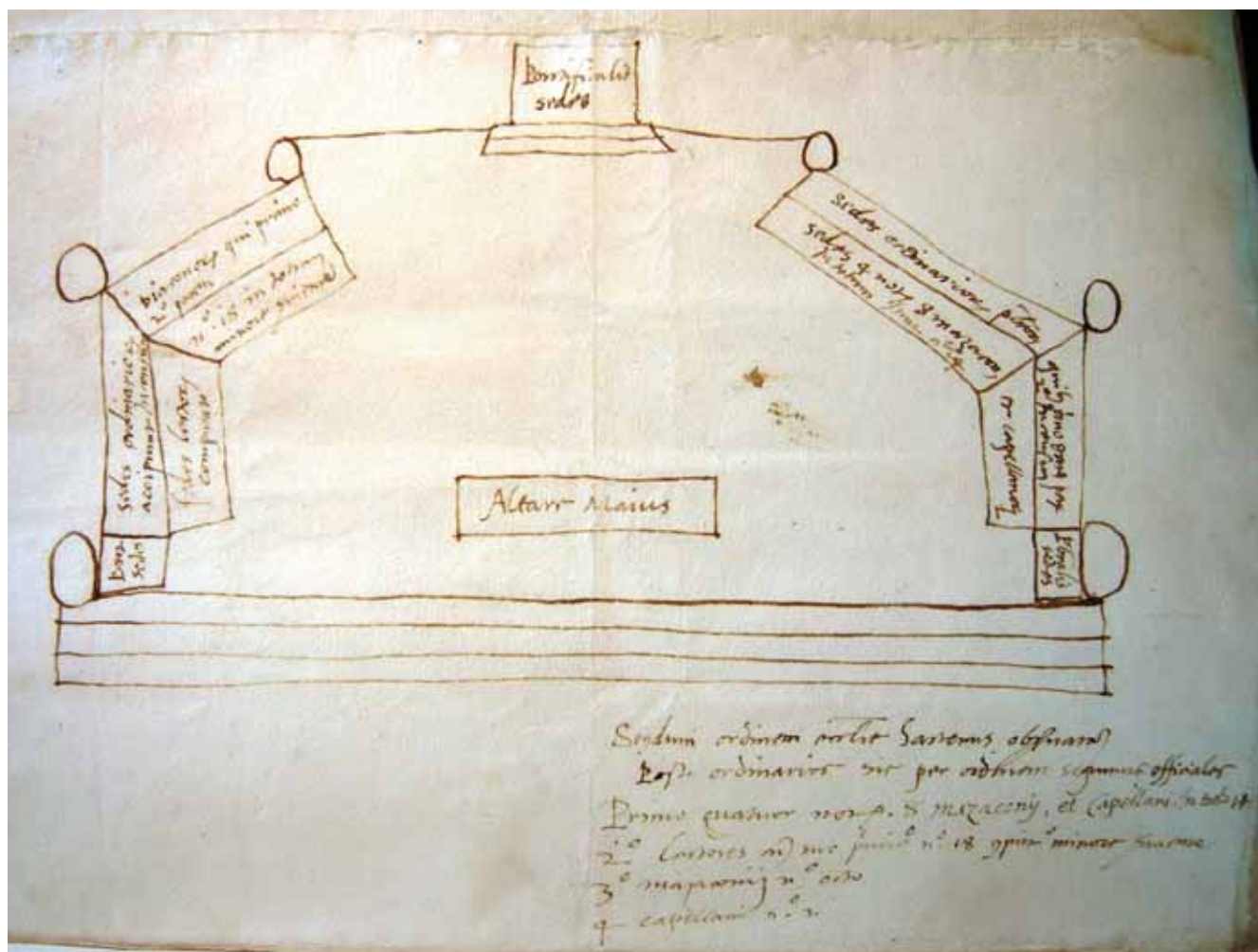


Fig. 10. *Pianta del coro del Duomo*, 1566, Milano, Archivio Storico Diocesano.

a quasi tutti gli elementi del presbiterio. Una lettera del 17 settembre 1566 scritta da Seregni a Borromeo stesso, temporaneamente tornato a Roma, è utilissima come introduzione a queste modifiche:

“circa dil coro [h]o fato comprar tutti e legnami necessarii e insieme [h]o messo a lavor i maestri quali seguitano e animosamente dove in breve credo ne averà dil tuto reguaglio; o puoi fato riponere il crucifixo al loco suo solito con quelle altre figure da lati quali tutti se sono prima netati e polite e cossì ano in se la solita sua venustà e decoro; non si manca anchora di far lavorar li angeli di legno, qual anosi a meter per sustento del SS. Sacramento, de quali in breve credo haverano perfectione, e in questo ispatio non si manca etiam de preparar le matre, cioè quelli de terra per gitarli puoi di metalo, dove credo e cossì per fermo tengo, haverà dil tuto in breve a pieno satisfactione e integrità, di quanto al suo ben che minimo fidelissimo e humilissimo servitor imposto; parimente mentre concesso mi sia l'andata ala predara, li darò

compimento a desiderii suoi delle prede di mischio over colorate per il batisterio»⁵³

Scopriamo che sorprendentemente nel novembre 1566 Seregni sta di nuovo modificando il coro, pochi mesi dopo l'installazione delle sedie dei *mazzeconi* e *lettori*, avvenuta prima del giugno dello stesso anno. Seregni ha disposto l'acquisto di legname e ha già messo i legnaioli al lavoro: e dal 2 ottobre 1566 e fino al settembre 1567 abbiamo molti riferimenti per almeno dodici legnaioli che forniscono grandi quantità di assi di noce⁵⁴. La parola utilizzata in riferimento al luogo dei suddetti lavori è “coro”, senza indicazioni specifiche se si tratti di quello inferiore o di quello superiore. Diventa difficile tuttavia non pensare che ci si riferisca anche al coro inferiore: il 24 dicembre, Giacomo del Conte è pagato per lavori “in fatiando

(53) BAMi, F 108 inf, f. 94.

(54) Si tratta di almeno 19 documenti sparsi in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 747 e R. 340.

scalinos et banchas ad chorum”, indicazione che potrebbe riferirsi a entrambi i cori⁵⁵, ma nel dicembre del 1566 ci si occupa della sedia del “principe” collocata nel coro inferiore, quando Pietro Appiano è pagato per asse di *pobia* per costruire “la brella et scalini in choro per il principe” e nell’aprile 1567 Andrea Meda è pagato per la sua doratura⁵⁶.

I documenti tra il febbraio del 1566 e il settembre del 1567 parlano di grandi quantità di noce; ma non è mai chiaro se Seregni abbia utilizzato il legno per costruire nuovi stalli per gli ordinari, eliminando quelli posti in opera dal 1557, o per costruire nuovi stalli per gli ufficiali, o per entrambe le cose. Non sappiamo inoltre se i vecchi stalli dei *lettori e mazzeconi* del coro inferiore vengono reimpiegati in qualche modo o gettati via. Ci si potrebbe chiedere se la riorganizzazione del coro negli anni 1566-1567 fosse solo temporanea o parziale: ma anche su questo punto Casale non dà indicazioni specifiche e non parla della costruzione di nuove sedie.

Scopriamo inoltre che nel settembre del 1566 Seregni sta creando modelli lignei di angeli, di numero non precisato, cioè i modelli per le matrici di argilla (*terra*) per la fusione di statue di bronzo. La proposta di Ormaneto del settembre 1564 per l’impostazione del tabernacolo su colonne è stata nel frattempo scartata per essere sostituita da un’altra idea dello stesso Ormaneto, che conosceva bene il tabernacolo sostenuto da angeli collocato sull’altare maggiore della cattedrale di Verona⁵⁷.

(55) 1566, 24 dicembre: Giacomo del Conte legnamaro opera 11 + 12 “in fatiando scalinos et banchas ad chorum (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 747, 210r)”: “a maestro Iacobo di Conti maestro da legname et suo garzone per opere 11 a soldi 25, din. per opera et opere 10 a soldi 21 per opera fatte a fare li scalini et banche nel choro de la prefata giesia da dì 11 dicembre presente sin adì 24 detto per uno scritto [...] lire 24, soldi 5, [...] (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, 154r)”. Si deve considerare che non abbiamo nessuna documentazione in merito alla piattaforma a U indicata nel disegno di Seregni per il coro inferiore e addirittura non possiamo essere certi che esso sia mai stato costruito da lui.

(56) 1566, 30 dicembre: “a maestro Io Petro de Appiano per il pretio de br. 14 asse di *pobia* a soldi 23, din. il br. date per fare la brella et scalini in choro per il principe computa soldi 6, din. 6 di condotta per uno scritto... lire 16, soldi 8, din. 6 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 747, 155r)”. 1567, 8 aprile: Andrea Meda è pagato per la doratura del battistero e dei gradini “brellae principis” nel coro (*Annali...*, cit. nota 7, 4, p. 66).

(57) A. SERAFINI, *Gian Matteo Giberti e il Duomo di Verona*:

Reagendo alle lamentele di Sovico del 1563, senza’altro ribadite da Ormaneto e Borromeo, Seregni riposiziona il crocefisso con le figure della Vergine e di San Giovanni davanti al coro e forse sopra i capitelli della terza campata del presbiterio. Questa collocazione diventerà poi obbligatoria per le chiese milanesi: si decreta infatti nel IV Concilio provinciale del maggio 1576 che crocefissi debbano essere posti sotto l’arco principale di tutte le cappelle e chiese. La disposizione è ribadita da Girolamo Ragazzoni, Visitatore apostolico a Milano nel 1576, e sia Borromeo che Ragazzoni insistono nel caso del Duomo sulla costruzione di una nuova splendida trave che segua i disegni di Pellegrino Tibaldi⁵⁸. Nel 1561 Seregni aveva rimosso alcune casse ducali sospese sopra il tabernacolo; nel I Concilio provinciale (ottobre-novembre 1565) si decreta che i corpi maleodoranti sospesi all’interno delle chiese con le armi, le bandiere e i trofei debbano essere rimossi perché «iam non divina templa, sed castra bellica esse videantur». Le casse, anche se vuote, poste in alto sulle pareti delle chiese devono essere eliminate e i corpi deposti in sepolcri che non emergano oltre la quota del pavimento⁵⁹. Dall’8 novembre 1565 Ormaneto e Seregni fanno tirare giù i depositi contro le obiezioni papali, ben conosciute a Milano nell’ottobre 1565⁶⁰. Racconta Casale:

“si ordinò di volere che li corpi de quelli duchi et signori che erano sù in cima li pironi del coro del ditto domo; ordinorno dico; che per riverentia del SS. Sacramento fusseno deponuti al basso et così ali 8 de novembre l’anno ut supra se tolseno giù et furono deponuti sotto l’altar grande cioè nel scurolo dove è il corpo de S. Dionisio et altri sancti, cioè in domo; et tale cosa piaque grandemente a tutto il populo per riverentia del SS. de corpo de NS; et io Ioan Baptista da Casal ho visto questa cosa ut supra”⁶¹.

1. *il programma, il contesto*, in “Venezia Cinquecento”, 6, 1996, 11, p. 86.

(58) IV Concilio provinciale, maggio 1576 (AEM II, 318): Ragazzoni in PALESTRA, *Le visite...*, cit. nota 25, p. 193, no. 237.

(59) AEM II, coll. 111-2; cfr. IV Consiglio provinciale (AEM II, 322).

(60) 1565, s.d. (ma ottobre); Ormaneto a Carlo Borromeo in riferimento al Papa (BAMi, Cod. F 36 b inf. f. 592r).

(61) MARCORA, *Il diario...*, cit. nota 14, p. 232.

Il 21 novembre 1565 Ormaneto informa Carlo Borromeo che tutte le tombe che erano collocate in alto in Duomo sono state poste a terra, a parte quelle di marmo o di bronzo, clausola liberatoria per evitare l'imbarazzo causato dalla tomba del Medeghino, costituita di entrambi i materiali (fig. 11)⁶². Ormaneto aggiunge che il responsabile per la campagna dei lavori era un certo «messer Primo», cioè Primo Conti, l'autore della più bella lettera del Cinquecento sull'abitudine deplorabile dei cristiani di seppellire i loro morti in luoghi sacri⁶³. Ormaneto scrive anche che avendo lavorato «con tanta furia», senza dubbio per presentare un *fait-accomplì* al Papa e ai cittadini potenzialmente difficili, erano sorte polemiche perché non era stato predisposto un luogo appropriato per le salme, e che quindi Ormaneto stesso aveva ordinato a Seregni a disegnare una tomba, presumibilmente perché lo *scurolo* non era abbastanza spazioso e dignitoso. L'architetto lavorava dunque al progetto per una tomba per «i corpi de Duchì» nell'ottobre-novembre 1565, che ha completato entro il 5 dicembre dello stesso anno⁶⁴.

Seregni, RB II 3

Se pensiamo al contesto della rimozione delle tombe e torniamo a riflettere sulla pianta di Seregni (RB, II, 3; fig. 12), notiamo che qui un edificio senza porte e largo quanto il presbiterio (28 braccia) è collegato all'abside da un corridoio lungo e stretto, illuminato da grandi finestre strombate. La struttura è ottagonale, con colonne staccate (forse aggiunte al disegno in un secondo momento) e ribattute da lesene piegate a libro: tra le colonne sono collocate sei nicchie rettangolari e a est un'altra semicircolare. All'esterno, ciascun settore è scandito da lesene tra cui si trovano piccole nicchie semicircolari come nel sacello di San Satiro. La presenza di una scala elicoidale a destra dell'entrata ci segnala che l'edificio avrebbe contemplato almeno due piani.

Con buone ragioni è stato suggerito che si tratti di un battistero⁶⁵. All'inizio della costruzione del

Duomo, le abitazioni dell'arcivescovo e dei canonici poste dietro l'abside della cattedrale erano state demolite e il Capitolo aveva deciso nel 1394 di costruire un camposanto e un battistero secondo un progetto mai realizzato⁶⁶: forse il progetto prevedeva un cortile con un battistero posto al centro come nel disegno di Seregni. La forma dell'edificio misterioso combacia infatti con quella dei battisteri di Santo Stefano alle spalle di Santa Maria maggiore, e quello di San Giovanni ad Fontes, dietro Santa Tecla (demolito nel 1387; fig. 13), anche se al suo interno non vi è indicata la vasca battesimale ottagonale⁶⁷. Entrambi i battisteri antichi si trovavano a est della cattedrale alla quale erano associati, esattamente come l'edificio proposto da Seregni. Nel 1610 Gian Pietro Giussani afferma che «[Borromeo] fabbricò però questo battistero [il battistero attuale nel Duomo] solamente per modo di provvisione, avendo intenzione di erigere una magnifica cappella fuori della chiesa per simile effetto»⁶⁸: ed è infatti vero che la forma del battistero attuale, simile a un ciborio su colonne trabeate, non ha niente che vedere con quella tipica dei battisteri lombardi.

Per contrasto l'idea di erigere un battistero a est della cattedrale, mai menzionata dopo gli anni Novanta del Trecento, non sembra conciliabile con l'idea di Carlo Borromeo, e poi di Federico Borromeo, che i battisteri debbano trovarsi a ovest delle facciate delle chiese, o se al loro interno, a sinistra della porta principale⁶⁹. L'edificio che compare nel

(66) 1394, 25 gennaio (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, I, Milano 1877, pp. 108-109).

(67) A. GROSSI, *Santa Tecla nel tardo medioevo. La grande basilica milanese, il paradiso, i mercati*, Milano 1997, p. 36; M. MIRABELLA ROBERTI, *I battisteri di Sant' Ambrogio*, in AA.VV., *Agostino a Milano. Il battesimo*, Milano 1988, pp. 77-83; S. LUSUARDI SIENA, *Il complesso episcopale, e il battistero di S. Giovanni alle Fonti*, in AA.VV., *Milano capitale dell'impero romano*, Milano 1990, pp. 106, 109-110; MIRABELLA ROBERTI, in *Il Duomo di Milano...*, cit. nota 1, pp. 80-82; per la tomba di Massimiano; ID., *Il recinto fortificato romano di S. Vittore a Milano*, in «Castellum», 6, 1967, pp. 95-110.

(68) G.P. GIUSSANI, *Vita di S. Carlo Borromeo*, Roma 1610, II, X, p. 93

(69) C. BORROMEO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae*, a cura di M. Marinelli, Città del Vaticano 2000, I, 19; *L'architettura. Pellegrino Pellegrini*, a cura di G. Panizza e A. Buratti Mazzotta, Milano 1990, p. 44: IV Consiglio provinciale, maggio 1576 (AEM II, coll. 300 ss). Federico Borromeo, nel suo *Gesto, azione dello stato contemplativo...* (BAMi, Cod F 5 inf., pp. 571-1) sintetizzando Cirillo di Gerusalemme,

(62) BAMi, Cod. F 36 b inf., f. 687-8.

(63) Testo in P. PASCHINI, *La riforma del seppellire nelle chiese nel secolo XVI*, in «La Scuola Cattolica», ser. V, 22, 1922, pp. 179-200. Sappiamo quasi nulla delle sue attività a Milano: una menzione il 25 novembre 1564 (MARCORA, *Nicolò Ormaneto...*, cit. nota 30, p. 541).

(64) BAMi, Cod. F 36 b inf. f. 755r.

(65) REPISHTI, *Un primo progetto...*, cit. nota 1, p. 184.

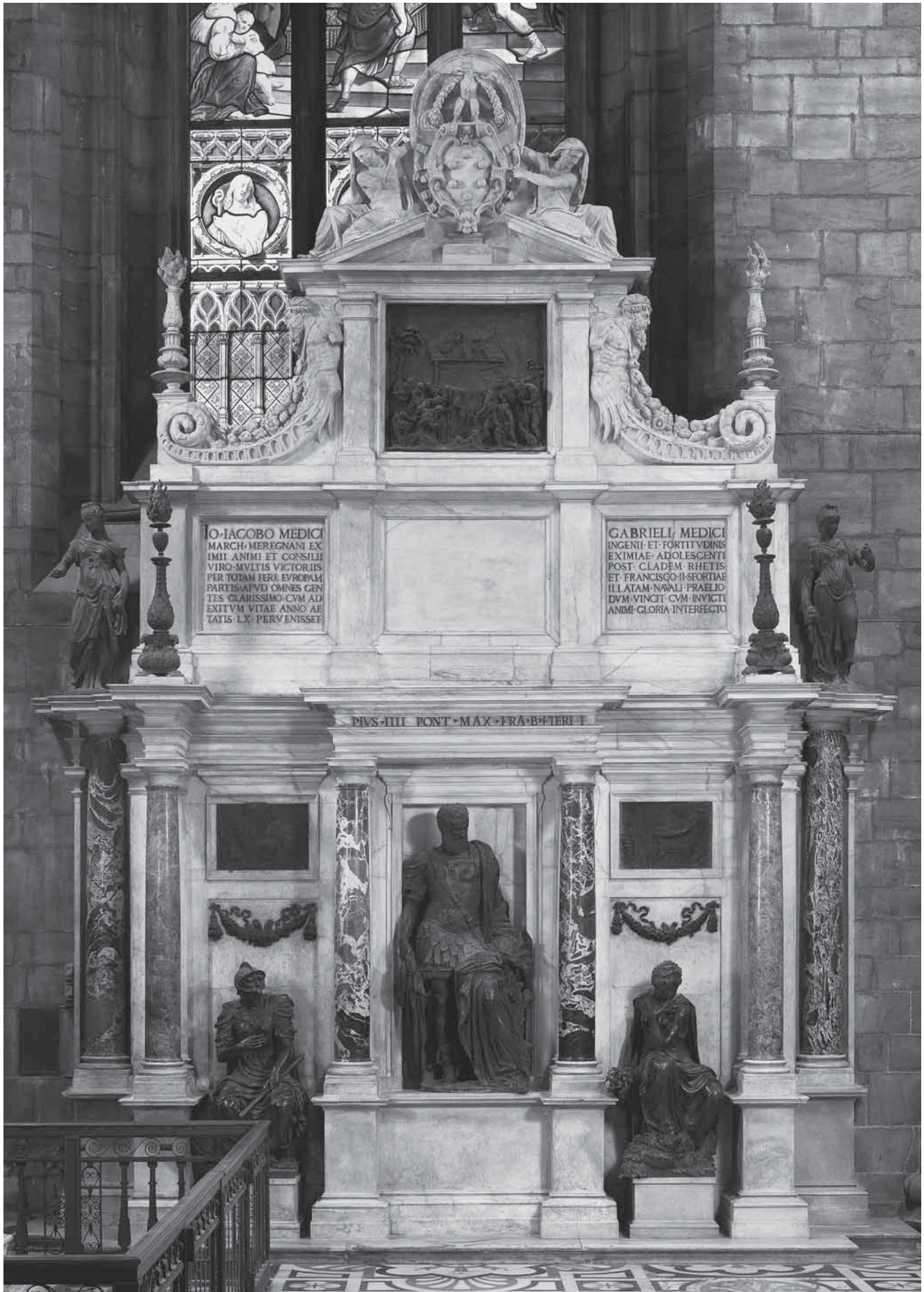


Fig. 11. Mausoleo di Gian Giacomo Medici, Duomo, Milano.

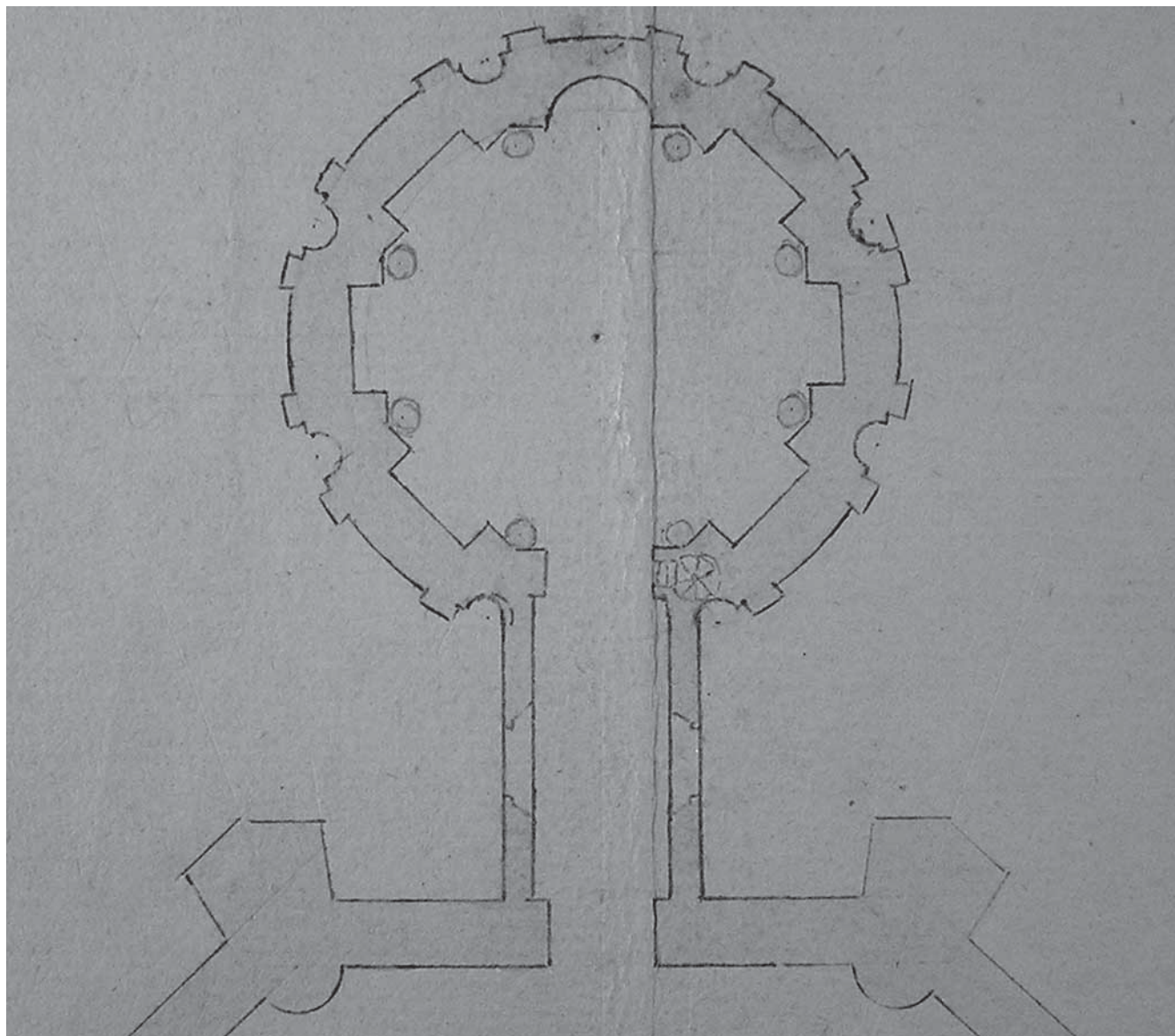


Fig. 12. Vincenzo Seregni, *Pianta del Duomo*, Milano, Biblioteca Trivulziana, particolare.

disegno di Seregni dunque, è forse una tomba grandiosa per i corpi dei duchi. Abbiamo già suggerito infatti che Seregni avesse proposto la costruzione di una tomba ducale dietro l'altare maggiore nel suo misterioso disegno di data sconosciuta discusso in precedenza (fig. 2). A supporto di questa ipotesi per il disegno RB II, 3 ci sarebbe (1) il fatto di superare così l'obiezione borromaica alla costruzione dei battisteri ad est delle chiese; (2) il fatto che anche gli edifici ottagonali con colonne all'in-

terno utilizzati come mausolei hanno buoni precedenti antichi e milanesi. Seregni stesso era stato coinvolto nella ricostruzione di San Vittore dal 1560, dove aveva studiato il mausoleo di Massimiano (?), ovvero San Gregorio⁷⁰, anch'esso ottagonale con due ordini di colonne all'interno, su modello del mausoleo di Diocleziano a Spalato (fig. 13). Sia i mausolei, sia i battisteri in Lombardia potevano vantare precedenti per questo modello di edificio. Si consideri inoltre (3) che i documenti che

Prima catechesi mistagogica (Patrologia Graeca, a cura di J.-P. Migne, Parigi 1856-1866, vol. 33, 1-11, esp. 4 e 9) spiega perché i fonti battesimali si trovavano a ovest: la persona che sta per essere battezzata deve rivolgersi a ovest "satanico dominio" e stendendo la mano, deve fare il segno della rinuncia a Satana; poi deve rivolgersi a est dichiarando la sua fede nella Trinità.

(70) Per San Gregorio a San Vittore cfr. S. LUSUARDI SIENA, *Roma capitale*, cit. nota 67, pp. 111-115; ma le colonne interne mancano nei disegni di Seregni di San Gregorio (RB V, 1 e 4r); A. GRIMOLDI, *Disegni per la ricostruzione di S. Vittore al Corpo in Milano*, in *Il disegno di architettura*, a cura di P. Carpegiani e L. Patetta, Milano 1989, pp. 205-208.

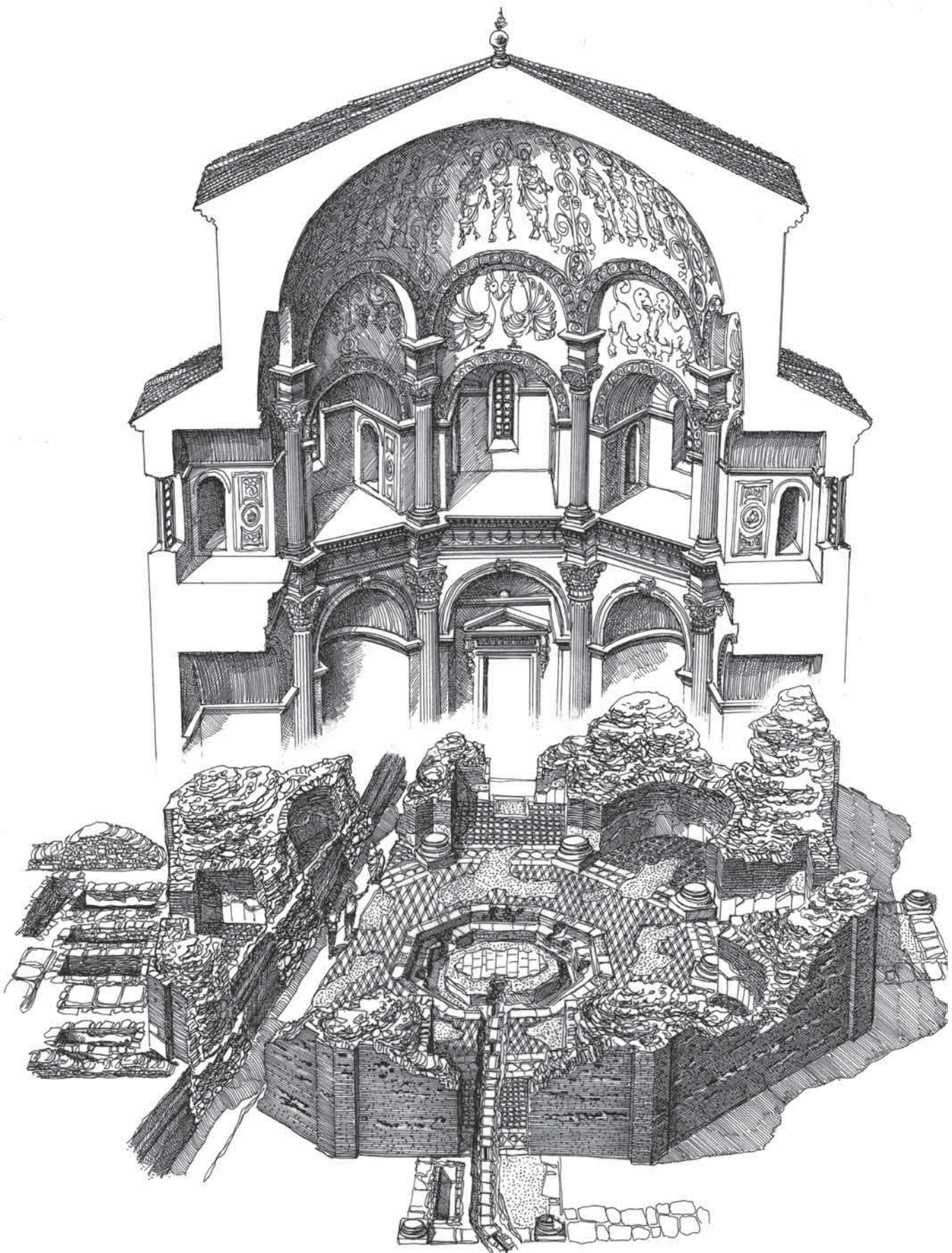


Fig. 13. Ricostruzione del battistero di San Giovanni *ad Fontes* (da AA.Vv., *Immagini di Mediolanum. Archeologia e storia di Milano dal V secolo a.C. al V secolo d.C.*, Milano 2007).



Fig. 14. Mausoleo, Spalato, interno.

segnalano che Seregni avrebbe disegnato una “tomba” per i Duchi, la cui costruzione dentro il Duomo nel nuovo clima borromaico sarebbe stata impensabile, rappresentano forse un altro sostegno alla nostra ipotesi⁷¹.

Riassumendo: il disegno di Seregni RB II, 3 deve essere datato prima dell’istallazione del coro illustrato nel disegno “liturgico” esaminato in precedenza e databile tra il febbraio e il giugno del 1566 (fig. 10). La campagna di rimozione delle casse ducali comincia infatti dopo il I Concilio provinciale nell’ottobre 1565 e nel novembre già si stavano seppellendo alcuni corpi nello *scurolo*. Il 21 novembre 1565 Ormaneto informa Borromeo sulle critiche nei confronti della rimozione delle tombe per via della rapidità e della mancata predisposi-

zione di un luogo definitivo per il deposito dei corpi, e quindi, il Vicario commissiona un disegno per una tomba a Seregni, realizzato entro 5 dicembre 1565 e che l’architetto avrebbe consegnato se non si fosse ferito a una mano⁷². Per conseguenza l’ipotesi che il disegno RB 3 rappresenti al suo interno una grossa tomba, pensiero sviluppato alla fine del novembre 1565, che include anche l’idea di come collocare il tabernacolo sull’altare, non incontrerebbe problemi cronologici.

Il candelabro Trivulzio si trovava dietro l’altare e vicino al tabernacolo dal 1561 (fig. 5); sembra probabile che sia stato rimosso dal presbiterio quando Seregni comincia a cambiare gli stalli tra il febbraio e il giugno del 1566, o poco più tardi, ma comunque non oltre il mese di ottobre. Casale scrive che il 24 marzo 1568 “fu reportà il candelero de bronzo che è da dretto al tabernaculo del altare grande del domo, reportà dico: apressa al muro del

(71) San Gregorio è descritto da G.F. BESTA, *Origine e meraviglia della città di Milano*, 1598 ca., BAMi, MS P 258 sup, c. 179v-180v e da Alciati (1508; BAMi, MS D 425 inf., fol. 8r).

(72) Cit. nota 64.

ditto altare però abasso”⁷³. Nel marzo 1568, quindi, dopo la riorganizzazione degli stalli da parte di Seregni, il candelabro Trivulzio si trova ancora dietro l’altare, ma anche “abasso”. Il verbo “riportare” ha più senso dunque se interpretato con riferimento alla rimozione temporanea del candelabro dal coro tra il 1566 e il marzo 1568, piuttosto che con uno spostamento di pochi metri dentro il coro. Casale parla di un “muro” (da intendersi come dietro all’altare) perché in quel momento la parte posteriore non era ancora stata completata.

Il candelabro illuminava il tabernacolo e il fatto che sia stato ricollocato dietro l’altare il 24 marzo 1568 ci dice che, finalmente, il tabernacolo si trova sull’altare stesso. Un anno prima infatti, il 13 marzo 1567, i deputati avevano ordinato a Seregni di “aptare” il tabernacolo “ita et taliter quod sit securum pro nunc”. L’espressione “pro nunc” indica che anche in questo caso la sistemazione del tabernacolo resta provvisoria; abbiamo visto che nel settembre del 1566 Seregni cominciò modelli per alcuni angeli per sostenerlo, che non ha poi mai completato⁷⁴. Quindi la nostra domanda che ci si potrebbe porre è dove si trovi il tabernacolo nell’intervallo cronologico tra il 1566, quando si presume che sia stato rimosso dal coro, e il marzo 1567, quando, come sembra, viene collocato sull’altare. Tali erano le attività frenetiche avviate da Borromeo e Ormaneto negli anni 1566-1568. Seregni comincia a costruire il battistero, sposta il crocefisso all’entrata del coro ed è coinvolto nella campagna fulminea per la rimozione delle tombe.

Le sedie degli ordinari sono ricostruite o riorganizzate creando la necessità di un coro temporaneo nel deambulatorio; una sedia pontificale è inserita in fondo al presbiterio, una sedia arcivescovile a sinistra; il tabernacolo è spostato dalla sua posizione originaria e messo sull’altare nel marzo 1567. Nel frattempo, però, avviene una catastrofe per Seregni: Pellegrino Tibaldi lo soppianta come architetto del Duomo nel luglio 1567 e prende in mano quasi tutti i progetti appena avviati dal vecchio

maestro⁷⁵. A questo punto la distruzione totale del presbiterio di Seregni comincia nel 1569, quando Borromeo, aiutato dal suo nuovo architetto, inizia la sua seconda e definitiva trasformazione dello spazio sacro, un’altra saga, ma fortunatamente, meno complicata.

(73) MARCORÀ, *Il diario...*, cit. nota 14, p. 234.

(74) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C., XII, f. 229v (cfr. REPISHTI, *Il tabernacolo...*, cit. nota 1, p. 65). Probabilmente il pagamento a Giuseppe da Monza del 31 dicembre 1566 per aver dipinto il piedistallo e “adorato i stangoni” che sostengono il tabernacolo si riferisce a qualche restauro dell’oggetto dopo la sua rimozione dal coro e non alla sua collocazione sull’altare (*Annali...*, cit. nota 7, 4, p. 63).

(75) 3, 7 e 8 luglio (*Annali IV*, p. 67).

Jessica Gritti

Pellegrino Tibaldi e la volta dello scurolo del Duomo di Milano

L'ornamento della volta dello scurolo (fig. 1), che rappresenta uno degli interventi di maggior rilievo del programma borromaico di riforma dell'area presbiterale del Duomo, si configura come un episodio emblematico all'interno del cantiere della cattedrale milanese, soprattutto perché, al di là dei dettagli cronachistici e delle acquisizioni documentarie, la vicenda si presta a molteplici letture. Una di queste è quella relativa alla concreta realizzazione dell'apparato decorativo a stucco, che occupa tutta la volta, e al ruolo svolto nelle fasi progettuali ed esecutive da Pellegrino Tibaldi.

L'iter progettuale e il ruolo di Pellegrino

È il 6 aprile 1570¹ quando i Deputati della Fabbrica del Duomo di Milano deliberano, in seguito al completamento della costruzione dello scurolo ("noviter fabricati"), di farne ornare la volta con stucco e profilature dorate e che a comporne il disegno², da tradursi successivamente in opera, sia Pellegrino Tibaldi.

Desidero ringraziare per le aperte discussioni e i suggerimenti John Alexander, Gianpaolo Angelini, Giulia Benati, Andrea Bonavita, Stefania Buganza, Ulderico De Piazzi, Mauro Pavesi, Francesco Repishti, Richard Schofield, Elena Uslenghi e Susanna Zanuso.

(1) 1570, 6 aprile; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 14r-14v; *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, IV, Milano 1881, pp. 103-104: "Super propositione facta in capitulo dicte fabricae, quod bonum esset facere aliquod ornamentum de stucho ad celum scuroli noviter fabricati in templo maiori Mediolani, iuxta alias ordinata per capitulum dicte fabricae, ut scurolus ipse habeat aliquam correspondentiam magnitudini dicti templi, super quibus praehabita diligenti consideratione, collectisque votis, ordinaverunt et ordinant celum dicti scuroli esse de praesenti ornandum de stucho cum aliquo auro perfilato in dicto ornamento stuchi, prout res exostulat; sed prius faciendum esse modellum per dominum Peregrinum ingenierium dicte fabricae, eoque facto et viso ac firmato per dictum capitulum, postmodum quamprimum opus sive ornamentum ipsum esse

Così inizia la vicenda della decorazione della volta dello scurolo, episodio che, come è noto, si segue nelle sue linee essenziali già negli *Annali della Fabbrica*³, ma i cui dettagli appaiono sfumati e poco chiari già dalle fasi iniziali dell'appalto dell'opera. Dopo la delibera dell'aprile 1570, infatti, nel luglio

incipiendum et successive perficiendum, iuxta formam dicti modelli ut supra firmati, eliguntque magnificos dominos provinciales provinciae dicti templi simul cum domino rectore pro tempore ad praedicta exegui faciendum. Signatus Johannes Baptista vicarius generalis".

(2) Il termine utilizzato nel documento è *modellum*, tuttavia che si tratti specificamente di un disegno è chiarito in un documento successivo (11 maggio) nel quale si ribadisce che Pellegrino debba comporre prima possibile il disegno per l'ornamento in stucco e oro della volta dello scurolo, perché possa poi essere comparato con disegni presentati da periti nell'arte dello stucco, affinché il capitolo della cattedrale scelga a suo piacimento (1570, 11 maggio; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 17r: "Item ordinaverunt et ut supra quod Peregrinus de Peregrinis ingenierius predictae fabricae quam primum faciat dessignum seu modellum circa ornamentum scuroli noviter fabricati in templo maioris Mediolani, iuxta alias ordinata per praedictum Capitulum sub die proxime presente, deindeque exponantur caedule in locis solitis, quod predicta fabrica vult ornari facere scuroolum ipsum de stucho et auro in praesentiam, ad effectum ut omnes in simili opera peritos possint comparere et sua designa et modella exhibere, et eis per predictum Capitulum visis, possit exinde per predictum Capitulum deliberari circa dicta designa et modella prout eis placuerit"). L'oscillazione nei documenti tra i termini "designus" e "modellus" ("dessignus seu modellus", come in questo caso) è del resto molto comune e ben nota.

(3) La vicenda trova infatti riscontro già in G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini: l'architetto di S. Carlo e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939, pp. 73-80; A. SCOTTI, *L'architettura religiosa di Pellegrino Pellegrini*, in "Bollettino CISA A. Palladio", XIX, 1977, pp. 221-250 (in particolare nota 18); A. SCOTTI, *Un disegno di architettura militare di Pellegrino Pellegrini e qualche riflessione a margine di alcuni fogli*, in "Studia Borromaica", 11, 1997, p. 123, e poi recentemente in A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano 2005, p. 238; qualche osservazione ancor oggi interessante in G. ROCCHI, *Di alcune architetture attribuite a Pellegrino Tibaldi: valutazione*, in "Arte Lombarda", 94-95, 1990/3-4, p. 37.



Fig. 1. Scurolo, Milano, Duomo.

dello stesso anno i registri delle *Ordinazioni Capitolari* della Fabbrica parlano di una pubblica chiamata per disegni da parte di chi volesse concorrere all'appalto⁴, anche se pochi giorni dopo i

disegni scelti, comparati con quelli degli altri concorrenti, sono comunque quelli dell'“ingegner Pellegrini”⁵, che vengono allora sottoposti al parere di Alessandro Caimi⁶, in particolare rispetto alla scelta

(4) 1570, 11 luglio; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, f. 3: “Se da noticia ad ogni persona qualmente li reverendi illustrissimi et magnifici signori Deputati della Veneranda Fabricha della chiesa maggiore de Milano voleno dar via la impresa di mettere a stучo il cielo del scurolo della predicta chiesa con molti belli ornamenti d'oro et magnifico in detto cielo et quelli che voranno tuorre detta impresa habbiano de far uno modello overo disegno per tal opera. Et però se gli è alcuna persona che voglia tuorre a far detta impresa, voglia comparire inanti alli prefati signori Deputati con il detto suo modello overo disegno, il dì de giobbia che sarà alli 20 del presente mese di luglio a hore 20 in circa. Perché in tal giorno li predicti signori Deputati, visti tal modelli et disegni deliberarano poi quello vorranno fare circa detti modelli, et disegni et come meglio piacerà alli predicti signori Deputati”. Un accenno in questo senso vi era stato anche nella delibera dell'11 maggio 1570 (1570, 11 maggio; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 17; cfr. nota 2).

(5) 1570, 20 luglio; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 28v-29r; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 1v-2r; *Annali...*, cit. nota 1, IV, p. 105: “Predicti reverendi et magnifici domini Deputati, visis per eos modellis seu designis exhibitis per peritos in arte stuchi [...] cōtectis votis conclusus fuit modellum per dictum dominum Pelegrinum factum eis magis placere dummodo poni possit in opere stuchi ita pulchre ut ostenditur in paginas et propterea ut id cognosci possit. Ordinaverunt quod magnificus dominus rector dictum modellum domini Pelegrini defferat magnifico domino Alexandro Caiimo et ei refferat illud placere venerabile capitulo qualiter ita pulchre in opere poni possit, ut est in pictura ideoque ipse consideret, an effiges ille quae sunt in dicto modello debeant esse ut dicitur de basso rilievo vel an aliquid ei sit addendum aut detrahendum pro eius perfectione et intellecta opinione dicti domini Alexandri, eam in dicto venerabile capitulo refferat. Signatus Johannes Baptista Castellus vicarius generalis”.

(6) Questi potrebbe essere identificato con l'Alessandro Caimi

di realizzare le figure in basso rilievo.

Il documento del 6 aprile 1570 testimonia il primo caso in cui, all'interno dell'ormai plurisecolare cantiere del Duomo, ci si affida a un tipo di tecnica decorativa che certamente non rientra nella tradizione della cattedrale. L'apparente completezza della documentazione successiva, concernente l'opera realizzata, non illumina tuttavia su problemi che non sono legati alla contingenza della decorazione stessa e alle scelte formali, a parer nostro inserite in un proprio e specifico canale interpretativo. La piana e consueta formula "Super propo-

sitione facta in capitulo dictae Fabricae, quod bonum esset facere aliquod ornamentum de stucho ad coelum scuroli" non permette di capire anzitutto a chi si debba l'idea di adoperare lo stucco per decorare un ambiente che negli intenti dei Deputati e soprattutto dell'arcivescovo si configura da subito come il centro dei maggiori interessi⁷. Appare comunque chiaro, anche in questa operazione, il ruolo rilevante di Carlo Borromeo, che deve giudicare i soggetti ("figure, immagini e misteri") che comporranno la decorazione, come consta dall'approvazione dell'opera che giunge il 31 luglio 1570⁸.

che compare nell'intestazione di due degli elenchi delle cappelle da costruirsi al Sacro Monte di Varallo secondo il progetto di Galeazzo Alessi contenuto nel *Libro dei Misteri*, citato come "gentiluomo milanese" che ha "visto et aprobat" il programma e che era prefetto della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso negli anni alessiani (per l'identificazione del personaggio si veda S. STEFANI PERRONE, *L'urbanistica del Sacro Monte e l'Alessi*, in *Galeazzo Alessi e l'architettura del Cinquecento*. Atti del convegno internazionale di studi, Genova 1975, pp. 501-516, in particolare p. 506 e 509). Compare per esempio nei documenti di Santa Maria presso San Celso pubblicati da Nicole Riegel in relazione alla facciata della chiesa (1563, 3 aprile: ASDMi, *Libro di cassa*; cfr. N. RIEGEL, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. Der Kircherbau und seine Innendekoration 1430-1563*, Worm am Rhein 1998, p. 426) e quelli editi da Baroni nel 1566 e nel 1570 (C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, I, Firenze 1940, p. 260 n. 324 e pp. 263-264 n. 337), nel secondo documento, del 5 settembre 1570 stipula tra l'altro il contratto per la realizzazione del coro ligneo, su disegno di Alessi, con l'intagliatore Paolo Gazza, che come è noto realizzò anche il coro del Duomo. Caimi viene menzionato, inoltre, da Martino Bassi nei *Dispareri* come "gentil'huomo di questa città honoratissimo, integerrimo, et nelle cose d'architettura intendentissimo" (M. BASSI, *Dispareri in materia d'architettura et prospettiva con pareri di eccellenti, et famosi architetti, che li risolvono*, Brescia 1572, p. 12). Probabilmente si tratta anche del giureconsulto milanese che nel 1556 fa coniare una medaglia nella quale si proclama amatore delle belle arti, iscritta ALEXAND(ER) CAYMUS P(ETRI) PAULI F(ILII) MEDIOL(ANENSIS) I(URIS) U(TRIUSQUE) D(OCTOR) ET BON(ARUM) ART(IUM) AMATOR MDLVI, della quale si trova una copia nella Collezione Kress della National Gallery of Art di Washington (G.F. HILL, G. POLLARD, *Renaissance medals from the Samuel H. Kress Collection at the National Gallery of Art*, London 1967, p. 65, n. 347b; J.G. POLLARD, *Renaissance medals, volume one, Italy*, New York-Oxford 2007, p. 411, n. 397; cfr. anche G. TODERL, F. VANNEL, *Le medaglie italiane del XVI secolo*, Firenze 2000, II, p. 509, n. 1512). In merito agli stucchi dello scurolo Alessandro Caimi sembra coinvolto per una perizia rispetto a un'operazione in realtà già decisa, ma comunque precedentemente alla delibera definitiva.

(7) Si ricorda che, sebbene nel cantiere del Duomo l'uso dello

stucco sia assai raro e fino a questo momento pressoché inesistente, a Milano questa tecnica, non solo per la decorazione degli interni dell'edilizia civile, ma anche per quella religiosa, era invece, come altrove, piuttosto diffusa (affiancata anche in diversi casi alla terracotta). Da questo punto di vista quindi, al di là delle possibili considerazioni legate strettamente al cantiere del Duomo, non stupisce particolarmente che si sia scelto di adottare lo stucco, che consentiva una lavorazione veloce e allo stesso tempo efficace dal punto di vista della resa decorativa, per ornare un ambiente prezioso e riservato come quello dello scurolo.

(8) 1570, 31 luglio; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 30v-31r; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 2r-3r; *Annali*, cit. nota 1, IV, pp. 105-106: "Visoque etiam in ipso Capitulo dessigno seu modello alias confecto in forma parva per dominum Peregrinum ingenierium ipsius fabricae et ipsius modelli quadam predictae in forma ipsa sub qua executioni mitti debet et super eo adhibita diligenti consideratione et ad peritiam magnifici domini Alexandri Caimi in ipsa scientia periti, ad hoc ex ipsius Capituli ordine vocati, omnibusque ad amussim perspectis et votis collectis. Ordinaverunt et ut supra: ornamentum faciendum in scurolo ecclesie maioris Mediolani in opere stuchi et in auro cum figuris imaginibus ac misteriis decernendis per illustrissimum et reverendissimum cardinalem Borromeum Mediolani archiepiscopum laborari ac fieri debere ad formam ipsius dessigni sive modelli dicti domini Peregrini, sed agat quantum comode fieri possit ut loca inferiora in quibus aliqua pars historie videlicet domini nostri Yesus Christi ponenda est, sint ampliora quod nunc sunt, ut maiorem similitudinem ac proportionem habeant cum locis in medio positis. Item ordinarunt quod opera dicti ornamenti non ponantur ad incantum sed deputaverunt ac deputant praedictos reverendum dominum Specianum, illustrissimumque dominos Comitum Sfortiam Moronum et Johannem Arcimboldum, ad tractandum de conficiendo ornamento predicto cum petitionibus in arte praedicta, prout eis magis ac melius consultum Fabricae pro decore predicto videbitur. Quodque predicti magnifici domini comes Belgioiosus et Litta id opus faciendum esse per litteras seu nuntios notificent et in longinquis partibus ubi eis videbitur adesse ac reperire posse peritiones in dicta arte, ut, si eis libuerit, venire possint ad suscipiendum ac efficiendum opus predictum. Signatus Johannes Baptista vicarius generalis". Un aspetto rilevante di questa

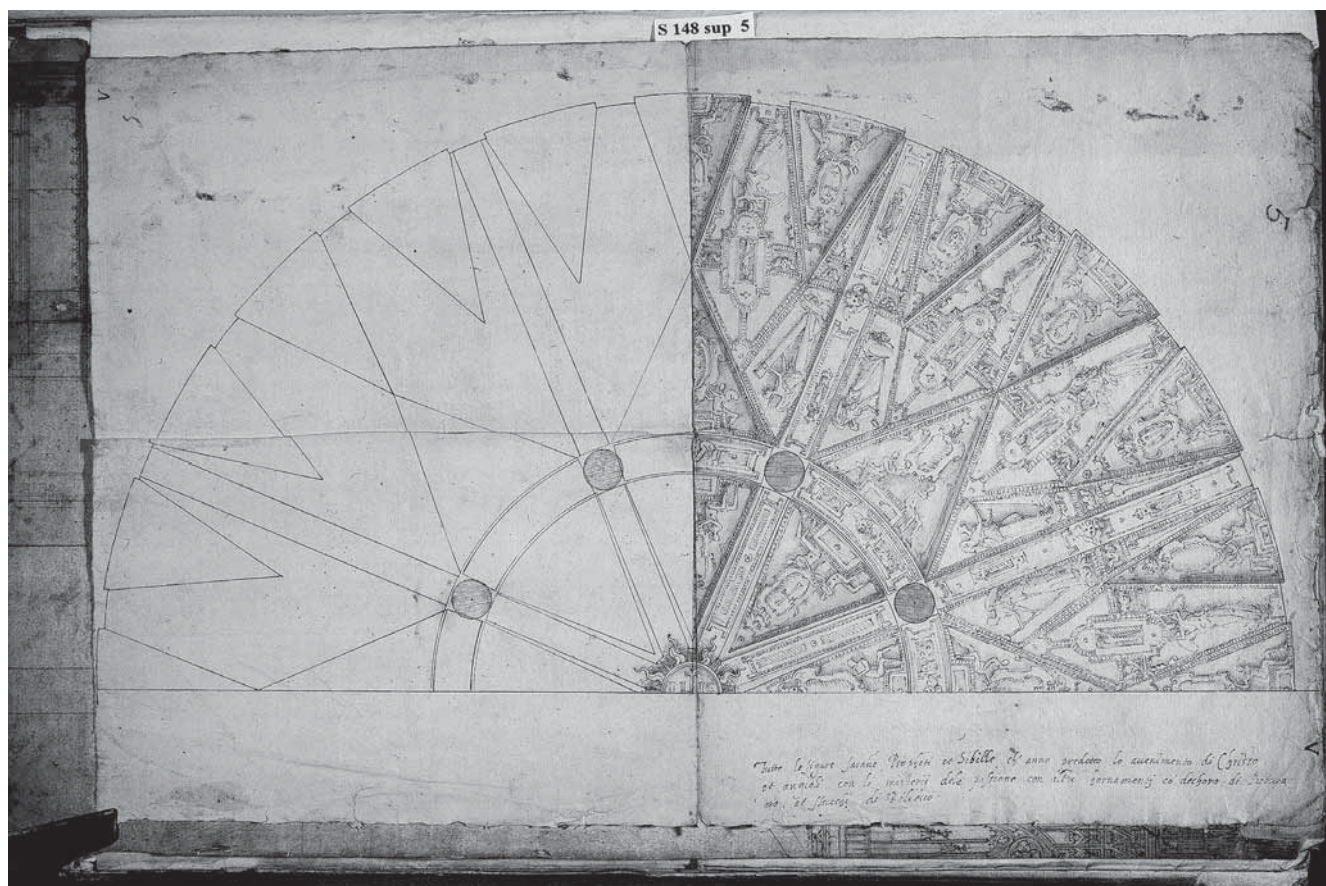


Fig. 2. Pellegrino Tibaldi, *Disegno degli ornati di stucco della volta del sotterraneo al coro detto lo scurolo*, Milano, Biblioteca Ambrosiana.

Il disegno di massima approvato dai Deputati, come notato già da Rocco⁹, può con molta probabilità essere identificato con quello conservato all'interno della Raccolta Ferrari della Biblioteca Ambrosiana

delibera è inoltre la decisione che l'opera non venga assegnata all'incanto, ma a esperti nell'arte dello stucco convocati appositamente: si ricorda che l'assegnazione dei lavori ad incanto, non molto frequentata in realtà in Lombardia, era una delle pratiche caldeggiate proprio da Pellegrino Tibaldi e ampiamente criticata in Duomo successivamente. In questa specifica occasione si esplicita che la decisione spetta a Cesare Speciano, al conte Sforza Moroni e a Giovanni Arcimboldi, che pensano che la convocazione di maestri ad hoc sia più appropriata per la migliore riuscita dell'opera e affidano il compito di cercarli al conte Belgioioso e al conte Litta.

(9) ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 3, p. 77; Rocco tuttavia interpreta tutte le figurazioni inserite in questo disegno come previste a bassorilievo e attribuisce l'iniziativa di sostituirle con statue a tutto tondo a Francesco Brambilla in fase esecutiva, con un parziale giudizio negativo. Questa lettura può essere oggi forse parzialmente revisionata, proprio in virtù della propensione di Pellegrino per la plastica a tutto tondo e da indicazioni in questo senso contenute nelle delibere della fabbrica già in fase progettuale (si veda oltre).

di Milano (cod. S. 148 sup., n. 5 - fig. 2)¹⁰. Si tratta di uno schema dell'impostazione generale della volta, che deve essere servito per mostrare le partiture che si desiderava fossero decorate in stucco e per dare un'idea della collocazione delle figurazioni al loro interno. Le cornici e le figure sono infatti schizzate velocemente e prive di particolari, ma già in una sequenza compositiva che sarà sostanzialmente quella definitiva, in particolare le grandi

(10) Pellegrino Tibaldi, *Disegno degli ornati di stucco della volta del sotterraneo al coro detto lo scurolo*, BAMi, *Raccolta Ferrari*, tomo I, ms. S. 148 sup., n. 5; cm. 26,7x42,8; penna a inchiostro oca su carta, acquerello oca; preparazione a punta metallica e compasso per lo schema generale, a matita per le figure e decorazioni; iscrizioni: in basso a destra, "Tutte le figure saranno Propheti et Sibille ch'anno predetto lo avvenimento di Christo / et angeli con li misteri della passione con altri hornamenti co' dechoro di pictura / oro e stucchi di rilievo"; sul verso, "scurolo del Duomo". Il disegno rappresenta metà della volta dello scurolo del Duomo, di cui è decorato soltanto il quarto di destra, poiché si presuppone che le altre parti fossero a esso speculari, anche se probabilmente (come evidenziato dall'opera realizzata) non identiche nelle figurazioni.

figure di angeli concepite fin dall'inizio e che rappresenteranno, come vedremo, la parte dell'opera considerata più importante. Il disegno contiene in sé l'indicazione che i soggetti rappresentati debbano essere profeti e sibille che hanno predetto l'avvento di Cristo e angeli con i simboli della passione e che le decorazioni siano in pittura, stucco e oro¹¹. Finalmente il 7 settembre 1570 si forma il contratto con lo stuccatore cremonese Giovanni Battista Cambi detto il Bombarda¹², che deve eseguire l'opera in stucco e oro, secondo il disegno realizzato da Pellegrino Tibaldi, entro un anno, per il compenso di 850 scudi d'oro, che comprendevano anche i materiali a carico dello stesso Bombarda, esclusi i ponteggi¹³. Nel contratto si specifica che il disegno

(11) L'opera realizzata, come vedremo più avanti, corrisponde solo in parte a queste indicazioni: in particolare non vennero mai realizzate le profilature dorate previste e finora non si è rintracciata documentazione su eventuali parti dipinte, verosimilmente inserite nelle cornici al centro delle partiture decorative (quelle attuali sono vistosamente non coeve). In merito ai soggetti la delibera del 31 luglio 1570 contiene, inoltre, un'indicazione tuttora oscura, ovvero l'osservazione di premurarsi che i "loca inferiora", dove sono da porre le storie di Gesù Cristo, siano più ampi, perché si uniformino e proporzionino meglio con le altre parti poste nel mezzo. Attualmente non siamo in grado di spiegare a cosa corrispondano queste indicazioni, poiché non vi è traccia nell'opera realizzata di queste *Storie di Gesù Cristo*. L'idea che inizialmente fosse l'ornato stesso della volta a prevedere una decorazione istoriata (G. MIGLIORE, *Lo scurolo del Duomo di Milano*, tesi di laurea, relatore L. Patetta, Politecnico di Milano, aa. 1995-96), sembra per lo meno difficile, si dovrebbe in tal caso presupporre che vi fosse un primo progetto di Pellegrino di cui oggi non resta alcuna traccia e che contemplasse anche una suddivisione generale degli ornati della volta molto differente, dovendo accogliere delle storie al suo interno (volendo credere che le tabelle previste all'interno della decorazione siano troppo piccole per accogliere un ciclo istoriato), e che il disegno conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (cfr. nota 10) costituisca dunque un progetto successivo, del quale però non emergerebbe alcuna traccia documentaria. Anche nel momento in cui avviene un avvicendamento nelle maestranze si ribadisce, infatti, che i disegni sono gli stessi approvati dall'inizio e le differenze riscontrabili tra il disegno e l'eseguito non riguardano comunque l'impostazione generale dell'opera o un radicale cambiamento di soggetti.

(12) Per le notizie biografiche su Giovanni Battista Bombarda si veda A. DEL GIUDICE, *ad vocem*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 15, München-Leipzig 1997, p. 656.

(13) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 35v-36v; il contratto si trova integralmente in ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 5r-9v, copia identica in AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 189, capo XVIII bis, fasc. 2; *Annali...*, cit. nota

della volta è stato dato a Bombarda stesso e che gli verrà poi consegnato il disegno per le volte delle scale, segnalando che nell'elaborato dovevano essere indicate in giallo le parti che avrebbero accolto le dorature. Bombarda riceve due giorni dopo in acconto la somma di trecento scudi¹⁴.

Dalla controversia piuttosto nota¹⁵ sorta successivamente, che portò all'allontanamento di Bombarda dalla Fabbrica e al sollevamento dall'incarico degli stucchi, si evince che dopo la stipula del contratto lo stuccatore non ricevette i disegni di dettaglio che Pellegrino avrebbe dovuto realizzare e che dovevano costituire la traccia per la traduzione in opera delle figurazioni, tanto che il 19 ottobre dello stesso anno i Deputati ordinano a Pellegrino stesso di realizzare e consegnare detti disegni a Bombarda di lì a un mese¹⁶. Tuttavia soltanto l'11 gennaio 1571 si delibera il compenso di Pellegrino¹⁷: si sta-

1, IV, pp. 106-108.

(14) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342a; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 748, f. 156; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, f. 11.

(15) Le notizie relative alla controversia con lo stuccatore cremonese sono già accennate in ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 3, pp. 81-83. Per motivi di completezza ci si limita qui a riassumere la questione, puntualizzando su alcuni aspetti che si ritengono utili per la comprensione delle vicende successive.

(16) 1570, 19 ottobre; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 40; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 11v-12r.

(17) 1571, 11 gennaio; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 56: "Predicti magnifici domini delegati, visa prius per eos ordinatione dicte sue electionis et dellationis per capitulum ipsius fabricae facta sub die 19 mensis octobris proxime presente, effectus ad decernendum condignam mercedem domino Peregrino de Peregrinis praedictae fabricae ingenierio pro confectioe modelli seu designi super quo firmatum est fieri debere ornamentum scuroli ecclesiae maioris predictae, habitoque insimul inter eos colloquio, ac habita diligenti consideratione tam inventionis et studii quod sedulitatis ac laboris pro eo conficiendo, necnon et assumptis debitis informationibus a peritis in dicta arte, omnibusque consideratis vigore facultatis sibi in dicta sua dellegatione atribute. Ordinaverunt et ordinant ac taxaverunt et taxant mercedem predictam in scutis centum auri et in auro, dandis et solvendis per dictam fabricam ipsi domino Peregrino videlicet medietatem de presenti, et alteram medietatem postquam ipsum dessignum fuerit perfectum ac traditum domino Baptistae ad structuram ornamenti dicti scuroli electo, scilicet cum quadris sixagintaquattuor, atque cum in eis inscriptis seu designatis hystoriis vite et ... domini domini nostri Yesus Christi ac apostolorum et aliorum sanctorum prout ei Domino Peregrino decretum fuerit per reverendum dominum cardinalem Borromeum Mediolani archiepiscopum seu per alium ex eius ordine, necnon et iuxta ordinata per dictum Capitulum Fabricae, cuius dessigni traditionem facere

bilisce che egli percepisca 100 scudi d'oro per la realizzazione dei disegni, che sono in parte già eseguiti e in parte da finire¹⁸. La vicenda è confermata da una deposizione dello stesso Pellegrino Tibaldi

teneatur ipse dominus Peregrinus iuxta tres menses postquam ei decreta fuerint historie ut supra. Et hoc pro omni et toto eo quod dictus domus Peregrinus mereri potest, causa confectionis ac perfectionis dicti designi, computatis laboribus ac inventionem et industria eiusdem, atque est alterius designi videlicet ornamenti scularum voltarum spiraculorum ac fenestrarum et portarum ipsius scuroli. Signatus Il Conte Sforza Morono, Gio. Augustino Litta”.

(18) Nuovamente, insieme alle decorazioni in stucco della volta si nominano le *Storie della vita e passione di Cristo, degli apostoli e santi* (che non sappiamo tra l'altro se siano le medesime di cui già si era avuta notizia il 31 luglio 1570 e che in ogni caso non sono mai state realizzate), specificando che esse sono nel numero di 64, senza che si possa evincere chiaramente, neppure stavolta, se si tratti di parte della decorazione della volta oppure di altre opere afferenti al “capitolo dello scurolo”. Si segnala, infatti, che dalla documentazione esaminata appare piuttosto ragionevole che la fabbrica utilizzasse il termine “scurolo”, in particolare nei documenti contabili, anche in riferimento alle opere in qualche modo a esso connesse, ivi compresa la cinta esterna nella sua parte inferiore, che inquadra al suo interno finestre ovate che danno luce allo scurolo stesso. Una lettera di san Carlo inviata da Roma (segnalata da Richard Schofield) a Giovanni Battista Castelli parrebbe in qualche modo connessa con questa vicenda, poiché in essa si citano appunto certi “quadri” con i misteri della Passione di Nostro Signore, “che vanno alle spalle dello scurolo”, per i quali il cardinale Borromeo è intenzionato a chiedere consigli al “frate del piombo” (il piombatore apostolico), in quel momento Guglielmo Della Porta (1572, 12 luglio; BAMi, cod. F. 45 inf. f. 162v; per Guglielmo della Porta cfr. C. BRENTANO, *Della Porta, Guglielmo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1989, 37, pp. 192-199, in particolare p. 194). Questo documento complica ulteriormente la questione, poiché non è anzitutto certo che questi *Misteri della Passione* corrispondano a loro volta con le *Storie di Cristo* menzionate nei documenti precedenti e, inoltre, non è di chiara identificazione l'espressione “alle spalle dello scurolo”, che potrebbe a parer nostro corrispondere sia con la parete interna verso est (dove attualmente stanno gli stalli del coro), sia addirittura la parte esterna dello scurolo stesso, dove si trova il retrocoro. Il problema non è purtroppo per ora di facile soluzione, considerando peraltro che, se la seconda identificazione fosse corretta, questa ci segnalerebbe una precoce fase di riflessione sui soggetti da porre nel rivestimento della cinta del coro, per la quale del resto si trovano pagamenti ripetuti per forniture di materiali e la realizzazione di cornici e cherubini nei primi anni settanta, contestualmente alla decorazione interna dello scurolo: si segnali a questo proposito il noto contratto con Tommaso Bossi (1573, 22 giugno: ASMi, *Notarile*, Giacomo Fedeli, 16471) in cui si citano i termini e il cherubino della porta dello scurolo come già posti in opera e tratti come esempio.

del 1579¹⁹ nella quale egli afferma che dopo aver realizzato il disegno “piccolo”, in seguito alle lamentele di Bombarda, eseguì anche “su li chartoni un pezzo con figure grande come l'opre che tornava secondo il disegno piccolo”.

Subito dopo l'approvazione definitiva dei cartoni, tuttavia, inizia l'intricata vicenda della controversia con lo stuccatore: il 18 gennaio gli stucchi eseguiti da Bombarda vengono giudicati non idonei, per forma, proporzioni e inadeguatezza dei moti delle figure dal punto di vista del decoro, e si stabilisce vengano giudicati per decidere se debbano essere conservati oppure distrutti²⁰; le parti nominano due arbitri, Federico Rozzone per Bombarda e Giovanni Arcimboldi per parte della Fabbrica, invitati successivamente, con il parere di periti nell'arte dello stucco, a stendere due relazioni²¹. Nel frattempo Pellegrino sta perfezionando finalmente i disegni, che gli sono pagati in parte il 28 febbraio²².

Mentre la relazione di Federico Rozzone, nominato da Bombarda, come prevedibile, non riscontra negli stucchi del cremonese alcun difetto imputabile a lui direttamente, la relazione di Giovanni Arcimboldi²³

(19) 1579, 30 gennaio: ASDMi, *Tribunale Ecclesiastico, Civile*, Y 1002. Ringrazio Andrea Bonavita per la segnalazione di questo documento.

(20) 1571, 18 gennaio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 57r (anche in ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 12v-13r); 1571, 8 febbraio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 61 (anche in ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 15r-16r). Il documento è registrato con una data sbagliata (8 gennaio), poiché anche il riscontro con la copia dello stesso presso l'Archivio Storico Diocesano conferma che l'atto è del giorno 8 febbraio. Più tardi Bombarda, nel memoriale presentato a sua discolpa (1571, 2 aprile: ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 20r-24v; registrato nelle ordinazioni capitolari in AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 75r; *Annali* IV, p. 115), dirà di non aver mai ricevuto da Pellegrino i disegni “giusti”, probabilmente riferibili ai disegni di dettaglio, e che dovendosi basare soltanto sul disegno “piccolo” in suo possesso, non sarebbe mai stato in grado di realizzare un'opera idonea alla richiesta dei Deputati, tuttavia si era risoluto nel mese di novembre, avendo il materiale e gli uomini pronti, a iniziare ugualmente l'opera e che, essendo poi andato avanti per tutto il mese di dicembre, aveva interrotto il lavoro per non continuare a spendere del suo, dal momento che erano a suo carico tutte le spese di manodopera e materiali.

(21) 1571, 19 marzo: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 70v; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, ff. 16r-17r.

(22) 1571, 28 febbraio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 13r.

(23) 1571, 26 marzo: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 72v-73v; ASDMi, Sezione X, *Metropolitana*, 63, f. 17r-20r (sotto 19 marzo); *Annali*, IV, cit. nota 1, p. 115: “Illustrissimo

è invece assolutamente negativa: i difetti dell'opera sono di duplice natura, sia estetica che tecnica; si

mio, havendomi ut supra richiesto che io le dessi il mio parere circa il lavoro di stucho che vedessimo insieme nel scurolo del Domo, le dico che per quel poco giudicio che io ho che quelle fregiature o fascie, che le vogliamo chiamare, che religano tutta l'opera, non mi parvero molto giuste, et sono malamente rinettate, ma questo importarebbe meno se fossino tirate con quell giudicio et con quella diligenza che converrebbe alla dignità del loco, et ala intentione de quelli signori, per che si potrebbero pur rinettare, ma il volerle hora giustare non so come si potrebbe fare. Oltre di ciò quelli spatii che sono nelle istesse fregiature fra quali vi sono gl'arcivescovi mi sono parsi molto stretti per che sono state troppo larghe le fasce et cornici che sono dale parti, di modo che gl'arcivescovi mi parvero per lo più molto più lunghi et sottili di quello che comporta la ragione, et proportione debita, et l'opera viene ad essere piena et offuscata da gl'istessi corniciamenti et a tale fascia tanto larga. Al che non vedo che si potrebbe trovare rimedio, se non col destruere ogni cosa. Per che quelle figure maggiori che compitieno[?] diversi spatii che sono di grandissima importanza, et che sono parte principalissima dell'opera, non mi parve che havessero quella finezza di dessegno che si richiederebbe ad uno tale loco, ne anche quello rilevo ch'haveray dessiderato, per il che al mio poco giuditio altre restano longinule et altre affatto stroppiate. Ut per che forse il maestro non le haveva del tutto finite ma desiderava de rivederle et darle l'ultima mano hora non credo che si possano racconciare, per che havendo quello stucho fatto la sua presa et essendo anche in parte lisciato como V.S. Et ogni uno sa, non vi si può mettere sopra altro stucho, et metendonisi, fra poco tempo cadarà senza alcun dubio di casa alli 26 di marzo 1571. Affectionatissimo servitore di vostra signoria illustrissimo Giovan Paolo Visconte atque all'illustrissimo mio signore. Il signor Giovanni Arcimboldo. Audito quod dicto Magnifico Domino Federico Rezone, qui dixit nullos erroris ibi reperisse qui Bombarde imputari possint sed si qui adsunt ingenierio tantum imputari posse prout et ipse scripto detur dixit. Predicti reverendi et magnifici domini videntis eos discordes in relatione, et eum ipsi fere omnes qui adexeant dixissent, se vidisse et considerasse ornamentum dicti scuroli, et adhibitis diversis viris in arte peritis et invenisse ea quae a predicto illustrissimo domino Johanne Arcimboldo relata essent, vera esse et non nullos et alios errores in eo inventos fuisse, ut in nonnullis relationibus. Perito scripto certis continebantur ex quibus omnibus dicebatur rem reductam esse ad eum statum, ut fere omnia ea quo hucusque facta sunt a domino Bombarda pro ornamento dicti scuroli destruenda sint, ex eo precipue quia cum materia stuchi iam sit exicata dictum fuit non posse novum stuchum apte supra apponi, et si supra ponatur, facile corruetur, ut est ex eo quia cognitum fuit statuas et reliquum ordinatum stuchi sine clavis aut ferramentis fabricatum fuisse, unde necesse esset ut cito totum illud opus corrueret prout iam ex aliqua parte corruit, et prout est ipserunt[?] Bombarda nonnulla destruxit postque auditum quos Venerabilis Fabrica de ipso circa predicta conquerebat. Idcirco volentes predicti reverendi et magnifici domini hinc damno et dedecori ecclesie predictae et fabricae quantum in eis est consulere, habita prius

segnala che le “fregiature o fascie [...] che religano tutta l'opera” (da identificare quindi con le partiture decorative che suddividono la volta), sono mal eseguite e “malamente rinettate”; inoltre, gli spazi all'interno delle fasce stesse sono molto stretti proprio perché le cornici sono state realizzate troppo larghe e quindi le figure inserite al loro interno appaiono troppo esili e sottili e non ben proporzionate con il resto dell'opera²⁴. L'attenzione si concentra poi sulle figure maggiori (forse proprio le grandi figure di angeli previste anche nel disegno dell'Ambrosiana), che non sono eseguite con quella finezza d'intaglio necessaria e, inoltre, non sono realizzate con il rilievo desiderato, cioè sono troppo poco aggettanti. I Deputati avevano contestualmente domandato il consulto di periti nell'arte dello stucco, i quali avevano confermato difetti tecnici nel lavoro di Bombarda, poiché a parer loro non erano state utilizzate le chiavi di ferro all'interno delle figure di maggiore oggetto, cosa che ne avrebbe inevitabilmente provocato la rovina in breve tempo. A questo punto della vicenda Bombarda non può far altro che accettare le disposizioni dei Deputati, domandando però di poter essere nuovamente giudicato, eseguendo cioè di nuovo una parte dell'opera dalla quale si sarebbe deciso se egli avrebbe continuato il lavoro, a patto però che gli venissero dati questa volta i disegni di dettaglio di Pellegrino, che i Deputati dispongono gli siano finalmente consegnati il 2 aprile 1571²⁵.

super premissi diligenti consideratione ac votis collectis. Ordinaverunt et ordinant, ut si instrumentum super predictis intra Venerabilem Fabricam et ipsum Bombardam confectum non obstat quia de parte opus dicti scuroli ab eo auferri possit predictum opus ab eo statim auferratur, an vero obstat necne praedictus magnificus dominus vicarius provisionum videat, et in primo vel secundo ad summum[?] capitulum referat, ut eum dictum Bombarda prout iuris fuerit agi possit. Signatum Johannes Baptista Vicarius Generalis”.

(24) Nel documento si specifica che all'interno delle fasce decorative dovevano inserirsi delle figure degli arcivescovi di Milano, che attualmente non compaiono nell'opera realizzata. Un'ipotesi potrebbe essere quella che queste dovessero trovarsi al posto delle figurine di santi e martiri inserite all'interno delle edicole e delle piccole tabelle che decorano i fregi, particolari che non sono definiti nel dettaglio dal disegno di massima di Pellegrino e che devono essere stati decisi nel corso dell'opera.

(25) 1571, 2 aprile: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 75r-v; ASDMi, Sezione X, Metropolitana, 63, ff. 20r-26r. Non sappiamo, invece, se sia da riferire ancora agli stucchi un ulteriore pagamento a Pellegrino del 12 luglio 1574 per disegni e figure (“certorum dissegnorum et figurarum pro opere

La vicenda si chiude poco tempo dopo, quando tra il 17 maggio e il 31 maggio 1571 si stabilisce definitivamente che a Bombarda sia sottratto il lavoro degli stucchi e che egli debba restituire sia i trecento scudi d'oro ricevuti in acconto, sia i disegni di Pellegrino Tibaldi che gli erano stati consegnati per l'esecuzione²⁶.

Dal progetto al cantiere: tracce di un'impresa consolidata

Da questo momento in poi l'organizzazione del lavoro per gli stucchi cambia radicalmente. Anzitutto passano ben sette mesi prima che si abbiano le prime attestazioni di lavori avviati, che constano solo alla fine di dicembre del 1571²⁷, mentre si deve attendere il 31 gennaio 1572 per trovare la delibera definitiva per l'esecuzione del lavoro, che non sarà più affidato a un maestro esterno alla fabbrica che provvederà a tutto (materiali, manodopera, etc.), bensì a stuccatori pagati a giornata, scelti direttamente da Pellegrino Tibaldi, che potrà decidere anche il loro salario e di poterli assumere o licenziare liberamente di volta in volta²⁸.

L'esecuzione dell'opera si segue chiaramente all'interno dei giornali di cassa, dove figurano, accanto a costanti pagamenti a lavoratori generici (che si protrarranno per tutta la durata dell'intervento, almeno fino al dicembre del 1573)²⁹, anche quelli a maestri specializzati di cui compaiono i nomi. Come sarebbe

scuroli”), che gli viene liquidato insieme a quello per i disegni per le storie del coro (1574, 12 luglio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 248v; e anche AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 160r. Se si rivelasse valida l'ipotesi di una progettazione precoce delle figurazioni della cinta del coro, anche questo documento potrebbe riferirsi a esse).

(26) 1571, 17 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 81r-82r; 1571, 21 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 82r-83r; 1571, 26 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 83r-84v; 1571, 31 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 84v-86r.

(27) Si tratta del primo pagamento per “instucar il scurolo”. 1571, 31 dicembre: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 95r.

(28) 1572, 31 gennaio: AVFD, *Ordinazioni capitolari*, 13, ff. 127r-128v; *Annali...*, cit. nota 1, IV, p. 122.

(29) Nei due registri contigui corrispondenti agli anni 1572-1574 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, R. 751) si trovano numerosi pagamenti per lavori generici in stucco a maestri e lavoratori non meglio precisati. Si omette la lista completa dei compensi, che si può comunque trovare in MIGLIORE, *Lo scurolo...*, cit. nota 11.

(30) 1571, 23 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 130r.

ragionevole pensare, la sequenza dei compensi mostra che vengono realizzate in primo luogo le partiture decorative, le cornici e le fasce in stucco, per le quali sono pagati alcuni maestri espressamente impegnati a lavorare *frixì*, ovvero Francesco e Lorenzo Della Porta, Marsilio, Jacopo³⁰ e Gabriele da Ostia³¹.

La realizzazione delle partiture decorative e dei “fregi” si protrae probabilmente per tutto il 1572, poiché non sono mai pagate figure nell'intero anno solare, mentre ancora nel novembre dello stesso anno abbiamo un pagamento per la realizzazione degli stampi che dovevano servire per i fregi in stucco, realizzati dal maestro Giovanni Battista Birago³². Nel frattempo, nell'agosto del 1572, compare la prima attestazione della presenza di Francesco Brambilla, poiché si dispone la quantità di vino spettante a lui e a una sua persona “pro tempore quo exercebit in opere stuchi ad laborerium scuroli”³³.

Il primo pagamento che riguarda espressamente le figure è del 24 settembre 1573, quando si acquistano dal mastro ferraio Michele De Angeli le anime in ferro “per mettere nelle figure di stucho”³⁴, sappiamo quindi che, probabilmente, dopo la realizzazione delle partiture decorative, erano in questo momento al lavoro i plasticatori impegnati nelle figure a tutto tondo. I maestri stuccatori nominati da questo momento in poi sono infatti diversi da quelli menzionati in precedenza, elemento che sembrerebbe comprovare un'ampia specializzazione nella realizzazione delle diverse parti delle opere in stucco, così come del resto parrebbe più che ragionevole considerando lo stesso tipo di organizzazione del lavoro usuale per le opere in pietra o in terracotta. Compaiono dunque i nomi di Guglielmo da Casale³⁵, pagato già nel maggio del 1573, Antonio Rotta detto il Padovano³⁶, che è attestato nel mese

(31) 1572, 23 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 130r; 1572, 31 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 131r.

(32) 1572, 22 novembre: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 180r.

(33) 1572, 25 agosto: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 161v.

(34) 1573, 24 settembre: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 68r.

(35) 1573, 14 maggio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 39r.

(36) 1574, 4 luglio: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 244; 1574, 2 dicembre: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 211r; 1575, 26 gennaio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752, f. 8r.

di luglio e di dicembre del 1574 e Girolamo Castello, pagato poco dopo Francesco Brambilla per il saldo definitivo dell'opera, che avviene finalmente nel febbraio del 1575³⁷.

Francesco e Lorenzo Della Porta, nativi di Osteno, sono gli stessi maestri impegnati qualche anno più tardi nella realizzazione degli stucchi di Santa Maria Maggiore a Bergamo.

La loro presenza nel cantiere bergamasco a partire dal 1582 è particolarmente interessante se si considera che anche quella occasione vede coinvolto in primo luogo Pellegrino Tibaldi, che visita e dà disposizioni per il riallestimento interno dell'edificio nel 1576 e nel 1580³⁸, ivi compresa la decorazione delle volte. Anche in questo caso, inoltre, è documentato il coinvolgimento di Francesco Brambilla, dunque di parte di quell'*équipe* che aveva realizzato in un momento immediatamente precedente gli stucchi dello scurolo della cattedrale milanese³⁹.

Anche in questo caso i due maestri di Osteno sono impegnati sostanzialmente nella realizzazione delle partiture decorative, mentre si affidava poi ad altri, in questo caso a Brambilla stesso, la realizzazione delle figure, che anche a Bergamo, come a Milano, contemplan parti a tutto tondo, collocate soprattutto agli spigoli delle volte⁴⁰.

Per quanto concerne lo scurolo del Duomo di Milano tuttavia, resta da chiarire il ruolo svolto da Francesco Brambilla, in particolare perché egli non viene mai espressamente pagato per la realizzazione di figure o altri lavori in stucco, bensì nella prima attestazione si dice genericamente, come abbiamo visto, che è impegnato nelle opere dello scurolo, e in seguito è pagato nello specifico per "fare li modelli de le figure", che dovevano essere realizzati con "creda di maiolica", della quale è registrato l'apposito acquisto⁴¹. Apparentemente, quindi, le attestazioni documentarie milanesi non consentono di essere

(37) 1575, 8 febbraio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752, f. 12r; 1575, 14 febbraio: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752, f. 14r.

(38) Un ringraziamento a Richard Schofield per avermi anticipato i risultati del suo contributo *Pellegrino Tibaldi e tre cori borromaici*, in *Domenico e Pellegrino Tibaldi. Architettura e Arte a Bologna nel Secondo Cinquecento*. Atti del Convegno internazionale di studi, Bologna, 5-7 dicembre 2006, in corso di pubblicazione.

(39) La decorazione delle volte della chiesa di Santa Maria Maggiore, che conta un'ampia documentazione che consente di ricostruirne appieno le fasi di realizzazione, era in realtà stata iniziata già nel 1566, quando la confraternita di San Giuseppe aveva finanziato la realizzazione degli stucchi della cappella omonima, corrispondente alla prima campata della navata minore nord dell'edificio (sugli interventi decorativi cinquecenteschi di Santa Maria Maggiore a Bergamo si può vedere il regesto documentario in R. NORIS, P. RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore a Bergamo tra il 1550 e il 1800*, tesi di laurea, relatore A. Grimoldi, Politecnico di Milano, aa. 1989-1990. Sulle decorazioni successive si veda M.V. RAMPINELLI, *L'arte dello stucco in Santa Maria Maggiore nel XVII secolo: i Sala, stuccatori ticinesi*, in "Bergomum", XCVI, 1-2, 2001, pp. 57-135). Quando Pellegrino Tibaldi nel 1576 stende la sua relazione sull'edificio, indica la necessità di continuare la decorazione in conformità con quella già iniziata all'altare di San Giuseppe, tanto che il primo intervento realizzato è proprio quello sulla seconda campata della navatella nord, eseguito sul modello di quella attigua nel 1581 (1581, 6 luglio: BCBg, MIA, *Scritture*, 1303, p. 14; cfr. NORIS, RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore...*, cit. nota 39, Allegati, p. 8). Già questo intervento potrebbe aver visto il coinvolgimento di Francesco Brambilla, che viene pagato pochi giorni dopo per modelli già eseguiti per gli stucchi in corso di realizzazione (1581, 22 luglio: BCBg, MIA, *Terminazioni*, 1272; cfr. NORIS, RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore...*, cit. nota 39, Allegati, p. 8). I maestri Francesco

e Lorenzo Della Porta, invece, compaiono a partire dal 18 aprile 1582 e costantemente nei mesi e anni successivi in una campagna decorativa unitaria che avanzava progressivamente all'interno dell'edificio, iniziando tra l'aprile e il dicembre 1582 dalle due campate della navata minore meridionale (cfr. la successione dei pagamenti in NORIS, RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore...*, cit. nota 39, Allegati, regesto *ad annum*), attinge alla Porta della Fontana e dalla Cappella del Voto, spostandosi poi l'anno successivo nel coro e nella Cappella del Corpus Domini. I libri spese illustrano chiaramente il coinvolgimento dei maestri di Osteno, specificando anche il ruolo di questi rispetto a quello di Francesco Brambilla, il quale è pagato espressamente sia per "modelli" (in un caso mandati da Milano), sia "per sua mercede de giorni 11 fatti in lavorar figuri" (1582, 6 settembre: BCBg, MIA, *Libro spese*, 1386, f. 279; cfr. NORIS, RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore...*, cit. nota 39, Allegati, regesto n. 88). Un documento del 23 febbraio 1584 specifica, inoltre, che il maestro Francesco, a nome suo e di Lorenzo Della Porta, sia obbligato a lavorare in stucco la cappella del Santissimo Sacramento secondo il modello fatto da Martino Bassi e Francesco Brambilla "non intendendo però che faccia figure o pitture alcune, ma solamente gl'ornamenti et compartimenti di detta capella sicome nel sudetto modello è disegnato" (1584, 23 febbraio: BCBg, MIA, *Scritture*, 1303, f. 18; cfr. NORIS, RAVASIO, *Il cantiere di S. Maria Maggiore...*, cit. nota 39, Allegati, pp. 15-16).

(40) Gli stucchi appartenenti a questa campagna decorativa e ancora oggi visibili si collocano sostanzialmente nelle due navate minori, nelle due cappelle semicircolari del transetto e nei settori laterali del coro, mentre, come è noto, le decorazioni delle restanti parti dell'edificio si devono ai Sala, che le realizzano a partire dal 1651 (cfr. RAMPINELLI, *L'arte dello stucco...*, cit. nota 39, p. 59).

(41) 1574, 21 ottobre: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 187r.



Fig. 3. Scurolo, Milano, Duomo, volta decorata con stucchi.

certi dell'intervento di Francesco Brambilla nella realizzazione delle figure in stucco, tuttavia il suo coinvolgimento diretto nella vicenda affine del cantiere di Santa Maria Maggiore a Bergamo parrebbe quantomeno suggerire di prendere in considerazione la possibilità che, oltre alla realizzazione dei modelli, egli sia in parte anche intervenuto nella realizzazione delle figure, come parrebbe forse confermare l'ultimo pagamento del febbraio 1575 che recita "per sua honoranza del finimento de li lavori de stucco del scurolo suprascritto, ultra li modelli de le figure desso scurolo", come nota Alessandro Morandotti⁴². L'équipe che si occupa della realizzazione degli stucchi del Duomo pare dunque essere, o per lo meno divenire nel tempo, un gruppo collaudato. Se i maestri decoratori Francesco e Lorenzo Della Porta si ritrovano nel cantiere di pochi anni successivo di Santa Maria Maggiore a Bergamo, anche Antonio Rotta, impegnato nella realizzazione delle figure, e lo stesso Francesco Brambilla lavoreranno nuova-

mente negli anni successivi con Pellegrino Tibaldi⁴³.

Le volte "lavorate di stucchi dal Tebaldi Bolognese"

L'opera realizzata (fig. 3) si discosta in parte dal disegno cosiddetto piccolo dell'Ambrosiana (fig. 2), anzitutto per la presenza di candelabre decorative (fig. 4), in luogo degli angeli con i simboli della passione previsti, e poi per la mancanza di una fascia decorativa orizzontale passante con teste di cherubini, che in realtà avrebbe del resto inficiato la perfetta aderenza dei particolari decorativi alla struttura della volta. Pellegrino, infatti, pensa a una

(42) MORANDOTTI, *Milano profana...*, cit. nota 3, p. 238.

(43) Per esempio nel 1581 per le opere plastiche degli apparati per le esequie di Anna d'Austria (S. ZANUSO, *Le Veneri Borromeo: Annibale Fontana e Giovanni Antonio Abondio*, in "Nuovi Studi", IX-X, 2004-2005, p. 167 e nota 22) e i gruppi in terracotta per la chiesa di San Sepolcro di Milano, opere realizzate da Francesco Brambilla e Antonio Rotta (cfr. da ultimo L.C. SCHIAVI, *Il Santo Sepolcro di Milano da Ariberto a Federico Borromeo: genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa 2005, pp. 81-82, in particolare note 60-61).



Fig. 4. Scurolo, Milano, Duomo, particolare delle decorazioni della volta.

decorazione anzitutto perfettamente integrata con le partizioni strutturali della volta, che sono assunte a trama della decorazione plastica. Le cornici in stucco si adagiano sui sottarchi seguendo le linee della volta stessa, come ne costituissero una logica estrinsecazione decorativa. Questa partitura è affidata alla decorazione a mezzo rilievo, composta nella sostanza da sistemi di candelabre piuttosto ripetitive nell'impianto generale, ma estremamente variate nei particolari, specialmente nei piccoli riquadri e tondi che si susseguono al loro interno. Già in queste fasce decorative, che come abbiamo visto dovettero essere realizzate per la maggior parte a stampo, si nota però un particolare risalto plastico di alcune zone, ovvero proprio quelle nelle quali si riscontra anche una *variatio* delle figure e dei temi, con l'uso per esempio di piccole edicole (fig. 5), molto articolate dal punto di vista degli elementi architettonici, che accolgono al loro interno figurine a tutto tondo (verosimilmente con anima in ferro). Questi particolari, pressoché inusitati in Lombardia, sono pienamente orientati, invece, su una matrice romana e fanno parte della cultura di Pellegrino stesso, che li utilizza anche in contesti precedenti,



Fig. 5. Scurolo, Milano, Duomo, particolare delle fasce decorative a stucco.

come nella sala di Ulisse di Palazzo Poggi a Bologna⁴⁴, sebbene con un differente valore plastico rispetto al resto della decorazione. Una suggestione, a questo proposito, viene dalla decorazione in stucco della loggia di Villa Madama a Roma, dove si trovano queste rare figurine a tutto tondo inserite all'interno di nicchie articolate in profondità e definite da minuti particolari architettonici.

Anche altri elementi mostrano un repertorio molto vicino al retroterra di Pellegrino, con motivi che si ritrovano nelle sue opere bolognesi e che a sua volta richiamano temi perineschi romani: basti a questo proposito citare l'uso degli angeli volanti al centro della composizione, che reggono il trigramma ber-

(44) Per l'attività bolognese di Pellegrino si segnalano G. BRIGANTI, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma 1945, pp. 75-82; C. BALTAY, *Pellegrino Tibaldi in Bologna and the Marches*, PhD Dissertation, New York University 1984, pp. 12-90; G. BRIGANTI, *I buoi del sole: ritornando sulle storie di Ulisse di Pellegrino Tibaldi*, in *Palazzo Poggi: da dimora aristocratica a sede dell'Università di Bologna*, a cura di A. Ottani Cavina, Bologna 1988, pp. 25-33 e da ultimo M. Kiefer, *Michelangelo riformato. Pellegrino Tibaldi in Bologna*, Hildesheim 2000.



Fig. 6. Scurolo, Milano, Duomo, particolare delle decorazioni della volta.

nardiniano, assenti nel disegno iniziale, e che paiono una chiara derivazione dal motivo perinesco delle figure di danzatrici, a loro volta mutate dalle Logge di Raffaello, e collocate anche al centro della volta della sala dei Pontefici, sempre in Vaticano, poi disegnate da Pellegrino (Los Angeles, Los Angeles Country Museum of Art, inv. 60.74 recto e verso) e riutilizzate a Palazzo Poggi⁴⁵.

(45) Per la diffusione di questo motivo si vedano N. DACOS, *Le Logge di Raffaello: maestro e bottega di fronte all'antico*,

La visione di insieme della volta dello scurolo è tuttavia molto differente rispetto alle opere citate, la decorazione è infatti quasi totalmente affidata allo stucco, e anche i riquadri tra le cornici ne sono completamente invasi, se si eccettuano i piccoli

Roma 1986, p. 49, tav. CXXXIIIb; BALTAY, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 44, p. 41; per il disegno di Los Angeles cfr. E. FEINBLATT, *A drawing by Pellegrino Tibaldi*, in "Los Angeles Country Museum of Art Bulletin", XIII, 2, 1968, pp. 3-12; C. BALTAY, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 44, p. 41, nota 50.



Fig. 7. Surolo, Milano, Duomo, angeli in stucco.

spazi incorniciati, che forse avrebbero dovuto accogliere rappresentazioni dipinte (delle quali peraltro non si è finora trovata documentazione). L'inserimento degli angeli e dei putti a tutto tondo a reggere le cornici (fig. 6), inoltre, accentua il risalto tridimensionale dell'intera composizione. Le grandi figure dei sedici angeli a tutto tondo (figg. 7-12), posti al di sopra di mensole decorate con le immancabili pellegriniane teste leonine, paiono quasi un vero e proprio repertorio di moti e pose, che si ritroveranno successivamente nello stesso Duomo nella statuaria in pietra (si vedano per esempio gli angeli del retrocoro). Siamo ancora nel pieno del vocabolario del Pellegrino romano e bolognese, popolato anche nelle composizioni a fresco di grandi figure di cariatidi e telamoni, che si fanno protagonisti delle partiture architettoniche dello spazio, pienamente comprensibili se si considerano le esperienze

di Pellegrino Tibaldi nelle botteghe di decoratori alla Sala Regia in Vaticano e in Castel Sant'Angelo⁴⁶, ma allo stesso modo sorprendenti se si consideri il loro uso da parte dell'artista in Lombardia a vent'anni di distanza⁴⁷.

(46) Per l'attività di Pellegrino Tibaldi a Roma si vedano M.V. ROMANI, *Tibaldi "d'intorno" a Perino*, Padova 1990; T. PUGLIATTI, *Un fregio di Pellegrino Tibaldi nel Palazzo Ricci Sacchetti a Roma*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Federico Zeri*, a cura di M. Natale, Milano 1984, pp. 406-418; M. CALLI, *Sul periodo romano di Pellegrino Tibaldi*, in "Bollettino d'arte", 48, 1988, pp. 43-68.

(47) Si ricorda tuttavia l'intromissione del decorativismo di "matrice romana" operata qualche anno prima da Galeazzo Alessi per la quale si veda in particolare G. FUSCONI, *Perin Del Vaga e Galeazzo Alessi: influssi della seconda attività romana di Perino sul formarsi della decorazione alessiana*, in "Com-



Fig. 8. Scurolo, Milano, Duomo, angeli in stucco.

In questi vent'anni Pellegrino aveva avuto modo di utilizzare ampiamente lo stucco nelle sue composizioni decorative, forse sviluppando un proprio modo di integrarlo con la decorazione pittorica, evolvendo cioè in senso plastico e profondamente volumetrico le suggestioni percepire nell'ambiente romano. Se, come sosteneva la Davidson nel suo studio sulla Sala Regia in Vaticano⁴⁸, l'organizzazione della bottega romana dell'epoca, misurata sul tipo di quella di Raffaello, consentiva molto spesso

che alla pratica pittorica si affiancasse quella decorativa⁴⁹, tanto che gli stessi Giovanni da Udine, Perin del Vaga e Daniele da Volterra si erano esercitati in molte prove nell'arte dello stucco, è quantomeno ragionevole pensare che anche il giovane Pellegrino, inserito pienamente nel clima culturale del tempo, al seguito dei due maestri decoratori allora maggiormente stimati, avesse potuto cimentarsi o almeno acquisire le competenze specifiche di un'arte come quella dello stucco, che diverrà nelle imprese decorative successivamente da lui guidate una componente essenziale.

mentari", n. 1-2, 1976, pp. 69-81; ZANUSO, *Le Veneri Borromeo...*, cit. nota 43, p. 174 nota 27.

(48) B. DAVIDSON, *The Decoration of the Sala Regia under Pope Paul III*, in "The Art Bulletin", 58, 3, 1976, pp. 395-423.

(49) *Ibidem*, pp. 420-423 e sull'attività di Pellegrino in particolare pp. 408-411.

(50) Per l'ambiente romano si segnala T. PUGLIATTI, *Giulio*



Fig. 9. Scurolo, Milano, Duomo, angelo in stucco.



Fig. 10. Scurolo, Milano, Duomo, angelo in stucco.



Fig. 11. Scurolo, Milano, Duomo, particolare di uno degli angeli in stucco.



Fig. 12. Scurolo, Milano, Duomo, particolare di uno degli angeli in stucco.

È in particolare nelle Marche che Pellegrino ebbe la possibilità di mettere in campo apparati decorativi di proporzioni ampie all'interno dei quali lo stucco non è più semplicemente relegato ad elemento decorativo di contorno, sulla scia del percorso di integrazione tra stucco e pittura iniziato da Perin del Vaga, bensì acquista anche un ruolo dominante, in particolar modo nella messa in opera di figure a tutto tondo di dimensioni considerevoli, vere e proprie sculture, in linea con le esperienze coeve seppure parallele di Daniele da Volterra e dell'ambiente romano degli anni Cinquanta e Sessanta⁵⁰. Purtroppo la scarsa conoscenza delle opere marchigiane, pressoché tutte perdute, ci consente di svolgere considerazioni solo sulla base delle fonti, che segnalano l'uso dello stucco soprattutto nelle opere anconetane e Vasari stesso puntualizza in due occasioni sulla presenza di statue in stucco a tutto tondo di grandi dimensioni. Negli anni Cinquanta Pellegrino realizza anzitutto una cappella del Santuario di Loreto, dedicata a san Giovanni Battista e per la quale consta un contratto del 22 novembre 1553⁵¹, che secondo la descrizione vasariana doveva avere nella volta un "ricco partimento di stucchi". Ancor più sorprendenti da questo punto di vista dovettero però essere le parimenti perdute opere anconetane e in particolare il "bellissimo adornamento di stucco alla tavola dell'altar maggiore" descritto da Vasari per la cattedrale di San Ciriaco, lodato soprattutto per una figura di "un Cristo risorto tutto tondo di rilievo di braccia cinque"⁵². Se queste opere sono oggi perdute, in parte conservate sono invece le statue in stucco a tutto tondo che si trovavano negli angoli della volta della Loggia dei Mercanti di Ancona⁵³, sospese

come quelle dello scurolo su di una mensola ornata con la consueta protome leonina.

La collocazione di queste grandi figure in stucco a tutto tondo negli spigoli, spesso all'attacco delle volte, doveva essere particolarmente cara a Pellegrino⁵⁴, se anche una volta giunto in Lombardia ne propone l'inserimento nel tiburio di Sant'Ambrogio. Anche in questo caso si tratta suggestivamente di figure di angeli, collocate all'interno di nicchie con decorazione a conchiglia delle quali abbiamo notizia da una veduta di G. Ferrari, da una sezione longitudinale di Ferdinando Cassina e da altri disegni conservati nella Raccolta Beltrami⁵⁵.

Proprio la vicenda della decorazione interna del tiburio di Sant'Ambrogio si colloca tra l'altro cronologicamente nel pieno della controversia con Bombarda per l'assegnazione degli stucchi in Duomo. Il contratto, del 28 aprile 1571, rintracciato e pubblicato da Andrea Bonavita⁵⁶, mostra tra l'altro appunto una particolare attenzione per i risvolti tecnici della realizzazione degli stucchi, soffermandosi sulla necessità di adoperare sapientemente i ferri all'interno delle figure a tutto tondo, considerazioni che parrebbero quasi essere una eco dei problemi sorti poco prima allo scurolo del Duomo⁵⁷.

Mazzoni e la decorazione a Roma nella cerchia di Daniele da Volterra, Roma 1984.

(51) Cfr. F. MORROVALLE, *Pellegrino Tibaldi a Loreto*, in "Arte Antica e Moderna", gennaio-marzo, 1964, n. 27, p. 357; BALTAY, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 44, pp. 92-96.

(52) M.S. HANSEN, *Celebrating the Armenian Faith: Giorgio Morato and Pellegrino Tibaldi in the Cathedral of Ancona*, in "Analecta Romana Instituti Danici", XXIV, 1997, pp. 83-91. A proposito di quest'opera, i contratti del 1559, pubblicati da Hansen, hanno precisato come si trattasse in realtà di un subappalto di un Prospero da Volterra, dubitativamente identificato con Prospero Fontana, che sembra però poi aver lasciato il completamento dell'opera tutto a Tibaldi, forse in collaborazione, come da contratto, con il figlio.

(53) Per la loggia dei mercanti di Ancona si vedano in particolare J. ALEXANDER, *Documentation of the Loggia dei Mercanti in Ancona, 1556-1564*, in "Studia Borromica", 11,

1997, pp. 193-238; M. MASSA, *Pellegrino Tibaldi in Ancona e la loggia dei Mercanti*, in *La loggia dei Mercanti in Ancona e l'opera di Giorgio di Matteo da Sebenico*, a cura di F. Mariano, Ancona 2003, pp. 55-86.

(54) S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, p. 216.

(55) Pubblicati in G. ROCCHI COOPMANS DE YOLDI, *La facciata e le fasi della fabbrica della basilica di S. Ambrogio a Milano*, in *La basilica di S. Ambrogio: il tempio ininterrotto*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1995, I, pp. 181-192.

(56) A. BONAVITA, *Pellegrino Tibaldi a Milano: i lavori alla cupola e al coro della basilica di Sant'Ambrogio*, in "Arte Lombarda", 140, 2004/1, pp. 89-91.

(57) L'osservazione delle date è davvero sorprendente se si considera che le relazioni di imperizia all'opera di Bombarda in Duomo sono del marzo del 1571 e il contratto per Sant'Ambrogio di poco più di un mese successivo e come all'interno del contratto siano puntualizzati proprio alcuni aspetti tecnici legati alle armature all'interno delle figure a tutto tondo (cfr. A. BONAVITA, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 56, p. 89). Come è noto, la realizzazione degli stucchi di Sant'Ambrogio è affidata ad Antonio Abondio di Ascona: il caso è ricordato anche nel processo a Pellegrino, nel quale Abondio dichiara di aver utilizzato per le sue opere in stucco disegni di Tibaldi anche in altri casi (come ha evidenziato Susanna Zanuso, infatti, la loro conoscenza doveva risalire già al tempo degli stucchi di San Lorenzo a Lodi - 1565), e dove si contiene l'at-

Queste figure, che Pellegrino mostra di utilizzare anche isolate, probabilmente e come evidenziato da Vasari, quale componente di grande effetto nella decorazione a stucco e il cui uso è caldeggiato anche nel suo trattato dicendo che “le figure in stucco rendono l’opera più ricca, quando saranno tutte tonde”⁵⁸, sono nello scurolo del Duomo perfettamente integrate all’interno della composizione, mostrando un’attenzione particolare per l’elaborazione formale di tutta la volta, della quale tuttavia le figure maggiori sono considerate la parte principale, come emerge perfino da un’affermazione degli stessi Deputati della fabbrica quando dicono che queste figure sono “di grandissima importanza et sono parte principalissima dell’opera”⁵⁹.

Al di là dei discorsi legati alla messa in opera dei disegni di Pellegrino, va forse sottolineata proprio questa componente specifica della figura dell’artista, cioè quella del decoratore, in grado di progettare apparati ornamentali di grandi dimensioni e di coordinare i maestri Deputati alla loro realizzazione, sul tipo delle botteghe di decoratori romane con cui si era potuto confrontare agli albori della sua carriera di pittore, ancor prima che di quella di architetto. Se questo aspetto dell’attività professionale di Pellegrino è stato nella storiografia talora fagocitato da quello di pittore o di architetto, non era forse sfuggito ai suoi contemporanei e in particolare a chi, come Anton Francesco Doni (che grazie alla sua permanenza ad Ancona, dove aveva avviato un’attività tipografica, tra il 1553 e il 1557, poteva conoscere le prime opere marchigiane di Pellegrino), ci regala un’attestazione coeva della sua fama proprio come decoratore.

Entro il 1558⁶⁰, infatti, Doni scrive la prima bozza

testazione purtroppo laconica di un possibile intervento diretto di Pellegrino sugli stucchi a causa dell’imperizia del collega di Abondio, in quel caso Bartolomeo Volpi di Valsolda (cfr. ZANUSO, *Le Veneri Borromeo...*, cit. nota 43, p. 167 e nota 24). Ringrazio in particolare Susanna Zanuso per le generose segnalazioni su questi temi.

(58) P. PELLEGRINI, *L’architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, Milano 1990, p. 185; DELLA TORRE, SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...*, p. 216, cit. nota 54.

(59) 1571, 26 marzo: AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, f. 73r; *Annali...*, cit. nota 1, IV, p. 115.

(60) *Le ville* sono già citate come concluse nel 1558; cfr. U. BELLOCCHI, *Le ville di Anton Francesco Doni*, Modena 1969, pp. 7-11. Doni non poteva peraltro conoscere le maggiori opere anconetane di Pellegrino datate a un momento successivo al 1558, elemento che conferisce ancora maggiore importanza alla sua testimonianza, dal momento che egli

di quella che doveva diventare la sua opera *Le ville*, edita nel 1566, nella quale si trova a elencare i caratteri di una villa ideale per il signore, che concentri al suo interno tutto quanto di più moderno possa esprimere il suo tempo: e se all’architettura penserà ragionevolmente Andrea Palladio e nelle pitture si cimenteranno Andrea del Sarto, Raffaello e Tiziano, grande attenzione dovrà essere riservata proprio alle “volte sopra tutto” che saranno “lavorate di stucchi dal Tebaldi bolognese”⁶¹.

poteva riferirsi soltanto alle opere bolognesi, in verità non così evidenti per l’uso dello stucco, e alla cappella del Santuario di Loreto, segnalata anche da Giorgio Vasari proprio per la decorazione a stucco della volta. Si ricorda inoltre che quasi nulla sappiamo delle opere realizzate ad Ancona per Angelo Ferretti (sintesi in MASSA, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 53, p. 58, con bibliografia).

(61) La citazione completa è “Dipinture in muro nulla dentro ma quadri e tondi a olio, di mano di Andrea del Sarto, Fiorentino, di Raffaello da Urbino, et Titiano da Cadore, per adornar le sale, et le camere: ma le volte sopra tutto lavorate di stucchi dal Tebaldi Bolognese Pittor eccellente tocchi d’oro come fosse di bisogno”. Cfr. BELLOCCHI, *Le ville...*, cit. nota 60, pp. 36-37; il passo si trova in questa forma in uno dei manoscritti autografi di Anton Francesco Doni, conservato a Reggio Emilia (Reggio Emilia, Biblioteca Municipale, ms. F. 536), in preparazione dell’edizione a stampa del 1566, dove invece la forma del testo scelta è lievemente diversa. Sembra di particolare rilevanza che sia proprio il nome di Pellegrino a essere associato a questo tipo di decorazione, come se costituisse una delle componenti primarie della sua fama di artista, in particolare proprio per la decorazione delle volte, con stucco e “tocchi d’oro”, ovvero proprio con quel metodo di conferire bagliori luminosi alla composizione, rilevando con profilature dorate le decorazioni a stucco, attestato già presso la bottega di Perin del Vaga. Si tratta, tra l’altro, della prima attestazione di una fama dell’artista nel periodo antecedente all’arrivo a Milano, come segnalato in DELLA TORRE, SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 54, p. 24.

Susanna Zanuso

Giovanni Andrea Pellizzone, il Duomo e la fontana per Antonio Londonio

Giovanni Andrea Pellizzone, figlio di Giovan Pietro, era nato verso il 1538: il 27 luglio 1583 aveva infatti 45 anni “vel circa”¹. Nel 1550 il padre lavorava all’agemina nella bottega dell’armaiolo milanese Giovan Battista Piatti e, oltre a Giovan Andrea, aveva un altro figlio². Rimangono nel campo delle ipotesi verosimili ma non documentate sia la parentela con l’ageminatore Francesco Pellizzone

detto il Basso³, sia quella con l’orefice Taddeo Pellizzone⁴. Negli anni giovanili l’attività di Andrea non si era tanto, o forse non solo, orientata verso il mondo degli armaioli al seguito del padre, quanto piuttosto verso il cantiere del Duomo: come egli stesso ricorda, aveva frequentato la *Cassina* fin dai tempi di Cristoforo Lombardo, che conosceva personalmente, così come conosceva bene i *picapedre* che con quest’ultimo lavoravano⁵. È probabile, dunque, che sia lui l’Andrea Pellizzone *scalpellino* che nel 1559 stava facendo una *figura* per la cattedrale milanese⁶. È inoltre possibile che fossero opera sua anche i due modelli, uno in gesso e uno in legno, del Castello di Milano, stimati il 23 febbraio 1563 dall’ingegner Francesco Pirovano⁷. Pochi anni dopo, infatti, Pellizzone era impegnato nello

(1) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 63, f.178.

(2) Per la biografia del Piatti (1501ca.-1576) si veda Leydi, in J. A. GODOY e S. LEYDI, *Parate trionfali*, catalogo della mostra di Ginevra, Milano 2003, pp. 518-519; il documento (ASMi, *Notarile*, 9205, 8 febbraio 1550, con firma autografa di Andrea Pellizzone) in cui compare Giovan Pietro Pellizzone così come la data di morte di Giovan Pietro avvenuta nel 1557 (ASMi, *Popolazione*, p.a., 94, 22 febbraio 1557, un Gio. Pietro Pellizzoni muore a 45 anni in p. Nuova, S. Bartolomeo *intus*), sono stati rintracciati da Silvio Leydi e citati senza indicazione archivistica nella tesi di Stefania Palladino (*I Busca. Una dinastia di fonditori del Cinquecento milanese*, rel. Prof. Rossana Sacchi, Università degli Studi di Milano, A. A. 2007-2008), che qui ringrazio per avermi fatto leggere il suo lavoro. Giovanni Andrea ricorda il proprio fratello, del quale non dice il nome, che era stato impresario “quando se scalpellò le ... [parola illeggibile] di Milano”(ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f.172). Da altri documenti rintracciati da Leydi si evince che questo fratello va identificato (ma vedi anche alla nota 8) con l’Abele Pellizzone documentato per un appalto per la costruzione dei canali di scolo di Milano (ASMi, *Notarile*, 16283, 20 agosto 1571, patti e convenzioni tra Benedetto Angelini di Angelino, p. Orientale S. Babila *foris*, e Abele Pellizzoni *f.q.* Giovan Pietro, p. Comasina S. Cristoforo *intus* da una parte, e Battista Volonteris de Serono *f.q.* Stefano, p. Comasina S. Protaso in campo *intus* dall’altra: i due Angelini e Pellizzoni sono incantatori dei cavi di Milano e ne subappaltano una parte; ASMi, *Notarile* 16283, 11 febbraio 1573: compromesso tra Benedetto Angelini e Abele Pellizzoni che si affidano al parere dell’ingegnere Martino Bassi per risolvere le controversie sorte tra loro per gli scoli del Seveso e delle Cantarane di Milano; ASMi, *Notarile*, 16283, 10 aprile 1573: *promissio relevandum* Abele Pellizzoni a Benedetto Angelini per liberarlo da ogni obbligo e carico). Rimando al saggio di Stefania Palladino in questo stesso volume per altri documenti che riguardano Giovanni Andrea a integrazione di quanto citato qui di seguito.

(3) Lodato da Lomazzo e da altre fonti, Francesco è autore di un globo terrestre in ferro ageminato firmato e datato 1570 (Torino, Biblioteca Universitaria); per la sua biografia si veda LEYDI in J. A. GODOY e S. LEYDI, *Parate...* 2003 cit. nota 2, pp. 517-8.

(4) Taddeo lavorava al segno della “piliza” (cioè della pelliccia) nella matricola degli orefici del 1564, al segno “della montagna de cristale” in quella del 1566 (D. ROMAGNOLI, *s.v. Pilizano (Pilicono) Tadè*, in *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano 1977, p. 147).

(5) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 63, f. 156 (“il Lombardo nominato (?) ms. Christophoro ingegnere anchora lui se ne serviva de essi picaprede per servitio suo proprio et pur la fabrica li pagava”); f. 174v. (“se bene il capitolante [Tibaldi] se fusse servito per suoi proprii servitii, haveria fatto quello tanto che facevano il Seregno precessore suo et Christophoro Lombardino, quali tutti duoi si servivano de alcuni delli picaprede per suoi servitii; et io mi ricordo che il Lombardino si serviva di un certo Martino picapreda, al quale non so il cognome, et la fabrica il pagava, et de altri che non mi ricordo”).

(6) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall’origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, Milano, 1881-1888, IV, p. 31.

(7) ASMi, *Militare*, p.a., 360, stima del Pirovano di due modelli di Andrea Pellizzone valutati 80 scudi. Il modello di legno deve essere inviato a corte in una cassa. Il documento mi è stato segnalato da Silvio Leydi.

stesso cantiere: lavorava cioè alle “armi del castello”, una serie di grandi stemmi in marmo da collocare sui baluardi, per i quali Pellegrino Tibaldi aveva fornito parte dei disegni⁸. In questa occasione aveva conosciuto Tibaldi, del quale diventerà collaboratore assiduo, nonché il futuro committente Antonio Londonio “mio molto signore et patrone”⁹. All’incirca negli stessi anni lo si incontra in tutt’altro contesto: nel 1566, con Luigi Galli suo socio nell’arte dell’orefice, si impegnava a insegnare per tre anni l’arte dell’agemina a Gerolamo Carcano¹⁰. Nel

(8) Vari riferimenti a questa commissione, che era sfociata in una lite tra Andrea Pellizzone e la Camera durata cinque anni, sono contenuti in ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 63, ff. 161v, 162v, 176, 177. Nel 1583 Tibaldi testimoniava di aver fatto “parte delli disegni di dette armi” (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 216). Leydi mi segnala un mandato di pagamento a Paolo Emilio Gambaloyta, tesoriere dei lavori e delle munizioni dello Stato di Milano, datato 13 ottobre 1568, per la rilevante somma di 447 scudi e mezzo, che Gambaloyta doveva girare a Abele Pellizzone (il fratello di Andrea, sul quale si veda alla nota 2) per le armi ovvero stemmi in marmo da mettere sui baluardi del Castello di Milano realizzati da Andrea (ASMi, *Registri delle Cancellerie dello Stato*, serie XXII, 17, alla data). Alla stessa commissione si riferiscono alcuni documenti del 1597 (PALLADINO in *I Busca...* 2007-08, cit. nota 2, pp. 69-70) e un documento datato 1617 recuperato da F. Repishti nel quale Fabio II Visconti Borromeo si impegnava a saldare un “vecchio” debito che la Regia Camera aveva nei confronti di Giovan Battista Rusca e degli scultori Andrea Pellizzone, Bernardo Paranchino e Alessandro Pagliarino per la realizzazione di questi stemmi (in *Giovanni Domenico Castelli detto il Bissone in Il Giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane*, catalogo della mostra a cura M. Khan-Rossi e M. Francioli, Milano 1999, p. 84, nota 12). Come ha in seguito segnalato Morandotti (*Milano profana nell’età dei Borromeo*, Milano 2005, nota 339, p. 89), a una più attenta lettura del documento stesso, si evince che il debito risaliva al 1604 e non al 1617.

(9) [Deposizione di Pellizzone]: “Io ho conosciuto e conosco il S.r Ant.o Londonio Presidente del magistrato molti anni sono et comenzai di conoscerlo l’anno si non mi inganno dil 1568 che tolsi l’Impresa delle arme del castello, et lui è molto mio S.r et patrone; si che io ho fatto una figura al d.o S.r Ant.o di metallo quale ha misso a uno suo giardino sopra una fontana; s.r., no che il capitolante [Tibaldi] non mi fece il disegno di ditta figura, ma fui io quello che la feci di mia fantasia, né il capitolante lo sapeva” (ASDMi, Metropolitana X, vol. 63, ff.177v -178).

(10) Il documento, datato 22 Giugno 1566 e segnalato da Leydi, sta in ASMi, *Notarile*, 15830. All’epoca Pellizzone abitava in Porta Nuova, parrocchia di Sant’Eusebio. Luigi Galli è probabilmente da identificare con l’Aluisio o Luixo Galli, membro di una nota famiglia di orefici, console della matricola nel 1571, che nel 1573 espone al segno della bilancia (ROMAGNOLI, *Le matricole...* 1977, cit. nota 4, p. 71).

1574, ancora in società con il Galli, è pagato per la fattura del piede di una croce d’argento per la chiesa di Santa Maria presso San Celso¹¹.

Fin da subito, dunque, Pellizzone ci appare come un artista in grado di padroneggiare tecniche artistiche molto diverse tra loro: versatilità non rara nella Milano di questi anni che rimarrà caratteristica costante di tutto il suo percorso artistico. Ancora nel 1583, infatti, mentre Andrea indicava la propria professione come quella di *orefice*, Tibaldi specificava che egli era un orefice che “fa anche il scultore”¹². Per Stoldo Lorenzi egli era “Andrea Pelliccione scultore del Duomo”¹³. In altri documenti più tardi la sua “arte”, che si impegnava a insegnare agli allievi accolti nella bottega, era descritta come quella “di orefice, gettare, lavorare in oro et argento et in altri metalli”¹⁴; in un documento analogo era “di orefice et sigillare [cioè cesellare] et altre manufature che sa fare il detto Pelizone”¹⁵. All’inizio degli anni Ottanta è citato in

(11) ASDMi, Archivio di Santa Maria presso San Celso, Mastro 1558-1576, c. 171: 8 marzo 1571 Luigi Galli e Andrea Pellizzone ricevono lire 465 per 100 onces di argento consegnate loro per fare il piede della croce, per il loro lavoro riceveranno 40 scudi; *ibidem*, c. 192, 29 dicembre 1574, pagamento ai due di lire 176 e 10 soldi per fattura e lire 87 e 14 soldi per materiale messo da loro. Il documento mi è stato segnalato da Silvio Leydi.

(12) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f.216.

(13) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f.33.

(14) ASMi, *Notarile*, 20984, del 15 settembre 1593: patti tra Melchiorre Scolari q. Domenico, p. Romana S. Stefano in brolo, e Giovan Andrea Pellizzoni q. Pietro, p. Romana, S. Stefano in brolo *intus*, che convengono che Giovan Domenico Scolari, figlio di Melchiorre, debba stare nella bottega di detto Pellizzone a imparare l’arte del detto Pellizzone, “qual arte è di orefice, gettare, lavorare in oro et argento et in altri metalli si(?) in campo santo della fabbrica del Duomo di Milano” per sei anni. Altro documento analogo in ASMi, *Notarile*, 20984, del 27 novembre 1593 nel quale Giacomo Antonio Garbasi viene inviato a bottega dal Pellizzone per imparare l’arte “di orefice et sigillare et altri lavori”. Entrambi i documenti sono stati segnalati da Leydi.

(15) ASMi, *Notarile*, 20984, del 14 Giugno 1595: patti tra Andrea Pellizzone e Gerolamo Vimecati q. Giovan Paolo, che starà nella bottega di detto Pellizzone a imparare la sua arte per 3 anni, arte “qual è di orefice et sigillare et altre manufature che sa fare il detto Pelizone”, dalle calende di maggio passate alle calende di maggio del 1598; Vimecati riceverà L. 50, 100 e 150 per i tre anni. Il documento, che reca la firma autografa del Pellizzone, è stato segnalato da Leydi. Nell’uso milanese sigillare è sinonimo di cesellare: “Sigillà: cesellare, lavorare con cesello figure d’argento, d’oro o di altro metallo ridotto in piastre” (F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, vol. III, Milano 1841, p. 218). Dai vari documenti notarili consultati

relazione a un commercio di oreficerie¹⁶, mentre non è chiaro se, ed eventualmente in che modo, egli avesse partecipato insieme al Pellegrini alla prima fase della progettazione dei tabernacoli del Duomo di Monza e di Bergamo¹⁷. Nelle pagine che seguono il mio intento sarà innanzi tutto quello di riconoscere quale sia l'originale apporto di Pellizzone e della sua bottega alle opere progettate da Tibaldi per il Duomo milanese, riesaminando le opere stesse alla luce dei documenti noti¹⁸, ma anche delle notizie di prima mano che affiorano dalle carte del processo intentato dalla Fabbrica a Pellegrino.

si evince che Pellizzone doveva svolgere un'attività intensa: abitando in una casa "fuor da Porta Comasina presso l'Incoronata", aveva una propria bottega in Camposanto (cioè in Duomo), una bottega "appresso S. Michele al Gallo" e affittava un'altra casa-bottega vicino a S. Maria Segreta. Evidentemente doveva avere un numero considerevole di aiutanti.

(16) ASMi, *Notarile*, 15437 del 18 Febbraio 1580: Giovan Andrea Pellizzoni q. Gio. Pietro, p. Comasina S. Simpliciano, promette di versare a Paolo Emilio Gambaloyta q. Carlo Antonio, p. Romana S. Nazaro in brolo intus, S. 70 per valore vasi d'oro e argento lavorati come da cedola (2 vasi alla tedesca dorati, once 41, S. 50; un vaso d'argento per dare acqua alle mani, once 10 1/2, S. 12; un pezzo di collana, S. 8). Su Paolo Emilio Gambaloyta si veda alla nota 8: il testo del documento, segnalatomi da Silvio Leydi, suggerisce che in questo caso Pellizzone fosse acquirente delle oreficerie citate. (17) ASDMi, Metropolitana, Sezione X, vol. 63, f. 175 (Bergamo), f. 175v (Monza): dove Pellizzone ricorda di aver consegnato personalmente i disegni di Tibaldi di entrambi i tabernacoli ai deputati delle rispettive fabbriche, senza però specificare il proprio eventuale ruolo nei progetti (il documento è citato da S. DELLA TORRE e R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*, Como 1994, p. 40; *ibidem* nota 139, p. 49 per la presenza di Francesco Brambilla a Bergamo attorno al 1580). Sul perduto tabernacolo di Monza, probabilmente realizzato da Riccardo Taurino entro il 1590, si veda A. SCOTTI, *L'età dei Borromeo in Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. CONTI, Milano 1989, pp. 138-146, *speciatim* pp. 141-142.

(18) I documenti principali, noti da tempo, che riguardano gli appalti del Pellizzone sono: il contratto del 28 aprile 1580 per il fronte del pulpito settentrionale (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, paragrafo XVI, fasc. 1, n. 3, riassunto in *Annali*, IV, pp. 175-76); l'appalto (23 dicembre 1580) e gli obblighi (2 gennaio 1581) per la costruzione del tabernacolo dell'altare maggiore (BAMi, S 122 Sup., riassunto in *Il Duomo di Milano*, Atti del Congresso Internazionale, a cura M. L. Gatti Perer, vol. II, Milano 1969, p. 213 n. 47 e in *Annali*, IV pp. 177-9). Il pulpito meridionale risulta in corso d'opera il 15 novembre 1584 (AVFDM, *Archivio Storico*, O.C. 14, f. 301 e *Archivio Storico*, cart. 185, paragrafo XVI, fasc.1, n.1). Per i molti altri documenti su queste commissioni, da integrare ai principali, rimando al saggio di Stefania Palladino.

Carte, queste ultime, assolutamente uniche nel loro genere, spesso addirittura commoventi, perché trattandosi di trascrizioni di deposizioni orali, il linguaggio dei documenti è spontaneo e colorito come quello della lingua parlata e la sensazione è di ascoltare la viva voce dei protagonisti che raccontano come funzionava davvero la vita materiale di chi lavorava in un grande cantiere¹⁹.

Pellizzone e gli armaioli

Il primo aspetto sul quale vorrei porre l'accento è il sostanziale legame stilistico delle opere appaltate dal Pellizzone con le opere degli armaioli milanesi, un ambiente del quale, come abbiamo visto, faceva parte il padre Giovan Pietro e che era certamente frequentato dallo stesso Andrea visto la sua specifica competenza nell'arte dell'agemina.

Sul meccanismo dell'appalto le parole di Pellizzone e di Tibaldi sono molto chiare: l'opera veniva messa all'incanto dalla Fabbrica sulla base di un disegno di massima e di un capitolato; colui che vinceva la gara era pienamente responsabile del lavoro fino alla consegna e, da quel momento, né la Fabbrica né l'architetto erano tenuti a fornire alcuna assistenza. Per disegni supplementari, misure, modelli, aiutanti e quant'altro servisse all'artefice per portare a termine l'opera, egli poteva rivolgersi a sue spese a chi voleva²⁰. Aggiudicatosi il contratto per realizzare la decorazione del Pulpito settentrionale (o degli "Evangelisti") il 28 aprile 1580 sulla base di disegni generici, in un secondo momento Pellizzone si era fatto fare da Tibaldi, "parendoli che per mia mano possa essere meglio servito che da altri pittori", non solo altri disegni piccoli più dettagliati, ma anche i cartoni a grandezza naturale delle storie della "Predicazione di Nostro Signore"

(19) Devo un ringraziamento speciale a Fabrizio Tonelli che, quando ero in difficoltà, mi ha aiutato nella lettura di questi documenti.

(20) Si veda ad esempio quanto dice Pellizzone a proposito delle opere appaltate da Giovan Battista Busca: "io so sì che ms. Gio. Bata Ciochino ha tolto a fare bassi [basi] e capitelli per ornamenti di altari e in particolare del altare della Madonna del Albero e so che li ha tutti sopra di sé e a sue spese che se qualche cosa li fosse di male fatto a lui sta o ricomporre e ristorare e rimettere dei li difetti e il capitolante [Tibaldi] non li ha carica alcuna perché come lui ha dato li disegni e misure non ha di havere altro carico ne a lui se li può imputare cosa alcuna mal fatta e questo lo so perché io stesso sono in tali opere incaricato" (ASDMi, Metropolitana, Sezione X, vol. 69, f. 167).

pagandoli di tasca propria²¹. Portata a termine l'opera con l'aiuto di vari collaboratori verso il settembre 1584²², pochi mesi più tardi si iniziava a pensare alla decorazione del parapetto del secondo pulpito, il Pulpito meridionale o "dei Dottori"²³, simmetrico al primo e identico nella struttura. Realizzato da Pellizzone senza gara d'appalto né contratto, accompagnato da infinite polemiche su stime e prezzi, il fronte del secondo lettorino era pressoché finito nel 1588²⁴.

(21) Deposizione di Pellizzone: "Interrogatus dixit: io so questo e dico essere vero perché a me in particolare mi ha fatto [Tibaldi] molti disegni della Predicazione di Nostro Signore e altri disegni che vanno nel pulpito quali me li haveria potuto fare le figure piccole di lunghezza di meza [...?] me li ha fatti di grandezza dianzi come a fine al opra" (ASDMi, Metropolitana, Sezione X, vol. 69, f.157v). Deposizione di Tibaldi (1583, 11 maggio): "Subdens interrogatus dixit: il detto Pellizzone ha havuto delle imprese in fabrica del domo al incanto, cioè il lettorino che al presente si fa et il tabernaculo dil domo, sotto li miei disegni, sopra quali fu fondato l'incanto et, dappoi che ha tolto l'impresa a farsi sopra di sé a tutto suo carico, è poi venuto alle volte a farmi fare li cartoni della istoria [de] detta opera, parendoli che per mia mano possa essere meglio servito che da altri pittori, e io gli ne ho fatto e gli ne faccio; et perché è cosa che[cassato] pertene a suo proprio lavoro et [cassato] la Fabrica non è tenuta a dare detti disegni poiché tali disegni è parte del suo lavoro che ha tolto all'incanto a suo obbligo, qualche volta ha datto per parte di mercede ch'è poca cosa, ma linizio f. 217l non mi ricordo che cosa mi ha datto; ma di quelli che era tenuta la Fabrica a darli, cioè li primi disegni per fondare l'incanto, non ho mai avuto niente, né mai lui ha tentato di darmene, et sebene lui l'havesse voluto fare, il che mai ha fatto, io non l'haverei fatto" (ASDMi, Metropolitana, Sezione X, Vol. 69, ff. 216v-217).

(22) Nel luglio 1583 Pellizzone dice del pulpito settentrionale: "io già quatro anni sono in circa che li lavoro dentro con dodici persone e non l'ho finito mancho in mesi otto" (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, Vol. 69, f. 163v). La posa "di quasi tutta la massa" del pulpito settentrionale nel settembre 1584 è registrata nella cronaca di Urbano Monti (*Compendio delle cose più notabili successe alla città di Milano... dal 1386 al 1578*, BAMi, ms. Trotti 138, f.75).

(23) Chiedendo la stima del pulpito settentrionale nel novembre 1584, Pellizzone chiede che gli vengano assegnati i soggetti delle storie per il pulpito meridionale (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, paragrafo XVI, fasc. 5); nell'Ordinazione capitolare del 28 novembre 1585 si delibera che il vicario generale Carlo Bascapè, così come aveva fatto per le storie del pulpito settentrionale, assegni al Pellizzone il soggetto delle storie per il pulpito meridionale (AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 14b)

(24) Nel 1590 Martino Bassi sollecita i rettori della Fabbrica a stabilire il prezzo del pulpito meridionale da mettere in opera "che già attende da due anni", in modo da dorarlo e finirlo definitivamente. Il documento è riassunto in S. GATTI, *Manoscritti parte prima. Martino Bassi (S. 122 Sup.)*, in S.

Poiché nel 29 marzo 1588 risulta un pagamento a Giovanni Battista della Rovere da parte della Fabbrica dei perduti disegni a grandezza naturale "dell'istoria del testamento vecchio" destinata al fronte di questo pulpito, sono stati attribuiti allo stesso Fiammenghino anche una serie di disegni di piccolo formato rintracciati da Francesco Repishti²⁵.

Questi ultimi illustrano un fascicolo manoscritto intitolato "Spesa per fabbricar il sechondo pulpito" (fig. 1) nel quale sono disegnati i vari "pezzi" necessari alla costruzione dell'opera: le *Storie* del vecchio Testamento, simili a quelle effettivamente realizzate, ma anche tutte le cornici, ognuna con la sua decorazione, le due soffitte, le teste di cherubini e le rosette necessari. Per ognuno di questi pezzi è indicato a fronte il preventivo di spesa relativo al rame greggio, all'eventuale cesellatura, all'"adoratura" e all'"argento"; nel finale è aggiunto il costo della posa: "et più dopo fabbrichato le sudete opere a meterli a lavoro li quali vano racconciato a pezzo e pezzo". L'estensore del preventivo conclude: "Dil tutto già sudetto se così piacerà alla Ill.me Signo.e Vostre a piliarne quella sodisfacione come melio li parerà et doppo mi rimetto nelle Sig.e vostre Ill.me".

Il testo sembra suggerire che tutto il fascicolo è databile a prima dell'inizio dei lavori, cioè *ante* 1585; altrettanto evidente è che si tratta di un documento tecnico stilato da chi era coinvolto in prima persona alla realizzazione materiale dell'opera: i vari "pezzi" della lastra di rame, ad esempio, appaiono disegnati nella forma irregolare con cui dovevano essere realizzati prima di essere ricongiunti nella posa. Se poi si osservano i disegni, ci si rende conto che non solo non assomigliano ai disegni di Fiammenghino, ma si tratta di opere molto generiche dal punto di vista dello stile che, soprattutto, difficilmente possono appartenere alla mano di un pittore data l'incertezza prospettica che li contraddistingue, evidente soprattutto nelle scene

GATTI, S. REGGIANI, L. MOALLI, *Manoscritti sul Duomo di Milano nel Tomo I della Raccolta Ferrari*, in *Il Duomo di Milano*, Atti del Congresso Internazionale, a cura M. L. Gatti Perer, vol. II, Milano 1969, n° 74 (Inventario Ferrari LXXIII), p. 214. Il pulpito meridionale era ancora "perfezionato" dal Pellizzone nel 1592, ma saldato solo il 2 gennaio 1604.

(25) F. REPISHTI, *I disegni per il pulpito dell'Antico testamento del Duomo di Milano*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Biblioteca della "Nuova Rivista Storica", 40, 2006, pp. 265-272, dove non sono segnalate le scritte che accompagnano i disegni delle quali si dice alla nota successiva.

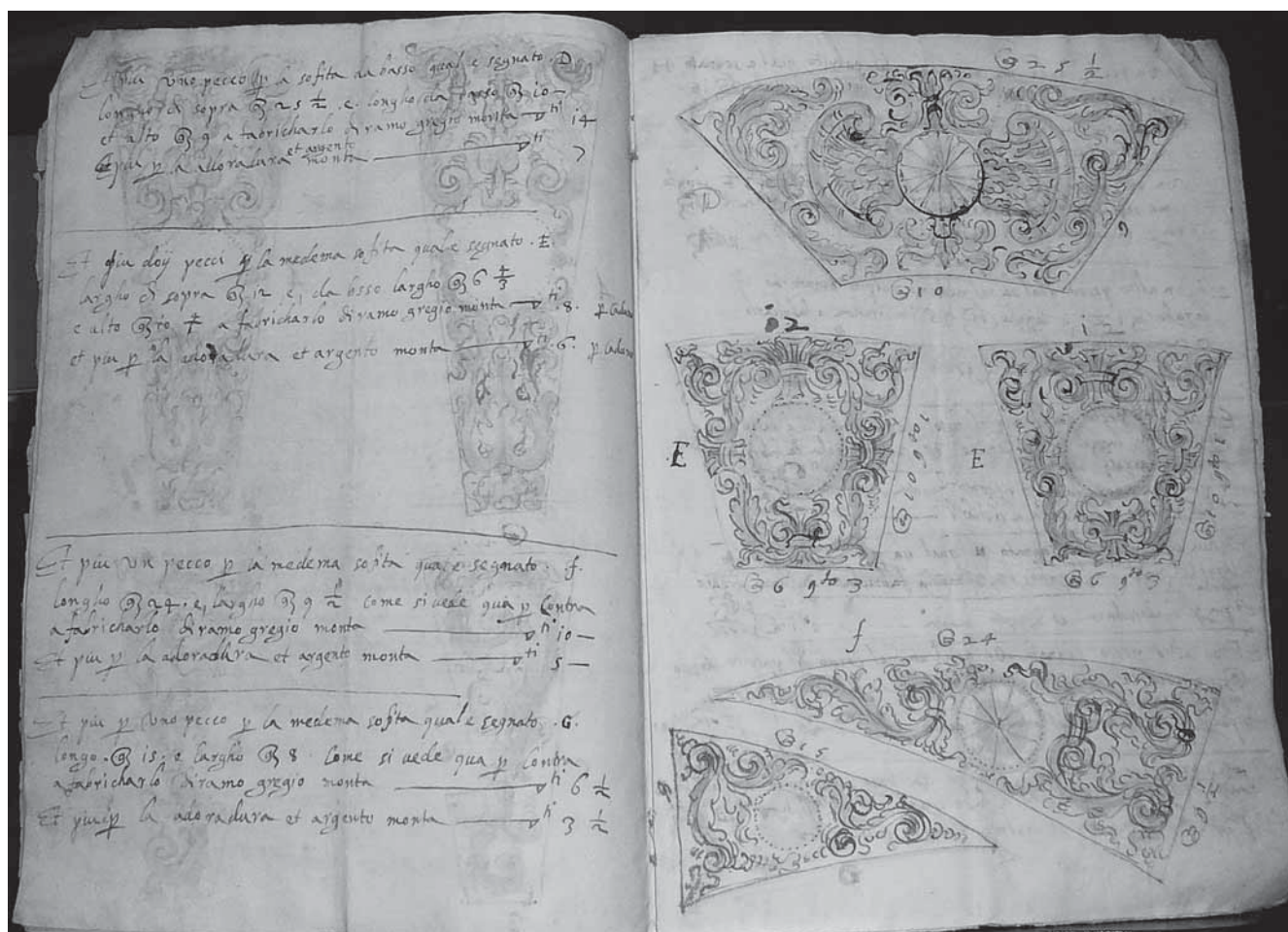


Fig. 1. Andrea Pellizzone?, *Spesa per fabricar il sechondo pulpito*, Milano, Archivio Capitolare.

narrative. Che lo stesso poliedrico Pellizzone sia l'autore dell'intero fascicolo, mi sembra un'ipotesi da tenere in considerazione²⁶.

In ogni caso, nelle scene ieratiche e monumentali della *Predicazione di Cristo* inventate da Tibaldi, così come in quelle più "moderne" e aneddotiche dell'*Antico Testamento*, è facilmente riconoscibile la mano di uno stesso artista, facendoci intravedere alcune caratteristiche del modo di lavorare di Pellizzone e della sua bottega. L'assimilazione dello

stile grafico di Tibaldi è soprattutto notevole nel modo in cui sono lavorati i panneggi che aderiscono ai corpi formando pieghe dalla cresta tagliente e dal profilo ovoidale; i volti dalla mascella quadrata e gli zigomi rilevati sono incorniciati da barbe e capelli lavorati minuziosamente a piccoli riccioli regolari chiusi su sé stessi; gli oggetti comuni che fanno da cornice al racconto, cesellati con particolare cura, sono estremamente realistici (si vedano ad esempio le ceste di paglia o la barca ormeggiata nel pulpito settentrionale o il sacco ai piedi di Giacobbe in quello meridionale).

I quattro *Evangelisti* e i quattro *Profeti* che intervallano, entro una cornice, i rilievi narrativi sono figure che, nell'uno e nell'altro pulpito, sono ripetute molto simili. In tutta la serie teste e braccia sembrerebbero realizzate a fusione e non sbalzate, come già aveva visto Anna Paola Valerio che aveva potuto esaminarle da vicino²⁷: modellate a tutto tondo e

(26) Mi sembra inoltre che il confronto tra la calligrafia dell'autore del fascicolo (conservato in ACMi, *Capitolo maggiore*, 38, n° 65) e la firma autografa del Pellizzone che compare in calce al documento del 1595 (citato alla nota 15), renda praticabile tale l'ipotesi, tenuto conto del diverso contesto dei due documenti. All'interno del fascicolo si conserva un foglio volante con alcuni conti relativi al pulpito meridionale che, secondo Repishti, è riferibile a Martino Bassi. Va qui segnalato che sulla sinistra di questo foglio compaiono altri conti scritti con inchiostro e calligrafia diversi, alla fine dei quali si legge: "finalmente se misero à farlo et metterlo in opera per L. 9000 in tutto, doppo che fu scoperto che era opera del Pellizzono", frase sibillina di cui non mi è chiaro il senso.

(27) A.P. VALERIO, in *Il Seicento lombardo. Catalogo dei dipinti e delle sculture*, catalogo della mostra, Milano 1973, pp. 16-17, cat. 5-6.

molto aggettanti rispetto al piano, probabilmente non si potevano sbalzare nella lastra. La circostanza sembra trovare conferma nel fatto che uno stesso modello è riutilizzato in figure diverse : la stessa testa e lo stesso braccio sono ripetuti con poche varianti nel *San Giovanni* del pulpito settentrionale (fig. 2) e nel *San Daniele* del pulpito meridionale (fig. 3) e lo stesso accade per il *San Luca* e il *Mosè*; il *San Matteo* e il profeta *Esdra*, il *San Marco* e il *Geremia* hanno teste diverse, ma in ciascuna coppia è riutilizzato uno stesso modello per il braccio destro, con i muscoli rilevati e la grande mano quadrata. Una vena al contempo più bizzarra e sgangherata rispetto a quello che doveva essere il modello tibaldesco si può individuare nelle belle teste espressive e arruffate di queste figure, alcune più riuscite di altre, della cui invenzione bisognerà pur dare credito, almeno in parte, al Pellizzone.

La caratteristica più singolare di entrambi i pulpiti, infine, è costituita dai paesaggi entro cui sono ambientate le storie, nei quali ricorrono sempre gli stessi elementi: fantasiosi edifici murati circondati dall'acqua in cui compaiono frequentemente ponticelli ad arcate; il terreno è formato da massi rocciosi profilati da un tratteggio; lo spazio è scandito da grandi alberi con naturalistici tronchi tormentati e chiome piatte formate da foglie tutte uguali accostate una all'altra (fig. 4).

Paesaggi quasi identici, non solo nel disegno ma anche nella tecnica di cesellatura, si osservano nelle armature da parata fatte a Milano negli stessi anni (fig. 5): circostanza che rivela, da un lato, la relativa autonomia del Pellizzone rispetto al modello pellegriniano e, dall'altro, quanto profondo fosse il suo legame con il mondo degli armaioli. In questo contesto vale poi la pena di ricordare che Lomazzo lodava il già citato Francesco Pellizzone, probabile parente del nostro nonché collaboratore del celebre armaiolo Zarabaglia, proprio per la sua rara abilità negli "sfuggimenti di paesi"²⁸.

Qualche mese dopo aver firmato il contratto per il fronte del primo lettorino, Pellizzone si era aggiudicato anche l'appalto per la costruzione del ciborio dell'altare maggiore, deliberato il 23 dicembre 1580²⁹. Il bando pubblico, completo di un capitolato dettagliato che illustrava il disegno di Tibaldi, era stato affisso nella "piazza degli incanti" nella Contrada



Fig. 2. Andrea Pellizzone e bottega, *San Giovanni*, Milano, Duomo, pulpito settentrionale, particolare



Fig. 3. Andrea Pellizzone e bottega, *San Daniele*, Milano, Duomo, pulpito meridionale particolare.



Fig. 4. Andrea Pellizzone e bottega, *Sogno di Giacobbe*, Milano, Duomo, pulpito meridionale, particolare.

(28) G. P. LOMAZZO, *Trattato*, Milano 1584, cap. LXII (cit. in LEYDI, *Parate...* 2003, cit. nota 2, p. 517).

(29) Cfr. nota 18.

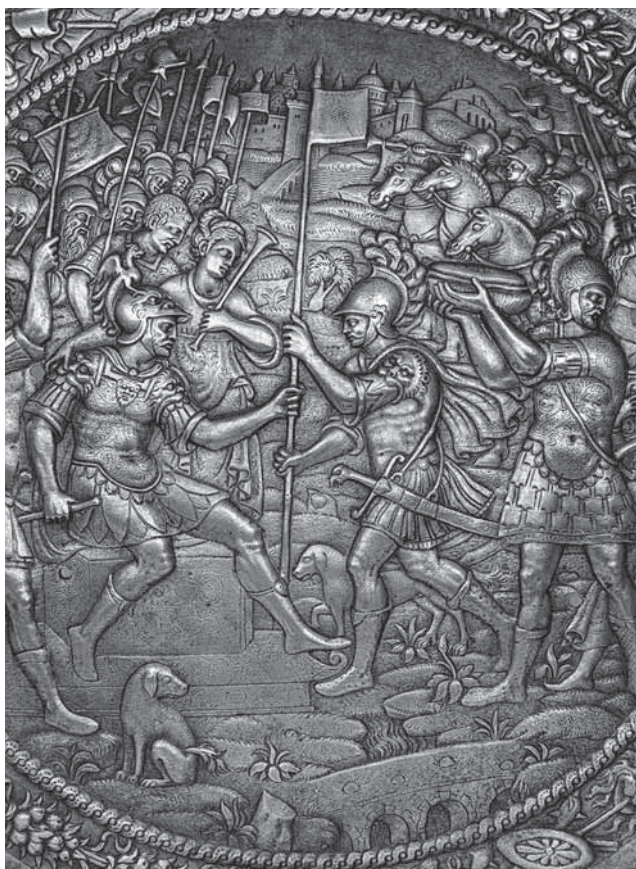


Fig. 5. Armaiolo milanese, *Rotella con scena di resa*, Torino, Armeria Reale.

degli Orefici³⁰. Le offerte dei vari concorrenti sono registrate in un documento datato 19 dicembre 1580 dal quale risulta che Pellizzone concorreva per tutte le parti del ciborio, sia quelle in lastra sbalzata che quelle in bronzo fuso, esclusi i quattro grandi *Angeli* inginocchiati che qui non vengono menzionati: Giovan Battista Busca aveva fatto la sua offerta solo

(30) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 170: [Deposizione di Pellizzone] “Interrogatus dixit: io sono quello che ha tolto a fare il tabernacolo del domo da tenere il Santissimo Sacramento e lo tolsi a publico incanto e furono fabricati li capitoli e messi fora li ordini alla piazza delli incanti alla contrada delli orefici e in altri lochi come per la [relazione?] del usciere vi appare; e sopra li capitoli erano descritti minutamente tutti li casi sì della materia di che doveva farsi quanto della grandezza come si [costruiva?] anche nel disegno fatto per il capitolante [Tibaldi]”. Per i vari progetti di Pellegrino Tibaldi del tabernacolo si vedano: A. SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano del Borromeo*, in “L’Arte”, 18-19/20, 1972, pp. 55-90, fig. 7, p. 69; EADEM, *L’architettura religiosa di Pellegrino Pellegrini*, in “Bollettino CISA A. Palladio”, XIX, 1977, pp. 226-230, fig. 126; EADEM, *Un disegno di architettura militare di Pellegrino Pellegrini e qualche riflessione a margine di alcuni fogli*, in “Studia Borromaica”, 11, 1997, pp. 109-131, fig. 7.

per basi e capitelli in bronzo; per l’imbottitura di rame dei piedestalli, la cornice con il fregio e la cupola – tutte opere in lastra – concorreva anche Francesco Mascherono. Per le statue in bronzo della cupola (gli otto *Angeli* e il *Cristo*) concorreva anche Stoldo Lorenzi, evidentemente l’unico altro artista, oltre al nostro, con competenze di scultore di figura³¹. Il 2 gennaio 1581 si firmava il contratto con Pellizzone che si impegnava a consegnare le opere descritte in cinque anni³²; nel corso dei lavori, durati quasi vent’anni, egli avrebbe realizzato in lastra sbalzata anche le decorazioni della scala di accesso al tabernacolo interno (scalini e pareti laterali) e la “nivola” sotto gli *Angeli* inginocchiati dove, con la stessa tecnica “mista” che si è osservata nelle figure di *Evangelisti* e *Profeti*, le testine dei cherubini sembrerebbero realizzate a fusione e inserite nella lastra³³.

Dal suo racconto sappiamo che nel luglio 1583 non aveva ancora cominciato a lavorare al “tabernacolo” (il ciborio nei documenti antichi è sempre chiamato

(31) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, fasc. 3. Nel febbraio 1582 Pellizzone testimoniava: “All’incanto del tabernacolo ci fu a offerire ms. Astoldo Fiorentino, ms Gio Batta Ciocca, uno dei [...] ch’io non ricordo il nome e un Camillo da Herba et molti altri che sono partiti ma non so chi altri havessero che questi nominati da me” (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f.73). Altrove ricordava che il disegno del tabernacolo era stato visto da “molti altri tra quali vi erano fiaminghi, l’Astoldo che sta a santo Celso e altri che hora non mi ricordo e anche il Ciochino” (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, volume 63, f.170). Come si legge in varie altre testimonianze al processo, Stoldo Lorenzi era stato il concorrente più agguerrito e, di conseguenza, anche uno dei più accaniti sostenitori della corruzione di Tibaldi e Pellizzone.

(32) Cioè otto colonne scanalate d’ordine corinzio con basi e capitelli; quattro statue di *Angeli* grandi inginocchiati che dovevano sostenere il tabernacolo; otto statue di *Angeli* con strumenti della passione e una statua *Cristo* risorto da mettere sopra un piedestallo in cima alla cupola; piedestalli per l’altare, architrave, fregio, cupola ornata sia all’interno che all’esterno. Una cornice di metallo da porsi sotto il tempetto del tabernacolo era stata affidata a Giovan Battista Busca con delibera del 19 dicembre 1580 (vedi documenti citati alla nota 18).

(33) “L’ornamento dil tabernacolo di rame adorato et argentato con altro metallo si fa per il detto Pilizono et e finito quasi dil tutto eccetto la nivola et certe istorie de mettere nelli frontali delli scalini per andar al s.mo sacramento” (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 67, quaternario 7, pp. non numerate): il documento, stilato da Lelio Buzzi, è datato dicembre 1597 e si intitola: “Tutte le opere cominciate nella ven. fab. Del domo di Milano si trovano nelo stato che segue”. La stima definitiva dei lavori del Pellizzone è del 29 dicembre 1600 (*Annali*, IV, p. 340).

tabernacolo) e che, potendo, avrebbe rinunciato all'incarico³⁴. Cercando "compagni" con cui condividere il rischio dell'impresa, si era rivolto al suo ex allievo Camillo da Herba³⁵ che aveva rifiutato considerando che non ci sarebbe stato sufficiente guadagno. Non aveva voluto essere suo socio neanche Giovanni Antonio Appiano che però Pellizzone aveva assunto con un contratto di collaborazione a giornata della durata di quattro anni³⁶. La comparsa di Antonio Appiano tra gli aiuti di Pellizzone nei lavori del tabernacolo è significativa poiché si tratta di un orefice-sbalzatore il cui legame con l'industria delle armi è documentato. Nel marzo 1582 l'Appiano testimoniava di conoscere Pellizzone da trenta anni, di aver lavorato con lui molto tempo e che era solo da un mese e mezzo che i due non lavoravano più insieme³⁷.

(34) [Deposizione di Pellizzone]: "il tabernacolo che è tolto a fare con mio grande discanto e per dire il vero non lo manco cominsato, mi mette male a farlo e se potessi rimandarlo a dietro lo faria volentera" (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 176).

(35) Per l'identificazione di Camillo da Herba, artista che aveva anche partecipato all'incanto del tabernacolo (cfr. nota 31) con l'orefice Camillo Pallavicino con il quale Pellizzone avrebbe lavorato in San Celso negli anni Novanta, rimando all'intervento di Stefania Palladino in questo volume.

(36) [Deposizione di Pellizzone]: "io doppo che l'habbi tolto [l'incanto del tabernacolo] mi haviddi che havevo fatto errore e andai da uno ms. Camillo da Herba quale è stato mio allievo e lo pregai fosse contento di essere mio compagno in questa impresa e li volsi fare ogni sorte di promessa con utile suo, ma lui mi disse che si era [a]corto che era mio danno e che non voleva entrare e che se io havessi considerato bene non l'haverebbi tolto perché lui haveva calcolato che [parola illeggibile] che io era per guadagnare da 600 a 800 scudi e li stessi feci a Gio Ant.o Appiano che in tutte le maniere cercavo di havere compagnia della perdita che io vedevo che era per fare in havere tolto il detto tabernacolo da fare. Interrogatus dixit: l'Appiano non volse essere compagno ma si [contenta?] per agiutarmi a giornata con s. 50 al giorno per sua mercede e l'accordai quattro anni" (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 171).

(37) "Vocatus D. Jo Antonius Appianus, f.q. Bartolomeo, parr. S. Sempliciano: Sono orefice e lavoro di rilievo. Io conosco ms. Andrea Pelliccione orefice e lo conosco 30 anni sono e sono stato intrinseco e familiare di detto Andrea Pelliccione e ho lavorato seco molto tempo. Circa un mese e mezzo ch'io non lavoro più col detto Pelliccione" (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 84). Nel 1561 l'Appiano lavorava con l'ageminatore Marco Antonio Fava (allora socio dell'armaiolo Panzeri-Zarabaglia) e nel 1586 otteneva licenza di esportare armi a Genova per il principe Doria (S. LEYDI, *Giovanni Battista Panzeri detto Zarabaglia, intagliatore in ferro e soci*, in "Nuovi Studi", 6, 1998, pp. 31-56, *speciatim* p. 39;

Osservando le parti del ciborio realizzate in lastra di rame sbalzata e cesellata (cupola, gradini e pareti di accesso al tabernacolo di Pio IV)³⁸, ci si accorge di essere di fronte a un'opera in cui il partito decorativo ha poco a che fare con le invenzioni Tibaldi e che, anche in questo caso, i motivi realizzati dall'*équipe* del Pellizzone, tradotti e riadattati al soggetto sacro, provengono direttamente dalle botteghe degli armaioli. Dalle armature, infatti, derivano non solo i paesaggi, come nel caso dei lettorini, ma la struttura stessa della decorazione, formata da partiture geometriche polilobate che includono scene e figure principali, sullo sfondo di una superficie arabescata entro cui giocano puttini musicanti (fig. 6): i racemi, formati da foglie grandi e di notevole spessore, sono ancora ispirati a quelli che compaiono nelle opere dei Negroli di metà Cinquecento, in particolare in quelle di Giovan Paolo, e che continueranno a essere utilizzati in armature più tarde come l'anonima *Borgognotta* conservata all'Ermitage (fig. 7)³⁹. Nei dettagli esecutivi si rivela ancor di più tale legame: le cornici polilobate che includono le scene dell'*Annunciazione* e dell'*Adorazione dei pastori* sulle pareti di accesso al tabernacolo, hanno il profilo decorato da rosette come quelle della *Rotella con grottesche* di Madrid o della

Id., in *Parate...* 2003, cit. nota 2, p. 507). È probabilmente lo stesso artista che compare nel 1574 nella matricola degli orefici: "M. Antonio Apiano il segno della bichocho fu tenuta fora per m. Antonio Apiano et à pagato la sua onoranza adì 5 aprile" (ROMAGNOLI, *Le matricole...* 1977, cit. nota 4, p. 151). (38) Gradini e pareti di accesso al tabernacolo di Pio IV sono le sole parti originali dell'imponente base del ciborio. Quest'ultima, ridisegnata a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento, era stata realizzata in bronzo fuso (e non in lastra) nel corso degli anni Venti del Novecento dalla ditta Lomazzi su modelli dei fratelli Rigola e progetto dell'architetto Zacchi. Nel corso dei lavori erano stati coinvolti, via via, Pogliaghi, Moretti e Cavenaghi. I modelli dei Rigola sono evidentemente esemplati sulla decorazione originale ed è interessante notare come anche in altre opere, ad esempio una bellissima porta in bronzo con al centro *San Giorgio e il drago* di cui non conosco l'ubicazione ma solo una fotografia (Civico Archivio fotografico di Milano, neg. D4140), i Rigola riprendano analoghi motivi tardo cinquecenteschi. I documenti relativi a questa fase dei lavori stanno in AVFDMi, *Archivio Storico, Lavori altare maggiore*, cart. 88.

(39) GODOY - LEYDI, *Parate...* 2003, cit. nota 2, cat. 16, pp. 420-21; per le opere di Giovan Paolo Negroli si veda anche *Heroic Armor of the Italian Renaissance. Filippo Negroli and his contemporaries*, catalogo della mostra, a cura Stuart W. Pyhrr and J. A. Godoy with essays and compilation of documents by Silvio Leydi, The Metropolitan Museum of Art, New York 1998, in particolare cat. 43-48, pp. 225-248.



Fig. 6. Andrea Pellizzone e bottega, *Parete di accesso al tabernacolo*, Milano, Duomo, particolare.



Fig. 7. Armaiolo milanese, *Borgognotta a sfinge alata*, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.



Fig. 8. Andrea Pellizzone e bottega, *Cupola del ciborio*, Milano, Duomo, particolare.

Rotella di san Giacomo dell'Hermitage⁴⁰. In una delle poche fotografie leggibili della copertura della cupola (fig. 8) si può notare che qui, come in molte armature dell'epoca, sono utilizzate a scopo deco-



Fig. 9. Armaiolo milanese, *Zuccotto*, Parigi, Museo del Louvre.

rativo delle borchie inserite nei profili della cornice geometrica⁴¹. Analogamente, le vesti del grande *Angelo* sbalzato all'interno della partitura sono cesellate in modo da restituire le diverse decorazioni della stoffa con motivi in tutto simili a quelli che si vedono, ad esempio, nella *Rotella di Traiano e Sci-*

(40) GODOY - LEYDI, *Parate...* 2003, cit. nota 2, cat. 70 e 71, pp. 473-475, ill. a pp. 258-261, qui datate al 1575-85 circa.

(41) Si veda ad esempio la *Guarnitura di Alessandro Farnese*, *ibidem*, cat. 75, pp. 477-480, ill. a pp. 270-286, datata al 1576-80 circa.

pione o nel *Cofanetto di Augusto di Sassonia* conservati a Dresda⁴².

Tutto ciò è oggi reso quasi invisibile dallo sporco e dalla polvere ma se si riesce a immaginare che la grande cupola dell'altare maggiore del Duomo di Milano, allora splendente di dorature, doveva fare un effetto simile a quello di un gigantesco zuccotto da parata (fig. 9), ci si può fare un'idea di quanto all'epoca fosse profondo e sostanziale il rapporto tra le arti e nello stesso tempo di quanto fosse grande l'influenza su tutte le arti della lavorazione dei metalli delle invenzioni di quegli armaioli che con le loro opere avevano reso la città famosa nelle corti di tutta Europa.

Le statue del ciborio

Il secondo aspetto sul quale vorrei soffermarmi riguarda la paternità delle statue in bronzo del ciborio: se non vi è dubbio che esse erano state commissionate e pagate al Pellizzone, vorrei cercare di chiarire la questione, intricata e spesso mal posta, dei modelli utilizzati da quest'ultimo per le fusioni. Per ricostruire la storia di queste statue, cioè i quattro grandi *Angeli* inginocchiati, gli otto *Angeli con gli strumenti della passione* e il *Cristo* posti sopra la cupola, i documenti a disposizione sono lacunosi. Fin dal 15 novembre 1568 i deputati della fabbrica avevano scelto i modelli di cera presentati da Leone Leoni per i quattro grandi *Angeli* che dovevano sorreggere il tabernacolo di Pio IV: poiché non ne conosciamo l'aspetto, non è possibile determinare con sicurezza quale fosse la loro relazione con le fusioni delle stesse statue fatte da Pellizzone quasi trent'anni dopo, cioè tra il 1590 e il 1595 circa⁴³. È probabile, tuttavia, che il modello di

Leone fosse stato almeno in parte rielaborato, dato che lo stile dei quattro *Angeli* grandi appare sostanzialmente simile a quello delle altre statue sulla cupola. I progetti del ciborio di Tibaldi che conosciamo sono, come è ovvio, generici dal punto di vista delle sculture, né vi è alcuna indicazione a suggerire che l'architetto avesse fatto personalmente i modelli tridimensionali delle statue bronzee del tempio: nel caso di altre opere plastiche disegnate per la Fabbrica, i modelli in terracotta erano generalmente affidati al protostatuario Francesco Brambilla. Tuttavia, nel caso specifico e contrariamente a quanto viene costantemente ripetuto, non possediamo alcun documento che attesti che i modelli degli otto *Angeli con gli strumenti della Passione* erano stati fatti da Brambilla. La notizia, in realtà, deriva da una nota ottocentesca degli *Annali* e, fino a prova contraria, non è altrimenti documentata⁴⁴. Pellizzone lavorava "all'incanto" e questo vuol dire che gestiva autonomamente tutte le fasi del lavoro fino alla consegna. La Fabbrica non era tenuta a fornirgli le proprie maestranze e, se Brambilla fosse stato coinvolto nell'impresa, lo sarebbe stato non in quanto protostatuario del Duomo, ma come collaboratore scelto e pagato di tasca propria dal Pellizzone: tuttavia, varie circostanze suggeriscono che ciò non era avvenuto e a mio parere, leggendo i documenti senza perdere di vista quello che si osserva nelle opere realizzate, l'intricata questione deve essere posta in termini diversi. Dalla testimonianza del Brambilla al processo contro Tibaldi si ricava che egli, almeno fino ad allora (marzo 1582), non era stato coinvolto nel progetto. In un'altra testimonianza giurata del 1586, nella quale sono elencati i circa duecento disegni del Pellegrini che egli aveva tradotto fino a quel momento in modelli tridimensionali, i bronzi del

(42) *Ibidem*, rispettivamente cat. 26, pp.432-435, ill. pp.150-151, datato 1560-65 circa e attribuito a Lucio Piccinino; cat. 104, p. 502, ill. p. 405; il *Cofanetto*, datato al 1570 circa, opera dell' orafo di corte Franz Kaphan, documenta l'assimilazione oltralpe dello stile milanese.

(43) Nell'Ordinazione Capitolare dell'8 luglio 1568 si parla del "metallum pro fieri fabbricando quatuor angelos ponendos sub tabernaculum". Il 15 novembre viene scelto il modello dei quattro *Angeli*, ognuno alto braccia 3 e $\frac{3}{4}$, presentato da Leone Leoni. Il 30 dicembre è pagato "Magistro Jo Baptista Lombardino" per la cera consegnata in occasione della venuta del Borromeo in capitolo per deliberare in merito a questi modelli (*Annali*, IV, pp. 75-76). Il 13 giugno 1588 i quattro *Angeli* grandi sono ancora da fondere, degli otto piccoli sei sono fusi e dei due restanti sono pronte le cere, della statua del *Cristo* c'è solo il modello. Il 13 settembre 1590 viene pesato

uno degli *Angeli* grandi (BAMi, S 122 Sup., Raccolta Ferrari, Tomo I, pubblicato in parte in GATTI, *Manoscritti...* 1969, cit. nota 22, rispettivamente p. 213 n. 48 e p. 214, n. 49). Da un documento del 1595 (il giorno 8, senza indicazione del mese) risulta che: "Ai 4 angeli manca un ala e il porli in opera. Alle 9 statue minori li manca a finire la testa del Cristo et parte delli misteri che andranno posti in mano alli Angeli" (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, paragrafo XVI, fasc. 4, citato da MORANDOTTI, *Milano profana...* 2005, cit. nota 8, p. 249, nota 162).

(44) La notizia è pubblicata nella nota in calce al documento del 21 marzo del 1594 nel quale si delibera di prendere in considerazione la domanda fatta da Pellizzone di avere qualche acconto sull'opera del tabernacolo che sta costruendo (*Annali...*, cit. nota 6, vol. IV, p. 289).

ciborio non compaiono⁴⁵. Il meccanismo dell'appalto di cui si è detto più sopra, avrebbe permesso a Pellizzone di commissionare personalmente i modelli al collega Brambilla, e in questo caso le carte del Duomo non ne conserverebbero memoria. Se così fosse, rimarrebbe comunque da chiedersi come mai i deputati della Fabbrica, quando nel 1598 cercavano in ogni modo di abbassare il prezzo richiesto dal Pellizzone, si sarebbero rivolti proprio allo stesso artista che gli aveva fornito i modelli per avere una stima delle opere del ciborio di "metallo gettato"⁴⁶. Nel 1990 Giancarlo Gentilini e Alessandro Morandotti avevano pubblicato un modello di *Angelo* di terracotta (fig. 10), parte di una coppia già appartenuta alla collezione Loeser (Firenze Palazzo Vecchio), riconoscendone la relazione, evidente soprattutto in certe soluzioni del panneggio, con uno degli otto *Angeli* di bronzo di Pellizzone. La somiglianza del modello Loeser, allora attribuito a Sansovino, a due modelli di *Angeli* attribuiti a Francesco Brambilla conservati nel Museo del Duomo di Milano, aveva suggerito agli studiosi di assegnarne la paternità allo stesso Brambilla⁴⁷. Si deve però precisare che

i due del Duomo, più che essere simili, sono vere e proprie copie, una delle quali realizzata in controparte (fig. 11), del modello Loeser: quest'ultimo, data la superiore qualità del modellato, si deve quindi considerare il modello "originale" dal quale sono stati tratti, in circostanze ancora da chiarire, i due del Duomo.

Nel museo della cattedrale sono conservati altri quattro modelli di *Angeli* stilisticamente affini che, avendo tutti una o due braccia alzate, sono stati messi in relazione ai trentasei *Angeli-carriatidi* della cinta del coro, anche se solo due di essi corrispondono esattamente ai marmi realizzati. I modelli di questa serie destinati alla cinta del coro, alla quale sembrerebbe appartenere anche il secondo modello Loeser, erano stati pagati a Francesco Brambilla in un arco di tempo piuttosto lungo (ancora ne realizzava nel 1583): i documenti precisano che in questo caso Brambilla aveva tradotto in terracotta i disegni forniti da Tibaldi e che, insieme a quest'ultimo, aveva accettato di tener conto di eventuali modifiche proposte da una sorta comitato di supervisor formato da Annibale Fontana, Stoldo Lorenzi e Simone Peterzano⁴⁸.

(45) Brambilla, che al momento non lavorava per la fabbrica del Duomo, ma "a casa di ms Francesco Busca per il Cancancillero", sapeva che l'impresa del tabernacolo era stata vinta all'incanto da Pellizzone ma non aveva niente di più da dire "perché io non fui presente a detto incanto né ho mai inteso dire che il detto Pelliccione abbia donato cosa alcuna a alcuno degli ufficiali della fabrica ne a ms Pellegrino né ad altri per avere ditta impresa con più facilità" (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol., 69, f. 82). In una testimonianza giurata del 29 aprile 1586 richiesta dalla moglie di Tibaldi, egli dichiarava di aver avuto dall'architetto i disegni per le storie del coro ligneo (48 disegni), oltre ai disegni dei corpi santi (72 disegni) e degli arcivescovi (36 disegni), e "più tutti i disegni delle statue che poi io ho fatto li modelli, sì degli angeli attorno il coro, come Patriarchi che vanno attorno al Duomo et ancora alcune delle statue delli altari che sono in tutto circa 40" (Il documento è pubblicato da MORANDOTTI, *Milano profana...* 2005, cit. nota 8, p. 237 e nota 93 a p. 247, dove si rimanda al documento notarile di contenuto analogo (ASMi, *Notarile*, 21076, 18 giugno 1586) segnalato in DELLA TORRESCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...* 1994, cit. nota 17, p. 46 nota 48).

(46) Nell'ordinanza capitolare del 6 luglio 1598 Francesco Brambilla e Giovanni Battista Busca vengono incaricati della stima delle opere di "metallo gettato" del ciborio (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C., 17, f. 101, citato in Palladino, *I Busca...* 2007-2008, cit. nota 2, p. 85. La stima non è stata ancora rintracciata).

(47) G. GENTILINI e A. MORANDOTTI, *The sculptures of the Nymphaeum at Lainate: The Origins of the Mellon Venus and Bacchus*, in "Studies in the History of Art", vol. 24, National

Gallery of Art, Washington D.C., 1990, pp.135-171, *speciatim* p. 156, figg. 27-28. Per i due modelli del Museo del Duomo (inv. 238 e 239) si veda R. BOSSAGLIA-M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, Tomo II, Milano 1978, p. 26, cat. 167-168. (48) L'impresa dei trentasei *Angeli* di marmo della cinta del coro era già stata avviata il 23 gennaio 1576 quando, a seguito della lettura di un memoriale di Pellegrino Tibaldi, i deputati incaricavano Agostino Litta di supervisionare la loro fattura. Il 24 febbraio il Litta eleggeva Annibale Fontana, Stoldo Lorenzi e Simone Peterzano affinché esaminassero "Angelos factos et ponendos circum circa chorum" e suggerissero eventuali emendamenti a "d. Pelegrino ingegnere" e a "d. Francisco Brambilla operaio" i quali a loro volta promettevano di tenerne conto (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C., 12, f. 330 e ss.). Secondo la Bossaglia i primi pagamenti a Brambilla per questi modelli degli angeli marmorei sarebbero del 1573-74 (R. BOSSAGLIA, *La scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, II, p. 108 e p. 156 nota 51): ricontrollando i registri, a me risulta che i pagamenti del 1573-4 sono da riferire esclusivamente a modelli per il coro ligneo. Per gli anni seguenti i pagamenti non sempre specificano la destinazione dei modelli del Brambilla: quelli certamente riferibili agli *Angeli* della cinta del coro sono i quattro pagamenti del 1579 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 346a, f. 352), i tre del 1582 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, f. 163), i due del 1583 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347a, f. 309). Dei quattro modelli in terracotta conservati in museo (BOSSAGLIA-CINOTTI, *Tesoro e...* cit. nota 47, p. 26, cat. 169-172), solo due (cat. 170 e 172) corrispondono esattamente ad altrettanti marmi della cinta del coro.



Fig. 10. Francesco Brambilla ?, *Angelo*, Firenze, Palazzo Vecchio, già collezione Loeser.

Il modello Loeser pubblicato da Gentilini e Morandotti è sensibilmente diverso dagli altri della serie, soprattutto nella modellazione del panneggio, ed è anche, a mio parere, notevolmente più bello degli altri: anche la Bossaglia aveva avvertito questo scarto stilistico e aveva attribuito le due copie conservate nel Museo del Duomo, pur non immaginando che si trattasse di copie, al Tibaldi stesso. Lasciando stare per il momento la questione della paternità dell'*Angelo* Loeser, un problema al quale io stessa non so dare una soluzione definitiva, quello



Fig. 11. Anonimo, *Copia in controparte dell'Angelo Loeser*, Milano, Museo del Duomo.

che ora mi interessa sottolineare è che, nonostante alcune affinità, nessuno dei bronzi gli corrisponde esattamente e ciò rende molto improbabile che sia opera dello stesso Pellizzone.

D'altra parte, il modello Loeser non è l'unico modello al quale Pellizzone si era ispirato: in altri *Angeli* in bronzo compaiono soluzioni che con ogni evidenza sono prese in prestito dagli *Angeli* marmorei della cinta del coro e dai relativi modelli, come si può vedere bene in questa immagine (fig. 12 e fig. 13). Nel panneggio di quest'altro *Angelo*, invece, Pel-



Fig. 12. Anonimo scultore milanese, *Angelo*, Milano, Duomo, cinta del coro.

lizzone interpreta a suo modo il modello di uno degli *Angeli* in stucco dello scurolo (fig. 14 e fig. 15). Sappiamo oggi che Pellizzone era nato verso il 1538 e che negli anni Cinquanta aveva mosso i primi passi come scultore in Duomo ai tempi di Cristoforo Lombardo. Come si è visto, negli anni Ottanta la sua qualifica di scultore è senza esitazioni riconosciuta dai suoi colleghi: nella sua deposizione, Tibaldi lo considera un “orefice cha fa anche il scultore” e Stoldo Lorenzi lo chiama “scultore in Duomo”. È dunque difficile credere che Pellizzone non avesse avuto alcuna voce in capitolo nell’ideazione delle cere delle figure del ciborio e che fosse respon-



Fig. 13. Andrea Pellizzone e bottega, *Angelo con la scala*, Milano, Duomo, ciborio dell’altare maggiore.

sabile solo della parte tecnica, cioè solo della loro fusione.

Riguardando questi bronzi nel loro complesso è chiaro che la loro invenzione è in debito con le più antiche “imprese” tibaldesche della cinta del coro e degli stucchi dello scurolo ed è altrettanto chiaro che questi bronzi non sono un parto autonomo della fantasia di Pellizzone, ma sono parte integrante di un progetto decorativo unitario che è quello della riforma di tutta l’area presbiterale immaginata e disegnata da Tibaldi. Detto ciò, bisogna anche riconoscere che queste opere hanno caratteristiche loro proprie e il fatto che in ciascuna figura siano rico-



Fig. 14. Anonimo stuccatore milanese, *Angelo*, Milano, Duomo, scurolo.

noscibili accenti diversi, soprattutto nel modo di fare le teste, testimonia della partecipazione di aiuti senza tuttavia impedire di vedere ciò che le accomuna.

In generale le figure hanno pose piuttosto inerti e appaiono poco dinamiche e come appesantite dai panneggi inutilmente complessi che si allargano verso il basso; l'idea di vestire uno degli *Angeli* con un mezzo corsaletto cosiddetto "alla romana" sembrerebbe in sintonia con le frequentazioni di Pellizzone; a quest'ultimo e ai suoi collaboratori va poi sicuramente dato credito del modo in cui sono modellati, soprattutto in alcuni casi, barbe e capelli, formati dalla stessa sequenza di riccioli chiusi in sé



Fig. 15. Andrea Pellizzone e bottega, *Angelo con la spugna*, Milano, Duomo, ciborio dell'altare maggiore.

stessi, accostati l'uno all'altro con precisione geometrica, simili a quelli che compaiono anche nelle lastre sbalzate dei pulpiti (fig. 16 e fig. 17).

Anche in questo caso non si può fare a meno di notare come una tale lavorazione di barbe e capelli, lontanissima da qualunque tentativo di resa naturalistica, sembri presa in prestito dalle opere degli armaioli. Dalle barbe e dai capelli sbalzati da Filippo Negroli negli elmi degli anni Trenta destinati a Francesco Maria della Rovere e a Carlo V, a loro volta esemplati su una tipologia di elmo antico, fino ad arrivare all'anonima e più tarda *Borgognotta* con gli occhi strabici dell'Hermitage (fig. 18), un pezzo dal forte accento grottesco forse destinato al teatro,

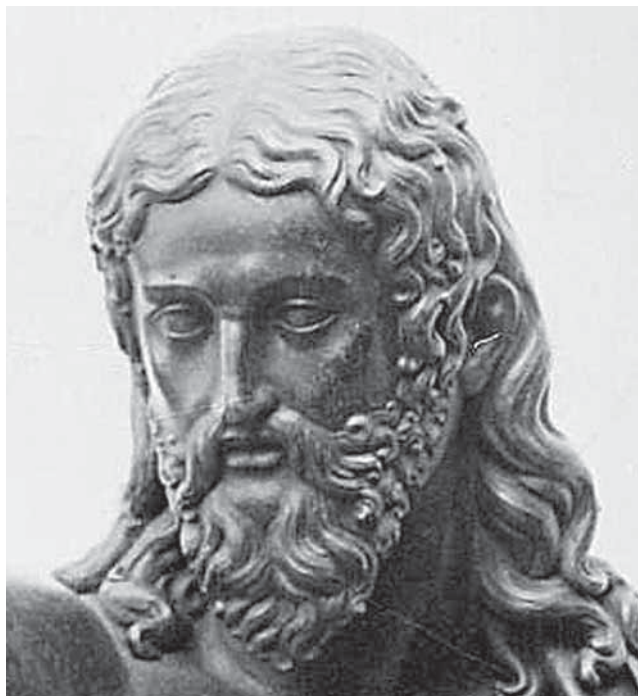


Fig. 16. Andrea Pellizzone e bottega, *Cristo*, Milano, Duomo, ciborio dell'altare maggiore, particolare.

i cui riccioli sono in tutto simili alla capigliatura di uno degli *Angeli* del ciborio⁴⁹.

La statua per Antonio Londonio

Questa particolare e molto riconoscibile lavorazione di barbe e capelli tornerà utile nell'affrontare l'ultimo argomento di questo intervento.

È stata da tempo intercettata nelle carte del processo a Tibaldi, la notizia di una statua di bronzo fatta da Pellizzone che stava in cima a una colonna idraulicizzata progettata da Pellegrino Tibaldi per un giardino di Antonio Londonio⁵⁰. Tale statua, creduta perduta, è stata da noi identificata uno straordinario *Bacco-Sileno* recentemente passato all'asta (fig. 20). Fonti e documenti che ci hanno portato a questa conclusione verranno presentati e discussi

(49) Le armature citate sono discusse in *Heroic Armor...* 1998, cit. nota 39, rispettivamente pp. 125-131, cat. 20 e pp. 324-325, cat. 65.

(50) Testimoniando all'inchiesta del Duomo, Pellegrino Tibaldi aveva affermato: "Io conosco sì il detto ill. s.r Ant.o Londonio et l'ò servito in ordinare le sue fontane et altre cose; fra le altre io li feci drizare una colonna da gittare aqua et sopra fu posto una statueta osia satire o hercule ma non ricordo di bronzo; et so ancho che è opera del Pellizzone per quanto lui mi ha detto, ma non so in che modo sia statto il mercato". In DELLA TORRE - SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...* 1994, cit. nota 17, p. 38, è pubblicato un estratto della deposizione citata che è a sua volta in ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 69, f. 240.



Fig. 17. Andrea Pellizzone e bottega, *Angelo con il calice*, Milano, Duomo, ciborio dell'altare maggiore, particolare.



Fig. 18. Armaiolo milanese, *Elmo grottesco*, San Pietroburgo, Museo dell'Hermitage.

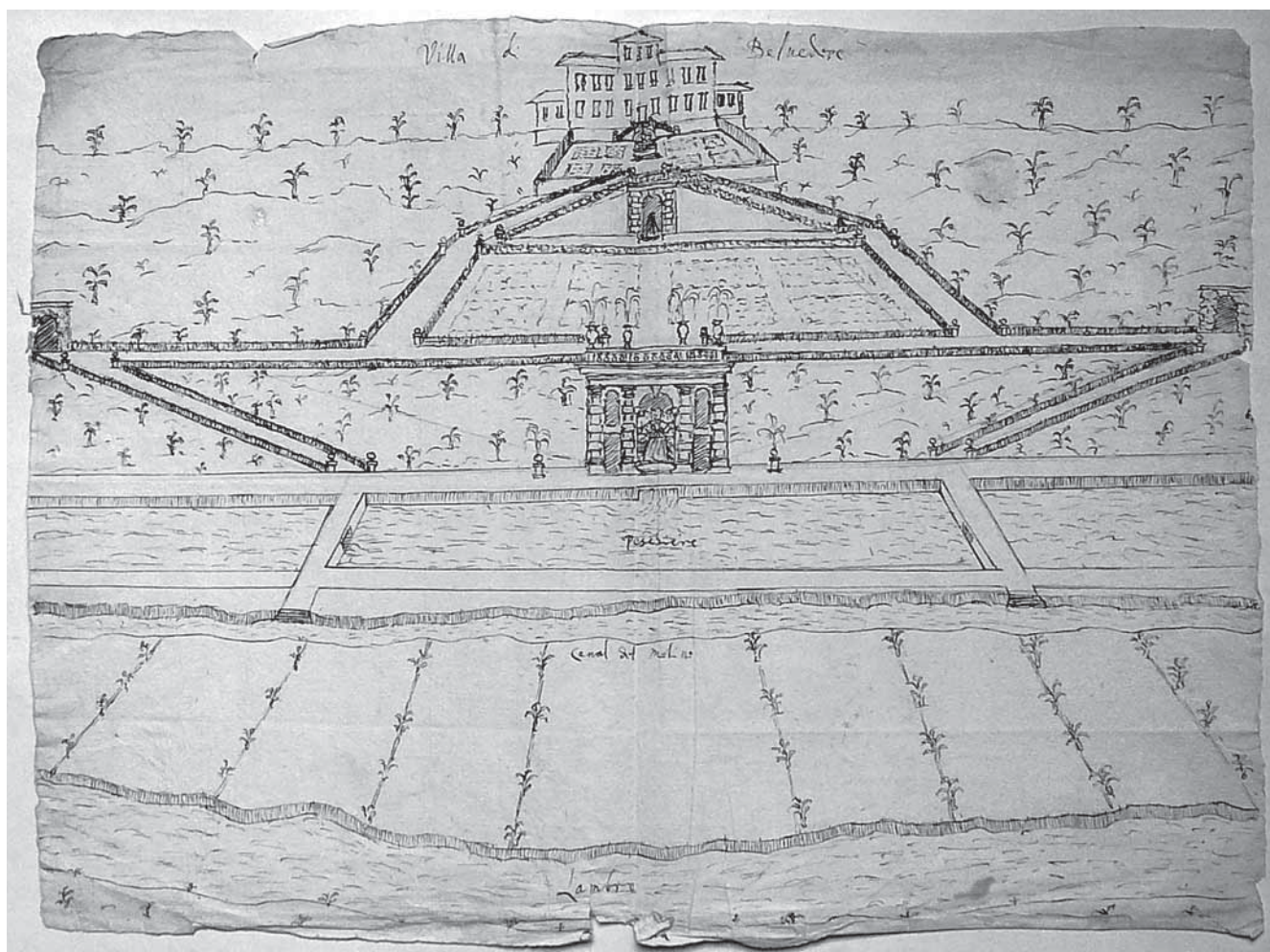


Fig. 19. Anonimo, “Villa del Belvedere”, Archivio Storico dei Padri Barnabiti di Milano.

in dettaglio in altra sede, mentre qui dovremo limitarci solo a condensare brevemente alcuni risultati della ricerca⁵¹.

Il *Bacco-Sileno* è oggetto di molte altre testimonianze inedite contenute nel citato processo, dalle quali, in estrema sintesi, veniamo a sapere: che il bronzo era stato fatto per il Londonio “poco dopo la peste”, cioè verso il 1578 e che solo in un secondo momento (ma prima del 1582) era stato spostato in un “giardino” del Londonio dove era stato collocato

sulla colonna progettata da Tibaldi; che Antonio Londonio era il committente di riferimento di Pellizzone fin dal 1568; che il bronzo era un’opera che Pellizzone dichiarava di aver fatto completamente “di sua fantasia” e che Tibaldi, per sua stessa ammissione, non era intervenuto in alcun modo alla sua realizzazione⁵².

Possiamo inoltre dire oggi con ragionevole certezza che il giardino del Londonio dove era stata allestita la colonna con il *Bacco-Sileno* era quello del Belvedere, una località nei pressi di Macherio dove il Londonio possedeva case e terreni sommariamente descritti nei patti matrimoniali tra Carlo Londonio, figlio primogenito di Antonio, e Orisanda Visconti di Fontaneto⁵³. Per inciso, si tratta dello stesso luogo dove oggi c’è la villa di Berlusconi e

(51) London, Sotheby’s, 2 Dicembre 2008, lotto 45. Alessandro Morandotti, che qui ringrazio, mi aveva segnalato il passaggio del bronzo sul mercato. Le mie ricerche, nate da uno studio commissionato da Patricia Wengraf l.t.d, sono confluite in un articolo in corso di stampa in “Nuovi Studi”, 16, 2010. Mentre queste note sono in bozze è apparso sul “Burlington Magazine” (n. 1294, CLIII, gennaio 2011, pp. 13-20) un contributo dal titolo *A bronze Bacchus wearing a Silenus mask made for Antonio Londonio* firmato dalla Wengraf che mi ringrazia per averle fornito i documenti ma che dimentica di segnalare che derivano dalla mia ricerca anche tutte le notizie che riguardano l’ambiente milanese utilizzate per la stesura del suo testo..

(52) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 61 (pp. non numerate); vol. 63, ff. 177v-178 (cfr. nota 9); vol. 69, ff. 52-52v, 240v-241.

(53) ASMi, *Notarile*, 13800, del 5 novembre 1580, intitolato *Patti matrimoniali tra Carlo Londonio e Orisanda Visconti*, ff. 4v-6.



Fig. 20. Andrea Pellizzone, *Bacco-Sileno*, già Londra, Sotheby's.

Veronica Lario che, benché completamente ricostruito, mantiene il nome e le caratteristiche orografiche dell'antico Belvedere dei Londonio.

Il progetto della villa e dei giardini del Belvedere doveva prevedere qualcosa di simile a ciò che si vede in un disegno, forse già di primo Seicento, intitolato in testa al foglio *Villa di Belvedere* (fig. 19)⁵⁴: un edificio a tre piani in cima a una collina, circondato da un grande giardino digradante verso il Lambro punteggiato da tre fontane in linea con l'ingresso principale del palazzo. Al fondo del giardino sta la più grande di queste fontane, alloggiata in una costruzione rustica che è probabilmente la "stanza di frescura" descritta dal letterato Giuliano Gosellini in due lettere dedicate al giardino del Londonio e pubblicate in una raccolta edita nel 1592⁵⁵.

Il figlio primogenito di Antonio, Carlo, che dopo la morte del padre aveva profuso tutte le sue energie nel vendere i beni ereditati, il 15 marzo 1601 riceveva da Pirro Visconti Borromeo, parente della moglie Orisanda, il saldo di pagamento "per restante prezzo de una colonna et una statua di bronzo"⁵⁶. I due oggetti comperati da Pirro Visconti altro non erano che la stessa colonna idraulicizzata e la stessa statua di bronzo del Belvedere di Macherio che, infatti, ritroviamo a metà Seicento allestiti nel ninfeo della villa del Visconti a Lainate. Colonna e statua sono documentate con continuità negli inventari di Lainate dal 1656 fino a metà Ottocento, sempre nello stesso luogo al centro del "cortile delle piogge",

(54) Archivio Storico dei Padri Barnabiti di Milano (ASBMi), Cartella Grande II, Disegni diversi, Mazzo I, fascicolo I, n°4. Il disegno era stato schedato da Francesco Repishti, cui debbo la segnalazione, in F. REPISHTI, *La Cartella Grande II dell'Archivio di San Barnaba a Milano*, in "Disegno di Architettura", 12, 1996, pp. 59-64.

(55) G. GOSELLINI, *Lettere*, Venezia 1592, pp. 25-28 (copia consultata: Biblioteca Nazionale Braidense NB 25.15.H.0024).
 (56) ASMi, *Notarile*, 20577, Benedetto Andrea Coerezzi. Il documento, datato all'esterno 15 Aprile 1602, contiene al suo interno due fogli sciolti segnati rispettivamente A e B. Il foglio A è intitolato "*Tutti li crediti prevenuti nelle mane di me Gio Stefan Sola...*". Il foglio B "*Conti di tutti li dinari pagati per me Gio Stefan Sola de ordine e commissione dell'Ill.mo Sig. Conte Pirro Visconte Borromeo come qua a basso annotate*" [La prima voce del foglio B si riferisce a un pagamento fatto "prima del 25 agosto 1600"]: "15 marzo [1601] dato al Sig. Carlo Londonio lire cento novanta nove, soldi deci per restante prezzo de una colonna et una statua di bronzo (£199,10)". Ringrazio Silvio Leydi, che conservava il documento tra i suoi molti inediti, per avermi permesso di farne uso in questa circostanza.

dove ancora oggi si può vedere la colonna idraulizzata di Tibaldi. Il bronzo originale, invece, era stato venduto tra il 1910 e il 1930 e sostituito con una copia in piombo fuso che è quella che tutt'ora si trova negli uffici comunali di Lainate⁵⁷.

Andrea Pellizzone affermava di aver fatto la statua per il Londonio “di sua fantasia”: il bronzo, d'altra parte, non è facilmente confrontabile con le uniche altre sculture di questo artista che oggi conosciamo, tutte fatte all'interno di un grande cantiere, quello del Duomo milanese dove, come abbiamo visto, Pellizzone e i suoi aiuti lavoravano al servizio di un progetto decorativo altrui, cioè quello immaginato dal Tibaldi, interpretando a loro modo modelli precedentemente disegnati e realizzati da altri. Rimandando per il momento l'approfondimento delle molte ragioni che contribuiscono a rendere del tutto credibile che il bronzo sia effettivamente opera di Pellizzone, come egli stesso dichiara e come tutti i testimoni al processo confermano, in questa occasione vorremmo porre l'attenzione su un dettaglio del *Bacco-Sileno*, secondario ma rivelatore, che riconduce direttamente alle opere fin qui discusse: nei piccoli ricci stilizzati con cui è descritta la barba del personaggio che indossa la maschera (fig. 21) si riconosce la stessa peculiare lavorazione di barbe e capelli tipica delle opere del Duomo, una lavorazione molto particolare che a sua volta deriva dalla consuetudine di questo artista con il mondo degli armaioli e con i modelli antichi ai quali questi ultimi si ispiravano.

Il soggetto del bronzo, che nasconde a nostro avviso una colta allegoria sulle origini dionisiache del teatro, così come le ragioni stesse dello stile del bronzo, sono argomenti che affronteremo in altra sede in quanto sostanzialmente estranei al tema specifico di questo incontro. Si tratta, tuttavia, di argomenti essenziali per comprendere l'imprescindibile legame di quest'opera con la cultura milanese di quegli anni e con lo stesso committente Antonio Londonio, un personaggio finora conosciuto solo



Fig. 21. Andrea Pellizzone, *Bacco-Sileno*, particolare della barba, già Londra, Sotheby's.

per le cariche rivestite nell'amministrazione spagnola, sul quale si sono potute recuperare molte notizie inedite che gli hanno restituito un ruolo non secondario nella promozione di musica e teatro nella Milano degli anni Settanta e Ottanta e che frequentava ambienti vicini all'Accademia della Val di Blenio di Giovan Paolo Lomazzo.

(57) L'immagine della copia in piombo del *Bacco-Sileno* era stata pubblicata da Alessandro Morandotti che all'epoca, pur non conoscendo l'originale in bronzo né ovviamente la sua provenienza, aveva riconosciuto l'origine lombarda del modello attribuendolo a “ignoto artista dell'Italia settentrionale attivo nell'ultimo quarto del Cinquecento” (A. MORANDOTTI, *Nuove tracce per il tardo Rinascimento italiano: il ninfeo-museo della Villa Borromeo, Visconti Borromeo, Litta, Toselli di Lainate*, in “Annali della scuola normale superiore di Pisa”, III, XV, 1985, pp. 146-47, tav. XXVI).

Stefania Palladino

Fortuna e sfortuna del Pellizzone in Duomo

Una figura di un certo rilievo, da tenere in considerazione per aggiungere un “tassello” al *puzzle*, ancora in gran parte da completare, della scultura cinquecentesca milanese, è quella di Giovanni Andrea Pellizzone, orefice, scultore, fonditore e bronzista a lungo attivo nel capoluogo lombardo. L'incontro con l'artista, al quale sono state finora dedicate poche attenzioni, è avvenuto casualmente, durante le ricerche effettuate nell'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano per la mia tesi di laurea dedicata alla famiglia di fonditori Busca¹; date la rilevanza dei lavori documentati, svolti dal Pellizzone in Cattedrale, e la scarsità delle notizie reperibili sul suo conto, la questione è stata approfondita fino ad ottenere un primo profilo dell'artista, breve ma ricco di novità.

Questo personaggio lavorò in alcuni dei più attivi cantieri dell'epoca, come il Duomo di Milano e la chiesa di Santa Maria presso San Celso, spesso in contatto o in collaborazione con i migliori artisti del tempo, *in primis* con Pellegrino Tibaldi².

Fatto sorprendente, che resta tutt'ora privo di una valida spiegazione, è il silenzio totale sotto cui Pellizzone passa nelle fonti milanesi contemporanee (ci si riferisce a Lomazzo e Morigia in particolare), solitamente attente a registrare e a lodare gli ingegni cittadini operosi nelle più svariate attività. La cosa stupisce ancor di più se si pensa che Pellizzone fu artefice, a partire dagli anni ottanta del Cinquecento, dei due pulpiti (figg. 1-2) e del ciborio dell'altare maggiore della cattedrale (fig. 3), imprese certamente rilevanti, tra l'altro realizzate in uno dei cantieri più in vista del tempo.

Gli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* non aiutano molto a fare chiarezza sul problema: al contrario in alcuni casi confondono le acque, riferendo a un altro personaggio, tale Giovanni Andrea Pellegrino, commissioni invece affidate al nostro artista³.

i lavori per il coro della chiesa di Sant'Angelo a Milano (ASMi, *Notarile*, 20984, 6 agosto 1594).

(3) Giovanni Andrea Pellegrino, fu un pittore attivo a Milano nella seconda metà del XVI secolo. Lontano parente di Pellegrino Tibaldi, lavorò a lungo in Spagna all'Escorial; in Lombardia fu autore degli affreschi del castello di Landriano per i Taverna (1568) nonché, secondo Morigia, di quattro Evangelisti, quattro Profeti, un Cristo in scorcio e molto altro nel coro della chiesa gesuata di San Gerolamo di Milano, di cui Morigia stesso era rettore [P. MORIGIA, *La nobiltà di Milano* (Milano, 1595), II ed. Milano 1619 (consultato nella ed. anast. Bologna 1979), Vol. V, p. 465]. Per seguire il percorso del Pellizzone negli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano, (1877-1885) si veda più precisamente in *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 31 (23 febbraio, 1559); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, pp. 175-176 (giovedì, 28 aprile 1580); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 177 (venerdì, 23 dicembre 1580); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, pp. 178-179 (lunedì, 2 gennaio 1581); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 239 (giovedì, 21 luglio, 1588); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 243 (venerdì, 4 agosto 1589); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 245 (giovedì, 11 gennaio, 1590); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 289 (lunedì, 21 marzo 1594); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 309 (giovedì, 20 giugno 1596); *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 340 (venerdì, 29 dicembre 1600); *Annali...* cit. nota 3, Vol. V, p. 4 (lunedì, 11 marzo 1602). Tra queste menzioni, vanno “corrette” le seguenti citazioni: alla data venerdì 23 dicembre 1580 si legge la delibera di affidare ad Andrea Pellegrino [*recte* Pellizzone] la costruzione delle seguenti parti del tempio dell'altare maggiore: “otto colonne di metallo scannellate, colle loro basi e capitelli di ordine corinzio, dell'altezza di br. 61, pel prezzo per ciascuna di 200 scudi d'oro; quattro statue di angeli, di grandezza naturale, pel prezzo complessivo di scudi d'oro 1650; otto statue di angeli coi misteri dalla passione dell'altezza di br. 24, pel prezzo di scudi d'oro 1000 da porsi tutto in opera coi suoi accessorj, pel prezzo di l. 80 il quadretto»; il giorno 21 luglio 1588 si decide di pagare L. 11.000 «a Gio. Andrea Pellegrino [*recte* Pellizzone] pel pulpito dalla parte della sacrestia delli Ordinarj”; infine l'11 gennaio 1590 si ordina di spendere L. 2.000 per acquistare “tanto rame e stagno per l'opera che sta costruendo Gio. Andrea Pellegrini [*recte* Pellizzone]”.

(1) S. PALLADINO, *I Busca: una dinastia di fonditori del Cinquecento milanese*, tesi di laurea in Storia e critica dell'arte, Università degli Studi di Milano, a.a. 2007/2008, relatore prof. R. Sacchi.

(2) Pellizzone fu in rapporto con molti artisti attivi in Duomo; al di fuori della cattedrale segnalò ad esempio di aver riscontrato la presenza del Pellizzone come testimone nel contratto con cui venivano affidati allo scultore Giovan Pietro Daverio



Fig. 1. Pulpito settentrionale, Milano, Duomo.

Per quanto riguarda la storiografia contemporanea, non esiste una voce biografica dedicata al Pellizzone e, a parte le brevi menzioni nei repertori sul Duomo, che riportano le stesse notizie riferite dagli *Annali*, il Pellizzone è citato principalmente in *Milano profana nell'età dei Borromeo* da Alessandro Morandotti, che propone l'artista come possibile autore del *Bacco Mellon*, un bronzo già nella villa di Lainate di Pirro Visconti Borromeo, e da Francesco Repishti in un articolo del 2006 intitolato *I disegni per il pulpito dell'Antico Testamento del Duomo di Milano*, dove è resa nota l'esistenza di fogli attribuiti dall'autore a Giovanni Battista della Rovere detto il Fiamminghino usati come modello dal Pellizzone, per eseguire la sua opera⁴.

(4) A. MORANDOTTI, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, 2005, p. 242; F. REPISHTI, *I disegni per il pulpito dell'Antico Testamento del Duomo di Milano* in *Arte e storia di Lombardia: scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma, 2006, pp. 265-272. Per una bibliografia più completa si veda S. PALLADINO, *I Busca...cit.* nota 1.

Alcuni documenti rinvenuti tra l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, l'Archivio Capitolare, l'Archivio Diocesano e l'Archivio di Stato di Milano hanno permesso di definire più precisamente la figura di questo artista.

Un chirografo sciolto del 1550 (gentilmente segnalatomi da Silvio Leydi), dimostra che il padre del Pellizzone lavorò per un certo periodo all'agemina, in casa di Battista Piatti, noto armaiolo milanese attivo tra l'altro per Francesco I di Valois⁵; il figlio Giovanni Andrea fu a sua volta attivo come ageminatore, dato che nel 1566 assunse un apprendista in tale arte, insieme al socio Luigi Galli⁶. Da questo

(5) Informazioni su Battista Piatti si trovano in J. A. GODOY, S. LEYDI, *Parate Trionfali. Il Manierismo nell'arte dell'armatura italiana*, catalogo della mostra, Milano, 2003, p. 518.

(6) Luigi Galli appartiene a una importante dinastia di orefici, gioiellieri e intagliatori, documentati a Milano già al tempo di Ludovico il Moro. Luigi, orefice al segno della bilancia, è segnalato in *Le matricole degli orefici di Milano. Per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, a cura di D. ROMA-



Fig. 2. Pulpito meridionale, Milano, Duomo.

potrebbe derivare un'interessante conclusione, che resta però da accertare: se il nostro artista fu ageminatore, allora si potrà ragionevolmente supporre l'esistenza di un legame di parentela tra Giovanni Andrea e il ben più famoso e citato Francesco Pellizzone detto il Basso, autore dello splendido globo terrestre in ferro ageminato, firmato e datato 1570, conservato alla Biblioteca Nazionale Universitaria di Torino⁷. Il quesito rimane per ora insoluto.

Una delle competenze principali del Pellizzone fu la lavorazione dei metalli preziosi, come testimoniano sia la sua attività in Santa Maria presso San Celso (sempre in società con Luigi Galli) per la realizzazione del piede di una croce in argento, sia

svariati contratti di apprendistato relativi agli anni Novanta del Cinquecento in cui l'artista viene definito innanzitutto orefice, nonché cesellatore e gettatore. Nel primo (15 settembre 1593) si legge che un giovane, Giovan Domenico Scolari, figlio di Melchiorre, andrà a bottega dal Pellizzone (*quondam* Pietro), abitante in porta Romana, nella parrocchia di Santo Stefano, a impararvi "l'arte [...] di orefice, gettare, lavorare in oro et argento et in altri metalli sì in Campo Santo della Fabrica del Duomo di Milano" per sei anni; nel secondo, dello stesso anno (27 novembre 1593), il giovane Giacomo Antonio Garbasi viene mandato a bottega dal Pellizzone per impararvi l'arte "di orefice et sigillare (cesellare), et altri lavori" e nell'ultimo, datato 14 giugno 1595, Gerolamo Vimercato (figlio di Giovan Paolo), sarà apprendista del nostro artista per tre anni e imparerà la di lui arte "qual è di orefice et sigillare et altre manufatture che sa fare il detto Pelizone"⁸.

GNOLI, 1977, Milano (*ad indicem*) come pure altri membri della stessa famiglia.

(7) Per notizie biografiche su Francesco Pellizzone si veda GODOY, LEYDI, *Parate Trionfali...*cit. nota 5, pp. 517-518 mentre immagini del globo terrestre sono alle pp. 402- 403 (Tav. 103 a, b, c); per il rapporto del nostro Pellizzone con gli armaioli si veda in questa sede l'intervento di Susanna Zanuso.

(8) I documenti si trovano in ASMi, *Notarile*, 20984, alle date



Fig. 3. Ciborio dell'altare maggiore, Milano, Duomo

Non credo ci siano documenti migliori dei due pulpiti eseguiti dal Pellizzone, e tuttora ammirabili in cattedrale, per testimoniare la maestria dell'artista nelle arti dello sbalzo e del cesello e lo stesso si può dire, riferendosi alla sua abilità di gettatore in bronzo, riguardo al complesso progetto del ciborio dell'altare maggiore, che comportò la fusione di svariati elementi tra cui quattro angeli a grandezza naturale, otto cherubini e un *Cristo Redentore* per la cupola.

Pellizzone fu ovviamente attivo come plastificatore e anche come scultore in marmo e legno.

Un precedente contratto di apprendistato, in cui non viene specificata l'attività del Pellizzone si trova in nell'Archivio del Duomo di Milano; in quest'ultimo atto, datato 24 settembre 1586, Carlo Cozzi risulta assunto dal Pellizzone per quattro anni (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 85, fasc. 36). Due degli apprendisti citati si troveranno poi al lavoro in Duomo per la realizzazione del ciborio dell'altare maggiore.

Il primo documento del Duomo che lo riguarda, datato 1559, lo vuole infatti scalpellino⁹; Silvio Leydi mi segnala poi che nel 1563 l'ingegnere Francesco Pirovano stimò due modelli del castello di Milano, uno in gesso e uno in legno eseguiti proprio dal Pellizzone mentre più tardi, nel 1597, la cattedrale consegnò all'artista del marmo grezzo per realizzare uno degli stemmi da porre ai baluardi del castello, una commissione identica a quella ricevuta ancora nel 1604 da parte di Fabio II Visconti Borromeo, figlio del conte Pirro¹⁰.

Da questo quadro emerge dunque la figura di un artista versatile, che ben si inserisce nel clima di vivacità e sperimentalismo caratteristico della Milano di quegli anni, che vide fiorire numerosi talenti e che andrà via via esaurendosi solo nei primi decenni del Seicento; un artista con una spiccata predilezione per i metalli, che lavorò con grande maestria grazie all'acquisizione di notevoli

(9) In *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 31 al 23 febbraio 1559 si ordina "che lo scalpellino Andrea Pelizzone possa ultimare la figura che incominciò a fare sotto la Cassina, e continuare i suoi lavori anche il collega Ambrogio Casate". Pellizzone stesso si definisce "scultore" nel 1583 e anche altri colleghi lo citano come tale; per i riferimenti rimando all'intervento di Susanna Zanuso in questo volume.

(10) In quegli anni fervevano i lavori per la progettazione e la costruzione dell'esagono bastionato che doveva proteggere il castello di Milano. In ASMi, *Militare* p.a., 360 si specifica che il modello ligneo realizzato dal Pellizzone doveva essere trasportato a corte all'interno di una cassa, fatto di cui si trova riscontro nel pagamento per l'opera, ammontante in totale a 115 scudi, di cui 90 coprono la spesa per i due modelli mentre i restanti 25 sono corrisposti proprio per il trasporto (ASMi, *Registri delle Cancellerie dello Stato*, Serie XXII, 14; 20 dicembre 1563). Un altro atto attesta il coinvolgimento del Pellizzone anche nella fase realizzativa delle fortificazioni, già dal 1568: Abele, fratello del nostro artista, ricevette infatti, certamente a nome di Giovanni Andrea, 447 scudi e mezzo per delle armi in marmo da porre sui baluardi del castello di Milano (ASMi, *Registri delle Cancellerie dello Stato*, Serie XXII, 17; 13 ottobre 1568); qualche anno più tardi Pellizzone ricevette 150 scudi «per pagameto del modello di rilievo del castello di questa città che ha fatto d'ordine nostro per mandare a S. M.tà» (ASMi, *Registri delle Cancellerie dello Stato*, Serie XXII, 19; 27 luglio 1571). Nel 1597 si riscontra un pagamento a G.A. Pellizzone di lire 150 per il prezzo del marmo «sgregio» datogli «per far la forma del Re» (uno stemma) a un altro baluardo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, f. 149 in data 30 settembre 1597) e pure nei *Mandati*, 14/ 2 (18 marzo 1597) si ha notizia della consegna all'artista di alcune "lastre negre" per fare, insieme al "compagno" Bernardo Paranchino, l'arma dell'Ecc. Santo Contestabile. Il documento del 1604 si trova infine citato in MORANDOTTI, *Milano profana...* cit. nota 4, p. 89 e nota 339.

competenze, che gli permisero di padroneggiare svariate tecniche artistiche. Non certo un caso unico in città (basti pensare ad Annibale Fontana o a Giovanni Battista Panzeri detto Zarabaglia, per restare nel campo) ma certamente una personalità degna di maggiore considerazione da parte degli studiosi¹¹. Passiamo ora a esaminare nel dettaglio il suo percorso.

Come si deduce da vari documenti (contratti di apprendistato, pagamenti...) Pellizzone fu proprietario di una fiorente bottega e collaborò con numerosi artisti; fino ai primi anni Ottanta del Cinquecento svolse il suo lavoro in una proprietà affittata in Santa Maria Segreta, parrocchia che, insieme alle limitrofe Santa Maria Beltrade e San Giorgio al Palazzo, costituiva una delle zone più vivaci dell'“officina milanese”¹². Un contratto del 1582 lo dice abitante di San Simpliciano; dal 1583, per più di un decennio, in concomitanza con l'intensificarsi dell'attività in cattedrale, tiene bottega nel Campo Santo del Duomo e da ultimo, dalla metà degli anni Novanta, si ha notizia della “casa-bottega”, situata nella parrocchia di Santo Stefano in Brolo, in cui vive con la moglie Virginia Tempesti, proprietà che l'artista, come vedremo, perderà a causa dei debiti contratti con la Fabbrica¹³.

Dopo la prima fulminea comparsa in Duomo come scalpellino nel 1559, Pellizzone torna in cattedrale solo negli anni Ottanta. Nel frattempo opera come ageminatore e orefice; lo si trova ad esempio nelle carte riguardanti Santa Maria presso San Celso, chiesa con la quale intratterrà un rapporto duraturo anche se non molto frequente; nei Libri Matri si

riscontrano, per i primi anni Settanta del Cinquecento alcuni pagamenti ai soci Pellizzone e Galli, ammontanti a circa 740 lire, per l'esecuzione del già citato piede in argento, che per ora non si è riusciti a rintracciare (supporto destinato ad una croce d'altare in precedenza realizzata da un altro artista¹⁴). Tra il 1580 e il 1581 Pellizzone eseguirà per la stessa chiesa i cosiddetti *semprevivi* in bronzo da porre sopra le piramidi della facciata, allora in fase di allestimento, e da ultimo nel 1590 collaborerà con l'orefice Camillo Palavicino da Erba alla realizzazione di otto ali di bronzo destinate a quattro angeli della facciata della chiesa¹⁵. Per il resto le notizie scarseggiano.

Per quanto riguarda l'attività in Duomo, Pellizzone ricevette una prima importante commissione nel 1580 quando vinse la gara d'appalto per la realizzazione del pulpito settentrionale della cattedrale, opera rientrante nel generale progetto di rinnovamento dell'area presbiterale dell'edificio, voluto da Carlo Borromeo e ideato da Pellegrino Tibaldi. Il contratto stipulato con la Fabbrica il 28 aprile 1580 contiene direttive molto precise sia riguardo ai materiali da utilizzare che sui soggetti da rappresentare sul parapetto: vi si legge ad esempio che il tutto dovrà essere “ben lavorato e posto in opera ben inchiodato sopra il lettorino di legno de noce che vi sarà, che servirà per adosatura; sopra il qual vi saranno le historie et quatro evangelisti et altro ornamento di cornice di rame imbotito et di ottone dolce, il qual sarà tutto adorato et inargentato”¹⁶. Secondo l'iconografia stabilita da Carlo Bascapè e seguendo i disegni forniti dall'architetto Tibaldi, Pellizzone raffigurò su lastre in rame sbalzato e finemente cesellato cinque *Storie della predicazione di Cristo* alternate alle figure dei quattro *Evangelisti*: una prima scena della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, l'*Evangelista Giovanni* (si veda la fig. 2 dell'intervento di Zanuso), *Gesù tra i Dottori*, l'*Evangelista Luca* (fig. 4), il *Discorso delle Beatitudini*, l'*Evangelista Marco*, il *Discorso della Montagna*, l'*Evangelista Matteo* (fig. 5) e ancora un brano tratto

(11) Annibale Fontana, uno dei maggiori artisti milanesi del Cinquecento, resta ancora in attesa di un'opera monografica a lui dedicata. Sull'intagliatore in ferro Giovan Battista Panzeri, autore, insieme a Marco Antonio Fava, della guarnitura dell'arciduca Ferdinando del Tirolo si rimanda a S. LEYDI, *Giovanni Battista Panzeri detto Zarabaglia, intagliatore in ferro e soci*, in “Nuovi studi”, III, 1998, 6, pp. 31- 56 (Zarabaglia fu tra l'altro possessore di alcune spade realizzate dal Basso).

(12) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 346, f. 484 e R. 347, f. 485.

(13) In Camposanto dovevano essere realizzate le canne del nuovo organo per la cattedrale a partire dal 1583 inoltre, dal 1593 doveva lì svolgersi l'apprendistato di Gian Domenico Scolari. La proprietà di Santo Stefano in Brolo è citata in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 350, f. 90 come anche in *Archivio Storico* cart. 189, capo XVIII bis, § XXXV, F. 5 e in ASMi, Not. 21078 al 21 luglio 1593, atto in cui Virginia Tempesti è definita moglie del nostro Pellizzone.

(14) ASDMi, Archivio della Fabbrica di Santa Maria presso San Celso (d'ora in poi ASMSC), Mastro 1558-76, f. 171 e f. 192.

(15) ASDMi, ASMSC, Mastro 1576-81, f. 170 e Mastro 1581-1620, f. 40 per i «semprevivi»; ASDMi, ASMSC, Mastro 1581-1620, f. 163 e f. 170 per le ali bronzee.

(16) Il contratto si trova in AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, capo XVIII bis, § XVI, F. 1, n. 3, parzialmente trascritto in *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, pp. 175- 176.



Fig. 4. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Evangelista Luca*, Milano, Duomo, pulpito settentrionale.



Fig. 5. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Evangelista Matteo*, Milano, Duomo, pulpito settentrionale.



Fig. 6. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Moltiplicazione dei pani e dei pesci*, Milano, Duomo, pulpito settentrionale.



Fig. 7. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Il sogno di Giacobbe* (particolare), Milano, Duomo, pulpito meridionale.

della *Moltiplicazione dei pani e dei pesci* (fig. 6)¹⁷. I patti stabilivano inoltre che l'artista sarebbe stato pagato (in più rate) 14.268 lire e che avrebbe dovuto consegnare l'opera entro nove mesi, cosa che non avvenne e che obbligò il Pellizzone a corrispondere un risarcimento alla Fabbrica¹⁸. Mentre il lavoro era ancora *in fieri*, senza che fossero stati indetti bandi di gara né concorsi, gli venne commissionato anche il secondo pulpito, da collocare, simmetricamente al primo, sul pilone meridionale. Pellizzone

(17) Ricordo per inciso che Pellizzone, come appaltatore del pulpito settentrionale, aveva pagato personalmente Tibaldi per la preparazione dei disegni di modello necessari per la sua opera (i riferimenti archivistici si trovano nell'intervento di Susanna Zanuso in questo volume).

(18) In AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14, f. 105, al primo dicembre 1580, si trova l'ordine di consegnare al Pellizzone la prima rata del pulpito. A causa della mancata osservazione del termine stabilito per l'ultimazione del lavoro, sorse una controversia tra i deputati del Duomo e il Pellizzone che si concluse appunto con il risarcimento *in solidum* da parte dell'artista e di due suoi collaboratori, Pietro Pio Pietrasanta e Bartolomeo Vabellini, i quali dovettero pagare nonostante si dichiarassero innocenti (fu loro la colpa del ritardo, secondo il Pellizzone).

era circa a metà dell'opera già nel 1584, quando chiese una prima stima e i soggetti per il nuovo parapetto¹⁹; l'individuazione del tema, come nel primo caso, venne affidata, con una ordinazione capitolare del novembre 1585, al futuro vescovo di Novara che, per il pulpito delle *Lettere*, optò per gli *Episodi dell'Antico Testamento* e i *Profeti*: il *Sogno di Giacobbe* (fig. 7 e fig. 4 dell'contributo di Susanna Zanuso, *supra*), *Mosè* (fig. 8), il *Candelabro a sette bracci* (fig. 9), *Daniele* (fig. 3 del contributo di Susanna Zanuso, *supra*), *David e Saul*, *Esdra* (fig. 10), l'*Episodio del carbone ardente* (fig. 11), *Geremia* e l'*Episodio di Ezechiele che ingoia il rotolo*. Data

(19) Per la questione i riferimenti sono AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C., 14, f. 301 (15 novembre 1584) e *Archivio Storico* cart. 185, capo XVIII bis, § XVI, F. 5, n. 1. La perizia richiesta venne eseguita il 31 gennaio 1585: questa è infatti la data che compare sull'«elenco di parti e misure del pulpito» dove si legge il Vangelo, valutazione eseguita da Martino Bassi e dal Pellegrini alla presenza del Rettore della Veneranda Fabbrica; in proposito si veda il regesto dell'Inventario Ferrari della Biblioteca Ambrosiana, e in particolare la cartella XLIX, di *Manoscritti parte prima –Martino Bassi (S 122 Sup.)*, in *Il Duomo di Milano*. Atti del congresso internazionale, Milano 1968, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1969, pp. 206-218.



Fig. 8. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Mosè*, Milano, Duomo, pulpito meridionale.

la partenza di Pellegrino Tibaldi per la Spagna nel 1586, i disegni utilizzati come modello per le lastre del secondo lettorino furono preparati da un altro artista. Come è noto, l'Archivio Capitolare del Duomo di Milano conserva un fascicolo contenente le indicazioni per la realizzazione del pulpito, in cui ci si muove dalle quantità dei materiali necessari con relativi prezzi, ai modelli per le varie decorazioni (fig. 1 del contributo di Zanuso): controsoffitto (fig. 12), cornici, scene narrative (fig. 13, 14 e 15) e profeti sbalzati²⁰. Osservando i fogli, come correttamente mi suggerisce Susanna Zanuso, è difficile credere che ci si possa trovare davanti all'opera di un pittore di mestiere: il lavoro, una sorta di preventivo, è molto tecnico inoltre difficilmente un pittore avrebbe commesso gli errori che si riscontano invece nelle raffigurazioni, soprattutto nella resa prospettica dei fondali architettonici; tali errori, si noti, ritornano puntualmente anche nelle lastre bronzee. Escludendo dunque l'attribuzione al Fiamminghino, si potrà invece tenere in considerazione

(20) ACMi, *Fondo capitolo maggiore*, c. 38, fascicolo 65 pubblicato da REPISHTI, *I disegni per il pulpito dell'Antico...* cit. nota 4.

l'eventualità di assegnare il fascicolo, se non allo stesso Pellizzone, del quale non possediamo alcun referto grafico, almeno all'ambito della sua bottega o a un collaboratore ingaggiato per la prestazione: il nome del nostro artista compare infatti in un foglio di piccole dimensioni, slegato dal fascicolo ma in esso inserito, contenente il riepilogo dei costi e la somma finale²¹. Il progetto, in fase esecutiva, venne leggermente modificato e, per quanto il risultato finale possa dirsi in linea generale fedele all'idea originaria, si notano lievi difformità nelle lastre figurate del parapetto, ad esempio nei particolari di alcune scene (vengono aggiunte alcune pecore nell'episodio del *Sogno di Giacobbe*...) e nelle pose dei profeti, tra l'altro strettamente dipendenti dalle figure pellegrinesche degli evangelisti del primo pulpito (fig. 4 in confronto con fig. 8; fig. 5 con fig. 10; fig. 2 e fig. 3 dell'intervento della Zanuso)²².

In anni borromaici, l'iter realizzativo delle opere del Duomo prevedeva che dal progetto dell'architetto in capo venissero tratti modelli tridimensionali in base ai quali eseguire i lavori. È importante rimarcare, per stabilire la statura artistica di questo peculiare personaggio, che il Pellizzone si occupò in alcuni casi in prima persona anche della fase intermedia: nel 1588 realizzò infatti un modello per il «capocelo del lettorino del sant'evangelio» mentre nel 1594 venne pagato (così nei Mandati) per i «modelli di carteloni ch'egli fece per cimasa posti intorno li pulpiti del Duomo, et d'un altro modello dil pilone fatto in ottava parte della tondezza di esso pilone alto braccia 5 con dentro putini mascari et altri componimenti fatti di terra»²³. Approntò

(21) Sulla scia di un documento trascritto negli *Annali*, attestante un pagamento di 75 lire al Fiamminghino, ricompensato per i disegni di modello realizzati ad uso del pulpito meridionale (*Annali...* cit. nota 3, IV, p. 238, al 29 marzo del 1588), Francesco Repishti avanzava l'attribuzione dei fogli in questione proprio al pittore; altre interessanti considerazioni in merito si trovano in questa sede, nell'articolo di Susanna Zanuso. Ricordo da ultimo che il secondo pulpito venne assegnato direttamente al Pellizzone senza che fosse indetto alcun bando di gara: la Fabbrica interpellò certamente altri esperti per la stima dei lavori, ciò nonostante non credo che l'intero preventivo sia da attribuire ad un'altra bottega.

(22) Rispetto al disegno di modello, a prima vista, parrebbero mancare tre bracci al candelabro realizzato a sbalzo sul pulpito; ad un esame ravvicinato si comprende invece come le parti in esame, un tempo in opera, si siano staccate, lasciando sulla lastra i segni della saldatura.

(23) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 19 febbraio 1594 e R. 348, f. 153 in data 18 dicembre 1588.



Fig. 9. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Candelabro a sette bracci*, Milano, Duomo, pulpito meridionale.

dunque i modelli in scala dell'opera, completi di decorazioni in argilla, da sottoporre all'approvazione dei fabbricieri; come si deduce da un documento sullo stesso tema, i "carteloni" nominati nel mandato furono verosimilmente realizzati in legno: nel 1600 si ha infatti testimonianza della ricompensa ricevuta da Giovan Battista Mangone "per haver fatto 4 modelli cartelloni grandi di legno li anni passati per fare un finimento sopra il coperto delli pulpiti, che infatto puoi non piacquero et furono lassati al detto maestro"²⁴. Definito nelle carte «maestro legnamaro», il caravaggino Giovanni Battista Mangone, attivo in Duomo per oltre quarant'anni, fu un abile intagliatore che si trovò più volte a collaborare col Pellizzone come subappaltatore delle lavorazioni in legno; sappiamo ad esempio che fornì all'artista alcuni modelli "per battervi sopra i rami del parapetto" (fregi per le varie cornici) e, in occasione della costruzione del ciborio dell'altare maggiore, realizzò le parti lignee del basamento e della cupola²⁵. Altri artisti-artigiani coi



Fig. 10. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Profeta Esdra*, Milano, Duomo, pulpito meridionale.

(24) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 14 marzo 1600.

(25) Giovan Battista Mangone, nato nel 1556-1557, fu un dotato intagliatore attivo a Milano nei decenni a cavallo tra il XVI e il XVII secolo. Nell'ambito del Duomo, durante qua-



Fig. 11. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, *Episodio di Isaia e il carbone ardente*, Milano, Duomo, pulpito meridionale.

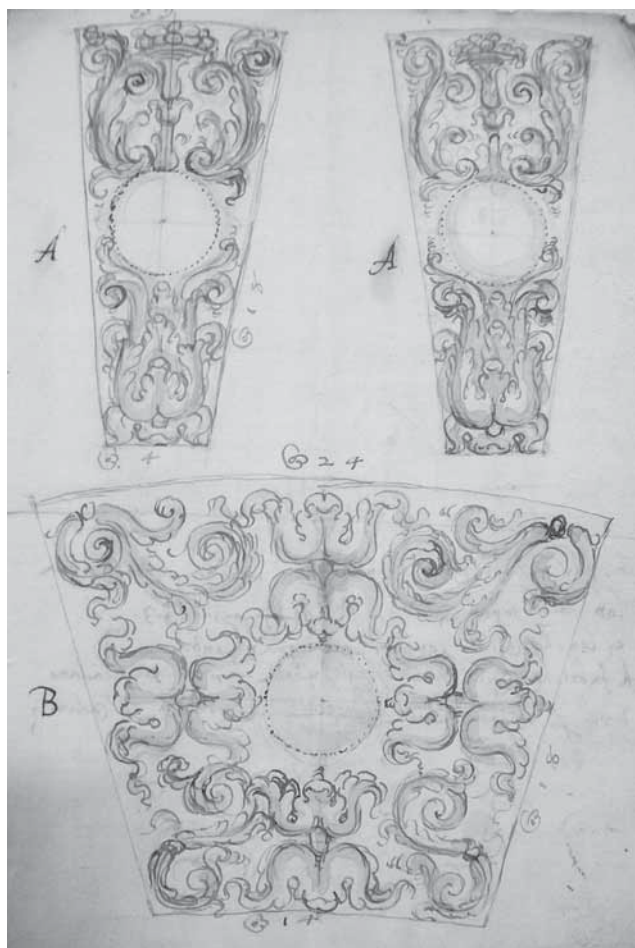


Fig. 12. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, (?), *Modelli per il controsoffitto del pulpito* (ACMi, Capitolo Maggiore, 38, fasc. 65).

quali il Pellizzone ebbe un rapporto continuativo furono i doratori Giorgio Nava e Luca Pilotti²⁶.

rant'anni di collaborazione, ricevette svariati incarichi, anche di un certo rilievo: ad esempio negli anni ottanta realizzò le casse per i nuovi organi della cattedrale, si occupò della porta trionfale da erigere per l'ingresso dell'arcivescovo Gaspare Visconti e intagliò "i monumentali armadi della sacrestia capitolare a cui precedentemente aveva messo mano Paolo Gazi" (terminati nel 1604). Nel 1591 venne commissionata al Mangone la fabbricazione della cornice lignea da porre intorno al coro mentre, nel corso del Seicento, eseguì i grandi armadi della sacrestia settentrionale (1611-1625), l'ultimo dei rilievi della cinta del coro con una delle *Storie di Sant'Ambrogio* e pure un modello ligneo dalla facciata del Duomo. L'artista fu attivo anche per la chiesa di Santa Maria presso San Celso e per il santuario di Saronno, dove tra l'altro intagliò i marmi del tabernacolo; si ricorda infine che documenti successivi alla sua morte lasciano ipotizzare che il Mangone svolse anche "attività di ingegnere" e che ebbe "una certa pratica di architettura militare" (C. SANGIULIANO, *Mangone Giovanni Battista*, in *Dizionario degli Artisti di Caravaggio e Treviglio*, a cura di E. DE PASCALE e M. OLIVARI, Treviglio, 1994, pp. 156-160). In *Annali...* cit. nota 3, Vol. IV, p. 243 si trova il pagamento per i modelli lignei delle cornici. Altri documenti che riguardano la sua attività si consultano in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 348, f. 733 in data 7 giugno 1596, R. 349, f. 196 e f. 209 al 20 dicembre 1596.

(26) Per i pagamenti al Nava si vedano ad esempio AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 348, f. 777, in debito nella partita del Pellizzone; i *Mandati*, 20 maggio 1595 e 3 giugno dello stesso anno. Silvio Leydi inoltre mi ha gentilmente segnalato la presenza in ASMi di un chirografo del 1592 contenente i patti tra Giovan Andrea Pellizzone e Giorgio Nava (e Amadieu de Bonomi) per l'argentatura e la doratura del pulpito meridionale. Luca Pilotti viene invece pagato alla fine del 1595 240 lire "per l'indoratura delli detti 8 cherubini a ragione di 30 lire l'uno" (AVDMi, *Archivio Storico*, R. 348, f. 813); lo stesso Pilotti fu anche responsabile della doratura e della



Fig. 13. Giovanni Andrea Pellizzone e bottega, (?), *Episodio di Ezechiele in esilio a Babilonia e David e Saul* (ACMi, Capitolo Maggiore, 38, fasc. 65).

Un documento del 1588, che ordina di smontare il vecchio lettorino per far spazio al nuovo, dimostra che il pulpito meridionale era a quel punto pronto per essere collocato sul pilone; tra l'artista e i deputati della Veneranda Fabbrica sorsero però dissapori e le operazioni procedettero a rilento se ne 1590 Martino Bassi dovette intervenire con una lettera a sollecitare la stima dei lavori per poter porre in opera il pulpito²⁷. Pellizzone si aspettava

“bronzatura” dei piloni di entrambi i pulpiti (AVDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 15 aprile all'ultimo di luglio, al 13 e al 27 di agosto del 1598).

(27) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, f. 81- 82. In alcune cartelle dell'Inventario Ferrari (I A tomo primo), si trovano informazioni interessanti riguardanti i prezzi proposti da Pellizzone e da altri personaggi in merito all'opera del pulpito nonché lettere e appunti di mano del Bassi sulla medesima questione (cartelle dalla LII alla LVI, LXXIII e LXXIV); nel 1590 l'architetto scrive che resta ancora da decidere il prezzo del nuovo lettorino, già pronto da due anni, che è necessario pensare al rivestimento delle colonne “tra il corpo et coperchio d'essi pulpiti” e che va ancora deciso “se li carteloni per finimento delli coperchi” devono essere eseguiti in rame o in legno dorato (*Manoscritti parte prima - Martino Bassi...* cit. nota 19, pp. 214 e 216).

di ricevere un compenso se non superiore almeno equivalente rispetto a quello pattuito per il primo lettorino ma la situazione si sviluppò diversamente: dopo una prima contestata valutazione del 1588, che stabiliva il valore dell'opera sulle 11.000 lire (oltre 3000 lire in meno del previsto), si susseguirono memoriali di protesta da parte dell'artista e richieste di nuove stime, affidate ad altri arbitri e richieste di nuove stime, affidate ad altri arbitri e anche a fiduciari nominati dal Pellizzone stesso²⁸. Di fatto le cose non cambiarono molto e il poveretto dovette accettare la decisiva (e probabilmente parziale) perizia del 1591, eseguita dall'architetto Martino Bassi, che, con grave danno per l'artista, fermava il prezzo sulle 11.600 lire. Il 17 ottobre di quell'anno si riscontra nei Libri Mastri del Duomo un pagamento al Pellizzone, nel quale si specifica però che il Pellizzone risulta creditore di 22.000 lire imperiali, delle quali

“5280 per le historie et corpo del lettorino dove si cantano l'epistole et evangeli che sono quadretti n° 44 a scudi 20 per quadretto, conforme

(28) In AVFDMi, O.C. 15 (anni dal 1587 al 1590) si ha testi-

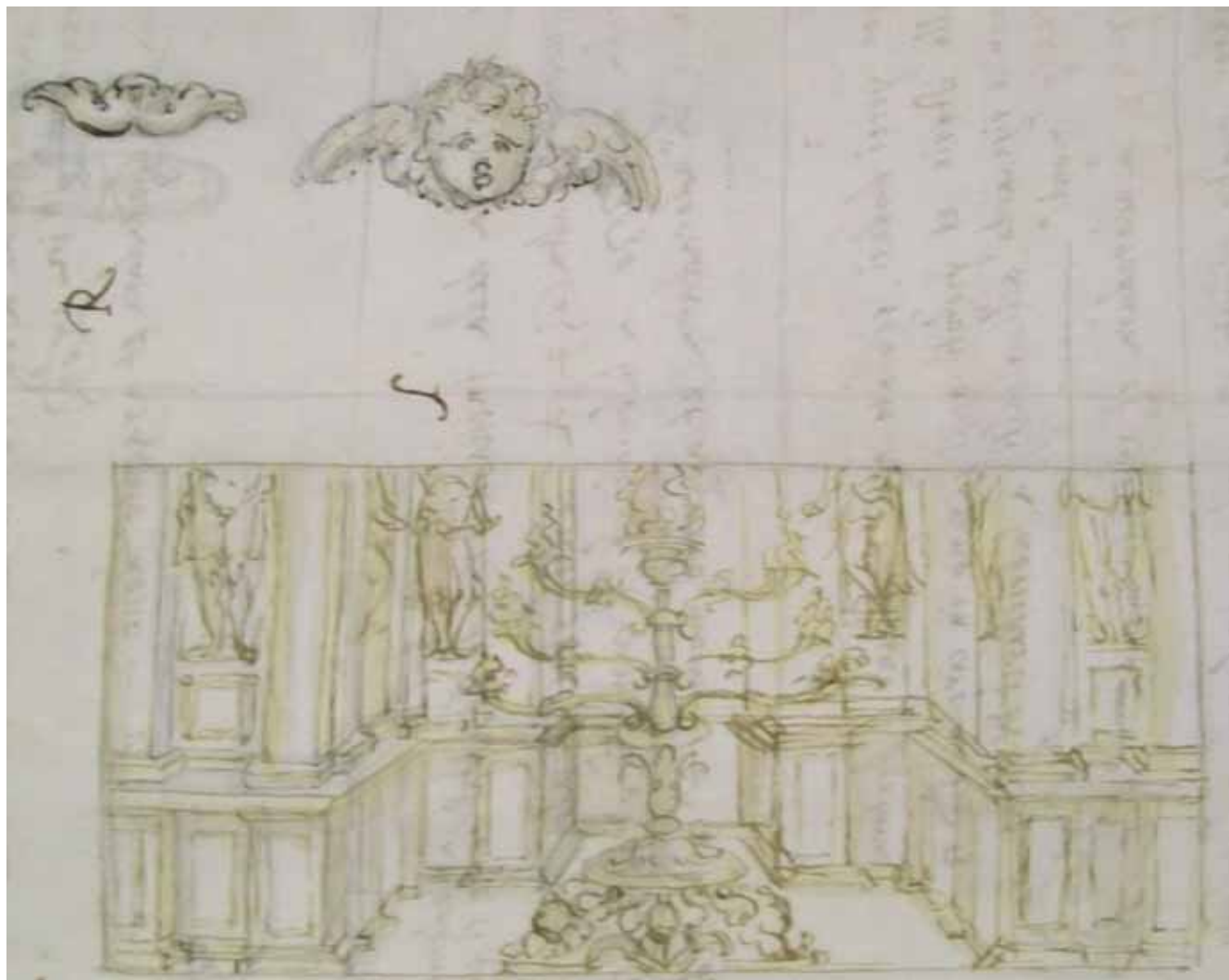


Fig. 14. G.A. Pellizzone e Bottega (?), *Candelabro a sette bracci* (ACMi, Capitolo Maggiore, 38, fasc. 65).

al suo incanto, lire 8988 per tutto il rimanente fatto fare d'esso corpo di mezzo, et fuori d'incanto che sono quadretti 107 a scudi 14 conforme all'ordine et deliberatione del Venerando Capitolo, e 7732 lire imperiali a conto delle 11600 che si è stabilito per il detto Venerando Capitolo di pagar per tutta la materia et fattura posta in opera dell'altro lettorino che per esser da porre in opera, et di adorare se gli dà credito solamente de lire 7732"²⁹.

monianza delle questioni relative alla stima del pulpito meridionale ai fogli 98 (21 luglio 1588), 111 (13 marzo 1589), 142 (27 novembre 89), 149 (11 gennaio 1590), 157 (19 febbraio 1590), 160 (12 marzo 1590), 170 (28 maggio 1590), 197 (31 ottobre 1590), 198 (12 novembre 1590) e 206 (20 dicembre 1590), nei quali si trovano tra l'altro la nomina degli incaricati della stima, varie sollecitazioni da parte del Pellizzone affinché questi ultimi si affrettino a riferire in Capitolo la loro valutazione, e la decisione di rimandare al 1591 la comunicazione al Capitolo della perizia.

(29) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 1591 e R. 348, f. 155.

La spiacevole questione si protrasse, come testimoniano le carte, per un ulteriore decennio; il let-

Nei Mandati, allegati al documento, si trovano la stima di Martino Bassi col dettaglio del pagamento e un memoriale in cui il Pellizzone denuncia l'errore commesso dal Bassi nella misurazione dei quadretti del primo pulpito (secondo l'artista sarebbero più di 160 e non 151 come afferma l'architetto); l'artista fa poi presente che il medesimo errore sarebbe occorso anche nella valutazione della cupola del tabernacolo (il Bassi stima solo 70 quadretti quando invece sarebbero stati 200, a dire del Pellizzone); ricorda infine i «tanti danni ch'egli ha patito e patisce per le molte persecuzioni fatte da suoi emuli delli quali il venerando capitolo ne resta ben informato, che hora per brevità si lascino da raccontare». Nella parte finale del documento si legge l'ordine, datato 10 dicembre 1592, di fare rimisurare il lavoro e di soddisfare le richieste del Pellizzone in caso si riscontrì l'errore. Parecchi anni più tardi, nel 1603, si trova un mandato in cui si ordina di consegnare al Pellizzone 3918 lire «che segli devono per compita sodisfattione de lire 11650 che tanto importa il lettorino» (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 1603 all'ultimo di settembre), pagamento che si riscontra poi



Fig. 15. G.A. Pellizzone e Bottega (?), *Il sogno di Giacobbe e Isaia* (ACMi, Capitolo Maggiore, 38, fas. 65).

torino, arricchito nel 1599 dalle quattro erme bronzee raffiguranti i *Dottori della Chiesa* di Giovan Battista Busca, non era ancora del tutto completato se nel 1603 Pellizzone venne addirittura incarcerato per inadempienza e liberato qualche giorno più tardi dai fabbricieri in cambio di una «idonea fideiussione»: la garanzia di condurre a perfezione il pulpito entro un anno esatto³⁰. La promessa venne mantenuta e la stima richiesta nel 1603 portò, nell'anno successivo, al saldo dell'opera; il 2 gennaio 1604 si riscontra infatti un pagamento che recita:

“A Gio. Andrea Pelizone lire 3918 per aver perfezionato il lettorino dalla parte di mezzogiorno, accordate lire 11600 che delle restante 7732 gliene fu dato credito sino all'anno 1591”³¹.

nei Mastri, in data 2 gennaio 1604 (R. 349, f. 240); il povero artista si vide infine aumentare la valutazione di sole 50 lire! (30) L'ordine di incarcerazione (dato dagli *Annali* nel 1602) fu emanato il 21 marzo 1603 (AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 19, f. 65) e la supplica del Pellizzone si trova in O. C. 19, f. 67, al 24 marzo. Per le perizie del 1603 si vedano nello stesso registro i ff. 128 (27 gennaio 1603), 142 (21 aprile) e 184 (17 luglio).

(31) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, f. 240.

La disavventura del Pellizzone non termina qui; tale vicenda si intreccia infatti con la non più felice commissione riguardante il ciborio dell'altare maggiore, opera che doveva ospitare il prezioso tabernacolo, donato da Pio IV alla cattedrale, sostenuto, in base all'idea di Tibaldi, da quattro angeli in bronzo dorato a grandezza naturale³². Dopo essersi aggiudicato l'appalto alla fine del 1581 e aver sottoscritto i patti col Duomo all'inizio dell'anno successivo, Pellizzone si mise al lavoro sul grande progetto che prevedeva, oltre alle parti lignee di sostegno e ai gradini di accesso (fig. 6 Zanuso), la realizzazione di un tempietto ionico poggiante su otto colonne con basi e capitelli, e coperto da una cupola (fig. 8 Zanuso), sovrastata da un Cristo redentore bronzeo (fig. 16 Zanuso) oltre che ornata sul cornicione da otto Cherubini recanti i simboli della passione (figg. 13, 15 e 17 di Zanuso)³³. I lavori

(32) I modelli per gli angeli inginocchiati erano già stati approntati nel 1568 da Leone Leone (*Annali...* cit. nota 3, IV, pp.75-76) ma la questione realizzativa rimase in sospenso fino agli anni ottanta.

(33) I patti tra il Duomo e l'artista si leggono in *Annali...* cit. nota 3, vol. IV, pp. 178-179 (per la versione completa AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, capo XVIII bis, § XVI, F. 1, n. 3).

avrebbero dovuto concludersi in cinque anni, dunque nel 1587, ma anche questa volta i tempi si protrassero parecchio. Circa a metà dell'opera, nel 1592, la cattedrale ordinò interventi di accrescimento sul progetto, non previsti dal contratto, che comportarono ovviamente anche l'aumento della stima economica, che passò da circa 42.200 lire a oltre 46.000 lire, somma da corrispondere all'artista in quattro rate uguali, a scadenza ben precisa³⁴. Nel corso degli anni, nelle carte del Duomo, si riscontrano svariati pagamenti sia all'artista che ai suoi subappaltatori, cifre queste ultime che si ritrovano puntualmente segnate in debito nelle partite del Pellizzone³⁵. Nel marzo 1595, a circa tre quarti dei lavori, l'artista fece richiesta per ottenere la terza rata ma, in seguito a stime e accertamenti, il Capitolo del Duomo calcolò che gli erano già state consegnate circa 42.000 lire, 7.600 in più di quanto avrebbe dovuto ricevere compresa la terza *tranche* del pagamento. L'artista si trovò così in debito col Duomo ancor prima di aver completato la commissione e perciò, per coprire il valore corrispondente alla mora, dovette dare in pagamento alla Fabbrica parte di una sua proprietà: si tratta della già citata casa-bottega di Santo Stefano in

Brolo, che passò parzialmente al Duomo con atto rogato da Bonifacio Farra il 29 agosto 1595³⁶. Un documento dello stesso anno, edito da Alessandro Morandotti, rende noto inoltre lo stato di avanzamento dei lavori, che si trovavano in quel momento a buon punto se, come si legge: «Ai 4 angeli manca un'ala e porli in opera. Alle 9 statue minori li manca a finire la testa del Cristo e parte delli misteri che andranno posti in mano alli Angeli. Alle 8 colonne manca di nettare 3 presupposti e di gettare 1 capitello e di nettarne 2»³⁷. È interessante notare come in questa fase, oltre che dei soliti subappaltatori (soprattutto dei doratori Nava e Pilotti), Pellizzone si avvallesse, in modo continuativo e costante, dell'aiuto della propria bottega: ciò è dimostrato dalle numerose «Notte de le giornate fatte da li homini de la bottega di Giovan Andrea Pellizzone», allegate ai mandati a partire dal marzo 1595, che registrano i nomi di una decina di collaboratori (alcuni dei quali già riscontrati nei contratti di apprendistato) e la relativa paga giornaliera, diversificata in base al ruolo ricoperto da ognuno³⁸. terminate le statue, i capitelli mancanti e le teste di cherubini decorative, l'ultimo pagamento che Pellizzone ricevette, prima della conclusione dei lavori avvenuta nel 1597, fu quello per la nivola «qual va posta sotto gli angeli dil tabernacolo»³⁹. Nell'anno successivo

Una gara di appalto precedente (del 12 maggio 1580) vedeva il Pellizzone vincitore di tutte le voci dell'incanto; il concorso decisivo cambiò di poco il primo verdetto: il Pellizzone si aggiudicò infatti la fornitura delle colonne, l'imbottitura di rame, il fregio, la formazione degli angeli e del *Cristo Risorto*, insomma tutto tranne la cornice, affidata al Busca. Per la partecipazione di altri artisti al bando e per il presunto coinvolgimento di Francesco Brambilla nella realizzazione dei modelli degli angeli rimando all'intervento di Susanna Zanuso in questo volume.

(34) Le rate dovevano essere corrisposte al Pellizzone in questo modo: un primo terzo all'inizio dei lavori, il secondo terzo a metà dell'opera e l'ultimo terzo, diviso in due parti, a tre quarti dell'impresa e dopo il collaudo. Contando 9600 lire per le colonne, 9735 lire per i quattro angeli a grandezza naturale, 6000 lire per gli otto cherubini più il Cristo e il resto per il rame (16.915 lire), in totale il prezzo del tabernacolo era di 42.250 lire. La nuova stima segue una perizia del 21 settembre 1592 nella quale restano uguali le cifre stabilite per le colonne, per tutti gli angeli (e il Cristo), e cambia invece il prezzo del rimanente: l'imbottitura di rame che servirà per armare il legname del basamento, per la cupola e altro costerà ora L. 20.755 (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, capo XVIII bis, § XVI, F. 4, n. 2). Si noti che il 17 ottobre dello stesso anno il Pellizzone si impegnò ufficialmente a restituire dopo il collaudo del tabernacolo l'eventuale sovrappiù ricevuto per la sua opera.

(35) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 16 luglio e 23 luglio 1593, 21 marzo, 5 aprile, 3 giugno e 22 agosto 1594.

(36) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 250, capo XXIV, § I, F. 13 A, n. 20.

(37) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 185, capo XVIII bis, § XVI, F. 4, n. 3 citato anche in MORANDOTTI, *Milano profana...* cit. nota 4, p. 249 alla nota 162.

(38) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, alle date 20 marzo, 8 e 9 aprile, 20 maggio, 3 e 17 e 30 giugno, 26 luglio 1595. A fianco del Pellizzone si contano in tutto una decina di collaboratori: Giovan Antonio Gerbi, pagato 28 soldi e 6 denari al giorno, Giovan Francesco Chiesa, o Giesa, che arriva ad essere stipendiato 30 soldi al dì e che si trova attivo in Duomo negli anni successivi come scultore indipendente di opere in marmo (ad esempio in AVFDMi, *Archivio Storico* Mandati, dal 15 febbraio al 30 aprile del 1598 è ricompensato per una statua di San Cornelio Papa), Battista Pamio stipendiato 28 soldi e 6 denari, Alessio Castoldi (28 soldi e 6 denari), Giacomo Spazi (28 soldi e 6 denari), Annibale Appiano (19 soldi e 6 denari), Giacomo Antonio Garbaso, apprendista del Pellizzone dal 1593 (12 soldi), Franceschino Vidali (6 soldi), Gerolamo Vimercati, impiegato in bottega dal giugno 1595 e dunque presente nelle liste successive a tale data (15 soldi), Silvestro Mezzadro (25 soldi) e Giovan Angelo da Lugano (20 soldi).

(39) Per i cherubini si veda AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, 27 giugno 1595 e 19 dicembre 1595; per la sigillatura del tabernacolo 1 e 19 dicembre 1595, 18 gennaio 1596 e 23 marzo, 13 e 27 aprile 1596; per i dadi il 22 maggio 1596

venne effettuata la stima del lavoro, valutazione affidata, per la parte relativa alle opere di «metallo gettato», al protostatuario Francesco Brambilla e a Giovan Battista Busca, fonditore dei grandi termini bronzei sottostanti ai due pulpiti del Duomo e dei due angeli cerifori dell'altare maggiore⁴⁰. Anche in questa occasione sorsero dissidi in merito alla questione economica, dissidi che, dopo varie perizie effettuate da arbitri eletti di comune accordo, si risolsero ancora a sfavore del Pellizzone, con il pagamento di 42.000 lire registrato il 2 gennaio 1602⁴¹. Da una partita successiva risulta inoltre che l'artista, dopo aver riacquistato nel 1601 una parte della sua proprietà precedentemente data in pagamento al Duomo, fu costretto a cederla totalmente alla cattedrale nel 1603; così recita il Mandato:

“farete creditore alli libri di detta fabrica Giovan Andrea Pelizone di lire 5318 imperiali che sono per l'importanza de diverse fatture per lui fatte per servitio della veneranda fabrica cioè lire 300 per haver accomodato il candeliero del ciro pasquale lire 1100 per haver fatto la Nivola sotto il tabernacolo e lire 3918 che se gli devono per compita soddisfattione de lire 11.650 che tanto importa il lettorino havendolo perfettionato, che in tutto fanno 5318 atteso che per la restante somma de 3475. 20. 8 lire delle quali esso ne restava debitore alla veneranda fabrica ne ha fato vendita, et dato in pagamento alla veneranda fabrica d'una parte d'una sua casa, come per instrumento rogato dal Vimercato il 26 settembre 1603”⁴².

L'artista continuò a vivere per diversi anni nella casa di Santo Stefano in Brolo, pagando un affitto

mentre per la realizzazione della «nivola» 6 novembre 1596, 8 e 28 marzo 1597.

(40) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 17, f. 101 al 6 luglio 1598.

(41) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, f. 149. Nella partita si parla anche della precedente vendita di una parte della proprietà di Santo Stefano in Brolio, del valore di 4689. 13. 4 lire «a lui (al Pellizzone) investita a fitto semplice per detti 9 anni [...] a ragione di 234. 10 lire l'anno».

(42) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, ultimo settembre 1603; l'atto fu rogato dal Vicecancelliere Orazio Vimercati il 26 novembre 1603. Si segue tutta la questione relativa alla proprietà posta in Santo Stefano in Brolo, per la quale comunque l'artista pagava un affitto annuale, in *Archivio Storico* cart. 189, capo XVIII bis, § XXXV, F. 1, 3, 5.

annuale; solo nel 1610 si legge nei Mastri che il Pellizzone “non si farà più debitore per essere stata venduta la suddetta casa al Paranchino [Bernardo]”, già collaboratore dell'artista per la commissione degli stemmi marmorei per il castello⁴³.

Al di fuori dell'ambito del Duomo, è certo che Pellizzone fu in contatto con Pellegrino Tibaldi in più occasioni, innanzitutto per la realizzazione di una fontana per la villa di delizie del Magistrato delle Entrate ordinarie dello Stato di Milano Antonio Londonio, questione per la quale rimando all'intervento di Susanna Zanuso (in questo stesso volume) ricordando soltanto che Giuliano Gosellini, nelle sue *Lettere*, in qualità di ideatore del programma iconografico del ninfeo, dà conto dell'impresa, a proposito della quale poi lo stesso Tibaldi dichiarerà di aver progettato per il Londonio “una colonna da gettare acqua et sopra vi fu posto una statueta, o sia satiri o Hercule non mi ricordo, di bronzo et so ancho che è opera del Pellezone”⁴⁴. Sono noti inoltre alcuni documenti in cui il Pellizzone afferma di aver portato personalmente a destinazione (ad esempio a Bergamo) altri disegni e progetti del Tibaldi⁴⁵.

Un altro campo fertile in cui provare a rintracciare l'attività dell'artista è ancora una villa di delizie, quella di Pirro Visconti Borromeo a Lainate. Il nome del conte si trova tra quelli dei deputati laici del Duomo nel 1592, 1593 e poi nel 1601 e 1602, mentre nel 1596 e nell'anno successivo è Rettore della Fabbrica⁴⁶. Il fatto che i due frequentassero negli stessi anni il cantiere del Duomo è prova sufficiente a dimostrare che si conoscessero; si può, del

(43) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 350, f. 90, 2 gennaio 1610.

(44) Testimonianza citata S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como, 1994, pp. 38 e 49 (alla nota 149), con rimando archivistico, e in MORANDOTTI, *Milano profana...* cit. nota 4, p. 83 e nota 177 (si veda anche l'intervento della Zanuso in questo volume).

(45) DELLA TORRE, SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...* cit. nota 44, p. 40.

(46) Segnalo per inciso, a ulteriore dimostrazione del ruolo chiave giocato dal Visconti-Borromeo (e non solo a Milano), che nel 1602 Pirro venne scelto dal Capitolo del Duomo come intermediario (insieme a Giovanni Battista Serbelloni) per ottenere dal re di Spagna i fondi necessari alla conclusione dei lavori di costruzione della cattedrale e che, nello stesso anno, fu incaricato di mandare i suoi nunzi a Roma dal pontefice per cercare di ottenere risposta positiva alla richiesta canonizzazione del Beato Carlo Borromeo (AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 19, ff. 112 e 115).

resto, solo immaginare che il mecenate milanese, constatato personalmente il talento del Pellizzone, se ne sia voluto servire per committenze private. È possibile che i due si conoscessero prima del 1592; fermandoci alle notizie certe però, ne ricaviamo che le opere dell'artista non andranno ricercate tra quelle eseguite nella fase dei lavori di decorazione che precedettero l'inaugurazione del ninfeo, ma in quelle realizzate successivamente. Alessandro

Morandotti, in base al confronto tra il *Cristo Risorto* del Pellizzone (sul ciborio del Duomo) e il *Bacco* Mellon propone proprio l'artista come possibile fonditore del bronzo oggi a Washington; purtroppo però, allo stato attuale delle ricerche sulle statue già a Lainate, ogni attribuzione, per quanto suggestiva e sempre più plausibile, è destinata a rimanere un'ipotesi⁴⁷.

(47) A. MORANDOTTI, *Milano Profana...* cit. nota 4, p. 242.

Elisabetta Bianchi

I da Corbetta e l'architrave del coro del Duomo di Milano, 1580-1591

L'impresa del *Trave* con il Crocifisso

Il 4 febbraio 1580 Gerolamo Sante da Corbetta riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano la commissione più prestigiosa della sua carriera: è incaricato della costruzione di un enorme architrave ligneo reggente il Crocifisso, la Vergine, San Giovanni e due angeli, da collocarsi in alto, all'ingresso del coro della Cattedrale, in corrispondenza dell'altare maggiore. Questa imponente struttura, nei documenti spesso definita *Pergola*, rientrava nella complessa risistemazione dell'area presbiteriale che Pellegrino Tibaldi in quegli anni stava attuando per volere di San Carlo Borromeo, il quale nelle *Instructiones* raccomandava: «Sub ipso autem cappellae maioris fornicato arcu, in omni ecclesia, praesertim parochiali, crucis et Christi Domini in ea affixi imago, ligno aliove genere, pie decoreque expressa, proponatur apteque collocetur»¹.

Paola Barocchi aveva già notato come il Borromeo recuperasse il significato più profondo dell'arredo liturgico avvalendosi di fonti tradizionali e indiscusse quali il duecentesco *Mitrato seu De Officiis ecclesiasticis summa* del vescovo di Cremona Sicardo, o il *Rationale Divinorum Officiorum* di Guglielmo Durando, scritto intorno al 1280, di cui San Carlo possedeva l'edizione veneziana del 1572², testi che stanno all'origine delle sue indicazioni riguardanti il Crocifisso - si legga ad esempio dal testo di Durando -:

“Crux triumphalis, in plerisque locis in medio ecclesiae ponitur, ad notandum quod de medio

corde Redemptorem nostrum diligimus [...] Crux autem in altum dirigitur, per quod Christi victoria designatur [...] Crux quoque super altare ponenda est [...] Inter duo candelabra crux in altari media collocatur, quoniam inter duos populos Christus in ecclesia mediator existit”³.

Nella nuova concezione borromaica dell'organismo chiesastico, ridisegnato in funzione della centralità assoluta dell'Eucarestia, la Croce dell'arco presbiteriale si poneva come necessario completamento del messaggio di salvezza, collocata in perfetto asse, insieme fisico e simbolico, con l'altare maggiore e il soprastante tabernacolo, fulcro della liturgia. Né si può dimenticare, inoltre, che l'architrave reggente il Crocifisso ligneo di Gerolamo Sante da Corbetta era previsto in sostituzione di uno precedente, sistemato tra due piloni all'entrata del coro, e sormontato da una Croce quattrocentesca, probabilmente donata alla Cattedrale da Filippo Maria Visconti⁴.

Dello spettacolare complesso dell'architrave intagliato da Sante da Corbetta sopravvive oggi solo il colossale Crocifisso, inghiottito dalle altezze della Cattedrale (fig. 1), mentre è fortunatamente possibile ammirare quello che doveva essere il perduto effetto d'insieme grazie a numerosi dipinti ottocenteschi che restituiscono l'aspetto del coro, così come rimase fino agli anni Sessanta dell'Ottocento: si possono citare, scegliendo solo qualche esempio, un dipinto di Giovanni Migliara, risalente al 1819, oggi

(1) C. BORROMEO, *Instructiones fabricae et supellectilis ecclesiasticae*, Milano 1577, in *Trattati d'arte del Cinquecento, fra Manierismo e Controriforma*, a cura di P. BAROCCHI, vol. III, Bari 1962, cap. XI, *De altari Maiori*, p. 21.

(2) M. L. GATTI PERER, *Progetto e destino dell'edificio sacro dopo San Carlo*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte, Milano 1984, vol. I, Roma 1986, p. 618.

(3) *Trattati d'arte del Cinquecento...*, cit. nota 2, vol. III, Bari 1962, p. 438 n. 2. Dal *Mitrato* di Sicardo la Barocchi riporta la seguente indicazione: “Crux Christi triumphalis in medio ecclesiae ponitur, tum ut signum victoriae in publico videamus, tum ut de medio corde Redemptorem nostrum diligamus”.

(4) Per le vicende di questo Crocifisso antico si anche il saggio di Richard Schofield presentato in questa sede. Desidero ringraziare lo studioso per avermi messo anticipatamente a disposizione il suo testo.



Fig. 1. Gerolamo Sante da Corbetta, *Crocifisso*, Milano, Duomo, 1580-1591.

conservato presso la Pinacoteca di Brera⁵ (fig. 2), una tela dello stesso artista datata intorno al 1812, al Museo Civico di Abano Terme⁶, un olio di Luigi Bisi, appartenente alla Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, alcuni tra i numerosi acquerelli e stampe esistenti (figg. 3, 4), un'opera di Hypolite Lebrun, nelle collezioni della Pinacoteca di

Brera⁷ (fig. 5), e alcune dettagliate incisioni, eseguite da Francesco Cassina (per *Le fabbriche più cospicue di Milano*, a cura di Ferdinando Cassina, Milano 1840-1844: fig. 6) e dai fratelli Bramati (queste ultime corredevano il volume di Fermo Zuccari e Giovanni De Castro, *Il Duomo di Milano*, uscito per la prima volta a Milano nel 1863: figg. 7, 8, 9). In queste opere è ben visibile come il lungo architrave si ancorasse a due piloni del coro tramite gigantesche figure di Profeti, sorta di "telamoni",

(5) R. LAZZARO, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento. Collezioni dell'Accademia e della Pinacoteca*, tomo II, Milano 1994, scheda 519, p. 479.

(6) Se ne può vedere una riproduzione in *Imprenditori e cultura. Raccolte d'arte in Lombardia 1829-1926*, a cura di G. GINEX, S. REBORA, Milano 1999, p. 54.

(7) I. MARELLI, in *Pinacoteca di Brera. Dipinti dell'Ottocento e del Novecento...*, cit. nota 6, tomo I, Milano 1993, scheda 450, p. 402.



Fig. 2. Giovanni Migliara, *Interno del Duomo di Milano*, Milano, Pinacoteca di Brera, 1819.

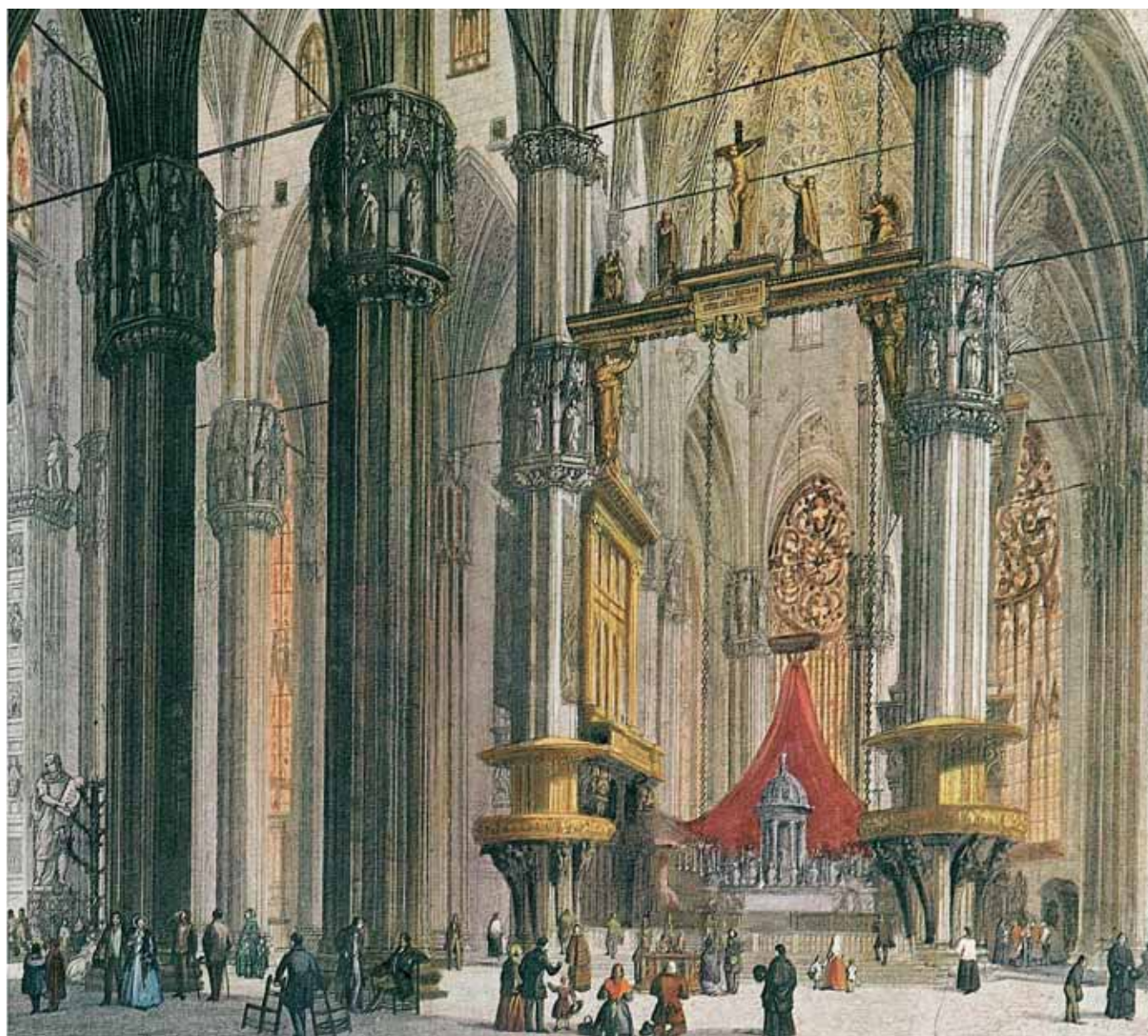


Fig. 3. Acquerello ottocentesco anonimo, con veduta dell'interno del Duomo di Milano (da C. FERRARI DA PASSANO, A.M. ROMANINI, E. BRIVIO, *Il Duomo di Milano*, vol. 1, Milano 1973).

atteggiati in pose eleganti e con una delle braccia alzate a fungere da mensole, e come esso fosse impostato appena al di sopra delle fasce decorate con nicchie e sculture marmoree dei piloni stessi. Lungo il margine inferiore della trave correva un fregio a rosoni, intercalati da scanalature, con al centro una doppia voluta contenente testa e ali di un cherubino e subito sopra una *tabula* ansata con l'iscrizione: *Attendite ad petram vnde excesi estis*. Sorretto dall'architrave si stagliava il gruppo della Crocifissione: ai margini esterni due angeli inginocchiati reggevano con entrambe le mani grossi ceri, in mezzo la Croce, con il teschio del Golgota alla base, alla sua destra la Madonna, alla sinistra Giovanni. Due candelabri separavano il Crocifisso dagli altri personaggi del dramma sacro. Nel dipinto di

Hippolite Lebrun citato si intravedono addirittura le funi di sostegno (che formavano un reticolato perpendicolare coinvolgente la Croce, la statua della Vergine e quella di San Giovanni), probabilmente già progettate in origine, al fine di assicurare adeguata stabilità alla costruzione.

Negli *Annali della Fabbrica del Duomo* si trovano le istruzioni che Gerolamo Sante da Corbetta avrebbe dovuto seguire nel realizzare l'"impresa del Trave": vere e proprie note esplicative che si aggiungevano ai disegni-modello (perduti) forniti quasi certamente dall'architetto in carica, Pellegrino Tibaldi⁸.

(8) I rapporti di Gerolamo Sante da Corbetta con Pellegrino Tibaldi non nascevano in verità solo in quel momento: nel gennaio del 1577, infatti, l'architetto prediletto dal Borromeo

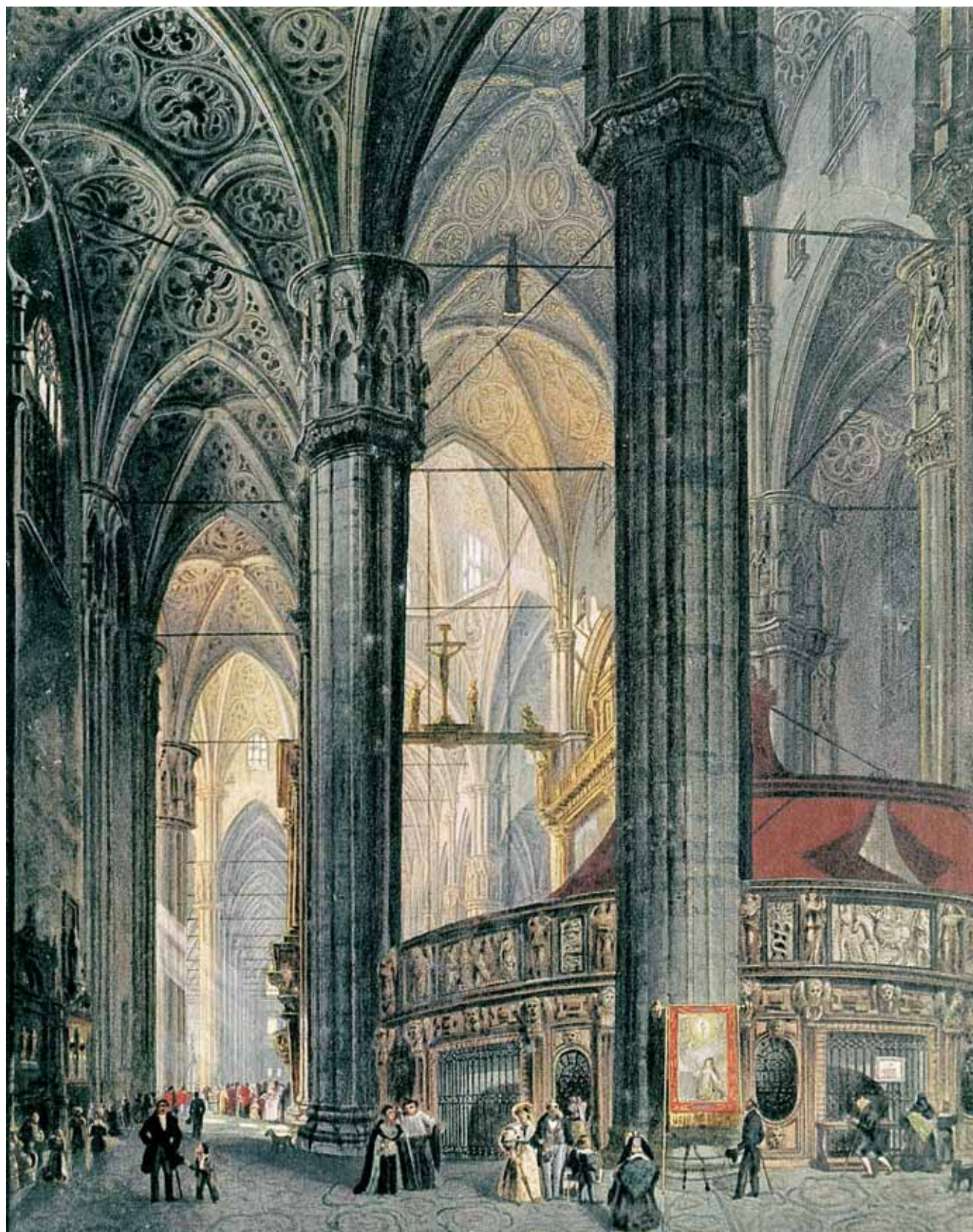


Fig. 4. Francesco Citterio, stampa acquerellata ottocentesca, con veduta del retrocoro del Duomo di Milano (da C. FERRARI DA PASSANO, A.M. ROMANINI, E. BRIVIO, *Il Duomo di Milano*, vol. 1, Milano 1973).

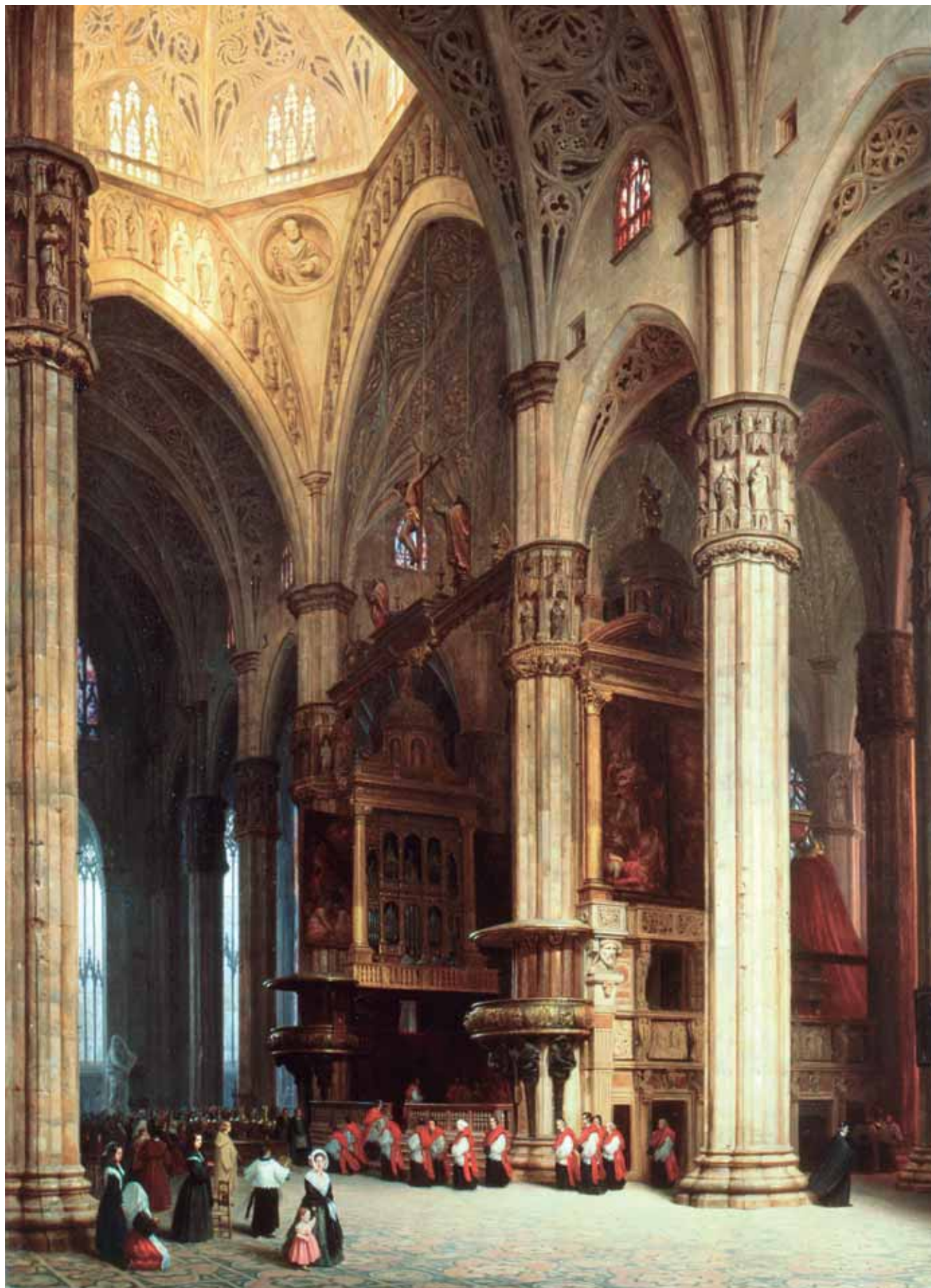


Fig. 5. Hyppolite Lebrun, *Interno del Duomo di Milano*, Milano, Pinacoteca di Brera, ante 1843.

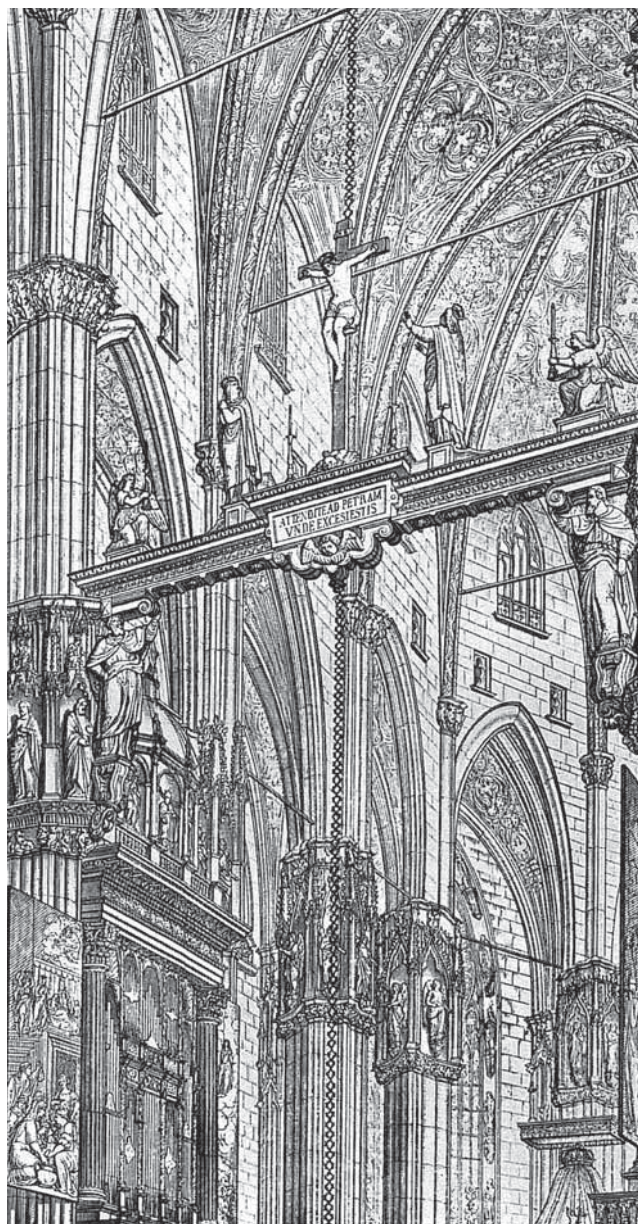


Fig. 6. Francesco Cassina, *Interno del Duomo di Milano* (incisione pubblicata in *Le fabbriche più cospicue di Milano*, a cura di Ferdinando Cassina, Milano 1840-1844).

era stato chiamato a dirimere la vertenza apertasi tra la bottega familiare dei da Corbetta (Giovanni Battista e appunto suo figlio Gerolamo Sante) e i monaci della Certosa di Garegnano, insoddisfatti per i ritardi nelle consegne dei due intagliatori, ai quali era stata commissionata una serie di lavori per il coro (C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. II, Roma 1968, pp. 9-10). I due maestri furono saldati alla fine dell'anno successivo: probabilmente l'intervento del Tibaldi dovette sortire gli effetti sperati dai monaci certosini. I rapporti intercorsi tra Gerolamo Sante da Corbetta e Pellegrino Tibaldi aprono una nuova finestra di indagine, anche alla luce del fatto che il Tibaldi non era nuovo al coinvolgimento nell'esecuzione di gruppi lignei: nel 1578 egli si era impegnato infatti a collaudare un altro gruppo raffigurante la *Crocifissione* -oggi non più esistente-,

Le indicazioni riguardano le strutture che avrebbero funzionato da raccordo tra l'architrave stesso e i capitelli dei piloni del coro; poi le due statue dei Profeti, alte circa 3 metri e mezzo, destinate ad essere interamente dorate; infine l'asse, che avrebbe raggiunto una lunghezza complessiva di oltre 17 metri, con una larghezza di 20 centimetri e uno spessore di circa 26 centimetri (più una "banchetta", cioè una sorta di cornice, che allargasse il piano di appoggio destinato alle figure):

“Prima va fatto doi cartelloni, qual poseno il principio di detti capitelli, uno per parte, alto per ciascuno braccia 2, et di sporto onze 21, et largo onze 21 in circa. Et più va fatto due stattove de profeti di legniam atto di essere dorati, qual sono alti per ciascuno braccia 6 in circa. Et più, sopra alli detti profeti, cartelloni n. 2, uno per parte, alti onze 7, larghi onze 10 in circa, longi br. 3. Et più va fatto il detto travo longo br. 29 in circa, alto onze 9, largo onze 7, senza li sporti delle cornice, o tutto d'un pezo o de pezzi, come li serà comodità de legniami, et come serà detto dalla veneranda fabrica, et così incastrando insieme come serà ordinato, cum suoi cornice et intagli, come mostra il disegno.

Et più va fatto sopra detto travo uno Crucifisso di legniam, in una croce, alto br. 11 la croce [circa 6,5 metri], et il Crucifisso serà di br. 6 [oltre 3,5 metri]. Et più va fatto la Madonna d'una parte et Santo Giovanni da l'altra, alti per ciascuno br. 5 di legniam [circa 3 metri]. Et più va fatto doi angeli in genochioni in atto di adoratione, alti per ciascuno, stando in genochi, br. 2 di legniam [circa 1,20 metri], in mane delli quali vi farà candelleri, se così piacerà a detti venerandi signori”.

Allo scultore prescelto era richiesto di consegnare il lavoro entro sei mesi, per un compenso totale di 148 scudi, non senza avere prima garantito per la «sigurtà» del complesso, che avrebbe dovuto man-

questa volta intagliato da Rizzardo Taurini e destinato all'altare maggiore della chiesa di San Fedele a Milano (S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994, pp. 363-364).

(9) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, vol. IV, Milano 1881, pp. 173-174. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 135, Capitoli d'Appalto, capo XVIII, paragrafo I.



Fig. 7. Fratelli Bramati, *Spaccato trasversale del Duomo di Milano* (da F. ZUCCARI, G. DE CASTRO, *Il Duomo di Milano*, Milano 1863).

tenersi “senza alcun movimento né rovina”:

“Et l’incantatore, a chi tocherà l’impresa, habbi a fare la detta opera per spatio de mesi sei, cominciando il tempo alla deliberatione dello incanto. Cum patto che lo incantatore habbi da dar sigurtà che atendi quanto promette, et specialmente prometterà che tal travo starà sicuro in opera, senza alcun movimento né rovina, per spatio d’uno anno dopoi seguita la colaudatione dell’opera¹⁰”.

In realtà la faccenda, come spesso accadeva, andò a rilento, e Gerolamo Sante da Corbetta riceve un primo acconto solo otto mesi più tardi (è vero anche, tuttavia, che l’intagliatore nel frattempo era stato coinvolto nell’ornamentazione delle casse degli organi della Cattedrale, impiego che dovette distoglierlo dalla *Pergola*¹¹). In più qualcosa dovette andare storto per il nostro Sante, che nel 1581 si vide costretto ad inviare una supplica ai deputati della Fabbrica per non dover rimetterci di tasca propria, cosa che non poteva permettersi, “essendo agravato de sei figlioli et moglie”. Chissà che fine aveva fatto il disegno che il giorno dell’incarico, quel 4 febbraio del 1580, era stato sottoposto all’attenzione del da Corbetta perché fungesse da modello, e che poi invece il povero scultore era stato costretto ad inseguire senza esito, fino a quando i deputati non ne produssero un secondo, purtroppo diverso dal primo, e, a quanto pare, decisamente più dispendioso e complesso?

«De l’anno 1580 prossimo passato, il fidelissimo servitore delle S. V. illustrissime Santo Corbetta, intagliator de Milano, tolse il carico sopra di sé di far il travo de varj legnami et diverse figure et come nelli capitoli, quali si esibiscono, da esser posti nella giesa magior de Milano, et questo lo tolse al publico incanto per precio di

scudi 148 d’oro, facendo detta opera conforme alli detti capitoli, et ancora conforme al disegno, qual il giorno che fu deliberato detta impresa al supplicante era presente, et dopo restò apresso al architetto di detta veneranda fabrica. Instando adunque le S. V. illustrissime, che il supplicante attendi alla detta impresa et gli dia principio, detto supplicante più volte ha ricercato il detto disegno alla detta veneranda fabrica, et mai l’a potuto avere, et al presente gli ne fu dato un altro contra la forma del primo disegno, et ancora di maggior fattura; unde il supplicante restaria leso¹²”.

E chissà cos’altro doveva essere capitato all’intagliatore, che in quell’occasione implorava la “pietà” dei deputati “atteso anco le altre disgracie ocorsegli, como è notorio alle S. V. illustrissime”.

Sta di fatto che negli anni seguenti si rintracciano compensi allo scultore sia per gli intagli delle casse degli organi¹³ che per l’architrave figurato, e nel 1582 Francesco Brambilla fornisce due modelli in cera, probabilmente di piccole dimensioni, per “il Trave dove sarà posto il Santo Crocifisso”¹⁴. Sempre nel 1582 il da Corbetta aveva concluso il “bastone del lampadario”, ossia, probabilmente, il supporto per le lampade retto proprio dall’architrave ligneo e che grazie a quest’ultimo poteva essere collocato appena al di sopra dell’ingresso all’area presbiteriale¹⁵. Ma i lavori non furono conclusi neppure quell’anno, visto che nei mesi di ottobre e dicembre del 1584 il da Corbetta seguitava a ricevere denaro a saldo della *Pergola* e visto che in alcune carte della Fabbrica, tuttora inedite, sono citati alcuni elementi a completamento dell’insieme come opere evidentemente non ancora eseguite o per lo meno non ancora montate¹⁶.

Infatti il Trave, dopo essere stato interamente dorato e dipinto da Ruggero da Monza a partire dal luglio 1590, fu messo in opera l’anno successivo¹⁷, così

(10) *Annali...*, cit. nota 10, vol. IV, Milano 1881, pp. 173-174.

(11) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 346, 2 ottobre 1580 e 19 dicembre 1580, foglio 490v: “Sanctus de Corbetis debet dare die 2 octobris Libras 150 [...] super trabe crucifixi et aliis figuris ex ligno ponendo ante faciem chori ecclesiae maioris ut patet [...]. Item die 19 decembris [...] super duobus capitum leonis ad ponendo in faciatam organi novi (?) [...]. Item [...] saldo duobus capitis leonis [...]”. Sulla pagina a fronte, f. 491: “Item debet libras 216 soldi 0 pro eius mercede contraffortis duorum capitum leonum pro facciata organi versus sacristiam [...] Capellanus capituli organi [...]”.

(12) *Annali...*, cit. nota 10, vol. IV, Milano 1881, p. 184. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 135 Capitoli d’Appalto capo XVIII, paragrafo I.

(13) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, f. 136.

(14) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, f. 165, 5 maggio 1582. Questa notizia mi è stata gentilmente segnalata da Silvio Leydi, a cui vanno i miei ringraziamenti.

(15) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, f. 180.

(16) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347A, f. 434, 29 ottobre e 15 dicembre 1584.

(17) *Annali...*, cit. nota 10, vol. IV, Milano 1881, 6 luglio 1590, pp. 248-249.

come registrato nel 1595 anche da Paolo Morigi, che non mancò di elogiare la qualità di esecuzione:

“e fra le molte sue [di Gerolamo Sante da Corbetta] statue si veggono nel Duomo di Milano quel Christo in Croce con la Madonna nostra Signora, e S. Giovanni Evangelista, con quelli duoi Profeti, i quali sono di grand’eccellenza, e maravigliosa bellezza, e lodati dagli giuditiosi, & intelligenti di scoltura, & architettura, per la prospettiva della lontananza; perché il Crocifisso è braccia sette, & l’altre figure sono brazza sei l’una, e la Croce brazza 14, e furono messe in opera dal detto Corbetra [sic] l’anno 1591, & il Crocifisso fù benedetto dall’Arcivescovo Gasparo Visconte¹⁸”.

Tutto questo senza che si fosse peraltro risolta la vertenza avviata nel 1581 dal da Corbetta, a fronte delle costose modifiche che era stato obbligato ad apportare in corso d’opera, e che troverà una soluzione, fortunatamente a vantaggio del maestro, solo nel 1593¹⁹.

Dopo la prima menzione della *Pergola* da parte di Paolo Morigi, la sua descrizione si rintraccia, a seguire, in molte delle pubblicazioni dedicate alla città di Milano, come nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre, dato alle stampe nel 1674, dove salta agli occhi la lucentezza rutilante della decorazione, tutta a “oro fino” (come era del resto stata espressamente richiesta nel 1590 a Ruggero da Monza nei capitoli d’appalto per la pittura e doratura):

“Portiamoci dinanzi al Coro, e rimirate quella gran trave dorata, che si stende da una Colonna all’altra sostenitrice, con l’aiuto però di due

grandi figure in legno de’ Profeti, messe ad oro in ambi i lati, del Cristo in Croce nel mezzo dell’Arco Corale tra la Vergine Madre, e l’Evangelista Giovanni, furono tutte quelle lignee statue operate da Santo Corbetta peritissimo statuario in legno, l’anno 1591 havuta la Benedizione dell’Arcivescovo Gasparo Visconti s’allogarono colassù, il Cristo è di braccia sette in misura, di quattordici la Croce, e l’altre figure di sei l’una, e sono da tutti gl’Intelligenti stimate per la loro vaghezza²⁰”.

Di poco si discosta la testimonianza tramandataci dal *Distinto Ragguaglio*, di Pietro Antonio Frigerio (1739), dove le sculture e gli intagli “di legno dorato” dell’architrave, “del virtuoso Santi Corbetta”, sono definiti “bellissimi e di rara qualità”²¹, mentre è Vincenzo Forcella che, ormai nel 1895, registra lo smembramento del complesso, avvenuto “or sono trent’anni circa”:

“Tra gli artefici d’intaglio in legno che in gran numero lavorarono per il Duomo, occupa un posto degno d’encomio Santo Corbetta che fu figlio di Gio. Battista, di esso si ammirava l’architrave su cui posava la stupenda immagine del Crocifisso alto sette braccia, sopra una croce di un’altezza di 14, benedetto l’anno 1591 dall’arcivescovo Gaspare Visconte. Ai lati si ammiravano quattro altre statue, la Madonna, S. Giovanni Evangelista con i due Profeti, oggi tolte via²²».

La grandiosa *Pergola* fu infatti rimossa nel 1866, dopo una rocambolesca serie di vicende, che la letteratura si è finora limitata a segnalare²³, ma che invece racconta molto del gusto di quegli anni. Fu l’ingegnere della Fabbrica del Duomo, Giuseppe Vandoni, a proporre la demolizione dell’architrave

(18) P. MORIGI, *La Nobiltà di Milano*, Milano 1595, p. 477.

(19) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 146, capitolo XVIII, paragrafo 2, 4-5 febbraio 1593: “1593 die quinto februar Mediolani, Io infro havendo veduto le ordinationi fatte sopra la impresa dil trave [...] il Crucifisso in domo, et gli incanti, et havendo miso le doe prime di ditto trave et figure supra esso et altre opere attinenti ad esso trave. Item havendo havuto piena informazione di quanto il cardinale boromeo felice memoria permise a esso Sante Corbetta. Item havendo informazione delli legnami, che detto Santo ci ha aggiunto a detta opera del suo stesso proprio, e altre fatture aggiunte di più a detta opera di detto trave, non comprese in detto incanto [...]. Dico et iudico doversi mettere per credito a detto Santo Corbetta, per fattura di detto trave et impresa pertinente lire Doa millia seicento imperiali per saldo et compimento di detta opera. [...] Georgius Trivoltius deputatus et provincialis et sua propria manu”.

(20) C. TORRE, *Il Ritratto di Milano*, Milano 1674 (ed. cons. 1714), p. 387.

(21) P.A. FRIGERIO, *Distinto ragguaglio dell’ottava meraviglia del mondo, o sia della gran metropolitana dell’Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano 1739, p. 21.

(22) V. FORCELLA, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895 (ed. cons. Bologna 1974), p. 39.

(23) M. CINOTTI, *Tesoro e arti minori*, in E. CATTANEO, R. BOSAGLIA, M. VALSECCHI, M. CINOTTI, *Il Duomo di Milano*, volume II, Milano 1973, p. 281, p. 302; F. RUGGERI, s. v. *Crocifissi*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, a cura di G. BENATI, A. M. RODA, Milano 2000, pp. 204-205.

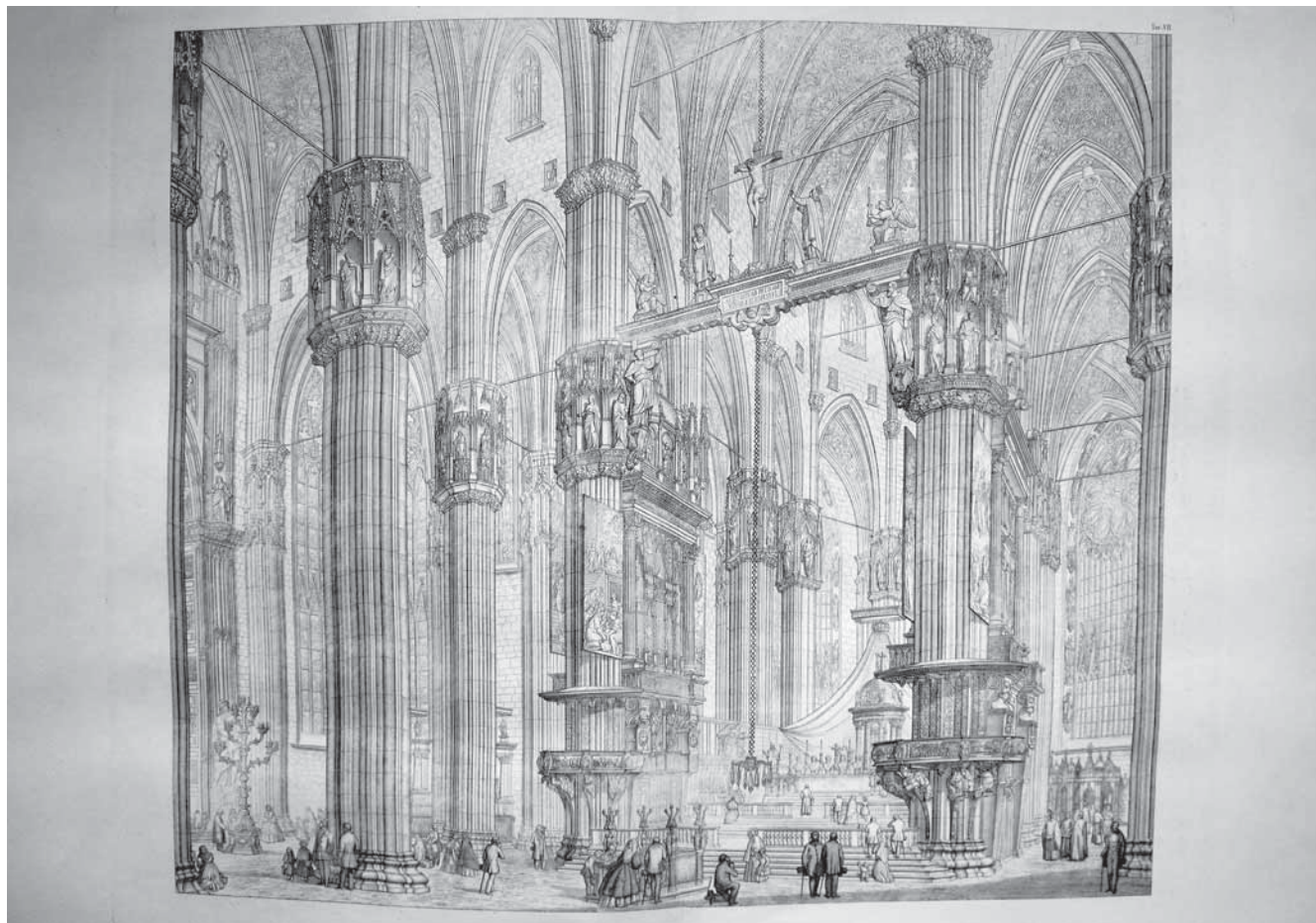


Fig. 8. Fratelli Bramati, *Veduta interna del Duomo di Milano, entrando dalla porta maggiore* (da F. ZUCCARI, G. DE CASTRO, *Il Duomo di Milano*, Milano 1863).

con una lettera datata 18 agosto 1866:

“L’architrave di legno fregiato con ornati simili di stile del seicento ricorrente alla linea d’imposta del grande arco acuto superiore alla balaustrata di delimitazione verso ponente del coro Senatorio di questa Cattedrale, il quale architrave è destinato a sorreggere il Crocifisso con alcune figure laterali tutte in legno, presenta ora qualche pericolo per la sua vetustà e per la carie che ha consumate alcune parti, altroché è nido di pipistrelli e semenzaio di immondizie. Il toglierlo pertanto sarebbe opera previdente contro le conseguenze che potrebbero derivare dalla caduta di qualche pezzo, ed opera ben’anco assai accetta agli amatori del bello e dell’arte che in esso vedono uno sconcio di architettura ed un’introduzione di un membro che non ha motivo né ragione di esistere, oltreché per il suo stile dissona con quello del tempio, ed è d’ostacolo alla libera vista della volta poligonale del coro. La sua rimozione poi può essere benissimo combinabile con la permanenza in quella località del

Crocifisso, il quale senza altre appendici può essere appeso alla chiave o catena di ferro che attraversando l’arco lo collega. Ciò posto invoco l’autorizzazione di por mano all’abbassamento del detto architrave subito dopo la prossima festa della Natività di M. V. ricorrente il giorno 8 settembre²⁴”.

La sollecita autorizzazione da parte dell’Amministrazione della Cattedrale, che accoglieva in pieno le proposte avanzate dal proprio ingegnere (“[La Fabbrica] autorizza il Signor Architetto a quella rimozione mantenendo però il Crocifisso come già viene da lui indicato”²⁵) non mancò di suscitare qualche (a quanto pare, però, isolata) protesta, come quella che si è conservata tra le carte dell’Archivio della Fabbrica, a firma del canonico Giuseppe Maria Calvi, il quale faceva notare che non solo l’architrave costituiva parte integrante di un grandioso com-

(24) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Arredi, cat. 78, 1863-1868.

(25) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Arredi, cat. 78, 1863-1868, 21 agosto 1866.

plesso con precise valenze liturgiche e simboliche (i Profeti, gli angeli, la scena della Crocifissione racchiusi in un'unica struttura simboleggiante l'unione dell'Antico e del Nuovo Testamento) e che in quanto tale sarebbe stato da conservare, ma anche che la sua eventuale rimozione avrebbe probabilmente comportato l'oblio per le sculture lignee ad eccezione del Crocifisso, e ciò a dispetto della "legittima affezione per le produzioni di artisti concittadini che illustrarono la patria con l'opere loro, qual fu il Corbetta autore delle statue anzidette"²⁶. L'ingegner Vandoni, tuttavia, non si scoraggiò, e fece rilasciare ad alcuni operai del cantiere, usi, a causa del proprio mestiere, ad osservare da vicino la *Pergola*, una dichiarazione, al fine di provare:

“il pericolo che presenta la sussistenza dell'architrave sorreggente il Crocifisso, ed essa vale a ribattere quanto da alcuni dei Monsignori si disse, che cioè il detto architrave è abbastanza sicuro, lontani dal prestar fede al sottoscritto Architetto che avvertì il suo stato di minaccioso deterioramento, [...] tutti conformemente dichiarano ch'esso architrave colle statue sorrette sono in tale stato di deperimento e per effetto della carie da presentare un reale ed evidente pericolo, e che inoltre la trave stessa non è solida, oscillando sensibilmente, per modo che essi rifuggono dal percorrerla per timore di rimanere vittima di distaccamento di qualche pezzo, o dell'intera rovina dell'architrave"²⁷.

Tra il 13 e il 20 settembre del 1866 la Fabbrica ordinava definitivamente lo smontaggio della *Pergola*; l'operazione risulta conclusa il 16 ottobre del medesimo anno. Nei primi mesi del 1867 si susseguirono una serie di preventivi di artigiani che si offrirono di realizzare un nuovo Crocifisso (alto circa 3 metri ed eseguito in rame, ad esempio), ma fortuna volle che lo stesso ingegner Vandoni insistesse per il riutilizzo di quello cinquecentesco ligneo, cosa che avrebbe consentito un notevole risparmio di denaro alla Fabbrica²⁸. Accettata la proposta dell'ingegnere, la Fabbrica procedette ad un'altra gara d'appalto al fine di restaurare la superstite Croce lignea, la quale necessitava di un intervento di "bronzatura e coloritura ad olio"²⁹.

(26) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Arredi, cat. 78, 1863-1868.

(27) Ivi, 10 settembre 1866.

(28) Ivi, 15 gennaio 1867.

(29) Ivi, luglio 1867.

Mentre il Crocifisso di Sante, dopo la fase di ridipintura e doratura, negli ultimi mesi del 1867 ritrovò più o meno la propria originaria collocazione, sospeso a grande altezza sotto l'arcone trionfale, agli altri personaggi del "dramma sacro" intagliati dal da Corbetta toccò una più infelice sorte, dato che furono ricoverati in un magazzino della Cattedrale, in attesa di ulteriori disposizioni. Nell'agosto del 1867 l'Amministrazione del Duomo chiese un parere sulle sculture lignee tolte dall'antico Trave alla Consulta del Museo Archeologico, che si espresse senza mezzi termini decretandone così la sorte: "avendo ispezionato le colossali figure in legno che già trovavansi collocate sull'architrave (ora rimosso), la Commissione non ravvisò in esse alcun pregio né per lo stile né per l'esecuzione, pel quale se ne possa raccomandare la conservazione"³⁰.

Ma la Fabbrica tentò il tutto per tutto per ricavare qualche soldo dalla faccenda: a partire dall'ottobre del 1867 furono contattati infatti mercanti di oggetti antichi e "cava-oro" (addirittura uno di questi ultimi, tale Giuseppe Ponti "operatore chimico", si presentò proponendo un nuovo metodo per spogliare le sculture dal prezioso metallo, "lasciando intatto il legname, ed evitando l'abbruciamento del medesimo come da altri si farebbe", soluzione che tuttavia non venne presa in considerazione, se non altro perché il Ponti pretendeva la metà dell'oro ottenuto³¹), fino al 3 luglio del 1868, quando gli amministratori del Duomo decidono di accogliere l'ennesima offerta del signor Antonio Martinoia, disposto già da tempo ad acquistare tutte le sculture lignee per un totale di 1000 lire, sapendo che il Martinoia "ha fatto quella offerta pel solo ricavo dell'oro calcolando il resto come legname da fuoco"³²; come dire che si cominciava a temere di non poter ottenere niente di meglio.

Scompare da quel momento, nei documenti dell'Archivio, ogni traccia del San Giovanni, della Madonna, dei Profeti dorati e degli angeli reggicero realizzati da Gerolamo Sante per l'antica *Pergola* del Duomo, mentre dalla dispersione si

(30) Ivi, 13 e 19 agosto 1867. Il carteggio tra la Commissione speciale della Consulta, appositamente formata, e l'amministrazione della Fabbrica del Duomo è riportato brevemente anche in: *L'Archivio della Consulta del Museo Patrio di Archeologia di Milano (1862-1903)*, a cura di R. LA GUARDIA, Milano 1989, pp. 214-215.

(31) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Arredi, cat. 78, 1863-1868, 14 giugno 1868.

(32) Ivi, 15 marzo 1868.

salvò il Crocifisso, come abbiamo visto, che fu ancorato alla sommità dell'arco trionfale, ove tuttora si conserva (cfr. fig. 1). Si tratta dunque dell'unico pezzo sopravvissuto intagliato dal da Corbetta, praticamente invisibile a occhio nudo, immerso com'è nella penombra dell'interno della Cattedrale, e di cui esistono solo un paio di riproduzioni fotografiche, di proprietà della Fabbrica del Duomo, ancora oggi inedite³³. Il Cristo crocifisso di Gerolamo Sante è una scultura possente ed energica, tutta segnata da una muscolatura guizzante, la cui propensione al dinamismo culmina nel perizoma svolazzante tutto ricoperto d'oro splendente, ed è facile comprendere l'ammirazione che destò nei contemporanei, che tributarono al nostro intagliatore meritate lodi, come nel citato caso di Paolo Morigi.

I da Corbetta intagliatori³⁴

Se le vicende del Crocifisso del Duomo, in particolare la sua storia cinquecentesca, sono in parte note, non lo è altrettanto il fatto che Gerolamo Sante appartenne a una vera dinastia di intagliatori che, attraverso almeno 4 generazioni, che si tramandarono il mestiere, copre un arco cronologico di eccezionale rilevanza: dal 1480 almeno al 1619, con una produzione tutt'altro che trascurabile in territorio lombardo. La bottega dei da Corbetta è sfuggita quasi del tutto agli studi specialistici fino ad anni recenti. Solo nel 2001 è apparso lo scarno ma fondamentale contributo di Vittorio Pini, con il quale lo studioso ha per primo tentato la ricostruzione di un ipotetico albero genealogico della famiglia basandosi su una copiosa messe di documenti, raccolti anche grazie alle ricerche di Grazioso Sironi³⁵. Allo scritto del Pini sono seguiti nel 2005 le brillanti aperture di Elena Caldara e di Marco Albertario nell'ambito della mostra sulla scultura lignea del Rinascimento svoltasi al Castello Sforzesco di Milano³⁶, il ricchissimo volume di Rossana

Sacchi su *La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*³⁷, gli interventi della Sacchi³⁸ e di Casimiro Debiaggi nel 2006³⁹, di Raffaele Casciaro nel 2007⁴⁰, ancora di Albertario nel 2009⁴¹, e le ricerche di Carlo Cairati ed Edoardo Rossetti, ora (almeno in parte) in fase di pubblicazione.

Anche solo una rapida elencazione di alcuni dati documentari credo possa rendere l'idea del ruolo ricoperto dalla bottega dei da Corbetta:

Santino il vecchio, dopo avere concluso un patto di collaborazione con Pietro Bussolo nel 1480, proprio nel periodo in cui il Bussolo lavorava a Milano per Santa Maria presso San Satiro⁴², nel 1509 realizza un'ancona per la chiesa di San Martino a Carnago (in provincia di Varese)⁴³.

Giovan Pietro da Corbetta, fratello di Santino, è chiamato ad "ornare" un altare in San Francesco a Vigevano nel 1525⁴⁴.

degli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, Sale Viscontee, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSÌ, Milano 2005, scheda III.24, pp. 228-229; M. ALBERTARIO, *Intorno a Giovanni Angelo Del Maino*, in *Maestri della Scultura in legno...*, cit., p. 169, p. 170 nota 28, p. 171 nota 49.

(37) R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, vol. I, Milano 2005, pp. 141-146. Questo contributo ha avuto il merito di congiungere, in un coerente quadro d'insieme, tutti i dati fino a quel momento disponibili, compreso quanto scoperto da Pini.

(38) R. SACCHI, «*Chi non ha veduto quel sepolcro, non può dir di sapere che cosa sia pittura*», in *Gaudenzio Ferrari. La Crocifissione del Sacro Monte di Varallo*, a cura di E. DE FILIPPIS, Torino 2006, pp. 21-34.

(39) C. DEBIAGGI, *Lo scultore Giovanni Battista da Corbetta e la sua attività per il Sacro Monte di Varallo*, in "Studi Piemontesi", vol. XXXVI, fasc. 2, 2007, pp. 399-415.

(40) R. CASCIARO, *Qualche spunto vigevanese per la storia della scultura in legno*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, Vigevano 2007, pp. 14-31.

(41) M. ALBERTARIO, in *Splendori di corte. Gli Sforza, il Rinascimento, la Città*, catalogo della mostra (Vigevano, Castello, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010), a cura di L. GIORDANO, M. OLIVARI, Milano 2009, scheda 36, pp. 158-159.

(42) R. SCHOFIELD, G. SIRONI, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", 12, 2000, p. 47. Il documento in questione è stato ripreso poi da PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno...*, cit. nota 36, p. 127.

(43) BIANCHI, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i da Corbetta...*, cit. nota 35, in c. d. s.

(44) M. OLIVARI, *Note intorno alla scultura lignea nel Duomo di Vigevano*, in "Nuovi Studi", 11, IX-X, 2004-2005, p. 160 nota 5.

(33) Le fotografie sono state rintracciate per me da Roberto Fighetti, che qui ringrazio per la usuale disponibilità.

(34) E. BIANCHI, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i da Corbetta*, negli atti del convegno di Varese, in "Rivista della Società Storica Varesina", in c. d. s. Nello scritto è reperibile la bibliografia esistente sui da Corbetta, compresi gli studi più recenti.

(35) V. PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno: il cosiddetto Andrea da Milano è Andrea da Corbetta?*, in "Raccolta Vinciana", XXIX, 2001, pp. 125-141.

(36) E. CALDARA, in *Maestri della Scultura in legno nel Ducato*

La stessa impresa del Trave era fruttata a Gerolamo Sante grazie alla fiducia che i deputati del più longevo cantiere cittadino dovettero riporre in questi intagliatori, impiegati presso la Veneranda Fabbrica senza soluzione di continuità per tre generazioni. Santino vi si ritrova dal 1505, quando la Cattedrale lo retribuisce per l'esecuzione di un *Padre Eterno* intagliato, al 1525, pagato per avere fornito tre sculture in legno destinate all'Orologio del Camposanto⁴⁵. Giovanni Battista da Corbetta, il padre di Gerolamo Sante, nel 1538, in collaborazione con Giulio Oggioni, intaglia alcune statue da collocare sul grande cero pasquale del Duomo, il cosiddetto *ciloster*⁴⁶, mentre nel 1554 esegue il *Padre Eterno* che la Caldara ha identificato col pezzo dorato ancora conservato in Duomo⁴⁷, infine nel 1581 e nel 1583 compare quale garante per l'esecuzione di alcune opere destinate agli organi della Cattedrale⁴⁸. Giovanni Battista è protagonista di una fulgida carriera ben documentata: lavora per il Santuario di Saronno nel 1537, dove porta a termine la statua lignea della *Assunta*⁴⁹, lasciata incompiuta dal cugino Andrea da Corbetta a causa della sua morte improvvisa⁵⁰; nel medesimo anno lavora per il monastero di Santa Caterina del Sasso sul lago Maggiore, dove firma un gruppo di sculture⁵¹ (di cui forse resta la Santa Caterina, purtroppo deturpata dalle ridipinture⁵²); è responsabile della costruzione degli archi trionfali e degli apparati celebrativi (su disegno di Giulio Romano) per gli ingressi in Milano prima di Carlo V nel 1541⁵³ e poi di Filippo II nel 1548⁵⁴;

nel 1548 è incaricato dell'esecuzione di sette sculture lignee per il Sacro Monte di Varallo⁵⁵; ancora negli anni Settanta del Cinquecento, insieme al figlio Gerolamo Sante, si occupa della realizzazione e decorazione del coro della Certosa di Garegnano⁵⁶ e dell'organo di Santa Maria presso San Celso a Milano⁵⁷. Faceva parte inoltre della famiglia uno dei migliori intagliatori del Cinquecento lombardo: quell'Andrea da Milano attivo al Santuario di Santa Maria dei Miracoli di Saronno, da identificarsi finalmente con Andrea da Corbetta, come sostenuto da Pini, Sacchi, Albertario, scartata quindi definitivamente l'ipotesi di farlo coincidere con Andrea Retondi da Saronno, esperto lapicida con frequentazioni francesi. Andrea da Corbetta, dunque, diviene l'autore documentato dei noti gruppi di personaggi che animano il Santuario nelle scene della *Deposizione* e dell'*Ultima Cena*, del *Dio Padre* sistemato al centro della cupola gaudenziana, in parte della *Vergine Assunta*, oltre che di quasi tutti i numeri del corposo catalogo assegnato da Raffaele Casciaro ad Andrea da Milano⁵⁸.

(45) *Annali...*, cit. nota 10, vol. III, Milano 1880, p. 132, p. 233.

(46) *Annali...*, cit. nota 10, vol. III, Milano 1880, pp. 269-270. Su Giulio Oggioni, si veda ora il contributo di S. BRUZZESE, in c. d. s. negli atti del convegno di Varese, in "Rivista della Società Storica Varesina".

(47) E. CALDARA, cit. nota 37.

(48) *Annali...*, cit. nota 9, vol. IV, Milano 1881, pp. 180, 200-201.

(49) A. DI LORENZO, *Nuovi documenti per Gaudenzio e i suoi aiuti a Saronno*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", vol. XLI, n. s., 1989, p. 224.

(50) PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno...*, cit. nota 36, p. 131.

(51) J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 167, 250, poi ripubblicato da PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno...*, cit. nota 36, pp. 137-138.

(52) BIANCHI, *Una famiglia di intagliatori lombardi: i da Corbetta...*, cit. nota 35, in c. d. s.

(53) MORIGI, *La Nobiltà di Milano...*, cit. nota 19, p. 476; *Annali...*, cit. nota 9, vol. III, Milano 1880, pp. 277-278; FOR-

CELLA, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno...*, cit. nota 23, p. 28; G. BORA, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale 27 aprile - 20 luglio 1977), Milano 1977, pp. 46, 47, 49; S. LEYDI, *I trionfi dell'«Acquila Imperialissima» Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca, duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, in "Schifanoia", 9, 1990, pp. 15, 48-49 note 83-84; S. LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze 1999, pp. 171-172; CALDARA, cit. nota 37, p. 229. (54) MORIGI, *La Nobiltà di Milano...*, cit. nota 19, p. 477; BORA, *La cultura figurativa a Milano...*, cit. nota 54, pp. 46-47, 49; anche in ASCMi, *Materie*, 569, fascicolo "Intagliatori in legno"; LEYDI, *I trionfi dell'«Acquila Imperialissima»...*, cit. nota 54, p. 53 note 127, 132; LEYDI, *Sub umbra imperialis aquilae...*, cit. nota 54, p. 172; CALDARA, cit. nota 37, p. 229. (55) SACCHI, «Chi non ha veduto quel sepolcro...», cit. nota 39, p. 24; DEBIAGGI, *Lo scultore Giovanni Battista da Corbetta...*, cit. nota 40.

(56) BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura...*, cit. nota 9, vol. II, Roma 1968, p. 5.

(57) ASMi, *Notarile*, Pomponio Vignarca, 16135, 13 gennaio 1574.

(58) R. CASCIARO, *Andrea da Saronno. Classicismo e teatralità nella scultura milanese del primo Cinquecento*, in "Nuovi Studi", III, 5, 1998, pp. 65-83; R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 350-359 (con bibliografia precedente).

Ciò consente la risoluzione delle strane vicende che riguardano proprio la scultura lignea dell'Assunta saronnese, commissionata ad Andrea su disegno di Gaudenzio Ferrari nel 1535 e non ancora terminata nel giugno 1537, quando i fabbricieri del Santuario pagano un vetturino con il compito di recarsi a Milano a ritirare l'opera dalla bottega dell'intagliatore inadempiente. Ma Andrea da Corbetta era morto di ulcera proprio il 2 giugno del 1537, come ha scoperto Pini, e questo fatto finalmente spiega l'interruzione improvvisa del lavoro dello scultore presso il Santuario, così come, nel nuovo quadro d'insieme, si spiega il completamento della statua della Vergine da parte di un Battista da Milano che coincide con Giovanni Battista da Corbetta, cugino di Andrea e verosimilmente già attivo da qualche tempo nella bottega di famiglia.

Andrea da Milano, infine, autore di opere di tale qualità da meritarsi, giustamente, la copertina dell'importante volume del 2000 di Casciaro sulla scultura lignea lombarda, perde la connotazione di "monade" isolata che l'ha finora accompagnato, per inserirsi in una rete familiare di lungo corso, altamente prolifica, assestata e solida.

Del resto Paolo Morigi, nella sua *Nobiltà di Milano* (1595), non esitò a dedicare a Giovanni Battista e a suo figlio Gerolamo Sante, suoi contemporanei, un intero capitolo del quinto libro dedicato agli artefici milanesi, dove tra l'altro si legge:

“Un virtuoso milanese degno di molte lodi, che fu de'primi virtuosi d'Italia nella sua professione e grande inventore di cose rare: quello fu Giovanni Battista Corbetta scultore raro in statue di legno, ed è stato il primo a far le statue di quei Crocifissi più grandi del naturale, che si veggono in croce nelle chiese con tanta eccellenza dell'arte; [...] così in Milano come fuori, tanto ben scolpite e così imitatrici al naturale, che paiono agli occhi de'riguardanti, che siano viventi”.

E riguardo al nostro Gerolamo Sante:

“Questo immortale Gio. Battista ha lasciato vivo un figliolo nominato Santo, il qual nella scultura va imitando il padre, ed è il primo che oggidì vive nella nostra Città in quella professione di virtù, come dalle molte figure, che si veggono così nella Città come nello Stato suo, si può giudicare, tutte lavorate dall'eccellente mano di quello Santo⁵⁹”.

Una specializzazione della bottega in Crocifissi, dunque, «più grandi del naturale», «che si veggono in croce nelle chiese», esattamente come la grande Croce lignea del tiburio della Cattedrale milanese, che, ben documentata e datata, costituisce un punto fisso in un ipotetico repertorio di Crocifissi lombardi, oggetti così difficili da osservare, da fotografare, da studiare, per le loro collocazioni disagiati, ma anche a causa delle numerose manomissioni subite.

Tra questi “colossi di Lombardia” (per citare Barbara Agosti che così si riferiva in un suo saggio al San Carlone di Arona⁶⁰), ci sarebbero da aggiungere la gigantesca Croce in San Lorenzo di Dovera (presso Lodi), forse di mano di Giovanni Battista da Corbetta, proveniente dal Duomo di Lodi⁶¹ (figg. 10, 11) e

(59) MORIGI, *La Nobiltà di Milano...*, cit. nota 19, pp. 476-477.

(60) B. AGOSTI, *Colossi di Lombardia*, in “Prospettiva”, 83-84, 1996 (1997), pp. 177-182.

(61) Sotto la voce “Corbetti (Corbetta) Santo” (l'unica reperibile sotto tale dicitura), nel XXI volume dell' *Allgemeines Künstler - Lexicon*, pubblicato nel 1999, si legge: «Corbetti (Corbetta) Santo: ital. Holzbildhauer in Mailand. Schuf 1541 mit Giovanni Battista C. den Triumphbogen für den Einzug Karls V sowie für die Kathedrale in Lodi ein Kruzifix [...]» (S. PARTSCH, s. v. *Corbetti (Corbetta) Santo*, in *Allgemeines Künstler - Lexicon*, vol. 21, München - Leipzig 1999, p. 157).

La medesima notizia, per la verità riferita al solo Giovanni Battista da Corbetta, compariva anche nella voce della prima edizione del *Lexicon*, data alle stampe nel 1912 (L. CALLARI, s. v. *Corbetti Giovanni Battista und Santo*, in U. THIEME, F. BECKER, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, vol. VII, Leipzig 1912, p. 393), e questa volta è possibile rintracciare la fonte utilizzata dall'autore per il dato sul Crocifisso di Lodi. Si tratta infatti di un breve articolo pubblicato nel 1870 sull'“Emporio pittoresco”: “La cattedrale di Lodi si è in questi giorni adornata di un ragguardevole oggetto d'arte che stava altre volte nella vicina chiesa di Sant'Antonio. È un Crocifisso di legno alto metri 6 ½ per 4 ½ egregiamente lavorato a tutto tondo dal celebre scultore Giovanni Battista Corbetta milanese, il primo che fu, come scrive il Moriggia “a fare le statue di quei Crocifissi più grandi del naturale che si veggono nelle chiese di Lombardia, tanto bene scolpiti e così imitati al naturale, che paiono agli occhi dei riguardanti, che siano viventi”. Il Corbetta operava intorno alla metà del secolo XVI ed ebbe un figlio per nome Santo, il quale intagliò pure nel regno verso la fine del secolo e condusse insieme col padre varii pregevoli lavori che in parte ancora sussistono nel Duomo di Milano” (in “L'Emporio pittoresco e l'illustrazione universale. Giornale illustrato”, VI, secondo semestre, vol. IX, 1869 [1870], p. 98). Nella letteratura che si è occupata dei da Corbetta non risultano altri riferimenti ad una Croce per Lodi, né per la Cattedrale né per la chiesa di Sant'Antonio. Pare proprio, tuttavia, come registrò l'“Emporio pittoresco”, che tale oggetto di ragguardevoli dimensioni (secondo le consuetudini di lavoro di

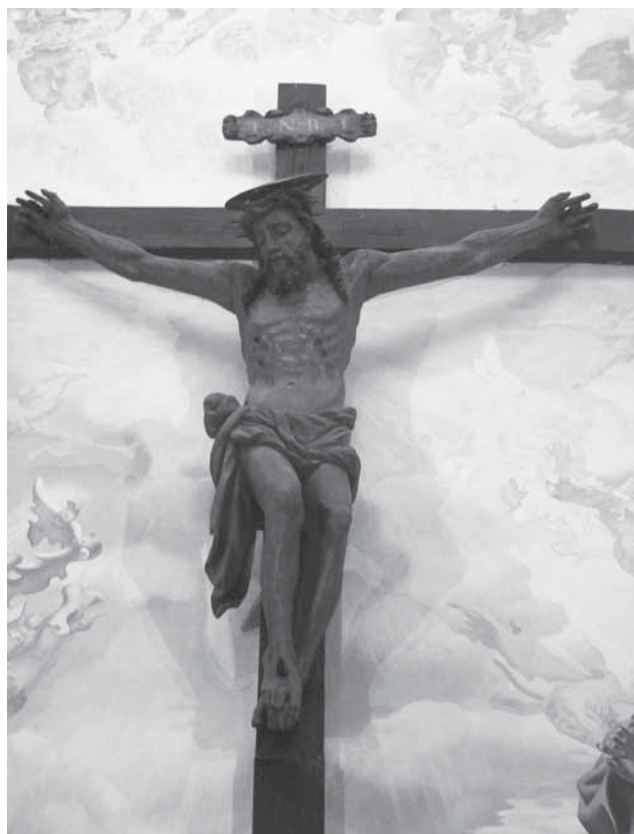


Fig. 10. Giovanni Battista da Corbetta (?), *Crocifisso*, Dovera, San Lorenzo.

quella della chiesa del Carrobiolo di Monza (fig. 12), opera, appena uscita da un restauro accurato,

Giovanni Battista da Corbetta) non fosse conservato originariamente in Duomo bensì provenisse dalla distrutta chiesa di Sant'Antonio, dove Alessandro Ciseri ricordava un Crocifisso ancora nel 1732 (e il fatto che egli lo segnalasse esplicitamente può deporre a favore dell'identificazione del pezzo, che certo non passava inosservato, date le misure): "Nella chiesa di Sant'Antonio di Padova de' Padri Conventuali di San Francesco con solenne processione fu trasportata la Statua dello Santo dalla Cappella di San Francesco a quella, dove è al presente, che era del Crocifisso, e questo resta collocato sopra l'architrave" (A. CISERI, *Giardino Istorico lodigiano, o sia Istoria sacro-profana della città di Lodi, e suo distretto*, Milano 1732 (ristampa anastatica 1990), p. 44). Sappiamo che l'antica chiesa lodigiana intitolata a Sant'Antonio da Padova, chiamata originariamente del Giardino "per essere la sua positura uniforme in tutto col modello di altra chiesa detta del Giardino in Milano" (G. AGNELLI, *Dizionario storico geografico del Lodigiano*, Lodi 1886 (ristampa anastatica 1990), p. 153) e officiata dai Minori Osservanti di San Francesco, fu soppressa nel 1810 e divenne sussidiaria della Cattedrale fino al 1861, quando fu tramutata in palestra e poi in teatro (AGNELLI, *Dizionario...*, cit., p. 153). Pochi anni dopo, nel 1869, l'enorme Croce intagliata collocata in origine prima in una cappella e successivamente sull'architrave della chiesa di Sant'Antonio giungeva dunque nel Duomo di Lodi, trovando posto nella prima cappella a destra, dedicata a San Giovanni Battista,

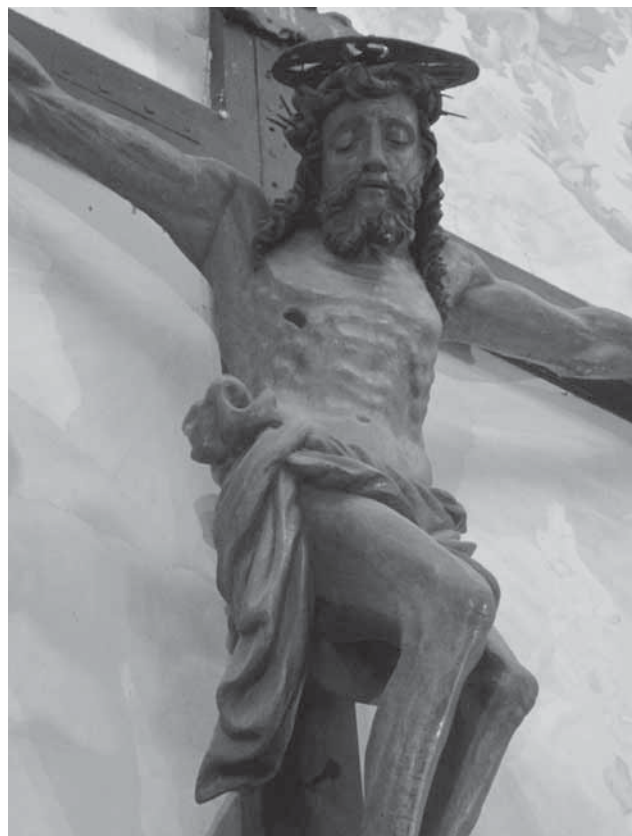


Fig. 11. Giovanni Battista da Corbetta (?), *Crocifisso*, Dovera, San Lorenzo.

sulla parete di fronte a quella occupata dal monumento funebre da Ponte, opera di Andrea Fusina, e dove era anticamente conservata anche la pala di Boltraffio, eseguita per Bassano da Ponte, entrata poi nelle collezioni del Museo di Belle Arti di Budapest (R. CASSANELLI, A. DORIA, *La Cattedrale di Lodi*, Lodi 1879, p. 11). In quella collocazione Bassano Martani, nel 1876, indicava il nostro Crocifisso ligneo: "Il Crocifisso colossale, appeso all'opposto lato [rispetto all'arca del Fusina], fu tolto dalla dissacrata Chiesa di Sant'Antonio ed è memoria d'artista preso in particolar modo dalle figure oltre il vero, per luoghi elevati" (B. MARTANI, *Lodi nelle sue antichità e cose d'arte*, Lodi 1876 (seconda ed.), p. 14). Sotto la direzione dell'architetto Alessandro Degani furono avviati nel 1958 consistenti lavori di rifacimento concernenti sia l'interno che l'esterno del Duomo di Lodi, volti a smantellare le strutture e le decorazioni settecentesche, fino al totale sovvertimento del suo aspetto originario (CASSANELLI, DORIA, *La Cattedrale di Lodi...*, cit., pp. 12-13). Risale a questi anni lo spostamento del Crocifisso intagliato, che dopo la conclusione dei lavori non trovò più posto all'interno della Cattedrale e venne provvisoriamente ricoverato nella vicina chiesa di San Filippo. Nel 1962 ne faceva richiesta al Capitolo del Duomo di Lodi don Sante Tosi, che aveva appena concluso la costruzione della nuova chiesa parrocchiale di Dovera (B. SANGALLI, *La chiesa parrocchiale di San Lorenzo di Dovera, pitture a fresco di Felice Vanelli. Omaggio a Don Sante Tosi*, Orio Litta (Lodi) 1995, pp. 32-35). E nella chiesa di San Lorenzo a Dovera, poco distante da Lodi, al centro della spaziosa abside affrescata negli anni Sessanta del secolo scorso da Felice Vanelli, si trova ancora un gigantesco Crocifisso, che ha davvero tutta l'aria,



Fig. 12. Giovanni Battista da Corbetta (?), *Crocifisso*, Monza, Santa Maria del Carrobiolo (prima del restauro).

definita nei documenti di “messer Battista scultore famoso”⁶².

Ho grandi debiti nei confronti di Rossana Sacchi, che ha seguito con le consuete attenzione e generosità (mettendomi a disposizione una gran quantità di notizie documentarie), la redazione della mia tesi conclusiva per la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte presso l'Università degli Studi di Milano, discussa nel marzo 2007, dedicata alla famiglia di intagliatori da Corbetta (I da Corbetta intagliatori in legno. Prime ricognizioni, relatrice Rossana Sacchi, correlatore Giovanni Agosti, anno accademico 2005/2006). Sui da Corbetta è in corso di stampa anche il testo del mio intervento per il convegno Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese, tenutosi al Castello di Masnago (Varese) il 17 dicembre 2009: gli atti del convegno saranno pubblicati sulla “Rivista della Società Storica Varesina”, numero in uscita.

nonostante le pesanti ridipinture, di essere un manufatto uscito nella seconda metà del Cinquecento dalla bottega di Giovanni Battista da Corbetta. Certo anche la Cattedrale di Lodi dovette possedere una Croce innalzata su una struttura portante all'altezza del presbiterio, smantellata negli anni Ottanta del Cinquecento, proprio durante una serie di interventi di ristrutturazione diretti prima da Pellegrino Tibaldi e poi da Martino Bassi, quando, per l'appunto: “si rivestirono di marmo i gradini del presbiterio e della cripta; il setto venne liberato dal suo grande arco di marmo sormontato da un Crocifisso e da una grata di ferro che lo ornava, ma che impediva la vista delle funzioni: una semplice balaustra la sostituì” (CARETTA, DEGANI, NOVASCONI, *La Cattedrale...*, cit. nota 61, p. 44). Di questo oggetto appartenente al Duomo non pare per ora però essere sopravvissuta alcuna traccia, mentre la Croce citata dall’“Emporio pittoresco” potrebbe ragionevolmente coincidere con quella che oggi fa bella mostra di sé nella chiesa di San Lorenzo a Dovera (ringrazio don Gianfranco Rossi per avermi facilitato nella realizzazione di alcune fotografie).

(62) Su questo Crocifisso si rinvia all'intervento di F. DEBOLINI e A. FERRARI per gli atti del convegno di Varese, in c. d. s.

Silvio Leydi

I Busca fonditori in bronzo tra Quattrocento e Seicento: fonti e documenti

La vicenda della famiglia di fonditori e bronzisti Busca (o de Buschis, detti Ciocchino) si snoda, secondo quanto è stato possibile ricostruire finora, per poco meno di due secoli e sei generazioni, e cioè da Luigi (attivo forse tra il 1438 e il 1465) ad Annibale (attivo tra il 1603 e il 1623 almeno)¹. Dediti inizialmente alla fusione di campane, i Busca passarono man mano anche a più impegnativi progetti realizzando parti architettoniche (capitelli, basi per colonne, decori, cartelle, festoni, candelabri) per molte chiese milanesi per giungere quindi, già in pieno Cinquecento, alla statuaria, sia autonomamente, sia in collaborazione - per le cere - con scultori o modellatori. Inoltre non tralasciarono mai

Non poche persone mi hanno aiutato nell'avventurarmi nel mondo dei bronzi milanesi. Devo un ringraziamento a Stefania Palladino, Giorgio Pizzatti, Paolo Savio, Fabrizio Tonelli, Jeremy Warren, Susanna Zanusso.

Abbreviazioni utilizzate oltre quelle redazionali: ASMSC: Archivio di Santa Maria presso San Celso (oggi depositato in ASDMi); BNBM: Biblioteca Nazionale Braidense, Milano; CBAM: Civica Biblioteca d'Arte, Milano. Avverto che, salvo diversa indicazione, per il bronzo e i metalli in genere viene sempre utilizzata come misura di peso la libbra piccola, pari a circa 326 grammi, a sua volta divisa in 12 onces da 27,3 grammi.

(1) Per una migliore comprensione delle parentele e per ulteriori notizie biografiche (fratelli e sorelle non implicati nell'occupazione di famiglia, mogli e mariti) rimando all'albero genealogico in calce al saggio che riporta l'intera discendenza di Luigi Busca, al momento da considerare il capostipite della dinastia. Segnalo comunque la presenza di un Lanfranco Busca, cui si dovrebbe, nel 1399, la fusione di una piccola campana (del peso di 60 libbre) destinata al Duomo di Milano (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, Milano, 1881-1893, Appendice I, p. 246), molto probabilmente antenato della linea che ho fatto iniziare con Luigi, ma allo stato delle ricerche non direttamente collegabile (si tratta forse di un nonno o uno zio, o forse del padre di Luigi).

il loro impegno come fonditori di artiglierie, principalmente per lo stato di Milano, ma pure per i Savoia o i Gonzaga.

Tuttavia, malgrado i due secoli di storia che attraversano e l'ampia varietà di opere loro riferibili che ancor oggi è possibile ammirare, i Busca non hanno goduto di alcuna fortuna storico-critica, al massimo relegati nel limbo dei fonditori di idee altrui o di esperti di metalli e fornaci. E se non è questa la sede per iniziare una riflessione teorica sulla paternità degli oggetti realizzati con la tecnica della cera persa (a chi attribuirli? al progettista, al realizzatore delle cere, al fonditore, al capo bottega?), il mio contributo si propone almeno di offrire una schematica sintesi, frutto di una ricerca ormai pluriennale, ordinando fonti, documenti e, ove possibile, oggetti prodotti dai Busca nel corso dei due secoli della loro documentata attività.

È comunque necessario premettere che in vari casi non è stato possibile (finora) controllare con sopralluoghi le informazioni bibliografiche o documentarie che indicano i Busca come autori di campane per varie chiese: nell'impossibilità ad accedere alle celle campanarie le affermazioni - soprattutto del Forcella - sull'autografia delle fusioni devono essere accettate per corrette, soprattutto se corredate da riproduzioni grafiche o da trascrizioni di firme e date. Per quanto riguarda i pezzi di artiglieria, molte decine se non centinaia, fusi dai Busca, non se ne conosce nessuno (sempre ammesso che siano in qualche modo identificabili).

Il Quattrocento

Luigi Busca (attivo 1438?-1465; morto probabilmente intorno al 1465, certo ante 1474)

Luigi deve essere considerato, al momento, il capostipite della famiglia. Viene pagato dal Duomo nel 1465 per la fornitura di 160 libbre di gettoni (incarico che verrà mantenuto anche in seguito dai discendenti)². È probabile che sia morto poco dopo:

dallo stesso 1465 nei conti della Fabbrica del Duomo viene sostituito dai suoi figli, Antonio e quindi Giovanni Maria.

Antonio Busca di Luigi (attivo 1456-1478, morto probabilmente nel 1478, certo ante 1495)

Antonio Busca è per la prima volta ricordato dalle fonti nel 1456, quando fonde la campana maggiore per il monastero di san Pietro di Viboldone³, e quindi nel 1464 per la campanella dei morti in santa Maria del Carmine (fig.1)⁴ (entrambe ancora presenti nel 1892); nel 1465, 1467, 1468 e 1473, come il padre, rifornisce il Duomo di gettoni⁵, nel 1466 è pagato per un perno in bronzo per la cattedrale⁶ e nel 1469 esegue una terza campana per la scuola di santa Maria di Vaprio⁷; al 1477 risale invece la vicenda della fusione di una nuova campana per il Duomo di Milano, affidata in un primo tempo a Giacomo Sovico e quindi, dopo il fallimento della gettata, passata in toto ad Antonio⁸.

Giovanni Maria Busca di Luigi (attivo 1466-1485, morto ante 1503)

Documentato per la prima volta nel 1466 per la fusione di 220 marchi (più di 50 chili) di gettoni per il Duomo⁹, Giovanni Maria Busca pare in realtà sostituire il fratello Antonio a partire dal 1478, fatto

che lascerebbe pensare ad un passaggio di consegne successivo alla morte del congiunto. Proprio nel 1478 e quindi nel 1480 si impegna a fondere due campane per il Duomo, la prima associandosi con Giacomo Sovico, che già aveva con poco successo affiancato il fratello nel 1477¹⁰. Al 1483 risale la realizzazione della campana per la chiesa di santa Maria presso san Satiro¹¹ e al 1485 il contratto per quella destinata a santa Maria della Scala¹², ultima sua opera documentata.

Il Cinquecento

Gerolamo Busca di Antonio (attivo 1499-1520; morto 25 novembre 1522)

La prima opera di Gerolamo Busca, una campana per il convento di santa Maria delle Grazie, è documentata nel 1499¹³, ben quindici anni dopo l'ultima notizia relativa all'attività dello zio Giovanni Maria.

novembre 1466). Il marco di zecca, utilizzato solitamente per i metalli preziosi, ha un peso di 235 grammi (10) *Annali...*, cit. nota 1, vol. II, pp. 302, 303 (per il 1478) e 314 (per il 1480); *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, p. 2 (pagamento in conto per la nuova campana in data 25 gennaio 1481 e, in nota, l'indicazione di un ulteriore versamento effettuato "poco dopo"). (11) G. LISE, *Santa Maria presso San Satiro*, Milano 1974, p. 118 (che cita un documento conservato nell'Archivio parrocchiale di San Satiro, Carte antiche 1, al momento non consultabile): la campana recava un'immagine della Madonna e l'iscrizione "m. Johannes Maria de Buschis fecit MCCCCLXXXIII".

(12) ASMi, Notarile 3882, n. 396, 7 luglio 1485: patti tra il parroco di S. Giovanni in terra amara e il prevosto di S. Maria della Scala (e altri del capitolo), che si impegnano a dare a detto maestro la campana rotta che sta sul campanile; riceveranno entro 15 giorni un'altra campana nuova, di suono migliore e dello stesso peso (con un abbuono in più o in meno di 4 libbre), e la pagheranno d. 10 per libbra piccola, con obbligo da parte di Busca di portare e montare sul campanile la campana nuova. Il pagamento avverrà solo dopo che la detta campana sarà *in situ* e suonerà bene.

(13) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 21, n. 4, con rilievi (una Madonna allattante a mezzo busto, sant'Ambrogio e san Domenico con il modello della chiesa), stemmi (di Milano, degli Sforza e del convento) e iscrizioni, tra cui la firma e la data: "Opus Hieronimi de Buschis Mlis anno 1499 diebus X februarii". Il documento, una "Descrizione delle campane vecchie levate per rinnovarsi nel presente anno 1722, con la descrizione posta sopra le nove", è conservato in ASMi, Fondo di Religione 1398, fasc. 31 (segnatura che corregge quanto riportato da C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. II, Roma 1968, p. 39 e da O. CASAROLI, voce *Busca (Buschi)* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma 1972, vol. 15, pp. 483-485).

(2) *Annali...*, cit. nota 1, vol. II, p. 242, 26 giugno 1465. Negli *Indici* il suo nome ricorre anche per l'anno 1438, ma nessun documento pare corrispondere a tale riferimento.

(3) V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VII ai giorni nostri*, Milano 1889-1893, vol. XI, p. XXXII, che riporta anche l'iscrizione: "1456 mag. anton de buschis. campana ista constructa fuit tempore venerabilis viri dni fratris stephani de arzago praep. ti ecclesiae sc. ti petri de viboldone ordi. s huiliator.".

(4) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 20, n. 3 (e rilievo a p. XXX): la campana è decorata con un busto della Vergine, un sant'Ambrogio e una mandorla con la Madonna col Bambino tra due santi.

(5) *Annali...*, cit. nota 1, vol. II, pp. 243, 259 e 264; le medesime indicazioni anche in FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, pp. XXXIV.

(6) *Annali...*, cit. nota 1, vol. II, p. 255.

(7) E. MOTTA, *Per la storia dei Fonditori di campane in Lombardia*, in "Archivio Storico Lombardo", 1888, pp. 379-381, p. 381 e V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. XXXIV. L'atto di collaudo della campana, gettata dallo stesso Antonio Busca, che è detto rogato dal notaio Antonio Zunico q. Beltrame l'11 dicembre 1469, risulta oggi irreperibile in ASMi, Notarile 1826.

(8) *Annali...*, cit. nota 1, vol. II, pp. 296, 297 e 299 (saldo in data 8 gennaio 1478).

(9) *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, p. 2 nota (pagamento del 21

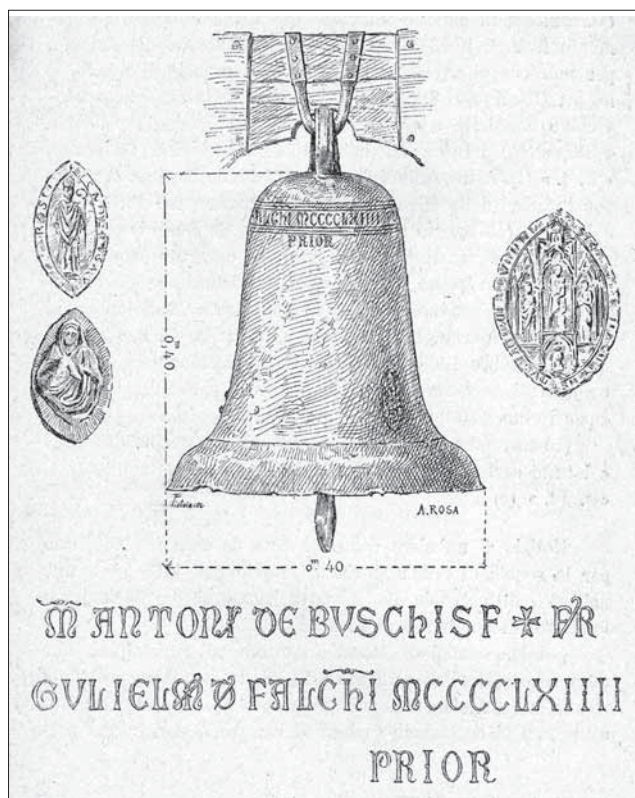


Fig. 1. Antonio Busca, *Campana*, Milano, Santa Maria del Carmine, rilievo dei decori, 1464 (da FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, XI, p. XXX).

È però probabile che Gerolamo si sia formato all'interno della bottega familiare e che le sue doti siano state presto apprezzate dalla Fabbrica del Duomo: infatti nel 1503 partecipa, con altri artisti, alla valutazione dei modelli per la nuova porta della cattedrale verso Compedo¹⁴ mentre nel 1514 gli viene affidata la rifusione della campana maggiore, danneggiata dai Francesi assediati in castello. Gettata una prima volta il 10 giugno 1514, poi una seconda volta per una falla nella forma il 9 settembre, la campana sfortunatamente si rompe già il 21 marzo 1515; venne quindi rifusa per la terza volta il 9 agosto dello stesso anno¹⁵. Nel 1515 Gerolamo

(14) *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, p. 125, 22 giugno 1503.

(15) Le avventurose vicende della campana maggiore sono riportate da G.M. BURIGOZZO, *Cronica Milanese di Gianmarco Burigozzo merzaro dal 1500 al 1544* (a cura di C. Cantù), in "Archivio Storico Italiano", III, 1842, pp. 419-552. (p. 424: "la qual campana [grossa del Duomo] fu refatta a dì 10 zugno [1514], ma non la venne bene, perché el metallo scorse dalla forma, et non se ne fece niente. A dì 9 settembre fu rebuttata, et venne bellissima; et fu fatto el campanil novo sopra il Domo nel mezzo, e fu messa su questa campana; la quale a dì 21 de marzo MDXV se ruppe de per sì, et a dì 9 agosto fu rebutata, et venne bellissima") e trovano riscontro nei conti della Fab-



Fig. 2. Gerolamo Busca, *Campana minore*, Milano, Duomo, Sant'Ambrogio e stemma di Francia, 1515.

provvide anche a fondere la campana minore del concerto, ancor oggi esistente (fig. 2)¹⁶.

Nel 1520 è ancora autore di una campana per san Simpliciano¹⁷; morirà il 25 novembre 1522¹⁸.

Giovanni Antonio Busca di Gerolamo (c. 1502 - morto 30 giugno 1562)

Le fusioni, nel 1526, di una campana maggiore e tre

brica: cfr. *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, pp. 166, 168, 169 e 172 (per le fusioni del 1514) e p. 175 per il 1515; cfr. anche AVFDMi, OC 6, cc. 129, 152v, 170v, 180v, 183 e 229 e R. 309 (per il 1514 foll. 152, 153 e 154) e R. 310 (per il 1515 foll. 155 e 158), oltre che, sempre in R. 310, la partita intestata a Gerolamo Busca a fol. 266.

(16) Le due campane sono stimate pesare in tutto 220 centinara di libbre; cfr. anche V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 23, n. 5, e *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, p. 189 nota, dove è riportata la firma ("Hieronimi Busche Giochini Mlis opera an. sal. MDXV"); i decori comprendono una Madonna col Bambino, sant'Ambrogio e la stemma di Francia.

(17) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 25, n. 6 e ASMi, Fondo di Religione 1619, fasc. "Campane", in un foglietto sciolto ("Opus Hieronimi Buschae Mediolanensis MD.XX. Die X Octobris").

(18) ASMi, Popolazione p.a. 86; la registrazione non riporta l'età presunta del defunto.

più piccole per l'orologio del Camposanto del Duomo di Milano, di una campanella per la sacrestia e di un agnello destinato al pastorale di un sant' Ambrogio (per una statua?) rappresentano il primo impegno documentato di Giovanni Antonio Busca¹⁹. Curiosamente - ma si tratta certo di una carenza di documentazione - si deve attendere quasi due decenni per ritrovare altre opere di Giovan Antonio che nel 1543 stringe infatti un accordo con la chiesa di santa Maria presso san Celso per la fornitura di capitelli e "fioroni"²⁰; due anni dopo fonde una campana per santa Maria presso san Satiro²¹ e nel 1547 un'altra per san Gottardo in corte (fig. 3)²². Tra 1552 e 1553 fonde due campane per il Duomo, la mezzana oggi perduta²³ e la minore del concerto di quattro, detta di santa Tecla, ancora presente (fig. 4)²⁴; negli stessi anni viene anche pagato dal Duomo per una croce e una ruota («renelle») destinata al portale nuovo²⁵. Al 1557 risalgono le due campane

(19) *Annali...*, cit. nota 1, vol. III, p. 234; AFVDM, R. 320, c. 233 e R. 395, c. 65. Per una ipotesi di ricostruzione dell'orologio del Camposanto cfr. S. PALLADINO, *I Busca: una dinastia di fonditori del Cinquecento milanese*, tesi di laurea in Storia e critica dell'arte, Università degli Studi di Milano, aa. 2007/2008, relatore prof. R. Sacchi, p. 111.

(20) C. BARONI, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, vol. I, Firenze 1940, p. 255, n. 309. Non è stato possibile reperire il documento citato da Baroni (Archivio parrocchiale, Chiesa e caseggiati 1) come rogato da Nicolò Vignarca il 5 agosto 1543: non si trova infatti né negli atti del notaio conservati in ASMi (distrutti per il 1543), né nell'archivio della chiesa (ASDMi, ASMSC, Chiesa, Caseggiati in genere, Erezione del tempio).

(21) G. LISE, *San Satiro*, p. 124 con iscrizione "Opus Antonii Busche MDXXXV die IV novembris".

(22) V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 25, n. 7, che riporta come iscrizione "Conflata ab Io. Busco (sic, per "Io. Ant. Busco) Mediolanen. MDXXXVII XXV iul. C.V. Imp. eodemque Mediol. du.", con data da correggere in MDXXXVII sia per un'evidente lacuna (cfr. la fig. 3), sia per la presenza, tra altri, dello stemma da riferire a Ferrante Gonzaga, governatore di Milano solo a partire dal 1546. Il bronzo è decorato anche con un'immagine di sant' Ambrogio e una Madonna col Bambino.

(23) *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 10 e FORCELLA XI, p. XLVII; anche AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 333, c. 336 (partita delle campane) e c. 407 (partita di Giovanni Antonio Busca).

(24) *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 12 (ordine di fusione) e p. 189 (dove in nota è riportata l'iscrizione: "MDLIII die X maji Antonii Buschae opus" da correggere in "Opus Antonii Busche mlis MDLIII die X maii"); AVFDMi, R. 333, c. 407 (partita di Giovanni Antonio Busca).

(25) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 333, c. 170, 25 gennaio 1552 (per la croce destinata a una statua in marmo) e c. 407,



Fig. 3. Giovanni Antonio Busca, Milano, *Decorazioni della Campana*, Milano, San Gottardo, in corte, 1547 (da V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, XI, p. XLVI).

per san Paolo Converso, una delle quali - la maggiore stando al Forcella - è ancor oggi conservata in una cappella laterale della vicina chiesa di sant' Eufemia (fig. 5), mentre la seconda, che si trovava sul campanile di san Paolo nel 1892, attualmente risulta dispersa²⁶. Tra il 1559 e il 1562 Giovanni Antonio fornisce cinque capitelli per santa Maria presso san Celso²⁷ e una campanella per il nuovo organo del Duomo²⁸, ma soprattutto viene incaricato, nel 1562, di riattare, affinché possa essere posto nel coro della cattedrale, il grande cande-

pagamento di L. 140.8 in data 30 agosto 1553 (per la rotella). (26) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 27, nn. 10 e 11. Le firme sulle due campane sono, rispettivamente, sulla maggiore "Antonius Buscha Mediolanensis fecit anno domini MDLVII die X septembris", e sulla minore (perduta) "Anno Domini MDLVII die X septembris Antonius Buscha Mlis f.". Ricorrono poi sulla prima due grandi rilievi con una *Crocefissione* e un *san Paolo caduto da cavallo* (oltre ai santi Giovanni, Pietro, Caterina, Francesco e Michele), sulla seconda una *Madonna col Bambino e santi* (Paolo, Gregorio papa, Rocco, Senatore e l'immancabile sant' Ambrogio).

(27) BARONI, *Documenti...*, cit. nota 20, I, p. 257, n. 315 e 318 e ASDMi, ASMSC, Mastro 1558-1576, cc. 18, 26 e 36.

(28) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 414, c. 22.



Fig. 4. Giovanni Antonio Busca, *Madonna col Bambino e decori*, Campana di santa Tecla, Milano, Duomo, 1553.

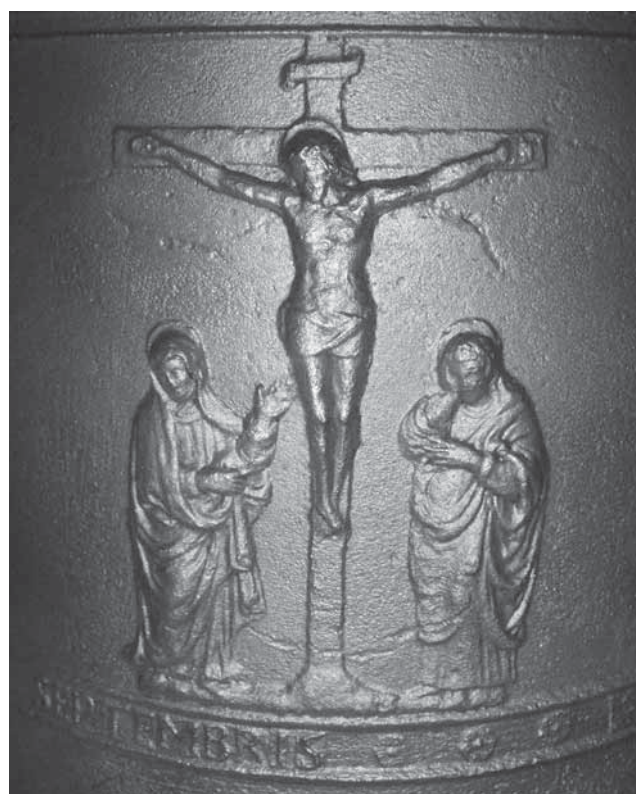


Fig. 5. Giovanni Antonio Busca, *Crocefissione*, campana maggiore, Milano, Sant'Eufemia (già in San Paolo Converso), 1557.

labro in bronzo donato alla chiesa nel 1549 dall'arciprete Giovanni Battista Trivulzio e normalmente considerato *in toto* un capolavoro dei primi del XIII secolo²⁹. Oggi in realtà sappiamo che sono di Giovan Antonio, insieme a varie parti minori, almeno metà del piede - e cioè quattro sezioni sulle otto che lo compongono: i due graticci con l'*Incoronazione di Ester e Davide e Golia* (con i quattro mostri alati) e con il *Peccato originale* e la *Cacciata dei progenitori* (con i sei serpenti) e i due piedi con i draghi attaccati dai grifi e dai leoni - e due singole figure (forse da riconoscere nei bronzetti rappresentanti *Re David* e *Noè* dell'Ashmolean Museum di Oxford, a loro volta fusi su modelli tratti dal *Mosè* e dal *Profeta* del medesimo museo, questi certamente da datare verso il 1200 e più volte accostati stilisticamente al candelabro Trivulzio³⁰).

(29) Non è possibile riassumere qui la vicenda critica del candelabro Trivulzio; per brevità rimando al bel volume *Il Candelabro Trivulzio nel Duomo di Milano*, Milano 2000, e qui soprattutto al saggio di Fulvio Cervini.

(30) J. WARREN, *Four seated Prophets*, schede 76-79, in J. WARREN, *Catalogue of European Sculpture in the Ashmolean Museum 1200-1540*, 3 voll., Oxford, in corso di pubblica-

L'inedita documentazione conservata presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo non lascia spazio a dubbi o a differenti interpretazioni. Addirittura, sfuggito a quanti si sono occupati del candelabro anche in anni recenti, è emerso che la Fabbrica aveva aperto uno specifico capitolo di spesa destinato a raccogliere le registrazioni dei pagamenti relativi all'impresa, includendovi non solo quanto era dovuto a Busca, ma pure ad altri artefici coinvolti per mesi nell'impresa: gioiellieri (per la fornitura e la messa in opera di tutte le pietre dure che costellano il bronzo), scalpellini (per la base scolpita), aiutanti in genere, e pure per la fornitura della cera da utilizzare per i modelli³¹.

Innalzato nel coro in occasione della festa del Perdono (il 25 marzo) del 1562, il candelabro Trivulzio illuminava il tabernacolo donato da Pio IV e appena collocato in Duomo; solamente con i lavori che poco più tardi interessarono la zona del coro della cattedrale il grande bronzo verrà spostato dalla sua primigenia posizione per essere poi definitivamente collocato nel transetto sinistro della chiesa, dove ancor oggi è possibile ammirare la perizia di Giovanni Antonio Busca nel produrre una sorta di "restauro in stile" del fantastico bronzo medievale.

Giovanni Antonio morirà improvvisamente, di un colpo apoplettico, poco dopo aver terminato la sua ultima e più importante fatica, il 30 giugno 1562 a circa 60 anni di età³².

Dionigi Busca di Giovanni Antonio (c. 1528 - morto 1 maggio 1578)

Nel 1557 Dionigi Busca partecipa all'asta per ottenere l'incarico relativo alla fusione di ben 142 pezzi di artiglieria, appalto aggiudicato al genovese Giovan Battista Merello³³: è il primo tassello docu-

zione. Ringrazio Jeremy Warren per avermi permesso di consultare le schede ancora inedite.

(31) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 338, c. 422. "Capitulum candelabri magni alias dono dati p.te fabrice per Rum et Mag.cum D. Jo. Baptistam Triultium Archipresbiterum p.te Maioris ecclesie", che raccoglie i vari pagamenti, da riscontrare quindi con le registrazioni del Libro giornale (R. 414) e dello stesso Libro mastro. Cfr. S. LEYDI, *The Trivultio candelabrum in the sixteenth century: documents and hypothesis*, in "The Burlington Magazine" CLIII (January 2011), pp. 4-12.

(32) ASMi, Popolazione p.a. 95.

(33) L'intera vicenda si ricostruisce attraverso gli allegati a un atto del 22 dicembre 1557 (ASMi, Notarile 12444); nella presentazione dei concorrenti Dionigi è detto "fonditore ordinario del castello di Milano". Da atti successivi si evince che

mentario di una carriera che in realtà doveva aver preso le mosse già da qualche tempo. Dal 1563 con i fratelli Giovanni Francesco e Gabrio (che poi prenderanno strade diverse, al servizio dei duchi di Savoia), Dionigi subentra al padre appena defunto lavorando per santa Maria presso san Celso dove fonde due grandi capitelli nel 1563³⁴ e numerosi altri bronzi architettonici tra il 1567 e il 1569, soprattutto altri capitelli o mezzi capitelli, ma pure alcune cartelle e festoni per la facciata (fig. 6) e una piccola campana³⁵. Nel 1566 il solo Dionigi aveva fuso la campana maggiore del Duomo, tanto grande (pesava 24.750 libbre, pari a oltre otto tonnellate) che si rese necessario eseguire l'intera operazione nella fonderia del castello³⁶ e l'anno successivo quella per la chiesa di san Martino di Legnano³⁷; anche il campanile del Camposanto del Duomo portava campane di Dionigi: una più piccola risaliva al 1569, e altre due al 1571³⁸. Nel 1568 stava già lavorando ai bronzi destinati al nuovo battistero del Duomo, e cioè a 4 capitelli, 4 piedi per la vasca, 4 mascheroni per i timpani e 122 rosette, opere terminate nel 1574 e tuttora parte integrante del battistero stesso³⁹. Nel 1572 Dionigi forniva ancora un capitello e festoni per il tiburio, e rosette per l'organo di santa Maria presso san Celso⁴⁰, nel 1576 un altro capitello⁴¹ per la stessa fabbrica e nel 1577 fondeva

l'appalto avrebbe comportato, per i 142 pezzi di artiglieria, la fusione di circa 9000 centinara di libbre di metallo a un costo globale per la Camera di 85.630 scudi.

(34) BARONI, *Documenti...*, cit. nota 20, p. 258, n. 319 e ASDMi, ASMSC, Mastro 1558-1576, c. 64.

(35) BARONI, *Documenti...*, cit. nota 20, pp. 260-262, nn. 326 e 332; ASDMi, ASMSC, Mastro 1558-1576, cc. 119, 125, 144.

(36) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, XI, p. XLVIII; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 339, cc. 217 e 441 (partita del campanone con spese per materiali), R. 340, cc. 227-229, 382 e 388 (partita del campanone) e R. 341, c. 382 (partita del campanone) e c. 386 (partita di Dionigi Busca).

(37) AVFDMi, R. 340, c. 388.

(38) Rispettivamente AVFDMi *Archivio Storico*, R. 748, pagamento del 23 novembre 1569 e AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342, c. 227 e OC 13, c. 76r.

(39) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, XI, p. L; *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 115; AVFDMi, R. 341, cc. 198, 199, 201 e 203 (spese per i materiali necessari - carbone e metalli - consegnati al Busca) e 342, c. 227. Il saldo in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 344, c. 234. La rinettatura dei bronzi era stata affidata a Alessandro Mascheroni: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 344, cc. 381 e 385 (partita del Mascheroni)

(40) BARONI, *Documenti...*, cit. nota 20, I, p. 264, n. 338; ASDMi, ASMSC, Mastro 1558-1576, cc. 202 e 251.

(41) ASDMi, ASMSC, Mastro 1576-1581, c. 12.



Fig. 6. Dionigi Busca, *Decorazioni e capitelli per la facciata di Santa Maria presso San Celso*, 1567-1569.



Fig. 7. Dionigi Busca, *Sant'Ambrogio e decori, campana mezzana*, Milano, Duomo, 1577.

la campana mezzana del Duomo, ultima sua opera documentata (fig. 7)⁴², non prima di aver ottenuto l'incarico, nel 1575, di fondere in pezzi di artiglieria ben 20.000 centinara di libbre di bronzo che gli avrebbe fornito la Camera per un compenso di circa 100.000 lire per la sola manodopera, calcolando come era d'uso il costo di fusione per le bocche da fuoco in un soldo la libbra⁴³. Anterior-

(42) FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. 28, n. 13; *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 189 con in nota l'iscrizione "MDLXXVII. Dionisius Busca Mediol.". La campana, ornata dallo stemma della Fabbrica, una *Madonna* e *Sant'Ambrogio*, venne benedetta da Carlo Borromeo nel marzo 1578 ed immediatamente issata nella cella: C. MARCORA, *Diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano", vol. XII, 1965, pp. 209-437, p. 323.

(43) Alcuni pagamenti a Dionigi per le prime fusioni si trovano in ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato XXII, 22 (14 aprile 1575, 1000 scudi in conto; 16 settembre 1575, 1000 scudi in conto) e 23 (20 agosto 1576, 500 scudi in conto), inframmezzati a versamenti a Teodoro Foresta, appaltatore per la fornitura del metallo necessario (il contratto biennale sottoscritto dal Foresta con Antonio de Guzmàn, marchese di Ayamonte e governatore dello stato di Milano, per tale fornitura - con un'opzione per altre 10.000 centinara in un anno - si trova in ASMi, Notarile 16612, 26 marzo 1575). Dal maggio suc-

mente al 1575 (forse nel 1565⁴⁴) Dionigi aveva fuso a Guastalla un certo numero di pezzi per Cesare Gonzaga: i fratelli Giovanni Francesco e Gabrio Busca tentarono in quell'anno di farsi saldare quanto ancora dovuto a Dionigi dal duca di Mantova, presso il quale le bocche da fuoco sarebbero state condotte⁴⁵. L'abilità di Dionigi nel fondere artiglierie è anche testimoniata dall'accordo che, in una data imprecisata - forse addirittura nell'autunno del 1571 -, aveva stretto direttamente con il duca di Mantova per la realizzazione di colubrine, mezze colubrine, cannoni, sagri e falconetti e dalla successiva, ma tardiva, richiesta di una nuova fusione per due cannoni da operarsi nel febbraio 1584 a Casale Monferrato⁴⁶. A questa data Dionigi era già

cessivo iniziano gli arrivi del metallo a Milano e la loro consegna al rappresentante del capitano generale dell'artiglieria; in molti casi il carico venne controllato da due periti, lo stesso Busca e Leone Leoni: cfr. ASMi, Notarile 12879 e 13880. Tra l'11 maggio 1575 e il 9 aprile 1576 Foresta consegnò in tutto 9843,92 centinara di rame e 904,59 di stagno.

(44) I. AFFÒ, *Istoria della città e ducato di Guastalla*, Guastalla, Nella Regio-Ducale stamperia di salvatore Costa e compagno, MDCCLXXXVII, vol. III, p. 24. G.B. BENAMATI, *Istoria della città di Guastalla*, in Parma, per Mario Vigna, 1674, p. 71 colloca per primo nel 1565 la fusione di "due pezzi da sessanta, la colobrina, e molti altri quarti di cannone, con sopra le arme Gonzaghe di rilievo, da un tal Dionisio che [Cesare Gonzaga] condusse dal castello di Milano eccellente in tal professione"

(45) R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Milano 2003, lettera 123, 7 novembre 1579. La supplica dei due fratelli superstiti contiene anche la distinta dei pezzi fusi a Guastalla da Dionigi e il loro valore: due "cassoni" (ma certo due cannoni) a 60 scudi l'uno, una colubrina "con sopra diversi lavori" a 100 scudi, quattro sagri a 20 scudi l'uno, cinque falconi a 12 scudi l'uno, "e più trecento scudi per diverse spese fatte dal sudetto messer Dionigi in andare da Milano a Guastalla più volte per posta et ritornare, et condurre seco maestri bisognosi per finire i detti lavori, et dal detto nostro Dionigi pagati et spesi del suo proprio danaro»; in tutto i due fratelli richiedono il saldo di 660 scudi.

(46) PICCINELLI, *Il carteggio...*, cit. nota 45, lettera 212 (Teodoro Sangiorgio all'ambasciatore a Milano Aurelio Pomponazzi, 9 febbraio 1584): l'accordo stipulato anni prima "con messer Dionisio Busca fonditore di artellaria in codesto castello di Milano" prevedeva che Dionigi avrebbe ricevuto, per la sola fattura dei pezzi, 100 ducati d'oro per ogni colubrina, 55 per la mezza colubrina, 60 per cannone, 8 per ogni sagra e 10 per falcone. Alla data della lettera Dionigi era già morto da alcuni anni, come avverte Pomponazzi il 16 febbraio (ibidem, lettera 213, Pomponazzi a Sangiorgio): "Sono 4 anni che Dionisio Busca passò a miglior vita. Vedrò se si ritrova qualche altro che sia tenuto buon fonditore et tratterò quello che vostra signoria mi avisa esser servitio di sua altezza". E infatti venne

deceduto da quasi sei anni: sopravvissuto alla peste, il primo maggio 1578 si era spento a soli cinquant'anni a causa di una febbre seguita a una pleurite nella sua casa di porta Ticinese, in parrocchia di San Lorenzo *foris*⁴⁷.

Giovanni Francesco Busca di Giovanni Antonio (post 1528-morto 1586?)

Dopo aver certo maturato una vasta esperienza nella bottega del padre, Giovanni Francesco Busca passa nel 1560 al servizio del duca di Savoia come fonditore di artiglierie⁴⁸. Stando alle parole di Lomazzo («In tanto vidi il Busca Gittatore / che squille, artiglierie, e capitelli / et figure formava con grand'arte. / E diversi a lui volti con amore / lo ritraean da i pié fino a' capelli / mostrando'l principal in cotal arte»⁴⁹) le sue abilità erano però molteplici, tanto che recentemente è stata cautamente avanzata l'ipotesi che possano essere riferiti alla sua mano uno o entrambi i busti di Carlo Emanuele di Savoia bambino, databili al 1572 e conservati oggi presso il Museo Civico di Arte Antica di Torino e il Museum of Art di Filadelfia (fig. 8)⁵⁰,

poco dopo contattato Giovanni Battista Busca, figlio del defunto (cfr. *infra*). Il 1571 come data intorno alla quale collocare l'accordo tra il duca di Mantova e Dionigi Busca mi è suggerito da una lettera di Giuliano Gosellini (ibidem, lettera 50, non datata e assegnata al 1572 per la sua collocazione archivistica) in cui si parla di un fonditore milanese che prestava il proprio servizio nel castello e che, richiesto di lavorare per qualche mese per i Gonzaga, ne era stato impedito. Gosellini suggerisce quindi al duca di scrivere a "don Alvaro" (don Alvaro de Sande, governatore interinale di Milano appunto dall'agosto al dicembre 1571) per fare presente che lo stipendio del fonditore poteva essere sospeso a Milano, in quanto la paga versata da Mantova avrebbe certo soddisfatto il maestro.

(47) ASMi, Popolazione p.a. 99.

(48) C. PROMIS, *Gl'ingegneri militari che operarono o scrissero in Piemonte dall'anno MCCC all'anno MDCL*, in *Miscellanea di storia italiana* XII, 1871, pp. 411-646, pp. 523 e 528. Durante i primi anni di servizio Giovanni Francesco sarebbe tornato più volte a Milano: vari atti notarili lo vedono infatti coinvolto in prima persona tra il 1563 e il 1567 per affari riguardanti terre.

(49) G.P. LOMAZZO, *Rime [...] divise in sette libri. [...] et però intitolate Grotteschi [...] Con la vita del autore descritta da lui stesso in rime sciolte*, In Milano, Per Paolo Gottardo Pontio, 1587, II, p. 132. Tutta da indagare rimane l'intrigante allusione a ritratti del Busca (dipinti? letterari?) cui rinviano gli ultimi tre versi.

(50) Entrambi recano sul basamento una cartella con la scritta "CAR. EMAN. PRIN. PEDEM. AETA. AN. X" (o la variante "AET. ANN. X" nell'esemplare di Filadelfia). Per l'idea di poterli assegnare a Giovanni Francesco Busca cfr. J. WARREN,



Fig. 8. Giovanni Francesco Busca (?), *Carlo Emanuele di Savoia*, Filadelfia, Museum of Art, 1572.

a volte riferiti impropriamente a Leone Leoni. Tornato a Milano dopo quasi due decenni al servizio dei Savoia, Giovanni Francesco è documentato, oltre che per la già ricordata richiesta di saldo avanzata con il fratello Gabrio al duca di Mantova per cannoni fusi dal terzo fratello Dionigi, ormai defunto, nel 1579, per la fornitura di alcuni capitelli, cesti e rosoni destinati alla fabbrica di Santa Maria presso San Celso tra il 1578 e 1580⁵¹, mentre nel

1582 sappiamo come fosse impegnato, certo con il nipote Giovanni Battista, per non precisati lavori per il grancancelliere Danese Filodoni insieme allo scultore Francesco Brambilla, lavori forse da connettere alla realizzazione della Cappella Filodoni in Sant'Antonio, dedicata a san Sebastiano, o a quella in San Paolo Converso, intitolata a san Lorenzo⁵².

The Annoni-Visconti Marriage Bowl, scheda n. 62, in J. WARREN, *Catalogue...*, cit. nota 30, e anche A.M. BAVA, *Antichi e moderni: la collezione di sculture*, in *Le collezioni di Carlo Emanuele I*, a cura di G. Romano, Torino 1995, pp. 133-210, pp. 150-153, nota 62.

(51) ASDMi, ASMSC, Mastro 1576-1581, c. 104.

(52) S. DELLA TORRE e R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi e il*

S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare, Como 1994, p. 191, nota 33 (ASDMi, sez. X, Metropolitana, vol. LXIX, c. 82v). Nell'aprile 1582 Antonio Campi ricevette da Danese Filodoni il saldo per varie opere, tra cui un'ancona con *San Sebastiano* per l'altare omonimo nella chiesa di sant'Antonino (ovvero Antonio da Padova, oggi distrutta) e un'altra con un *Martirio di san Lorenzo* per la cappella in san Paolo Converso: M. GIULIANI, *Gli Sfondrati committenti al tempo di Carlo e Federico Borromeo*, in "Bollettino

Una seconda misteriosa menzione da parte di Giovan Paolo Lomazzo (“Doprava terra gialla de Monduino / per poter ben la barca colorare / al Busca gittator, il buon Lovino”)⁵³ non lascia dubbio alcuno sull’intimità tra Giovanni Francesco e il pittore Aurelio Luini, che compare infatti come testimone al testamento del Busca nel 1579⁵⁴.

Morirà in una data imprecisata, ma forse non troppo dopo il luglio 1585⁵⁵.

Giovanni Battista Busca di Dionigi (attivo 1577-1600; morto ante aprile 1601)

Giovanni Battista Busca è probabilmente il membro della famiglia di cui rimangono più opere, soprattutto in Duomo e in santa Maria presso san Celso, i due cantieri in cui lavorò con maggior continuità per tutta la sua vita.

Lodato da Morigia, sia nell’*Historia* del 1592 che nella *Nobiltà* del 1595, per la sua abilità nel getto di artiglierie, statue, figure e altro, inventore di molti segreti, è certamente figlio di Dionigi e quindi nipote di Gabrio (e non suo fratello)⁵⁶.

Storico Cremonese” IV, 1997 (ma 1998), pp. 157-198, p. 169 (per il pagamento al Campi), nota 112, e S. MANIELLO, *Intorno al San Sebastiano di Dosso Dossi*, tesi di laurea in Scienze di beni culturali, Università degli Studi di Milano, a.a. 2008/2009, relatore prof. R. Sacchi, pp. 60 sgg. (per la precisa identificazione della chiesa di sant’Antonio da Padova delle monache francescane come sant’Antonino, per distinguerla dalla chiesa di sant’Antonio abate che sorgeva non distante). (53) LOMAZZO, *Rime...*, cit. nota 49, IV, p. 219. Come “Francesco Busca Milanese gittatore” ricorre anche nelle *Tavola de i nomi* che correda la raccolta.

(54) ASMi, Notarile 12876, n. 3415, 27 gennaio 1579. Lo stesso giorno e presso il medesimo notaio anche Gabrio Busca dettò le sue ultime volontà: Aurelio Luini risulta ancora una volta testimone all’atto.

(55) Risale infatti al 18 luglio 1585 l’ultimo documento noto relativo a Giovanni Francesco Busca (ASMi, Notarile 12878, n. 3793); è possibile che egli sia deceduto poco dopo, stante una richiesta del 3 ottobre 1586 nella quale il fratello Gabrio, allora al servizio dei duchi di Savoia, supplica di potersi recare a Milano per affari personali urgentissimi, che potrebbero derivare dalla morte di Giovanni Francesco (ASCMi, Belgiojoso 44, fasc. II); l’8 gennaio successivo sempre Gabrio, ancora a Milano, chiede un prolungamento della licenza (ASCMi, Belgiojoso 45, fasc. III). Risale poi al 6 ottobre 1589 una divisione di beni tra un procuratore di Gabrio e i suoi nipoti (ASMi, Rubriche Notarili 3696, notaio Francesco Piatti q. Giovan Ambrogio, atti distrutti). La registrazione della morte di Giovanni Francesco non sembra però occorrere in ASMi, Popolazione p.a. 102 e 103.

(56) Giovanni Battista è ricordato da Paolo Morigia sempre insieme a Gabrio: nella *Historia dell’antichità di Milano*, In Venetia, appresso i Guerra, 1592, alle p. 289 (“Gabrio Busca

Certo addestrato nella bottega paterna, già nel 1577 inizia ad essere pagato dalla Fabbrica del Duomo, anche se solo per un modesto lavoro⁵⁷; l’anno successivo subentra però al padre ormai defunto ricevendo l’incarico di fondere capitelli e basi per un nuovo altare⁵⁸. Se è dubbio che nello stesso 1578 abbia anche fuso una campana⁵⁹, la sua abilità in tale campo è ben documentata per il 1582, quando realizza la campana maggiore del Duomo, ancor oggi parte del concerto⁶⁰. Nel 1580 aveva anche

Architetto militar del Duca di Savoia, ha scritto un’opera della sua arte, molto celebrata; questo è fratello di Giovan Battista degno di lode”) e a p. 290 (“Cosa assai sarebbono che dire di dui virtuosi Buschi, uno nominato Giovan Battista, et l’altro Gabrio, ambi fratelli, et ambidua gran virtuosi nel formar, et lavorar di getto, di Artiglieria, Statue, et altre cose rare, inventori di diversi secreti. Il primo è salariato honoratamente dal gran Re Filippo, come habbiamo fatto parlamento di lui, nel descrivere la chiesa della madonna di S. Celso”), e nella *Nobiltà di Milano*, In Milano, Nella Stampa del q. Pacifico Pontio, 1595) a p. 188 (“E Gio. Battista suo [di Gabrio, ricordato poco prima] nepote è degno ancor’esso di molte lodi, perché nell’arte del Gitto vien stimato delli più eccellenti, che si trovino nella nostra Italia, così di Figure, come d’Artiglieria & è stipendiato dal nostro Re per gittare l’Artiglieria delle fortezze di questo Stato; e vive molto civilmente”). (57) Si tratta di due rotelle destinate alla campana mezzana (forse per il suo trasporto) saldate con poco più di 10 lire: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 345, c. 482.

(58) *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 164, 4 agosto 1578; AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, c. 61.

(59) La notizia si ricava da un pagamento del gennaio 1583 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, c. 136): quando gli vengono versate 472 lire per aver gettato un “campanone” il 26 marzo 1578.

(60) V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, XI, p. 29, n. 15; *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 189: ordine di fusione e, in nota, l’iscrizione e la firma “Io. Baptista Buscha Mediolan. f. Anno Domini MDLXXXII”, oltre alla decorazione con *Sant’Ambrogio* tra due santi (*Gervaso e Protaso?*) e una grande croce. La campana andava a sostituire quella fusa da Dionigi Busca nel 1566, crepatasi nel 1580 e calata dalla sua cella nel giugno 1581 (CASALE, *Diario 1554-1598*, p. 349). Anche questa, come la mezzana nel 1577, venne benedetta dall’arcivescovo Borromeo e issata “su da la banda de ver il Vescovato” il 10 maggio 1583 (G. CASALE, *Diario 1554-1598*, p. 359). L’avvenimento è ricordato anche da U. MONTI (*Compendio delle cose più notabili successe alla città di Milano*, parte III, BAMi, ms P 250 sup., c. 75v). “1583: Alli 10 del detto mese di maggio si tirò sopra il campanile del Domo la bellissima et grosissima campana la quale, non potendo capire presso le altre et anche per il soverchio peso di che era, misse dubio al ingegniero della fabrica di qualche danno alla volta de la nave sotto a detto campanile, fu accomodata più basso delle altre havendo allargato detto campanile tanto quanto capiva essa campana”.

formato sia una serie di bronzi destinati all'altare della Madonna dell'Albero sia la cornice da porre sopra il tempio del tabernacolo⁶¹. Sappiamo che all'inizio degli anni ottanta la bottega di Giovanni Battista, oltre che per le due maggiori fabbriche ecclesiastiche cittadine - sebbene molto differenti: quella del Duomo controllata direttamente da Carlo Borromeo, quella del santuario di santa Maria presso san Celso assolutamente filo-governativa e per così dire "laica" -, lavora anche per privati di alto rango, sebbene non si conosca nulla di tali realizzazioni⁶²; ciò nonostante è chiaro che i committenti principali, anche economicamente, rimangono le due chiese per i bronzi "artistici" e lo stato di Milano per le artiglierie.

Nel 1581 Giovanni Battista Busca, che si definisce "fonditore de artiglieria", chiede il permesso di portare armi difensive⁶³ (un gesto compiuto certo più per "viver civilmente" che per paura) e nel 1584 viene contattato, al posto del padre ormai defunto, dalla corte di Mantova per realizzare due cannoni a Casale Monferrato, sebbene l'accordo non si realizzi sia per differenze sorte sui costi, sia per l'impossibilità del fonditore di lasciare Milano (e i remunerativi cantieri che seguiva, al Duomo e a santa Maria presso san Celso, dai quali "ne ricava più di 1000 scudi all'anno")⁶⁴. È però possibile che le

fusioni siano state eseguite a Milano e i pezzi trasportati poi a Casale⁶⁵. In città infatti Giovanni Battista gestiva sia la fonderia del Castello⁶⁶, sia una seconda grande officina, presso porta Romana, dove pure abitava⁶⁷, e sappiamo che tra il 1590 e il 1596 fu impegnato nella fusione di almeno sei - ma probabilmente dodici - bocche da fuoco (quarti di colubrina) poi inviate in Spagna⁶⁸ mentre altre si sarebbero dovute produrre in seguito. Dalla documentazione superstita⁶⁹ si evince come tali incarichi, che la famiglia otteneva ormai da generazioni, non fossero più remunerativi per il mancato adeguamento dei prezzi, rimasti, come afferma Giovanni Battista, ai livelli del 1540, e cioè a 5 lire il centinaio di libbre per la fusione (pari a 1 soldo la libbra). Molto meglio pagata (4 soldi la libbra) risulta essere invece una commissione del 1591, la fusione di quasi 15.000 libbre di bronzo per fornire 100 «mortaretti» (25 grandi, 25 mezzani e 50 piccoli), per la quale Busca riceve poco meno di 3000 lire⁷⁰.

fattura, al prezzo standard di 1 soldo la libbra, si sarebbe aggirata sulle 500 lire a bocca da fuoco, un valore pari a circa un decimo del materiale.

(65) Cfr. infatti la lettera di Aurelio Pomponazzi del 19 aprile 1584 in cui si avverte la corte di Mantova che Jorge Manrique sta tentando di convincere il riottoso Magistrato delle entrate di Milano a non richiedere il dazio sui cannoni, da fondere a Milano ma con bronzo importato e quindi da inviare a Casale (R. PICCINELLI, *Il carteggio...*, cit. nota 45, lettera n. 231).

(66) ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato, serie XXII, 35, 26 febbraio 1588: pagamento di L. 220 per riparazioni alla fonderia del castello.

(67) Così dichiara lo stesso Giovanni Battista nella supplica del 21 luglio 1592 in ASMi, Militare p.a. 51 ½, fasc. III. La fonderia di porta Romana, dotata di due fornaci, era stata installata nel 1575 occupando l'osteria delle Due spade, di proprietà di Raffaele Brunelli (supplica del Brunelli, *ibidem*, 1 novembre 1581); cfr. anche i pagamenti ai maestri Martino Castello e Stefano Piantanida per la sua costruzione ed ampliamento: ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato, serie XXII, 22, 22 aprile e 30 giugno 1575. L'erezione di questa seconda fonderia si era resa necessaria a seguito del gigantesco appalto vinto da Dionigi Busca appunto nel 1575.

(68) Per un riscontro iberico riguardo la fusione di dodici pezzi di artiglieria da parte di Giovanni Battista Busca cfr. M.C. DE CARLO, *El VI Condestable de Castilla, coleccionista e intermediario de encargos reales (1592-1613)*, in *Arte y diplomacia de la Monarquia Hispànica en el siglo XVII*, Atti del colloquio internazionale, Madrid 2001, Madrid 2003, pp. 245-274 (p. 249).

(69) ASMi, Militare p.a. 51 ½, fasc. III.

(70) ASMi, Registri delle Cancellerie dello Stato, XXII, 39, 25 febbraio 1591. L'anno precedente aveva ricevuto un saldo per lavori non specificati pari a 2586 lire, 9 soldi e 3 denari (*ibidem*, 38, 3 gennaio 1590).

(61) Le otto basi e mezza vennero consegnate il 9 settembre 1580 ma pagate solo nel gennaio 1583: AVFDMi, R. 347, c. 136. *Annali...*, cit. nota 1, vol. IV, p. 177, 19 dicembre 1580: ordine di esecuzione della cornice (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, c. 110). In verità nel 1580 Giovanni Battista aveva avanzato anche un'offerta per la realizzazione delle colonne del tabernacolo, chiedendone, con capitelli e basi, 230 scudi l'una; la proposta era stata tenuta in sospeso per alcuni giorni, finché l'impresa fu assegnata ad Andrea Pellizzone per 200 scudi.

(62) Per l'impegno con il gran cancelliere Danese Filodoni nel 1582 cfr. *supra*, nota 52.

(63) ASMi, Autografi 231, fasc. 5, 21 giugno 1581. La patente di fonditore risaliva all'agosto 1579 (ed è allegata a una supplica del 21 luglio 1592 in ASMi, Militare p.a. 51 ½, fasc. III).

(64) La vicenda è ben illustrata dalla corrispondenza tra Aurelio Pomponazzi (a Milano) e Teodoro Sangiorgio (a Mantova) scorsa tra il marzo e l'aprile 1584 e pubblicata da PICCINELLI, *Il carteggio...*, cit. nota 45, (lettere nn. 219, 220, 221, 222, 223, 226, 229). Un preventivo per la fusione di due cannoni da 60 libbre, autografo di Giovanni Battista, è del 16 marzo (*ibidem*, lettera 221): ogni pezzo "longo e grosso conforme le sue ragioni" avrebbe avuto un peso tra le 96 e le 100 centinaia di libbre e il costo del bronzo necessario (al prezzo spuntabile a Milano) sarebbe asceso a 50 lire per centinaio, ovvero a poco meno di 840 scudi per bocca da fuoco. La

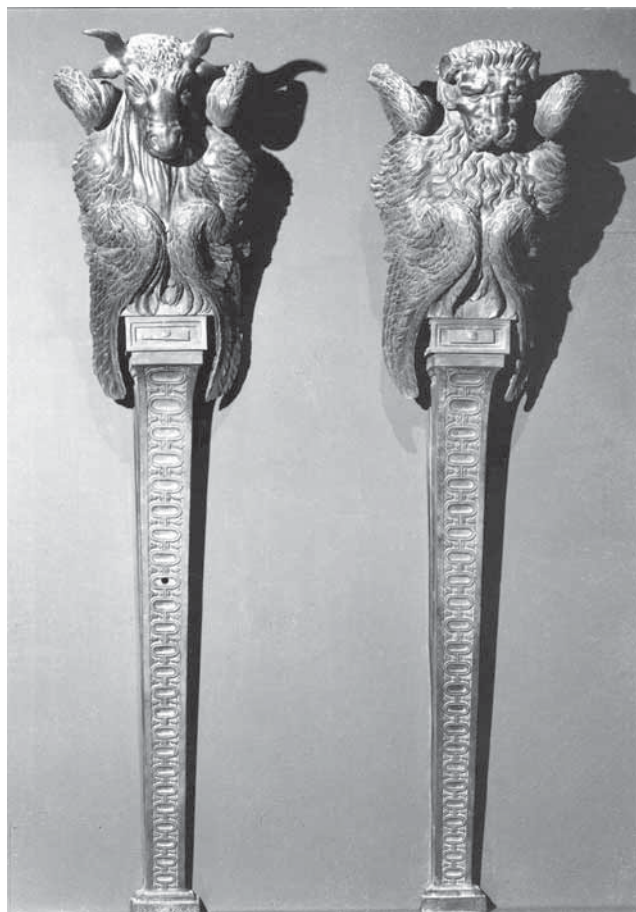


Fig. 9. Giovanni Battista Busca, *Termini del pulpito settentrionale con i simboli degli evangelisti Luca e Marco*, Milano, Duomo, 1583-1585.

Al 1583 risale la commissione per i termini di sostegno del nuovo pulpito del Duomo, con i Simboli degli Evangelisti (la firma - «Io. Bap. Busca. F.» - compare sul piedestallo del Toro di san Luca), i cui lavori proseguiranno fino all'anno successivo per essere infine saldati all'inizio del 1585 (fig. 9)⁷¹ e contemporaneamente esegue le parti bronzee per l'altare di sant'Agnese⁷². Tra 1585 e 1586 Giovanni

(71) Il 9 luglio 1584 la Fabbrica del Duomo accetta infatti di saldare il lavoro valutando ciascuno dei quattro termini 480 scudi (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, c. 292v), somma dalla quale avrebbero dovuto essere dedotti i pagamenti già assegnati in corso d'opera. I versamenti si scaglionano nel Mastro 347-347A relativo agli anni 1582-1584, c. 291 e nel successivo Mastro 348-348A-348B, c. 149, con distinta della ferramenta necessaria per il montaggio. G. MARCORA, *Diario di...*, cit. nota 42, p. 433 afferma che il costo dei quattro termini con i simboli degli evangelisti fu di 4000 scudi (e il doppio per quelli con i padri della chiesa di qualche anno successivi). Per i due pulpiti, opera di Andrea Pellizzone, rimando ai saggi di Stefania Palladino e di Susanna Zanuso in questo stesso volume.

(72) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, c. 291 (11 dicembre

Battista fornisce almeno nove capitelli a santa Maria presso san Celso, alcuni di grandi dimensioni (fino a quasi 3000 libbre), altri minori, oltre a dodici rosoni⁷³, e ulteriori bronzi seguono tra il 1588 e il 1592, tra cui quattro mascheroni per la controfacciata e tutte le parti bronzee del nuovo altare della Madonna innalzato contro il pilone sinistro del tiburio, verso l'altare maggiore (le basi e capitelli per le colonne in argento, la base della *Vergine* di Annibale Fontana, le rosette della cimasa, il fregio che circonda le antine mobili dell'altare e il Crocefisso)⁷⁴.

Il coinvolgimento di Giovanni Battista nella realizzazione di questo altare, protrattasi per anni, ha generato molta confusione, soprattutto rispetto alla vicenda che vede la Fabbrica acquisire un rilievo in oro montato su pietra, spesso nei documenti chiamato «quadro», rappresentante una *Pietà*. I contatti con il proprietario, monsignor Francesco Panigarola, risalgono alla fine del 1584 e già nel gennaio seguente, dopo un consulto con Annibale Fontana, il «quadro suddetto, quale è con la figura di Nostro Signor Gesù Cristo e la Madonna d'oro con una pietra d'aspidi compreso gli ornamenti intorno a detto quadro et cassa» è valutato 150 scudi e se ne propone l'acquisto⁷⁵. La collocazione del basso-

1583); R. 348, c. 149 (14 settembre 1585).

(73) ASDMi, ASMSC, Mastro 1581-1600, c. 64

(74) I pagamenti in ASDMi, ASMSC, Mastro 1581-1600, c. 158. Vi sono poi, non descritti, altri bronzi destinati sempre al nuovo altare e stimati quasi 3000 lire. Per il Crocefisso, non menzionato esplicitamente nei pagamenti del Libro Mastro, che era stato valutato «per materia et fattura» (ma escludendo la doratura) 43 scudi il 13 gennaio 1591: ASDMi, ASMSC, Amministrazione 61, Registri delle sedute 1583-1599, c. 115v; qui sono raccolti anche altri ordini di pagamento a Giovanni Battista (cc. 15, 48v, 83, 95, 108v, 109, 110v, 115v, 120, 121v). Il continuativo impegno di Giovanni Battista per la chiesa è confermato anche da Paolo Morigia (*Historia...*, cit. nota 56, p. 389) che afferma «[Francesco Brambilla] fa ancora i modelli di terra della maggior parte degli ornamenti de' bronzi, che dal virtuoso Giovan Battista Busca Milanese. Questo è molto ingegnoso e raro in quella professione, egli fa tutti i getti di bronzo di questa honorata Chiesa, quai sono con gran diligenza lavorati». La prima frase, così com'è, non ha molto senso: credo si possa interpretare come «[Francesco Brambilla] fa ancora i modelli di terra della maggior parte degli ornamenti de' bronzi, che dal virtuoso Giovan Battista Busca Milanese sono gettati» oppure, ma non fa molta differenza, come «[Francesco Brambilla] fa ancora i modelli di terra della maggior parte degli ornamenti de' bronzi, che dà al virtuoso Giovan Battista Busca Milanese [da gettare]».

(75) ASDMi, ASMSC, Amministrazione 61, Registri delle sedute 1583-1599, cc. 35r-v. L'opera, descritta esattamente

rilievo all'interno dell'altare, però, non solo non è immediata, ma comporta vari problemi, tanto che nel 1587 si pensa di non installarlo e sostituirlo con un'opera di Giovan Ambrogio Figino o di Federico Barocci⁷⁶. Il 25 marzo 1590 la questione è risolta: la statua di Annibale Fontana sarebbe rimasta nella nicchia, "et nel peduzzo del istessa statua se ponghi il quadro d'oro che se comprò da Monsignore Reverendissimo Vescovo Panigarola"⁷⁷, esattamente la soluzione che ancor oggi è possibile ammirare, con la base bronzea, opera di Giovanni Battista Busca, che accoglie la preziosa *Pietà*⁷⁸. L'ultimo tassello della vicenda, quello che ha generato non poca confusione, riguarda direttamente Busca e la *Pietà*: nell'agosto 1591 infatti, i Deputati della Fabbrica, «referendosi che Giovan Battista Busca haveva donato l'istoria va posta nel pedestallo di metallo per sustentamento de l'immagine della Madona, et essendosi stato dimandato in capitolo detto Busca, fu dal priore [Giovanni Battista Pozzobonelli] in nome d'esso capitolo ringratiato»⁷⁹, resoconto quanto mai criptico in quanto il dono di Busca non sembra potersi riferire alla base di bronzo (saldata con 200 scudi quasi un anno dopo) e neppure al bassorilievo su pietra (di cui venne ordinato l'acquisto per 150

come "un quadro di aspisi con sopra una figura di Nostra Signora con il Salvatore a piedi, l'uno et l'altro d'oro» doveva però essere già in possesso della Fabbrica, tanto che viene messa in carico alla partita degli argenti per un valore di 600 lire, appunto 150 scudi, il 31 dicembre 1583 (un anno prima del suo acquisto) e quindi "scaricata" il 30 giugno 1591 dopo che venne posta in opera all'interno del peduccio in bronzo (ASDMi, ASMSC, Mastro 1581-1600, c. 4).

(76) ASDMi, ASMSC, Amministrazione 61, Registri delle sedute 1583-1599, c. 74v, dove si ordina, il 9 agosto 1587, "che l'ingegnere Basso [Martino Bassi] usi ogn'arte, et industria per fare che s'accomodi il quadro comprato dal Reverendissimo Monsignore Panigarola che stia bene così per la grandezza come che vi si conforme all'architettura, et caso che non vi sia rimedio a puoterlo commodare, che se prega il Figino a fare quella pittura che se giudicherà necessaria per servizio de l'altare di Nostra Signora, et non accettando, che poi l'Illustre Signor Conte Giovan Battista Borromeo se compiaccia di fare ciò compire da Federico Baroggio d'Urbino come quello ch'è statto da Sua Signoria proposto per sogetto buono»; cfr. B. AGOSTI, *Poesie di Gherardo Borgogni su due dimenticati artefici milanesi*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, Firenze 1997, pp. 325-330, p. 326.

(77) ASDMi, ASMSC, Amministrazione 61, Registri delle sedute 1583-1599, c. 104v.

(78) Il pagamento a Busca del 30 giugno 1592 (ASDMi, ASMSC, Mastro 1581-1600, c. 158) nomina esplicitamente il peduccio, valutato 200 scudi.

(79) ASDMi, ASMSC, Amministrazione 61, Registri delle

scudi nel 1584 e che risulta già nella disponibilità della Fabbrica nel 1583). Si può immaginare, in assenza di documenti che comprovino l'acquisto, che Busca, considerata l'entità dei lavori che gli erano stati affidati, avesse offerto come dono o elemosina la somma necessaria all'acquisto - per quanto non risultino tra i conti della Fabbrica suoi versamenti - o avesse provveduto di persona al pagamento dell'opera⁸⁰.

Tra 1589 e 1592, contemporaneamente quindi all'impegno per santa Maria presso san Celso, si colloca anche la fusione di tre campane per la Certosa di Pavia⁸¹, dopo le quali non sono più documentati lavori di Giovanni Battista se non per la Fabbrica del Duomo.

Nel 1593, su cere di Francesco Brambilla, Giovanni Battista inizia infatti le fusioni per i termini del pulpito meridionale, rappresentanti i dottori della Chiesa (fig. 10), opera che si compirà solo nel 1599 come recita la firma apposta sullo zoccolo

sedute 1583-1599, c. 123v.

(80) Apparentemente, infatti, l'uscita di 900 lire per la *Pietà* non compare tra i conti registrati nei Mastri della Fabbrica tra il 1583 e il 1591. Errata è comunque l'interpretazione dei documenti che offre P. VENTURELLI ("*Raro e divino*". *Annibale Fontana (1540-1587), intagliatore e scultore milanese. Fonti e documenti (con l'inventario dei suoi beni)*, in "Nuova Rivista Storica" 89, fasc. 1, gennaio-aprile 2005, pp. 203-226, nota 23), secondo la quale Giovanni Battista Busca sarebbe l'autore del bassorilievo, da assegnare invece, come proposto da tempo, a Cesare Targone, "orefice veneziano, il quale faceva di grossiero in piccolo, e formava nobili figurine, e storiette d'oro, e commessi di pietre preziose assai ben fatti" (G. BAGLIONE, *Le vite de' pittori scultori et architetti. Dal pontificato di Gregorio XIII del 1572, in sino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642*, Roma, nella stamperia d'Andrea Fei, MDCXLII, p. 329) padre di Pompeo (B. AGOSTI, *Lungo la Paullese 2 (verso Milano)*, in *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 125-141, e qui pp. 139-140 per i Targone, con bibliografia). Sul giovane Pompeo "Turcone", nato verso il 1575, si diffonde infatti con entusiasmo Paolo Morigia nel 1595 (*La nobiltà...*, cit. nota 56, p. 296) descrivendolo come un fabbro eccezionale in grado di produrre chiavi e serrature di grande complicazione ma pure "pendenti d'orecchie, monili, & altre cose di ferro lavorate tanto gentilmente, e con tanta mirabile arte, ch'io rimase pieno di meraviglia, e sono di tanta meravigliosa bellezza, che vengono più stimate, che se fossero d'oro", tanto che "ha lavorato qua in Milano molti mesi per la Maestà di Rodolfo II imperatore, con gran sodisfazione d'esso imperatore".

(81) ASMi, Fondo di Religione 6255, memoria autografa e conto finale "di Gio. Batista Busca per le campane" inserita nel registro. Segnalo che oggi la campana maggiore (l'unica raggiungibile) è più tarda, opera della famiglia di fonditori Bonavilla.



Fig. 10. Giovanni Battista Busca (su cere di Francesco Brambilla), *I Dottori della Chiesa*, pulpito meridionale, Milano, Duomo, 1593-1599.

architettonico su cui appoggia sant'Agostino («Franciscus Brambilla formavit - Io. Baptista Busca fundit - MDIC»)⁸². I pagamenti diretti della Fabbrica al Brambilla rappresentano, nel panorama degli appalti per le fusioni in bronzo del secondo cinquecento, un'eccezione: come meglio viene illustrato da Susanna Zanuso in questo stesso volume, normalmente i lavori venivano banditi e quindi affidati in toto a una bottega la quale si faceva carico di tutte le spese di realizzazione. Il Duomo era tenuto a fornire i progetti di massima e, a volte, il materiale, ma l'intero ciclo di lavorazione (disegni definitivi, modelli, cere, forme, fusioni e nettatura) ricadeva sotto la responsabilità del maestro cui era stato affidato l'incarico, il maestro delle fusioni, che se necessario si faceva affiancare da altri specialisti (pagati di tasca sua) per le fasi di lavorazione che

non era in grado di portare avanti da sé. È probabile che, nel caso dei termini per il pulpito meridionale, la Fabbrica del Duomo avesse deciso di mettere all'incanto la sola fusione, affidando le cere a un artista "interno", e cioè al Brambilla, per poter esercitare un maggior controllo sulla rappresentazione dei dottori; e questo considerando anche il fatto che per un simile lavoro (ma lì vi erano solo le rappresentazioni dei simboli degli evangelisti), solo pochi anni prima Giovanni Battista Busca aveva potuto agire in completa autonomia.

Nel 1596 collabora con il Pellizzone per il nuovo tabernacolo (sue sono le cornici)⁸³, e tra il 1596 e il 1600, con l'erezione dei nuovi altari pellegriniani delle navate laterali, Busca intraprende la fusione di quasi tutte le parti bronzee per quelli di san Giuseppe (fig. 11) e di san Giovanni evangelista: capitelli, basi, festoni di fiori e frutti, oltre a due rilievi, uno con una "historia" (un'*Ultima cena*) e l'altro con un *Cristo in croce*⁸⁴.

(82) Il primo pagamento risale al 12 maggio 1593 (AFVDM, *Archivio Storico*, R. 348-348A-348B, c. 149); seguono i successivi alle cc. 794 (partita del Busca) e, per i modelli, alle cc. 153 e 676 (partita dei lettorini). Nel mastro seguente (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349-349A-349B) ancora a c. 181 (per il Busca, che ricevette in tutto 23.400 lire, ovvero 975 scudi per ogni figura) e c. 214 (lettorino). La data apposta - MDIC - confligge però con quanto ricordato da Giambattista Casale (MARCORA, *Diario di...*, cit. nota 42, pp. 431-432) che colloca il montaggio del *Sant'Agostino* il 30 novembre 1597, del *San Gregorio* l'8 dicembre, del *Sant'Ambrogio* il 13 dicembre e del *San Gerolamo* il 20.

(83) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, c. 181 (partita del Busca) e c. 214 (partita del tabernacolo).

(84) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, cc. 181 (partita del Busca) e cc. 177 e 350 (partita degli altari). Nel caso dei rilievi Busca si sarebbe limitato alla fusione, mentre le cere furono opera di Francesco Brambilla che, nel dicembre 1596, venne pagato per "la manifattura di duoi modelli per lui fatti di cera circa le due historie che sono il Cenacolo et il Christo



Fig. 11. Giovanni Battista Busca, *Altare di san Giuseppe*, Milano, Duomo, capitello, 1596-1600.

L'ultima fatica di Giovanni Battista saranno i due angeli reggicero dell'altare maggiore, fusi tra 1598 e 1599 sempre servendosi delle cere di Francesco Brambilla. Il valore dell'opera, 1600 ducati, viene come sempre pagato a *tranches* seguendo l'avanzamento dei lavori. Busca morirà però prima di veder saldata l'intera cifra: i suoi eredi riceveranno infatti 1000 lire il 7 aprile 1601 e il saldo il 7 maggio dell'anno successivo⁸⁵ dietro la promessa di terminare il lavoro.

Il Seicento

Annibale Busca di Giovanni Francesco (attivo 1602-1623; morto post 1630)

Annibale Busca, primo cugino di Giovanni Battista e suo successore, è in realtà un figlio naturale di Giovanni Francesco, venuto alla luce forse già negli anni settanta e quindi appartenente ad una genera-

zione successiva rispetto a Giovanni Battista. Nato certamente prima del 1579⁸⁶, Annibale, sebbene sia documentato per la prima volta in santa Maria presso san Celso nel 1602⁸⁷, sembra lavorare principalmente presso il cantiere della Certosa di Pavia: nel 1603, su modello di Giovan Andrea Biffi, fonde i "termini", cioè i nove cherubini e i nove fioroni destinati al tabernacolo oltre che i capitelli e le basi per la sacrestia nuova⁸⁸. L'anno successivo partecipa, perdendolo, all'incanto per il nuovo tabernacolo di santa Maria presso san Celso a favore di Camillo Capi⁸⁹ mentre al 1605 risalgono due pagamenti per «duoi candelieri grandi di bronzo da finire»; un terzo versamento, del 1609 e probabilmente parte della medesima serie, è per «due candelieri grandi di bronzo quali si crede quelli di S. Bruno», cioè collocati nel transetto destro, dove ancor oggi si trovano⁹⁰. Anche un secondo paio di candelieri della Certosa, di qualità più alta e posti di fronte all'altare delle Reliquie (nel transetto sinistro) è in qualche modo legato a Annibale Busca. Nelle *Memorie della Certosa di Pavia* redatte da Matteo Valerio (1582-1645, priore della Certosa dal 1634) e da altri anonimi estensori, conservate manoscritte, si legge infatti come "Li due candelieri di bronzo grandi i quali hora sono al altare delle reliquie sono disegno di Annibal Fontana, e si ebbero dall'Annibal Busca qual getta i metalli a prezzo de L. [in bianco]"⁹¹. La frase, così come

(86) La prima menzione documentaria di Annibale risale al testamento del padre Giovanni Francesco (ASMi, Notarile 12876, n. 3415, 27 gennaio 1579): qui gli vengono assegnati 600 scudi ma non l'eredità (andata a Gabrio, fratello del testatore).

(87) Nel 1602 esegue 13 rosoni grandi (pagati 136 lire e 16 soldi l'uno) e 2 piccoli (a 100 lire l'uno) per "impire le tavolature vacue delli sotto archi delle cappelle": ASDMi, ASMSC, Mastro 1600-1615, c.126.

(88) ASMi, Fondo di Religione 6255, c. 120. Sempre di Annibale potrebbe anche essere il *Cristo* posto a coronamento del tabernacolo, eseguito su modello del Biffi.

(89) BARONI, *Documenti...*, cit. nota 20, pp. 265 sgg., docc. 374-377.

(90) I primi due in ASMi, Fondo di Religione 6255, c. 120, il terzo nel settecentesco manoscritto (*Oro, argento, metalli, bronzi, intagli di legno e ricami*) che raggruppa varie uscite della fabbrica, già nell'archivio della Certosa e ora in deposito presso la Direzione Regionale dei Beni culturali e Paesaggistici della Lombardia (cart. 7, cc. non numerate).

(91) Il manoscritto è in BNBM, ms. AD.XV.12.20, fasc. III, c. 7v; nella sua trascrizione Roberta Battaglia (*Le "Memorie" della Certosa di Pavia*, in "Annali della Scuola Normale superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, serie III, vol.

in croce" (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati 13/6, 19 dicembre 1596).

(85) I due ultimi pagamenti in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 349, c. 320 (con altri precedenti); quelli al Brambilla per i modelli e quindi per le cere alle cc. 262 e 350. In seguito alla morte del Brambilla (deceduto il 28 settembre 1599: ASMi, Popolazione p.a. 106) gli ultimi tocchi alle cere vennero però dati da Andrea Biffi.

suona, non si presta ad interpretazioni di sorta: Annibale aveva in una data imprecisata venduto per una cifra ignota i due candelieri dell'altare delle Reliquie, candelieri che erano stati eseguiti su un disegno di Annibale Fontana. E tuttavia, per ragioni cronologiche, la notizia appare incongrua: Fontana, morendo nel 1587, non avrebbe potuto fornire i disegni ad Annibale Busca, troppo giovane a quella data, ma è possibile o che la bottega dei Busca avesse accesso ai progetti del Fontana (che aveva lavorato con Giovanni Battista in santa Maria presso san Celso) ben dopo la sua morte o che i due candelabri risalissero a parecchi anni prima e che fossero rimasti presso i Busca per essere solo in un secondo momento venduti alla Certosa, forse in concomitanza della commissione ad Annibale dei due candelieri per l'altare di san Bruno, quindi intorno alla fine del primo decennio del seicento⁹². Una conferma in questo senso parrebbe giungere dalla *Cronica* di Matteo Paruconi, redatta nel 1636 e quindi con ogni probabilità molto fededegna⁹³, nella quale si ricorda come padre Timoteo Baroffio, priore dal 1602 al 1614, avesse donato «doi candelabri grandi figurati in bronzo», che a me pare non possano essere identificati con i due dell'altare di san Bruno, non “donati” ma commissionati e pagati dalla Certosa. Il secondo paio, invece, destinato

all'altare della Reliquie, per il quale non esiste alcun documento di pagamento (non credo infatti che la mancanza della cifra nelle *Memorie* di Matteo Valerio sia casuale) o commissione, potrebbe ben essere quello “donato” dal Baroffio e da lui acquistati da Annibale Busca. Altri candelieri usciti dalla bottega di Annibale si possono ammirare a Genova (fig. 12), nella cappella Pallavicino della chiesa di sant'Ambrogio (firmati «Io. Anibale Busca Med. F.») databili intorno al 1607⁹⁴, e a Milano, in san Fedele (anche questi firmati e datati 1608)⁹⁵. Nel 1613 esegue capitelli con foglie di olivo e di rovere con festoni di frutti, basi e mezze basi per colonne e quattro vasi per i primi due altari della Certosa, quello di santa Veronica (a destra) e di santa Maria Maddalena (a sinistra)⁹⁶, opere ancora presenti con l'eccezione dei vasi, apparentemente dispersi. Anche i capitelli per la cappella di sant'Ignazio in san Fedele di Milano sono di Annibale Busca e risalgono al 1622-1623: lo sappiamo grazie a documenti relativi a una diatriba tra Annibale e l'appaltatore Bernardo Paranchino, arbitrata da Ercole Turati nel dicembre 1624, incentrata sulla valutazione del lavoro⁹⁷. Da un appunto cassato *ab antiquo* in calce all'arbitrato si apprende anche che Annibale Busca era in lite col Paranchino per altri

XXII, 1, 1992, pp. 85-198, p. 176) rende la frase con “Li due candelieri di bronzo grandi i quali hora (sono) al altar delle reliquie sono disegno di Annibal Fontana e si hebbero dal padre Annibal Busca qual getta i metalli a prezzo de L. [in bianco]” ingenerando una serie di confusioni successive, mentre V. PICCAROLI (*Le “Memorie miscellanee riguardanti la fabbrica e le opere artistiche della Certosa presso Pavia” nella trascrizione di Vittorio Piccaroli*, edizione a cura di G. Giacomelli Vedovello, in “Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”, XCVIII, 1998, p. 90) è in questo caso più corretto. (92) S. Zanuso (*La produzione in bronzo milanese verso il 1580 e le figure di Annibale Fontana e Francesco Brambilla*, in *L'industria artistica del bronzo del Rinascimento a Venezia e nell'Italia settentrionale*. Atti del convegno, Venezia 2007, a cura di M. Ceriana e V. Avery, Verona 2008, pp. 273-295, e qui a p. 277 sgg.), tratta in inganno dalla trascrizione della Battaglia della *Memoria certosina*, assegna la vendita dei due candelabri a Giovanni Battista Busca e quindi la colloca negli anni novanta del XVI secolo. Il saggio della Zanuso, da integrare con quanto da lei pubblicato in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, resta il riferimento obbligato per la scultura in bronzo certosina, testi alla base di quanto argomento qui di seguito.

(93) M. PARUCONI, *Cronica ovvero memoriale d'alcune cose memorabili dell'antica nostra cartusiana religione, ridotto in compendio e scritto da me frate Matteo Paruconi converso certosino professore di questa certosa presso Pavia, [...] scritto dal suddetto l'anno 1636*, BNBM, ms. AD.X.27.

(94) La pala della cappella, la *Circoncisione* di Rubens, è appunto del 1607; per i candelabri cfr. L. PARETO, *Descrizione di Genova e del Genovesato*, Genova 1846, vol. III, p. 107: “Nel presbiterio son due grandi candelabri gittati in bronzo da Annibale Busca di nome ignoto”. S. VARNI, *Ricordi di alcuni fonditori in bronzo*, Genova 1879, p. 49 e n. 3. Sono citati anche da V. FORCELLA, *Iscrizioni...*, cit. nota 3, vol. XI, p. LIII.

(95) E. KRIS, *Materialien zur biographie des Annibale Fontana und zur kunsttopographie der kirke S. Maria presso S. Celso in Mailand*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, III, V, luglio 1930, pp. 204-253, p. 228, con l'iscrizione “Anibal Busca MDL. F. / Anno D. MDCVIII. Eccls. Fidelis / Soc. Iesu”.

(96) *Oro, argento*, cit. per la data; ma si veda il conto definitivo dello stesso Annibale in CBAM, Raccolta Beltrami A.IV.12, capi xxxviii-xxxix (il documento mi è stato segnalato da Susanna Zanuso).

(97) DELLA TORRE - SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 52, p. 244 e nota 15, p. 268. La documentazione è in BAMi, S 139 sup., cc. XCIV-XCV (cc. 206-208 nella nuova numerazione a matita). Annibale aveva fornito cinque basi e un terzo e cinque capitelli e un terzo al costo di 85 ducati il paio, e pagato di suo 1425 lire al “Turino” (Giovanni Taurini?) per le cere (oltre a altre piccole spese, tra cui 20 lire “al Lucino scultore”), per un totale di 4195 lire. Il Paranchino dichiarava di aver versato in tutto 3407 lire e 16 soldi in vari pagamenti tra il 19 marzo 1622 e il 18 ottobre 1623.

lavori: in sospeso sarebbero rimasti i conti per i capitelli dell'altare del Crocefisso in san Fedele, per opere in santa Maria dei Servi (perdute per la distruzione della chiesa) e per la cappella del principe Trivulzio in santo Stefano in brolo, dedicata a san Teodoro.

Anche se l'intera attività finora documentata di Annibale Busca pare essersi rivolta ai "bronzi architettonici", è probabile che la bottega abbia mantenuto anche le specificità delle precedenti generazioni di bronzisti, cioè la realizzazione di campane e cannoni. Certamente, comunque, nel 1604 e come «fonditore della Camera» ad Annibale venne affidato dal Magistrato delle entrate dello stato di Milano l'incarico di predisporre le nuove misure-campione di capacità (per aridi e liquidi) e di lunghezza da distribuire nelle città dello stato come modelli di riferimento. Annibale fonde così un primo esemplare di ogni pezzo (Braccio da 12 once e Pertica da 4 braccia, 4 once e 1/3; Staro da grano, Mina, Quartaro, Metà e Quartino; Brenta da vino da 112 libbre, Boccale da vino da 24 once, Mezzo boccale da vino da 12 once; tre misure da olio da once 24, 12 e 6) per poi procedere al controllo da parte del Magistrato e quindi alla realizzazione dei multipli⁹⁸. Non si conosce la data di morte di Annibale Busca. L'ultimo documento che lo ricorda in vita risale all'aprile 1630⁹⁹, a pochi mesi dallo scoppio della pestilenza che devastò Milano, responsabile forse della sua scomparsa.

Conclusioni

Tra le centinaia di pezzi realizzati dai Busca in due secoli non sono documentate opere destinate al collezionismo o all'arredo: bronzetti, placchette, calamai, mortai, bacili sembrano essere stati estranei alla loro produzione - e alla bronzistica milanese in generale - mentre in un solo caso, quello di Danese Filodoni, è emerso il nome di un committente privato. Si tratta certamente di una carenza di informazioni; contrariamente a molti altri artisti (armaioli, cristallai, intagliatori, ma anche pittori o scultori) nessun inventario di una loro bottega è emerso dalle ricerche, né la cosa deve sorprendere: la continuità della loro attività, di generazione in generazione, da Luigi ad Annibale, e la relativa longevità di ciascun membro della famiglia non la stesura di tali atti, ha



Fig. 12. Annibale Busca, *Candelabro*, Genova, Sant'Ambrogio, cappella Pallavicino, 1607c.

(98) L'intera vicenda è documentata in ASMi, Finanze p.a. 440.

(99) ASMi, Notarile 20680, n. 5076, 11 aprile 1630.

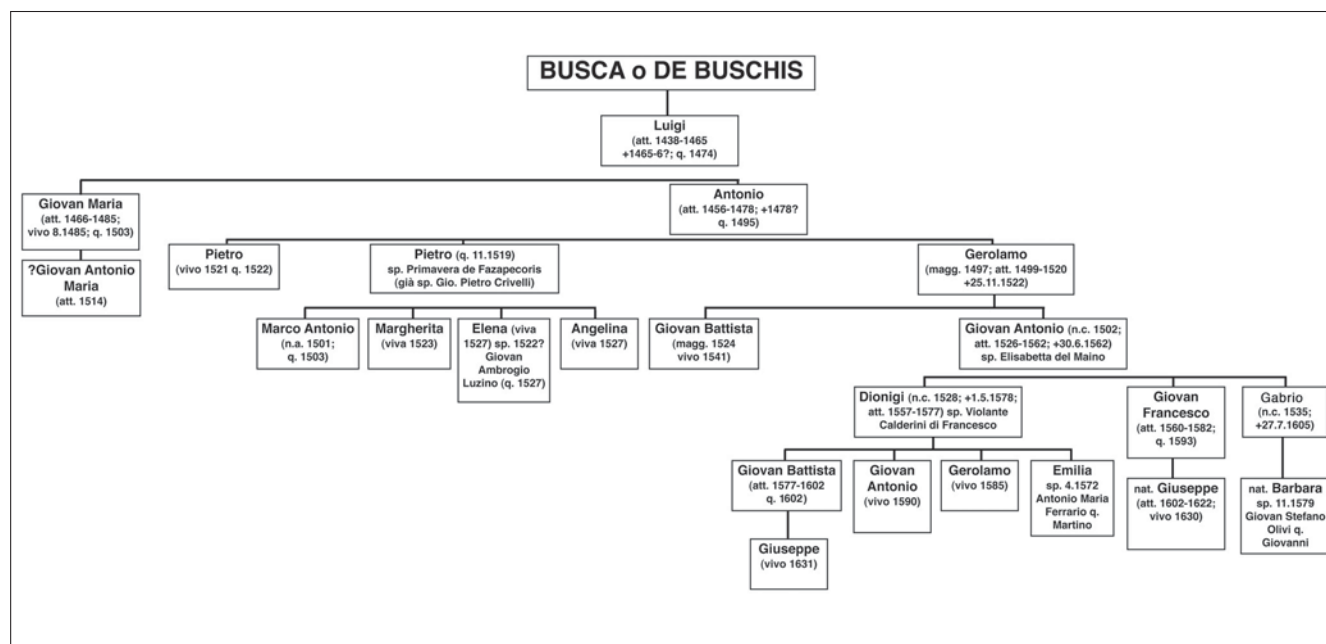


Fig. 13. Genealogia della famiglia dei Busca.

reso necessaria. Privandoci così di un formidabile *passé-partout* per conoscere la produzione “profana” dei Busca. Sembra infatti impossibile che una bottega che poteva vantare una storia così lunga e una così capillare presenza all’interno delle maggiori istituzioni cittadine, sia civili che ecclesiastiche, non fosse in grado di soddisfare in pieno Cinquecento le richieste di una committenza locale che, questo sì lo sappiamo dagli inventari superstiti, possedeva candelieri, mortai, bacili, ma anche busti e bronzetti che non posso credere tutti veneti¹⁰⁰. Proprio questa produzione milanese, di alta qualità ma modeste dimensioni, attende ancora di essere indagata, così come la più impegnativa statuaria in bronzo non dei Leoni, sebbene ultimamente alcune opere del Pellizzone (il *Satiro* degli anni Settanta) o di Annibale Fontana (il *Drago* datato 1582), o ancora anonime (i contemporanei *Venti* già a Lainate) siano emerse dall’oblio¹⁰¹, mentre

(100) Un buon viatico mi appare la notizia di “duoi animali de bronzo per far un caremale” di Camillo Cappi e “due arpie fatte al caremale” di Francesco Brambilla, eseguiti nel 1596 per il Capitolo del Duomo di Milano citato da S. PALLADINO, *I Busca...*, cit. nota 19, p. 49.

(101) Per il *Satiro* rimando oltre agli interventi di Stefania Palladino e Susanna Zanuso in questo stesso volume e all’articolo della stessa Zanuso di prossima pubblicazione in “Nuovi Studi” 16, a P. WENGRAF, *A bronze Bacchus wearing a Silenus mask, made for Antonio Londonio* in “The Burlington Magazine”, CLIII (January 2011), pp. 13-21 e, sempre sull’argomento, a quanto scrive A. MORANDOTTI sul “Giornale del-

bronzi ormai noti sono stati accostati alla produzione milanese del secondo Cinquecento¹⁰².

Ci si augura dunque che ulteriori ricerche e studi possano fare luce su questo importante ma negletto aspetto della scultura milanese, prendendo le mosse magari dalla produzione dei Busca e del Pellizzone, e continuando sulla strada intrapresa, cautamente, solo negli ultimissimi tempi.

l’arte” 307 (marzo 2011), p. 43 (*Atto di colonialismo*); per il *Drago* cfr. B. AGOSTI, *Draghi nella Milano di San Carlo*, in “Prospettiva”, 113-114, 2004 (ma novembre 2005), pp. 162-166, e S. ZANUSO, *Un contesto per il drago di Annibale Fontana*, in “Nuovi Studi”, 14, 2008, pp. 107-119; per i *Venti* rimando a C. AVERY, *The Atrium of the Four Winds at Lainate: Aeolus and a Companion Rediscovered*, in *Large Bronze of the Renaissance*. atti del convegno, Washington 2003, a cura di P. Motture, New haven - London 2004, pp. 191-201 (con una datazione verso il 1620) e a A. MORANDOTTI, *Milano profana nell’età dei Borromeo*, Milano 2005, p. 42, che li riporta alla fine degli anni Ottanta del Cinquecento accostandoli al *Cristo* fuso dal Pellizzone su modello di Francesco Brambilla.

(102) Mi riferisco al *Bacco* e alla *Venere* già di Pirro II Visconti Borromeo a Lainate (e ora a Washington) sui quali è intervenuto ultimamente MORANDOTTI, *Milano profana...*, cit. nota 101, pp. 242-243.

Stefania Buganza

San Carlo e l'antico Duomo: il cantiere vetrario

Quando san Carlo fu finalmente in grado, nel 1565, di prendere possesso della diocesi che gli era stata assegnata¹, tra i suoi primi pensieri vi fu certo quello di dare avvio alle riforme che il concilio di Trento appena conclusosi aveva segnalato come ineludibili e che nella sua mente andavano in quel momento articolandosi nelle strutture complesse e omnicomprendenti delle successive *Instructiones Fabricae*². La cattedrale di Milano, cuore pulsante del suo operato di arcivescovo, dovette ovviamente caricarsi sin da subito di un valore normativo, come le riforme architettoniche, dell'arredo e della suppellettile liturgica principiate di lì a poco dimostrano ampiamente. Certo, la trasformazione del Duomo in una chiesa controriformata non era impresa facile. Quella che doveva divenire una sorta di *exemplum* dell'attività riformatrice del Prelato era infatti quanto di più lontano dai dettami del concilio di Trento e dalle idee che a breve il cardinale avrebbe palesato compiutamente³: la cattedrale tardotrecentesca, infatti,

era - ed è ancora - un caso, unico nel panorama architettonico italiano, di gotico oltralpino, uno stile in quegli anni bollato come arte senza decoro dalla maggioranza dei teorici; e probabilmente anche da san Carlo, che però si trovava a dover fare i conti proprio con quel monumento, al suo interno ingombro di altari, tombe di famiglia, dipinti, sculture e caratterizzato dalla presenza, tra i piloni del retrocoro, delle casse funebri di Visconti e Sforza, coperte da pesanti drappi di finto broccato. È noto come l'arcivescovo sia intervenuto sin da subito a ripulire la cattedrale dalle tombe antiche⁴ - comprese quelle dei duchi di Milano, calate nello stesso 1565 dai piloni del retrocoro⁵ - e dagli altari

Nel congedare questo testo, che corrisponde - con lievissime correzioni e con l'aggiunta dell'apparato delle note - a quanto letto al Convegno, desidero ringraziare Laura Aldovini, Federico Cavaliere, Gabriele Cavallini, Francesco Frangi, Jessica Gritti, Silvio Leydi, Mauro Pavesi, Francesco Repishti, Alessandro Rovetta, Richard Schofield. Il lavoro di ricostruzione del cantiere vetrario degli anni di san Carlo si basa sul seguente materiale d'archivio: AVFDMi, Archivio Storico, O.C. 12-14, R. 339-347, cart. 191, fasc. 39, "Vetriate e ramate"; AVFDMi, Archivio Deposito, Lavori Duomo, cart. 53-57.

(1) Ancora molto utile per ripercorrere le vicende del giovane san Carlo a Roma e l'arrivo - agognatissimo dal prelado - a Milano, è il testo di P. PASCHINI, *Il primo soggiorno di S. Carlo Borromeo a Roma 1560-1565*, Torino 1935.

(2) *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae Libri II Caroli Borromei*, Direzione scientifica S. Della Torre, M. Marinelli, Traduzione a cura di M. Marinelli con la collaborazione di F. Adorni, Città del Vaticano 2000.

(3) Cfr. soprattutto il bel saggio di R. SCHOFIELD, *Architettura, dottrina e magnificenza nell'architettura ecclesiastica dell'età di Carlo e Federico Borromeo*, in F. REPISHTI, R. SCHOFIELD, *Architettura e controriforma. I dibattiti per la facciata del*

Duomo di Milano 1582-1682, Milano 2004, pp. 125-249.

(4) L'unica tomba tardogotica che ancora si può vedere in Duomo è quella di Marco Carelli, munifico finanziatore della cattedrale, eretta per volere della Fabbrica del Duomo nel 1406 su disegno di Filippino degli Organi, ma trasportata in Cattedrale dal Camposanto solo nel 1603 e collocata nella attuale ubicazione, nella quarta campata di destra, nel 1834.

(5) La vicenda della calata e successiva distruzione delle tombe visconteo-sforzesche si ricostruisce grazie ad alcune fonti cinquecentesche. Tra le principali vale la pena ricordare il *Diario di Giambattista Casale* (C. MARCORA, *Il Diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", XII, 1965, pp. 209-437, in particolare p. 232) che ricorda: "Yhs Maria 1565. / Memoria como nel concilio che il ditto archivesco Carlo Borromeo fece in Milano si ordinò di volere che li corpi de quelli duchi et signori che erano in domo su in cima li pironi del coro del ditto domo: ordinorno dico: che per riverentia del Sanctissimo Sacramento fusseno deponuti al basso et così ali 8. de novembre l'anno ut supra se tolseno giù. et furno deponuti sotto l'altar grande cioè nel scurolo: dove è il corpo de Sancto Dionisio: et altri Sancti: cioè in domo et tal cosa piacque grandemente a tutto il populo per riverentia del Sanctissimo Sacramento de corpo de Nostro Signor: et io Ioan Baptista de Casal ho visto questa cosa ut supra". Ancora più dettagliato è il racconto di Urbano Monti (BAMi, ms. P. 248 sup., ff. 82v-83, trascritto dallo stesso C. MARCORA, *Il Diario...*, cit., pp. 232-233, nota 14): "1565. In quest'anno nel mese di settembre il Cardinale Borromeo arcivescovo de Milano (...), vedendo egli quanto vana cosa fusse, che sopra li altari in alto, et sopra la stanza del santissimo

gotici e rinascimentali⁶, sostituiti nel corso degli anni da quelli pellegriniani e dall'inserito fortemente connotante della nuova area presbiteriale. Alla *damnatio* della *facies* gotica della cattedrale di Milano dovette giocoforza sfuggire un solo elemento decorativo dell'antico Duomo⁷: le vetrate. Queste,

sacramento nelle chiese, dovessero stare i monumenti de' corpi de principi, de signori, capitani, o dottori, tal'hor puzzolenti nelle casse de legno con quei loro trofei, et sapendo come ciò fosse biasimato dal santo Concilio di Trento, et decretatogli contra gli fece deporre, incominciando da maggiori, cioè da le sepolture de Duchi et duchesse de Milano, et conseguentemente d'ogni altro inferiore, fra i quali trovati pocomeno che intieri i corpi de Filippo Maria ultimo duca de Visconti, di sua figliola Bianca Maria moglie del primo Francesco Sforza et di Giovanni Galeazo loro figliolo uciso già a Milano l'ano 1477, vestito di brocato ala Ducale, nelle cui mani furono trovati due anella d'oro cioè una turchina di valore di circa quindici ducati, et un' robino stimato apresso a ducento, di bellissima ligatura, mostrandosi tal robino fuori d'alcuni frutti e foglie nascenti da due corna di doviccia, che facevano il giusto tondo de l'anello (...). Particolarmente interessante è la descrizione del corpo di Galeazzo Maria Sforza, che alcuni ancora pensano sepolto in Sant'Andrea a Melzo, coperto da un abito sontuoso e con anelli di grande pregio alle mani. Le casse visconteo-sforzesche esistevano ancora nel giugno del 1571, quando, nel giorno 18 del mese, le Ordinazioni capitolarie (AVFDMi, *Archivio Storico*, ordinazioni capitolarie, XIII, cc. 87v-88r; devo la segnalazione di questa nota a Richard Schofield) ricordano: "Item ordinaverunt et cetera ut supra quod prefati magnifici domini Arcimboldus et Fagnanus videant stagnum seu plumbum iis diebus presentis repertum in arcis in quibus sepulta erant corpora illorum olim principum Mediolani in ecclesia maiori predicta nunc vero repositis in fabrica predicta iussu reverendissimi domini cardinalis Borromei", perché si usino per scopi della fabbrica facendo la stima degli stessi.

(6) Si cominciò con gli altari posti dietro al maggiore, eliminati - come ricorda il diario di Giambattista Casale (MARCORA, *Il Diario...*, cit. nota 5, p. 233) - per "riverentia al Santissimo Sacramento: li quali altari uno era di Sancto Hieronimo tutto messo a figure de marmoro et l'altro era de la Inconronata". Per gli altari, cfr. la voce di G.B. SANNAZARO, *Altari*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico religioso*, Milano 1986, pp. 14-24 e in questo stesso volume gli interventi di Mauro Pavese e Giulia Benati.

(7) Tra le scarsissime vestigia degli altari gotici e rinascimentali vanno ricordati quanto resta dell'altare di santa Caterina da Siena (cfr. G.B. SANNAZARO, *Altare di S. Caterina da Siena (ad vocem)*, in *Il Duomo...*, cit. nota 6, pp. 10-11) e l'affresco con la *Madonna con Bambino incoronata dagli angeli* a fianco della sagrestia aquilonare, un tempo parte dell'altare voluto per legato testamentario da Marco Carelli (cfr. E. CATTANEO, *Un'immagine di Maria Regina nel Duomo di Milano*, in "Ambrosius", XXXI, 1995, pp. 43-44; C. CICERI, V. ROCCO NEGRI, *Marco Carelli benefattore del Duomo di Milano (sec. XIV)*, in "Ricerche storiche sulla diocesi di

infatti, elementi strutturali dell'architettura della cattedrale, non potevano essere sostituite da alcunchè. Sebbene si trovi talvolta ipotizzato, nella scarsa bibliografia relativa al cantiere vetrario cinquecentesco del Duomo di Milano⁸, un ruolo attivo di san Carlo nella perdita di un gran numero di vetrate tardogotiche⁹ e rinascimentali, attestate oggi solo dai documenti dell'Archivio della Veneranda Fabbrica, il lavoro condotto per l'occasione di questo convegno sulle ordinazioni capitolarie, sui registri e sui libri mastri della cattedrale dagli anni di san Carlo e sulle principali fonti del periodo permette serenamente di scagionare l'arcivescovo da questa accusa, da far invece ricadere sui disastri naturali, sulle rivolte dei tempi antichi (non ultime le turbolenze della Repubblica Ambrosiana) e sulle ben più radicali trasformazioni di secondo Ottocento, con i restauri spesso fortemente invasivi dei Bertini¹⁰. Ogni decisione di san Carlo, come

Milano", II, Milano 1971, pp. 365-386, con bibliografia). Qualche apertura per la ricostruzione di una storia degli antichi altari del Duomo si trova ancora in L. BELTRAMI, *Vecchi altari nel Duomo di Milano*, in "Rassegna d'arte", II, 1902, pp. 36-39.

(8) Se in generale la storia delle vetrate del Duomo di Milano continua ad essere poco studiata e soprattutto calata in un ambito di specialismo che nuoce alla reale considerazione di questo genere artistico, in particolare quella delle vetrate cinquecentesche della cattedrale è a tuttora tra i capitoli meno noti della decorazione del Duomo. Per le vicende relative alle vetrate del XVI secolo, la bibliografia si riduce agli ancora fondamentali volumi di A. NAVA, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende, ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854 e U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate del Duomo di Milano*, 3 voll., Milano 1918, al saggio di E. BRIVIO, *Vetrate*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, I, pp. 233-344 e ad alcuni articoli dello stesso Brivio e di Caterina Pirina, che di volta in volta nelle prossime note verranno segnalati. Non è stata invece fin qui tentata una lettura complessiva delle vetrate prodotte nel terzo quarto del Cinquecento per il Duomo. A ipotizzare un ruolo di san Carlo nella distruzione delle antiche vetrate è per esempio E. BRIVIO, *Le vetrate del Duomo. Problemi di conservazione e di riordinamento dell'intero "corpus"*, in *Il Duomo di Milano*, atti del congresso internazionale, Milano 1968, a cura di M. L. Gatti Perer, Milano 1969, II, pp. 153-166.

(9) Rimando in proposito ad un mio intervento specificatamente dedicato alle vicende delle vetrate della cattedrale di Milano in età viscontea di prossima pubblicazione sulla rivista "Arte Lombarda".

(10) Per i restauri dei Bertini, cfr. in generale E. BRIVIO, *I Bertini: i criteri e i materiali impiegati per il restauro delle vetrate del Duomo di Milano*, in *Le vetrate italiane: patrimonio da salvare - II*, in "Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. Rendiconti. Parte generale e atti ufficiali",

vedremo, fu da subito improntata alla conservazione degli antichi e fragili manufatti e al completamento del corredo vetrario del Duomo, cosa che certo gli premeva più di ogni altra, per arrivare in breve tempo a chiudere le finestre numerosissime e spaziose della cattedrale. L'impresa gli riuscì, pur con qualche compromesso, quale ad esempio l'uso - a fianco dei più costosi antelli figurati - di vetri a oculi: le fonti permettono infatti di individuare nei tardi mesi del 1576, poco più di dieci anni dopo l'ingresso del prelado a Milano, la conclusione del cantiere vetrario, con tempi davvero impressionanti. Proviamo a seguire la storia che i documenti cartacei e quelli visivi ci permettono di ricostruire.

Pochissimi mesi dopo l'ingresso di San Carlo a Milano, alla data 5 novembre 1565, le ordinazioni capitolari ricordano, tra i precetti dell'arcivescovo letti ai prefetti della Fabbrica "ad augendum cultum divinum animosque fidelium magis excitandos", l'ordine di completare le finestre del Duomo¹¹. In

125, 1991 (1992), pp. 113-135 e, in particolare per quelli sulle vetrate cinquecentesche, S. BIANCHI, *Gli interventi della famiglia Bertini alle vetrate tardocinquecentesche del Duomo di Milano*, in "ACME", 53, 2000, pp. 175-200. Per i Bertini come esecutori di vetrate artistiche, S. SILVESTRI, *Vetrate italiane dell'Ottocento: storia del gusto e relazioni artistiche fra Italia e Francia*, Firenze 2006. Presso l'AVFDMi (*Archivio deposito*, Lavori Duomo, 53-57) è conservato un gran numero di documenti relativi ai restauri dei Bertini, solo parzialmente trattati da BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8 e da Silvia Bianchi nell'articolo citato. In merito cfr. oltre nel testo e nelle note.

(11) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 155v-157: "Ex parte illustrissimi et reverendissimi domini domini Caroli Sancte reverende Ecclesie presbiteri cardinalis Borromei, et Sancte Mediolanensis Ecclesie archiepiscopi expositum fuit quod ad augendum cultum divinum animosque fidelium magis excitandos, opus esset quod altaria celeberrima in toto orbe maxime huius inclite civitatis Mediolani templi, tot pulcherrimis structuris aliisque ornamentis illustribus, super quibus sacrosancte Eucharistie sacrificii fit quotidie oblatio, decori eiusdem templi responderent et cratibus seu ferratis honorificis circumdarentur, eiusque templi fenestre vitris ornarentur, et alia fierent, quae tanto templo digna sunt, ut ab omnibus cum ea qua decet reverentia, et templum ipsum honoretur, et eius altaria servientur et teneantur, et propterea quod prefatos reverendos et magnificos dominos prefectos non minus pios quam christiane religionis cultores hortabatur quod super huiusmodi divinum cultum concernentibus vellent quamprimum opportune providere prout ipsis melius convenire videbitur, nec non deputare aliquo ex prefatis reverendis et magnificis dominis Prefectis coram reddant rationem eorum administrationis officialis reverentiae fabricae". Questa parte delle ordinazioni si trova trascritta per la prima volta in E. BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 336 nota 204.

esecuzione dei *desiderata* dell'arcivescovo, i prefetti incaricano - seduta stante - i maestri vetrai Corrado da Colonia e Pietro Angelo Sesini, insieme a quattro aiutanti scelti dagli stessi, perché si dedichino totalmente all'impresa delle vetrate della cattedrale¹². Entrambi i maestri sono figure note da tempo alla Fabbrica. Corrado de Mochis, o Much, da Colonia¹³, documentato dal 1544 nel Duomo di Milano con diversi aiuti tedeschi e fiammighi, è il protagonista del cantiere vetrario della cattedrale per almeno un venticinquennio. Ha preso in mano le redini del cantiere dopo il 1539¹⁴, quando i lavori delle vetrate,

(12) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 155v-157: "Item ordinaverunt et ordinant quod quamprimum fenestre vitris coloratis decorentur seu fiant invitriate omnibus fenestris dicti templi ex diversis coloribus et prout sunt invitriate aliarum fenestrarum dicti templi. Pro quibus invitriatis peragendis ex nunc prefati reverendi et magnifici domini prefecti elligerunt et eligunt magistrum Corradum de Colonia et magistrum Petrum Angelum de Sexinis qui una cum quatuor aliis eligendis per prefatos Corradum et Petrum Angelum de participatione tamen ipsorum dominorum prefectorum seu electorum ad id aut eligendorum, faciant et perficiant dictas invitriatas de presente et eas que reparatione indigent et reponant et non possint ipsi Corradus et Petrus Angelus ac supranominati alii quatuor aliquo modo directe nec per indirectum laborare in aliquo alio opere preterquam in faciendo et perficiendo ac reparando dictas invitriatas nec etiam operas suas alicui alii persone locare, nec mercari, aliquomodo vitra seu stannum seu alia dependentia et emergentia a dicta arte seu contractus circa aliqua vitra et stanna cum aliquibus personis facere, sub pena privationis eorum officii, quia intendens ipsi domini domini prefecti quod ipsi magister Corradus et alii supranominati solum serviant et operas suas locent dicte fabricae et non aliis". Questa parte delle ordinazioni capitolari è nota nei suoi contenuti principali grazie al volume degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, IV, Milano 1881, p. 59 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 548.

(13) Di Corrado de Mochis da Colonia, figura che meriterebbe un intervento monografico, non è ancora chiara la formazione, avvenuta in uno dei cantieri vetrari più attivi del Nord Europa. Per la sua biografia si vedano MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 143-150; PIRINA, *Mochis, Corrado*, in *Il Duomo ...*, cit. nota 6, pp. 379-381; C. PIRINA, *Maitres verriers étrangers en Lombardie: l'atelier de Currado de Mochis de Cologne*, in *Corpus vitrearum. Tagung für Glasmalereiforschung*, Akten des 16. Internationalen Kolloquiums, Bern 1991, a cura di E. J. Beer, Bern und Stuttgart 1991, pp. 93-96. Cfr. inoltre nelle prossime note.

(14) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 9, f. 166, 27 novembre 1539: *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, III, Milano 1880, p. 273; MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 206 n. 505: "Ordinatum fuit quod dominus Andreas de Cermenate primicerius Ecclesie Maioris Mediolani et ex prefatis dominis prefectis habeat pro-

che languivano da anni, sono ripresi alacramente. Nel 1565 ha all'attivo interventi in diverse finestre: sicuramente in quelle del Nuovo Testamento, di santa Caterina da Siena e di san Giacomo. Pietro Angelo Sesini è invece una figura più sfuggente: attivo presso il cantiere del Duomo fino al 1598¹⁵, sembra occuparsi soprattutto delle ramate di protezione delle vetrate e non è difficile incontrarlo nei registri della cattedrale affaccendato in lavori non necessariamente concernenti le finestre del Duomo. Sembra essere una sorta di *factotum*, con particolari competenze nel campo delle vetrate, ma non è in grado - come vedremo al momento della crisi del 1569, dovuta alla morte improvvisa di de Mochis - di produrre da sé questi complessi manufatti. Qualche mese più tardi, il 25 giugno 1566, san Carlo effettua la sua prima visita pastorale alla cattedrale¹⁶ e, fatto per noi fondamentale, con una prassi poi non seguita dai suoi successori, registra anche la presenza o meno di vetrate, come a volerne censire l'effettivo numero. Le finestre chiuse da antelli istoriati menzionate sopra gli altari delle navate laterali e del transetto sono solo sei, tuttora esistenti. Nel lato nord della cattedrale si ricordano: la vetrata di San Giovanni Damasceno¹⁷, realizzata

vinciam et omnimodam auctoritatem aptari faciendi omnes invidriatas prefate Maioris Ecclesie incipiendo ab invidriata aromatariorum sita in prefata Maiori Ecclesia attento quod nonnulli ex aromataris obtulerunt dare prefate fabricae sive argentibus pro ea scuta 25 a sole pro aptari faciendae dictam suam invidriatam et deinde ad invidriatam altaris Sacratissimi Corporis”.

(15) MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 151-152 nota 1 ricorda il testamento di Pietro Angelo Sesini del 30 dicembre 1598 rogato dal notaio Orazio Capitani da Vimercate. Per l'attività di Pietro Angelo Sesini, cfr. oltre nel testo e nelle note 35, 53, 56, 62.

(16) ASDMi, Sezione X, Visite Pastorali, Metropolitana, XLIX, q. 6. La relazione della visita pastorale concernente il Duomo è trascritta da A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano. IV centenario della Dedicazione (1577-1977)*, in “Archivio Ambrosiano”, XXXII, 1977, pp. 157-230. Un primo tentativo di utilizzare la visita di san Carlo per una ricognizione delle vetrate antiche del Duomo di Milano si trova in C. PIRINA, *Il rosone cinquecentesco della vetrata del Nuovo Testamento nel Duomo di Milano*, Seminari su le vetrate italiane: patrimonio da salvare-III, in “Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti, Parte generale e atti ufficiali”, 126, 1992 (ma 1994), pp. 183-240.

(17) Si tratta degli antelli con *Storie del Santo* fatti realizzare per volere dei farmacisti milanesi nel 1479 a Niccolò da Varallo su disegno di Vincenzo Foppa. La vetrata è stata con-

tra il 1479 e i primi decenni del Cinquecento su cartoni di Vincenzo Foppa e Pietro da Velate; quella di Santa Caterina da Siena e della Vita di Maria¹⁸,

clusa nel secondo decennio del Cinquecento da un maestro identificato - credo correttamente - in Pietro da Velate da Caterina Pirina e restaurata dopo il 1539 per volere della stessa corporazione (cfr. sopra la nota 14). Sulla vetrata cfr. C. PIRINA, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, “Corpus vitrearum Medii Aevi, Italia”, IV, La Lombardia I., Milano 1986, pp. 225-269 con bibliografia precedente; C. PIRINA, *Pannelli di vetrate italiane in collezioni straniere*, Le vetrate italiane: patrimonio da salvare - II, in “Istituto lombardo. Accademia di scienze e lettere. Rendiconti. Partr Generale e atti ufficiali”, 125, 1991 (ma 1992), pp. 89-98; G. BORA, *Prospettiva lineare e prospettiva ‘de’ perdimenti’: un dibattito sullo scorcio del Quattrocento*, in “Paragone”, L, 595, 1999, pp. 3-45; S. BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in “Nuovi Studi”, IX-X, 11, 2004-2005, pp. 69-103. Sul problema dell'attività di Pietro da Velate al Duomo di Milano e alla Certosa di Pavia ho in corso di pubblicazione un intervento - curato nella sezione dei documenti da Carlo Cairati - nella rivista “Arte lombarda”.

(18) MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 148-150 ipotizza che la vetrata sia stata eseguita sulla base di cartoni forniti da maestri non altrimenti noti pagati dalla Fabbrica tra il 1558 e il 1561: un certo Antonio, ricordato dai registri del Duomo senza la specifica del cognome o della provenienza, Corbelio fiammingo, Battista de Puteo. E. BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 290-291 è invece il primo ad attribuire la fornitura di parte dei cartoni a Giovanni da Monte, pagato tra 1566 e 1567 per sessantanove disegni per vetrate. Lo seguono C. ALPINI, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Crema 1996, pp. 51-52, 163-168 e C. PIRINA, *Per una storia della vetrata manieristica in Italia: vetrate inedite di Giovanni da Monte*, in “Journal of Glass Studies”, 41, 1999, pp. 135-144. Per la questione di Giovanni da Monte, cfr. oltre nel testo. Per i restauri ottocenteschi, estesissimi purtroppo, cfr. BIANCHI, *Gli interventi ...*, cit. nota 10, pp. 187-188. La data 1567 solitamente ricordata (dall'intervento di Brivio in poi) in riferimento alla vetrata di Santa Caterina da Siena (che reca però ben in vista l'anno 1562) deriva - a mio modo di vedere - dall'errata lettura di una nota del gennaio di quell'anno contenuta nelle ordinazioni capitolari (e riportata sia negli *Annali...*, cit. nota 12, p. 65 che nel volume di MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 556), in cui si chiede - se non interpreto male - di porre una ferrata alla cappella della Santa e non una rete di rame alla vetrata: “Item ordinatum est esse faciendam ferratam ad capellam S. Catherine de Senis in praefata maiori ecclesia, et medietas dictae impensae fiat per praefatam fabricam, altera vero medietas fiat per praefatum reverendissimum dominum cardinalem, et magnificos dominos Archintos et scholares scholeae S. Catherine suprascripte et hoc quamcitus fieri possit”. Da quanto emerge dal lavoro di spoglio dei registri della cattedrale da me condotto, i cartoni per la vetrata di Santa Caterina furono almeno in parte forniti da un Giacomo Tedesco che Corrado de Mochis stesso contattò. Alcune note inedite del

datata 1562, sulla quale torneremo; quella di sant'Ambrogio¹⁹, che risulta avere "fere circa quartam partem vitriate", riconoscibile non tanto nei vetri realizzati nel 1441 da Michelino da Besozzo e Giovanni detto Besagnino de Marliano con i santi Ambrogio, Gervasio e Protasio, quanto nei dieci *capituli* forniti nel 1483 da Agostino de Mottis per la finestra di sant'Ambrogio (la cui unica parte rimasta, il trittico con i *Santi Ambrogio, Gervasio e Protasio*, probabilmente realizzato in sostituzione di quello micheliniano, andò a fuoco nel 1906 nel corso dello sciagurato incendio del padiglione del Duomo alla Esposizione internazionale); quella di Santa Maria del Pilone²⁰ "noviter constructa", ovvero - come vedremo - la vetrata con le *Glorie di Maria* completata nel 1566 stesso da Corrado de Mochis su cartoni di Giovanni da Monte. Nel lato sud vengono invece elencate le seguenti vetrate: quella

mastro del 1562-1563 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 338, f. 202) ricordano infatti de Mochis come intermediario tra la fabbrica e il pittore tedesco. Le registrazioni sono le seguenti: il 22 luglio 1562, "l. 8 s. 10 numerati magistro Corrado pro designiis quinque factis per Iacobum Theutonicum ad computum s. 34 d. pro quolibet pro invidriatis sacrastie capellanorum predicte maioris ecclesie"; il 3 settembre 1562, "l. 10 s. 4 d. numerati suprascripto magistro Corrado pro designiis n. sex per eum fieri factis ad computum s. 34 d. pro quolibet pro invidriata Sancte Catherine de Sena"; 17 ottobre 1562, "l. 13 s. 12 d. numerati suprascripto magistro Corrado pro fieri fatiendo designios octo pro invidriatis Sancte Catherine de Sena ad computum s. 24 d. pro singulo"; 27 ottobre, "l. 13 s. 12 d. numerati suprascripto magistro Corrado pro fieri fatiendo designios n. octo pro invidriatis sancte Catherine de Sena" allo stesso prezzo. Nella vetrata sono presenti cartoni di diversa provenienza: italiana e oltralpina. In questo senso vanno ricordate le proposte avanzate - come si è visto sopra - da Monneret sulla scorta delle note dei mastri degli anni 1550-1561: nel 1559-60 fornisce disegni per non si sa quale vetrata Corbelio, detto anche Cornelio Fiammingo e nel 1561 Battista de Puteo, per il quale, finora ipotizzato fiammingo, si potrebbe pensare - come mi segnala Mauro Pavesi - ad una identificazione con il pittore Giovan Battista Pozzo che decora nel 1580 a grottesche l'oratorio al piano terra della prioria della Certosa di Pavia (cfr. in proposito M. PAVESI, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 328-329); nel 1558 ottobre 4 si ricordano anche "l. 6 s. d. numerati magistro Antonio de ***** pictori pro designis 4". I riferimenti archivistici sono a AVFDMi, *Archivio storico*, R. 336, ff. 189, 409; R. 337, ff. 199, 200 (MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 208 nn. 536, 538, 539).

(19) Cfr. in proposito MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 56-58; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 240. Cfr. anche oltre nel testo e alla nota 83.

(20) Per la vetrata cfr. oltre nel testo e alla nota 35.

di san Giovanni Evangelista²¹, che ospita la splendida serie di *Storie del Santo* eseguita negli anni 1475-78 da Cristoforo de Mottis su commissione del collegio dei notai; e quella dei santi Giorgio, Caterina, Martino e della Presentazione di Maria²², in origine decorata con antelli di maestri tedeschi e francesi della prima metà del XV secolo, in parte completati negli anni Sessanta-Settanta del Quattrocento da Niccolò da Varallo e Agostino de Mottis ed infine - ma in date non note nè per documenti nè per iscrizioni - pressochè completamente sostituita dalle *Storie di san Martino* e dalla *Presentazione al tempio* tuttora in loco. Alle vetrate ricordate vanno aggiunte, per quanto non censite dalla visita pastorale, quelle dei grandi finestroni del retrocoro, che erano nel 1566 sicuramente in buona parte complete, ma sotto le quali non si trovano più gli altari antichi, tolti poco tempo prima "per riverentia al Santissimo Sacramento", come ricorda il *Diario* di Giambattista Casale: ovvero quella centrale decorata con *Episodi dell'Apocalisse*, frutto di diverse campagne decorative tra Quattro e Cinquecento²³; quella laterale sinistra con *Storie dell'Antico Testamento*, i cui antelli soprav-

(21) Cfr. in proposito PIRINA, *Le vetrate...*, cit. nota 17, pp. 119-163 con bibliografia precedente; S. BUGANZA, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia, Santa Giulia, Museo della città, 3 marzo-30 giugno 2002) a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano 2003, pp. 176-177; S. BUGANZA, *Interferenze nordiche alla Certosa di Pavia: Cristoforo de Mottis, una proposta per Zanetto Bugatto e un'apertura per Hans Witz*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, Atti del convegno, Certosa di Pavia 2005, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio con L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 193-217.

(22) Sulla vetrata, talvolta datata in anni anche piuttosto avanzati, si vedano MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 157 e BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 303, in entrambi i casi concordi nel ritenerla piuttosto mediocre. Cfr. anche, soprattutto per i restauri ottocenteschi, BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 181-183. Nessun documento pare gettare una luce sulla storia di questa vetrata, che raffigura le *Storie di san Martino* e la *Presentazione al tempio di Maria*, attribuibili ai cartoni di diversi autori, nel caso degli episodi della vita del Santo con esiti assimilabili per certi versi a quelli delle *Storie di santa Caterina da Siena*, in quello della *Presentazione della Vergine* con una vena più monumentale e italiana. Può valere anche per questa vetrata, come ipotesi di ricerca, quanto ricordato a proposito di quella con *Storie di Maria e di santa Caterina da Siena* alla nota 18.

(23) Per la vetrata dell'Apocalisse, realizzata per coprire il grande finestrone centrale dell'abside del Duomo in diverse campagne decorative tra l'inizio del Quattrocento e la metà del Cinquecento, cfr. PIRINA, *Le vetrate...*, cit. nota 17, pp. 29-95

vissuti sono databili in larga parte al secondo quarto del Cinquecento²⁴; quella laterale destra con *Storie del Nuovo Testamento e di sant'Eligio*, commissionata dal paratico degli orafi nel 1482 a Cristoforo de Mottis e Vincenzo Foppa e completata in due riprese nei primi decenni del Cinquecento²⁵. Probabilmente va sommata alla lista fin qui tracciata anche la vetrata di santa Caterina d'Alessandria²⁶, realizzata su disegni forniti da Biagio e Giuseppe Arcimboldi nel corso degli anni cinquanta del Cinquecento, ma di cui il testo della visita tace. È altrettanto curiosa la mancanza di notizie in merito alla vetrata dell'altare dell'Assunzione della Vergine e di san Giacomo, voluta da papa Pio IV²⁷: essa

con bibliografia precedente; PIRINA, *Pannelli di vetrate...*, cit. nota 17.

(24) Cfr. in proposito MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 142; C.L. RAGGHIANI, *Il Foppa e le Vetriere del Duomo di Milano*, in "Critica d'Arte", VI, 1954, pp. 520-543, con l'attribuzione dei cartoni a Dirk Crabeth e altri maestri nordici; C. PIRINA, *L'Arcimboldi non "ghiribizzoso"*, in "Commentari", XV, 1-2, 1964, pp. 77-81, che prospetta per prima la presenza nella vetrata di cartoni di Biagio e Giuseppe Arcimboldi; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 282; PIRINA, *Pannelli di vetrate...*, cit. nota 17.

(25) PIRINA, *Le vetrate...*, cit. nota 17, pp. 165-223, 271-294 con bibliografia precedente; PIRINA, *Pannelli di vetrate...*, cit. nota 17; PIRINA, *Il rosone...*, cit. nota 16; M. P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano*, in "Istituto Lombardo di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche", 132, 1998 (ma 1999), pp. 23-38; BUGANZA, in *Vincenzo Foppa...*, cit. nota 21, pp. 190-191; BUGANZA, *Qualche considerazione...*, cit. nota 17.

(26) MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 145-148; PIRINA, *L'Arcimboldi...*, cit. nota 24; BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 195-197; S. LEYDI, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi*, in *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra, Parigi e Vienna 2007-2008, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano 2008, pp. 37-52, in particolare pp. 39-40; C. PIRINA, *Le vetrate cinquecentesche nel Duomo di Milano: Biagio e Giuseppe Arcimboldo*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 10 febbraio-22 maggio 2011), a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, 2011, pp. 101-111, con attribuzioni non sempre accettabili. Per la vetrata di Santa Caterina d'Alessandria cfr. anche oltre nel testo.

(27) Delle vetrate commissionate da papa Pio IV perché fossero poste sopra l'altare dell'Assunzione e di san Giacomo e sopra il monumento funebre di Gian Giacomo Medici abbiamo notizia grazie ai documenti dell'archivio Sola Busca pubblicati da U. NEBBIA, *Tra i vetri istoriati del Duomo di Milano*, in "Rassegna d'Arte", VIII, 1908, pp. 14-16. Le note di pagamento ricordano l'acquisto di casse di vetro nell'agosto 1562, di ferramenti nel 1563, nonché i denari versati nel febbraio 1565 a Corrado de Mochis attivo con un garzone per la

reca la data 1564, quasi sicuramente da riferire alla conclusione dell'impresa. Gli atti della visita pastorale citano l'altare, ma non menzionano la vetrata soprastante; e questo è particolarmente strano, perché anche nel caso di mancanza effettiva di una vetrata, nella relazione della visita si indica sempre che l'altare è "sine invidriata". Nessuna notizia si ricava dagli atti della visita di San Carlo anche in merito alla perduta vetrata installata nel settembre 1565 - come ricordano i documenti pubblicati a inizio Novecento dal Nebbia - al di sopra del monumento del Medeghino, voluta, come tutto il complesso della cappella, da papa Pio IV. Fatta la spunta delle finestre complete di vetri, in chiesa risultano mancare - secondo il testo della visita pastorale di san Carlo - le vetrate di diversi altari: a nord, di san Giuseppe, san Benedetto, dei santi Quattro Coronati; a sud, dei santi Sebastiano, Rocco e Cristoforo, della Maddalena, di sant'Agata, di santa Maria del Coazone, di sant'Agnese. Le ordinazioni che seguono la visita pastorale dell'arcivescovo non fanno che confermare laconicamente le indicazioni del 1565: "Se faciano le vidriate ove non sono"²⁸.

vetrata - perduta e di soggetto ignoto - collocata sopra la tomba del Medeghino. La finestra sopravvissuta con storie di San Giacomo, tuttora sopra l'altare dell'Assunzione, è menzionata nel citato pagamento del 1565 come già terminata: nell'episodio di San Giacomo dinanzi a Erode Agrippa compare infatti la data 1564. Probabilmente la vetrata sopra il monumento del Medeghino venne montata nell'aprile 1566, quando è ricordato un pagamento a Corrado de Mochis per le reti di protezione "ad invidriatas predictae maioris ecclesie" (AVFDMi, *Archivio Storico*, Reg. 340, c. 206, 1566 aprile 10). Il 30 dicembre 1566 il reg. 340A, c. 392 riporta nei conti dell'avere, le 2500 lire e i 164 soldi che ancora la Fabbrica deve ricevere dal "magnificum dominum Filippum de Serbelonibus nomine Sanctissimi domini nostri Pape Pii quarti occasione pretii invidriatarum duarum positarum ad capellam in predicta maiori ecclesia depositi quondam illustrissimi Marchionis Melegnani fratris sue Sanctitatis ut patet listis duabus penes dominum Ioannem Calvasina thesaurerium". Attribuita a Corrado de Mochis sia per l'esecuzione che per i cartoni da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 150 e BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 290, la vetrata di san Giacomo è stata ascritta al progetto di Carlo Urbini - per il quale cfr. oltre nel testo e nelle note - da G. BORA, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza*, in "Arte Lombarda", n.s., 52, 1979, pp. 90-106. Come ipotesi di lavoro propongo di attribuire i cartoni delle *Storie di san Giacomo* a Giuseppe Meda, di lì a poco impegnato nell'esecuzione delle ante dell'organo del Duomo. (28) Cfr. PALESTRA, *Le visite...*, cit. nota 16, p. 188.

È a questo punto che il cantiere vetrario del Duomo di Milano giunge ad una svolta²⁹, strutturandosi per la prima volta come una macchina ben congegnata. Il mastro di amministrazione della cattedrale per il biennio 1566 e 1567 registra infatti puntualmente l'intensificarsi nella produzione di vetri, affidati al solito Corrado da Colonia, coadiuvato da Battista da Colonia e da Guglielmo fiammingo³⁰ e nel contempo la presenza di Giovanni da Monte e Carlo Urbino³¹, due dei maggiori pittori del momento, con il compito

di fornire cartoni per le vetrate³². Giovanni da Monte esegue tra il marzo 1566 e lo stesso mese del 1567 ben settantaquattro disegni, in numero tale da coprire due vetrate, mentre Carlo Urbino viene pagato per venti cartoni (necessari per circa mezza vetrata) in data 30 luglio 1567³³. Tra 1566 e 1567 vengono messe in opera solo tre vetrate (e lo capiamo dai pagamenti relativi alle reti di protezione in rame, che segnano il completamento e l'installazione degli antelli): nel settembre 1566 quella dell'altare di Santa Maria del Pilone, nel giugno 1567 la vetrata dei Santi Apostoli e nel dicembre dello stesso anno quella scomparsa dei Santi Sebastiano e Rocco³⁴. La prima vetrata, quella sopra l'altare di

(29) In parallelo la fabbrica acquista un gran numero di casse di vetro: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340A, ff. 392-394, MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 nn. 552-553. Va anche segnalato come Corrado de Mochis risulti nel mastro del biennio 1564-65 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 339) semplicemente come salariato, mentre in quelli dei bienni successivi lo si trova pagato con la specifica del numero di antelli realizzati.

(30) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, ff. 206-207, R. 340A, ff. 392-394 (parzialmente segnalati da U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 nn. 550, 560). È indicativo della levatura dei maestri vetrai il diverso compenso pattuito per ogni antello, che ammonta per Corrado de Mochis a s. 22, per Battista da Colonia a s. 16, per Guglielmo fiammingo a s. 18.

(31) In generale, per una messa a fuoco della pittura a Milano nel terzo quarto del Cinquecento, si vedano BORA, *Un ciclo...*, cit. nota 27, pp. 90-106; IDEM, *Milano nell'età di Lomazzo e S. Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in Rabisch: *il grottesco nell'arte del Cinquecento, L'Accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra (Lugano, 1998), Milano 1998, pp. 37-56; IDEM, *Fra tradizione, maniera e classicismo riformato (1535-1595)*, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1998, pp. 52-66. Carlo Urbino, ricordato da G.P. LOMAZZO, *Libro dei sogni*, in G.P. LOMAZZO, *Scritti sulle arti*, a cura di R. P. Ciardi, 2 voll., Firenze 1973, I, p. 115 come "disegnatore et inventor bonissimo", è oggetto di pochi studi specifici. Si vedano in particolare, oltre ai saggi di Bora sopra ricordati, G. CIRILLO, *Carlo Urbino da Crema disegni e dipinti*, Quaderni di Parma per l'arte n. 5, Parma 2005 e D. McTAVISH, *Les dessins de l'Adoration des bergers de Carlo Urbino*, in "Le revue des Musées de France. Revue du Louvre", LIX, 1, 2009, pp. 34-38. Per Giovanni da Monte, pittore di notevolissima qualità cui di recente è stata dedicata una monografia da C. ALPINI, *Giovanni da Monte. Un pittore da Crema all'Europa*, Bergamo 1996 (se ne veda la recensione di B. AGOSTI, *Lungo la Paultese 2 (verso Milano)*, in B. AGOSTI, G. AGOSTI, C.B. STREHLKE, M. TANZI, *Quattro pezzi lombardi (per Maria Teresa Binaghi)*, Brescia 1998, pp. 127-141, in particolare le pp. 127-134), cfr. le schede e il saggio del citato volume *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo* del 1998 e la biografia tracciata da F. FRANGI, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Cinisello Balsamo 1994, pp. 296-297.

(32) Il fatto che Giovanni da Monte e Carlo Urbino siano ricordati dai conti della Fabbrica lascia immaginare che a finanziare le vetrate realizzate in quel frangente sia stata la Fabbrica stessa, magari con l'aiuto parziale di privati o di confraternite e paratici. Altrimenti, difficilmente i nomi dei fornitori dei cartoni - qualora pagati da altre persone o istituzioni (si veda il caso della vetrata di san Giacomo, finanziata da papa Pio IV: cfr. sopra la nota 27) - sarebbero presenti nei libri amministrativi.

(33) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, ff. 206-207: Giovanni da Monte è pagato il 17 marzo 1566 per 9 disegni (specificatamente "pro in vedriatis altaris Sancte Marie alias in medio ecclesie"), il 4 maggio per 8, il 19 giugno per 13, il 31 agosto per 9, il 15 novembre per 14. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340A, f. 392: Giovanni da Monte viene saldato l'11 gennaio 1567 per 10 disegni e il 29 marzo per 11. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340A, f. 393: Carlo Urbino è pagato il 30 giugno 1567 per 20 disegni. I pagamenti sono segnalati da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 nn. 551, 558.

(34) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, f. 207, 1566 settembre 16, reti per la vetrata sopra l'altare di Santa Maria del Pilone: "Item die 16 suprascripti l. 90 s. 10 d. numerati suprascripto magistro Conrado occaxione pretii brachiorum 90 ½ retium araminis positorum ad fenestram domine Sancte Marie del Pillone a. s. 20 d. pro brachio ut patet scripto penes utsupra thexaurerium f. 315 l. lxxxx s. x d.". *Ibidem*, R. 340A, f. 393, 1567 giugno 18, reti per la vetrata dei Santi Apostoli, posta sopra il monumento Archinto: "Item die 18 iunii l. 164 s. 13 d. 4 numerati magistro Conrado Collonie occaxione pretii brachiorum 164 on. 8 retium araminis positorum ad fenestram predictae maioris ecclesie supra depositum reverendi domini domini Filippi Archinti olim archiepiscopi Mediolani cum computo s. 20 d. pro brachio ut patet scripto thexaurerii in conto f. 339 l. clxiii s. xiii d. ii". *Ibidem*, R. 340A, f. 394, 1567 dicembre 23, reti per la vetrata dei santi Rocco e Sebastiano: "Item die 23 suprascripti l. 94 s. 18 d. numerati magistro Conrado de Colonia occaxione pretii brachiarum 94 o. 11 retium araminis pro in vedriata Sanctorum Sebastiani et Rochi in predicta maiori ecclesia a s. 20 d. pro brachio ut patet scripto penes utsupra thexaurerium in conto f. 416 l. lxxxxiiii s. xviii d." (segnalato da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 559).

santa Maria del Pilone (fig. 1), con *Storie della vita della Vergine*, è sicuramente attribuibile ai cartoni di Giovanni da Monte: lo ricorda infatti espressamente una nota del mastro del 1566-1567 al momento della prima fornitura di disegni da parte del pittore cremasco³⁵, che sigla per altro “GMF” (“Giovanni Monti fece“) gli antelli in basso a destra. Gli scorci arditi, la concitazione delle scene, le intonazioni cupe della *Dormitio Virginis* e della *Pentecoste* ritornano - resi con una pittura libera che la traduzione dei cartoni su vetro non può che raffreddare - in un'opera su per giù coeva alle vetrate milanesi quale la *Crocifissione* della collegiata di Bellinzona restituita al pittore dal Frangi³⁶ (fig. 2). Particolarmente importante, nella storia del cantiere vetrario milanese, è la scelta - che sortirà in seguito una grande fortuna - di usare gli antelli per comporre solo tre ampi episodi, con una resa decisamente scenografica dell'insieme, ben attagliata alla personalità esuberante del maestro cremasco. Si trovano spesso attribuite al disegno di Giovanni da Monte - nel tentativo di dare un senso al numero dei cartoni da lui forniti alla cattedrale - le *Storie di Maria* presenti nella vetrata di santa Caterina da Siena, le quali però, oltre a recare bene in vista la data 1562, mi paiono mostrare una cultura ben diversa da quella esibita dagli antelli sicuri dall'artista cremasco: per intenderci, in alcuni casi esse rivelano una matrice lombarda più arcaica, assimilabile a quella degli Arcimboldi, e in altri

(35) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 340, f. 206, 1566 aprile 17 (cfr. sopra la nota 33). In tutto, entro la posa in opera della vetrata della Madonna del Pilone, avvenuta il 16 settembre 1566 (*ibidem*, f. 207: cfr. nota precedente) Giovanni da Monte fornisce 39 cartoni. La vetrata delle *Glorie della Vergine* è costituita da 30 antelli, ma probabilmente alcuni disegni erano dettagli parziali o forse erano destinati alla successiva vetrata. Cfr. per la vetrata delle *Glorie della Vergine*, oltre a MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp.151-152; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 291-294; C. ALPINI, *Giovanni da Monte...*, cit. nota 31, pp. 163-168; S. BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 187-188 per i restauri bertiniani, anche in questo caso piuttosto estesi. La vetrata è connotata dalla presenza di alcune iscrizioni: oltre alla citata sigla in basso a destra “GMF” (“Giovanni Monti fece“), “MI” (di difficile interpretazione) nella scena della *Morte di Maria* e sul coperchio del vaso posto ai piedi di Maria nella *Pentecoste* “1566 P.A.S.F.” (“Pietro Angelo Sesini fece“), da riferire alla partecipazione all'impresa del Sesini, che non compare però in alcun conto dei mastri della cattedrale in rapporto a questa vetrata.

(36) FRANCI, in *Pittura a Como...*, cit. nota 31, p. 297.



Fig. 1. Corrado de Mochis (su cartone di Giovanni da Monte), *Dormitio Virginis*, Milano, Duomo, finestra 35, vetrata delle *Glorie della Vergine*, 1566.

una cultura tedesca; e penso che in quest'ultimo caso specifico siano riconoscibili negli antelli di questa vetrata i disegni di un certo Giacomo Tedesco ricordato, a proposito dei cartoni della vetrata di santa Caterina da Siena, in alcuni documenti inediti conservati presso la Fabbrica del Duomo³⁷. Credo

(37) Cfr. sopra la nota 18. Nello stesso 1567 le ordinazioni capitolarie, in data 27 gennaio (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 220v-222), si pronunciano in merito alla realizzazione di vetri bianchi per “illi quatuor oculi qui sunt ad oppositum porte



Fig. 2. Giovanni da Monte, *Crocifissione*, Bellinzona, Colleghiata, 1568.

invece che l'altra vetrata per la quale Giovanni da Monte fornisce i cartoni debba essere riconosciuta

predicte maioris ecclesie" e per "ille due fenestre que diebus presentis facere fecerunt ex tella et hoc per dominos fratres Sancti Hieronimi Mediolani". Alle cc. 222v-224 (in particolare 223v) delle stesse ordinazioni capitolari si trovano ancora notizie (1567 febbraio 6) sulle vetrate della porta maggiore del Duomo: "Item ordinatum est quod circa oculos porte maioris predictae ecclesie faciendos ex invitriatis albis, domini provinciales predictae ecclesie provideantur quod dicti oculi

in quella dei santi Apostoli³⁸, messa in opera entro il 18 giugno del 1567 (figg. 3-4). Per quanto da Monneret de Villard in poi, gli studiosi siano concordi nell'individuare i disegni di Carlo Urbino, alcuni motivi sembrano ostacolare questa agnizione. Innanzitutto l'Urbino è pagato solo per la fornitura di venti cartoni nel luglio 1567, quando la finestra degli Apostoli è già al suo posto sopra il monumento Archinti. Non si pensi che questa osservazione sia dettata da una esagerata fiducia nei documenti: l'elenco delle uscite della fabbrica destinate alle vetrate segue infatti in questi anni - per chi le studi in sequenza - una stringente logica interna: i pagamenti per disegni e antelli sono intrecciati tra di loro e alla fine di ogni fornitura arriva la messa in opera della vetrata, che può dirsi completa solo con la posa delle reti protettive in rame, pressochè sempre puntualmente ricordata dai mastri. Anche l'analisi del linguaggio esibito dai trentanove antelli, raffiguranti gli *Apostoli* e la *Incoronazione di Maria*, non sembra d'ostacolo a riconoscervi l'idea di Giovanni da Monte, una volta fatta la dovuta tara dei restauri antichi e ottocenteschi, che costituiscono un problema enorme nella lettura e comprensione delle vetrate³⁹. Quello degli Apostoli nelle nicchie è certo un soggetto meno congeniale alla volontà scenografica e alla violenza espressiva dell'artista cremasco, ma gli scorci dei volti dei Santi, l'andamento dei panneggi, le tipologie nerborute delle figure paiono più vicini a quelli delle opere del maestro cremasco (fig. 5),

fiant quam citius fieri potest prout predictis dominis provincialibus melius pro utilitate predictae fabrice videbitur". I documenti sono in parte regestati da *Annali...*, cit. nota 12, p. 65 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 555.

(38) Per la messa in opera, cfr. sopra la nota 34. Per la vetrata si vedano MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 152-153, che è il primo ad aver attribuito l'opera all'Urbino, seguito da G. MARCHINI, *Le vetrate italiane*, Milano 1956, p. 56; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 294-295; CIRILLO, *Carlo Urbino...*, cit. nota 31, pp. 74-77, che individua gli schizzi per i Santi Andrea, Giuda Taddeo, Giovanni Battista in un gruppo di disegni passati presso Finarte a Milano nel 1975 (*Asta dei disegni dal XVI al XIX secolo*, Catalogo Finarte, Milano, 21-22 aprile 1975, lt. 69g, 69e, 69h, 69f) e mai riprodotti. Per i restauri ottocenteschi, attestati anche dalla presenza ai piedi del San Mattia dell'iscrizione: "P. BERTINI / RISTAURO' / NEL 1879", cfr. BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 188-189.

(39) Rimando in proposito all'articolo di BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 188-189.



Fig. 3. Corrado de Mochis (su cartone di Giovanni da Monte), *S. Paolo*, Milano, Duomo, finestra 31, vetrata dei santi Apostoli, 1567.

che alle più sottili ed eleganti anatomie visibili nei dipinti dell'Urbino. Certo siamo in anni in cui gli artisti attivi a Milano partecipano di una cultura assai simile, ma Urbino mi pare maestro più legato alla maniera raggelata di Bernardino Campi, affatto assente negli antelli della vetrata dei santi Apostoli, ben più carichi di *pathos*. Un ultimo motivo per cui non credo che Urbino possa aver fornito i disegni



Fig. 4. Corrado de Mochis (su cartone di Giovanni da Monte), *S. Giuda Taddeo, San Mattia*, Milano, Duomo, finestra 31, vetrata dei santi Apostoli, 1567.

per la finestra degli Apostoli nasce da quanto sono riuscita a ricostruire in merito alla perduta vetrata dei santi Sebastiano e Rocco, montata sopra il quarto altare sud del Duomo alla fine del 1567, il 23 dicembre, dal solito Corrado de Mochis⁴⁰. Esiste infatti presso la Christ Church di Oxford un disegno (figg. 6-7), ad evidenza preparatorio per una vetrata (per la precisione per 18 antelli di vetrata), ricondotto nel 1979 correttamente da Giulio Bora all'Urbino, che credo vada collegato al progetto per questa finestra⁴¹. Il foglio riproduce al *recto* e al *verso* gli studi per una medesima composizione,

(40) Cfr. sopra la nota 34.

(41) J. BYAM SHAW, *Drawings by Old Masters at Christ Church Oxford*, 2 voll., Oxford 1976, I, pp. 200-201 n. 744; II, plates 468-469; BORA, *Un ciclo...*, cit. nota 27, pp. 96, 99, figg. 18-19, il quale ipotizza che il disegno sia uno schizzo per la perduta vetrata soprastante il monumento del Medeghino, di soggetto ignoto, riconoscendo il martirio raffigurato centralmente l'uccisione di san Giacomo minore e individuando così - nella presenza di una storia dell'altro santo omonimo di Gian Giacomo de Medici - l'elemento di connessione tra

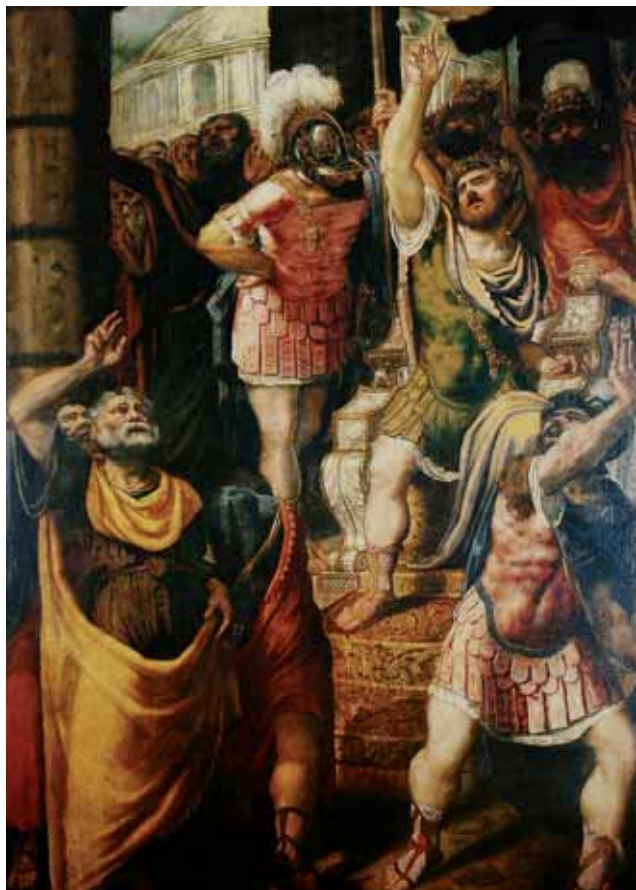


Fig. 5. Giovanni da Monte, *Caduta di Simon Mago*, Milano, San Nazaro, particolare, 1566-1567 circa.

nella quale centralmente si riconosce il *Martirio di san Sebastiano*, in alto un altro martirio di santo, che soccombe, pare, sotto i colpi di verghe, e sotto un santo dall'abbigliamento militare in trono affiancato da altre due figure similmente vestite. Giuseppe Cirillo ha individuato giustamente, di recente, nella scena del registro superiore il martirio di san Sebastiano per flagellazione con verghe⁴². Il disegno raffigura quindi san Sebastiano nei

vetrata e disegno; CIRILLO, *Carlo Urbino...*, cit. nota 31, pp. 74-77. Nel foglio alcune iscrizioni ("se quelli cartoni sono per questo quadro", "fatto", "fatto") fanno riferimento - come ricorda lo stesso Cirillo - alla realizzazione della vetrata.

(42) CIRILLO, *Carlo Urbino...*, cit. nota 31, p. 76. Lo studioso collega alla vetrata, per la quale non avanza alcun riconoscimento, un disegno con *San Sebastiano trafitto e un Santo guerriero* presso le raccolte reali di Windsor (cfr. A. E. POPHAM, J. WILDE, *The Italian Drawings of the XV and XVI centuries in the collection of his Majesty the King at Windsor Castle*, London 1949, p. 204, n. 184), che potrebbe in effetti essere un altro studio preparatorio per la medesima finestra. Per la leggenda di san Sebastiano, cfr. G.D. GORDINI, P. CANNATA, *Sebastiano (ad vocem)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, XI, Roma 1968, coll. 776-801.

momenti cruciali del suo martirio nei registri superiore e mediano, e in trono tra altri due martiri della Legione Tebea in quello inferiore, venendo così a costituire la prova dell'effettivo coinvolgimento del maestro cremasco nella realizzazione di metà della vetrata dei santi Sebastiano e Rocco. Mancano all'appello le storie del secondo santo, ma forse una soluzione è prospettabile. Il luglio del 1567, quando Urbino viene pagato per aver realizzato i cartoni, è anche il mese in cui un avvenimento cambia radicalmente la storia della cattedrale milanese: dietro evidente suggerimento di san Carlo, viene nominato a sovrintendere a tutti i lavori in atto in Duomo Pellegrino Tibaldi⁴³. Il contratto che il versatile artista sottoscrive prevede, tra le tante incombenze, l'obbligo di fornire cartoni per le vetrate. Organizzato il cantiere, Tibaldi si deve essere messo all'opera anche su questo fronte, come lui stesso ribadirà in risposta all'Interpellanza del 1569, sulla quale torneremo⁴⁴. Accanto ai cartoni per la vetrata dei santi Quattro Coronati, che vedremo a breve, all'Ambrosiana si conservano altri quattro disegni (fig. 8) che raffigurano in due casi alcuni astanti sbalorditi dinanzi ad un miracolo (in uno dei cartoni in primo piano si individua un uomo nudo adagiato su un letto) e negli altri due la stessa figura di pellegrino con bordone, cappello e conchiglia appuntata sul petto⁴⁵. Finora non sono state avanzate proposte in merito all'individuazione delle storie narrate: credo però - per quanto detto sopra - che la figura di pellegrino possa essere serenamente riconosciuta in quella di san Rocco e i cartoni in quanto resta della parte realizzata da Tibaldi per la vetrata dei santi Sebastiano e Rocco, installata nel dicembre del 1567. In essi è possibile forse riconoscere due delle storie più note della leggenda di san Rocco: *il Santo che guarisce gli appestati nell'ospedale di*

(43) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 248v-249. Il documento è regestato da *Annali...*, cit. nota 12, p. 68 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 10, p. 209 n. 557. Per Pellegrino Tibaldi, oggetto di diversi contributi in questa sede, ai quali si rimanda, cfr. G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini "l'architetto di S. Carlo" e le sue opere nel Duomo di Milano*, Milano 1939; *Pellegrino Tibaldi: nuove proposte di studio*, atti del convegno internazionale, Porlezza-Valsolda 1987, a cura di M.L. Gatti Perer, in 'Arte Lombarda', 94-95, 1990; S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano. Invenzione e costruzione di una chiesa esemplare*, Como 1994.

(44) Confronta oltre nel testo e alla nota 50.

(45) G. BORA, in *Pinacoteca Ambrosiana*, tomo II, Milano 2006, pp. 248-254, in particolare figg. 313-316.



Fig. 6. Carlo Urbino, *Martirio di san Sebastiano*, san Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei santi Rocco e Sebastiano, 1567.

*Acquapendente e s. Rocco che ottiene la cessazione della peste a Piacenza*⁴⁶.

(46) Le immagini dei cartoni pubblicate nel catalogo della Pinacoteca Ambrosiana vanno riabbinare, come si capisce anche guardando le architetture: le figure 313 e 316 formano parte della stessa scena, la 314 e la 315 appartengono invece ad un'altra storia. Per l'iconografia di San Rocco, si veda *San Rocco nell'arte. Un pellegrino sulla via Francigena*, catalogo



Fig. 7. Carlo Urbino, *Martirio di san Sebastiano*, san Sebastiano tra due martiri della Legione Tebea, Oxford, Christ Church, disegno preparatorio per la vetrata dei santi Rocco e Sebastiano, 1567.

I cartoni per la finestra dei santi Rocco e Sebastiano dovettero essere i primi forniti da Pellegrini

della mostra (Piacenza, 2000), Milano 2000 e C. MAGGIONI, *La fortuna iconografica di San Rocco nella pittura bresciana di fine Quattrocento: due cicli poco noti dalla "Vita Sancti Rochi" di Francesco Diedo*, in *La pittura e la miniatura del Quattrocento a Brescia*, atti della giornata di studio, Brescia, 1999, a cura di M. Rossi, Milano 2001, pp. 121-139



Fig. 8. Pellegrino Tibaldi, *San Rocco guarisce gli appestati all'ospedale di Acquapendente*, particolare, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio per la vetrata dei santi Rocco e Sebastiano, 1567.

appena assunto in cattedrale. Ad essi seguirono quelli per la vetrata dei santi Quattro Coronati⁴⁷ (figg. 9-10), messa in opera nell'agosto del 1569 da Corrado de Mochis e giustamente una delle più famose tra le vetrate cinquecentesche della cattedrale. Formata da trentanove antelli, narra in cinque scene la storia dei santi patroni degli scalpellini, Claudio, Castorio, Sinforiano, Nicostrato e Simplicio⁴⁸. Dovette, almeno parzialmente, essere finanziata dalla Scuola dei santi Quattro, che dal XV secolo, come dimostrano i documenti pubblicati nel 1913 da Gerolamo Biscaro⁴⁹, riuniva in Duomo i maestri del marmo: sembra provarlo la presenza in basso di uno scalpello, di una sesta e di altri strumenti del mestiere. I cartoni realizzati da Pellegrini per questa vetrata sono tra i massimi raggiungimenti della sua pittura e coniugano il fare grande,

(47) Della vetrata abbiamo notizia il 4 maggio 1568, quando una nota dei registri del Duomo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 341A, f. 193; documento regestato da *Annali della...*, cit. nota 12, p. 75 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 561) ricorda l'acquisto da Pietro Giovanni Prina, "librario", di sei quinterni di carta "pro confitendis designis Sanctorum Quatuor Coronatorum". Altri otto quinterni, non si sa per quale vetrata, vengono forniti nel giugno 1569 (*ibidem*, f. 229, 1569 giugno 1). La messa in opera degli antelli si desume dal pagamento agli eredi di Corrado de Mochis effettuato il 30 giugno 1570 dalla Fabbrica del Duomo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342A, f. 249; documento regestato da *Annali...*, cit. nota 12, p. 105 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 570): "die 30 iunii l. 123 s. 14 d. numerati magistro Ioanni Mulner, Iohanne et Petro Much heredibus quondam magistri Conradi de Colonia (...) occasione pretii l. nonagintanovem cum dimidio aretiarum araminis ad computum s. 20 pro lb. suprascripto Conrado datorum et positorum in opere circa fenestronos quatuor Coronatorum in predicta maiori ecclesia".

Sulla vetrata, cfr. principalmente MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 153-155; ROCCO, *Pellegrino Pellegrini...*, cit. nota 43, pp. 148-159; MARCHINI, *Le vetrate...*, cit. nota 38, p. 56; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 295-303; M. FASSERA, *Les Vitraux de Tibaldi: elements d'architecture de la Renaissance*, in *Representations architecturales dans les vitraux*, Dossier de la commission royale des monuments, sites et fouilles, 9, Colloque international, Bruxelles 2002, Liegi 2002, pp. 145-151; BORA, in *Pinacoteca Ambrosiana...*, cit. nota 45, pp. 248-254. Per i restauri ottocenteschi, si veda BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, p. 189.

(48) Per i santi Quattro Coronati, cfr. A. AMORE, P. CANNATA, *Quattro coronati (ad vocem)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, X, Roma 1968, coll. 1276-1304.

(49) G. BISCARO, *La scuola dei quattro martiri coronati presso il Duomo di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", s. IV, XL, 1913, pp. 214-227, in cui lo studioso ripercorre la storia della associazione e delle sue pratiche devozionali in Duomo.



Fig. 9. Pellegrino Tibaldi, *Il vescovo Cirillo battezza Simplicio in carcere*, particolare, Milano, Pinacoteca Ambrosiana, cartone preparatorio per la vetrata dei Santi Quattro Coronati, 1569.

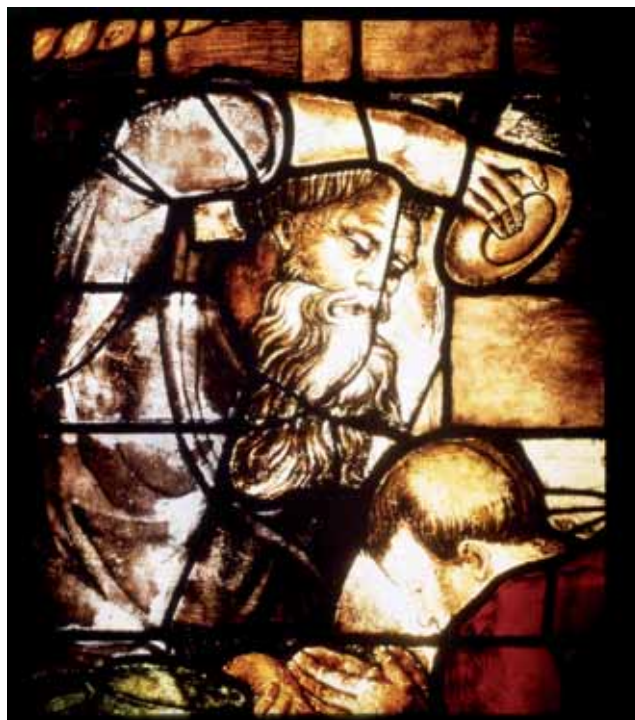


Fig. 10. Corrado de Mochis (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Il vescovo Cirillo battezza Simplicio in carcere*, particolare, Milano, Duomo, finestra 36, vetrata dei Santi Quattro Coronati, 1569.

di stampo michelangiolesco, appreso a Roma, con una maggior naturalezza e semplicità, già evidente nei disegni con le *Storie di san Rocco*, stimolata dal contatto con la cultura carliana. Il confronto tra cartoni e antelli è in perdita per questi ultimi, come notato sin dal 1939 da Giovanni Rocco. I motivi di questa discrepanza vanno ricercati in una serie di fattori. Bisogna infatti tenere conto degli estesi restauri subiti dai vetri nell'Ottocento e dello stato di conservazione di tessere vitree e grisaglia, ma anche e soprattutto dei problemi connessi al trasferimento da cartone a vetrata: oltre alla difficoltà di rendere tutte le sfumature pensate dall'ideatore mediante la pittura con e sul vetro, il disegno viene giocoforza filtrato dalla mente e dall'occhio di un maestro vetraio, che è anche pittore, e che in questo caso specifico è un tedesco, non più giovane, con un bagaglio di esperienze totalmente diverse da quelle italiane. Vedremo come la personalità più sensibile del pittore e maestro vetraio fiammingo Profondavalle trasferirà a breve con maggiore attenzione i cartoni di Tibaldi. Pur con tutto ciò, le anatomiche studiatissime e le impostazioni spaziali del Pellegrini, gremite di riferimenti alle architetture antiche, si riescono a percepire e la vetrata dei Santi Quattro Coronati viene a costituire nella storia del cantiere vetrario del Duomo, che è storia della

pittura in Lombardia, un salto di qualità sconcertante rispetto al passato.

Davanti ad opere come la vetrata dei santi Quattro non possiamo che essere d'accordo con lo sfogo amaro che Tibaldi si lascia sfuggire nelle risposte alla Interpellanza del 1569, raccolte nel suo memoriale discusso entro il 1 dicembre di quell'anno⁵⁰. Tra i capi di accusa numerosissimi che gli vengono intentati vi è anche, al paragrafo 15, un problema relativo alle vetrate: gli viene infatti chiesto "Perché non date gli disegni, conforme al solito, a' maestri delle invetriate". La risposta è dettagliatissima e getta una luce sulla fretta che caratterizza il cantiere vetrario del Duomo in quel frangente, sulla fatica di inventare cartoni sempre nuovi per gli antelli delle finestre⁵¹, sulle ragioni più intime della creazione artistica, per come Tibaldi la concepiva: oltre ad essere costretto a lavorare con ritmi forsennati, fornendo disegni per due compagnie di maestri vetrai, Pellegrini ricorda di essere stato invitato a riproporre, per sveltire il lavoro, le composizioni degli affreschi con *Storie di sant'Ambrogio* realizzati pochi anni prima nel chiostro di San Pietro Celestino a Milano⁵². A questo invito, Tibaldi si è però ribellato, ricordando "che non si non conveniva che si facesse cosa in Duomo, che fosse imitata et retratta d'altri luoghi, anzi esser conveniente, che l'opere del Duomo siano d'esempio a tutte le altre"⁵³.

(50) Cfr. *Annali...*, cit. nota 12, pp. 89-100.

(51) L'attività di fornitore di cartoni per vetrate non doveva essergli ignota: alcuni antelli gli sono stati infatti attribuiti anche in San Petronio a Bologna (G. MARCHINI, *Le vetrate*, in *La basilica di S. Petronio in Bologna*, Bologna 1984, II, pp. 287-298 (in particolare pp. 289-294). Per un'altra proposta attributiva, sempre in ambito bolognese (si tratta di sei *Storie di Ulisse* presentate in mostra al Civico Museo d'Arte Medievale di Bologna nel 1964), cfr. M. FANTI, *Una vetrata di Pellegrino Tibaldi*, in "Arte antica e moderna", 327, 1964, pp. 315-319.

(52) In merito alle perdute *Storie di S. Ambrogio* nel chiostro di San Pietro Celestino, Richard Schofield mi segnala una lettera dell'Albonese a san Carlo datata 18 luglio 1565 (BAMi, cod. 105 inf., f. 461), in cui si ricorda come i padri del monastero milanese abbiano deciso "di renovar' in pittura la vita di S. Ambrogio nell'inclaustruo suo" e in tanti si siano prodigati con elemosine. Con la missiva si propone a san Carlo di finanziare la realizzazione di "duoi capitoli quali si riservano nella più bella prospettiva dell'inclaustruo et perché saprà come saranno li misteri che per ordine andarano in detti capitoli, li rimando quà incluso uno disegno nel modo che doverano star'; et la spesa ch' vi andarà a farli sarà ut circa lire cento".

(53) È importante, ai fini di una ricostruzione del cantiere vetrario del Duomo, il fatto che Tibaldi ricordi di aver fornito nei tre anni precedenti, da quando è entrato in servizio, disegni

Alla fine del 1569, in quel fermento caotico che le risposte alla Interpellanza di Tibaldi riescono davvero a fotografare, un evento funesto viene a bloccare per qualche tempo il cantiere vetrario: Corrado de Mochis rimane ucciso nell'incendio - forse doloso - appiccato alla sua bottega⁵⁴. Con lui vanno perduti sicuramente alcuni antelli e soprattutto ogni strumento per la lavorazione dei vetri e dei piombi, tanto che alcuni documenti successivi all'incendio ricordano i tentativi di salvare il salvabile degli attrezzi carbonizzati⁵⁵. Il colpo è decisamente duro, una vera battuta d'arresto, che innesca una crisi di due anni, risolta solo nel 1572 con la chiamata di Valerio Profondavalle. Si riesce a gettare una luce sul biennio 1570-1571 grazie ad alcuni documenti dell'Archivio della Veneranda Fabbrica in parte segnalati a suo tempo da Monneret de Villard, ma mai letti con la dovuta attenzione. Se nel gennaio 1570 si continuano ad acquistare vetri bianchi per il tiburio, un'impresa per la quale viene pagato Pietro Angelo Sesini⁵⁶, sul finire dell'anno,

per ben due compagnie, individuabili in quella principale di Corrado de Mochis da Colonia e probabilmente - se non si tratta di un riferimento alla effimera compagnia dei fiamminghi - in quella di Pietro Angelo Sesini, menzionato espressamente nei mastri soprattutto per la messa in opera delle reti protettive delle vetrate e per lavori "minori", come la realizzazione delle vetrate del tiburio e delle sacrestie (per le quali cfr. oltre la nota 56), queste ultime in collaborazione con il maestro tedesco.

(54) Cfr. sopra la nota 47. Per la vicenda dell'incendio, vedi anche BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 336 nota 221.

(55) Lo ricorda una nota di pagamento dell'ottobre del 1569, in cui si menziona un Francesco da Colonia, che ha cercato di riadattare un "instrumentum extrahendi plumbum pro invetriatis, quod erat corrosum ab igne" (AVFDMi, Archivio Storico, R. 341A, f. 229, 1569 ottobre 6: U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 564 con lettura errata).

(56) L'impresa dei vetri del tiburio era stata avviata tempo prima: acquisti di vetro bianco si registrano già il 27 luglio 1568 e il 9 luglio e 22 dicembre 1569 (AVFDMi, Archivio Storico, R. 341A, ff. 228, 229: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 565); nel 1570 si menziona ancora l'acquisto di sette casse di vetri, di cui una di vetri colorati e le altre sei di vetri bianchi (AVFDMi, Archivio Storico, R. 342A, f. 249, 1570 gennaio 26: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 567). La posa di reti alle finestre del tiburio - effettuata da Pietro Angelo Sesini - è segnalata alle date 1569 ottobre 18, novembre 11 e 24 e 1570 febbraio 22 (AVFDMi, Archivio Storico, R. 341A, ff. 229-230; R. 342A, c. 229: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209 n. 565). Altre imprese di minor respiro e verosimilmente effettuate con vetri bianchi si registrano nello

nello stesso mese di ottobre, vengono siglati due contratti con maestri vetrai di diversa provenienza. Sono del 6 ottobre 1570 le convenzioni con Giovanni Bartolo di Venezia, che in altri atti è detto anche Bertolotti o Bartoli della Finita o della Fenice e si impegna a fornire tutti i vetri bianchi, lucenti come sono quelli di Venezia (così recita il documento), e altri colorati, necessari per lo scurolo che si sta edificando nel Duomo di Milano⁵⁷.

stesso torno di anni. Si tratta delle vetrate della sacrestia degli ordinari e dei cappellani, alle quali lavorano i soliti Sesini e Corrado de Mochis (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 341A, f. 227, 1568 giugno 21, f. 228, 1568 agosto 16; R. 342A, f. 249, 1570 aprile 14).

(57) Il contratto è preceduto dagli abboccamenti registrati in AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 29r-30r, alla data 1570 luglio 28: dato che Giovanni de Bartoli si è offerto di dare “vitreae tam coloratos quam albos fabricandos in civitate Mediolani” per 15 soldi imperiali “pro singulo quadro” e 30 scudi d’oro “pro scorta pro fabricanda fornace in dicta civitate et alia emendo opportuna in arte predicta in vitreis fabricandis”, sentito il parere di Pietro Angelo Sesini, per il quale “vitrea que fabricantur per dictum Iohannem esse pulchriora colorum que alia”, i deputati incaricano Giovanni della realizzazione “de vitreis predictis tam coloratis quam albis iuxta indigentiam dicte ecclesie (...)” (il documento è regestato con errori interpretativi in *Annali...*, cit. nota 12, p. 105; MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 569). *Ibidem*, ff. 32v-33v, in particolare f. 33r, 1570 agosto 17: “visis vitreis ostensis per dominum Iohannem de Bertolis dela Finita et eius socios venetos cum figuris ac imaginibus in eis designatis”, la Fabbrica del Duomo lo incarica di fabbricare i vetri per la cattedrale (*Annali...*, cit. nota 12, p. 106; MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 571). Il contratto viene registrato nel successivo mese di ottobre (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, “Vetriate e ramate”, fascicolo 1): rogato dal notaio Franco Magni “in camera munitionum predictae fabrice posita in Campo Sancto Mediolani”, prevede che “dominus Iohannes de Bartholis de la Finita venetus filius quondam domini Bartolomei porte vercelline parochie S. Michaelis subtus Domum Mediolani faber vitrorum”, venda alla Fabbrica del Duomo “vitra alba que sint ita pulchra lucida ac nitida quemadmodum sunt veneta ac ad laudem domini Peregrini ingenierii predictae fabrice” e che allo stesso prezzo e misura venda alla Fabbrica anche vetro colorato “pro usu dicte ecclesie”. I fabbricieri si impegnano a saldare il Bartoli ad ogni consegna. Il maestro veneziano dovrà recuperare ogni rottame di vetro non usato (“rotamina vitrorum predictorum”), dando alla Fabbrica soldi 3 e ½ per ogni libbra di vetro da once 28,5. La Fabbrica dovrà invece fornire al maestro - obbligato a consegnare “lampadas duodecim christallinas ex pulchrioribus que fiunt” - un luogo idoneo in cui poter fabbricare il vetro “in burgo Viarene vel alibi” (segnalato da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 572). Lo stesso contratto si trova trascritto in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 884, cc. 261v-262v. La concessione al Bartoli del sedime “in burgo Viarene” a Milano (definito nel contratto

Il suo compito, per come lo si ricostruisce anche da altri rogiti, sembra - diversamente da quanto fin qui ipotizzato dalla critica - esclusivamente quello di fabbricare e rifornire il cantiere di vetri di pregio, spesso “ab oculis”, ma non decorati. Impegnati nella realizzazione di vetrate figurate sono invece i maestri fiamminghi che nello stesso ottobre del 1570 firmano dei patti con la Fabbrica: si tratta di Giovanni Ottone de Osna di Fiandra e Uberto de Stefanis, anch’egli fiammingo, che si impegnano a realizzare alcune vetrate per il Duomo⁵⁸. Pochi mesi

“sedimine predictae fabrice alias monasterio monialium Sancte Catherine de Senis in burgo Viarene Mediolani” e ancora “sedimine seu monasterio ut supra sito in porta ticinensi parochie S. Laurentii Maioris foris Mediolani in burgo Viarene predicto quod est cum suis hediffitiis cameris curte et horto porta anditu porte et aliis suis iuribus et pertinentiis cui coheret ab una parte bona suprascripte fabrice ab alia strata versus navigium magnum Mediolani ab aliis partibus strata et burgi predicti et ab alia ****”) è al centro, in seguito, di una serie di atti: il 18 giugno 1571 (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, f. 87) i deputati chiedono al Bartoli di liberare il “monasterio Viarene”; il 23 luglio (*ibidem*, ff. 93-93v: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 576) gli stessi gli ordinano di lasciare i locali; il 3 settembre (ff. 100r e v: *Annali...*, cit. nota 12, p. 119 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 577 senza indicazione della collocazione archivistica e con data errata), ancora i deputati confermano l’ordinazione al Bartoli di vetro per la fabbrica; il 27 settembre (*ibidem*, ff. 103r-105r, in particolare 105r: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 578) i fabbricieri firmano un nuovo contratto con il veneziano per la fornitura di vetri, in parte da destinare allala porta in costruzione nella cattedrale (“acordium cum domino Iohanne veneto de illis oculis vitreis quibus fabrica indiget pro usu ecclesie maioris predictae, scilicet pro fenestris faciendis supra portam eiusdem noviter construendam. Pro pretio ac cum partis et condicionibus prout magis eis videbitur esse consultum utilitati ac comoditati ipsius fabrice, preterea tunc vel locandum pro anno uno proximo futuro monasterium Sancte Catherine quod est predictae fabrice dicto domino Iohanni pro ficto quod eis visum fuerit ad effectum dictus dominus Iohannis quamprimum conficiat det (...) oculos predictos ipsi fabrice pro claudendis fenestris predictis (...): lo stesso contratto è registrato in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 884A, ff. 310v- 312); infine, il 13 ottobre 1572 (sempre AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, f. 167), al Tibaldi è chiesto di recarsi con il vicerettore Abbiati al monastero di Santa Caterina “in loco Viarene” per decidere dell’uso degli spazi un tempo locati a Giovanni Bartoletti della Finita.

(58) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39 (MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 573). Con il contratto, rogato da Franco Magni di Milano, i deputati del Duomo si accordano con i “magistri Otho de Osna de Flandria filius quondam domini Iohannis et Ubertus de Steffanis filius quondam Melchionis ambo habitantes in Campo Sancto

dopo è necessario intervenire con un rimpiazzo: Uberto de Stefanis viene infatti arrestato “propter fidem”, evidentemente perchè di idee protestanti, e gettato nelle carceri arcivescovili per volere di San Carlo. Così il 15 gennaio 1571 un altro fiammingo, Miraldo di Fiandra, viene coinvolto per dare man forte a Giovanni Ottone de Osna⁵⁹. Poco o nulla conosciamo di questi maestri, se non che a suggerire il nome di Ottone de Osna fu Leone Leoni⁶⁰, il quale evidentemente aveva avuto modo di conoscerlo tramite le sue frequentazioni imperiali e fiamminghe (non dimentichiamo i rapporti dello scultore con il Granvelle)⁶¹. Le note dei mastri ricordano in rapporto a questi artisti ben poche imprese: sappiamo che Uberto nel febbraio del

Mediolani” per la fornitura di vetrate dipinte: la Fabbrica è tenuta a dare ai due maestri “vitra, plumbum, lignamina ac ferramenta necessaria et oportuna pro faciendis vitreatis apponendis ecclesie maiori predicte quas vitreatas dicti magistri Otho et Ubertus teneantur etc. fabricare pingereque cum propriis coloribus suis cum historiis figuris et imaginibus et aliter iuxta designa eis tradenda per ingenierium dicte fabricae easque perficere et perfectas in opere ponere eas ad fenestras ac ad alia loca oportuna dicte ecclesie prout videbitur predictis dominis deputatis ac ingenierio ut supra et pro pretio seu mercede librarum octo imperialium pro quolibet quadro posito in opere ut supra tam vacuo a pictura quam pleno ad formam tamen dessignorum et ut supra tradendorum quadretusque quilibet sit brachii unius a lignamine”. Ogni quindici giorni di lavoro, la Fabbrica del Duomo si obbliga a pagare ai due maestri 4 scudi d’oro.

(59) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39 e R. 884A, cc. 295v-297v (MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 575). Nel contratto, rogato da Francesco Magni, si ricordano i patti stretti in precedenza con Ottone de Osna e Uberto de Stefanis e la condanna di quest’ultimo per questioni di fede religiosa (“Cumque postmodum dictus Ubertus mandato inquisitoris apostolici in civitate Mediolani seu illustrissimi et reverendissimi domini domini Cardinalis Borromei detentus fuit propter fidem, itaque fabrica ipsa non potest de eo se servire ad laborerium vitreatarum”); si incarica, al posto di Uberto, Miraldo “similiter operario vitreatarum” per portare avanti i lavori; “Miraldus de **** filius quondam ***** de Flandria nunc moram trahens in Camposancto” si dichiara contestualmente contento di accettare due scudi d’oro “et hoc solutione operarum predictarum faciendarum per dictum Miraldum iuxta formam dicti istrumenti utsupra rogati”.

(60) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 748, f. 159r, 1570 settembre 25: “A magistro Otto fiamengho contati a lui a buon conto sopra li lavori de le vedriate di la preditta giesia qual lui harà di fabricar et per luy è stato segurtà il signor cavalier Leone de Leoni aretino (...) l. 35 s. 8 d.” (segnalato da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 574; trascritto parzialmente da BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 336 nota 224)

1571 si dà da fare per acquistare gli strumenti del mestiere, segno che i lavori stanno per ripartire; pochi giorni dopo si comperano di nuovo casse di vetro colorato e lo stesso maestro è pagato nel luglio del medesimo anno per la scomparsa finestra della “scola puerorum”, impresa che si configura però come di scarso respiro, dato l’esiguo importo versato⁶². Un’altra vetrata, questa volta più probabilmente figurata, pare essere stata installata entro la fine del 1571: si tratta di quella posta sopra l’altare della Maddalena, andata in seguito perduta⁶³. Uno spiraglio per poter capire l’operato effimero dei maestri fiamminghi chiamati a far ripartire il cantiere vetrario del Duomo è creato da uno dei documenti allegati al contratto tra la Fabbrica e Valerio Profondavalle stipulato nel 1572⁶⁴. Con un atto del 19 aprile di quell’anno si affida infatti a Profondavalle il completamento di una vetrata portata

(61) Cfr. la voce W. CUPPERI, *Leoni, Leone*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 64, Roma 2005, pp. 594-598.

(62) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342A, f. 250, 1571 febbraio 5: viene dato a Uberto de Stefanis il necessario per l’acquisto di diversi utensili inerenti il mestiere di maestro vetraio; marzo 12: vengono acquistate sette casse di vetri colorati e stagno; luglio 17: Uberto de Stefani è pagato per la vetrata “unius fenestroni per eum facta ad scolam puerorum”. Le ordinazioni capitolari registrano nel giugno e nel luglio 1571 l’aumento del salario di Giulio Sesini, fratello di Pietro Angelo, e Ottone “de Sancto”, identificabile con il da Osna (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 12, ff. 89v-90). U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 210 n. 580 - sulla scorta delle segnalazioni degli *Annali della...*, cit. nota 12, p. 118 - ricorda anche i diversi pagamenti a Rainaldo di Fiandra per vetrate registrati nel 1571 in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750.

(63) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342A, f. 250, alla data 1571 agosto 21: pagamento a Sesini per le reti di rame “pro usu fenestroni supra altare Magdalene”. Anche il MARCORA, *Il Diario...*, cit. nota 5, p. 251: “Memoria come nel 1571 adì 29 agosto fu finito da metere suso la vedria seconda da mane dritta nel intrare in la chiesa del domo di Milano”. Alla vetrata della Maddalena fanno probabilmente riferimento già le ordinazioni capitolari del 27 gennaio 1567 (AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 12, ff. 220v-222): “Item ordinatum est quod fiat invitriata de vitris coloratis ad fenestram que est ad oppositum altaris Sancte Marie appellate de Pilono et etiam unam aliam invitriatam utsupra ad alteram fenestram ubi ponendum est baptisterium” (regestato in *Annali...*, cit. nota 12, p. 65 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 209).

(64) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, “Vetriate e ramate”, con tre documenti di grande importanza, in due casi (7 e 19 aprile) solo segnalati da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 210-211 nn. 581-582, in quello dell’atto del 17 aprile completamente inedito. Il primo rogito che si incontra è il contratto del 7 aprile 1572 - il notaio è Francesco Magni - tra la Fabbrica e “Valerius de Profundavalle de

a buon punto da un maestro Rainaldo de Fiandra, che credo sia una stessa persona con il Miraldo di Fiandra ricordato prima. Si tratta della vetrata di santa Maria della Neve e di santa Tecla, della quale restano da finire sei antelli, da cuocere cinque riquadri già dipinti e da effettuare il montaggio. Questa vetrata compare in altri documenti coevi anche con l'intitolazione a santa Maria della Neve e santa Agnese⁶⁵. Certo la dedicazione principale alla Madonna della Neve era voluta dallo stesso san Carlo, che negli anni romani era arciprete della

Lavanti de Flandria filius quondam domini Baptiste porte orientalis parrochie S. Steffani in Brolo foris Mediolani”, con il quale i deputati si impegnano a “dicto Valerio dare et tradere vitra, plumbum, legnamina, ferramenta ac coloros opportuna et necessaria pro fabricandis et perficiendis vitreatis apponendis ecclesie maioris Mediolani quas vitreatas dictus dominus Valerius teneatur fabricare et pingere propriis coloribus finis cum historiis figuris et imaginibus et aliter in suprascripta designa ei tradenda per ingegnerium dicte fabricae easque perficere et perfectas in opere ponere”, come parrà meglio a ingegnere e deputati, per l. 7 ½ imperiali a quadretto secondo la forma e il disegno forniti, quadretti della misura di un braccio da legname. Valerio è tenuto ad accettare in consegna le “res et bona” forniti dalla Fabbrica. Di seguito è la “consignatio designorum” del 17 aprile 1572, per la quale si veda oltre nel testo e alla nota 72. Il terzo documento è quello cui si accenna nel testo, datato al 19 aprile e riguardante le vetrate da completare e consegnare alla Fabbrica: “Consegna fatta per domino Pelegrino ingenerio dela fabrica a maestro Valerio suprascripto. Primo una finestra a le invitriade de Santa Maria dela Neve et de S. Tegla la qual è stata tralasata da magistro Raynaldo de Flandria per invidriarla, nela qual resta a fare et principiare sei quadri et la cima del profeta [el spatio corretto come et la cima], et resta a fornire che già sono comenzi altri tri quadri del detto Raynaldo computato il profeta, li quali sono amezati in circa; et resta del resto de li quadri forniti per detto Raynaldo de coxere quadri cinque, li quali tuti, sì quelli che non sono cotti como li cotti, si doveriano componere in sema”.

(65) AVFDMi, *Archivio Storico*, Reg. 343A, f. 278, 1572 marzo 19: si ricordano le reti realizzate da Sesini “pro fenestris Sancte Marie Nivis et Sancte Agathe” (segnalato senza indicazione delle vetrate da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 586: della finestra dell'altare di sant'Agata, il sesto della navata destra, non sono riuscita a trovare altre occorrenze; la fornitura di reti per la finestra della Madonna della Neve deve invece riguardare la parte di antelli già montati); al f. 437, in un conto intestato al solo Valerio Profondavalle in avere, si menzionano nel 1572 settembre 30, l. 138 s. 115 per “quadretis n. 14 o. 6 invetriatarum factarum per eum ad fenestram Sancte Agnetis ceptam per magistrum Raynaldum de Umbria et l. 30 pro refetione centorum petiorum deficientium et pro coquendo per eum cepta et posita in plumbo et in opere” (segnalato con errori da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 585). Nello stesso registro,

basilica di Santa Maria Maggiore. Le altre intitolazioni, che dovevano ovviamente avere un corrispettivo visivo nella vetrata, riguardano due martiri paleocristiane rispettivamente di devozione milanese, santa Tecla, e romana, sant'Agnese, quest'ultima avvicinata alle sante Tecla e Pelagia da sant'Ambrogio nel *De Officiis Ministrorum*. Credo si possa riconoscere quanto resta di questa vetrata in alcuni antelli riuniti da Ernesto Brivio qualche anno fa in un insieme coerente - senza alcun collegamento alla documentazione che qui si discute - utilizzando una descrizione di Pompeo Bertini del 1891. In essa si ricordano i frammenti in questione nella finestra soprastante l'altare della Madonna del Coazone⁶⁶, per l'appunto dedicato alla Madonna della Neve. Vengono individuati quali soggetti il *Martirio di santa Tecla*, quello di sant'Agnese e un “pellegrinaggio in processione ad un Santuario della Madonna”.

I riquadri riuniti da Ernesto Brivio, divisi tra il Museo del Duomo e le finestre 3 e 38 della cattedrale, raffigurano: la porzione centrale del martirio di santa Tecla avvolta dalle fiamme (fig. 11); quattro

al f. 278 e alle date 1572 gennaio 21 e febbraio 13, vengono ricordati gli acquisti di vetri a oculi da Giovanni Bartoli della Fenice per la vetrata della porta maggiore della cattedrale.

(66) E. BRIVIO, *Duomo di Milano - Sulle tracce di un'antica vetrata cinquecentesca*, in *Corpus vitrearum. Tagung fuer Glasmalereiforschung*, Akten des 16. Internationalen Kolloquiums, Bern 1991, a cura di E. J. Beer, Bern und Stuttgart 1991, pp. 86-92; ripreso anche in E. BRIVIO, *Sulle tracce di una scomparsa vetrata cinquecentesca del Duomo di Milano*, *Seminari su le vetrate italiane: patrimonio da salvare-III*, in 'Istituto Lombardo. Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti, Parte generale e atti ufficiali', vol. 126, 1992 (ma 1994), pp. 221-240. Lo studioso riconosce gli antelli allo stesso insieme grazie alla descrizione che di questi frammenti stende nel 1891 Pompeo Bertini nel suo *Specchio riassuntivo* (AVFDMi, *Archivio depositato*, Lavori Duomo, fasc. 56, *Specchio riassuntivo dello stato al principio dell'anno 1891 delle vetriere delle finestre del Duomo di Milano*, parzialmente pubblicato da BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 340-341, nota 292): nella finestra sopra l'altare della Madonna del Coazone (la finestra 8) Bertini rileva la presenza di vetri “istoriati a figure grandi rappresentanti: martirio di S. Agnese-martirio di S. Tecla” e inoltre di antelli raffiguranti un “pellegrinaggio in processione ad un santuario della Madonna”. Sempre nello *Specchio riassuntivo* Cesa Bianchi e Pompeo Bertini affermano che i 21,40 mq di vetri esistenti nel finestrone “per la loro condizione di deperimento e per l'assenza d'ogni pregio d'arte non conviene restaurarli”, decidendo quindi di lasciarli in stato frammentario. Brivio non avanza una attribuzione certa per le vetrate, facendo riferimento in via ipotetica ai maestri fiamminghi documentati tra 1571 e 1576 (Miraldo di Fiandra,



Fig. 11. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (?) (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Martirio di santa Tecla*, Milano, Duomo, finestra 3, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.



Fig. 12. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Cardinali in processione*, particolare, Milano, Duomo, finestra 38, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.

prelati procedenti scalzi verso un monte (fig. 12); un prelado reggente la tiara papale (fig. 13) e un gruppo di soldati; alcuni religiosi in vesti bianche e finemente lavorate a *grisaille* con croce astile e stendardi (fig. 14); due frammenti con navi (fig. 15), una donna e un bambino inginocchiati. Grazie alla identificazione di questi antelli con quanto resta della vetrata di santa Maria della Neve è possibile - oltre che proporre una datazione al biennio 1571-1572 - correggere la cauta identificazione iconografica avanzata da Brivio e suggerita certo dalla presenza del triregno e delle navi, ovvero che la scena ricordata dai Bertini come un pellegrinaggio ad un santuario stesse a rappresentare Pio V, papa della Vittoria di Lepanto (1571), in atto di devozione verso la Madonna, mentre in abiti di penitente regge la tiara salendo ad un santuario mariano. Credo infatti che la dedicazione primaria della vetrata possa postulare la presenza del noto miracolo del

tracciamento della pianta di Santa Maria Maggiore da parte di papa Liberio sul sito ove sarebbe sorta la basilica romana. Il disegno degli antelli sembra attribuibile serenamente a cartoni di Tibaldi; la possibilità di individuarvi l'operato dei fiamminghi incaricati dalla fabbrica nel 1570 è data invece dal confronto tra la scaltrita tecnica esibita dai vetri considerati con quella in fondo meno raffinata delle vetrate sicure di Profondavalle. Si percepisce nei frammenti finora visti una raffinatezza esecutiva ineguagliata nel Duomo di Milano in questi anni. Agli stessi maestri potrebbe essere attribuito per tecnica e qualità anche un antello raffigurante una donna inginocchiata vista di spalle conservato nei



Fig. 13. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Prelato reggente la tiara papale*, Milano, Duomo, finestra 3, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.

magazzini della cattedrale (fig. 14), il cui cartone mi pare inequivocabilmente ascrivibile a Tibaldi. L'ipotesi che mi sento di proporre è che esso sia da ricondurre alla stessa vetrata della Madonna della Neve e in particolare alla scena del *Martirio di Sant'Agnese*, postulata dall'intitolazione della finestra e ricordata da Pompeo Bertini nel 1891 nella finestra sopra l'altare della Madonna del Coazone⁶⁷. Gli artisti fiamminghi scomparvero in

Ottone de Osna, Valerio Profondavalle) quali autori dei vetri. (67) Per la storia della santa e del suo martirio, conclusosi con la morte per spada, cfr. E. JOSI, R. APRILE, *Agnese (ad vocem)*,



Fig. 14. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Religiosi in processione*, Milano, Duomo, finestra 38, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.

seguito nel nulla per motivi ignoti, forse i medesimi che avevano portato all'arresto del loro compagno, o per l'avvento di un loro conterraneo destinato a ben maggiore fortuna: Valerio Profondavalle. Il suo cognome costituisce la traduzione letterale dal fiam-

in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 382-411. Alla stessa scena potrebbe appartenere anche l'antello con *Donna e bambino inginocchiati* visibile nella finestra 3 della cattedrale e riprodotto da E. BRIVIO, *Sulle tracce...*, cit. nota 66, p. 230 fig. 3.



Fig. 15. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Nave*, Milano, Duomo, finestra 38, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.

mingo van Diependaele, che ai conoscitori delle vetrate europee rievoca quello di una delle più prolifiche e notevoli dinastie di maestri vetrai. Originari di Lovanio, i van Diependaele sono documentati sin dal Quattrocento in alcuni dei maggiori cantieri fiamminghi, quali la cattedrale di Anversa e la Certosa di Lovanio⁶⁸. Purtroppo la bibliografia

(68) Cfr. per i Van Diependaele, E. VAN EVEN, *L'ancienne Ecole de peinture de Louvain*, Leuven 1870, pp. 295-296; E. H. P. LIEBAERT, *Artistes flamand en Italie pendant le Renaissance*, in "Bulletin de l'Institut historique belge de Rome", I fascicule, *L'expansion belge à Rome et en Italie depuis le XV^e siècle*, 1919, pp. 1-103, in particolare p. 33, J. HELBIG, *De Glasschilderkunst in België. Repertorium en Documenten*,



Fig. 16. Giovanni Ottone de Osna, Miraldo de Fiandra (?) (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Donna inginocchiata* (dettaglio del Martirio di santa Agnese?), Milano, Duomo, magazzino, dalla vetrata della Madonna della Neve, 1571-1572.

fiamminga che sono stata in grado di reperire non aiuta a capire da quale ramo della famiglia arrivi Valerio; è probabile che la sua venuta a Milano sia stata propiziata da Pellegrino Tibaldi, che si servirà delle sue doti di pittore e decoratore anche nel cantiere di palazzo ducale a Milano in anni successivi alla chiusura di quello vetrario del Duomo⁶⁹. Una

Antwerpen 1943, pp. 232, 237; J. HELBIG, *Les vitraux de la première moitié du XVI^e siècle conservés en Belgique. Province d'Anvers et Flandres*, Bruxelles 1968, p. 12.

(69) Per i lavori di Profondavalle pittore, cfr. F. MALAGUZZI VALERI, *Pellegrino Pellegrini e le sue opere in Milano*, in "Archivio Storico lombardo", III serie, XXVIII, 1901, pp. 305-350, in particolare le pp. 327-331 e BORA, *Milano nell'età...*, cit. nota 31, pp. 48-50. Una biografia sommaria del maestro è quella di C. PIRINA, *Profundavalle, Valerio*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario Storico artistico religioso*, Milano 1986, pp. 444-445. Valerio Profondavalle partecipò anche alla realizzazione di apparati effimeri: nel 1594, in particolare, alla messa in scena de *Il precipitio di Fetonte*, un gruppo di intermedi recitati all'interno di una commedia voluta per festeggiare l'ingresso trionfale in Milano della contessa di Haro, futura sposa del figlio del governatore di Milano

vaga idea della pittura di questo maestro fiammingo, in date però ormai avanzate e in debito con il capolavoro gaudenziano di Santa Maria della Passione, la possiamo avere grazie all'esistenza di un dipinto documentato, del 1595: l'*Ultima Cena* di Andorno (fig. 18), in territorio biellese, che mi è stata segnalata da Federico Cavalieri⁷⁰.

I patti di assunzione di Valerio Profondavalle si datano al 7 aprile 1572⁷¹ e prevedono che la Fabbrica fornisca vetri, piombo, legnami, ferramenti e colori per formare le vetrate del Duomo e che il maestro curi la realizzazione degli antelli - eseguiti dietro fornitura di disegni da parte dell'ingegnere del Duomo Pellegrino Tibaldi - e la loro posa in opera. All'interno del documento che contiene il contratto e la commissione per il completamento delle vetrate, si trova un bifoglio datato 17 aprile 1572 curiosamente inedito, di cui esiste una redazione ulteriore nel registro di istrumenti 884 segnalati da Schofield, per fortuna più leggibile della carta da me trovata⁷². Intitolata *Consignatio desi-*

gnorum, si configura come l'atto di consegna di materiale di lavoro - stampe e disegni - comunemente in uso nelle botteghe dei maestri vetrai, ma di cui è difficile trovare un elenco così dettagliato, in grado di fornirci un'idea reale del bagaglio di immagini in uso presso questi maestri. *In primis*, nella lista ci sono i disegni su carta lasciati da Rinaldo di Fiandra ad un suo amico, "Theodoro de Flandria", e consegnati ora a Valerio, verosimilmente i cartoni di Tibaldi usati per la vetrata della Madonna della Neve. E l'elenco continua poi con una fitta sequenza di disegni e stampe, tra i quali spiccano, oltre a incisioni d'uso più corrente (genericamente indicate come stampe di storie, paesi e grottesche) ben dieci disegni dal *Giudizio Universale* di Michelangelo alla Sistina, un "paese" e un intero pacco di stampe tratte da Tiziano, il primo forse individuabile nella incisione con *Pastore e paese* talvolta utilizzata dai pittori lombardi contemporanei a Profondavalle; dodici *Storie di Carlo V*, che possono essere sicuramente identificate con le stampe delle vittorie dell'imperatore tirate, su disegni di Martin van Heemskerck, da Hieronymus Cock ad Anversa nell'ottobre 1555, ricche di edifici romani e soldati abbigliati all'antica; e infine un libro con stampe di antichità romane, che - giusta la segnalazione di Richard Schofield e Jessica Critti - è forse riconoscibile nelle *Inventiones Heemskerckianae*, un libretto di 21 stampe più un frontespizio edito ad Haarlem nel 1569 con incisioni di Philip Galle sempre per i tipi di Hieronymus Cock⁷³.

Juan Fernandez de Velasco. L'8 luglio 1594 il capomastro Antonio Maria Prata e Valerio Profondavalle si impegnano in due contratti conservati presso l'Archivio Storico Civico di Milano (parzialmente editi da F. SALVERAGLIO, *La caduta di Fetonte (Milano 1594)*, nozze Pupilli-Kruch, Bortolotti, Milano 1890, pp. 9-15) il primo a costruire e il secondo a dipingere le scene per gli intermedii: cfr. A. PONTREMOLI, *Intermedio spettacolare e danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*, Milano 1999 (II edizione 2005), pp. 200-210 e *IDEM*, *Fra drammaturgia e spettacolo: gl'intermedi de Il precipitio di Fetonte a Milano nel 1594*, in "TurinD@ms Revieu" (www.turindamsrevieu.unito.it). La notizia dell'attività di Profondavalle come allestitore di spettacoli effimeri mi è stata segnalata da Federico Cavalieri.

(70) N.U. GULMINI, *Ricerche sull'arte nel Biellese. Alcuni arrivi tra fine Cinque e inizio Seicento*, in "Studi e ricerche sul Biellese", 1996, pp. 85-107 e P. PIVOTTO, *Fortuna e tramonto della cultura figurativa vercellese in territorio biellese: artisti, botteghe e committenti*, in *Arti figurative a Biella e a Vercelli. Il Cinquecento*, a cura di V. Natale, Biella 2003, pp. 113-128.

(71) Cfr. sopra la nota 64.

(72) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 884A, cc. 331v-332v: "in più pezzi n. 10 in carta de desegni predeti del Iudizio de Michelangelo fato nela capella papale de Roma; in più pezzi n. 10 de desegni predetti paexi a stampa; in più uno pezo di paeso con pastori et armenti a stampa; in più pezzi 4 desegni ut supra in stampa de istorie; in più pezzi n. 5 carte de croteschi a stampa; in più pezzi n. 6 epitaffii variate a stampa ut supra; in più pezzi n. 3 epitaffii a stampa ut supra; una Nuntiata a stampa ut supra; in più una pace in stampa ut supra; uno Antonino imperatore a cavallo in stampa; uno pacco in stampa de Ticiano; uno Curtio in stampa todescho; uno Collixeo in stampa; una carta de anithonia cum figure in stampa; una Visitatione de

Santa Elisabeth in stampa; quando el nostro Signor Iesù Christo expulse fora del templo li mercante in stampa; una Madona flamengha in stampa; una pace in stampa; duui cartoni de invedriate grandi facto a mane; uno libro ale antiquitate de Roma in stampa; le istorie de Carlo quinto imperatore in stampa, n. 12 pezi; in più una spata meza depinta".

(73) Per la fortuna della Sistina michelangiotesca, cfr. *La Sistina riprodotta: gli affreschi di Michelangelo dalle stampe del Cinquecento alle campagne fotografiche Anderson*, a cura di A. Moltedo, Roma 1991. Per le stampe da Tiziano, *Immagini da Tiziano. Stampe dal sec. XVI al sec. XIX dalle collezioni del Gabinetto Nazionale delle Stampe*, catalogo della mostra, Roma 1976-1977, a cura di M. Catelli Isola, Roma 1976 (per la stampa con *Pastore e paese*, probabilmente - come mi suggerisce Schofield - quella consegnata a Profondavalle, p. 31 e fig. 3). Su Marten van Heemskerck, cfr. I. M. VELDMAN, *Maarten van Heemskerck un die römische Kunst*, in *Hoch Kunst und Kultur Renaissance in Rome der Papste I im Vatiken 1503-1534*, catalogo della mostra, Bonn 1998-1999, Bonn 1999, pp. 417-420. Per le *Divi Caroli V Imp. opt. Max. Victoriae*, cfr. L. ALTRINGER, *ibidem*, p. 467 e I.M. VELDMAN, *The new Hollstein*

Dopo pochi mesi dall'assunzione di Valerio Profondavalle, i lavori riprendono di gran lena, come prova nel dicembre del 1572 l'acquisto di ben ventiquattro casse di vetro colorato⁷⁴. La serie integra dei mastri della cattedrale dal 1572 al 1576 permette di seguire da vicino le imprese realizzate in questo giro di anni, che porta alla chiusura del cantiere vetrario del Duomo. Entro il mese di settembre del 1572⁷⁵ viene messa in opera la vetrata di Santa Maria della Neve, che abbiamo già analizzato. Nell'ottobre del 1573 si prepara invece, realizzando le reti protettive, l'installazione della vetrata della Santa Croce o di sant'Elena (fig. 17), per la quale Valerio Profondavalle riceve diversi pagamenti tra

*Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts 1450-1700. Maarten van Heemskerck, Part II, Roosendaal 1994, pp. 201-211. Per le *Inventiones Heemskerckianae* e la loro fortuna lombarda, cfr. J. GRITTI, *Stampe fiamminghe e olandesi negli affreschi dell'Ospedale Maggiore di Lodi*, in "Grafica d'Arte", XVI, 64, 2005, pp. 18-22 e EADEM, *Le grottesche della Sala Capitolare*, in *Storia di uno scienziato. La collezione anatomica di Paolo Gorini*, a cura di A. Carli, Bergamo 2005, pp. 132-144.*

(74) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, "Vetriate e ramate", 1572 dicembre 18, patti tra la Fabbrica del Duomo e Nicola Merone, rogati dal solito Francesco Magni e riguardanti la consegna da parte di Nicola Merone di 24 casse di vetro colorato per il prezzo di 280 scudi d'oro (U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 583). Precede il documento una lista datata 1572 dicembre 17, con la *Nota de li vetri colorati e bianchi*. Del 1572 dicembre 18 sono altri patti (*ibidem*) tra Nicola Merone figlio del fu Giovan Giacomo abitante a porta comasina, parrocchia di San Simpliciano e alcuni deputati della Fabbrica per la vendita di 2 casse di vetro colorato. Altri acquisti di casse di vetro sono registrati in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 343, f. 279, 1573 dicembre 30 (3 casse di vetro colorato francese) e R. 344, f. 252, 1574 luglio 14 (cinque casse di vetro bianco). I documenti sono segnalati in *Annali della...*, cit. nota 12, p. 130 e U. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 587.

(75) La vetrata di Santa Maria della Neve è detta già montata in un pagamento del 30 settembre 1572 a Profondavalle (cfr. sopra la nota 65). Va ricordato ancora come nel 1571 siano ricordate le vetrate a oculi fornite dal Bartoli per due finestroni della facciata del Duomo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 342A, f. 250) e nel 1572 febbraio 13 quelle realizzate per le finestre della porta del Duomo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 343A, f. 278). Il *Diario* di Giambattista Casale (MARCORA, *Il Diario...*, cit. nota 5, pp. 255 e 260) menziona nello stesso 1572 la messa in opera delle finestre sopra la porta laterale destra del Duomo: "1572 (...) Memoria come adì 12 maggio si cominciò a metere le vedriate alle fenestre de ditta porta" (ovvero la porta laterale destra del Duomo, f. 33); "Memoria come nel 1572 adì 6 vel circa di aprile se cominciò a metere suso le vedriate su li fenestroni de la porta del domo de ver il vescovado et adì 6 agosto l'anno detto fu finito da metere suso tutte le ditte

1573 e i primi mesi del 1574⁷⁶. La vetrata, che va a sostituire quella realizzata un centinaio di anni prima da Cristoforo de Mottis⁷⁷, evidentemente andata distrutta, è stata eseguita completamente da Valerio Profondavalle, diversamente da quanto ipotizzato finora dagli studiosi, propensi a vedervi un'opera iniziata dai fiamminghi Ottone de Osna, Rinaldo di Fiandra e Uberto de Stefanis e finita da van Diependaele. I cartoni devono essere attribuiti a Pellegrino Tibaldi⁷⁸, il cui stile emerge con forza nelle tre scene di grandi dimensioni, tratte dalla

vedriate. et sono n. 9" (f. 37v).

(76) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 343A, f. 279, 1573 ottobre 24: pagamento a Pietro Angelo Sesini per le reti da porre alla vetrata della Santa Croce; f. 437, 1573 marzo 21, pagamento a Profondavalle "pro fenestra altaris S. Helene". AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 344A, f. 371 (segnalato con errata collocazione archivistica da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 588), conto intestato a Profondavalle con pagamenti per la finestra di sant'Elena, che si trascinano fino al marzo 1574, quando la vetrata è misurata da Tibaldi e Sesini: "MDLXXIII / Magister Valerius de Profundavalle debet dare l. 388 s. 15 d. / die 13 martii 1574 l. 197 s. d. ei numerati pro resto in vedriatarum Sancte Helene in totum quadretorum n. 75 ad computum l. 7 s. 10 pro quadreto et mensuratarum per dominum Peregrinum de Peregrinis ingeniurum et Michaellem Petrum Angelum de Sesinis / die 15 novembris l. 523 s. 18 d. ei numerati ad bonum computum super invidriatis / die 24 novembris 1575 l. 143 s. 12 d. ei numerati // MDLXXIII / debet habere die 13 martii 1574 l. 562 s. 10 d. pro quadretis n. 75 in vedriatarum factarum super altare S. Helene sive Sancte Crucis predictae ecclesie maioris ad computum l. 7 s. 10 pro quadreto mensuratarum per dominum Peregrinum de Peregrinis et Petrum Angelum de Sexinis". Le l. 691 s. 2 d. vengono riportate al registro successivo per saldo. La messa in opera della vetrata è registrata puntualmente dal *Diario* di Giambattista Casale (MARCORA, *Il Diario...*, cit. nota 5, p. 251), che ricorda alla data 5 marzo 1574: "Memoria come nel 1574 adì 5 marzo fu finito da meter suso la vedriata che è dreto a quella della Madona dove si canta l'Ave Maria in domo di Milano dove li è uno Christo che abbraccia la croce", riconoscibile per l'appunto nella vetrata della Santa Croce (cfr. la nota successiva).

(77) La vetrata (la n. 34 secondo la numerazione utilizzata in Duomo) in origine sovrastava l'altare di san Benedetto e della Santa Croce (che san Carlo nel 1566 ricorda dotato di statua marmorea di Cristo con la croce a lato e di una ancona: PALESTRA, *Le visite...*, cit. nota 16, p. 167), oggi sostituito dall'altare del Crocifisso di san Carlo. Nei primi tre antelli alle spalle dell'altare è presente la seguente iscrizione: "QUAERO / VEXIL - / LUM / SALUTIS // CRUX / PATUIT / SALUTA - / RIS". Cfr. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 156-157; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 303; BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 190-192.

(78) Come ha intuito Giulio Bora (parere citato da S. BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, p. 190).



Fig. 17. Valerio Profondavalle (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Miracoli della Santa Croce*, Milano, Duomo, finestra 34, vetrata di sant'Elena, 1573.



Fig. 18. Valerio Profondavalle, *Ultima Cena*, Andorno, San Lorenzo, particolare, 1595.

Legenda Aurea, che coprono l'intera finestra, tutte caratterizzate da un'impostazione spaziale decisamente maestosa e, in primo piano, dalla presenza di figure giganteggianti. L'adesione di Profondavalle ai cartoni di Pellegrino è più evidente di quella mostrata poco tempo prima da Corrado de Mochis. Lo stile asciutto e sintetico di Valerio connota sia le vetrate da lui eseguite che quell'unico dipinto che gli possiamo riconoscere, la ricordata *Ultima Cena* di Andorno (fig. 18). Nel luglio dello stesso anno, la Fabbrica concede a Profondavalle una bottega per i propri lavori e gli impone di portare a termine velocemente la vetrata che sta realizzando⁷⁹, identificabile in quella con storie di San Giuseppe, per

(79) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 13, ff. 243-243v, 1574 luglio 1 (*Annali...*, cit. nota 12, p. 133 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 589). *Ibidem*, ff. 244-244v, 1574 luglio 4: "Item audito prefato magnifico domino Madio quod dominus Valerius de Flandria magister et pictor invitriatarum fabrice, brevi tempore fabricabit invitriatam fenestre altaris S.e ***** [probabilmente della Santa Croce] predice maioris ecclesie coloratam more aliarum invitriatarum", i deputati ordinano a Profondavalle di portare a termine velo-

la quale possediamo - in data 23 ottobre 1574 - un pagamento a Pietro Angelo Sesini per le reti protettive⁸⁰. Questa vetrata, che si trova nella finestra n. 33 del Duomo, alle spalle dell'altare pellegrinesco dedicato al Santo omonimo, è in realtà stata realizzata solo per metà da Valerio Profondavalle, che riceve infatti il 30 gennaio 1575 un pagamento "pro medietate fenestre S. Ioseph". Sue nella vetrata sono le scene della *Natività* e della *Fuga in Egitto* (fig. 19). Gli altri due episodi - *Visitazione* e *Sogno di Giuseppe* - devono essere invece attribuiti ad uno dei rari maestri vetrai attivi nel Seicento, Giovan Battista Lampugnano, che sigla e data 1657 l'antello della *Visitazione*, vicino ai piedi di Maria⁸¹. Fino a

cemente la vetrata che ha in corso d'opera (*Annali...*, cit. nota 12, p. 133 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 590).

(80) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 344A, f. 252, 1574 ottobre 23 (MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 592). Per la vetrata cfr. MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 156; BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, p. 303; BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, pp. 192-193.

(81) Il pagamento a Valerio Profondavalle è registrato in un conto a suo nome del mastro AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 345A, f. 270: "MDLXXV / (...) / Magister Valerius de Profundavalle debet dare l. 691 s. 2 d. scriptas ei in conto in libro 1574 et 75 pro saldo / die 30 ianuarii 1576 l. 114 s. 13 d. ei numerati pro resto contrascriptorum quadretorum n. 107 ½ invetriatarum per eum factarum // debet habere die 30 ianuarii 1576 l. 506 s. 5. d. pro pretio quadretorum n. 107 ½ invetriatarum ad computum l. 7 s. 10 d. pro quadreto per ipsum factorum videlicet quadretorum n. 37 ½ pro medietate fenestre S. Ioseph et quadretorum n. 72 ½ pro fenestra integra S. Catherine in predicta maiori ecclesia ut patet mensura et visitatione facta per dominum Peregrinum de Peregrinis". Lo stesso conto è riportato anche a f. 276. Alcuni documenti conservati in AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39, "Vetriate e ramate", citati da BIANCHI, *Gli interventi...*, cit. nota 10, p. 192 e in parte riportati da S. BIANCHI, *Le vetrate del Duomo di Milano fra il 1555 e il 1667*, tesi di laurea, Milano, Università degli Studi, relatore G. Bora, A.A. 1998/1999, pp. 421-450 ricordano che nel 1636 Matteo Pescarena chiede il permesso - avendo a disposizione vetri colorati - di poter fare anche "parte del finestrone della Cappella di San Giuseppe, dove gli sono vetri bianchi". Il primo intervento di restauro alla vetrata viene compiuto però solo nel 1649, quando Giovanni Battista Lampugnano afferma di aver rilegato e lucidato sei pezzi di vetrata dipinta alti 24 once e larghi 11 e ¼, di aver reinserito 29 tessere colorate e di aver rilegato e lucidato quattro trafori, due della misura di once 11x11 e ¼, uno di once 5x7 e l'altro di once 6x9. Dopo che una lettera del 1657 di Carlo Bruzio, allora ingegnere della cattedrale, ha segnalato tra i lavori da compiere "la metà della finestra sopra la pittura alla Cappella di Santo Giuseppe", togliendole i vetri bianchi e facendola a vetri colorati per uniformarla alla parte restante, Giovan Battista Lampu-



Fig. 19. Valerio Profondavalle (su cartone di Pellegrino Tibaldi), *Fuga in Egitto*, Milano, Duomo, finestra 33, vetrata di san Giuseppe, 1574.

quel momento la vetrata era rimasta per metà occupata da vetri bianchi. I cartoni, come da prassi, dovevano essere stati forniti da Tibaldi, probabilmente anche quelli trascritti dal poco capace Lampugnani, che mostra però, nella traduzione dei disegni, di appartenere ormai ad un'altra epoca. L'attività di Profondavalle in Duomo nelle vesti di maestro vetraio si chiude tra 1575 e 1576, con due episodi ancora da chiarire. Il primo concerne il completamento della finestra di sant'Ambrogio, ricordata nella visita pastorale di san Carlo coperta solo per un quarto da vetri istoriati⁸² e terminata per i tre quarti mancanti entro l'ottobre del 1575, quando Pietro Angelo Sesini è pagato per le ramate di protezione. Nessun pagamento ne conferma l'esecuzione da parte di Profondavalle. La sua distruzione, come alcuni documenti ottocenteschi permettono di capire, va collocata nel 1875: in tale anno, infatti, per volere dei deputati del Duomo e dietro suggerimento di Pompeo Bertini, venne eliminata a causa dello stato di conservazione ammalorato delle grisaglie, facendo così spazio, significativamente, ad una nuova vetrata bertiniana⁸³.

gnano mette finalmente mano alla parte inferiore della vetrata. I vetri bianchi erano stati collocati nella vetrata di San Giuseppe da Giovanni Mortella e soci nel 1580, come si desume da un conto presente in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 346A, f. 305: "MDLXXVIII / Capitulum in vedriatarum / Capitulum suprascriptum pro anno 1580 debet dare l. 265 s. 5 d. numerati magistro Ioanni Mortelle et sociis pro factura brachiorum n. 265 ½ in vedriatarum positaram in opera super sacristiam et altare S. Ioseph in ecclesia maiori a s. 20 pro brachio".

(82) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 344A, f. 253, 1575 ottobre 17: pagamento a Pietro Angelo Sesini per ramate da porre al finestrone dell'altare di Sant'Ambrogio: "MDLV / Capitulum in vedriatarum antedictum pro anno 1575 debet dare (...) / die 18 octobris l. 71 s. 10 d numerati d. Petro Angelo Sexino pro pretio brachiorum 71 o. 9 retium araminis ad computum s. 20 d. pro brachio per eum factorum pro fenestrono altaris S. Ambrosii in predicta ecclesia" (MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 596). Profondavalle non risulta mai pagato per questa vetrata. Sappiamo solo che le ordinazioni capitolarie (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 13, ff. 280-280v), alla data 1575 marzo 10, registrano un aggiustamento del suo stipendio (registato da *Annali...*, cit. nota 12, p. 135 e MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 211 n. 595).

(83) Che la vetrata fosse completata lo desumiamo da una lettera di Pompeo Bertini dell'8 novembre 1875 (conservata in AVFDMi, *Archivio deposito*, Lavori Duomo, cart. 54, fascicolo 11), in cui si ricorda: "Mi faccio un dovere di parteciparle le osservazioni da me fatte relativamente agli antini componenti il finestrone dell'altare di Sant'Ambrogio. Rintracciata con qualche stento l'originaria ubicazione degli antini, risultò che

Il secondo episodio, più problematico, riguarda invece una nota di pagamento del 30 gennaio 1575, che ricorda come Profondavalle riceva in quel momento il dovuto per aver realizzato, oltre alla metà degli antelli della vetrata di san Giuseppe, come abbiamo visto, la "fenestra integra S. Catherine"⁸⁴. Non è per nulla chiaro a quale finestra si faccia riferimento in questo caso, dato che la vetrata con *Storie di santa Caterina da Siena*, oltre a recare ben in vista la data 1562, è menzionata da san Carlo nel corso della sua visita pastorale del 1566, mentre quella di santa Caterina d'Alessandria pare da collocare agli anni Cinquanta del Cinquecento, quando Biagio e Giuseppe Arcimboldi risultano pagati per la fornitura dei cartoni. C'è un'unica ipotesi che vale la pena prospettare con tutta la cautela del caso, e cioè che la vetrata di santa Caterina d'Alessandria, non ricordata dagli atti della visita carliana e della cui messa in opera non abbiamo alcuna notizia, sia stata tradotta sul vetro, sulla base di cartoni ben più antichi, da Profondavalle e da lui montata. Intorno al 1576 il cantiere vetraio del Duomo può dirsi concluso. Come ricorda il *Diario* di Giambattista Casale, "nel 1576 adì 5 febraro fu finito da metter suso l'ultima vedriata del domo de ver la corte, et l'ultima fu quella della scolla di figlioli al tempo dill'ustrissimo Cardinale Borromeo"⁸⁵. La visita apostolica di Monsignor

questi compongono n. 4 soggetti della vita di S. Ambrogio, ma essendone i vetri talmente malconci tanto dalle rotture che dai restauri antichi e la parte dipinta essendo quasi per intero scomparsa, non presentano ora che uno sconnesso mosaico di modo che io ritengo che questi vetri non valgono la pena d'essere assoggettati ad un ristauero come si è fatto agli altri due finestrone. Tale è la mia opinione che però subordino alle decisioni che sarà per prendere la commissione artistica che a questo scopo verrà delegata". Il 3 dicembre 1875 la Commissione speciale formata da Felice di Maurizio, Giovanni Servi e Antonio Caimi emette parere sullo stato della vetrata di sant'Ambrogio (*ibidem*, fasc. 12) "originariamente (...) formata da tre soggetti a grandi figure rappresentanti il Battesimo di Sant'Ambrogio - la sua consacrazione a vescovo - e la sua morte e ne sconsiglia il restauro per l'assenza d'ogni pregio d'arte e la loro condizione di gravissimo deperimento". Così andavano perdute i tre episodi cinquecenteschi della vita del Santo. La parte quattrocentesca della vetrata, costituita probabilmente dal trittico demottisiano con *Sant'Ambrogio tra i santi Gervasio e Protasio*, andò distrutta neppure troppi anni dopo, nel 1906, nel corso dell'incendio al padiglione del Duomo nella Esposizione internazionale di Milano. Cfr. in proposito sopra la nota 19.

(84) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 345A, f. 276. Cfr. sopra la nota 81.

(85) MARCORÀ, *Il Diario...*, cit. nota 5, p. 280.

Regazzoni, dello stesso 1576, in merito alle vetrate impone solo minimi cambiamenti⁸⁶. È il segno che non ci sono più finestre da chiudere in Duomo. Anche le note delle ordinazioni capitolari e quelle del mastro del triennio 1579-81 ricordano solo i lavori di manutenzione delle vetrate affidati al solito Sesini e a suo fratello Giulio e la realizzazione della finestra ad oculi della scuola delle fanciulle per opera di Giovanni Mosco⁸⁷. Negli anni successivi e

prima dell'Ottocento, dominato dai Bertini nel bene e nel male, si sentirà parlare molto poco di nuove vetrate istoriate⁸⁸. Per il resto sarà un susseguirsi di restauri e tentativi di trovare chi ancora sapesse esercitare l'arte rara del vetro⁸⁹.

(86) La visita apostolica di Monsignor Regazzoni (1576), in merito alle vetrate e alle finestre, impone solo che "Fra sei mesi si faccia chiudere affatto di muro tutte le finestre che sono sopra gli archi della chiesa o vicini ad essi né hanno sopra vitriata, restino però gli ornamenti di esse finestre per decoro di essa et per quando mai in alcun tempo si riducesse il tetto di essa chiesa a tal forma che tutte o parte di esse potessero dare alcun lume alla chiesa et per questo aprirsi poi et farvisi sopra le sue vetrate": ASDMI, VP, Miscellanea Pievi diverse, XVI, Capoverso 238, in PALESTRA, *Le visite...*, cit. nota 16, p. 93.

(87) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 346A, f. 305: "MDLXXVIII / Capitulum in vedriatarum / (...) / Capitulum suprascriptum pro anno 1581 debet dare die 4 martii 1581 l. 79 s. 15 d. numerati Ioanni Mosco pro precio br. 79 $\frac{3}{4}$ in vedriatarum ab oculis s. 20 pro brachio pro eius fatura, que sunt posita ad fenestram scole puellarum vite christiane in ecclesia maiori / die 26 aprilis l. 93 s. d. numerati suprascripto pro brachiis 93 in vedriatarum positarum ad fenestram sacristie capellanorum ubi erat organum novum a s. 20 pro br. / die 31 iulii l. 91 s. 15 d. numerati suprascripto pro factura br. 91 o. 9 in vedriatarum ut supra pro dicta fenestra".

AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, ff. 59-59v, 1578 agosto 4, Giulio Sesini viene scelto per curare la manutenzione delle vetrate del Duomo: "(...) elegerunt dictum dominum Sesinum [Giulio] ad curam aptandi vetriatas dictae maioris ecclesiae cum mercede librarum sex super singulo mense et hoc ad beneplacitum dicti venerandi capituli". *Ibidem*, f. 100v, 1580 maggio 9, si otturano le finestre collocate laddove un tempo era l'organo: "Propositum fuit expedire venerabili ecclesiae maioris ut obturentur fenestre que sunt in loco in quo aderat organum et facta superinde consideratione, ordinaverunt quod dictae fenestrae quamprimum obturentur lapidibus et cemento et postea pictis invidriatis pictura ornentur".

AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347A, f. 251 (regestato da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 212 nn. 602, 604, 607), salari degli anni 1582-1583 di Pietro Angelo e Giulio Sesini, impiegati in cattedrale "per acconciare l'invedriate" e "per aver tenuto la chiave che porta sopra al Duomo".

(88) Negli anni successivi vanno ricordati i patti del 26 giugno 1595 tra la Fabbrica e Antonio Bassino, in seguito attivo in cattedrale anche come restauratore (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 191, fasc. 39: MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, p. 212 n. 610; Richard Schofield mi segnala una copia del documento in ASMi, Notarile, Orazio Vimercati, cart. 20894), con i quali il maestro vetraio si obbliga a chiudere la finestra "verso septentrione in paro al altare de Santa Prasede" a tutte sue spese per vetro, piombo e rame, facendo in modo che la vetrata sia "delli vedri d'occhi delli più belli che si facciano in Milano e di grandezza delli mezzani", che sia a prova di rottura e che sia consegnata entro il prossimo mese di agosto. La Fabbrica dovrà invece concedere le sedi di ferro e gli argani. Ancora una vetrata a oculi quindi.

(89) Prima che i Bertini vengano ad occuparsi delle vetrate del Duomo di Milano, tra Sei e Settecento, la cattedrale si adoperava più volte a cercare maestri vetrai in grado di effettuare la giornaliera manutenzione di questi fragili manufatti. In AVFDMi, *Archivio Storico* cart. 191, fasc. 39, "Vetriate e ramate" si conserva un buon numero di documenti relativi a restauri (solo in parte regestato da MONNERET DE VILLARD, *Le vetrate...*, cit. nota 8, pp. 212-214 e BRIVIO, *Vetrate...*, cit. nota 8, pp. 305-306, 337-338 note 232-239), con notizie di grande interesse per le singole vetrate, in particolar modo quelle quattrocentesche, e per la storia della vetrata in Lombardia.

Giulia Benati

Gli altari pellegrineschi. Proposta di cronologia

Questo contributo, unitamente a quelli di Camilla Anselmi e Francesca Bianchi Janetti, sono frutto del lavoro di studio e ricerca avviato per affiancare l'intervento di restauro degli altari della Presentazione e di san Giuseppe con lo scopo di cercare, tramite la sintesi fra le indicazioni che risultavano dall'archivio e i dati che affioravano dal restauro, risposte a incertezze storiche legate a queste opere o nuove tracce per ulteriori indagini. Affrontando la ricostruzione storica delle vicende relative alla realizzazione del primo altare sul quale si doveva intervenire, l'altare di san Giuseppe, sono apparse subito evidenti la complessità d'interpretazione dei dati che emergevano dall'archivio e le incongruenze che ne derivavano per la ricostruzione delle fasi progettuali e di realizzazione, per l'intrecciarsi di notizie e documenti relativi agli altri altari, per le sovrapposizioni temporali complicate dai nomi ricorrenti di coloro che lavoravano alla realizzazione delle altre opere. Era evidente quindi la necessità preliminare di organizzare le informazioni per giungere a una ricostruzione della scansione cronologica della realizzazione di tutti gli altari cosiddetti pellegrineschi del Duomo, premessa a qualsiasi studio o indagine sul singolo manufatto e soprattutto base sulla quale impostare poi qualsiasi giudizio critico, piuttosto pericoloso e ricco di contraddittorietà, se non preceduto da una ricerca analitica che ricostruisca una sequenza temporale certa¹.

(1) Come sottolineava Stefano Della Torre nell'apertura del suo contributo alle giornate di studio dedicate a Pellegrino Pellegrini nel 1996: "La cosa curiosa, come abbiamo potuto constatare [...], è la varietà e spesso la contraddittorietà dei giudizi emessi, a fronte di un istruttoria del tutto carente, a fronte di ricerche analitiche, sulle fabbriche e negli archivi che a tutt'oggi sono soltanto ad uno stadio poco più che iniziale." S. DELLA TORRE, *Elementi distintivi dell'architettura pellegriniana*, in *Pellegrino Tibaldi pittore e architetto dell'età borromaica*, in "Studia Borromaica", XI, 1997, p. 71. Per quel che riguarda gli altari del Duomo la situazione in più di dieci anni non è mutata.

La riforma degli altari, uno degli aspetti dell'opera di rinnovamento che Carlo Borromeo operò in Duomo, sembra sia stato sempre considerato argomento marginale² anche nell'ambito delle realizzazioni pellegrinesche, mai affrontato sistematicamente pur essendo nota l'importanza, l'influenza e il valore esemplare che ogni realizzazione architettonica in Duomo avrebbe avuto nelle epoche anche non immediatamente successive. Eppure appare piuttosto evidente che non fu un aspetto così marginale per l'Arcivescovo se fin dal 5 novembre 1565, appena quarantadue giorni dopo il suo ingresso in città, in una delle prime riunioni del Capitolo della Veneranda Fabbrica che presiede, sollecita i deputati circa la necessità di intervenire sugli altari per renderli degni del Tempio maggiore di Milano con decori, stucchi e altri ornamenti idonei, oltre al posizionamento di "crates seu ferrate", sollecitazione raccolta nella delibera che aggiunge l'uso di marmi "diversorum colorum"³.

(2) Uno studio analitico sull'altaristica minore prima della riforma cattolica e post-riformata manca tuttora, a distanza di tanti anni dalla prima sollecitazione di Maria Luisa Gatti Perer. M.L. GATTI PERER, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica Diocesi di Milano*, in "Arte Lombarda", 42/43, 1975, p. 14; G.B. SANNAZARO, *Altare*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, Milano 1987, ad vocem, che offre una prima visione globale come L. GIORDANO, *L'altare. Linee di sviluppo dal XVI al XVIII secolo in Lombardia*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1480-1780*, Milano 2000, pp. 283-315 e M.A. CRIPPA, *Origine e fortuna dell'altare borromaico. Brevi note per ulteriori ricerche*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, Milano 2005-2006, a cura di P. Biscottini, Milano 2005, p. 137. Sotto il profilo liturgico ed i suoi riflessi funzionali e per una storia dell'altare sotto tale prospettiva: *L'altare. La struttura, l'immagine, l'azione liturgica*, Atti del convegno, Milano 1991, in "Arte Cristiana", 753, 1992; in particolare: B. NEUNHEUSER OSB, *L'altare e l'azione liturgica dopo la riforma Cattolica*, pp. 462-466, M. BACCI, *Lo spazio dell'anima*, Bari 2005, pp. 85-92.

(3) "Decoris eiusdem templi respondeant et cratibus seu ferratis honorificis circumdarentur; item quod ipsa altaria lapi-

Un'attenzione colta ed indirettamente sottolineata nelle sue più note biografie. In quella di Carlo Bascapè, peraltro maggiormente attenta alla dimensione pastorale e spirituale, quest'intervento è posto fra i primi atti nel capitolo dedicato alla cura delle cose sacre appena dopo la citazione delle azioni in campo liturgico e canonico⁴. In quella più tarda di Giovanni Pietro Giussano che la presenta nell'illustrazione della "parte materiale" della riforma attuata da san Carlo per la perfezione della chiesa metropolitana, già come elemento cardine e distintivo della sacralità della chiesa⁵.

dibus diversorum colorum et aliis eorum ornatu concernentibus decorentur", AFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 12, 156, 156r. In *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, Milano, 1881-1888, vol. IV, p. 59, è trascritta solo la delibera dei deputati, non le sollecitazioni di san Carlo che hanno determinato la delibera e l'ulteriore disposizione decretata circa la necessità di chiamare lapicidi che sappiano come lavorare pietre colorate ai quali affidare esclusivamente tale incarico.

(4) "Per suoi ordine volle che gli altari fossero ben ornati e recinti da cancelli tutt'intorno; dovevano esserci gradini a regola d'arte, baldacchino in alto, paramenti" in C. BASCAPÈ, *Vita e opere di Carlo cardinale di Santa Prassede*, Milano 1965, edizione con testo latino a fronte dell'*Editio princeps* del 1592, p. 805.

(5) "Però si vedeva questo magnifico tempio tutt'ornato di fuori, ma di dentro era quasi come un luogo profano, apparendole pochissima forma di chiesa; imperocché non vi era Choro, né Cappelle e pochi altari e con molta indecenza tenuti [...]. Dopo la riforma del Choro ordinò quella delle cappelle e altari per tutta la chiesa col numero, vaghezza e ornamento che ora si vede. E li fece coprir tutti di nobili baldachini per riverenza de sacri Misteri che vi si celebra e cingere di cancelli di ferro artificiosamente lavorati a fin che i secolari non possino accostarsi alli santi altari, per ordine che fece poi ne' suoi Concili che lo proibisce" in G.P. GIUSSANO, *Vita di san Carlo Borromeo*, Brescia 1620, pp. 72, 74. Si ha una descrizione, sia pure piuttosto sintetica, della situazione trovata da san Carlo nella prima visita pastorale, 25 giugno 1566, nella quale vengono esaminati 19 altari di cui ancora tre nell'abside e due sotto gli organi, di cui, per le indicazioni formali troppo generiche, non riusciamo a ricostruire l'aspetto se non in modo sommario, immaginando una casistica piuttosto varia con mense sovrastate da pale dipinte o scolpite o singole immagini scultoree, marmoree o lignee inquadrato o meno in nicchie, in partiture architettoniche più o meno semplici secondo la fondazione, la devozione e la dotazione di ogni singolo altare, con il moltiplicarsi nei casi più importanti, come forse l'altare di san Giuseppe, quello di santa Maria del coazzone e della Presentazione della Vergine, dei livelli e dei registri di sopraelevazione. A. PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in "Archivio Ambrosiano", XXXII, 1977, pp. 163-175.

Non va dimenticato che la riforma degli altari rientrava nel grande disegno di riorganizzazione degli spazi e degli elementi interni della chiesa-madre della diocesi, sede della cattedra del vescovo, una riforma concepita in concomitanza e in relazione all'operazione di monumentalizzazione ed isolamento dell'altar maggiore, fulcro liturgico e simbolico, quindi spaziale della chiesa, in quanto luogo della presenza di Cristo nel tabernacolo⁶. In relazione a questa priorità si trattava di creare modelli che ne consentissero la percezione, la rispettassero e nel contempo assolvessero le esigenze liturgico-devozionali che costituivano la loro ragione d'essere e la loro presenza riassumendo e "normalizzando" le diverse tradizioni cultuali più o meno ai limiti della nuova ortodossia, che si erano andate sedimentando nel corso degli anni.

A fronte dell'importanza dell'argomento pochissima è la letteratura dedicata agli altari minori del Duomo, in genere poche righe nell'ambito di trattazioni più ampie ad esempio riguardanti l'altareistica post-riformata⁷ o l'opera di Pellegrino in Duomo⁸ nel cui ambito si colloca il primo studio più specifico a essi dedicato da Giovanni Rocco nel 1939⁹, mentre più recente è il contributo di Adele Buratti Mazzotta¹⁰, ma oltre al limite legato al tipo di pubblicazione, anche qui non si trova alcuna nuova acquisizione documentaria rispetto a sessant'anni prima né un'approfondita analisi stilistica, ma una complessiva descrizione formale¹¹.

(6) A.M. ROMANINI, *Architettura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano, 1973, pp. 188-189; E. BRIVIO, *Il presbiterio del Duomo. Storia e attualità*, in "Civiltà Ambrosiana", 1, 1984, pp. 24-31; M. NAVONI, *Tentativo di lettura liturgico teologica delle Instructiones Fabricae*, in "Studia Borromaica", 11, 1997, pp. 171-172.

(7) Cfr. nota 2.

(8) N. CARBONERI, *L'alternativa "Romana" alla fabbrica gotica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, Atti del Congresso Internazionale, Milano 1968, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1969, pp. 149-158; A.M. ROMANINI, *Architettura...* cit. nota 6; A. BURATTI MAZZOTTA, *Introduzione*, in P. PELLEGRINI, *L'Architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, Milano 1990, pp. XV-XVII.

(9) G. ROCCO, *Pellegrino Pellegrini l'architetto di San Carlo e la sua opera nel Duomo di Milano*, Milano 1939, pp. 130-135.

(10) A. BURATTI MAZZOTTA, *Altari pellegrineschi*, in *Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso*, Milano 2001, *ad vocem*.

(11) "Il Pellegrini ne progettò e realizzò sei costituenti tre coppie poste nelle prime tre navatelle minori verso il presbiterio: tutti mostrano uno schema compositivo comune che poi

Forse a determinare questa genericità è stata proprio la mancanza di una chiara sequenza cronologica che non ha permesso di individuare con certezza l'altare o gli altari pellegrineschi, cioè i prototipi autografi, intendendo per autografa l'opera della quale un architetto ha disegnato il progetto e, con la sua presenza in fase esecutiva, ne ha curato le varianti, la scelta dei materiali e delle strutture, eventualmente solamente indicate nei disegni, e la posa in opera¹², tenendo anche presente il metodo di lavoro del Pellegrini e la sua concezione del "mestiere dell'architetto"¹³. Un'individuazione che avrebbe permesso di collocare gli altari del Duomo nell'ambito del percorso creativo del Pellegrino, che avrebbe consentito un confronto possibile con gli altari di san Fedele, in una linea progettuale coerente nella quale individuare identità e differenze, dettate dal diverso spazio a disposizione, dalla diversa importanza e funzione e dal diverso rapporto spaziale con l'edificio. Un'identificazione che avrebbe consentito di capire quali o quale altare, o quale modello siano stati concepiti prima della pubblicazione delle *Instruktionen*, quindi quali o quale progetto sia stato una sorta di laboratorio nel quale prendevano forma le istanze liturgico-simboliche dettate da Borromeo verso un modello che diverrà prescrittivo o comunque riferimento ineludibile.

si sviluppa con diverse varianti espressive... In ognuno è presente una semplice mensa poggiate su tre gradini ed inserita in una zoccolatura la cui parte inferiore è della sua stessa altezza. Una fascia fa poi da basamento alle colonne ed erme che, con diversi ritmi, incorniciano la pala centrale; l'impianto è concluso da una mossa trabeazione con timpano alternativamente triangolare o lunettato, sempre spezzato e sovrastato da statue. L'imposta dell'architrave è collocata alla base dei finestroni gotici, mentre la larghezza della composizione comprende l'intera campata in modo da coprire tutta la parete e far emergere la luce sullo sfondo, con particolari effetti cromatici e di chiaroscuro". BURATTI MAZZOTTA, *Altari pellegrineschi...*, cit. nota 10. Questa descrizione è la presocchè puntuale ripetizione delle righe dedicate all'argomento nell'introduzione all'edizione critica del trattato del Pellegrini, cfr. nota 8.

(12) G. ROCCHI, *Di alcune architetture attribuite a Pellegrino Tibaldi: valutazione*, Atti del Convegno Internazionale "Pellegrino Tibaldi: nuove proposte di studio", Valsolda 1987, in "Arte Lombarda", 94/95, 1990, p. 31.

(13) Come da lui stesso ribadito nelle righe dedicate alla professione e alla formazione dell'architetto nella seconda parte del Trattato dedicata al commento al *De re aedificatoria* di Leon Battista Alberti, P. PELLEGRINI, *L'Architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, Milano 1990, pp. 259-262.

Quando si parla di altari pellegrineschi, poiché si parla di un arco cronologico che dalla prima traccia documentaria alla conclusione copre una trentina d'anni, dagli inizi degli anni Settanta al primo decennio del Seicento, periodo che ha visto la presenza del Pellegrini solo per poco meno della metà, sembra quindi essenziale e preliminare a qualunque successivo passo critico poter individuare quali altari siano stati disegnati da lui e con lui realizzati oppure quali in esecuzione di un suo modello o di un suo disegno¹⁴, quali ancora successivamente progettati da altri, Martino Bassi o Lelio Buzzi. Si tratta anche di riuscire a comprendere se realizzazioni apparentemente simili, come dalla critica descritte, si possono leggere sotto un'unica impostazione progettuale che prevedeva fin dall'inizio varianti poi attuate oppure se sulla traccia di quanto inventato dal Pellegrino altri abbiano proseguito in una sensibilità diversa giungendo a esiti diversi, nei quali l'originalità di certe invenzioni, come la particolare ripresa del lessico o della sintassi classicheggiante, l'uso di materiali diversi con particolari ritmi cromatici o il trattamento plastico delle forme architettoniche, cessa di essere ricerca espressiva e diviene "accademia".

Secondo la ricostruzione corrente, proposta per primo da Giovanni Rocco e da tutti accettata senza più verifiche¹⁵, Borromeo commissionò al Pellegrini i sei altari delle navate settentrionale e meridionale. Sempre Rocco, oltre ad assegnare al Pel-

(14) Ipotesi ovviamente percorribile, nonostante non rimanga traccia di alcun disegno relativo agli altari del Duomo o parti di essi a lui riconducibile nell'archivio della Veneranda Fabbrica e, per ora, altrove, eccetto forse il disegno attribuitogli (*Altare di santa Caterina*, BAMi, F. 272 inf., 141), alla luce anche del documento segnalato da Richard Schofield in S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*, Milano 1997, p. 46, nota 48, riguardante una dichiarazione di Aurelio Luini e Francesco Brambilla su circa duecento disegni lasciati dal Pellegrini alla Fabbrica. ASMi, *Notarile*, 21076, 18 giugno 1586. Una riflessione merita quanto dichiarato dal Pellegrini stesso "...non so qual ufficiale sia più a proposito di tenere li disegni da me fatti, di me medemo, poi che si sa che senza aver essi disegni non si possono eseguire né conferire con il capo maestro, oltra che avendoli appresso meglio si considerano e che li disegni restino in mano dell'architetto l'abbiamo in uso poi che a me non sono stati consegnati alcuni disegni del mio antecessore, né in altra maniera capitati". Risposta al rilievo n. 16 dell'Interpellanza, cit. nota 13.

(15) SANNAZARO, *Altare...*, cit. nota 2; BURATTI MAZZOTTA, *Introduzione...*, cit. nota 8; BURATTI MAZZOTTA, *Altari...*, cit. nota 10; ANTONIETTA CRIPPA, *Origine e fortuna...*, cit. nota 2;

legrini, per considerazioni stilistiche, il disegno dei tre altari e la concezione simmetrica delle coppie frontali, individuava come primo l'altare dell'ottava campata, oggi Virgo Potens (fig. 1), sulla base di due contratti, il primo del 1571 con i Ferrari da Arzo per la fornitura di marmo per un altare e il secondo del 1577¹⁶ con Bernardo Robiano, appaltatore, per la realizzazione di un altro altare, individuato nel suo omologo, quello di Sant'Ambrogio, riconducendo gli altari del transetto a Bassi e a Buzzi che li eseguirono su quel modello¹⁷. Non sono state rilevate da alcun successivo contributo sull'argomento contraddittorietà anche macroscopiche che derivano da questa sequenza e che costringono a equilibri logici per giustificare ad esempio come i contratti per un'opera iniziata nel 1571, si ripetano per la stessa opera vent'anni dopo, con una gran confusione di appalti e forniture peraltro non proprie di un cantiere come quello della Fabbrica del Duomo che osservava un'organizzazione piuttosto razionale in questi settori, dimenticando che i tempi per il compimento di un altare, al di là di particolari decorativi, non poteva protrarsi oltre un ragionevole periodo sia per il principio di economicità delle risorse, anche umane, del cantiere, sia per ovvie implicazioni di natura liturgica e culturale in quanto si tratta di altari ai quali facevano capo diverse cappellanie, confraternite e scuole, officiati quotidianamente o più volte al giorno secondo i lasciti o i legati testamentari, che non potevano quindi tollerare una soluzione provvisoria che per un periodo relativamente contenuto.

Per una corretta ricostruzione cronologica si deve tornare alla riunione capitolare del 5 novembre 1565 e alla preoccupazione per il decoro degli altari espressa da Carlo Borromeo ai deputati. Le iniziative prese a seguito della richiesta non vengono condotte con particolare sollecitudine se ancora nel gennaio 1567 si ordina ai provinciali di Cassina di procurare "marmora pro pavimento et ornamentis altariorum"¹⁸ e solo dal marzo del 1568 al dicembre 1569 vengono poste le ferrate¹⁹ agli altari della

Madonna dell'Albero, di santa Caterina, san Martino e sant'Agnese²⁰. Per parlare di una vera e propria riforma architettonica degli altari bisogna giungere al 1572.

Solo nel 1572, l'11 dicembre, infatti viene deliberato "ut altaria ecclesiae maioris Mediolani predictae noviter formanda ornantur iuxta formam moduli seu modelli nunc in capitulo predicto exhibiti per dom. Pelegrinum inzenierium prefate fabrice ac magistrum Franciscum Brambillam eiusdem fabrice sculptorem et modellus ipse placuit tunc Ill.mo Rev.mo D. D. Cardinali Borromeo Mediolani Archiepiscopi tunc prefati Rev.mis D. Deputatis"²¹. Un solo modello²² quindi presentato dall'architetto e dallo scultore, una sorta di prototipo nel quale, per

(19) C. MARCORA, *Diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano", vol. XII, 1965, pp. 233, 236.

(20) Nei primi anni sembra essere stata infatti preminente la preoccupazione più strettamente legata agli aspetti liturgico-organizzativi come si evince nelle prescrizioni seguite alla visita pastorale del 1566 (PALESTRA, *Le visite pastorali...*, cit. nota 5, pp. 176-192) rivolte quasi esclusivamente ad un riordino delle cappellanie, delle dotazioni, dei corredi liturgici, e a raccomandazioni pratiche relative all'ordine e alla pulizia. A parte la demolizione dei tre altari posti dietro il coro, anche in questo caso eseguita non proprio sollecitamente dato che solo l'ordinazione capitolare del 12 febbraio 1568 rende esecutiva la decisione dell'Arcivescovo, e la demolizione completata alacremente alla fine di marzo, quando un pittore viene pagato "pro pingendo ubi destructa fuerunt altaria post altare majus". *Annali...*, cit. nota 15, p. 64, 73-74. La notizia viene prontamente registrata dal Casale che ne coglie anche la motivazione simbolico-liturgica. MARCORA, *Diario...*, p. 233. Con la demolizione dei tre altari, sempre nelle prescrizioni del 1566 seguite alla visita era stato deciso lo spostamento delle dedicazioni e relativi culti presso altri altari, nonché la rimozione degli "ercoli" dall'altare di san Giuseppe cioè provvedimenti tendenti a sanare macroscopiche anomalie o profane raffigurazioni. Nello stesso senso va letta la sollecitazione alla realizzazione dei baldacchini. Tutti interventi che ancora non toccano l'impaginatura architettonica degli altari.

(21) Il modello ligneo è realizzato da Paolo Gaza. *Annali...*, cit. nota 3, p. 125, AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750 f. 188. Pagamenti per "unius modelli lignei altarium".

(22) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, f. 172v., regesto in *Annali...*, cit. nota 3, p. 125. Purtroppo il compilatore ha tradito il senso del testo ignorando la concordanza del caso fra sostantivo e attributo, e parla di modelli. C'è una perfetta concordanza con quanto affermato dal Pellegrini stesso nella risposta al rilievo n. 16 dell'Interpellanza "ho posto in pubblico et in la stanza del modello del Duomo tutti li modelli di rilievo delle cose che si fabbricano in questo luogo, come è il modello della porta grande [...] et ancora quello del altare risoluto di far in Duomo et non solo vi è detto modello, ma gli è ancora in detto luogo segnata l'opera grande, come va, sopra

(16) *Annali...*, cit. nota 3, pp. 120-121, 158-159

(17) Se la ricostruzione del Rocco è stata quindi la base di riferimento, non lo è stata una sua riflessione critica sostanzialmente negativa per quel che riguarda le composizioni architettoniche "questi altari, molto più ricchi di quelli di S. Fedele, architettonicamente sono ad essi inferiori: mancano di punti originali e, più di quelli, appartengono all'abituale arte del tempo". Una riflessione che avrebbe potuto essere lo spunto per un approfondimento, mai avvenuto.

(18) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. f. 12, 219v., 221, 221v..

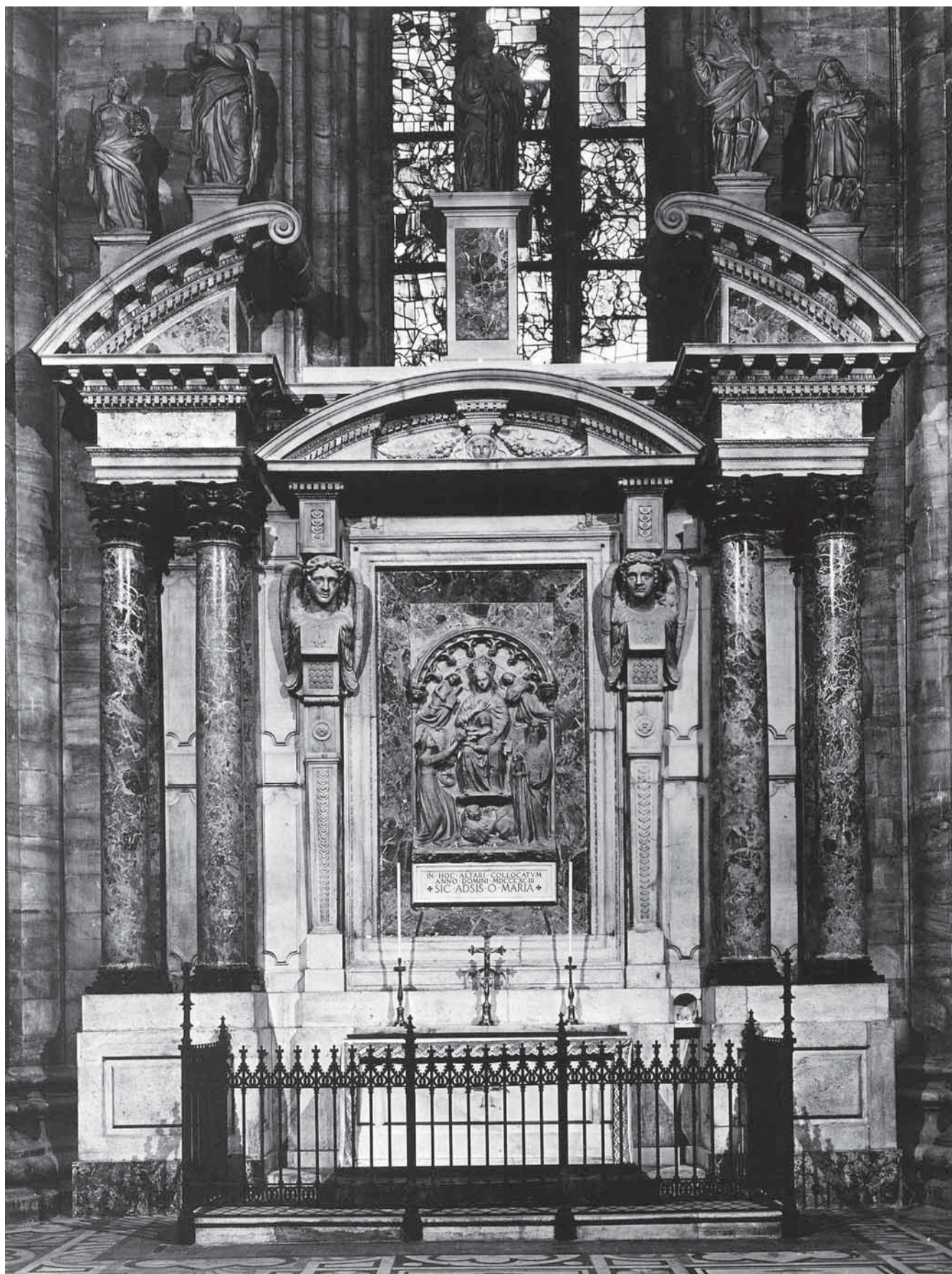


Fig. 1. Altare della Virgo Potens, Milano, Duomo.

la presenza di Brambilla, si può con una certa fondatezza affermare che fosse già presente la parte affidata alla plastica, concepita contestualmente dunque e non in un secondo tempo, poiché essenziale sia al discorso architettonico che a quello simbolico affidato a ogni altare.

È bene chiarire subito che la notizia di un contratto del 1571²³, riportato come inizio della costruzione degli altari, in realtà deriva da un errore di trascrizione commesso nel Settecento dall'ordinatore dell'archivio, il notaio Tarantola²⁴, che aveva riportato tale data sul registro e sulla pateletta²⁵ di una copia del contratto di fornitura con i Ferrari da Arzo di marmi mischi per un altare del 21 gennaio 1573²⁶, una fornitura che sarebbe stata alquanto improbabile un anno prima della presentazione ed approvazione di un progetto. Un particolare interessante di questa copia sono le correzioni apportate in alcuni punti del testo, su particolari relativi a misure e a quantità, fra queste di particolare rilevanza la riduzione a quattro del numero delle colonne che i Ferrari dovevano fornire, sei, un numero non riconducibile ad alcun altare del Duomo²⁷ anche se poi tante furono le colonne effet-

tivamente pagategli²⁸. È lo stesso Pellegrini nel 1573 che dà conferma delle date relative alla decisione e dell'inizio dei lavori "parendo al Venerando capitolo dell'anno passato [...] dare sopra di se l'altare che allora fu risoluto di fare et che di presente si fa"²⁹. Il 27 aprile 1573 doveva già essere in corso la realizzazione di alcune delle parti in Candoglia "super ornamentibus de presenti faciendis uni ex altaribus predictae ecclesie majoris" da parte dei lapicidi "subtus capsina"³⁰, forse di elementi semplici per i quali non era necessario l'incarico a un esecutore di livello diverso, l'attuale ornataista, oppure inizialmente si pensava a una soluzione completamente interna al cantiere, dato che poi il 3 giugno dello stesso anno³¹ venne resa pubblica la gara per gli altri elementi dell'altare in marmo di fabbrica da consegnare "intagliati et de varie misure e modi, como dimostra li modelli et disegni presso de lo architetto". Probabilmente disegni a grandezza reale delle singole parti, cioè cornici ed architravi, che dovevano essere simili nella fattura al "novo battisterio fatto in detta giesia ma più tosto migliorata di diligenza et arte", e "duii termini de angeli fatti del detto marmo et simili a quelli che sono posti in le fazate dele porte del scurolo" e un cherubino "simile come già sono in detta opera"³². Il 22 giugno viene firmato il contratto con lo scultore

il muro". *Annali* ..., cit. nota 3, pp. 96-97.

(23) Trascritto sotto quell'anno in *Annali*..., cit. nota 3, pp. 120-121.

(24) Nel 1742 la Veneranda Fabbrica decise di ordinare, dopo due tentativi presto conclusi, il proprio archivio con particolare attenzione ai documenti relativi al lato patrimoniale, possessi, rendite, beni e diritti, affidandone l'incarico al notaio Tarantola, che sistemò le carte facendo di ognuna di esse un regesto che veniva poi riportato sia sulla pateletta del documento che su di un registro. Il colossale lavoro durò cinque anni; rimangono molte delle patelette e dodici registri. E. VERGA, *L'archivio della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano 1908, pp. 1-2.

(25) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. Tarantola, Tomo VII. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 1.

(26) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 1. Il fascicolo contiene "Copia delli capituli da osservarsi..." con appunti di natura economica a margine del testo e l'abbreviatura del notaio Francesco Magno in data 21 gennaio 1573. La stesura del contratto fu preceduta, il 19 gennaio, dalla delibera capitolare che ne diede incarico ai provinciali di Cassina e al Rettore AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, f. 181v-182; nel testo della delibera si parla di ornamenti e colonne "ex lapide vermiculato iuxta modellum per ingenierium pre. fab. factum". La consegna del materiale doveva avvenire entro il mese di luglio.

(27) Gli unici altari con sei colonne sono quelli di sant'Agata e del Crocifisso, ma a parte le considerazioni di ordine cronologico esposte in seguito, le colonne sono di marmo nero.

(28) In un pagamento del 28 novembre 1573 viene specificato "per il pezzo di un fregio da mettersi tra la cornice e l'architrave dell'altare in pezzi 5 e altri pezzi 2 di fregio e 6 colonne e pilastri n 8 con cantoni 2 e 12 pezzi per piedistalli altri pezzi di pietra machiata per un altare.", AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 13. Dall'acconto subito versatogli in data 21 gennaio 1573, AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751 f. 6 e R. 343A, f. 462v., i pagamenti nei registri si susseguono fino a novembre, AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751 f. 57, f. 66, 89.

(29) Risposta al diciassettesimo rilievo dell'Interpellanza del 1574. Cfr. nota 15.

(30) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13 f. 192v..

(31) Il 1 giugno, "facto longo colloquio et tractato super oblationibus habitis per operarios dicte fabrice et aliis" il capitolo aveva dato mandato a due deputati e all'ingegner Pellegrino di trattare con Tommaso Bossi statuario della Fabbrica dopo però che lo stesso Pellegrino abbia fatto nota di tali ornamenti. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 13, ff. 194v-195, regesto in *Annali*..., cit. nota 3, p. 127. Il fatto che in questa decisione compaia già il nome del Bossi che poi vincerà la gara rende alquanto confusa la vicenda della quale comunque fornisce la spiegazione il Pellegrini al punto 17 dell'Interpellanza del 1574 nel quale ricorda la decisione di porre all'incanto la realizzazione degli altari.

(32) ASMi, *Notarile*, Fedeli Giacomo, 16471, riportato anche in ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 62, fasc. 6.

Tommaso Bossi³³, il quale deve consegnare tutto entro un anno e mezzo in modo tale che, una volta avuto il collaudo positivo dell'architetto e del rettore, i manufatti si possano mettere in opera nell'altare "conforme al modello che è nella sala del audentia". È molto interessante il metodo di lavoro, che sarà seguito poi per la realizzazione di tutti gli altari, sempre in relazione a quell'economicità, anche temporale, rispettata dalla Fabbrica: tutte le diverse parti dell'opera venivano approntate in bottega poi, smontato l'altare precedente, si assemblava e montava in cattedrale quello nuovo, in tempi quindi il più possibile contratti.

Bossi viene saldato per i termini e il cherubino il 26 giugno 1574³⁴, mentre continuano i pagamenti per gli altri ornamenti dell'altare affidatogli, come il "capocielo marmoris intercisis"³⁵, fino al 4 ottobre 1576³⁶ per cornice ed architrave.

Nel 1576 quindi i diversi elementi dell'altare dovevano essere ormai pronti ma ancora in Cassina e la situazione in Duomo non cambiata di molto se il 12 aprile 1576 mons. Gerolamo Regazzoni, vescovo di Famagosta, visitatore apostolico della diocesi di Milano, ordina che "si facciano fare quanto prima le capelle et le facciate a tutti gli altari c'habbiano conformità et proportione tra loro et con gli altri ornamenti et struttura della chiesa secondo il disegno che sarà approvato et stabilito

da mons. Rev.mo arcivescovo il quale sia di modo che in tutte le maniere siano coperti gli altari né passato un anno si celebri in questa chiesa ad alcuno altare che non sia coperto almeno di capocielo di tela o di asse dipinte fintanto che vi si fabbricherà il coperto stabile annesso a l'ornamento et facciata disegnata a ciascuno altare"³⁷. Ed anche "Perché non conviene che si celebri la S. Messa sotto gli organi né risponderebbe al disegno et ornamento della chiesa, levar via gli altari sopra i quali sono stati posti gli organi di questa chiesa, ordiniamo che si levino essi organi et si pongano dalla altra banda verso il coro della chiesa il che rimediarà anca a qualche altri disordini che passano per il sito dove sono."

Le indicazioni del Famagosta non sembrano trovare immediata esecuzione ma va tenuta presente la paralisi di circa un anno delle attività di cantiere per il diffondersi in città della peste dagli inizi dell'estate 1576. Ritroviamo infatti le stesse preoccupazioni nelle disposizioni dettate da Borromeo il 22 febbraio 1577, emanate a seguito della terza visita pastorale compiuta, sotto il titolo "Altaria Minora":

"Accomodationem ornatus altaris Beatae Mariae quod dicitur dell'Arbore iam ab architecto fabricae designatam et a nobis ac a rev.mo Visitatore apostolico approbatam intra mensem incohari; proptereaue organum super illud existentem illiusve ornatum impediens inde amoveri et in alium locum ad praescriptum ordinationis apostolicae transferri; huic vero ammonitioni translationique infra XV dies principium dari."... "Singulis altaribus interim dum adhibebitur ornatus honorificus ad formam designatam ab architecto fabricae et a rev.mo Visitatore apostolico ac a nobis approbatam ad praesens de rebus necessariis iuxta modum et formam ordinationum ipsius rev.mi visitoris ita ut ad illa

(33) ASMi, *Notarile*, Giacomo Fedeli, 16471. In questo documento si parla di *termini col cherubino* espressione che ha generato non poca confusione nell'individuazione dell'altare, ma il confronto con quanto descritto nella cedola e la versione latina del contratto chiariscono perfettamente: "consignaverit intra dictum tempus dictos cornisios architravos terminos et cherubinum". Così è ripetuto nei registri il 14 luglio 1573: "a buon conto per architravi, cornici, termini e cherubino", AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751 f. 57 e R. 343A, f. 507v. Per una ricostruzione della figura e dell'attività di Tommaso Bossi cfr. D. TALAMONTI, *Tommaso Bossi scultore*, Tesi di Specializzazione, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, A.A. 1995/6, che riporta la trascrizione dei documenti nella consueta sequenza di costruzione degli altari.

(34) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 751, f. 154.

(35) 14 novembre 1576. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 345, f. 89. Nei registri 751, 343A, 344A, 345, 752 si possono rintracciare tutti i pagamenti dal primo acconto del 24 luglio 1573, con una cadenza mensile, fino alla fine del 1576.

(36) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752 f. 125. Nel frattempo, dal 26 settembre 1575 al 24 febbraio 1576, si dotano gli altari del corredo essenziale: croci fuse in ottone dorato, montate su di un piedistallo di legno, con il Cristo sempre realizzato serialmente a fusione da un modello iniziale AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 752, ff. 69, 95, 99, 105, 133.

(37) PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo...*, cit. nota 5, pp. 192-198. I baldacchini vennero posti in opera l'anno successivo su quattro altari dei transetti: "Memoria come nel 1577 adì 15 agosto il Ill. Cardinale Borromeo fece mette li balduchini de seta sopra li altari del domo di Milano. Et li primi altari dove fece metterli ditti balduchini furono quattro cioè l'altare gli è il Christo alla colonna, a paro alla Madona del Albero, l'altro de Santa Cathelina da Siena, l'altare di Santo Martino e l'altare del Medeghino", MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 315. Il 5 dicembre 1577 viene saldato il falegname per la fattura dei telai. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 753, f. 89.

celebrari possit provideri,... Ad haec etiam decrevit: gradum marmoreum superiorem amoveri ac altare demitti et cum bradella ad mensuram praescriptam reduci.”³⁸

Sopra gli altari della prima campata del transetto erano collocati i due organi della cattedrale. Sopra quello della Madonna dell’Albero, l’organo Antignati, iniziato in sostituzione del precedente nel 1552 e terminato nel 1559, sopra l’altare di sant’Agnese l’organo realizzato nel primo decennio del Cinquecento da Leonardo d’Alemagna, anch’esso in sostituzione di un precedente strumento³⁹.

Il 9 dicembre 1577 viene firmato il contratto con Bernardo Robiano per la realizzazione di un secondo altare dai cui capitoli sono escluse le statue e le parti in metallo “che sin d’ora si è concluso che si faceano di bronzo”, un altare “conforme al modello già fatto per m. Pellegrino, [...] conforme al quale modello già ne è cominciato uno sotto la cassina, e per la maggior parte già facto”⁴⁰, cioè l’altare iniziato nel 1573. Nelle righe del contratto dove si precisano gli elementi che Bernardo dovrà consegnare, parti in marmo sia mischio che di Candoglia, si riescono a ricavare alcuni elementi per una descrizione di quest’altare e quindi anche del suo corrispondente già quasi completato, individuati da Rocco in poi nella coppia dell’ottava campata, gli attuali altari Virgo Potens e sant’Ambrogio, inspiegabilmente perché proprio sulla base di questi documenti si può avere la certezza che non si tratti di questi altari. Ad esempio, considerando l’altezza delle colonne fornite dai Ferrari in esecuzione del contratto del 1573 che dovevano essere di once 58 cioè 2 metri e 84 centimetri, mentre le colonne dell’altare della Virgo Potens sono di 3 metri e 46. Riscontri di questo tipo si possono avere anche per

altre misure indicate, come le dimensioni e il numero dei pezzi che dovevano formare il fregio da porsi tra l’architrave e la cornice. Nella descrizione del contratto col Robiano inoltre si parla “Di più li basamenti di marmo di fabrica, i quali accompagnano l’altare” con “il corpo dell’altare parimenti di marmo. Et anco sopra detti basamenti li pedestalli parimente de marmo de fabrica, ut sopra, conforme al modello, nelli quali parimente ci andarano incassati et messi li mischi del suddetto marmo d’Arzo.” Che nei primi due altari delle navate non ci sono, anzi non c’è proprio, contrariamente a tutti gli altri, una seconda fascia con piedistalli nel basamento. In più il contratto con Tommaso Bossi del 1573 parla di due termini con angeli e qui vi sono termini, o erme, con cherubini⁴¹.

Gli elementi previsti dai contratti sembrano invece rimandare ai primi due altari del transetto, quelli ai lati del presbiterio, proprio gli altari sotto gli organi, l’altare della Madonna dell’Albero e quello di sant’Agnese, oggetto delle raccomandazioni di Fama-gosta e di Borromeo, raccomandazioni che peraltro erano state precedute dalle prescrizioni relative alle cappelle e agli altari del IV Concilio provinciale tenutosi nel marzo 1576: “Altaria omnia amoveantur, que subter suggestum aut organum exstructa sunt”⁴² e che verranno ripetute nelle *Instructiones*⁴³. Sempre nelle *Instructiones*, concepite negli stessi anni dell’elaborazione di questi primi altari, a proposito della scelta circa l’ubicazione delle cappelle e altari minori, dopo aver sottolineato che deve essere tenuta in considerazione la forma della chiesa, viene indicato come luogo più adatto nel caso di planimetria a croce, il capocroce dei transetti e, come seconda elezione i lati in corrispondenza del centro delle navate in modo da evitare qualsiasi interferenza con le celebrazioni sull’altar maggiore. Solo come terza scelta “Ubi item altaribus compluribus opus est; illorum aedificationi locus tertius propterea aptus erit”, entrambi i lati della chiesa, quello volto a settentrione e quello volto a meridione⁴⁴. Sarebbe contro qualsiasi logica pensare

(38) PALESTRA, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo...*, cit. nota 5, pp. 202-220.

(39) Sugli organi si veda AA.VV., *Sei secoli di musica nel Duomo di Milano*, Milano 1986, pp. 179-203 e relativi rimandi archivistici, e F. RICARDI, *Le ante d’organo del Duomo di Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, vol. V, 1988, pp. 77-98, in particolare nota 2 p. 78.

(40) ASMi, *Notarile*, Giacomo Fedeli, 16483; ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 72, f. 9, riportato anche in *Annali ...*, cit. nota 15, pp. 158-159 con data errata, 9 ottobre. Il contratto era stato preceduto dalla decisione capitolare del 28 novembre: “lecto memoriale” di Bernardo Robiano, ordinano “opus construendi unum ex ipsis altaribus concedatur dicto Robiano” che lo dovrà consegnare entro due anni. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14A, f. 54.

(41) Hanno infatti quattro ali, anche se indubbiamente le loro sembianze limitate al volto e alle ali, peraltro consueta iconografia dei cherubini, rimandano agli angeli delle erme delle porte del tornacoro.

(42) *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano 1843, p. 130.

(43) C. BORROMEIO, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri II* (1577) a cura di M. Marinelli, Città del Vaticano 2000, p. 43.

(44) BORROMEIO, *Instructionum...*, cit. nota 43, pp. 39-43. Una

che proprio in Duomo Borromeo abbia proceduto in maniera differente iniziando dalle navate e non dal transetto dove erano gli altari peraltro più vicini al presbiterio, centro delle sue attenzioni liturgico-simboliche, e che comunque dovevano essere in ogni caso investiti o interessati dai lavori di rimozione degli organi⁴⁵.

Ma a queste considerazioni va aggiunta un'ulteriore motivazione, più specifica, non solo attinente alla sfera relativa a premure liturgiche o di decenza in aderenza a prescrizioni di ordine generale. È forse superfluo ricordare la devozione dell'arcivescovo nei confronti della Vergine "sempre patrona e perpetua avvocata della città e della diocesi"⁴⁶, la premura dedicata alla diffusione della devozione mariana in tutto il territorio della diocesi che si tradusse anche nella cura delle immagini della Madonna legate alla venerazione popolare con le numerose traslazioni di tali immagini in una più degna collocazione o con il rinnovamento degli edifici entro i quali dovevano essere ricollocate⁴⁷. Un'attenzione rivolta sia alle immagini che alle forme di devozione che la pietà popolare tributava ad esse e che l'arcivescovo cercò di normare e far confluire nel culto organizzato in linea con le impostazioni tridentine, in strutturate confraternite, come

riflessione sulla disposizione delle cappelle minori, sulla preferenza del transetto alla navata e le sue motivazioni era stata esposta da James Ackerman nel 1984, ma mai presa in considerazione quale parametro per una rilettura della sequenza cronologica degli altari del Duomo, proprio della chiesa cattedrale dalla quale doveva partire la riforma architettonica dello spazio liturgico delle chiese della diocesi. J. ACKERMAN, *Pellegrino Tibaldi, san Carlo Borromeo e l'architettura ecclesiastica del loro tempo*, in *San Carlo e il suo tempo*, Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte, Milano 1984, Roma 1986, pp. 574-586.

(45) Anche tutti i molti riferimenti contenuti nel famoso documento a stampa che riporta le ventisette Interpellanze avanzate dalla Fabbrica all'operato di Tibaldi (1574) sono coerenti con la documentazione raccolta. 1574, 22 novembre; ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 61

(46) Lettera pastorale *De traslatione sacrae Imaginis B. Virginis apud vicum Saronium*, in *Acta Ecclesiae...*, cit. nota 44, p. 1355.

(47) Su questo argomento: M.L. GATTI PERER, *Miraculis clarae Virginis deipare burgi Saroni fidelium pietas f.c., Il rinnovamento del Santuario*, in *Il santuario della beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, Milano 1996, pp. 249-253; M.L. GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia della Vergine del Rosario*, in *Carlo Borromeo e l'opera della grande riforma. Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Bozzo, D. Zardin, Milano 1997, pp. 185-187.

la compagnia del Santissimo Rosario, istituita in Duomo il 25 marzo 1584, proprio presso la cappella della Madonna dell'Albero "poiché vi è la sacra immagine dell'Arbore perpetuamente con divozione di tutta questa città [...] visitata e frequentata onde è ragione che ivi fusse questa singolare devozione dove è così antica e devota immagine della Madonna"⁴⁸. Una nuova devozione che comportò il cambiamento di dedicazione dell'altare⁴⁹. Dall'insieme di questi indizi e prove, sembra quindi possibile affermare che il primo altare dal quale si iniziò la riforma, quello riconosciuto quale altare principale dedicato alla Madonna in Duomo⁵⁰, fu l'altare della Madonna dell'Albero⁵¹. La conferma di questa ricostruzione giunge anche da documenti di diversi anni successivi, come ad esempio un memoriale dello stesso appaltatore Robiano nel quale si elencano i lavori fatti e fra essi quelli per l'altare di sant'Agnese⁵² e un docu-

(48) Lettera pastorale *della Istitutione del Rosario*, in *Acta Ecclesiae...*, cit. nota 44, pp. 1356-1357, pubblicata integralmente in GATTI PERER, *Per la definizione dell'iconografia...*, cit. nota 49, nota 38 p. 205. A tale contributo (pp. 185-208) e alle relative indicazioni bibliografiche si rimanda per la ricostruzione di questa particolare iconografia, delle sue origini e della sua trasformazione in quella della Vergine del Rosario. La diffusione e le diverse varianti dell'iconografia della Madonna dell'Albero meritano ancora approfondimenti con la ricerca e l'indagine di ulteriori testimonianze, come ad esempio l'affresco nel santuario della Madonna della Ghianda a Mezzana Superiore o la miniatura del frontespizio della "mariegola" della Scuola Grande della Misericordia di Venezia di Lorenzo Veneziano, segnalata da D. PESCARMONA, *Una proposta di Iconografia Mariana*, in "Arte Cristiana", 851, nov.-dic. 2010, pp. 410-411.

(49) Come raccontato dal Casale, fra i primi iscritti della Compagnia: "Memoria come nel 1584 adì 25 marzo Ill.mo Cardinale Borromeo dete principio alla Compagnia del Santissimo Rosario in domo. Et ordinò che la Madona del Arbore si chiamasse la Madona del Santissimo Rosario". MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 363. La cerimonia è descritta nel *Diarium* del Cerimoniere del Duomo, che registra anche le successive processioni che si svolgevano quattro volte l'anno. ACMi, *Fondo Liturgico*, cart. 1, n. 4, f. 184v; *ibidem*, cart. 2, fasc. 5 ff. 52, 65v-66v, 69-69v, 84-84v, 132v-133, 150. La dedicazione antica non si perderà per la presenza davanti all'altare del Candelabro Trivulzio che veniva acceso per la festa del Rosario e che finì per essere il nuovo riferimento del nome antico dell'immagine. *Ibidem*, f. 69v.

(50) E. CATTANEO, *Maria Santissima nella storia della spiritualità milanese*, in "Archivio ambrosiano", 8, 1955, p. 103.

(51) Le cui colonne peraltro, come quelle dell'altare corrispondente di sant'Agnese, misurano esattamente 2 metri e 84, 58 once, come previsto dal contratto con l'appaltatore.

(52) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 7bis. O ancora

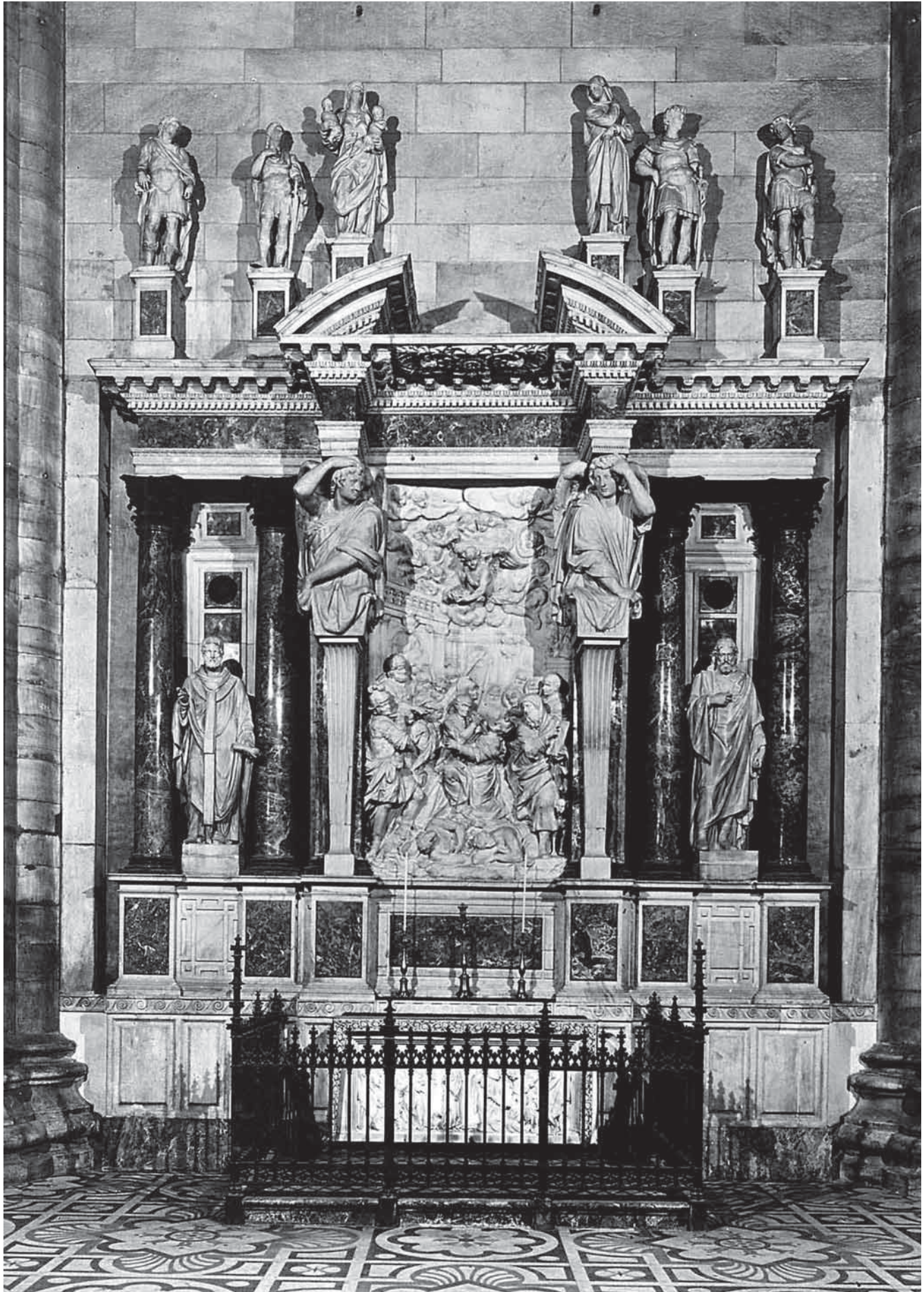


Fig. 2. Altare di sant'Agnese, Milano, Duomo.

mento contabile del 20 gennaio 1579 nel quale si concludono i conteggi per il saldo finale a Tommaso Bossi per i “lavori dello altare della gloriosa Madona del Albero”⁵³. Il 4 agosto 1578, viene deliberato l’incarico a Giovan Battista Busca per la fusione delle basi, dei capitelli e mezzi capitelli occorrenti per uno degli altari⁵⁴, mentre dal 13 luglio si era cominciato lo smontaggio delle parti lignee dell’organo sopra l’altare dell’Albero⁵⁵. Terminata quest’operazione il 25 settembre 1579 si leva la ferrata e il 17 dicembre c’è la traslazione dell’icona della Vergine su di un altare provvisorio, “fatto quel giorno medesimo alla porta che fu murata de ver gli scalini”, cioè la porta di Compedo chiusa circa sei mesi prima, “dove gli era la Natività del Signore et de la madonna de marmo e fu deponuta ivi sin che se finiva de fabricare un altare de marmoro che Monsignor Rev.mo Cardinale Boromeo li fece far subito levato l’organo, dico l’altare dove prima era sotto l’organo”⁵⁶.

dalle parole in una lettera di Martino Bassi ai deputati che lo hanno incaricato di regolare i conti con gli appaltatori delle opere compiute “per l’altare di sant’Agnese fabbricato dal Robiano” BAMi, S 122 sup, n. 31.

(53) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, vol. 62, f. 5. In questo documento contabile di riepilogo e chiusura dei conti relativi alle parti marmoree dei due altari, compaiono detrazioni al saldo finale al Bossi, di entità notevole per l’errore da lui fatto nelle misure dell’architrave calcolato di una lunghezza di 26 braccia e invece di braccia 19. L’indicazione è però troppo generica e sembra solo di natura contabile per poter essere collegata con la variazione del numero delle colonne previste nel contratto del 1573 con i Ferrari da Arzo, da sei a quattro, a sostegno dell’ipotesi di una variazione progettuale avvenuta nei tanti anni passati dal modello alla posa in opera dei due altari.

(54) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14, f. 61, riportato in *Annali...*, cit. nota 3, p. 165; AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 1.

(55) MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 340.

(56) MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 341. L’altare provvisorio comunque ebbe, in linea con le prescrizioni, il suo capocielo, in cuoio. Il 18 dicembre 1579: “A Pier Paolo Magnacavallo per 66 pezzi di cuoio dorato per fare i baldacchini sopra gli altari dove erano le porte della chiesa.” AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 754, f. 160.

A questo punto occorre fare un po’ di chiarezza sulla chiusura delle porte del transetto per comprendere meglio la collocazione di quest’altare provvisorio e gli inizi della cappella della Madonna dell’Albero. Purtroppo il compilatore degli Annali nel titolo della trascrizione di un’ordinazione capitolare del 15 febbraio 1571 riporta a quella data la chiusura delle porte del transetto sia quella “versus cursus portae orientalis” sia quella “versus officium capitani justitiae” equi-

L’altare della Madonna dell’Albero, concepito nel 1573 e già in gran parte realizzato, perlomeno nei

vocando il senso del testo: non venne murato l’andito della porta, bensì le testate dei transetti che dovevano essere ancora in gran parte, sicuramente in quella superiore almeno per Compedo, tamponate “con assidum”. *Annali...*, cit. nota 3, p. 114 e AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, 62v. I deputati infatti, poiché si rendono conto che non sarebbe stato possibile terminarle se non entro molti anni, per il decoro della chiesa e per il grande pericolo di incendi e di rovina “viso modello muri seu parietis pro tempore fabricandorum..et usquequo ad formam perfectam predictae portae perducere possint, qui quidem modellum factus per dom. Peregrino” ordinano che le parti in legno siano demolite o tolte e il vuoto riempito con la minor spesa fino a che non si facciano entrambe le opere di marmo. Viene infatti aperto subito, dal 14 marzo successivo, il capitolo delle porte del Duomo (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 750, f. 17, 34, 56, 61, [...] 188; R. 571, f. 5, 6, 9, 12, [...] 65) con i pagamenti ai fornitori di materiali, agli operai che montano i ponteggi, ai vetrai per vetri delle nove finestre fatte in ognuno dei capocroce etc. Per la porta verso il vescovado i lavori vennero finiti nel 1572 con l’intonacatura e la rifinitura pittorica a finto marmo, nel 1573 terminano anche quelli per Compedo. Questi lavori sono puntualmente registrati da Casale. MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, pp. 254-255, 260) La porta, o meglio le porte dei transetti, rimangono, anzi proprio il 24 dicembre 1572 oltre al modello per gli altari, viene pagato al Gaza il modello della porta, *Archivio Storico*, R. 750, f. 188, su progetto del Pellegrini: “io faccio altramente di quello, che li miei antecessori hanno fatto et di quello che sono imputato, perché ho posto in publico et in la stanza del modello del Duomo tutti li li modelli di rilievo delle cose che si fabricano in questo luogo, com’è il modello della porta grande de’ scalini”. Risposta al rilievo n. 16 dell’Interpellanza, cit. nota 15. “Nel 1576, il 30 gennaio, i deputati deliberano che vengano fatte le ante in legno per le porte. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, f. 332 in *Annali...*, cit. nota 3, p. 139. Nei decreti seguiti alla terza visita pastorale di Carlo Borromeo, il 22 febbraio 1577, si dice ancora “ab omni impensa circa fabricam ornatumque portae septentrionalis desisti et ab omni alia non necessaria ac omnes illius fabricae redditus quecumque omnino exponi ante omnia in exequendis ordinationibus a rev.mo visitatore apostolico ac ipso rev.mo archiepiscopo factis vel faciendis” *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo...*, cit. nota 5, p. 217. È solo nel 1579 quindi, precisamente dal 4 al 9 maggio che vengono murate le porte e quindi chiusi gli accessi laterali al Duomo. MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 334. A parte il tamponamento della porta, Compedo non venne toccata: ancora nel 1583 nell’ordinazione capitolare dell’11 luglio si dice “Transportetur porta lateralis qua est versus scalinos e tam historie pilastrorum, architraves, pilastris isolatorum et totum id quod est ad ipsam portam ad portam navis maioris ubi est columna rubea” AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14, f. 230v., regesto in *Annali...*, cit. nota 3, p. 199. La delibera non ebbe comunque seguito, infatti nel 1591 nel contratto con l’appaltatore che deve costruire la nuova cappella è previsto ancora “che sia obligato lo incantatore a levar de oppera con diligentia

suoi elementi marmorei, è fuor di dubbio l'altare destinato a sostituire il precedente sotto l'organo. Intanto iniziano i lavori per la posa in opera anche del suo omologo, l'altare di sant'Agnese (fig. 2), il cui precedente viene smontato il 15 gennaio 1580 e trasferita la statua della titolare su di un pilone di fronte⁵⁷. L'altare dell'Albero viene posto in opera da Martino Vimercato a partire dal 1581⁵⁸. Il 27 marzo 1582 il Capitolo, nell'indicare le priorità dei lavori da completare al più presto, dopo i lettorini pone "opus altaris dedicati ad honorem Sanctae Mariae Arboris nuncupati"⁵⁹. L'altare è terminato con colonne "de pietra smachiata" pochi mesi dopo, il 26 agosto e su di esso viene riportata l'immagine della Vergine "per avanti mesi 10 in circa era stata levata la ditta Madona et fu reposita alla porta murata de ver la scalina sin che si finiva detto altare"⁶⁰. Nel gennaio successivo, 1583, vengono poste le basi per le prime due statue dell'altare e vengono saldate le parti in metallo consegnate dal Busca e poste in opera "all'altare dell'albero nella chiesa maggiore", e parallelamente all'altare di sant'Agnese⁶¹.

et senza fare alchuna rotura, tutte le historie de marmo, architravo et tutti li pezi, che sono in la facciata verso la chiesa, et darli in terra nel solo del Duomo, presso alla detta capella, in modo che altro non resta a la fabrica, che farli portare ove disegnar... di conservarli." AVFDMi, *Archivio Storico*, c. 170, f. 4; *Annali...*, cit. nota 3, pp. 262-267; BAMi, S. 122 sup., n. 46. Merita una riflessione l'indicazione sulla collocazione dei marmi "in la facciata verso la chiesa" circa la sistemazione dei rilievi collocate verso l'interno della cattedrale. Per la bibliografia sulla porta di Compedo: G. BENATI, *Angelo Marini il Siciliano. Nuove tracce biografiche*, in *Nuovi Annali*, I, 2009, p. 161, nota 25.

(57) MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, pp. 341, 349. Sull'identificazione di questa statua di sant'Agnese si veda: C.T. GALLIORI, *L'Altare Porro del Duomo di Milano*, in *Nuovi Annali*, I, 2009, pp. 154-155.

(58) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 422, ff. 23, 30, 153. Infatti il Vimercato viene citato in un documento del 31 marzo 1589 come colui che ha lavorato all'altare di santa Tecla. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 13

(59) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14, 146; *Annali...*, cit. nota 3, p. 189 (con data non corretta); AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 4A

(60) MARCORÀ, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 357.

(61) 28 gennaio 1583. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347A, f. 136; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 422, f. 117. Busca riceve un acconto il 12 dicembre 1582 per le basi e i capitelli dell'altare di sant'Agnese, AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 34 A, f. 291, che gli vengono poi saldati, con altri lavori il 20 settembre 1585: "per capitelli di metallo posti in opera al altare di S Agnese in detto Domo n 8 e mezzo como per fede del deto

Dunque, sulla base delle considerazioni esposte e della documentazione esistente, si può essere plausibilmente certi che inizio dei lavori di rinnovamento degli altari del Duomo abbia avuto avvio dai due altari collocati nel transetto ai lati del presbiterio, senza alcuna traccia della costruzione di un terzo altare già nella facciata interna di Compedo. Dal 1579 però si era aperta la possibilità di realizzare in Duomo le due cappelle di capocroce, collocazione più idonea da eleggere per una più degna cappella da dedicare alla Vergine, più consona alla cattedrale e al ruolo che ad essa spettava nel disegno carliano di riorganizzazione e promozione del culto mariano, che il pur nuovo altare della Madonna dell'Albero, non differente da quello di sant'Agnese, non poteva certamente svolgere, una cappella dotata di ben più ampio spazio alla quale trasferire il tradizionale culto popolare mutandolo nel più ortodosso, quello del Rosario, promosso dal papa⁶². Presumibilmente a questo periodo risale il progetto del Pellegrini del quale si parla ancora nella riunione capitolare del 1 marzo 1612: "facta rellatione [...] quod bonum esse incohari facere et perfici altare divae Mariae Arboris et pro decore ecclesiae et civitatis desiderio iuxta modulum alias factum per ingenierium Pelegrinum tempore quo clausa fuit ianua in loco dicti altaris ex ordine nunc sancti Caroli"⁶³ e ancora il 25 febbraio 1613: "Refferente [...] rectore factos fuisse plures et plures modulos per diversos ingeniarios et etiam per quondam Pelegrinum olim ipsius fabricae ingenierium capellae

monitionero apare il dì 3 apr. 1585 et uno il dì 6 di dietro uno a ragione de scuti 60 per cadauno de 1189 che metano como deta ordinatione del 1578 apare" AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*. Le parti in metallo possono essere rispetto ai lavori architettonici poiché non assolvono alcun compito statico, svolto invece dalle parti che vanno a ricoprire.

(62) La festa del Rosario fu istituita il 7 ottobre 1573 da papa Gregorio XIII, ricorrenza della battaglia di Lepanto del 1571 conclusasi con la vittoria cristiana per la quale Pio V aveva riconosciuto l'intervento salvifico della Vergine invocata con la preghiera del Rosario.

(63) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 23, f. 115. Sulla storia progettuale della cappella nel Seicento: N. SOLDINI, *La cappella della Madonna dell'Albero*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a S. Carlo alle Quattro Fontane*, Milano 1999, pp. 117-122, e schede relative. Il contributo, che purtroppo individua l'inizio della vicenda basandosi sull'errata lettura fatta dagli Annali, dimostra attraverso le incertezze planimetriche rintracciate nei disegni che si riferiscono alla Cappella presenti nella Raccolta Bianconi e nella Raccolta Ferrari, la "sostanziale irrisolutezza progettuale sino agli anni 1612-1614".

immaculatae Virginis Mariae nuncupate Arboris in ecclesia maiori”⁶⁴.

La morte di Borromeo il 3 novembre 1584 e la successiva partenza di Tibaldi per la Spagna non permisero l’attuazione del grande progetto che aveva comportato comunque un’ulteriore soluzione provvisoria per l’icona della Madonna⁶⁵ attuata prima dell’agosto 1583, momento dal quale l’appena concluso altare della Madonna dell’Albero viene citato nei documenti con una nuova dedicazione a santa Tecla⁶⁶ (fig. 3), antica titolare della cattedrale il cui

(64) Che prosegue “quod ibidem exhibuit et iam sublatum fuisse unum pilonum et alterum in dies tolli usque a fundamentis pro constructione novi soli dictae capellae et quod in congregationibus factis ventum fuit in sententiam in constructione dictae capellae attendendum esse modulum dicti quondam Pellegrini et sequenda vestigia dictae ecclesiae.” AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 24, f. 14.

(65) Pur risultando forse inconsueto questo ulteriore spostamento dell’immagine della Madonna dell’Albero non è possibile percorrere l’altra ipotesi, quella cioè che l’altare dove Casale afferma esser stata riportata l’icona fosse nel capocroce del transetto, per le ragioni documentarie già addotte, per la mancanza nel contratto del 1591 di qualsiasi citazione circa la rimozione di colonne o altri elementi facenti parte di un grande altare che è difficile pensare che si volesse smontare in quanto voluto da san Carlo e appena completato.

(66) 29 agosto 1583, delibera dei Deputati per il pavimento che “andrà posto nanti al altare dove era l’altare della Madonna a hora se dice lo altare de santa Tecla” AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14, f. 241, riportata in *Annali...*, cit. nota 3, p. 201; contratto registrato in data 1 settembre in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 885, f. 222. Il pavimento, collaudato il 22 dicembre 1586, fu realizzato da Tommaso Bosso. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347, f. 132 e R. 348, f. 164. Proprio nel settembre del 1583 nell’omelia per la ricorrenza liturgica della martire il 21 settembre, san Carlo, ricorda l’antica dedicazione della cattedrale. ACMi, *Fondo Liturgico*, cart. 1, n. 4, f. 100. Sempre nello stesso anno, in linea con quanto previsto nelle *Instructiones*, impone alla Fabbrica la realizzazione del busto reliquario della martire, deliberata dai deputati il 24 novembre “fiant...testa sancta Tegla patrona ecclesiae majoris”. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 14, f. 252. Sul busto reliquario: R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, Milano 1978, scheda n. 39; P. VENTURELLI, *Splendore e ornamento nell’età di Carlo e Federico*, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, catalogo della mostra, Milano 2005-2006, a cura di P. Biscottini, Milano 2005, pp. 292-294. Santa Tecla, compagna di san Paolo e prima martire, il cui culto a Milano si diffuse fra il IV e V secolo, indicata da Ambrogio come exemplum per le vergini, divenne la titolare della cattedrale che ne custodiva la maggior reliquia, il capo, un titolo attestato dall’VIII secolo, ma certamente molto più antico. M. MIGLIARINI, *Alle origini del Duomo. La basilica e il culto di Santa Tecla*, Milano 1990 e bibliografia indicata.

culto era stato importantissimo a Milano, della quale si conservava in Duomo una reliquia di grande valore. Anche questa una scelta ben precisa che si andava a inserire nella ripresa e valorizzazione da parte di dell’Arcivescovo del culto dei martiri, nel segno delle memoria e dell’esempio, anche in questo caso particolarmente legato alla tradizione locale. L’altare riceverà la prima statua, San Paolo, coerente alla nuova dedicazione, il 27 novembre 1585. Il modello della statua, assieme a quello di santo Stefano, primo martire, vengono valutati dal Pellegrino poco prima delle dimissioni, un indizio importante per poter affermare che il programma iconografico dell’altare era stato deciso dall’arcivescovo⁶⁷. A queste statue principali, poste in opera nel dicembre 1589⁶⁸, si aggiungeranno quelle di coro-

(67) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 348, f. 185 e R. 348A, f. 336. *Annali...*, cit. nota 3, p. 222.

(68) Operazione avvenuta il 23 dicembre (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*), ma registrata dal Casale nel marzo successivo: “Fu meso doi santi de marmo in mezo a le quatro collone che è sopra l’altare dove era per avanti la Madonna de l’Albaro al presente è ditto l’altare di S. Tegla” MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 397.

(69) Pagamento al Vimercati per la realizzazione e posa in opera dei basamenti. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 13. I modelli della statuaria di coronamento vengono saldati al Brambilla fra il 1589 e il 1592 e l’esecuzione subito affidata agli scultori, poi saldati negli anni immediatamente successivi, contemporaneamente alle opere per il corrispondente altare di sant’Agnese. *Annali...*, cit. nota 3, pp. 242 ss. Esclusivamente per le indicazioni documentarie relative alla statuaria degli altari, si rimanda a due tesi che hanno sistematicamente rintracciato e ricondotto alle opere i documenti, in modo quasi sempre corretto, salvo alcune incertezze nelle identificazioni iconografiche peraltro a volte davvero complesse. G. ANEDI, *L’attività di Francesco Brambilla per il Duomo di Milano*, Rel. P.L. De Vecchi, Università degli Studi di Milano, A.A. 1980-1; R. TINDARO, *Altari Minori del Duomo di Milano*, Rel. L. Giordano, Università degli Studi di Pavia, A.A. 1997-8. Sulla statuaria degli altari: G. MARELLI, *La statuaria tardo-cinquecentesca degli altari minori del Duomo di Milano*, in Atti del Convegno Internazionale, Milano 1968, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1969, pp. 207-218; R. BOSSAGLIA, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973. Sulla statuaria dell’altare di san Giuseppe e l’iconografia degli altari si veda ivi: F. BIANCHI JANETTI, *Alcune notizie sull’altare di san Giuseppe*, p. 215, e nota 24. Un riferimento da tener presente in una valutazione critica della statuaria degli altari sono le parole dello stesso Pellegrini: “Si avvertisci di non fare le statue delli deii, né le imagini di pitura in maniera che paia voler scrinari né far il matazino, ma li faci di atitudine grave et di volto venerando et che dimostri con maestà quel Dio o santo che vuol significare essa imagine, et di abito conveniente alla sua vitta et esser suo et che furno le sue operationi.

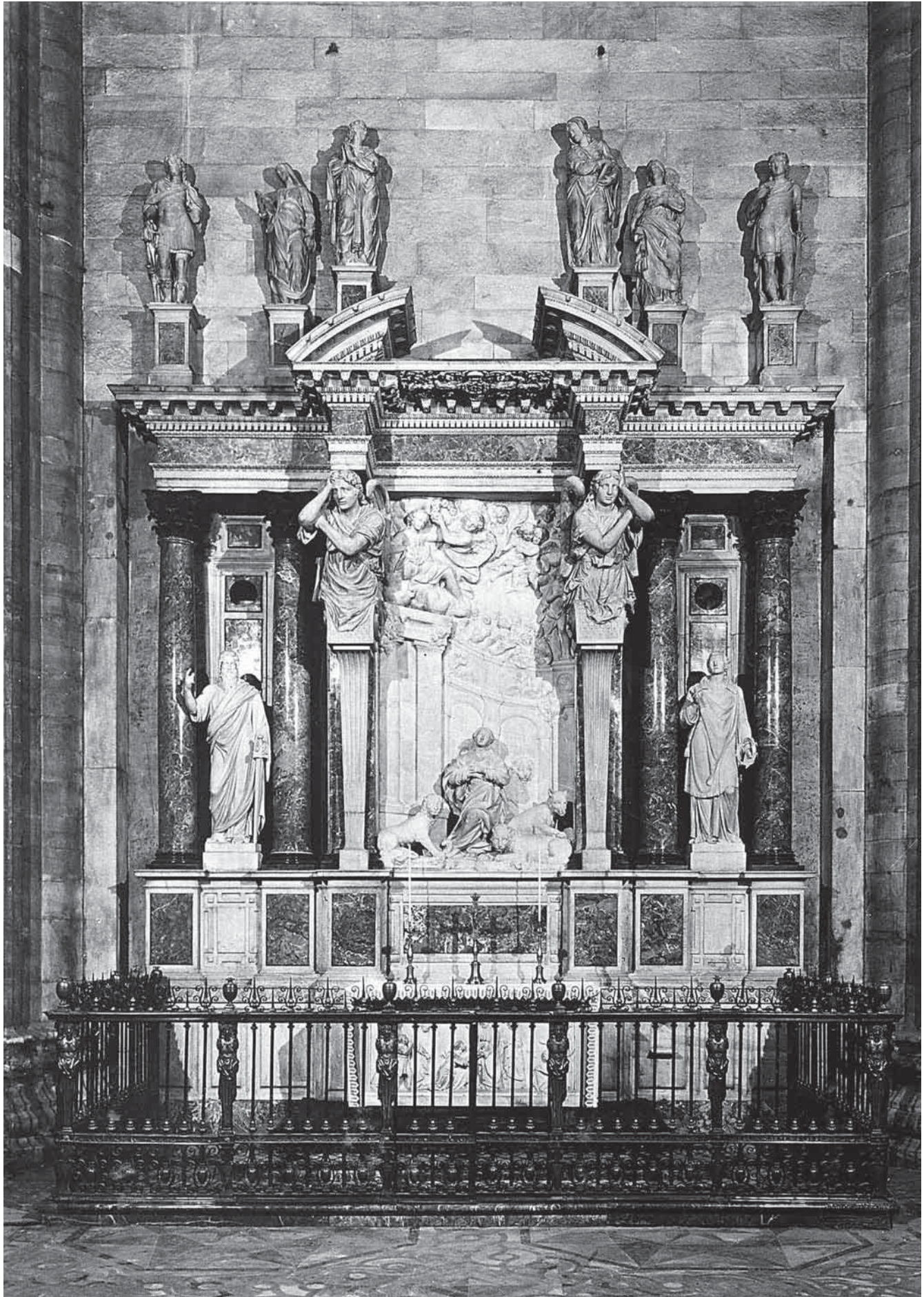


Fig. 3. Altare di santa Tecla, Milano, Duomo.

namento per le quali si predispongono i piedistalli già in quell'anno⁶⁹.

Testimonianza della nuova soluzione provvisoria che doveva precedere l'erezione della grande cappella della Madonna dell'Albero e nel contempo segnare già la dedicazione e consentirne il culto organizzato, si trova nella prima visita pastorale compiuta da Federico Borromeo nel 1595⁷⁰

“Altare passionis Domini et B.V. Mariae de Arbore In capite brachii Crucis habet parietes septentrionali altari B. Virginis Mariae de Arbore nuncupatum: hoc enim in loco aderat olim porta [...] hanc lateralem portam muro esse obstruendam iusserant et in hac obstructione parietis crassitudo vacua relicta est ibique altar fuit extractum. Hoc altare constructum est et lignea mensa instructam cui altare portatile ad formam insseritum est. Ad ipsum duobus gradibus lapideis ascenditur ex quibus primus seu infimus gradus sub altare constituit tum bradella lignea, septum est cancellis ferreis non admodum decentibus qui in ipso infimo gradu sunt confixi. Supra dictum altare est cellula assidibus sectilibus confecta in anteriori verso parietis vetro pellucido [...] ex qua venerabilis Mariae Virginis imago in eadem collocata conspicitur et in ipso vitrei operis medio ostiolum per quod dicta sacra imago certis diebus deprometur processionaliter gestanda atque introducitur. Supra dictam cellulam pauco interiecto spatio est tela quadrata in qua Annunciatio Beatae Virginis Mariae insignis Florentiae civi-

Sebene che in le imagini de immortali dei che noi mortali et del tutto imperfeti non potemo fare imagine [...]. Però, se ingegnaremo con tutto il nostro studio e forza di acostarsi a quella convenienza; et che dimostri con reverendo e grave segno del visso e della mano a voler esaudir li prieghi e orationi delli homeni.” *L'Architettura di Leon Battista Alberti nel commento di Pellegrino Tibaldi*, a cura di S. Orlando, Roma 1988, p. 169. Il posizionamento della statuaria di coronamento è come sempre registrata dal Casale, nel dicembre 1591: “fu meso la ferata all'altare di S. Tegla dove altre volte era l'altare de la Madonna de l'Arboro in Domo et fu miso ancora il deto mese li Santi sopra li capiteli de le colonne del deto altare: fu meso li santi di marmo sopra li capiteli de le colonne del lato del dato altare”, MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 397.

(70) ASDMi, Sezione XIV, Metropolitana, fasc. XXXV, ff. 54, 54v, 55, 55v. Questa visita, molto attenta non solo agli aspetti liturgici e culturali, ma anche storici, ad esempio relativi alle dedicazioni, con questa descrizione dell'altare, è prova ulteriore della non messa in atto del contratto del 1591.

tatis simillime picta est quamque serenissimus Franciscus secundus magnus Hetruriae Dux Ill.mo Cardinali Sanctae Praxedis dono dedit transmissique eo vero ubi nunc est loco pietatis et insignis devotionis causa sic dicto Ill.mo Cardinali Archiepiscopo mandante collocat fuit.”⁷¹

L'Annunciazione raffigurata (fig. 4) nel dipinto è elemento nodale per l'interpretazione della ricorrenza liturgica scelta per la fondazione della compagnia del Santissimo Rosario, fondazione avvenuta appunto il 25 marzo, in un rimando di lettura simbolica ben preciso fra la Vergine e Cristo, come illustrato da Carlo Borromeo stesso nella lettera di fondazione della compagnia⁷². Un dipinto che verrà trasferito infatti entro il 1603 all'altare di san Giovanni Bono⁷³ non trovando più posto nella gran macchina lignea quale risulta essere l'altare nel 1610⁷⁴.

Dal 1583 compare nei registri contabili della Fab-

(71) Il dipinto, copia realizzata da Alessandro Allori della *Santissima Annunziata* di Firenze, che ora si trova sopra la sacrestia meridionale del Duomo, era stato donato dal Duca dopo il passaggio da Firenze di san Carlo di ritorno da Roma nel 1580 durante il quale era stato in preghiera davanti alla miracolosa immagine per lunghe ore. E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano 1960; G. BORA, *Milano nell'età di Lomazzo e San Carlo: riaffermazione e difficoltà di sopravvivenza di una cultura*, in *Rabish, il grottesco nell'arte del Cinquecento*, Milano 1998, p. 53 e nota 85 p. 56.

(72) *Acta Ecclesiae...*, cit. nota 44, pp. 1356-1357. La presenza del dipinto “Sacra immagine Annunciationis B. mae Virginis Florentinorum” sull'altare della Madonna del Rosario è testimoniata dal 1585 ACMi, *Fondo Liturgico*, cart. 2, n. 5, f. 69v..

(73) 1603 luglio 26, mandato a favore di Gio Batta Mangone a saldo del lavoro eseguito al quadro dell'Annunziata sopra l'altare di san Giovanni Bono. AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*. Sulla cappella e l'altare di san Giovanni Bono, la cui storia si colloca fra il XVII e il XVIII secolo. F. BIANCHI JANETTI, *La Cappella di san Giovanni Bono nel Duomo di Milano*, in “Proporzioni”, 9/10, 2008/9, pp. 112-124.

(74) “Segue l'altare della Madona del albero il quale è ornato con collone di legnami di noce di ordine corinthio cioè con due collone per parte due alla faccia e due nelle teste con sua contracollone le quale ano suto e piedistalle con basse e capitelli il tutto de legno de noce con sopra architrave fregi et cornice con frontespicio con alcuni membri di cornice intagliati come supra et su inanzi del detto altare vi è un albero di bronzo.” in “Relazione de li altari con i soi ornamenti che sono nella stupendissima fabbrica del Domo di Milano” datata 1610, BAMi, S 124 sup, CCLV f. 78. Nello scritto, dalle righe dedicate al Candelabro Trivulzio, emerge la ragione per cui non si perse l'antica denominazione *dell'Albero* per l'altare della Madonna del Rosario.



Fig. 4. Alessandro Allori, *Annunziata*, Milano, Duomo.

brica il *Capitulum Altarium*⁷⁵, come già per il coro e lo scurolo, segno di un'intenzione che si fa più concreta circa un intervento sistematico di ristrutturazione di tutti gli altari della cattedrale, anche se si registra una lunga pausa prima della ripresa della realizzazione di nuove cappelle. Partito Pellegrino infatti alla fine del 1585, da questo momento per circa due anni vengono esclusivamente proseguiti ed ultimati i due altari già posti in opera, e i lavori vengono seguiti da colui che li aveva condotti sotto lo stesso Pellegrini, Lelio Buzzi, fino all'assunzione, il 20 novembre 1587, di Martino Bassi⁷⁶. In questi due anni vengono perfezionati gli altari di santa Tecla e sant'Agnese, con la realizzazione della statuarìa, ultimata per il primo entro il 1592 e per il

secondo entro il 1591⁷⁷. Sarà proprio Martino Bassi a effettuare nel 1589 il collaudo per l'altare di sant'Agnese⁷⁸ in base al quale si può procedere al calcolo dei saldi. Ed è Bassi in una lettera del 1590 diretta ai deputati della fabbrica sui lavori da fare che dà il punto della situazione: "infine, riguardo agli altari bisogna ordinare le due ferrate per santa Tecla e sant'Agnese. E sarebbe opportuno costruire l'altare di santa Prassede per corrispondere agli altri e compire li quattro altari di testa alle navi, tanto più che vi è ordine di farne uno degli detti altari ogni anno e già è tre anni che non se ne fa opera alcuna"⁷⁹. Infatti il contratto per l'altare di santa Prassede (fig. 5) è datato 27 febbraio 1590 e prevede che l'altare dovrà essere "conforme al altare coi soi

(75) 28 gennaio 1583. AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 34 A f. 136 e R. 422, f. 117.

(76) *Annali ...*, cit. nota 3, p. 233.

(77) Cfr. nota 68.

(78) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 10.

(79) BAMi, S 122 sup., n. 74.

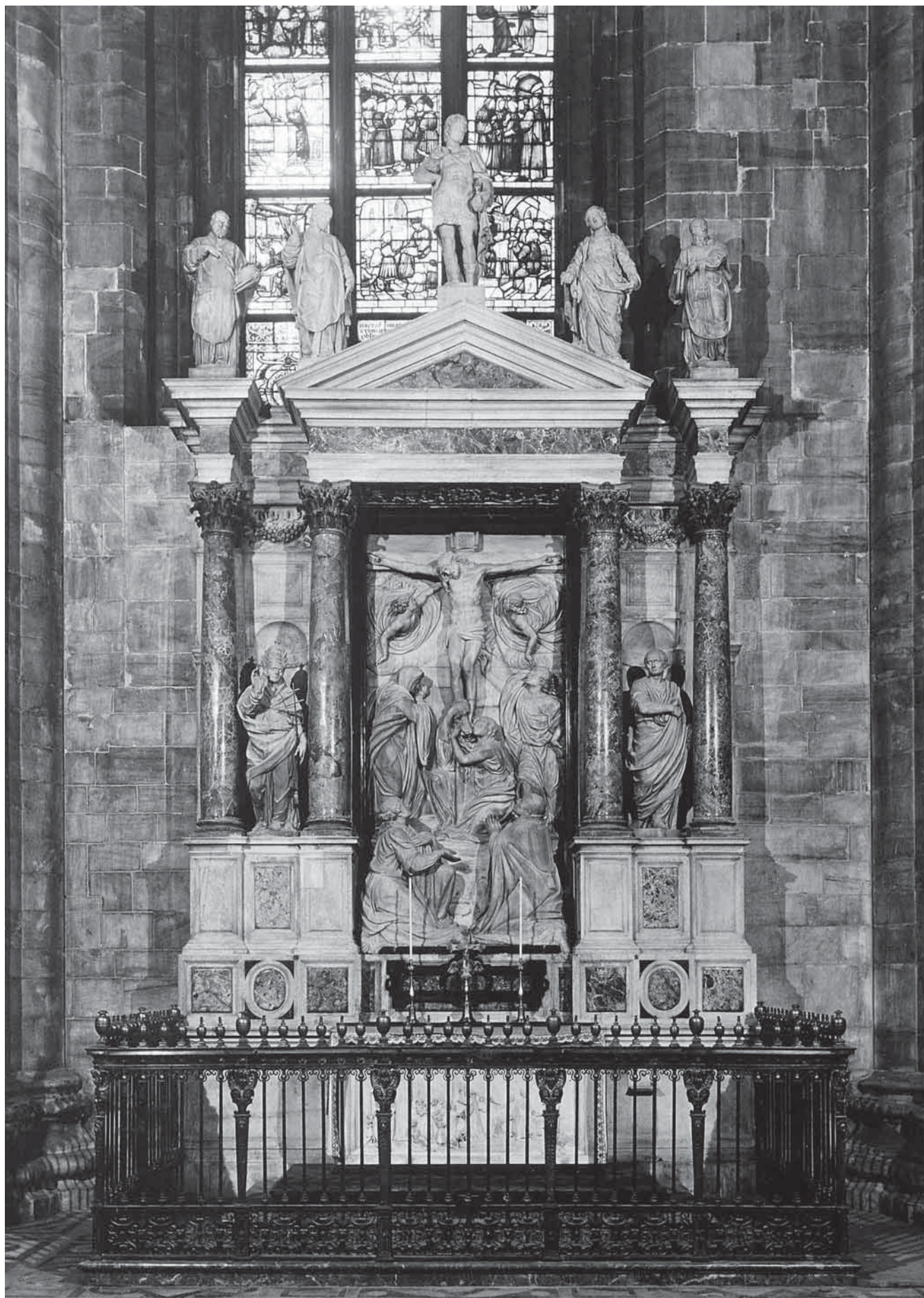


Fig. 5. Altare di santa Prassede Milano, Duomo.

ornamenti già fatto e che si vede nel detto Duomo dedicato a s. Martino da signori Vimercati”, cioè l’altare della Presentazione⁸⁰, salvo alcune variazioni come i quadrati di marmo mischio al posto delle due “Historiette” inserite nella fascia basamentale e l’inquadratura di mezzo che l’appaltatore dovrà realizzare secondo il disegno che gli sarà dato dall’architetto idonea ad accogliere un dipinto, cioè senza la prospettiva e le figure che si vedono nei marmi dell’altro altare⁸¹. Inizia con questo una nuova prassi nella realizzazione degli altari che poi diverrà sistematica per quelli delle navate: non più contratti separati per le parti e gli ornati in Candoglia e per le parti in mischio, con intervento degli operai della Fabbrica per la posa in opera. D’ora in avanti l’appaltatore che riceve l’incarico⁸² o vince la gara d’appalto deve consegnare il prodotto finito e curarne la posa in opera dalle fondamenta in poi; sarà l’appaltatore a dover contattare i diversi fornitori, gli eventuali esecutori di singole parti, scavare le fondamenta e montare l’altare⁸³ esclusa, sempre la parte relativa alla statuaria la cui realizzazione è affidata agli scultori della Fabbrica su modelli forniti, approvati e pagati direttamente a Francesco Brambilla⁸⁴.

Terminati gli altari del transetto con la posa in opera delle ferrate⁸⁵ (fig. 6a-b), si passa nel 1591 a quelli

(80) Evidentemente l’altare della Presentazione era all’epoca concluso. Sull’altare si veda ivi: C. ANSELMi, *La cappella Vimercati: tracce documentarie*, pp. 229-245.

(81) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 3; R. 886, f. 133v-134v; cart. 170, fasc. 3; *Annali...*, cit. nota 3, pp. 245-247. L’appaltatore è Bernardo Paranchino che verrà pagato per i lavori fatti il 12 settembre 1591. AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*.

(82) A volte non viene fatta la gara ma si dà direttamente l’incarico sulla base di un precedente lavoro soddisfacente come ad esempio per l’altare di sant’Ambrogio affidato al Mantegazza, mentre si indice la gara per Santa Maria della Neve il 28 e 29 marzo 1593 AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 14.

(83) Ad esempio il 23 marzo 1594 la Fabbrica rifonda il Mantegazza per quanto da lui versato ai Ferrarini da Arzo “per pietre e colonne machiate per fabricare l’altare di S Ambrogio”. AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*.

(84) Sulla figura del protostatuario si veda *La Galleria di Camposanto. I modelli delle sculture del Duomo di Milano*, a cura di G. Benati, Milano 2009.

(85) I Deputati, accogliendo le sue richieste, il 19 novembre 1590 incaricano Martino Bassi di organizzare il lavoro e il materiale per le ferrate in metallo dorato, secondo il disegno da lui stesso preparato e di far in modo che le ancone da porre su questi altari siano eseguite. *Annali...*, cit. nota 3, pp. 251-252. Le ferrate verranno poste nel 1591: in maggio “fu



Fig. 6a. Ferrata dell’altare di santa Tecla, Milano, Duomo. Particolare.



Fig. 6b. Ferrata dell’altare di santa Prassede, Milano, Duomo. Particolare.

delle navate. Viene pubblicato un bando di gara il 13 settembre per un altare in marmo bianco e in marmo mischio con capitelli in pietra d'Orio "nel modo e nella forma come si contiene nelli capitoli e disegno sopra ciò stabiliti che sono appresso all'architetto di detta fabbrica"⁸⁶. Si tratta dell'altare della Madonna della Neve ora Virgo Potens. Contemporaneamente, pochi mesi prima della morte di Martino Bassi (19 novembre 1591) viene affidato al Mantegazza l'altare di sant'Ambrogio⁸⁷ (fig. 7). Gli altari dell'ottava campata, realizzati pressoché contemporaneamente, vengono poi posti in opera nel 1594, dopo lo smontaggio dei precedenti altari avvenuto nel febbraio⁸⁸ e terminati entro il giugno

meso la ferata a l'altare a paro a quello di Martino apresa la scalla che va sotto terra nel vescovato in Domo [...] il quale altare si dimandava l'altare di S. Agnese" (MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 394), in dicembre quella di santa Tecla, cfr. nota 69. Quella per l'altare di santa Prassede nel 1595: "fu finito da metere la ferata a l'altare apresa la porta che mena sul Domo ditto l'altare di S. Prasede che è dreto a l'altare di S. Tegla" e verrà saldata fra il febbraio e marzo del 1596. MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 422. AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, ad annum. Il contratto di quest'ultima cancellata, datato 15 settembre 1593, prevedeva, in base al disegno e al modello appositamente creato, otto termini con cherubini, ed eventuale argentatura e doratura del metallo che di "bonissimo ottone". *Annali...*, cit. nota 3, pp. 282-283. Il modello in cera dei termini viene fatto da Francesco Brambilla. AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 1. Il posizionamento delle ferrate era un momento importante nella costruzione di un altare poichè rendeva l'altare disponibile dal punto di vista liturgico. Fra il 1590 e il 1591 erano state commissionate anche le pale per gli altari di santa Tecla a Aurelio Luini e di sant'Agnese a Camillo Procaccini, nel 1595 per l'altare di santa Prassede ad Ambrogio Figino. *Annali...*, cit. nota 3, pp. 251, 262, 303. Sulle pale degli altari si veda: ARSLAN, *Le pitture...*, cit. nota 71, pp. 9-36, VALSECCHI, *Pittura*, in *Il Duomo di Milano...*, cit. nota 69, pp. 179-193.

(86) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 5 contratto che sarà stipulato il 30 settembre con Lucio Seregni al quale si affiancherà Cesare Bosso. *Ibidem*; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 886, ff. 179r-180v, riportato in *Annali...*, cit. nota 3, pp. 259-261.

(87) Il contratto non è stato rintracciato, ma è ricostruibile con l'incrocio di documenti successivi, es. 13 giugno 1594 e 27 giugno 1594. AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 188, fasc. 14; *Annali...*, cit. nota 3, p. 291

(88) "memoria come fu levato via l'altare di santo ambrosio in Domo dalla banda de la cappella di santa Caterina da Siena qual era de pietre morte et li fu fabricato l'altare in pietre vive con le colonne di piere smagiate e i suoi altri belli ornamenti. et nel medesimo tempo fu levato via l'altare de la Madona aparo al capela del Medeghino quale era de pietre vive con le colonne de pietre smagiate con suoi altri belli orna-

dello stesso anno, con il collaudo reciproco effettuato dai due appaltatori, il posizionamento delle ferrate il 30 luglio e la collocazione delle ancone sugli altari, la tela di Simone Peterzano⁸⁹ su quello di sant'Ambrogio e il dipinto di Camillo Cerbelloni su quello della Virgo Potens⁹⁰. La statuaria eseguita quasi contemporaneamente ai lavori architettonici, va a completare gli altari entro il 1595⁹¹.

Appena terminata la prima coppia d'altari delle navate si passa alla seconda. La gara d'appalto per l'altare di san Giuseppe infatti è dell'8 agosto 1594⁹², mentre il suo omologo è già in costruzione ad opera di Bernardo Paranchino⁹³ (p. 151, fig. 8). Questa coppia di altari viene realizzata con una notevole efficienza in termini di tempo grazie alla concatenazione razionale delle diverse fasi esecutive in una rilevante contrazione del momento dello smontaggio del precedente altare alla posa in opera del nuovo. Il 5 ottobre 1596, mentre si stanno montando gli altari di san Giuseppe e san Giovanni viene firmato il contratto per l'altare di sant'Agata con Bernardo Paranchino⁹⁴ e il 3 dicembre 1596

menti". MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 408.

(89) Commissionatagli il 30 luglio 1592 e pagatagli il 25 settembre 1594. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 16, f. 103v-104, in *Annali...*, cit. nota 3, p. 277. La pala viene collocata alla fine di agosto: "Fu meso l'ancona nova con sopra S. Ambrosio all'altare novo con le quattro colone smagiate qual altare fu dato il deto anno era ancora l'altare di S. Ambrosio li in Domo". MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 410.

(90) Commissionatagli il 13 settembre 1593 e saldata il 19 dicembre 1594. AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 16, 162v e *Annali...*, cit. nota 3, p. 282; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 3 Il dipinto attualmente conservato presso gli uffici della Veneranda Fabbrica del Duomo, *Madonna con Bambino, san Rocco e san Vittore*, i santi dell'altra dedicazione dell'altare della Madonna della neve, non pare essere opera del pittore bolognese, essendo firmato Giovan Mauro della Rovere.

(91) I modelli sono pagati al Brambilla fra il 1592 e il 1594, i diversi autori delle opere, Bossi, Daverio, Biffi, Prestinari, Rinaldi fra il 1594 e il 1595. Cfr. nota 69.

(92) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 17, f. 37. Il contratto è registrato il 5 settembre successivo con Cesare Villa.

(93) La documentazione non è stata rintracciata, ma il nome dell'appaltatore si deduce da un documento successivo, il contratto del 5 settembre 1594, cfr. nota 93. Su questi due altari, san Giuseppe e san Giovanni Evangelista: BIANCHI JANETTI, *Alcune notizie...*, cit. nota 69. La seconda coppia degli altari delle navate viene terminata entro il 1597. MARCORA, *Diario di Giambattista Casale...*, cit. nota 21, p. 426-427.

(94) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 8; R. 923, f.



Fig. 7. Altare di sant'Ambrogio, Milano, Duomo.

Cesare Bosso ottiene l'appalto per il corrispondente altare della Croce⁹⁵ (fig. 8). Dalla relazione di Lelio Buzzi del dicembre 1597⁹⁶ sappiamo che per l'altare di sant'Agata la lavorazione del *marmo bianco* è quasi finita, mancano ancora basi, capitelli e pietre

150. ASMi, Notarile, 20985, notaio Orazio Vimercati.
 (95) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170., fasc 9; R. 923, ff. 167-169v riportato in *Annali...*, cit. nota 3, p. 310.
 (96) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, f. 67.

macchiate, mentre per il suo corrispondente i lavori sono lievemente più indietro poichè la parte in Candoglia è a un terzo. In questa prima fase il progetto prevedeva le colonne, sei per altare, e le contro colonne in marmo mischio, infatti Buzzi parla dell'incarico dato all'incanto a Francesco Bosso nel settembre di quell'anno per "piliare a Lugo nel Veronese" tali materiali "ma sino ad hora non se li è dati alcun principio". Il 31 gennaio 1598 viene assunto come architetto Aurelio Trezzi e Lelio Buzzi



Fig. 8. Altare della Croce, Milano, Duomo.

viene licenziato venti giorni dopo⁹⁷. Forse questo cambiamento alla guida dei lavori della Fabbrica porta anche a variazioni nei progetti avviati, quantomeno nei particolari ancora passibili di modifica. La vicenda di queste colonne infatti si fa confusa, poiché già il 16 settembre 1598 si trova il contratto con i Ferrari da Arzo⁹⁸, per la consegna di marmi neri, commissione non eseguita forse per il sorgere di dubbi in merito alla fedeltà al primo progetto che evidentemente le prevedeva di colore diverso, più in sintonia con i materiali degli altri altari. L'empasse delle colonne prosegue a lungo, tanto è vero che il 24 febbraio 1600⁹⁹ i deputati optano di rimandare la decisione sul colore delle colonne a Federico Borromeo facendo eseguire ed inviare a Roma, dove in quel momento risiedeva l'arcivescovo, i disegni con le due diverse soluzioni¹⁰⁰. La statuaria dei due altari viene comunque saldata già entro il 1600¹⁰¹ ed entro il 1601 tutti gli altari risultano con le rispettive pale¹⁰².

Cercando di valutare quindi la sequenza cronologica emersa si può affermare che gli altari pellegrineschi, cioè concepiti da Pellegrino in stretta sintonia con Carlo Borromeo, da lui disegnati e seguiti nella realizzazione fino alla conclusione nella completa possibilità di varianti in corso d'opera furono gli altari della Madonna dell'Albero, ora santa Tecla, e quello di sant'Agnese. Nella certezza di questa autografia, potendo inserire questi altari nel catalogo del Pellegrini, si potrà quindi cercare di leggervi, come fatto per altre sue opere come la chiesa di S. Fedele, l'uso particolare degli ordini, la misura della sua fantasia decorativa, rintracciando quante suggestioni dall'antico nei monumenti da lui studiati a Roma, nel Pantheon, o cono-

(97) *Annali...*, cit. nota 3, p. 325.

(98) ASMi, Notarile, 20985, Orazio Vimercati; AVFDMi; *Archivio Storico*, cart.170, 11; R. 923, ff. 235v-236v.

(99) *Annali...*, cit. nota 3, pp. 337-338.

(100) Non sembra possibile identificare il disegno dell'altare conservato nella Raccolta Bianconi con una di queste due varianti inviate a Roma. ASMi, Raccolta Bianconi, Tomo II, p. 40, A4148. Attribuito a Francesco Maria Richino in *La Raccolta Bianconi* a cura di I. Balestreri, Milano 1995, p. 26.

(101) I modelli sono pagati al Brambilla fra il 1597 e il 1598, i diversi autori delle opere, Daverio, Biffi, Cristoforo e Michele Prestinari, Rinaldi, Alessandro Pagliarini, Francesco Chiesa, fra il 1598 e il 1600. Cfr. nota 69.

(102) L'ultima pala, quella destinata all'altare di sant'Agata, commissionata a Federico Zuccari nel 1597, giunge a Milano nel marzo del 1601. *Annali...*, Appendici, cit. nota 3, p. 113; *Annali...*, vol. V, cit. nota 3, p. 1.



Fig. 9. Altare di sant'Agnese, Milano, Duomo. Particolare.

sciuti attraverso i trattati, dalle edizioni di Vitruvio, Serlio, Vignola e Palladio (1580), o debiti michelangeloeschi o riferimenti al nuovo San Pietro abbia ripreso o rielaborato in funzione di un complesso architettonico da inventare per il Duomo: l'altare minore. Dall'uso dei capitelli in bronzo già usato a Milano nell'atrio Santa Maria presso San Celso, ad esempio, al modo in cui declina altri elementi architettonici, se in maniera differente o secondo quanto affermerà nel suo trattato. O ancora avanzare confronti fra gli elementi compositivi della trabeazione dell'altare e la grande trabeazione di San Gaudenzio di Novara¹⁰³.

Si potrà verificare se anche l'architettura degli altari doveva essere "magnifica" e antica, ed allora oltre a individuare particolari decorativi di derivazione classica come l'uso del fregio a onda, o michelangeloesca come le lesene scanalate rastremate unite al telamone, confrontando le eventuali differenze con l'uso fattone a Milano dall'Alessi. Così come si potrà riflettere sulle statue di coronamento in relazione agli esempi dei antichi templi riportati dai trattati, o ad esempi contemporanei come nel disegno alessiano della facciata di Santa Maria presso San Celso, in una sorta di rivisitazione di simili soluzioni già forse presenti in Duomo negli altari di epoche precedenti. Si potrà stabilire un confronto con gli altari di san Fedele, opere coeve, sia con quello di poco antecedente del collegio della Guastalla, sia con quello della cappella

(103) DELLA TORRE, SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 14, pp. 51-100; in particolare pp. 55, 57-60, 61, 63-69, 93-100.



Fig. 10. Altare di santa Tecla, Milano, Duomo. Particolare.

Spinola¹⁰⁴, e così stabilire ad esempio un'ulteriore tappa nell'uso di erme con busti antropomorfi, qui angelici, in sostituzione di colonne (fig. 10).

Tenendo comunque presente che non vi è certezza documentaria che Pellegrino abbia progettato gli altri altari, ma che comunque quanto da lui realizzato sicuramente fu riferimento, modello, prototipo o punto di partenza, di ogni successiva variazione, un modello forse da lui stesso pensato come suscettibile di ulteriori elaborazioni e di modificazione per le opere a seguire, quindi va valutato in termini più concreti quale sia stato il ruolo dei due architetti, Bassi e Buzzi, che si sono succeduti durante la realizzazione degli altri altari. Mettendo in relazione la sequenza temporale di costruzione degli altari con l'avvicinarsi degli architetti dopo il Pellegrini, escludendo l'altare di santa Prassede che doveva essere realizzato identico a quello già esistente nella stessa posizione dell'opposto transetto, possono essere riferiti alla direzione dei lavori di Martino Bassi gli altari dell'ottava campata, mentre quelli di san Giuseppe e san Giovanni, il cui inizio si colloca, con le prima gara d'appalto, tre anni dopo la sua morte, sono da ascrivere agli anni di Lelio Buzzi come peraltro l'ultima coppia eccetto, come si è visto, la parte relativa alle colonne. Il 18 giugno 1594, il Capitolo delibera "ordinant. Lelius Butius fabricer ingegnerius interim studeat et componat designum unius altaris et eo facto et concluso exponantur cedule pro fabricatione"¹⁰⁵.

Uno sguardo agli altari, supportato dalle tappe cronologiche individuate forse permette di ripercorrere un iter creativo che inizia con gli altari del transetto. Gli altari di santa Tecla e di santa Agnese presentano entrambi un basamento a due fasce separate da un fregio a onda, quella inferiore in marmo bianco, scandita da semplici riquadri, nella quale è inserita la mensa, quella superiore con incassi di mischio ed elementi riquadrati in Candoglia sotto lo spazio degli intercolunni fra i quali sono posizionate le due statue maggiori. Alle loro spalle, due inserti in mischio sovrapposti. Nella parte centrale, poggianti nei due punti più in aggetto

del basamento, sono due termini composti da lesene scanalate rastremate sulle quali si elevano due angeli a mezza figura la cui veste poggia su di un dado con decorazione a squame. Le figure angeliche sostengono le due porzioni di trabeazione perpendicolari alla parete di fondo sulle quali poggia il timpano spezzato posto a copertura della pala centrale. Tutta l'altra parte della trabeazione è addossata alla parete senza cambi di profondità o movimenti. Il fregio è in mischio e sulla cornice dai dentelli molto profondi posano sei acroteri, con riquadri in mischio, per le sei statue di coronamento che si trovano quindi in perfetta corrispondenza con i sostegni, colonne ed erme, e con i riquadri di mischio del basamento, costituendone quasi un prolungamento verso l'alto, elementi proiettanti in un riequilibrio della composizione nella quale la dimensione orizzontale suggerita dalle due fasce basamentali e dalla trabeazione è controbilanciata dagli elementi in mischio, dai sostegni, dai basamenti e dalle statue che quindi non hanno solo un ruolo simbolico-devozionale o decorativo, ma sono parte integrante del complesso architettonico. A completare la tessitura architettonica e a giocare un ulteriore ruolo nel gioco cromatico era originariamente la pala dipinta, che andava a stabilire un ulteriore rapporto fra lo spazio raffigurato in essa e quello fisico della cappella. A sottolineare la zona centrale, un ricco intreccio vegetale con sirene dalle teste coronate e rosone centrale decora la base del frontone rivolta verso l'altare. Assieme all'uso sobrio, seppur fantasioso della decorazione che non va a invadere ogni spazio, alla maniera dell'Alessi, riempiendo tutti i campi tra le membrature strutturali, ma che risponde a un disegno d'insieme che concorre a creare¹⁰⁶ e a una concezione globale dell'opera e della sua funzione. La decorazione fitta, minuta, concentrata in questa zona sopra l'altare (fig. 11), concorre, senza far disperdere lo sguardo in dettagli, a concentrare l'attenzione verso la parte centrale sottolineata lateralmente dai termini angelici, in aderenza con le prescrizioni carliane che volevano "decorosi sostegni un po' distanti dalla parete, [...] congiunti tra loro nella parte superiore con un volta o struttura simile". Il Duomo non offriva possibilità di erigere cappelle oltre il perimetro della chiesa, ma neppure, seconda soluzione prevista nelle *Instructiones*, di creare un emiciclo nelle pareti

(104) Il capitolato per la realizzazione dell'altare della cappella del Collegio della Guastalla è del 1570, il saldo è del 1577, mentre l'inizio dei lavori dell'Altare della cappella Spinola è del 1577. *Ibidem*, pp. 221-231.

(105) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 17, f. 27 ed anche in cart. 188, fasc. 14. Delibera e notazione sulla petizione del Mantegazza che sta finendo l'altare di sant' Ambrogio circa una richiesta di altro lavoro.

(106) DELLA TORRE, *Elementi distintivi dell'architettura...*, cit. nota 1, pp. 72-73; DELLA TORRE, SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi...*, cit. nota 14, pp. 99-100.



Fig. 11. Altare di santa Tecla, Milano, Duomo. Particolare della soffitta.

stesse “Se poi non si potranno costruire nemmeno queste sporgenze a emiciclo, allora si realizzeranno solo gli altari veramente necessari a ridosso della parete, sostenendoli con due colonne o altri decorosi sostegni a una certa distanza dalla parete stessa, uno sul lato destro e l’altro sul sinistro”¹⁰⁷. Decisamente diversa la prima coppia di altari delle navate, dove è una zona basamentale composta da un’alta fascia inferiore in marmo di Candoglia scandita da specchiature disegnate da incavi lineari profondi, e una più bassa semplice fascia liscia sulla quale poggiano nei punti più aggettanti della base, i sostegni, cioè quattro colonne dalle basi e capitelli in pietra nera. Gli spazi di parete dietro le colonne sono occupati da specchiature allungate dal forte rilievo. Sulle colonne poggiano architrave e fregio che rientrano verso il finestrone retrostante nella zona centrale, sulla quale si imposta l’altissimo basamento, con inserto in mischio per una statua. Su queste ali

sporgenti poggia un timpano, più che spezzato, aperto ad accogliere un secondo timpano semilunettato, più piccolo, sorretto da elaborate erme con cherubini, il cui fusto decorato a lunette, rastremato verso il basso regge un dado terminante in una voluta e decorato al centro da una rosetta indi un ulteriore elemento maggiormente sporgente decorato a squame, il cherubino sul cui capo poggia un elemento che riprende la decorazione del fusto. Il timpano soprastante è decorato con una coppia di festoni con nastri raccordati a un capitello sostenuto da un volto muliebre, mentre le porzioni del timpano esterno hanno inserti in mischio. Non sono presenti statue laterali, mentre le cinque alla sommità, due per parte sul timpano maggiore e una al centro, sono in scarsissimo colloquio con l’economia della partitura architettonica.

Più apparentemente vicina agli altari del transetto è la coppia della campata successiva, san Giuseppe e san Giovanni, con una ripresa dei termini angelici nella parte centrale, e nel profilo continuo della trabeazione che qui però si fa più complesso e movimentato, seguendo e sottolineando l’andamento del complesso architettonico che presenta aggetti dif-

(107) BORROMEO, *Instructionum fabricae et...*, cit. nota 45, pp. 44-45; GATTI PERER, *Cultura e socialità...*, cit. nota 2, pp. 17-18.



Fig. 12. Altare di sant'Agata, Milano, Duomo. Particolare della parte superiore.

ferenti, non nella sola parte centrale, ma anche in quelle laterali, con la creazione quindi di zone d'ombra nelle parti rientranti. Nella parete fra le colonne e i termini, nicchie per le due statue e cartelle con cornici animate da putti. Festoni bronzei si uniscono al centro della cornice centinata della pala in un elemento con cherubino. Il fregio liscio della trabeazione è in marmo mischio nelle porzioni laterali e Candoglia nel resto. Un timpano spezzato corona la parte centrale, retto da termini che sotto le figure angeliche presentano un fusto scanalato rastremato e due dadi, dei quali l'inferiore con una protome leonina. Tutta la trabeazione è fortemente decorata, compresi i peducci a foglie d'ulivo o la sezione interna del timpano a cassettoni e rosette. A coronamento cinque statue, quattro laterali in corrispondenza dei sostegni, e l'ultima al centro del timpano spezzato e quindi del vertice della pala.

Sembra che negli altari delle navate vada progressivamente perdendosi, con l'inserimento di molteplici elementi decorativi, la linearità e la chiarezza

compositiva della prima coppia del transetto, date soprattutto dall'articolazione delle parti, dal controllato e coerente uso del colore, della decorazione e della plastica. Se il lessico è sempre lo stesso, peraltro un vocabolario comune del tempo, è la sintassi che decisamente conduce ad altri esiti, perdendo la razionalità del disegno globale che pur servendosi di combinazioni ed elementi eterodossi, combinati con fantasia, era comunque finalizzato in un discorso unitario, a un'idea unificante, a un tema che coordina "poiché tutte le cose debbono presentare qualche effetto al quale sia indirizzata tutta la composizione"¹⁰⁸. Non insomma un solo gioco di addizioni continue, che conduce a una dispersione nella lettura, come nell'ultima coppia, gli altari di sant'Agata (p. 154, fig. 12) e della Croce¹⁰⁹ nei quali non c'è l'equilibrio dimensionale che si legge in

(108) S. BENEDETTI, *Aspetti e connessioni nell'architettura della Riforma cattolica tra Roma e Milano*, in "Studia Borromaica", 11, 1997, pp. 39-40.

(109) Rocco aveva notato la presenza di incongruenze com-

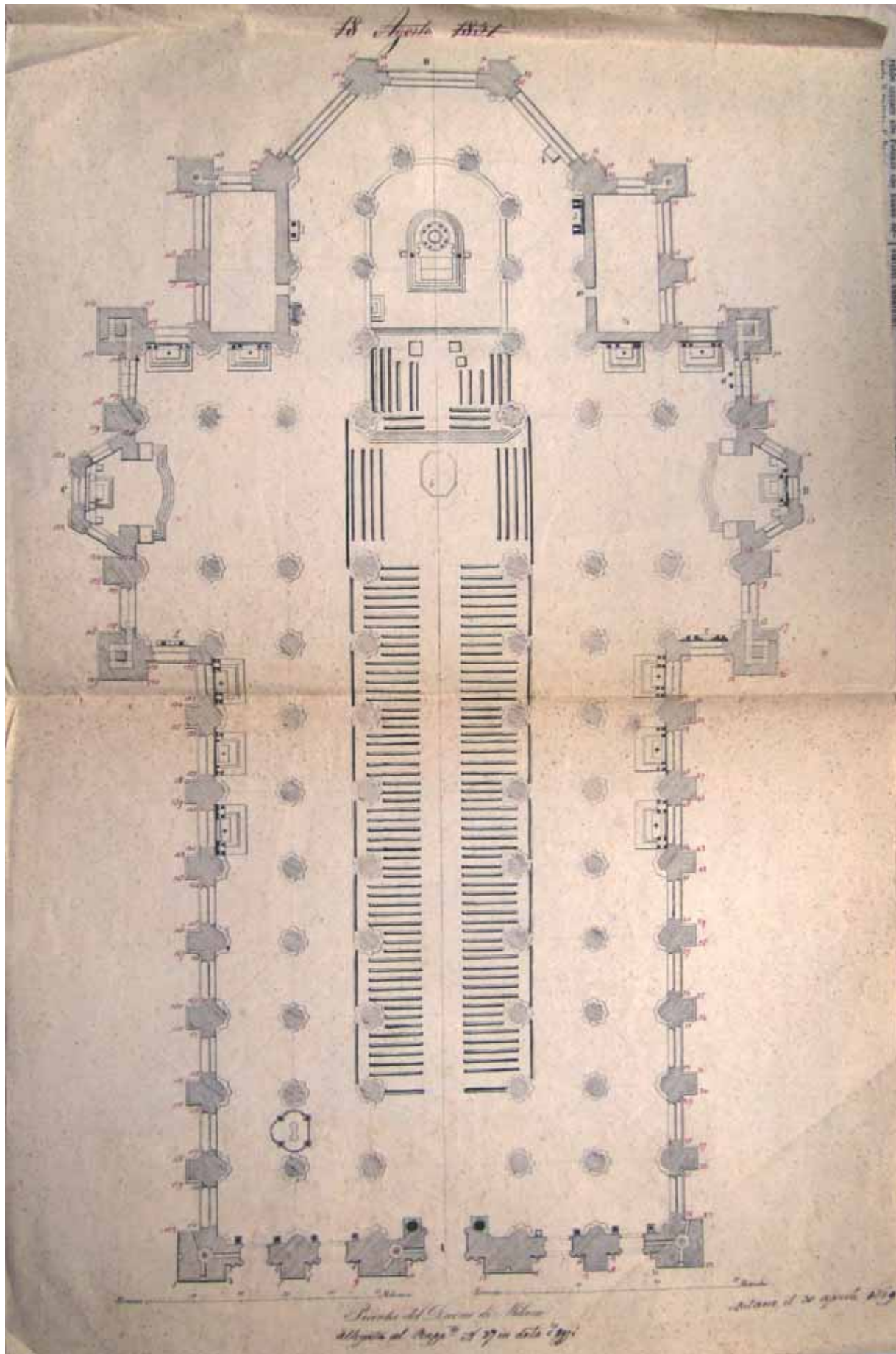


Fig. 13. Pianta del Duomo di Milano allegata al rapporto del 30 aprile 1869 sullo stato di fatto degli altari, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica.

santa Tecla - sant' Agnese. Nell'ultima coppia (sant'Agata e della Croce) l'altare è ripartito in tre zone distinte e marcate orizzontalmente: il basamento e i suoi inserti non hanno alcun rapporto con i sostegni e si fatica a leggere il legame con le statue di coronamento peraltro eventualmente presente solo per le quattro estreme. Sei colonne a profondità differenti determinano la frammentazione di tutti gli elementi di copertura. Una decorazione minuta è profusa su ogni superficie, con la presenza di nicchie, cartelle in marmo nero con cornici con putti, una lapide iscritta nella parte frontale, festoni nella parete di fondo degli intercolunni, sui lati della pala dove si raccordano nell'elemento centrale con una piccola testa muliebre, nel timpano sui lati rientranti, ed ancora a inquadrare, raccordandosi a un cartiglio, un cherubino all'apice del timpano (fig. 12). Una soluzione lontana da quanto prescritto nelle *Instructiones*. La parte centrale non è più in aggetto, ma arretrata rispetto al complesso, un arretramento che è stato erroneamente letto in relazione diretta e voluta con la pausa di vuoto costituita dai finestroni e con la luce che da loro si riversa creando ombre nei diversi piani degli altari, in una sensibilità che si oppone in un contrasto dialettico al gotico¹¹⁰. A questo proposito è necessaria un'ulteriore notazione: l'esperienza visiva che si doveva avere degli altari riformati del Duomo era molto diversa da quella di oggi in quanto alcuni elementi, sui quali di solito non ci sofferma, creavano uno spazio differente da quello attuale. Sono quelle parti, provvisorie e non, che concorrevano a rendere gli altari, addossati per forza di cose alle pareti, quasi delle cappelle, più funzionali dal punto di vista liturgico, più significative sotto il profilo simbolico e rispondenti alle prescrizioni di decoro ed igiene previste da Carlo Borromeo. Innanzitutto i gradini. Nonostante si affermi, sovrapponendo un dato culturale, tratto dalle *Intructiones*¹¹¹ alla visione diretta della realtà, che gli altari del Duomo hanno tre gradini, o meglio due gradini e la predella, gli altari laterali del Duomo, eccetto tre, presentano due gradini, una modifica risalente

positive di non possibile armonizzazione in un disegno unitario, un'intuizione critica rimasta senza sviluppo. ROCCO, *Pellegrini... cit. nota 9, pp. 134-135. Cfr. nota 19.*

(110) CARBONERI, *L'alternativa Romana...*, cit. nota 8, pp. 153-154.

(111) BORROMEI, *Instructionum fabricae et...*, cit. nota 43, pp. 46-47.

all'Ottocento¹¹².

Nel 1866 Giuseppe Vandoni, architetto della Fabbrica, propone un rinnovamento delle cancellate poste ai tre altari della navata meridionale (fig. 13) contestualmente alla proposta di restauro delle pale, dopo che "da non molti anni si era rinnovata la ferrata del Crocifisso"¹¹³. Il 29 giugno 1870 il progetto viene accolto, ma spostato sui due altari del transetto meridionale poichè, avendo dovuto togliere la ferrata dell'altare della Presentazione per l'apertura delle due portine d'ingresso alla Cattedrale "onde procurare un passaggio sufficiente" e rimanendo l'altare senza protezione deve essere rimessa una cancellata" comprendente uno spazio più limitato" di quello che racchiudeva l'altra rimossa e "conseguentemente occorre anche di rimuovere le cancellate della cappella di Sant'Agnese per renderla essa pure nelle uguali dimensioni"¹¹⁴. Nelle tavole presentate per l'intervento esecutivo (fig. 14) si può vedere quando sia stata ampia la riduzione attuata. Viene ridotto il numero dei gradini da tre a due, giocando evidentemente sull'altezza dell'alzata, ma soprattutto subisce un drastico ridimensionamento lo spazio-cappella, che in effetti era fortemente sporgente dalla parete con un primo piano comprendente tutto lo sviluppo dell'altare in larghezza, quasi l'intera campata, uno spazio dilatato nelle due dimensioni determinato dalla necessità di avere a disposizione un'area adeguata per colui che doveva assistere il celebrante, e sicuramente più coerente con le dimensioni stesse dell'altare. Le cancellate cinquecentesche che si innestavano sul perimetro del gradino esterno, ornate superiormente e al centro da elementi decorativi e plastici¹¹⁵

(112) Già nel 1835 si intervenne sul pavimento e le predelle degli altari, di tutti gli altari, ma si trattò di un intervento di ripristino di elementi degradati e in concomitanza con i lavori per la pavimentazione del Duomo AVFDMi, *Archivio Storico*, 478bis, fasc. 155.

(113) AVFDMi, *Archivio Deposito*, cart. 68, f.1. La proposta, ripresentata nel 1869 non viene ancora accolta, Lo sarà l'anno successivo quando Vandoni la ripresenta per la terza volta il 6 maggio. AVFDMi, *Archivio Deposito*, cart. 68, f. 1; cart. 101, fasc. 2, 3.

(114) AVFDMi, *Archivio Deposito*, cart. 68, fasc. 1. Sull'apertura delle "portine" si veda ivi: ANSELMI, *La cappella Vimercati ...*, cit. nota 81, p. e note 56 e 62.

(115) "Le inferriate tutte dovranno essere ornate in cima, alla base e al centro con elementi decorativi, come pilastri o piccoli rigonfi a mo' di vaso..." BORROMEI, *Instructionum fabricae et...*, cit. nota 45, pp. 52-53. In quelle della cattedrale come si è visto (nota 86) vi erano termini e cherubini, elementi

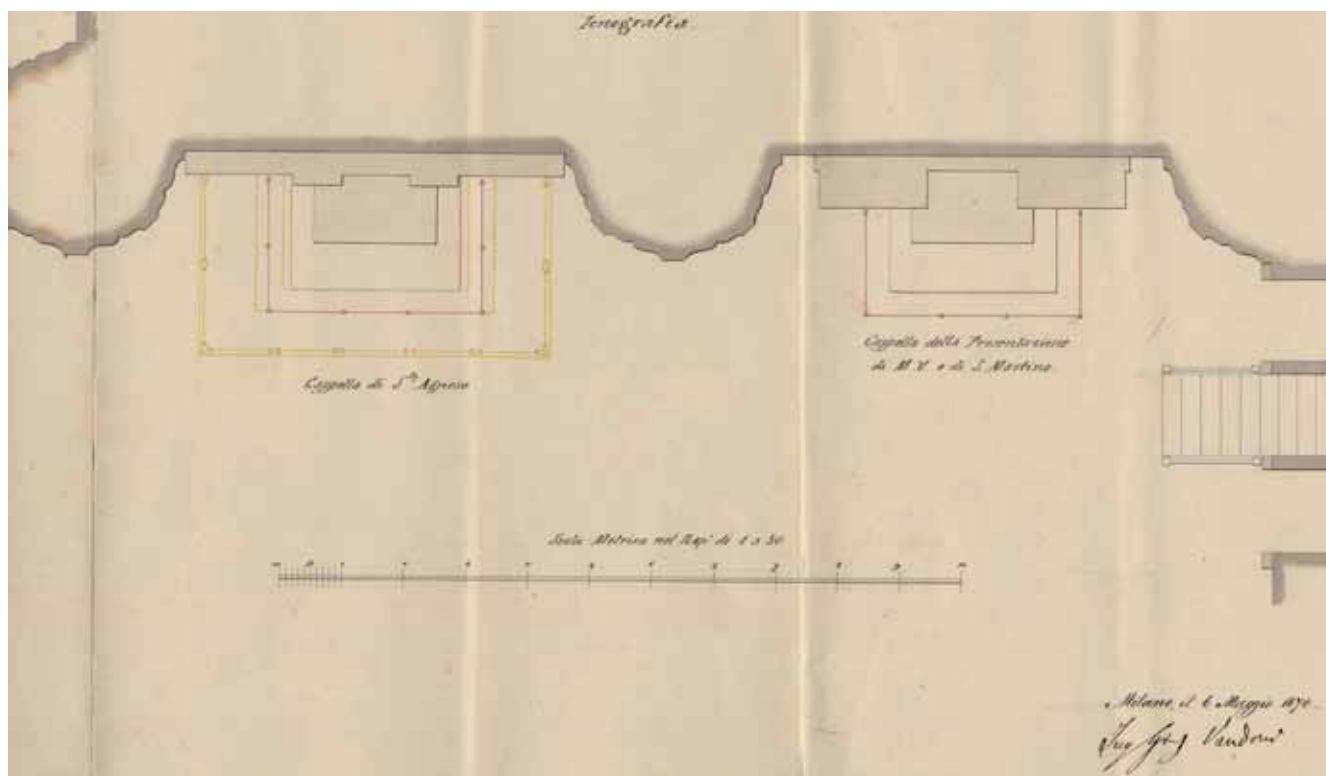


Fig. 14. Iconografia del riposizionamento delle ferrate del progetto Vandoni per i due altari del transetto meridionale, Archivio della Veneranda Fabbrica.

vengono rifatte e con esse, nel giro di due anni, viene attuato l'intervento di riduzione dello spazio degli altari del transetto, poi della navata meridionale, mentre nel biennio successivo, di quelli della navata settentrionale¹¹⁶. Contemporaneamente, dal 1865 in avanti, venne iniziato un ulteriore intervento sugli altari nell'ambito del progetto di modificazione delle vetrate proposto dalla commissione appositamente creata nel quale si sottolineava "l'opportunità di togliere quei baldacchini o capiceli (sic) che stanno superiormente a tutti gli altari minori, i quali tagliando a mezz'aria i finestrone impediscono di vedere completamente i dipinti e colla loro massa rilevante tenuta sospesa da stringhe e da tiranti di ferro riescono assai disagiati all'occhio dell'artista"¹¹⁷. Ovviamente la decisione

plastici, angolari, "in ottone cesellato". Le nuove cancellate vengono disegnate dall'arch. Vandoni. AVFDMi, *Archivio Deposito*, cart. 68, fasc. 1.

(116) Eccetto quello del Crocifisso, che viene risparmiato forse perché la cancellata era stata appena rifatta, forse perché luogo di forte devozione. Non vengono toccati neppure gli spazi degli altari del transetto settentrionale.

(117) La commissione era composta da Giuseppe Bertini, Giovanni Brocca, Giovanni Strazza, Antonio Cajmi. Il progetto era stato presentato all'Amministrazione della Fabbrica il 14 marzo 1864. *Ibidem*.

fu difficile poiché si trattava di ottenere il permesso canonico per il modello dei nuovi baldacchini proposti, pensati da Vandoni in forme diverse, modulate sull'architettura degli altari in modo da "essere più estetici e di rendere più liberi i finestrone superiori agli altari con effetto di una maggior luce e della più libera veduta dei vetri Istoriati"¹¹⁸ (fig. 15). Baldacchini di grandi dimensioni quindi, presumibilmente della foggia del grande padiglione sopra l'altar maggiore, presente fino agli anni Sessanta del Novecento, che copriva gran parte delle vetrate absidali, concentrando l'attenzione sul presbiterio e il suo elemento centrale, il tabernacolo (fig. 16), 16b). Un baldacchino che anche sugli altari laterali, oltre ad assolvere il compito simbolico e pratico affidatogli¹¹⁹, rimediava a un'altra anomalia del Duomo, quella relativa alle sorgenti di luce sugli altari che doveva pervenire lateralmente, mai frontalmente, da dove avrebbe creato un controllo che non avrebbe permesso la visione della liturgia. "Si abbia inoltre l'avvertenza che le finestre poste sulla parete di fondo non vadano a occupare nemmeno una piccola parte in corrispondenza dell'altare e

(118) 12 dicembre 1865. *Ibidem*.

(119) BORROMEI, *Instructionum fabricae et*, cit. nota 43, pp. 48-49.



Fig. 15. Giuseppe Vandoni, Progetto dei nuovi baldacchini, 1865, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica.



Fig. 16a. Gian Battista Della Rovere, *San Carlo celebra sei concili provinciali e undici sinodi diocesani*, 1602, Milano, Duomo.

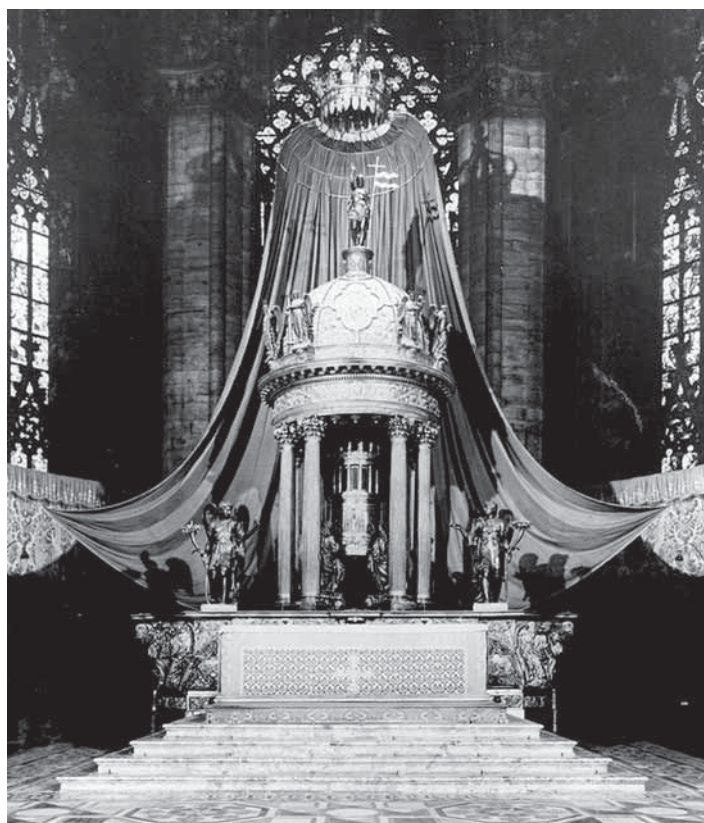


Fig. 16b. Altar maggiore, Milano, Duomo, 1930 circa.

soprattutto, che si aprano direttamente sull'altare addossato alla stessa parete e che non siano nemmeno direttamente sopra di esso"¹²⁰. Tale effetto di abbagliamento che oggi, in assenza di qualsiasi riparo, rende quasi superflua la presenza della statuaria superiore impedendone la visione¹²¹ era ovviato dal baldacchino che ne permetteva la percezione e la lettura al punto da consentire ad

esempio nel Settecento l'identificazione dei soggetti iconografici¹²². Un elemento mobile che, rimediando a una situazione fortemente condizionata, concorreva a creare con le sue dimensioni, assieme alla maggior estensione dell'altare in pianta e alla ferrata, una sorta di cappella laddove la cappella non poteva esistere nella forma più ortodossa, proprio nella cattedrale della diocesi ambrosiana.

(120) BORROMEO, *Instructionum fabricae et*, cit. nota 43, pp. 24-27.

(121) Un problema che è emerso nella progettazione dell'illuminazione degli altari restaurati, con la quale infatti si è cercato di recuperare questa dimensione superiore. Per l'abbagliamento della luce che penetra dai vetri la statuaria si coronamento non solo non è più leggibile, ma addirittura non è percepibile, infatti il più delle volte è completamente ignorata da visitatori e da studiosi che non la considerano facente parte della struttura dell'altare.

(122) G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini di architettura esposte co' suoi autori da inserirsi a' suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, (1703 ca) a cura di M. Bona Castellotti e S. Colombo, Firenze 1990.

Francesca Bianchi Janetti

Alcune notizie sull'altare di san Giuseppe

L'altare di san Giuseppe è collocato nella settima campata della navata settentrionale del Duomo, posto simmetricamente a quello di san Giovanni Evangelista (fig. 1). Le trasformazioni moderne dell'altare di san Giuseppe prendono avvio dal 1594, quando viene chiesto a Lelio Buzzi di progettare un altare per l'esecuzione del quale sarebbe poi stata bandita la gara d'appalto¹.

Tra i disegni conservati presso la Biblioteca Ambrosiana si trova un progetto eseguito a penna per il modello della coppia di altari della settima campata. Si tratta di un lavoro ancora in fase di studio perché, diviso a metà sull'asse longitudinale, illustra le diverse soluzioni decorative possibili². La parte di sinistra, non realizzata, mostra i termini in forma di *Cherubini* e la stessa teoria angelica è utilizzata come decorazione della trabeazione sopra la pala, dove oggi si vedono festoni di bronzo, una parte che compare specularmente nel progetto dell'Ambrosiana è costituita dai due rilievi di *Cherubini* sulla trabeazione in corrispondenza delle colonne più esterne, elemento poi non realizzato. Il progetto illustrato nella parte destra mostra invece l'altare con i festoni di frutta e i termini con una variante sul tema del cherubino, figure a mezzobusto con quattro ali, che sono presenti oggi sull'altare³.

Nei documenti dell'agosto del 1594 si fa riferimento

all'intenzione di dar avvio ai lavori. L'incanto viene vinto dalla compagnia di Cesare Villa per 180 scudi d'oro⁴. Pressoché contemporaneamente viene affidato a Bernardo Paranchino l'altare contrapposto dedicato a san Giovanni Evangelista⁵. Nel frattempo da novembre a dicembre dello stesso anno Francesco Brambilla fornisce alla Fabbrica i modelli di cera di cinque delle opere di statuaria che decoravano l'altare: *Isacco*, *Giacobbe* (fig. 2), *Abramo*, *Salomone* (fig. 3) e *David*⁶. Tra il 1595 e il 1596 sempre nella

(4) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 17, f. 43.

(5) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, in data 15 ottobre 1694 pagamento per la fornitura di marmi bianchi destinati all'altare di san Giuseppe e san Giovanni Evangelista.

(6) L'esecuzione delle statue in marmo sarà poi affidata a P. A. Daverio, *Isacco*, 1595 (*Annali della Fabbrica del Duomo dalle origini fino al presente*, IV, 1887, p. 293, in data 4 novembre 1594, p. 300, in data 12 maggio 1595, AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, 4 novembre 1594; *ibidem*, cart. 11, fasc. 1, 30 gennaio 1595; *ibidem*, cart. 11, fasc. 5, 12 maggio 1595; A. Rinaldi, *Giacobbe*, 1595, (*Annali...*, IV, p. 293, in data, 4 novembre 1594; *ibidem*, p. 300, 12 maggio 1595; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, in data 4 novembre 1594; *ibidem*, cart. 11, fasc. 1, 30 gennaio 1595; *ibidem*, cart. 11, fasc. 1, in data 30 gennaio 1595; *ibidem*, cart. 11, fasc. 5, 12 maggio 1595; G. A. M. Prestinari, *Salomone*, 1595 (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 424, f. 272; *ibidem*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, in data 20 dicembre 1594; *ibidem*, cart. 11, fasc. 3, in data 18 marzo 1595; *ibidem*, cart. 11 fasc. 3, in data 18 marzo 1595; *ibidem*, cart. 12, fasc. 1, in data 26 luglio 1595; G. A. Biffi, *Abramo*, 1596 (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, in data 20 dicembre 1594; *ibidem*, cart. 11, fasc. 2, in data 6 febbraio 1595; *ibidem*, cart. 11, fasc. 3, 18 marzo 1595; *ibidem*, cart. 12, fasc. 1, in data 15 luglio 1595; *ibidem*, cart. 13, fasc. 5, in data 19 ottobre 1596); G. A. Biffi, *David*, 1596 sappiamo che fino al 1640 il modello in cera del Brambilla si conservava nella Galleria Nuova della Fabbrica (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 237, fasc. 461, in data 21 gennaio 1640; *ibidem*, Mandati, cart. 10, fasc. 3, in data 20 dicembre 1594; *ibidem*, cart. 12, fasc. 6, in data 8 ottobre 1595; *ibidem*, cart. 13, fasc. 2, in data 1 febbraio 1596; *ibidem*, cart. 13, fasc. 2, in data 9 aprile 1596; *ibidem*, cart. 13, fasc. 2, in data 26 aprile 1596; *ibidem*, cart. 13, fasc. 6, in data 17 novembre 1596; *ibidem*, *Archivio Storico*, cart. 237, fasc. 461).

(1) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 188, f. 14.

(2) L. COGLIATI ARANO, *Disegni inediti alla biblioteca Ambrosiana, il gruppo F. 251 inf.*, in *Il Duomo di Milano. Congresso internazionale*, atti del convegno, a cura di M. L. Gatti Perer, (Milano, Museo della Scienza e della Tecnica, 8-9-1968/12-9-1968), I, Milano, 1969, pp. 168-174, p. 171; M. L. GATTI PERER, *Catalogo della Mostra di documenti ed opere attinenti al Duomo nella Biblioteca Ambrosiana*, 1969, p. 306. Disegno a penna su carta con inchiostro seppia, cm 49x39,7.

(3) La cronaca del Biffi li descrive infatti come *Angeli* ma ad una verifica puntuale il numero delle ali indicherebbe appunto un cherubino anche se non risolto nella raffigurazione della sola testa (G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d'architettura narrate co suoi autori da inserirsi a suoi luoghi nell'opera di Milano ricercata nel suo sito*, a cura di M. Bona Castellotti e S. Colombo, Firenze, 1990, p. 204).



Fig. 1. Altare di san Giuseppe, Milano, Duomo.



Fig. 2. Andrea Rinaldi, *Giacobbe*, Milano, Duomo, 1596.

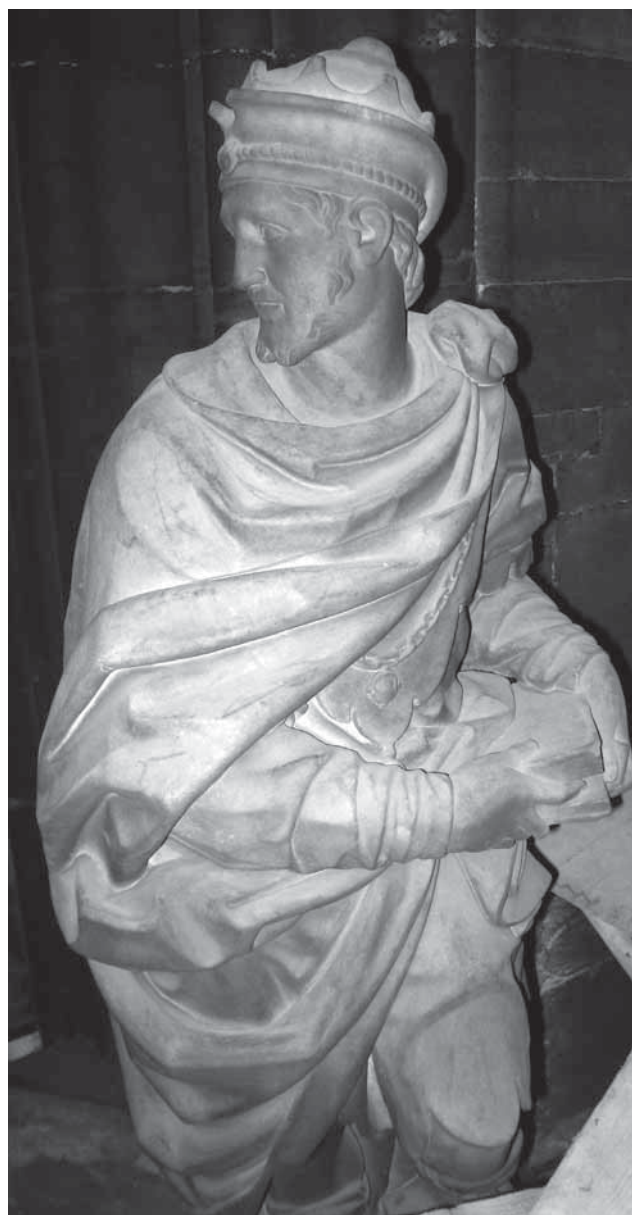


Fig. 3. Marco Antonio Prestinari, *Salomone*, Milano, Duomo, 1595.

bottega del Brambilla prendono forma le ultime due statue poste sul timpano, *Noè* (fig. 4) ed *Ezechia* (fig. 5), affidate poi a Pietro Antonio Daverio e Giovanni Andrea Biffi⁷. Si è già trattato in altre sedi

(7) Pietro Antonio Daverio, *Noè*, 1596, come già indicato per il *David* il modello in cera del Brambilla si conservava nella Galleria Nuova della Fabbrica (AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 237, fasc. 461, in data 21 gennaio 1640; *ibidem*, cart. 13, fasc. 3, in data 8 giugno 1596); Giovan Andrea Biffi, *Ezechia*, 1596 (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 12, fasc. 1, in data 20 luglio 1595; *ibidem*, cart. 12, fasc. 1, in data 31 agosto 1595; *ibidem*, cart. 13, fasc. 1, in data 25 gennaio 1596). Rossana Bossaglia indica dubitativamente il soggetto segnalando la possibilità che sia *Abramo* la statua rappresentante *Noè*, e *David* quella di *Ezechia* (R. BOSSAGLIA, *La Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano, II, 1973, pp. 65-176,

della statuaria tardo cinquecentesca del Duomo e dei suoi caratteri di ripetitività dovuti alla onnipresente attività del Brambilla e la decorazione dell'altare di san Giuseppe conferma questa tesi⁸.

176). Una analisi ravvicinata delle opere indica che questa ipotesi non è attendibile, sia per dettagli iconografici - l'arca per la statua di *Noè* - che di dimensioni, dovendo il *David* occupare la nicchia del registro centrale dell'altare, doveva essere di dimensioni maggiori delle statue di coronamento del timpano. La collocazione delle statue, partendo da sinistra sul timpano era: *Isacco*, *Giacobbe*, *Noè*, *Salomone* ed *Ezechia*; ad affiancare la pala a sinistra *David*, a destra *Abramo*.

(8) Sulla decorazione statuaria degli altari minori si veda G. MARELLI, *La Statuaria tardo- cinquecentesca degli altari minori del Duomo di Milano*, in *Il duomo di Milano. Congresso internazionale...*, cit. nota 2, pp. 207-218.



Fig. 4. Giovanni Andrea Biffi, *Noè*, Milano, Duomo, 1596.

L'unica parte della decorazione scultorea che non vede la partecipazione del Brambilla è costituita dalle due erme in forma di *Angeli/Cherubini* (fig. 6) che furono scolpite da Giulio Cesare Procaccini, con l'apporto della bottega di Villa⁹. I lavori in

(9) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 13, fasc. 4, in data 3 agosto 1596, G. BERRA, *L'attività scultorea di Giulio Cesare Procaccini. Documenti e testimonianze*, Milano, 1991, p. 26. L'autore precisa come il sodalizio Villa, Procaccini, Daverio e Rinaldi sia rintracciabile anche nel Duomo di Cremona per una commissione analoga, (*Ibidem*, p. 49). I modelli in gesso delle erme dell'altare di san Giuseppe furono pagati al Villa (AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 424, f. 727, in data 3 novembre 1594). In questa sede si propone di affidare l'intera lavorazione dei termini al Procaccini, intendendo il pagamento dei modelli di gesso al Villa, come una collaborazione di bottega più che una fornitura di modelli figurativi da far eseguire al Procaccini, come dimostra il pagamento dei termini in data 5 ottobre 1596 i pagamenti al Procaccini non dovevano essere corrisposti dalla Fabbrica all'artista, ma dal Villa al Procaccini. In questa occasione, come esplicitamente esposto nel mandato, la Fabbrica salda il conto facendosi creditrice



Fig. 5. Pietro Antonio Daverio, *Ezechia*, Milano, Duomo, 1596.

Camposanto fervono fino al 1596 quando le diverse parti di quadratura e la decorazione scultorea sono ultimate¹⁰ e si rende quindi necessario smontare il precedente altare. Il *Diario* di Giovan Battista Casale (1554-1598) fornisce una dettagliata descrizione delle operazioni¹¹:

“Memorie come l'anno sudeto [1596] adì 17 settembre si cominciò allevare via l'altare de Sancto Joseph. quale è da man sinistra nell'entrare in domo. Qual altare li era il presepio cioè il Signore la Madonna et Sancto Joseph il bue l'asino et li pastori tutti di marmoro fino et

nei confronti del Villa (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 13, in data 5 ottobre 1596).

(10) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 13 in data 5 ottobre 1596: Cesare Villa viene pagato per il trasporto dell'altare dal Camposanto alla chiesa.

(11) BAMi, Manoscritto Trotti 413, f. 173v, 179, in C. MARCORA, *Il Diario di Gianbattista Casale (1554-1598)*, in *Memorie Storiche della Diocesi di Milano*, XII, 1965, pp. 209-437, pp. 426-27.



Fig. 6. Giulio Cesare Procaccini, *Cherubini*, Milano, Duomo, 1596.

questo per fare uno altro altare conforme alli altri altari moderni del domo. Et se ne ebbe asai circa una mese, e mezzo allevare vi tutto detto altare e suoi ornamenti at al principio di novembre del detto anno si cominciò a mettere zoso le prime pietre de marmo de l'altar novo. Memoria come il detto altare di Sancto Joseph fu finito di fare con le sue colonne et ornamento eccetto le figure adì 14 agosto 1597 et a questo di finirono ancor di mettere ancora la sua ferata atorno al deto altare.”

La descrizione dell'altare tramandataci nel 1595 dalla visita pastorale compiuta da Federico Borromeo aiuta a comprendere la descrizione di Casale e quella già nota fornita dalla prima visita pastorale

di Carlo Borromeo¹²; si giustifica così il lungo lasso di tempo impiegato per smontare l'altare quattrocentesco¹³.

“In perieti concavitate ad cellula instar est Presepe marmoreum divi nostri Jesu Christi

(12) A. PALESTRA, *Le visite pastorali del Card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo cuore e simbolo di Milano*, Milano, 1977, pp. 156-30, p. 167: “Altare sancti Joseph cum ancona in qua est presepium marmoreum cum diversis imaginibus marmoreis seu insignis ducalibus...”

(13) In questa sede non ci si soffermerà oltre sulle problematiche di ricostruzione critica e documentaria dell'altare di san Giuseppe di epoca quattrocentesca, rimandando agli studi

cum Virgine Josef, et pastoribus infantem adorantibus; et in summitate operis erecta est imago marmorea Virginis Mariae ac imagines sanctorum¹⁴.”

Alcuni mesi dopo il Casale menziona la messa in opera delle statue¹⁵:

“Memoria come l’anno 1597 adì 10 dicembre fu meso su sette figure di marmo ad altare de Sancto Joseph in domo de Milano in giobia la vigilia di Santa Lucia”

L’unica guida storica che descrive analiticamente l’altare è il manoscritto di Giuseppe Biffi, che ricorda la posizione delle statue e alcuni soggetti¹⁶.

“Lo sposalizio il Torre lo vuole di Federico Zuccari, ma Giovanni Castiglione lo fa di Enea Salamatio. L’Abramo et il Davide sono d’Andrea Biffi, Moriggia, Nob. di Milano l. 5, c. 5, l’Isac et Ezechia statue di Padre Antonio Daverio, Moriggia, Nob. di Milano l. 5, c. 5. Cinque statue sull’architrave e due nei fianchi. Due Angioli in forma di termini.”

Nel frattempo era stato anche stipulato il contratto di fornitura delle parti in bronzo che dovevano essere gettate da Giovan Battista Busca. Nel contratto è specificata la realizzazione di capitelli, basi e altri “lavori”¹⁷. Nella relazione annuale dell’architetto Lelio Buzzi del 1597 si pone in evidenza a quali lavori si stesse riferendo il contratto:

“L’ornamento dell’altare di S. Gioseffo fato per Cesare Villa li manca li metalli festoni et istorie che si fanno per il detto Buscha¹⁸.”

Tra il 1596 e il 1599 sono testimoniati due pagamenti a Camillo Procaccini per la fornitura dei modelli dei rilievi bronzei dell’altare di san Giovanni e san Giuseppe, disegni oggi non ancora identificati¹⁹. I mandati di pagamento indicano nella causale che i modelli sono quattro nel 1596 e quattro nel 1599, rispettivamente per le *Storie di san Giovanni* e le *Storie di san Giuseppe*. Dalla relazione del Buzzi siamo informati però che i disegni erano già stati forniti al Busca prima del 1597. Dall’ultimo pagamento al Procaccini del 1599 sappiamo che i disegni erano quattro, valutati lire 12 al foglio. Attraverso la lettura di un documento che riporta le ordinazioni dei Deputati della Chiesa del 1624, possiamo supporre che i disegni non fossero in numero di quattro per altare, ma in totale e, osservando la struttura dell’altare, che dovessero essere posizionati al posto degli specchi di marmo al di sopra della statuaria maggiore, incorniciati da teste di cherubino. I Deputati accennano inoltre alla necessità di completare gli altari, che non sono ultimati, con le due storie di bronzo conservate nella Sala del Capitolo, in alternativa con degli specchi di marmo macchiato²⁰:

“Trattare delle historie si doveranno mettere nelli spazii delli Altari di detta Chiesa, quali non sono perfetti, et se, è bene mettervi quelle due di metallo che sono nella Sala del Capitolo e far fare quelle che mancano, ovvero mettervi una tavola di marmo macchiato.”

Leggendo l’inventario del Monizionario dell’anno precedente a questa notizia (1623) scopriamo a quali opere si potessero riferire i Deputati²¹: “due historie di metallo con Nostro Signore e gli Apostoli, l’altra con Nostro Signore in Croce” appoggiate

relativi per le ultime acquisizioni (M.T. BINAGHI OLIVARI, *Lorenzo da Mortara e l’Amadeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano, 1993, pp. 451-479 con bibliografia).

(14) ASDMi, Visite Pastoriali, Metropolitana, XIV, XXXV.

(15) BAMi, Manoscritto Trotti 413, f. 179, in MARCORÀ, cit. nota 11, p. 431.

(16) G. BIFFI, *Pitture, sculture et ordini d’architettura...*, cit. nota 3, p. 204.

(17) BAMi, S 124 sup., Raccolta Ferrari, I, CCXXVIII in data 22 dicembre 1594, con la precisazione nella relazione due anni dopo in data 12 dicembre 1596 che i capitelli e le basi delle colonne dovessero essere uguali a quelle fatte per l’altare di san Giovanni.

(18) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, 67.

(19) *Annali...*, cit. nota 6, p. 315, in data 31 dicembre 1596, il documento originale tuttavia anticipa la data del pagamento al 24 (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 13, in data 24 dicembre 1596); *Annali...*, cit. nota 6, p. 333, in data 23 gennaio 1599, citati da E. ARSLAN, *Le pitture del Duomo di Milano*, Milano, 1961, p. 99; i disegni erano già stati menzionati anche da Marco Valsecchi che li aveva ricondotti a studi mai realizzati per le tre predelle dell’altare (M. VALSECCHI, I: *Un altare nel Duomo di Milano*, in “Paragone”, CXXXIII, 1961, pp. 57-71, p. 61.); N.W. NEILSON, *Camillo Procaccini. Paintings and drawings*, New York, 1979, p. XV-XXI.

(20) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 422, fasc. 1 bis.

(21) Il Monizionario era colui che teneva l’inventario dei beni materiali della stanza della monizione in Camposanto.

sopra una tavolino di noce²². Con ragionevole certezza possiamo credere che si tratti dei rilievi commissionati in precedenza²³ destinati all'altare di san Giovanni Evangelista²⁴. È lecito supporre che i Deputati abbiano scelto di mettere in opera i due rilievi dal momento che negli inventari successivi non sono più menzionati, e che forse, per dovere di simmetria, anche i rilievi di san Giuseppe vengano fatti gettare in bronzo. Tuttavia nei documenti riferiti agli anni seguenti, non abbiamo ulteriori informazioni per sapere se le *Storie di san Giuseppe* siano state messe in opera o meno.

La pala d'altare fu invece commissionata nel 1598 ad Enea Salmeggia (fig. 7). Tra le fonti antiche una sola indica la reale paternità dell'opera ed è ancora la cronaca del Biffi²⁵. L'esecuzione è da collocarsi tra il 1599 e il 1601²⁶. La commissione della pala al Salmeggia costituisce la seconda opera milanese dell'artista bergamasco²⁷, il quale risulta legato agli artisti attivi alla nostra cappella su più fronti. Citando i ricordi di Sebastiano Resta sappiamo che

(22) *Ibidem*, cart. 9, fasc. 153.

(23) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 13 in data 27 giugno 1596 pagamenti a Geronimo Fagnano per i modelli dei rilievi in metallo destinati all'altare di san Giovanni Evangelista.

(24) In occasione del presente studio si è condotta parallelamente una prima ricerca per individuare la presenza di temi iconografici nella decorazione scultorea degli altari minori. Possiamo affermare con buona ragione che la decorazione avesse un'istanza iconografica fin dalla progettazione, dal momento che le statue venivano realizzate contemporaneamente all'altare. In alcuni casi tale messaggio è ancora rintracciabile, e legato ad essi per diversi motivi: di dedica, di tradizione, di culto; la decorazione dell'altare di san Giovanni è principalmente incentrata sull'apostolato. Per i restanti altari i temi principali si possono così riassumere: sant'Agnese: santi afferenti alla famiglia e alla figura di sant'Ambrogio. Santa Tecla: rappresentazioni di santi le cui reliquie sono conservate in Duomo. Sant'Ambrogio: celebrazione dell'episcopato milanese. Virgo Potens: i santi familiari della Vergine e a lei legati nei Vangeli. San Giuseppe: v. oltre. Crocefisso: santi benedettini in memoria della dedica precedente, san Benedetto appunto, in onore di Benedetto XII, in seguito alla scomunica. Sant'Agata: sante vergini e martiri e pontefici con legami di culto per la presenza delle reliquie in cattedrale.

(25) BIFFI, *Pitture...*, cit. nota 3, p. 204.

(26) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. R. 18, f. 102; *ibidem*, Mandati, cart. 15 in data 7 novembre 1598 per il pagamento della tela grezza, *ibidem*, cart. 16 in data 6 marzo 1599, *ibidem*, cart. 18, in data 12 dicembre 1601. La prima attribuzione corretta della critica al Salmeggia si deve ad ARSLAN, op. cit., n. 19, p. 25.

(27) La prima è individuata nell'*Annunciazione* della Certosa di Garegnano.



Fig. 7. Enea Salmeggia, *Sposalizio della Vergine*, Milano, Duomo, 1599-1601.

Salmeggia e Camillo Procaccini erano uniti da amicizia, tanto da far ritenere all'Orlandi che il primo fosse allievo del secondo²⁸. Un altro legame è con lo scultore Pietro Antonio Daverio, cognato del pittore²⁹.

(28) U. RUGGERI, *Enea Salmeggia detto Talpino. Rassegna e studio dell'opera pittorica e grafica*, Bergamo, 1966, p. 10-17 con bibl. Per un approfondimento sui disegni preparatori alla pala si veda *IDEM*, *Salmeggia pittore*, 1, in "Critica d'Arte", LXXIX, 1966, pp. 40-52, pp. 44-48. E. DE PASCALE, *Sposalizio della Vergine*, in *Prima della pittura. Enea Salmeggia 1565 (?) - 1626*, catalogo della mostra, Bergamo, 1986, pp. 62-63.

(29) Una citazione, anche se non testuale, dell'opera del Daverio nella pala del Salmeggia si ha nella figura che appena si intravede a decorare le architetture dipinte della pala, in cui si può scorgere una certa affinità con la figura di *Ezechia* sul timpano dell'altare.

La pala costituisce il tassello finale dell'istanza catechetica del progetto iconografico. L'altare si sviluppa su due registri narrativi: il primo è costituito dalla statuaria di maggiore e minore dimensione. La sfilata dei patriarchi dell'Antico Testamento illustra un passo del Vangelo di Matteo³⁰, in cui viene elencata la genealogia di Cristo fino a Giuseppe, ultimo patriarca. Il versetto conclusivo menziona le nozze tra Giuseppe e Maria, parole che introducono il secondo registro narrativo costituito dalle opere "pittoriche": la pala e i supposti rilievi che, anche se mai messi in opera, erano previsti fin dall'inizio. Una volta conclusosi il percorso che porta alla consacrazione dell'unione tra il santo e la Vergine, il fedele aveva modo di soffermarsi sugli episodi della *Vita di san Giuseppe*. Non manca inoltre il messaggio finale nella doppia scena presente sulla pala dove sullo sfondo dello *Sposalizio*, si intravede l'*Annuncio della resurrezione di Cristo* eseguita a piccoli colpi di biacca, con riferimento al Vangelo di Luca³¹.

La pala d'altare, unitamente alle altre presenti in Duomo, ebbe fin dalle origini sfortunate vicende conservative a causa dell'elevato tasso di umidità, tanto da indurre la Fabbrica, già nel 1604, al primo restauro e, dopo altri e continui tentativi di risanamento, a sostituirla con un rilievo in marmo³². Questa intenzione, di cui oggi manca l'ordinazione capitolare, si deduce dalla richiesta che troviamo nei documenti relativi allo scultore Carlo Simonetta, databile al 1675, in cui leggiamo che lo scultore eseguì, in conformità al dipinto, il modello in creta per sostituire la pala³³, destino che interessa, anche nel Settecento inoltrato, altri quadri del Duomo.

Si apprende poi che nel 1663 l'altare di san Giuseppe cambia di nuovo aspetto, incrementando la decorazione. La Fabbrica commissiona al pittore Camillo Grassi³⁴, la predella dell'altare rappresentante il *Sogno di Giuseppe* da eseguirsi su tela³⁵. In

due diverse occasioni nei mandati di pagamento si fa riferimento esplicito all'esecuzione di una predella per l'altare di san Giuseppe che dimostra di seguire simmetricamente, anche a distanza di anni, la decorazione dell'altare contrapposto il quale, nelle tre tavole che decorano il registro inferiore dell'altare, mostra dettagli stilistici anteriori alla metà del secolo (fig. 8)³⁶.

Ciò che emerge di nuovo nel presente contributo, oltre ad alcuni documenti seicenteschi, è la lettura di alcune carte dell'Ottocento in riferimento al nostro altare e alla rinnovata osservazione diretta. Il primo restauro che interessa tutto l'altare è databile al 1813 e nella relazione stesa si menziona lo *status quo* architettonico e decorativo³⁷. Nello scritto di Antonio Buzzi, incaricato di pulire le parti architettoniche e scultoree, indirizzata all'architetto Pietro Pestagalli si apprende che mancano due lastre di marmo nero. L'individuazione della posizione delle due lastre di marmo vacanti è ipotizzabile solamente nei due riquadri con teste di cherubini, dal momento che le due delle tre lastre di marmo nero sullo zoccolo dell'altare, come vedremo, non erano ancora state previste³⁸. Indicazioni sulla posizione delle lastre mancanti si hanno quando il Pestagalli identifica gli specchi da sostituire individuandoli "tra i pilastri delle colonne"³⁹. La posizione della lacuna si chiarisce considerando il restauro pittorico dell'altare, di cui fu incaricato Giuseppe Pionni. Il pittore viene pagato non solo per il restauro della pala, ma anche per altri tre quadri nella medesima cappella, che nell'Ottocento perde la tradizionale dedica al patriarca per dare importanza alla pala, rinominata così dello *Sposalizio di Maria*⁴⁰. Resta oggi non ancora indagata la commissione delle altre due tele (?) da porre sotto le nicchie

ARSLAN, *Le pitture...*, cit. nota 17, p. 110) e cart. 143, in data 6 agosto dove si specifica: "... da porre sotto l'ancona nella cappella del Santo" (ARSLAN, *Le pitture...*, cit. nota 19, p. 110).

(36) *Ibidem*, p. 30 che li attribuisce all'ambito di Antonio Busca; VALSECCHI, I: *Un altare...*, cit., nota 19, p. 61 che vi scorge chiari caratteri ceraneschi. Ringrazio Giulio Bora per la consulenza in merito a queste tre tavole.

(37) Oltre ai documenti citati in seguito il medesimo intervento è testimoniato in ASMi, Culto p.m., 1492.

(38) Rimane aperto il dubbio che la lacuna sia stata lasciata dalla rimozione in età neoclassica dei rilievi bronzei eseguiti su disegno di Camillo Procaccini, cfr. oltre. Ulteriore indicazione che gli altari laterali fossero completati da decorazioni in metallo è reperibile a proposito dell'altare del Crocefisso in *Annali...*, cit. nota 6, in data 28 gennaio 1918.

(39) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 476, fasc. 71.

(40) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 370, f. 326 e f. 337.

(30) Mt, 1, 1-17.

(31) Lc, 24, 1-12.

(32) I restauri della pala si rintracciano facilmente sfogliando gli *Annali...*, cit. nota 6 *ad annum*: 1604 e 1606 Paolo Camillo Landriani, 1628 Lorenzo Ausenda, 1754 Antonio Sicurtà, 1813 Giuseppe Pionni, 1868 Napoleone Mellina, 1937 Mario Rossi, fino a giungere all'ultimo restauro eseguito nel 2008: B. Alberti, A. Soragna.

(33) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 166, fasc. 7.

(34) Non è noto fino ad oggi alla critica un pittore con questo nome.

(35) AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 142, in data 9 marzo 1663 (già pubblicato in *Annali...*, cit. nota 6, p. 281;

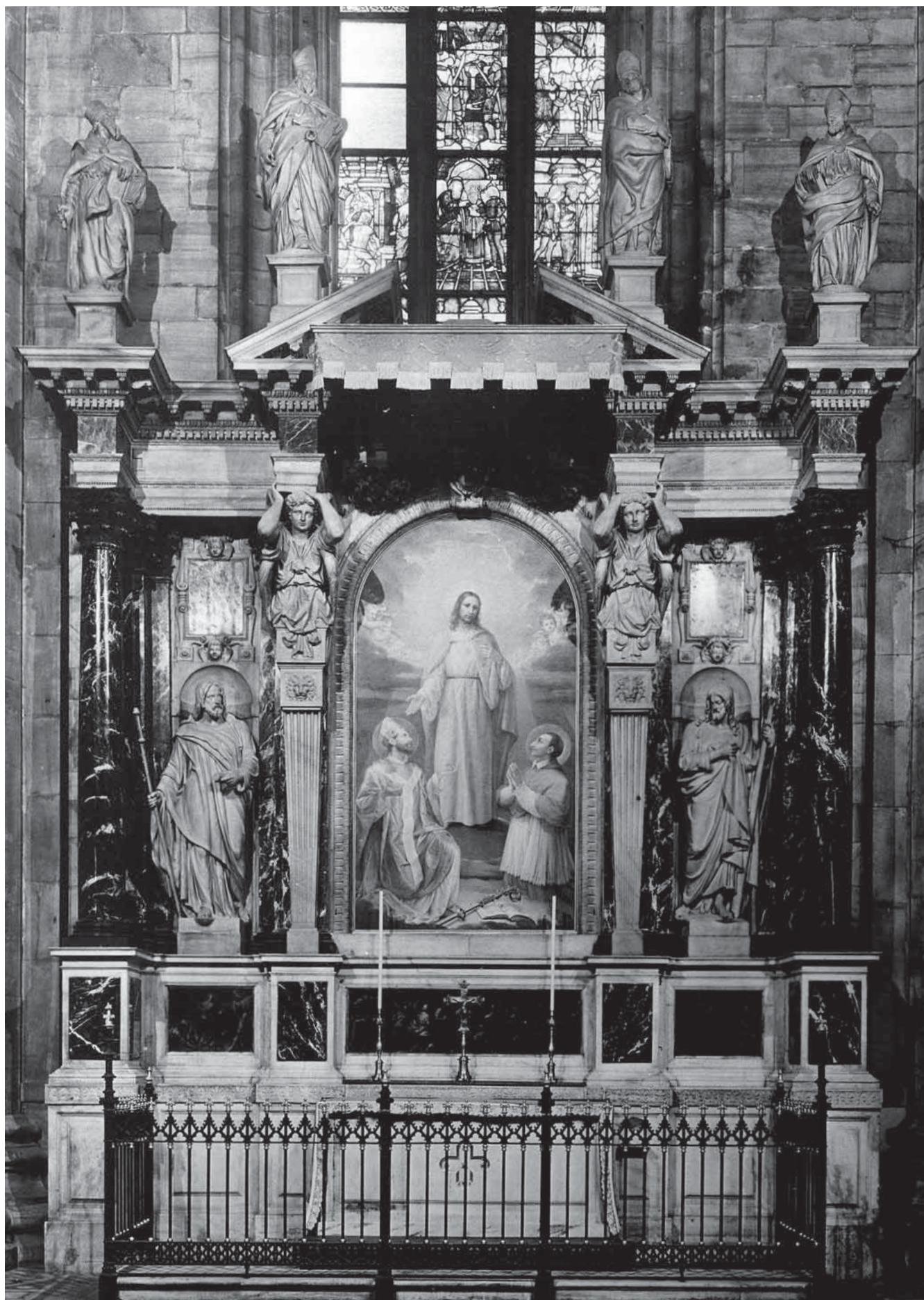


Fig. 8. Altare di san Giovanni, Milano, Duomo.

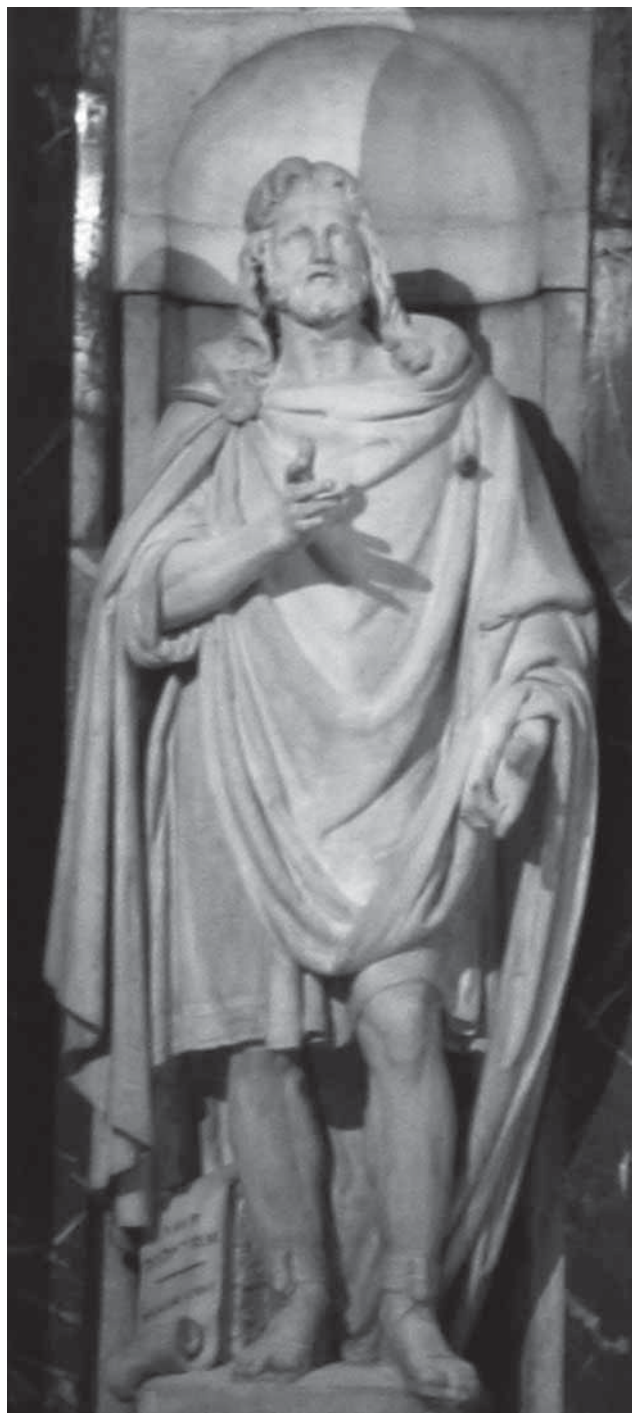


Fig. 9. Giovanni Antonio Labus, *David*, Milano, Duomo, 1840-1842.

lateralmente tra le colonne, che si potrebbero supporre coeve alla predella con il *Sogno*. È stata condotta una ricerca sulla commissione dei due quadri, tra gli anni immediatamente antecedenti al 1663 e posteriori, per verificare eventuali testimonianze, ma al momento non è emerso nulla di rilevante⁴¹.

(41) Vi è la possibilità che, come già accaduto all'altare di san Giovanni, anche all'interno della storia decorativa del nostro vi sia da rintracciare la presenza della corporazione che



Fig. 10. Francesco Somaini, *Aronne*, Milano, Duomo, 1840-1842.

Un successivo cambiamento si ha a livello generale nella fisionomia degli altari quando tra il 1840 e il 1842 si commissionano le nuove statue per gli altari del Duomo⁴². Al nostro furono destinate *David* (fig. 9) e *Aronne* (fig. 10), eseguite rispettivamente da Giovanni Antonio Labus e Francesco Somaini⁴³, soggetti

sovrintendeva all'altare, quella dei legnamari: i documenti in merito, al dato attuale, non sono ancora emersi.

(42) *Annali...*, cit. nota 6, VI, p. 350 in data 8 aprile 1840.

(43) Giovanni Antonio Labus, *re Davide*: AVFDMi, AS, cart.



Fig. 11. Luigi Scozini *Bacile*, Milano, Duomo, 1838.

comunicati da Ambrogio Nava al Pestagalli⁴⁴, che si affermano registi dell'impresa. Sono testimoniate alcune riflessioni del Capitolo in merito all'opportunità o meno di sostituire le statue cinquecentesche e di sospendere la messa in opera delle nuove, per destinare l'impiego di risorse al cantiere vetrario del Bertini e al restauro del modello ligneo del Duomo⁴⁵. Anche in altre sedute i Deputati

sono del parere di mantenere la statuaria cinquecentesca e di destinare le nuove statue alle nicchie dei capitelli dei piloni, ritenendo la statuaria esistente di valore e menzionando l'eventuale partecipazione alla decisione dell'Accademia di Belle Arti⁴⁶. Di opinione diversa è il Pestagalli che, reputando le sculture di dubbio pregio, insiste per posizionare sugli altari le statue appena eseguite e di destinare ai capitelli la statuaria più antica, posizione nella quale oggi è celata agli studi ed ad ulteriori ricerche. Gli interessi del Pestagalli erano fortemente incentrati sul contemporaneo tanto che il modello della statua di Labus, approvato con lode dall'Accademia, rispondeva in pieno alle raccomandazioni che fece Luigi Malvezzi nel 1840 per dettagli storicistici di costume presenti nel modello iconografico proposto dal critico: il bacile in argento di Luigi Scorzini del Tesoro del Duomo (fig. 11)⁴⁷.

Un successivo restauro fu eseguito sotto la guida di

478, fasc. 3, f. 168, 18 marzo 1840; AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Scultura, cart. 41, fasc. 3, 29 aprile 1840; *Annali...*, cit. nota 6, VI, p. 354 in data, 1842, 14 maggio 1842; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 566, 14 maggio 1842; Francesco Somaini, *Aronne*: AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 478, fasc. 3, fasc. 168, AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Scultura, cart. 41, fasc. 3, AVFD, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 564, in data 8 marzo 1841 V. VICARIO, *Gli scultori italiani. Dal Neoclassicismo al Liberty*, Lodi, II, 1994, p. 591-595; S. Bosti, *L'Ottocento nel Duomo di Milano*, in *Ottocento lombardo. Arti e decorazioni*, a cura F. Mazzocca, Milano, 2006, pp. 103-120, pp. 109-110.

(44) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Scultura, cart. 41, fasc. 3.

(45) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 76, ff. 419-422.

(46) *Ibidem*; *Archivio Storico*, O. C. 76, ff. 435-438.

(47) L. MALVEZZI, *Davide*, in *Raccolta di articoli artistici editi e inediti di Luigi Malvezzi*, Milano, 1842, pp. 133-135.

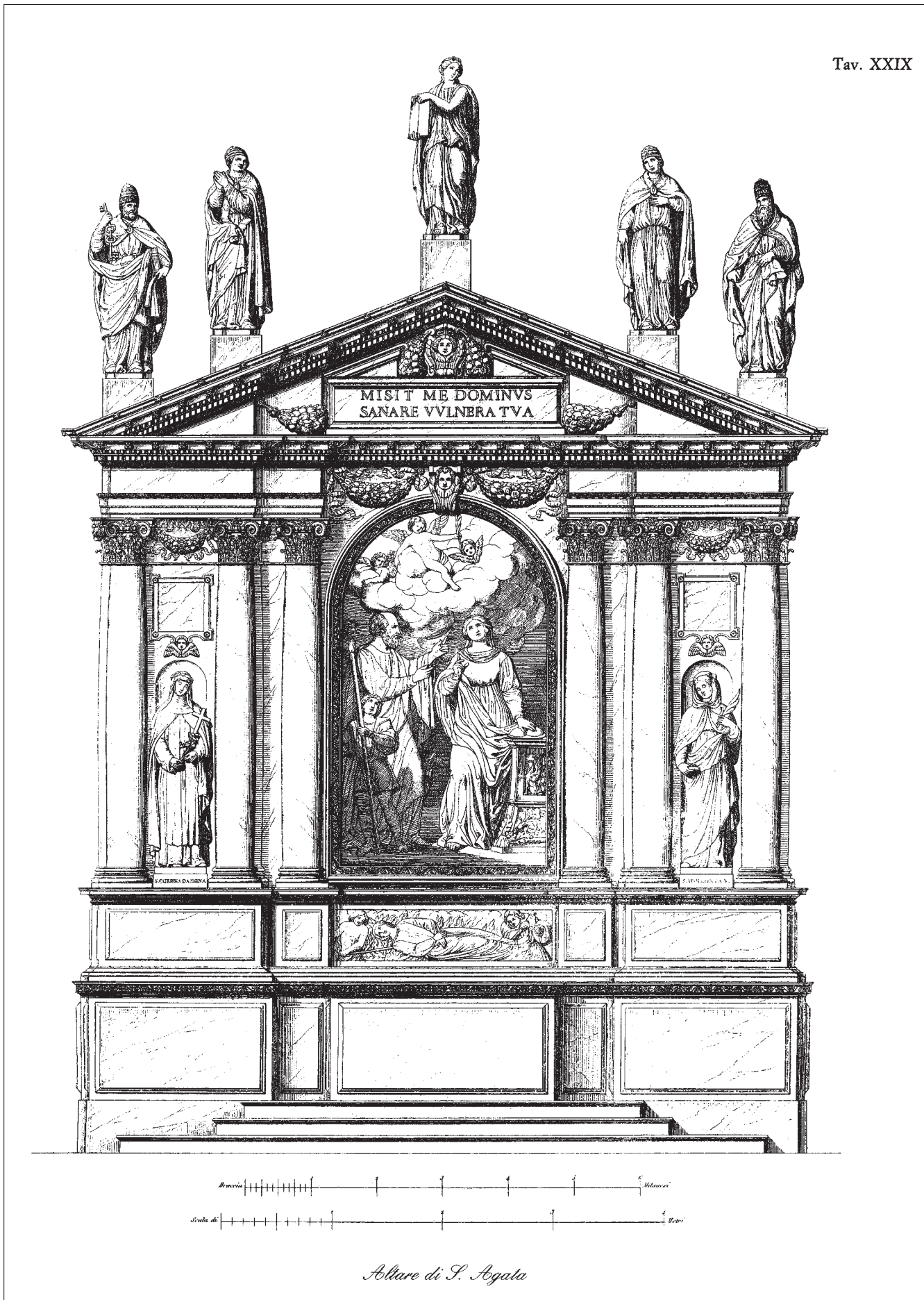


Fig. 12. Anonimo, *Altare di sant'Agata*, 1863 (?).



Fig. 13. Andrea Rinaldi, *S. Giacomo*, Milano, Duomo, 1596.

Giuseppe Vandoni nel 1868, quando l'architetto annota che mancano due specchiature di marmo nero sotto le pale degli altari. Non vi è ulteriore indicazione per sapere di quali altari stesse parlando, ma sappiamo che nello stesso anno il pittore Napoleone Mellina restaurava la pala dello *Sposalizio della Vergine*, dettaglio che potrebbe avvicinare la descrizione di Vandoni al nostro altare⁴⁸. Si può avanzare quindi l'ipotesi che la predella di Camillo Grassi sia stata tolta dall'altare in una data compresa tra il 1813, ultima menzione esplicita della tela in sede, e il 1868. L'altro altare menzionato da Vandoni è, con tutta probabilità, quello dedicato a sant'Agata. In un'incisione pubblicata in un volume dedicato al Duomo, la cui prima edizione è del

(48) Sono solo tre attualmente gli altari che presentano una specchiatura nera: san Giuseppe, sant'Agata e il Crocefisso, se leggiamo in senso stretto la precisazione che ne fa Vandoni di indicare che la lacuna è sotto la pala, possiamo escludere l'ultimo altare in quanto non possiede una pala dipinta. Conferma ulteriore è costituita dal fatto che Mellina viene incaricato di restaurare anche la pala di Federico Zuccari.

1863⁴⁹, l'altare mostra una predella dipinta con la *Morte delle Santa* (fig. 12), oggi dispersa e mancante di documentazione d'archivio, testimonianza che può accompagnarsi all'assenza di fonti sulle due tele di soggetto ignoto che affiancavano la predella di Camillo Grassi. Comparando le indicazioni lasciateci dal Vandoni e l'incisione riportante la predella all'altare di sant'Agata, potremmo forse avanzare l'ipotesi che anche il nostro altare fino al 1863 avesse ancora la predella.

La grande modifica successiva è del 1886. In seguito alla riforma dei baldacchini voluta da Vandoni (1868-1873)⁵⁰, Paolo Cesa Bianchi compie un passo in avanti nella valorizzazione delle vetrate. Agli altari di san Giovanni e san Giuseppe vengono tolte le statue di coronamento del timpano per eliminare il "senso di opprimento"⁵¹. Fu un "esperimento" per il nuovo assetto interno del Duomo. Possiamo ben immaginare che in quest'ultima impresa, l'*Isacco* del Daverio, oggi non più visibile nella posizione in cui lo ricordano il Biffi⁵² e i documenti della Veneranda Fabbrica, abbia subito un irrimediabile "incidente" e che per arbitrio dell'architetto si sia deciso di spostare sul nostro altare il *S. Giacomo* (fig. 13) che completava la serie di cinque statue dell'altare di san Giovanni, con l'ingenua finezza di scrivere a lettere capitali sul basamento dell'apostolo pellegrino "IXAC PATR".

Da quanto emerso le modifiche dell'apparato decorativo⁵³ dell'altare di san Giuseppe non proseguono oltre, consegnandoci l'altare che oggi conosciamo spoglio di un'esuberanza decorativa e polimaterica che le operazioni di riforma cinquecentesca degli altari aveva destinato alla settima campata (fig. 14).

(49) *Il Duomo di Milano*, Milano, 1863.

(50) AVFDMi, *Archivio Deposito*, lavori duomo, cart. 68, fasc. I. Dove si menziona la necessità di ridimensionare i baldacchini con il beneplacito della commissione di Belle Arti di Brera, per la valorizzazione delle vetrate.

(51) AVFDMi, *Archivio Deposito*, O. C., R. 84, ff. 320-321.

(52) Cfr. n. 3.

(53) Le riforme della mense e delle cancellate sono state tralasciate di proposito dal presente contributo.

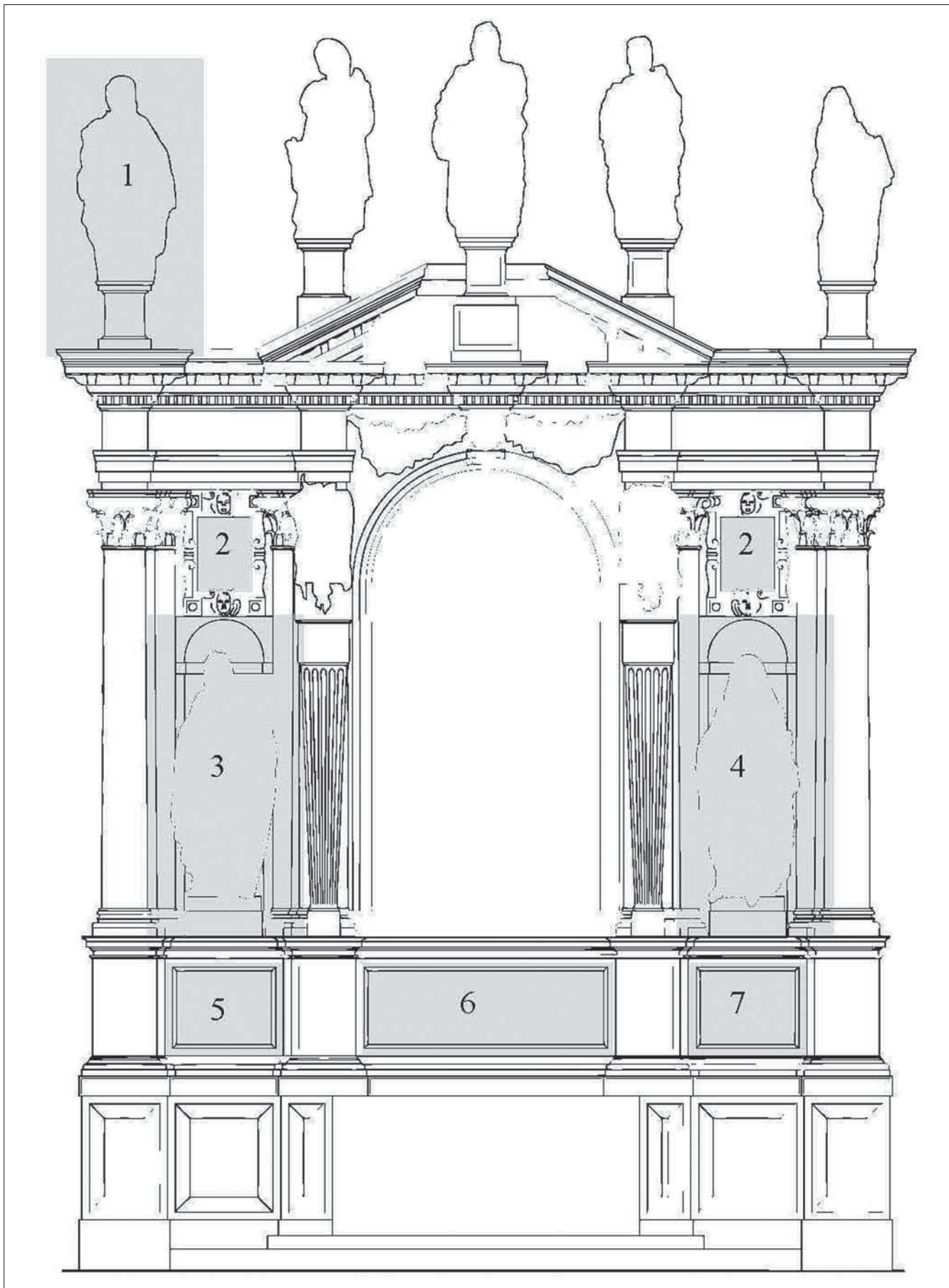


Fig. 14. Rilievo dell'altare: 1. *Isacco*, notizie dal 1595-1886; 2. *Storie di san Giuseppe* (?), notizie post 1624-1813 (?); 3. *David*, notizie 1595-1842; 4. *Abramo*, notizie 1595-1842; 5. *Soggetto ignoto*, notizie 1663-1813/1868 (?); 6. *Sogno di Giuseppe*, notizie 1663-1868.

Camilla M. Anselmi

La Cappella Vimercati: tracce documentarie

Con questo contributo si vogliono mettere a disposizione degli studiosi le nuove acquisizioni documentarie rintracciate in occasione del restauro dell'altare della Presentazione della Vergine al Tempio¹ (fig. 1). Tale documentazione, nonostante non apporti chiarimenti definitivi riguardo il mutare del suo aspetto nel corso dei secoli, suggerisce nuovi spunti di ricerca.

La prima menzione della cappella della Presentazione della Vergine al Tempio e dei santi Martino e Caterina si ha il 13 agosto 1528 quando il canonico Andrea Vimercati costituisce due cappellanie perpetue "...ad altare positu et situ in p.ta ecclesia mediolanensis in angulo versus meridiem ... a latere altaris sanctae Agnetis..."². Le cappellanie vengono fondate all'altare dedicato a san Giorgio della cui esistenza se ne ha testimonianza dalla fine degli anni venti del Quattrocento per la realizzazione della vetrata dedicata al santo³. Su questo luogo nel 1453 il conte Cristoforo Torelli aveva fondato due cappellanie, una sotto il titolo della Beata Vergine Maria e l'altra sotto quello di san Giorgio⁴.

(1) Restauro effettuato da Camilla Mancini nel corso dell'anno 2008 nell'ambito del progetto: *Lo splendore del Cinquecento in Duomo* in collaborazione con Aurora Assicurazioni.

(2) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 58, 1528, agosto 13. Il documento si trova anche in ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XXVI, fasc.1-2. Nel contratto inoltre, secondo le parole *et altare reservatus constitutus et assignatus fuerit* ... si può supporre che oltre all'introduzione del nuovo culto, il canonico Vimercati avesse proposto di rinnovare, anche solo parzialmente, l'altare, se non altro per adeguarlo alle sue dedichezioni.

(3) La presenza dell'altare dedicato a san Giorgio è testimoniata da alcuni pagamenti effettuati il 29 ottobre 1428 a Cornerio di Alemagna e a un suo compagno per la vetrata da porre alla cappella di san Giorgio (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I-VII, Milano, 1877-1883*, Appendice, II, p. 23), pagamenti successivi si trovano ad Arnoldo e a un compagno di Alemagna. Un simile pagamento si trova fatto a Bartolomeo di Francia nel 1429, *Annali...*, cit. nota 3, Appendice, II, p. 24.

(4) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 117, Capo X, fasc. 1 bis,

Il Vimercati aggiunge le dedichezioni ai santi Martino e Caterina⁵ e modifica quella della Vergine del Torelli in Presentazione al Tempio della Vergine⁶. Dal 1528 il nome del Vimercati appare sporadicamente nei registri della Fabbrica⁷ fino alla nota Ordinazione Capitolare del 19 novembre 1543 nella quale viene indicato il lascito testamentario del canonico. Il lascito contempla, oltre ad una somma di denaro per le celebrazioni presso la cappella, la realizzazione su modello di Agostino Busti detto il Bambaia della pala d'altare, della sua lastra tombale⁸ e probabilmente anche della "cappella"⁹. Il 27

23 luglio 1453. Nell'elenco delle cappellanie presente in ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XXVI, fasc.1, alla menzione delle cappellanie Vimercati viene specificato che vengono istituite all'altare di san Giorgio patronato dei conti Torelli. In *Annali...*, cit. nota 3, vol. IV, 1586, p. 228, nota 1, viene trascritto un elenco delle sepolture in Duomo tratto da un volume non specificato degli *Atti di Visita alla Metropolitana* conservati nell'Archivio Storico Diocesano nel quale dopo avere descritto brevemente la Cappella Vimercati viene menzionata una tomba, non descritta dei conti Torelli che fu chiusa.

(5) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 58, 1528, agosto 13.

(6) E. CATTANEO, *Presentazione di Maria Santissima al Tempio*, in "Diocesi di Milano. Rassegna di vita ambrosiana", XI, 1968, pp. 614-616, sostiene che fu il Vimercati a trasferire il culto della Presentazione della Vergine al tempio dall'altare della Madonna del Coazzone, non sono stati rintracciati i documenti da cui è stata tratta tale osservazione, che è riferita ad una celebrazione del 1481; C. MARCORÀ, *Ippolito II Arcivescovo di Milano*, in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano", Milano, 1959, vol. VI, p. 399, menziona la nuova festa della Presentazione al tempio della Vergine per la quale il Vimercati nel 1535 fa comporre l'ufficio per tale festa che appare nell'edizione del Breviario Ambrosiano del 1549. La notizia è riportata anche da G. AGOSTI, *Bambaia al Duomo di Milano*, in *Bambaia e il classicismo Lombardo*, Milano, 1990, p. 181.

(7) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 322, f. 325v; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 323, f. 316v.

(8) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 9, f. 341r, pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, III, 1885, p. 286-286, in data 23 ottobre 1543 e 19 novembre 1543.

(9) ACMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 33, fasc. 16, 1543



Fig. 1. Altare della Presentazione della Vergine al Tempio dopo il restauro del 2008, Milano, Duomo.

gennaio 1544 il testamento viene trasformato in atto notarile da Giovanni Ambrogio Confalonieri e tra i testimoni compare il nome di Cristoforo Lombardo¹⁰. Dal testamento, come dall'atto notarile, si deduce che il Bambaia non avesse ancora finito il modello della pala e del monumento: "...juxta formam modelli facti seu fiendi"¹¹. Difatti quattordici giorni dopo, nell'atto rogato dal notaio Giovanni Ambrogio Pozzi rinvenuto da Janice Shell, si parla di: "...juxta formam modelli et designi facti..."¹². Successivamente come è dato di conoscere grazie agli altri atti notarili rinvenuti dalla Shell inerenti gli anni 1544-46 i lavori svolti per la cappella si limitano al monumento e alla pala, come da testamento¹³.

Il 10 febbraio 1544 il Bambaia viene incaricato di eseguire, su suo modello, il monumento funebre da porre in opera l'anno seguente vicino all'altare delle cappellanie della Beata Vergine Maria e dei santi Martino e Caterina¹⁴. Sempre nel 1544, nei documenti rogati dal notaio Luigi Croce del 18 febbraio e 11 settembre, si menziona anche il pagamento per l'ancona marmorea dell'altare alla quale il

Bambaia sta lavorando¹⁵. Il saldo del pagamento per il monumento e la pala avviene il 20 aprile 1546¹⁶, dai documenti risulta dunque che furono effettivamente eseguiti dallo scultore e pagati dal committente. Se si ipotizza che la messa in opera del monumento fosse avvenuta come da intenti testamentari e notarili del canonico, dopo la sua morte avuta luogo nel 1548¹⁷ era necessario "completare" la cappella¹⁸. Da questa data in poi infatti, anno in cui muore anche il Bambaia¹⁹, sui registri compaiono regolarmente i capitoli di spesa della "Capella R.v.mo Dm Andrea de Vicomercato olim ordinarij d.te eccle maioris..." nei quali sono annotati i resoconti delle spese effettuate²⁰. Nel primo, datato appunto 1548, tra i pagamenti ai cappellani per le messe compare anche l'acquisto di cera per formare i capitelli da fondere poi in bronzo

novembre 19, Ordinazione della Veneranda Fabbrica in adempimento agli obblighi lasciati dal Vimercati a cui si fa riferimento non solo alle messe, all'ancona marmorea e al sepolcro ma anche alla costruzione della cappella e in ACMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 36, fasc.4; ACMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 36, fasc. 54; ACMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc.6; ACMi, Fondo Capitolo Maggiore, cart. 39, fasc. 44.

(10) ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Confalonieri, cart. 5374, 1544, 27 gennaio. Il Vimercati deposita presso un deputato della Fabbrica, Giacomo da Fagnano, 2200 scudi di cui solo 600 sono per il pagamento al Bambaia effettuato in diverse rate. Questo atto notarile è citato da Federico Borromeo nella visita pastorale del 1595 (ASDMi, Sezione X, Metropolitana XIV, XXXV).

(11) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 9, f. 341r; ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Confalonieri, cart. 5374, 1544, gennaio 27.

(12) ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Pozzi, cart. 10081, 1544, 10 febbraio pubblicato in J. SHELL, *Bambaia's monument to Lorenzo Toscani*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Milano, 1996, pp. 177-178.

(13) ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Pozzi, cart. 10081, 1544, 10 febbraio; ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, cart. 11921, 1544, 18 febbraio; ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, cart. 11921, 1544, 11 settembre; ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, cart. 11921, 1546, 20 aprile, pubblicati in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 170-189.

(14) ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Pozzi, cart. 10081, 1544, 10 febbraio, pubblicato in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 177-178.

(15) ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, f. 11921, 1544, 18 febbraio; ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, f. 11921, 1544, 11 settembre, pubblicati in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 178-179.

(16) ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, f. 11921, 1546, 20 aprile, pubblicato in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, p. 182.

(17) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 331A, f. 254v, il 12 marzo 1548 muore, il 13 marzo vengono celebrati i funerali.

(18) A tal proposito si vedano i documenti dell'Archivio Capitolare citati nella nota 9 dove si rintraccia l'intento Vimercati che riguarda la costruzione anche della cappella. La preoccupazione della Fabbrica riguardante la costruzione degli altari in quella zona della chiesa è manifesto in un Ordinazione Capitolare del 23 gennaio 1548 nella quale si accenna già all'esigenza di un'unitarietà architettonica degli altari: AVFDMi, *Archivio storico*, O. C., 10, 1548, 23 gennaio, f. 153r: *Ordinatum est esse olanda illam partem templi majoris Mediolani existentem versus ducalem curiam Mediolani, quae de presenti non est solata, et in ea parte esse facienda sua altaria, juxta formam aliorum altariorum praefeti templi.*

Una situazione degli altari di testa del transetto è descritta dalla visita pastorale di Carlo Borromeo del 1566 (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, IL, fasc. 26 pubblicato in A. PALESTRA, *Le visite pastorali del Card. Carlo Borromeo al Duomo di Milano e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo Cuore e simbolo di Milano*, Milano, 1977, p. 170) altare dei santi Giovanni Damasceno e Galdino con il *Cristo alla Colonna* del Solari, l'altare della Madonna dell'Albero con una statua lignea della Madonna e l'altare di sant'Agnese con statua marmorea della Santa.

(19) M.T. FIORIO, *Bambaia*, Firenze, 1990, p. 153 e AGOSTI, *Bambaia...*, cit. nota 6, p. 199, nota n. 69. Come testimoniano i documenti il Bambaia lavorò fino alla sua morte per la Fabbrica in qualità di scultore (AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 10, f. 142 pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, vol. III, 1547, 16 dicembre, p. 301).

(20) AVFDMi, *Archivio Storico*, Registri *ad annum*.

e “marmora de Cararia, et lapide magiatos ac magistri et alijs rebus pro fabricatione d.te capelle et eius altaris...”, materiali ordinati il 18 agosto del 1546²¹. Inoltre in questa nota spese si legge il nome di *magistro* Pietro da Bologna il quale viene pagato con un salario mensile per la lucidatura e pulitura dei marmi²².

Come da regolare svolgimento del capitolo di spesa della cappella, nel 1550 è annotato il pagamento del salario mensile a Pietro da Bologna per i seguenti lavori: ...lustrandi lapides ponendos ad altare dta Capella et segando lapides [...] ...lustrandi columnas altaris dte Capella...²³.

Anche nel capitolo di spesa del 1551²⁴ e del 1552²⁵ sono registrati salari mensili a Pietro da Bologna, solo in alcuni mesi è specificato il lavoro svolto: “... lustrando columnas...”.

Nel 1554, insieme alle messe, viene annotato anche un pagamento ad Agostino da Arzo per 16 pezzi di pietra macchiata da utilizzare per basi e capitelli²⁶, dunque i capitelli in bronzo per i quali nel 1548 fu acquistata la cera non erano stati realizzati. Ma l’indecisione su come fabbricare i capitelli non cessa in quanto nel capitolo della cappella del 1556 vengono pagati e trasportati in Camposanto altri 16 pezzi per basi e capitelli, ma questa volta di pietra nera, provenienti dal Lago Maggiore e stimati dall’architetto della Fabbrica, Vincenzo da Seregno²⁷.

(21) La cera per i capitelli fu pagata 25 lire. La spesa della fornitura di marmo macchiato, marmo di Carrara *et alijs rebus* Ammonta a 4056 lire.

(22) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 331A, f. 332v. Il pagamento per la cera dei capitelli in bronzo per la Cappella Vimercati si trova anche nei registri di cassa: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 331, f. 44v.

(23) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 332, f. 175v.

(24) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 332, f. 232v.

(25) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 333A, f. 302v. Nel successivo Capitolo della Cappella del 1544 in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 334A, f. 246, si fa menzione solo dei pagamenti per le messe.

(26) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 334A, f. 246v.

(27) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 335A, f. 250v. Il pagamento dei 16 pezzi di pietra nera e del trasporto in Camposanto si trova anche nei registri di cassa: AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 411, f. 6r, e in AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 411, f. 7r. Vincenzo da Seregno fu nominato architetto della Fabbrica nel 1547 alle dipendenze di Cristoforo Lombardo (AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 10, f. 138, pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, III, 1547, 21 novembre, p. 301). Si fa presente che tra il 1550 e il 1556 il Seregno lavora al monumento funebre di Giovanni del Conte nella basilica di S. Lorenzo a Milano completato nel 1568 (D. SANT’AMBROGIO, *Un importante sarcofago in Milano dello scultore Marco D’Agrate*

Dal 1558 il capitolo della cappella appare nei registri con cadenza biennale, ricco di annotazioni riferite alle messe e senza menzione di lavori all’altare²⁸ fino al 1582-84 quando muta la modalità di rendicontazione e la Cappella Vimercati non è più indicata come un capitolo di spesa a se stante ma viene menzionata sotto il Capitolo delle Cappellanie²⁹.

Sembrirebbe dunque che dopo la fabbricazione di basi e capitelli in pietra nera, l’altare sia stato montato e i pagamenti non appaiano sotto il capitolo della Cappella in quanto la spesa del montaggio, effettuato dagli operai della Fabbrica, è confluita nel salario di questi.

Risulta difficoltoso ricostruire l’aspetto architettonico dell’altare³⁰, anche perché non viene specificato nei documenti se i 16 pezzi di pietra per basi e capitelli siano destinati tutti a colonne libere o in parte anche a lesene³¹. Dai dati raccolti dai sopracitati documenti emerge che dal 1548, viene pagato Pietro da Bologna per la lavorazione dei suddetti materiali e nel biennio 1551-52 per la lucidatura delle colonne. Resta quindi ancora da chiarire, dato la costanza dei pagamenti, l’ammontare cospicuo della cifra spesa e il tempo impiegato per le mansioni descritte nelle causali, che entità di lavoro fosse. Sicuramente l’altare risulta concluso nel 1566, quando Carlo Borromeo in una visita pastorale lo descrive brevemente, ricordando l’antica dedizione a san Giorgio: “...propre Altare S. Georgiy, alias, si porti sub titulo presentationis Beata V. Mariae et S. Martyni et Catherinae cu statuis marmoreis columnis et alys ornamentis, cum suas inve-

del 1556, Milano, 1898, pp. 10-11). Riguardo al rapporto tra il Lombardo e il Seregno nella progettazione dell’altare della Presentazione e del monumento Del Conte ne parla anche Fiorio in M.T. FIORIO, *Da Carlo V a Carlo Borromeo: il periodo del manierismo lombardo*, in M.T. Fiorio, V. Terraroli, a cura di, *Lombardia manieristica. Arte e architettura*, Milano, 2009, p. 47.

(28) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 336A, f. 241v AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 337A, f. 248v.

(29) AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 347A, f. 365v e AVFDMi, *Archivio Storico*, Registri ad annum.

(30) Dall’osservazione diretta del rilievo dello *Sposalizio della Vergine* si nota che l’architettura che fa da sfondo alla scena è simile all’impianto architettonico dell’attuale altare della Presentazione.

(31) Il numero di 16 pezzi per basi e capitelli fa supporre che 8 fossero per le colonne e 8 per le lesene, di fatto però oggi i capitelli sono ancora in pietra nera mentre le basi sono in marmo di Candoglia ricoperte di una sostanza bituminosa che simula il colore nero (C. MANCINI, *Materiali costitutivi*, in

driadas ad finestrans ...”³². A questo altare viene messa l’inferriata nel 1569, come riporta il Casale nel suo *Diario*³³.

In seguito all’ordinazione del vescovo Famagosta³⁴, una prima modifica dello stato di fatto descritto dal Borromeo potrebbe essere avvenuta nel 1577. Il 22 febbraio infatti si delibera: “Altare di S. Martino Si metti un altare nuovo per forma delli altri. Si facciano in termine d’un mese li gradi a q.to altare secondo la forma”³⁵. Se si intende la parola “altare” come tutto il complesso architettonico e non solo come mensa, le modifiche effettuate furono probabilmente le minime necessarie per adattarne l’aspetto alle esigenze borromaiche³⁶ o semplicemente eseguite per ricavare lo spazio necessario all’apertura della porta della strada sotterranea, avvenuta nel 1576, che risulta fosse dotata di un ingresso monumentale³⁷ (fig. 2). Delle probabili

Altare della Presentazione della Vergine al Tempio nel Duomo di Milano, Relazione di restauro, Firenze, 2008). Inoltre le colonne libere sono in marmo rosso e le lesene in marmo di Candoglia.

(32) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, IL, fasc. 26 e pubblicato in PALESTRA, *Le visite...*, cit. nota 17, p. 170.

(33) C. MARCORA, *Diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in *Memorie storiche della Diocesi di Milano*, vol. XII, p. 249. Al riguardo non si trova menzione di una consacrazione dell’altare in quanto probabilmente già avvenuta. Dunque la data precedentemente indicata del 1565 è riferibile alla consacrazione dell’altare di Pio IV (MARCORA, *Diario...*, cit. nota 33, p. 231).

(34) *Annali ...*, cit. nota 3, IV, p. 134, e in ASDMi, Metropolitana 72, fasc. 11, 1576, agosto, “...che si facciano fare le cappelle e le facciate alli altari secondo il disegno che sera approvato da monsignore reverendissimo arcivescovo...”.

(35) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, IL, fasc. 7.

(36) A suffragio dell’affermazione delle modifiche vi è la presenza di materiale di riuso rinvenuto durante il restauro del 2008, collocato nella parte posteriore del timpano. Sintomi di diversi adattamenti e probabilmente riduzioni dimensionali sono visibili nei rilievi dei festoni posti accanto ai capitelli delle lesene che appaiono mutilati allo scopo di essere li incastrati, rilievi probabilmente riutilizzati dall’altare precedente perché in marmo di Carrara. (MANCINI, *Altare ...*, cit. nota 30). Nel documento, vengono menzionati anche gli altri altari soggetti alle modificazioni tridentine come l’altare di san Giuseppe, di sant’Agata, di san Giovanni, di santa Maria della Neve, della Croce, solo per quello di san Martino è specificato che si debba fare di nuovo. Questo può essere il sintomo di un’esitazione riguardo alle modifiche da effettuarsi in quanto essendo stato completato verso la fine dagli anni ’50 del Cinquecento non si trovava così lontano dal gusto contemporaneo come al contrario non lo era l’altare ducale di san Giuseppe che si dava per scontato che si dovesse rifare.

(37) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, f. 368v e r, pub-

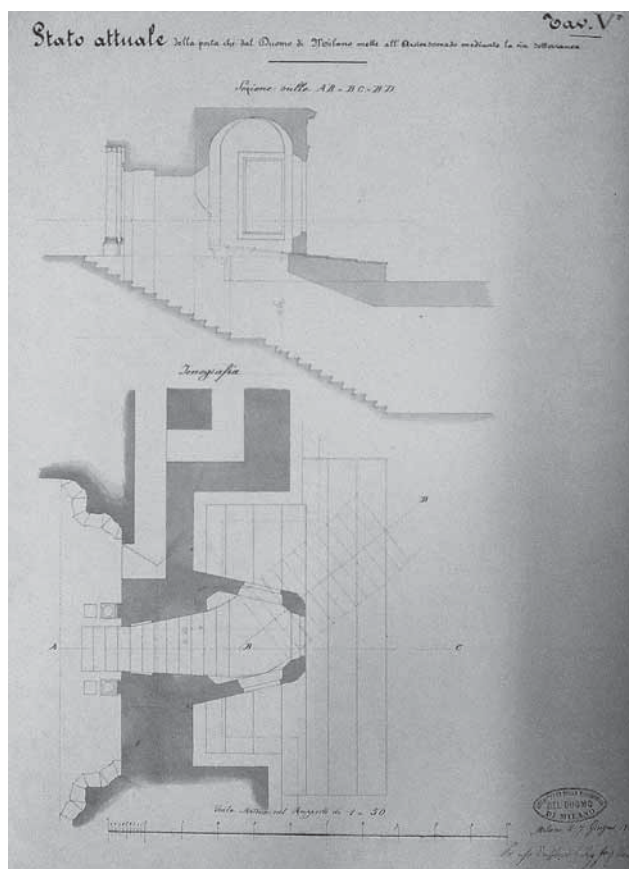


Fig. 2. Rilievo di Giuseppe Vandoni della strada sotterranea, 1866, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, Archivio disegni.

modifiche compiute all’altare della Presentazione, non si trova traccia in quanto anche queste confluirono nel salario degli operai³⁸. Un ulteriore indizio

è pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, IV, p. 153. Nei disegni di Giuseppe Vandoni redatti nel 1866 per effettuare le modifiche alla strada sotterranea (AVFDMi, *Archivio disegni*, E7, strada sotterranea) si nota come l’ingresso cinquecentesco fosse monumentale. In una descrizione del 1610 conservata presso l’Ambrosiana (BAMi, S 124 Sup., f. 76v) viene così tratteggiata: “...segue un poco più inanti una portina che si posa sopra tesse da domo al arcivescovado la quale è ornata con due collone et contra collone di ordine jonicho di pietra rossa et baresina et altri colori con piedistalli base et capitelli di marmo bianco con sopra architrave fregio et cornice con il dentello di marmo bianchi con il suo frontespizio drito di marmo bianco”.

(38) Non si trova alcuna documentazione che sia direttamente o indirettamente collegata ad esso, o meglio al suo probabile rifacimento “moderno” realizzato negli anni che vanno dal 1577 al 1580-81, prima cioè della riforma dell’organizzazione del cantiere, dopo la quale gli operai non furono più pagati a giornata ma alla conclusione dei lavori dopo una valutazione del lavoro svolto in base alla stima oppure sulla base dell’incanto, per la quale appunto certi interventi di solito minimi o che non richiedevano grossi investimenti di

riguardo a lavori eseguiti in questa zona della chiesa è data dall'Ordinazione Capitolare del 14 gennaio 1580 nella quale si dispone togliere la transenna dell'altare di sant'Agnese e di porla "ad altare nuper constructum ad portam respicientem versus via qua proficiscitur ad officium iudici capitanei iustitiae mediolanensis..."³⁹.

Un'immagine di come potesse apparire l'altare Vimercati in quegli anni, lo fornisce il suo corrispondente nel transetto settentrionale, l'altare di santa Prassede (fig. 3). Nel contratto del 1590 stipulato tra la Fabbrica e l'appaltatore Bernardo Paranchino per il detto altare viene specificato che questo "si faccia come quello di S. Martino"⁴⁰. Il contratto sottolinea che l'altare deve essere uguale per uso di materiale, per proporzioni e misura e si specifica che al posto delle "historiette" presenti nella zoccolatura dell'altare della Presentazione dovevano essere posti riquadri di marmo mischio e che la mensa doveva essere in marmo in quanto quella di san Martino è in cotto. Le affinità con l'altare di santa Prassede però non si limitano all'impianto architettonico e ai capitelli⁴¹ ma riguardano anche altri aspetti oggi non più visibili.

Infatti in un manoscritto del 1610 intitolato *Relacione deli altari con suoi ornamenti che sono nella stupend.ma Fabricha del Domo di Milano* conservato

manodopera o grosse forniture di materiali, non lasciavano tracce contabili. La mutazione di modalità dell'organizzazione del lavoro di cantiere non avvenne per decisione capitolare, è desumibile dai verbali del processo a Pellegrino Tibaldi del 1583 nei quali lui stesso afferma che da tre anni non si pagavano più operai a giornata (S. DELLA TORRE, R. SCHOFIELD, *Pellegrino Tibaldi architetto e il S. Fedele di Milano*, Milano, 1994, p. 28, p. 30; nota 44).

(39) AVFDMi, *Archivio Storico*, O.C. 14 A bis, f. 5v. La notizia è riportata anche dal Casale che nel suo diario annota che il giorno 15 gennaio del 1580 fu smontato l'altare di sant'Agnese e tolta la ferrata per volere di Carlo Borromeo e che il giorno 23 gennaio fu messa la ferrata all'altare posizionato dove vi è la porta verso l'Arcivescovado (MARCORA, a cura di, *Diario...*, cit. nota 33, pp. 341-342).

(40) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 3, 1590, febbraio 27, pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, IV, 1590, pp. 245-247.

(41) I capitelli dell'altare di santa Prassede sono in pietra nera, le basi sono in marmo di Candoglia ricoperti di pigmento nero, come quelle dell'altare della Presentazione. Nel contratto del 1591 per i primi altari della navata: sant'Ambrogio e Virgo Potens si dice che debbano avere i capitelli in pietra come quelli di santa Prassede: AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 170, fasc. 5, pubblicato in *Annali...*, cit. nota 3, IV, 1591, settembre 30, pp. 259-261.

presso la Biblioteca Ambrosiana⁴² si desume, dalla descrizione dell'altare della Presentazione, che nella zoccolatura fossero presenti le specchiature di marmo policromo oggi ancora visibili all'altare di santa Prassede.

Nel documento sopracitato anche la descrizione della pala sembra non corrispondere totalmente all'attuale:

"...et poi nel mezzo delle quatro collone sopra lalatare vie con nichie a modo di capelleta fato tutto di marmore bianco di meso rilieuo in prospettiva dentro del quale vie con misteri con figure di mezo rilieuo di marmore bianco di [lac] con una scallera di marmore bianco nel mezo che fissa con il piede sul piano dell'altare con una figureta che sollege detta scala che intorno sono figure n. [lac] di marmore bianco..."

Dunque la scala che percorre la Vergine viene descritta più lunga di come è oggi a tal punto da scendere fino alla mensa⁴³ (fig. 4). Anche Federico Borromeo durante la visita pastorale del 1595⁴⁴ trattando dell'altare della Presentazione si sofferma sulla pala riportando la presenza della scala composta da 15 gradini⁴⁵. Dal documento dell'Ambrosiana si intuisce inoltre che l'aggetto⁴⁶ dovesse

(42) BAMi, S 124 Sup., f. 76v e f. 77r.

(43) La mensa doveva essere più alta dell'attuale infatti nel 1870 viene abbassata: AVFDMi, *Archivio deposito*, Lavori Duomo, Altari minori, cart. 68, fasc. 1, 1870; AVFDMi, *Archivio Deposito*, Relazioni annuali, cart.103/1, 1870.

(44) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XIV, fasc. XXXV, f. 99 v.

(45) Il numero di 15 gradini del tempio è riportato dall'iconografia dei vangeli apocrifi. Nel Vangelo dello Pseudo-Matteo si dice "...Quando essa fu posta davanti al tempio del Signore salì così di corsa i quindici gradini che non si volse affatto a guardare indietro..." (PSEUDO MATTEO, *Vangeli dell'Infanzia*, in *I Vangeli Apocrifi*, Torino, 1996, pp. 71-72). Questo testo fa capo al Protovangelo *Libro sulla nascita della Vergine* e al Pseudo Tommaso *Libro sull'infanzia del Salvatore*, testimoniato già nel Medioevo e di larga diffusione che non fu assorbito dall'attuale dottrina fino all'eliminazione degli elementi ritenuti eretici del Protovangelo mentre invece fu accolto dalla Chiesa con il *Libro sulla Natività di Maria* derivante sempre dallo Pseudo-Matteo. Il testo narra che "c'erano intorno al Tempio, in corrispondenza ai quindici Salmi graduali, quindici gradini di salita [...] su uno di questi, dunque i genitori posero la piccola beata Vergine Maria [...] la vergine del Signore salì ad uno ad uno tutti i gradini senza (bisogno della) mano di uno che la guidasse..." (*Vangeli dell'Infanzia, Libro sulla natività di Maria*, in *I Vangeli Apocrifi*, Torino, 1996, p. 220).

(46) Dal rilievo dell'altare effettuato dopo il restauro da Fran-

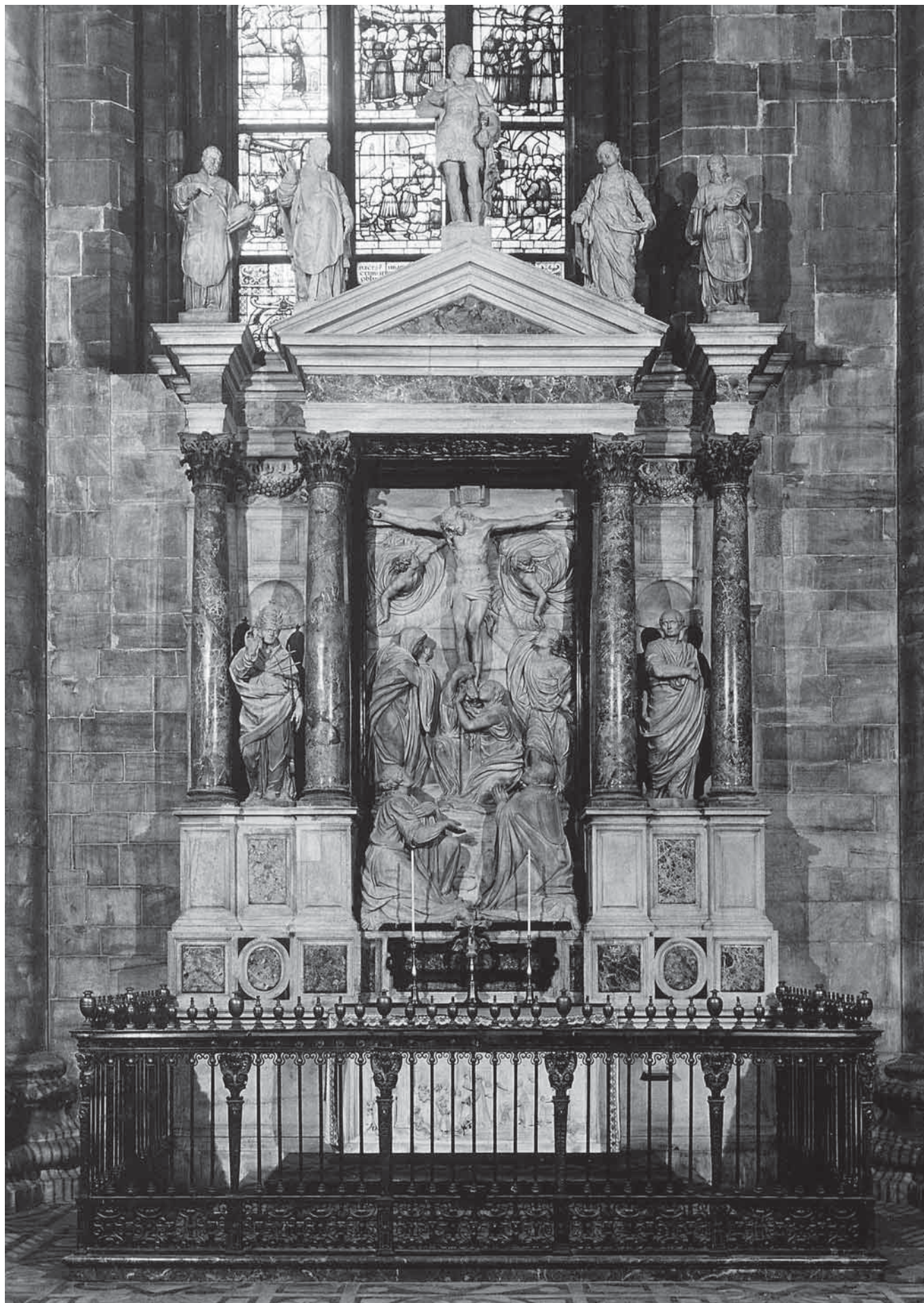


Fig. 3 Altare di santa Prassede, Milano, Duomo.



Fig. 4. Pala dell'altare della Presentazione della Vergine al Tempio, Milano, Duomo.



Fig. 5. Pala dell'altare della Presentazione della Vergine al Tempio, Milano, Duomo, particolare della Vergine infante, marmo di Carrara.

essere più marcato in quanto la sacra rappresentazione ora si trova in posizione più arretrata rispetto alla piccola Vergine che infatti rivolge lo sguardo nel vuoto (fig. 5).

La critica ha sempre avanzato dubbi sull'autografia bambaiesca della pala che viene distinta stilisticamente dai rilievi e dalle opere di statuaria presenti all'altare⁴⁷.

cesca Cremasco emerge che la pala è collocata in un alloggiamento scavato nel muro profondo circa 50 cm caratteristica non riscontrata negli altri altari del Duomo.

(47) In A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*, vol. X, parte I, Milano, 1935, p. 670, l'autore nota che figure della pala sono "allampanate"; AGOSTI, *Bambaia...*, cit. nota 6, p. 197, nota 63, dubita che la pala sia opera del Bambaia o dei suoi seguaci, come d'altra parte avanza dubbi sulla statua del S. Martino. FIORIO, *Bambaia...*, cit. nota 20, pp. 119-120, attribuisce alla mano del Bambaia solo la santa Caterina e le due piccole storie, riscontra analogie stilistiche tra la pala e la statua del *San Martino*. In M.T. FIORIO, A.P. VALERIO, *La scultura a Milano tra il 1535 e il 1565: alcuni problemi*, in M. GARBERI, a cura di, *Omaggio a Tiziano: la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Milano, 1977, pp. 122-131, la

Dunque dopo avere appurato che fu proprio il Bambaia ad eseguirla in marmo di Carrara secondo i documenti esistenti, lo stato di fatto impone un confronto con la sua originalità.

Dalle indagini eseguite durante il restauro si è accertato che la statua della piccola Vergine è l'unico frammento della pala costituito da marmo di Carrara, tutto il resto è in marmo di Candoglia⁴⁸. Dalla mappatura dei materiali effettuata gli elementi di marmo di Carrara presenti sull'altare sono: la scultura di santa Caterina⁴⁹, di san Paolo e di san Giovanni Battista, le due storie presenti nella zoccolatura, i due festoni posti tra i capitelli delle lesene (fig. 6). Tutto il resto dell'apparato lapideo, tranne le colonne e i capitelli, è in marmo di Fabbri. Inoltre si rileva che le parti rimaste in marmo di Carrara poste sotto l'altezza di due metri e mezzo circa presentano un particolare degrado del materiale: una consunzione del modellato (fig. 7), la cui causa è indicata dall'aria umida trasportata all'interno della cattedrale dalla strada sotterranea⁵⁰ posta a fianco dell'altare che fu aperta nel 1576⁵¹. Dunque rimane ancora da dipanare la questione per la quale l'attuale pala, così pubblicata dal Cicognara in un'incisione nel 1813⁵², sembra apparire

manifattura della pala viene attribuita ad un Bambaia anziano e a Cristoforo Lombardo il disegno architettonico. Attribuita con certezza a lui la statua della S. Caterina. In FIORIO, *Da Carlo V...*, cit. nota 27, pp. 32-33, si attribuisce il progetto delle parti scultoree dell'altare al Bambaia con contributo del Lombardo la cui esecuzione, afferma, sia stata lasciata alla bottega. Infatti alla nota 34 del contributo la Fiorio ipotizza che sia stata realizzata da diversi artisti che hanno interpretato un modello più antico. È la Bossaglia nel 1973 ad attribuire la pala al Bambaia (R. BOSSAGLIA, *Scultura*, in *Il Duomo di Milano*, 1973, pp. 99-100).

(48) MANCINI, *L'altare ...*, cit. nota 31, la pala non è composta da un pezzo unico di marmo ma da quattro.

(49) Si è riscontrato durante i restauri che la statua di S. Caterina non esce dalle colonne che incorniciano la nicchia in quanto risulta più larga dell'intercolumnio. Un dato rilevante da non tralasciare in quanto nella costruzione di un altare veniva prima montata la struttura architettonica e successivamente veniva dotato di apparato scultoreo (si veda il contributo di BENATI, *Altari ...*, cit. nota 35). A tal proposito da notare la statua di san Martino, posta nell'altra nicchia, che appare infilata di sbieco.

(50) È una delle principali cause indicate nell'800 per la quale viene spostato il monumento Vimercati (*Annali...*, cit. nota 3, VI, p. 392).

(51) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 13, f. 368v e r, pubblicato in *Annali ...*, cit. nota 3, IV, p. 153.

(52) L. CICOGNARA, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova*, Venezia, 1813, cap. IV, p.

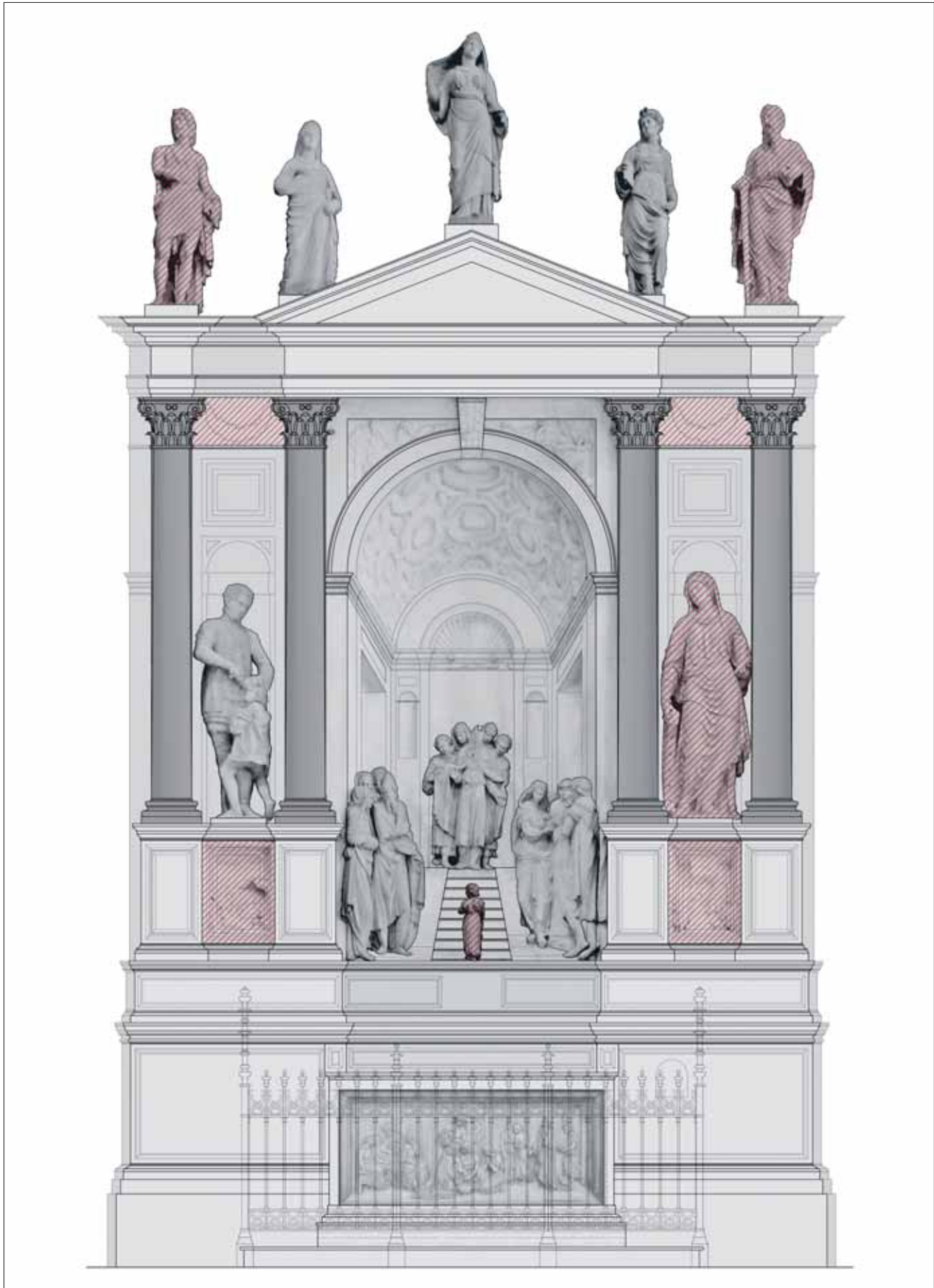


Fig. 6. Rilievo dell'altare della Presentazione della Vergine al Tempio, Milano Duomo, in evidenza le parti in marmo di Carrara.



Fig. 7. Altare della Presentazione della Vergine al Tempio, Milano, Duomo, particolare del rilievo dello Sposalizio della Vergine, marmo di Carrara.

differente rispetto alla descrizione fatta da Federico Borromeo e riscontrata nel documento dell'Ambrosiana⁵³, questione che andrebbe approfondita alla luce della diversità di lavorazione del marmo⁵⁴, di resa anatomica delle figure e dei loro panneggi, rilevata tra la piccola Vergine in marmo di Carrara e il resto dell'ancona in marmo di Candoglia (fig. 8). Difficoltosa risulta la ricostruzione della cronologia degli interventi che hanno mutato inesorabilmente in modo lento e continuo l'aspetto dell'altare in quanto nonostante il Vimercati abbia lasciato con

353. Anche il Franchetti nel 1821 fornisce un'incisione della pala che appare come oggi si presenta (G. FRANCHETTI, *Storia e descrizione del Duomo di Milano*, Milano, 1821, pp. 74-75).

(53) Nella visita pastorale di Mons. Archinti del 1702 si rileva che l'altare è ben conservato (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XXXIX, fasc. 5) nonostante ciò solamente pochi anni dopo, nel 1717, Mons. Erba Odescalchi pone l'attenzione sulla pessima conservazione del monumento (ASDMi, Metropolitana LIII). La visita pastorale precedente a quella del 1702, effettuata da Mons. Federico Visconti non fornisce notizie utili in quanto è interrotta e non tratta la Cappella Vimercati (ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XL). Nella ricerca di lavori effettuati all'altare sono stati consultati senza esito anche i seguenti documenti: AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 51; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 54; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 56; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 57; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 58; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 59; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 60; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 62; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 63; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 64; AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 65; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 356; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 356A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 356B; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 357; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 357A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 358; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 358A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 358B; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 359A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 362; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 362A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 362B; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 363; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 363A; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 488; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 364; AVFDMi, *Archivio Storico*, R. 364A; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 166; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 167; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 339; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 340; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 341; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 342; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 353; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 354; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 355; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 339; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 340; AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 436; AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 450.

(54) MANCINI, *L'altare ...*, op. cit. nota 31. La restauratrice ha riscontrato similarità di lavorazione tra la piccola Vergine e la santa Caterina e tra il resto della pala e la statua di san Martino.



Fig. 8. Pala dell'altare della Presentazione della Vergine al Tempio, Milano, Duomo, particolare, marmo di Candoglia.

legato testamentario una somma di denaro per la pala, il monumento e le messe delle Cappellanie, è dimostrato dai documenti rinvenuti che la manutenzione della Cappella stessa è sempre stata a carico della Fabbrica⁵⁵ come si evince dai lavori eseguiti a partire dalla messa in opera della pala e del monumento nel 1546, fino al montaggio dell'altare nel 1558-60 e le probabili modifiche eseguite tra 1577 e il 1580.

Risale al 1708 la testimonianza documentaria di un intervento effettuato all'altare rinvenuta consultando i diari dei cerimonieri⁵⁶ dove si legge che il giorno della vigilia della festa di san Martino non può essere celebrato il vespro alla sua Cappella

(55) Nota amministrativa specificata anche da Federico Borromeo nella visita pastorale del 1595: ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XIV, fasc. XXXV, f. 100.

(56) F. RUGGERI, *I diari dei cerimonieri del Duomo di Milano. Inventario del fondo liturgico dell'archivio del Capitolo Metropolitano (cartelle 1-23)*, in "Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana", XXI, Milano, 2003, pp. 199-232.



Fig. 9. Giuseppe Vandoni, *Progetto per la riforma del baldacchino*, 1865, Milano, Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo.

“...a causa per non essere ancora aggiustata bene [...] restando il tutto quasi aperto e per conseguenza predominata dell'aria”⁵⁷. Non si è ancora a conoscenza di che tipologia ed entità di lavoro si trattasse in quanto nell'archivio della Fabbrica non si sono rintracciati specifici pagamenti al riguardo⁵⁸.

Nel XIX secolo gli intereventi documentati sono diversi tra cui una generica pulitura nel 1813⁵⁹, nel 1835 viene restaurato il pavimento e la predella, l'ultimo dei tre gradini della cappella⁶⁰, nel 1865 l'altare viene sottoposto alla riforma dei baldacchini⁶¹ (fig. 9), nel 1870 subisce la riduzione della cancellata a causa dell'apertura delle portine e l'abbassamento della mensa⁶², infine nel 1871 vengono eseguite delle vere e proprie modifiche al paramento marmoreo della zoccolatura sopra la mensa⁶³.

In conclusione si può affermare che questo altare, la cui esecuzione dell'impianto architettonico è stato ascritto dalla critica al momento romano pre-pellegriniano⁶⁴, sia stato coinvolto nei cambiamenti

(57) ACMi, Liturgico, cart. 8, fasc. 26, f. 87r, 10 novembre 1708. Il giorno successivo, 11 novembre 1708 infatti il cerimoniere specifica che non viene celebrato nessun ufficio alla Cappella, ma vengono accesi i lumi. Alla ricerca di indicazioni da parte dei cerimonieri sono stati consultati senza esito in corrispondenza delle feste di san Martino, santa Caterina e della Presentazione della Vergine al Tempio anche: ACMi, Liturgico, cart. 6, fasc. 19 e 21, ACMi, Liturgico, cart. 7.

(58) Nei documenti dell'epoca dell'Archivio della Fabbrica non si è trovato traccia specifica del lavoro AVFDMi, *Archivio Storico*, R 359A, AVFDMi, *Archivio mandati*, cart.234-235-236.

(59) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 137, Capo XVIII, § I,II, fasc. 71. *Pulitura e restauro di tutte le cappelle*.

(60) AVFDMi, *Archivio Storico*, cart. 478 bis, Capo XVIII, § III, fasc. 150 e AVFDMi, *Archivio mandati*, 21 dicembre 1835, cart. 558, n. mandato 124. “Ristauero del pavimento e bradella di s. Tecla, di s. Martino, di s. Ambrogio, di s. Giuseppe, del Crocefisso”.

(61) AVFDMi, *Archivio deposito*, Lavori Duomo, Altari minori, cart. 68, fasc. 1; AVFDMi, *Fondo Vandoni*, cart. 4, tav. 87.

(62) AVFDMi, *Archivio deposito*, Lavori Duomo, Altari minori, cart. 68, fasc. 1, 1870; AVFDMi, *Archivio Deposito*, Relazioni annuali, cart.103/1, 1870

(63) AVFDMi, *Archivio deposito*, Lavori Duomo, relazioni annuali, cart. 101, fasc. 4, *modificazioni eseguite all'altare di san martino*. Il Paliotto viene apposto nel 1863, eseguito dallo scultore Antonio Tantardini, rappresentante la *Nascita della Vergine*, eseguito in marmo di Carrara (*Annali...*, cit. nota 3, VI, 1863, 22 gennaio, p. 390; AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, cart. 594, 22 gennaio 1863; AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Scultura, cart. 43, fasc. 4).

(64) N. CARBONERI, *L'alternativa “Romana” alla fabbrica gotica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo di Milano*, Atti del

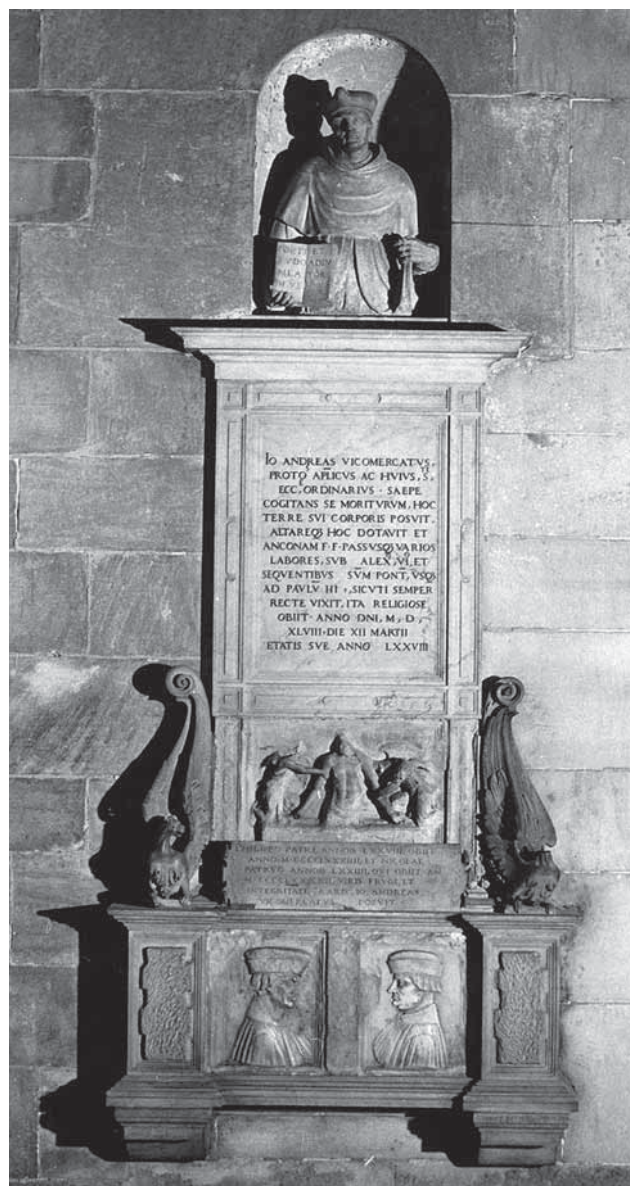


Fig. 10. Monumento Vimercati, Milano, Duomo.

e che non sia quindi da considerarsi come immutato punto di riferimento del Tibaldi per la progettazione degli altari della testa del transetto.

Il monumento Vimercati, vicende documentarie

Una trattazione a parte meritano le vicende del monumento funebre Vimercati, eseguito dal Bambaia, voluto per lascito testamentario del canonico del 1543⁶⁵ e descritto inoltre nell'atto notarile rogato nel 1544:

“In angulo dicte ecclesie prope altare cappellanorum... sepulchrum unum marmorem partim

Congresso Internazionale, Milano, 1968, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano, 1969, p. 149.

(65) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 9, f. 341r, pubblicato in



Fig. 11. Monumento Vimercati, Milano, Duomo, particolare.

marmore carrareo et partim cum petia nigra lustrata cum figura prefati reverendi domini Johannis Andree a cintura supra, cum figura domino Filippi eius patris et cum litteris prout ordinabitur per prefatum reverdum domino Johannem Andream, et cum duabus armis familie de Vicomerchato, et cum eius pedestallo...”⁶⁶.

Oggi oltre che non trovarsi nella sua posizione originaria, non appare realizzato come viene descritto nella commissione, mancano infatti le pietre nere, le armi della famiglia e il ritratto menzionato è solo quello del padre Filippo⁶⁷ (fig. 10).

Annali..., cit. nota 3 III, 1885, p. 286-286, in data 23 ottobre 1543, e 19 novembre 1543.

(66) ASMi, Notarile, not. Giovanni Ambrogio Pozzi, cart. 10081, 1544, 10 febbraio pubblicato in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 177-178.

(67) SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 176 nota 21. In quest'occasione la Shell avanza dubbi sull'autografia del monumento specificando che i ritratti del padre Giovanni e del nipote Nicola siano di bottega. Agosti in AGOSTI, *Bambaia...*,

Il monumento è completato nel 1546⁶⁸ e riguardo all'aspetto originario non si può affermare con certezza che non sia mutato nel corso dei secoli.

Uno dei grandi lavori eseguiti proprio in prossimità del monumento è l'apertura della porta sotterranea nel 1576⁶⁹, e dai documenti, sia riguardanti il monumento sia l'apertura della porta, non viene specificata la posizione esatta dello stesso. Se si ipotizza però che fosse centrato alla parete verso il *Vescovado*, allora in quest'occasione subì uno spostamento.

La necessità di un intervento di restauro o sistemazione del monumento, documentato, risale al 1712⁷⁰, quando nella sua visita pastorale Benedetto Erba Odescalchi segnala il pessimo stato conservativo in cui versa il busto e soprattutto la lapide del

cit. nota 6, p. 197 nota 63, afferma che i ritratti sono stati realizzati tra la fine del Quattrocento e il primo Cinquecento da un anonimo scultore e che siano un reimpiego.

(68) ASMi, Notarile, not. Luigi Croce, cart. 11921, 1546, 20 aprile, pubblicato in SHELL, *Bambaia's...*, cit. nota 12, pp. 170-189.

(69) *Annali...*, cit. nota 3, IV, p. 397.

(70) ASDMi, Sezione X, Metropolitana, XXXIX, fasc. 5.

sepolcro, e intima di sistemarla da lì a due mesi anche se non si presentassero gli eredi in questione. Dalle ordinazioni capitolari emerge che nel 1754⁷¹, è proprio la famiglia che chiede alla Fabbrica di sostituire la lapide, non a proprio carico⁷². Il capitolo decide affermativamente in tal senso, ma non viene descritta nei particolari l'entità dei lavori effettuati. Nel 1797 le insegne familiari vengono scalpellate via dalla furia iconoclasta cisalpina⁷³.

Si ha una documentazione più esauriente riguardo al noto spostamento del monumento effettuato durante il XIX secolo che ne comportò la perdita parziale di alcune parti originali. Dalle descrizioni di Giuseppe Vandoni, stilate in occasione delle diverse perizie, si evince che si trovasse a lato dell'ingresso della strada sotterranea verso san Giovanni Bono⁷⁴, spazio divenuto necessario nel 1886 per l'apertura delle portine⁷⁵. Il Vandoni manifesta inoltre preoccupazione riguardo al pessimo stato di conservazione in cui versava il monumento (fig. 11). La causa del degrado venne imputata all'aria umida proveniente dal sotterraneo, come si legge negli *Annali*⁷⁶. Già nel 1821 Gaetano Franchetti, riferisce le mutilazioni delle teste degli angeli della scena della passione e della testa di uno dei due grifi⁷⁷. Il 31 agosto del 1861 Vandoni fa richiesta alla Fabbrica di vagliare l'ipotesi di restaurare il monumento. Il 9 settembre dello stesso anno, l'Amministrazione autorizza lo stesso architetto a eseguire ciò che ritiene necessario "per isolare quel monumento nel miglior modo dalla parete nitrosa e ripristinarlo il meglio che sia possibile"⁷⁸.

L'architetto in una successiva lettera all'Amministrazione datata 16 dicembre 1862, propone di sostituire il monumento con una copia dopo aver sentito il

parere di esperti del settore⁷⁹.

Annesso a tale documento, riportante la stessa data, si trova una lettera di Francesco Buzzi Leone che contiene i due progetti presentati per la *rinnovazione* del monumento. Nel primo propone di sostituirlo interamente in marmo di Carrara, tranne *la figura che termina in alto*, e di eseguirlo fedelmente all'originale. Nel secondo propone invece di sostituire tutta l'architettura, tranne "*la cartella portante l'iscrizione, ed una mensola, conservando i due mostri laterali e la figura in alto*"⁸⁰.

Il 25 giugno del 1863, la commissione di Belle Arti di Brera, dopo avere ispezionato il monumento, decide che la migliore soluzione per preservarlo da ulteriore degrado sia rimuoverlo dalla sua sede⁸¹. Il Vandoni in una lettera datata 31 agosto 1863 propone diversi siti nei quali porre il monumento: negli spazi laterali alla Cappella del Crocefisso, accanto al monumento Caracciolo, in *uno spazio compreso tra il monumento stesso e la Cappella di S. Giovanni Bono*, oppure sotto una delle finestre della navata nord, reputando opportuno il trasporto entro l'arrivo dell'inverno e impegnandosi a uniformarsi al giudizio della commissione e a non eseguire alcun restauro⁸².

Nel gennaio dell'anno successivo l'Amministrazione rimette la decisione della collocazione del monumento al Vandoni, che esprime la sua preferenza di collocazione sulla parete tra il monumento Caracciolo e l'altare di san Giovanni Bono⁸³.

La questione dello spostamento del monumento rimane irrisolta fino al 1873, quando il Vandoni in una relazione indirizzata all'Amministrazione della Fabbrica, datata 4 agosto, riassume i precedenti dibattiti avvenuti al riguardo e sottolinea il rischio che alcune parti dell'opera potessero ridursi in frantumi durante lo spostamento, a causa dell'avanzato stato di degrado. Egli menziona inoltre il sopralluogo effettuato dalla consulta del Museo Archeologico per lo spostamento del monumento Arcimboldi e che in tale occasione rileva le condi-

(71) AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 60, f. 68v. Non si è riscontrata l'entità economica dell'intervento né nei mandati di pagamento (AVFDMi, *Archivio Storico*, Mandati, *ad annum*), né nei registri (AVFDMi, *Archivio Storico*, Registri, *ad annum*).

(72) Si ricorda che la manutenzione della Cappella è a carico della Fabbrica.

(73) *Annali...*, cit. nota 3, VI, p. 242. Le insegne si trovavano probabilmente a lato dei ritratti.

(74) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3.

(75) *Annali...*, cit. nota 3, VI, 7 giugno 1886, p. 397. I progetti delle portine di Giuseppe Vandoni si trovano in AVFDMi, *Archivio disegni*, E7 249-255, strada sotterranea.

(76) *Annali...*, cit. nota 3, VI, p. 392.

(77) G. FRANCHETTI, *Storia...*, cit. nota 52, pp. 74-75, l'incisione mostra il monumento privo delle mutilazioni.

(78) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3.

(79) *Ibidem*.

(80) *Ibidem*.

(81) *Ibidem*.

(82) *Ibidem* e AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C., 79, f. 346-347.

(83) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3, l'Amministrazione scrive al Vandoni in data 26 gennaio 1864 a cui risponde in data 28 gennaio 1864 e ribadisce la scelta in un'altra lettera datata 4 marzo 1864.

zioni in cui versa il monumento Vimercati:

“trovò del pari la Commissione plausibile il progetto di tramutare di luogo il piccolo monumento Vimercati, elegante lavoro del Bambaia, che sorge presso l’altare di S. Giovanni Bono onde sottrarlo alle alterazioni quanti cui andrebbe soggetto dopo quelli che già ha subito per l’infelice condizione dell’ambiente ove attualmente si trova, e ritiene riconosce opportuno [lac] per la nuova collocazione la prima campata dopo i tre altari lungo il lato meridionale. Essa consigliò di avere a praticarsi alcun restauro alle parti figurate”⁸⁴.

In allegato a tale relazione sono presenti due preventivi con l’elenco delle parti nuove da sostituire e il relativo prezzo. Sono interessanti da analizzare nei dettagli in quanto permettono di identificare le parti del monumento che sono state rifatte. Uno è di Giuseppe Bianchi, ammonta alla somma di 510 lire e comprende il restauro della parte architettonica compreso la fornitura di marmo di Carrara di seconda scelta, ed elenca le seguenti opere da farsi:

“fatura e marmo di una mensola, cornice sopra con risalti, 2 pilastri con cornice ribazata, una cornice sopra il bassorilievo con risalti, le fozze della lapide con ribassi e cornice, cornicione, assistenza a levarlo e posizione, varie taglie di resigà”⁸⁵.

Il secondo preventivo, quello che fu poi avvallato dalla Fabbrica perché più conveniente, è di Pietro Bonfanti, comprende il restauro, il trasporto e le opere “da eseguirsi di nuovo: 1 mensola, 1 basetta con risalti e modanatura, 2 pilastri, 1 cimasetta del basamento, contorno lapide modanata con battuta per lapide, lapide solo ristauro, architrave della cimasa, cornicione di cimasa”.

Il costo delle opere elencate nel preventivo ammontano a lire 305 con l’aggiunta dell’iscrizione della lapide⁸⁶. Il saldo al Bonfanti fu fatto nel dicembre dello stesso anno, in tale documento viene specificato dal Vandoni che la cifra viene liquidata

al marmorino per il restauro del monumento Vimercati, il quale restauro si attiene al parere della consulta del Museo Archeologico e all’Ordinazione Capitolare del 23 marzo del 1873, che oltre a indicare la nuova collocazione, stabilì che le *parti figurate* non dovessero essere in alcun modo né restaurate né sostituite.

Il monumento fu quindi rimosso dalla sua collocazione originaria e posto nella quinta campata della navata meridionale tra luglio e dicembre del 1873. Si identificano le parti che sono state completamente rifatte, sia constatandone un miglior stato di conservazione rispetto agli elementi più antichi, sia in base alla lettura dei documenti. Esse sono infatti la lapide, la cornice della lapide, l’architrave della cimasa, i pilastri dello zoccolo all’interno dei quali è posto il bassorilievo con i profili. Di sicura derivazione dal monumento originario sono: i due grifoni, il cartiglio iscritto, la Pietà, i ritratti di Nicola e Giovanni Vimercati e il ritratto del committente. Per quanto riguarda il busto del Vimercati è interessante trarne informazioni da una causa intentata dagli eredi Vimercati, Gaetano e Carlo, contro l’Amministrazione della Fabbrica datata 12 agosto del 1873. Gli eredi si opposero allo spostamento del monumento, in quanto esso formava *un unicum* con la Cappella. Essi ritenevano che la causa di degrado fosse l’umidità e non l’aria del passaggio sotterraneo, come indicano gli Annali, e che sarebbe convenuto intervenire solo con un restauro⁸⁷. Riguardo al ritratto si legge che, prima dello spostamento del monumento, esso viene collocato al di fuori della Cappella senza menzionare altre indicazioni specifiche. Per quanto riguarda la causa, la Fabbrica dichiara il 9 gennaio del 1874 che gli eredi non hanno alcun titolo fondato per impedire l’esecuzione dell’Ordinazione Capitolare e delle indicazioni delle commissioni di Belle Arti e del Museo Archeologico⁸⁸.

Dunque anche il monumento, oltre che l’altare, ebbe una sorte travagliata, testimoniata dallo spoglio della documentazione dalla quale non è possibile prescindere se si desidera delinearne un quadro critico.

(84) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3.

(85) *Ibidem*, preventivo di Giuseppe Bianchi marmorino datato 11 luglio 1873.

(86) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3, preventivo di Pietro Bonfanti datato 5 luglio 1873.

(87) AVFDMi, *Archivio Deposito*, Lavori Duomo, Lapidi e Monumenti, cart. 74, fasc. 3.

(88) *Ibidem* e AVFDMi, *Archivio Storico*, O. C. 79, f. 885.

Camilla Mancini

Il restauro degli altari di san Giuseppe, della Presentazione e del monumento Medici

Tra il giugno 2008 e il maggio dell'anno successivo, l'altare di san Giuseppe, il monumento a Gian Giacomo Medici (per la parte lapidea) e l'altare della Presentazione, sono stati sottoposti a un completo intervento di restauro. Il lavoro, in ogni sua fase, è stato eseguito dai restauratori della ditta Camilla Mancini Restauri¹.

Di seguito vengono illustrati gli interventi effettuati sui monumenti e le osservazioni raccolte sulla tecnica con cui sono realizzati e sullo stato di conservazione in cui si trovavano. Per brevità e maggiore precisione il testo è diviso in tre sezioni che si riferiscono, secondo un mero ordine cronologico dei lavori, ognuna a un singolo monumento.

Altare di san Giuseppe

La struttura dell'altare così come tutte le sculture che lo decorano sono realizzate in marmo di Candoglia, un marmo statuario cristallino e saccaroide a grana media. Il delicato colore carnicino è dovuto a una pigmentazione da ferro, finemente disperso nella massa.

Le colonne laterali e due pannelli decorativi nel basamento sono realizzate in Nero di Varenna, un calcare compatto e resistente con grana molto fine cavato nel comprensorio di Como presso la località che gli dà il nome. Il fondo nero è solcato da vene e macchie irregolari di colore bianco.

Le due specchiature a lato degli angeli telamoni e le altre tre lastre nere nel basamento sono di ardesia, una roccia metamorfica con struttura scistosa a elevato contenuto di quarzo facile da dividersi in lastre sottili. Il colore può variare da cenerognolo a nero plumbeo; in questo caso la tonalità è resa par-

ticolarmente intensa per il trattamento con una cera colorata.

I festoni che coronano la tela e i capitelli sono in bronzo sbalzato.

I blocchi che compongono l'altare sono tutti di notevoli dimensioni; hanno una pezzatura costante e una finitura delle superfici omogenea. Le facce non visibili del coronamento sono semplicemente sgrossate a subbia, con profondi solchi obliqui dall'andamento regolare.

L'assemblaggio tra i vari elementi strutturali è realizzato con calce; le fessure tra un pezzo e l'altro e le lacune più evidenti erano riempite con cemento che in gran parte nascondeva le originarie stucature a calce. L'uso del cemento come riempitivo ha causato l'indebolimento e la conseguente decoesione del marmo con cui era a contatto; inoltre essendo stato applicato con poca cautela è stato copiosamente schizzato andando a coprire le superfici circostanti.

Le cinque sculture del coronamento sono lavorate a tuffo ma il retro, non visibile, è solamente sbizzato. Un anello metallico infisso posteriormente all'altezza della vita le vincola alla parete tramite un'asta uncinata che vi si aggancia.

La tecnica di lavorazione è uniforme e impiega principalmente lo scalpello piano utilizzato sia per definire le forme e per lisciare la superficie sia per realizzare i dettagli. L'uso del trapano è limitato alla definizione degli scuri che dividono le masse e la traccia dei ponticelli è quasi sempre cancellata dal successivo passaggio dello scalpello. Sulla maggior parte delle superfici si può osservare una successiva rifinitura a raspa. Nella capigliatura e nelle ali dei telamoni si leggono chiaramente i segni dello strumento piano adoperato con lunghi solchi paralleli per simulare l'andamento delle piume e delle ciocche (fig. 1).

I due profeti collocati nelle nicchie presentano una lavorazione più articolata e una trattazione delle superfici più vibrante; le figure si distinguono per i profondi sottosquadri che creano forti zone d'ombra.

(1) I restauratori che hanno collaborato con Camilla Mancini nell'esecuzione del lavoro sono stati: Cinzia Cantoni, Annalisa Bassanini, Mariavittoria Manca, Maria J. Ybanez Worboys; tutti i fondi necessari per gli interventi sono stati concessi dalla Compagnia di Assicurazioni Aurora s.p.a.



Fig. 1. Altare di san Giuseppe: lo scalpello piano è impiegato inizialmente per definire le masse; in seguito, il medesimo strumento, è impiegato per la definizione dei particolari e per la resa delle superfici.

Le superfici sono trattate con lo scalpello dentato, piano e con raspe a seconda del materiale che lo scultore intendeva ricreare.

Lo stato di conservazione del complesso ha caratteristiche abbastanza omogenee. Dal punto di vista strutturale e di compattezza del marmo il monumento si presenta in ottime condizioni. La superficie scultorea dell'intero monumento era però offuscata da uno spesso strato di polvere incoerente che variava per spessore e consistenza a seconda della posizione. (fig. 2) I depositi, sicuramente composti anche da materiale residuo delle diverse lavorazioni che si sono alternate sia all'esterno della cattedrale sia nella campate subito a sinistra dell'altare, sono principalmente composti di particolato atmosferico contenente sali solubili. La sorprendente consistenza di questi depositi è dovuta in gran parte ai fumi delle candele; la collocazione dell'altare immediatamente accanto alla cappella del Crocifisso, luogo di grande devozione, fa sì che l'elemento grasso del fumo prodotto dalla combustione della cera addensò il deposito di polveri creando un pannicolo coerente. Anche i piani del basamento erano copiosamente schizzati di gocce di cera per via delle candele che lungamente sono state appoggiate vicino alla mensa d'altare.

Un ulteriore effetto della vicinanza ai ceri è leggibile nello scurimento in toni marroni di tutte le superfici rivolte verso il basso: la paraffina contenuta nel nerofumo intride la porosità del marmo e data la sua natura organica subisce una ossidazione, una sorta di invecchiamento, conducendo alla formazione di una patina dal colore brunastro



Fig. 2. Altare di san Giuseppe: i depositi, composti principalmente di particolato atmosferico contenente sali solubili, erano di una sorprendente consistenza, dovuta in gran parte ai fumi delle candele. In ragione della posizione difficilmente raggiungibile, le sculture e le decorazioni del coronamento mostravano una stratificazione di deposito assai più spessa.

e nei punti di maggiore concentrazione di aloni e macchie, purtroppo non reversibili. Questo fenomeno è leggibile particolarmente nella parte alta del complesso; le due figure in basso, essendo di fattura ottocentesca e quindi più "giovani", hanno subito meno a lungo questo processo mantenendo una colorazione più fredda nei toni del grigio.

Nei secoli il monumento deve avere subito più di una manomissione: i documenti segnalano, ad esempio, la sostituzione di una delle sculture del coronamento. La figura più a sinistra che facilmente riconosceremmo come san Giacolo, reca invece l'iscrizione IXAC PATR. Se osserviamo la base della scultura e il basamento che la sostiene notiamo però una evidente difformità; si tratta probabilmente di un cambio di collocazione in seguito a un evento traumatico che possiamo leggere nelle numerose lesioni sul basamento e su alcuni elementi architettonici subito sottostanti. Gli incollaggi sulle piccole rotture delle cornici sono realizzati con una colla a caldo a base di pece greca (o colofonia): il collante dal tipico colore rossastro, che si applica fluido dopo la fusione, è colato in larga parte delle decorazioni dell'architrave.

Le figure di telamoni presentano, entrambe, due importanti fratture passanti all'altezza delle ali; si tratta probabilmente di difetti originariamente presenti nel blocco che sono venuti in luce dopo la messa in opera per lo sbilanciamento del carico verso l'avanti. Le profonde lesioni verticali prose-



Fig. 3. Altare di san Giuseppe: l'immagine pone in evidenza la differenza tra la parte già sottoposta a pulitura e la restante zona che è ancora annerita da depositi di natura grassa.

guono nella cartella che divide i telamoni dalle paraste, ramificandosi in una fitta rete di filature. Sulle ali le fratture sono state sanate, in un intervento abbastanza recente, con staffe in ottone introdotte in uno scasso rettangolare ricavato nel marmo, coperte da una stuccatura a gesso patinato.

Con tutta probabilità l'altare è stato sottoposto anche a diversi interventi di pulitura e manutenzione ordinaria di cui l'ultimo, probabilmente, risale alla seconda metà del secolo scorso, come testimoniano le stuccature a polvere di marmo e resina epossidica che ricostruiscono alcune mancanze e colmano le committure tra l'intelaiatura architettonica e la muratura retrostante.

L'attività di restauro ha preso avvio con un'analisi dettagliata di tutte le situazioni conservative per eseguire le mappature di documentazione; un'ampia campagna fotografica ha documentato, anche nei dettagli, lo stato di conservazione dell'altare.

Dopo aver verificato la coesione strutturale di tutti gli elementi costitutivi e di tutti gli ancoraggi, si è

proceduto alla rimozione preliminare di tutti i depositi superficiali incoerenti eseguita a secco con l'ausilio di pennelli a setole morbide e aspiratore.

A seguito di saggi preliminari per determinare la scelta dei prodotti e delle concentrazioni si è intrapreso la pulitura preliminare delle superfici con tensioattivo non ionico al 2% applicato a tampone. Quindi, le zone maggiormente intrise dal residuo ceroso della combustione delle candele sono state trattate con vari passaggi, a pennello e a tampone, di ammonio carbonato in soluzione al 10% proseguendo con un attento risciacquo (fig. 3).

Terminata la pulitura, avvalendosi di piccoli scalpelli e di bisturi, sono state rimosse tutte le vecchie stuccature che sigillavano le committure tra i blocchi e sanavano piccole lacune. Queste integrazioni, eseguite durante un precedente intervento con cemento grigio, avevano innescato un processo di solfatazione nella superficie del marmo.

Le nuove stuccature sono state realizzate con un impasto a base di polvere di marmo di Candoglia,



Fig. 4. Monumento Medici: ripresa generale del monumento prima dell'intervento di restauro.

calce e pigmenti naturali addizionato di un legante acrilico diluito al 20%. La superficie delle stucature è stata rifinita con bisturi a lama intercambiabile e specilli metallici per imitare l'aspetto del materiale lapideo circostante.

Le staffe metalliche preesistenti sono state spazzolate e trattate con un prodotto passivante della ruggine.

I festoni e i capitelli in bronzo sbalzato sono stati spolverati dapprima con pennelli poi con spazzolini in setola dura montati su trapano a frusta.

Monumento Medici

Il monumento (fig. 4) è quasi interamente costituito di marmo bianco proveniente dal comprensorio apuano. Si possono riconoscere due differenti qualità del materiale; la maggior parte è marmo bianco ordinario mentre alcuni inserti sono in Calacatta giallo oro. Il Calacatta è uno dei più pregiati marmi Apuani; ha un fondo saccaroide bianco nitido e si distingue per le venature molto intense e ben definite dall'andamento obliquo, con sfumature che vanno dal giallo oro ai toni crema.

Delle sei colonne, quattro sono realizzate in *Marmor celticum* (bianco e nero antico). Si tratta di un marmo antico caratterizzato da un fondo bianco candido solcato da frammenti irregolari e spigolosi, anche molto grandi, di colore nero intenso. È stato collegato da vari studiosi con il "marmo d'Aquitania" tramandato dagli scrittori della tarda antichità e chiamato anche *Grand Deuil*. Nel passato è stato considerato il più pregiato tra i marmi bianchi e neri. Le cave principali erano in Francia, sui Pirenei. Fu scavato dall'inizio del IV secolo d.C.; è ricordato tra i marmi impiegati nella decorazione di Santa Sofia a Costantinopoli e in alcuni monumenti di età giustiniana, ma il suo utilizzo in epoca romana dovette essere già desueto; si trova adoperato soprattutto nella fattura di colonne. In epoca moderna fu un materiale di difficilissimo reperimento e quindi di gran pregio: queste stesse colonne sono probabilmente recuperate da altri monumenti preesistenti. Colonne simili a queste si possono ammirare a Roma nel ciborio di Arnolfo di Cambio a Santa Cecilia.

Le altre due colonne sono in breccia Macchia vecchia, una pietra eterogenea formata dalla ricomposizione di frammenti di rocce preesistenti. È screziata e assume colorazioni molto vivaci che sfumano dal rosso al giallo al verde oliva al grigio violaceo e al bianco.

I pezzi con cui è composto il monumento funebre sono quasi tutti di ridotte dimensioni e gran parte di questi hanno un limitato spessore; si tratta di lastre molto sottili impiegate alla stregua di un rivestimento. Subito dietro il marmo si è rilevata la presenza di una struttura in mattoni che è l'anima portante del monumento. L'assemblaggio tra i vari elementi strutturali è realizzato con calce e con zanche metalliche infisse sui piani orizzontali.

Tutte le superfici piane del monumento sono levigate a pomice. Le lastre decorate con le iscrizioni bronzee sono le uniche parti che conservano la precedente spianatura a scalpello: i segni tipici di questo strumento si possono riconoscere esaminando la lastra con un'illuminazione radente.

La parte scultorea del coronamento presenta una lavorazione condotta principalmente con scalpello dentato e scalpello piano e con un consistente impiego del trapano.

La gradina viene usata a piccoli colpi, per lo più spezzati e in più direzioni; successivamente, soprattutto nei mascheroni dello stemma, viene impiegata come un trattamento di rifinitura finale.

Tutti gli scuri sono ricavati con l'uso in sequenza del trapano e in molti casi la separazione tra i singoli fori non è stata rimossa nelle fasi successive di lavorazione. I segni di questo strumento sono di dimensioni maggiori nelle figure panneggiate e nei tritoni rispetto a quelli che si osservano nello stemma.

Nelle figure ai lati dello stemma gli incarnati appaiono levigati; le tracce di raspa che si leggono sulle parti arrotondate dei panneggi lascerebbero invece escludere che questo trattamento sia stato riservato anche alle vesti: la definizione del chiaro-scuro non è quindi tutta affidata all'uso del trapano, cioè al solo approfondimento delle ombre create negli incavi ma è ottenuta anche curando l'effetto delle varie superfici e ricavando dei mezzi toni.

Le figure panneggiate sono lavorate a guisa di altorilievi, infatti la parte posteriore delle figure è spianata. Questa caratteristica può dipendere dalla posizione o più probabilmente dalla scarsità nelle dimensioni del blocco: nella figura di destra si riscontra una cavità tra il costato e la veste dovuta alla mancanza di materiale nello sviluppo della profondità.

Lo stato di conservazione del complesso ha caratteristiche omogenee. Dal punto di vista strutturale il monumento si presenta in discrete condizioni.

La superficie scultorea dell'intero monumento era

offuscata da uno strato di polvere incoerente. Subito al di sotto si trovava un deposito più compatto, dall'aspetto lucido, verosimilmente originato dall'alterazione di un trattamento superficiale applicato in passato; di questa pellicola, una cera di origine vegetale tipo Carnauba fortemente ingrignata dalla polvere, ancora si leggeva chiaramente l'andamento impresso alle pennellate al momento della stesura (fig. 5).

Il monumento deve avere, nel corso dei secoli, subito più di una manomissione; sicuramente è stato sottoposto a uno smontaggio e a una conseguente ricomposizione: a questo evento è da ricondursi l'allineamento assolutamente impreciso di tutti i pezzi. In alcuni punti si sono riscontrati scarti di centimetri nella composizione delle cornici.

La parte che sicuramente è stata sottoposta a un precedente restauro è il coronamento; questo intervento è molto evidente poiché ne ha parzialmente modificato la forma. I documenti ci narrano della caduta accidentale di un pezzo di marmo proveniente dal finestrone. I danni causati nell'impatto con la parte alta del monumento devono essere stati notevoli, soprattutto sulla parte destra che a tutt'oggi risulta ancora la più lesionata. Entrambe le figure panneggiate hanno patito la rottura delle braccia; tutti i frammenti recuperati sono stati ricomposti, quelli di maggiori dimensioni con l'ausilio di un perno. Attualmente la figura destra appare mutila dell'avambraccio proteso ma si distingue chiaramente la cavità creata per l'alloggiamento del rinforzo. Anche i panneggi si devono essere notevolmente lesionati ma tutte le rotture sono state nascoste prima con una rilavorazione a gradina e poi con stesure di gesso che riprendevano l'andamento delle pieghe.

La sezione alta dello stemma, sporgente sopra l'aquila, risulta un'aggiunta composta di numerosi frammenti assemblati. Questo ampliamento rispetto al margine originario deve essere stato messo in opera per sanare le lacune che si erano create nell'impatto. Le teste dei due tritoni effigiati sui margini sono entrambe perdute, mentre i nastri sono composti di numerosi frammenti ricongiunti con colla a caldo. I candelabri laterali mostrano anch'essi numerose ricomposizioni sia nel fusto sia nella fiamma.

Tutto il fastigio è stato rimaneggiato con la volontà di conferire maggiore stabilità all'insieme. Lo stemma è stato rialzato di circa 10 cm dalla quota dell'architrave inserendo un mattone di taglio per base; quattro lastre di Candoglia sagomate tam-



Fig. 5. Monumento Medici: sotto il deposito incoerente che offuscava la superficie scultorea si conservava una pellicola composta da una cera di origine vegetale di cui si leggeva chiaramente l'andamento impresso alle pennellate al momento della stesura.

ponano i vuoti che nel disegno originale si creavano tra lo stemma e i due spioventi del timpano (fig. 6). Anche le figure laterali, che in conseguenza di questa variazione dovevano risultare più in alto, poggiano su frammenti di mattone e sono allentate su uno spesso strato di malta; questo riempimento era rivestito con gesso. Lo stesso materiale, modellato imitando le pieghe, copriva la parte anteriore del panneggio creandone un'estensione che ricadeva oltre lo spigolo del timpano. Le zone di passaggio tra le figure e l'insegna erano riempite a mattoni rivestiti con una malta molto grossolana che copriva parte del panneggio e includeva completamente lo spessore dello stemma.

Nella stessa occasione o più probabilmente in seguito, dietro al gruppo del coronamento è stata costruita una struttura con forma di semicupola; la costruzione, realizzata in mattoni e malta, scarica il suo peso sullo strombo della finestra. Tra i filari di mattoni sono infissi degli elementi in ferro che si agganciano alla cornice marmorea della vetrata. La struttura di sostegno è rifinita con un intonaco pozzolanico molto magro che sulle spalle delle figure riprende l'andamento delle pieghe del panneggio coprendone ampie porzioni. Sull'intonaco, concentrate nella parte sinistra, si sono ritrovate incise delle firme, probabilmente degli operai che hanno realizzato la struttura; alcune riportano anche la data 1942.

In tutto il monumento le fessure tra un pezzo e l'altro sono riempite con una varietà di stucchi: in gran parte con un composto fragile simile allo stucco



Fig. 6. Monumento Medici: lo stemma centrale sul coronamento è stato rimaneggiato in seguito alla caduta di un frammento di marmo dal finestrone: è stato rialzato di circa 10 cm inserendo un mattone di taglio per base; quattro lastre di Candoglia tamponano i vuoti che si creavano nel disegno originale.

da vetrai mentre si è rinvenuto del gesso nel coronamento e per l'allettamento dei tritoni; con questo materiale si è notato l'uso combinato di zeppe lignee che sono rimaste affogate nell'impasto. Solo in alcuni punti si è riscontrato l'uso del cemento. Le più recenti sono le stuccature a polvere di marmo e resina epossidica che colmano le committiture tra l'intelaiatura architettonica e la muratura. In alcuni punti la resina è stata applicata a coprire le stuccature più vecchie in malta di calce.

La lastra centrale priva di iscrizioni è apparsa a una osservazione ravvicinata una sostituzione avvenuta in tempi a noi prossimi: infatti, unico pezzo in Candoglia dell'intera struttura, questa conservava i segni circolari tipici di una levigatura meccanica realizzata con manettone. Il piano immediatamente sottostante era livellato con lo stucco a resina che copriva il riempimento a mattoni.

La presenza del bronzo ha influito molto sulla conservazione del marmo non tanto per fenomeni alterativi quanto più per le manutenzioni. Nel corso

dei secoli il bronzo, soprattutto negli elementi più bassi e quindi meglio accessibili, è stato sottoposto a ripetuti interventi di cura ordinaria per mantenerne la lucentezza; probabilmente è stato applicato dell'olio di lino, o altri materiali di natura grassa, che sono colati sul materiale lapideo circostante creando aloni di colore giallo-bruno. Essendo una struttura fortemente porosa il marmo ha assorbito queste sostanze che subendo una ossidazione hanno condotto alla formazione di macchie dall'intensa colorazione, purtroppo non reversibili.

I pannelli in bronzo sono inseriti nell'intelaiatura architettonica con l'impiego di zeppe lignee e stuccature in gesso patinato. Le figure bronzee delle allegorie, pur presentando una sequenza di ganci sul retro, sono semplicemente appoggiate sul piano marmoreo.

Il fondo della nicchia dove è inserita la figura del Medeghino è composta dall'assemblaggio di quattro lastre che centralmente creano un'apertura dove è incassata la parte posteriore della statua. Lo spazio

risultante tra le lastre commesse e la muratura retrostante era riempito con materiale di recupero eterogeneo e poi stuccato con gesso; questa stuccatura sormontava per alcuni centimetri il modellato della figura bronzea di cui non si poteva osservare la parte posteriore.

Entrambi i montanti laterali della nicchia sono stati rilavorati con una sabbia per fare spazio alla scultura, che è sovradimensionata rispetto all'edicola che la contiene, e successivamente al posizionamento sono stati ricostruiti a gesso. La commettitura tra la base della scultura e il piano marmoreo era stuccata a cemento; questo materiale era usato come riempitivo anche nella lacuna del piede sinistro del personaggio.

Uno studio approfondito del monumento e delle varie situazioni conservative è stato il primo basilare intervento per approcciarsi al lavoro; come di consueto un'ampia campagna fotografica è stata eseguita per testimoniare lo stato di conservazione prima dell'inizio delle operazioni successive.

Dopo aver verificato la coesione strutturale di tutti gli elementi costitutivi e di tutti gli ancoraggi, per constatare l'assenza di porzioni pericolanti, si è proceduto alla rimozione preliminare di tutti i depositi superficiali incoerenti eseguita a secco con l'ausilio di pennelli a setole morbide e aspiratore. A seguito di prove preliminari, si è deciso di intervenire inizialmente con acqua deionizzata a tampone. Quindi, le zone con maggior deposito sono state trattate con vari passaggi di ammonio carbonato in soluzione al 10% seguiti da accurati risciacqui. Su alcune parti di modellato dove comparivano patine di natura cerosa si è intervenuti per alleggerirne con tamponi imbevuti di White Spirit.

A termine della pulitura, avvalendosi di bisturi e piccoli scalpelli, sono state rimosse tutte le vecchie stuccature in cemento o resina.

La lastra centrale in Candoglia, che è risultata essere allettata con *boiaccia* di cemento, è stata rimossa per potere indagare la retrostante struttura a mattoni; con l'occasione si è ritenuto più opportuno sostituirla con un elemento in Carrara per uniformarla al resto del monumento.

Le nuove stuccature sono state realizzate con due mescole differenti a seconda della dimensione e della profondità. Nel coronamento si è scelto di eseguire i riempimenti tra le due figure maschili e lo stemma con polvere di marmo a grana grossa e pigmento rosso mattone legati con resina acrilica. Con questo impasto più grossolano si è creato lo

spesso strato di aggrappo per la stuccatura superficiale, cercando di rendere una omogeneità tra tutte le ricostruzioni e la retrostante struttura a mattoni.

La finitura delle ricostruzioni e la chiusura dei giunti sono state condotte con un impasto di polvere di marmo di Carrara, calce a basso contenuto di sali, terre naturali addizionato di un legante acrilico. La superficie delle stuccature è stata rifinita con bisturi a lama intercambiabile e specilli metallici per imitare l'aspetto del materiale lapideo circostante e localmente è stata ritoccata con acquerelli. L'intonaco che rifinisce la struttura di sostegno è stato localmente consolidato con iniezioni di resina acrilica al 10% ed è stato reintegrato fino al margine del modellato lasciando visibili porzioni di marmo che erano state coperte nella precedente stesura; per quanto possibile è stato seguito l'andamento delle pieghe.

Delle staffe metalliche che lavorano sui piani orizzontali, quelle in ferro sono state pulite meccanicamente con spazzolini a setola metallica e trattate con un convertitore passivante della ruggine.

Altare della Presentazione

La struttura dell'altare (fig. 7) è costruita con blocchi di marmo di Candoglia. Con questo materiale sono realizzate anche le tre figure di sante che decorano il coronamento, il gruppo del san Martino e la pala centrale. La qualità impiegata nell'architettura è molto venata con una colorazione di fondo dal rosa molto intenso, mentre quella adoperata per le sculture si caratterizza per una particolare purezza e omogeneità.

I santi Paolo e Giovanni Battista, collocati ai due estremi del timpano, sono in marmo bianco di Carrara, così come la santa Caterina e le due piccole formelle incastonate tra i plinti. Anche la Vergine bambina al centro della pala e i due pannelli decorati con festoni che sono inseriti tra i capitelli sono inseriti in marmo apuano. Il marmo di Carrara è un calcare cristallino composto quasi esclusivamente di calcite; è impiegato fino dall'antichità per la sua grana fine e compatta che gli conferisce una particolare lucentezza.

Ogni capitello è ricavato in un piccolo blocco di serpentina, una roccia silicatica, considerata generalmente come il prodotto del metamorfismo di fondi oceanici; è molto compatta con un'ampia gamma cromatica che va dal nero al verde. La pietra ha la caratteristica di scheggiarsi con molta facilità e la



Fig. 7. Altare della Presentazione: ripresa generale del monumento prima dell'intervento di restauro.

sua lavorazione risulta quindi molto difficile.

Le colonne sono ricavate in monoliti di breccia Macchia vecchia. Le basi delle colonne sono ottenute con blocchi di marmo di Candoglia; le superfici piane sono state bocciardate e successivamente impregnate con di una sostanza bituminosa per simulare il colore dei capitelli in serpentina che dovevano essere il riferimento cromatico già esistente.

Nel palinsesto scultoreo che decora l'altare è difficile individuare una tecnica di lavorazione omogenea; durante l'intervento si è potuto avvalorare l'ipotesi che le varie parti del monumento siano realizzate da autori diversi e in epoche differenti anche in virtù delle difformità nelle procedure di lavorazione del marmo. Le varie sezioni realizzate in materiali eterogenei e in tempi distanti sono poi state assemblate.

La struttura architettonica è composta principalmente con blocchi di notevoli dimensioni. Gli elementi non presentano una lavorazione sempre costante; alcuni mostrano ancora sulla superficie la sbazzatura a subbia mentre altri sono spinati, altri ancora più rifiniti mostrano la definizione del nastrino con la faccia caratterizzata da incisioni leggere verticali e parallele. Data la varietà di finiture si può ipotizzare che il materiale fosse già presente in Fabbrica e non sia stato cavato e lavorato appositamente. A suffragare quest'ipotesi sta il rinvenimento di un pezzo di cornice angolare voltato e reimpiegato come base per la santa subito a destra del san Paolo (fig. 8). La parte lavorata del frammento era coperta di una stesura di cemento e presenta gli scassi per la messa in opera sulle facce laterali.

Quasi tutti i blocchi mostrano nella faccia rivolta in alto uno scasso quadrangolare dalla dimensione pressoché costante. Sono "incavi di presa" cioè cavità create per permettere il sollevamento delle bozze con l'inserimento a piombo fuso di un gancio metallico; la posizione del foro è calcolata in base al baricentro del pezzo. Questa tecnica si rinviene comunemente nei blocchi impiegati per il Duomo sia all'interno sia esternamente ed è rimasta invariata nel corso dei secoli.

Lo spazio risultante tra l'altare e la vetrata retrostante è riempito con una struttura in mattoni e coperto con quattro grandi lastre in Candoglia; i pannelli marmorei creano una sorta di superficie calpestabile.

Sul coronamento, nella base delle tre figure sistemate sul timpano, sono agganciate delle aste metal-

liche che terminano a uncino; queste sbarre, imperniate su un gancio infisso nel marmo, possono essere ruotate fino a una posizione perpendicolare all'altare. A questi elementi erano appesi i paramenti del baldacchino.

La tecnica di lavorazione delle piccole formelle e della santa Caterina, tutti elementi in marmo di Carrara, ha numerosi tratti in comune. Il modellato si caratterizza per una estrema raffinatezza; la lucidatura finale ha quasi del tutto cancellato i segni degli strumenti conferendo al marmo sorprendente morbidezza. Nel piano centrale della ruota alla destra della santa si distinguono i segni paralleli di uno scalpello piano; l'acconciatura è invece resa con numerosi fori di trapano appena accennati che simulano l'effetto di una capigliatura riccia. Le parti di formella che conservano la superficie originale mostrano come la lavorazione fosse portata al massimo grado di finitura.

La Vergine bambina rappresentata ai piedi della scala è anch'essa scolpita in marmo apuano; è commessa alla pala con un incollaggio di colla a caldo. La tecnica scultorea che la caratterizza ha molti punti di contatto con le altre parti del monumento realizzate con la stessa qualità di materiale.

Le due figure di santo nel coronamento dell'altare sono anch'essi stati sottoposti a lucidatura. Nonostante fossero destinate a una collocazione a notevole distanza da terra, le sculture rivelano alla visione ravvicinata una estrema finezza nella lavorazione, apprezzabile soprattutto nelle teste dove si osserva un ampio uso del trapano per rifinire la barba e la capigliatura. Il modellato si connota per profondi sottosquadri.

Sopra le nicchie che accolgono i personaggi a lato della pala sono inseriti due pannelli decorati con festoni. Le due specchiature sono sagomate ai margini per consentire il loro inserimento alla quota dei capitelli delle paraste. Nel bordo sono stati ricavati degli scassi per accogliere le volute del capitello senza risparmiare il modellato delle ghirlande, caratterizzato da un esteso impiego del trapano. Questa rilavorazione è verosimilmente indizio del riuso di pezzi provenienti da un altro monumento (fig. 9).

Le tre sante presentano invece una lavorazione abbastanza elementare, caratterizzata da superfici piane. Sulla figura di destra all'altezza delle caviglie sono risultati bene evidenti i segni di una gradina; l'uso del trapano è limitatissimo.

La pala centrale è composta di quattro blocchi assemblati, uno corrispondente alla volta casset-



Fig. 8. Altare della Presentazione: la base che sostiene la figura di Santa subito accanto al San Paolo è un evidente caso di reimpiego: si tratta di un frammento di cornice, nel punto dell'angolo, voltato e calzato con mattoni.



Fig. 9. Altare della Presentazione: le due specchiature sopra le nicchie sono sagomate ai margini per consentire il loro inserimento alla quota dei capitelli. Questa rilavorazione è verosimilmente indizio del loro riuso.

tonata e due per la parte bassa la cui giunzione crea una cesura verticale a lato del gruppo centrale; il quarto, più piccolo, corrisponde alla sezione piana subito a destra della scalinata. La scena della Presentazione è l'elemento scultoreo che all'interno dell'altare presenta una lavorazione più approssimativa. Le parti nascoste alla vista mantengono i segni obliqui di una sbazzatura eseguita a subbia e non sono stati ulteriormente rifiniti nelle fasi successive. Il trapano è impiegato con una volontà meramente decorativa e mai come sistema funzionale alla creazione degli scuri: ne derivano forme poco elaborate, panneggi larghi e angolosi che descrivono sottosquadri minimi. Il lavoro è stato condotto quasi esclusivamente a scalpello piano. La figura del san Martino può essere ascritta alla stessa mano sia per la ripetitività dei tratti somatici sia per la resa delle superfici.

I capitelli sono uno straordinario esempio di lavorazione della serpentina essendo questa una pietra con bassissima attitudine a essere scolpita.

La superficie dell'intero monumento era offuscata da uno strato di polvere incoerente; la consistenza di questi depositi era molto variabile in ragione del materiale, della lavorazione e della posizione.

La situazione conservativa dell'altare presenta delle forti disparità. Le parti in marmo di Candoglia non segnalano forme di degrado morfologico; al contrario alcuni degli elementi in marmo di Carrara si presentano fortemente decoesi. Particolarmente le due formelle, la parte bassa della santa Caterina e il viso della Vergine bambina, rivelano una forma di degrado molto accentuata; si tratta di un fenomeno disgregativo imputabile alla presenza di sali solubili. I sali che si propagano nella porosità trasportati dall'aria umida, aumentando di volume in fase di cristallizzazione, hanno prodotto delle tensioni nel materiale portando alla perdita di buona parte della superficie lavorata (fig. 10). Nei due piccoli rilievi, i cui margini erano stuccati a cemento, le zone più rovinate sono quelle subito a contatto con la malta cementizia e quelle aggettanti e di più ridotto spessore, già traumatizzate in fase di lavorazione e intrinsecamente più deboli.

Nel 1863 sotto l'altare della Presentazione fu sistemato un paliotto marmoreo con la Natività della Vergine, realizzato da Antonio Tantardini; contestualmente a questo venne rimosso il Monumento di Giovanni Andrea Vimercati, fino ad allora collocato accanto all'altare, per sottrarlo alle "correnti d'aria umide derivate dal passaggio sotterraneo". Il provvedimento non coinvolse l'altare e i piccoli pannelli

che purtroppo hanno continuato a danneggiarsi.

Su gran parte delle superfici, soprattutto sull'ancona marmorea, si sono rinvenute patine di ossalato di calcio dovute forse alla mineralizzazione di un trattamento organico applicato su tutti gli elementi per armonizzarli al momento del loro assemblaggio.

La figura di santa subito a destra del san Paolo conserva sull'addome tracce di una pellicola dal colore bruno rossiccio che, a tutta prima, potrebbe sembrare una cromia.

Tutto il monumento è interessato da fratture e da piccoli danni traumatici, sanati quasi sempre con tasselli marmorei. Il san Giovanni Battista si conserva frammentato e ricomposto; i pezzi sono riassemblati con staffe in rame. La mano destra è andata perduta in tempi recenti poiché è ancora visibile nelle foto degli anni Settanta; la superficie intorno ai piani di rottura esibisce profonde graffiature procurate da una spazzola con setole metalliche impiegata verisimilmente per una pulitura in occasione dell'intervento di ricostruzione.

Tutte le committiture del coronamento erano sigillate a cemento (tipo Portland); con lo stesso materiale erano ricostruite le lacune ed erano ripianate le superfici dei blocchi nella parte tra il timpano e il finestrone. Pur trattandosi di una parte assolutamente non visibile il cemento era applicato come finitura per regolarizzare la forma dei blocchi e in questa operazione è stato copiosamente schizzato sulla parte tergale delle cinque statue.

La santa Caterina e il gruppo del san Martino sono anch'essi allettati su una gettata di cemento applicata per spianare la sottostante superficie in laterizio che in seguito al degrado si è in parte frantumata.

I capitelli versavano in un pessimo stato di conservazione; la serpentina è un materiale naturalmente molto fragile perché presenta soluzioni di continuità nella massa; molte delle volute erano fratturate e in fase di caduta. Tutta la superficie, anche in ragione della lavorazione molto articolata e ricca di cavità, era coperta di uno spesso strato di materiale. Le analisi hanno dimostrato essere un deposito di natura organica.

Particolarmente concentrate nella zona intorno alla mensa e sulle specchiature del basamento si osservavano numerose gocce di cera delle candele.

Con tutta probabilità l'altare è stato sottoposto anche a diversi interventi di pulitura e manutenzione ordinaria di cui l'ultimo, probabilmente, risale alla seconda metà del secolo scorso, come testimoniano le stuccature a polvere di marmo e resina epos-



Fig. 10. Altare della Presentazione: gli elementi realizzati in marmo di Carrara si presentano un degrado molto accentuato dovuto alla presenza di sali solubili all'interno della porosità. Le zone più rovinate sono quelle subito a contatto con il cemento delle stuccature e quelle più aggettanti, già traumatizzate in fase di lavorazione e intrinsecamente più deboli.

sidica che colmano le committiture tra l'intelaiatura architettonica e la muratura retrostante.

L'attività di restauro ha preso avvio con un'analisi dettagliata del monumento per eseguire le mappe relative alla composizione; un'ampia campagna fotografica ha documentato, anche nei dettagli, lo stato di conservazione dell'altare prima dell'inizio delle operazioni successive. Dopo aver verificato la coesione strutturale di tutti gli elementi costitutivi e di tutti gli ancoraggi e aver rimosso i frammenti pericolanti, si è proceduto alla rimozione preliminare di tutti i depositi superficiali incoerenti eseguita a secco con l'ausilio di pennelli a setole morbide e aspiratore.

A seguito di saggi preliminari per determinare la scelta dei prodotti e delle concentrazioni si è intrapreso la pulitura preliminare di tutte le superfici con tensioattivo non ionico al 2% applicato a tampone. Le zone maggiormente scurite dai depositi sono state quindi trattate con ammonio carbonato in soluzione al 10%, applicato a seconda della materia, a tampone, a pennello o con impacchi di carta giap-

ponese; in tutti i casi è seguito un risciacquo a tampone.

Anche le formelle sono inizialmente state sottoposte a una pulitura con Ammonio Carbonato a tampone; subito a seguire sono stati applicati impacchi estrattivi di carta giapponese imbevuta di acqua deionizzata per consentire la migrazione e la cristallizzazione superficiale dei sali ancora contenuti nella porosità.

Localmente, dove le patine di ossalato di calcio erano particolarmente scure, è stato necessario intervenire subito dopo l'applicazione del carbonato d'ammonio con un passaggio a tampone di E.D.T.A. tetrasodico al 7%, bagnato su bagnato, proseguendo con un attento risciacquo.

Le zone che presentavano strati cerosi sono state sottoposte a un passaggio di acqua demineralizzata riscaldata alla temperatura di circa 80°C e, alla completa asciugatura, con tamponi imbevuti di Withe Spirit. Lo stesso trattamento si è impiegato per rimuovere una macchia di natura oleosa sulla gota del san Martino. La fase di pulitura si è rivelata

particolarmente complicata; la composizione con marmi eterogenei e la conseguente varietà nei toni ha reso assai laborioso il raggiungimento di una omogeneità di lettura nel monumento. Tale difficoltà variava in funzione della natura e delle caratteristiche di solubilità dei materiali da rimuovere; le sostanze soprammesse alla superficie di un'opera possono avere una composizione dissimile e, come in questo caso, un grado di resistenza all'azione di pulitura differente da zona a zona.

Le parti più degradate delle due formelle sono state consolidate localmente con resina acril-siliconica per riaggregare la parte superficiale fortemente decoesa e impedire la perdita di ulteriori porzioni di materia; per veicolare il prodotto consolidante nella porosità del marmo, è stato dapprima applicato a pennello del diluente puro e subito dopo la resina in concentrazione al 50% con il diluente. Questa operazione è stata il più possibile limitata ai margini delle formelle, che stuccati a cemento, male

avrebbero risposto alle sollecitazioni provocate per la sua indispensabile rimozione.

A seguito di questa operazione, avvalendosi di piccoli scalpelli e di bisturi, sono state rimosse le vecchie stuccature che sigillavano le committiture tra tutti i blocchi e sanavano piccole lacune. Queste integrazioni, eseguite durante un precedente intervento con cemento grigio, avevano innescato un processo di solfatazione nella superficie del marmo. Le nuove stuccature sono state realizzate con un impasto a base di polvere di marmo di Candoglia, calce e pigmenti naturali addizionato di un legante acrilico diluito al 20%. La superficie delle stuccature è stata rifinita con bisturi a lama intercambiabile e specilli metallici per imitare l'aspetto del materiale lapideo circostante. In ultimo si è provveduto a un ritocco localizzato con acquerelli.

Su indicazione della D.L. il paliotto d'altare del Tantardini non è stato sottoposto a nessun intervento di restauro.

Affinità tematiche e cronologiche delle novità oggetto dei contributi che seguono, emerse dopo la conclusione della Giornata di studi, hanno suggerito l'accoglimento e l'inserimento di tali contributi in questo volume, in calce agli Atti.

Valentina Ferrari

La croce astile capitolare detta “di san Carlo”

Appartenente alla tipologia descritta da san Carlo Borromeo nelle sue *“Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri Duo”*¹, la croce² detta

(1) C. BORROMEIO, *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri Duo*, a cura di S. Della Torre - M. Marinelli - F. Adorni, Città del Vaticano, 2000, pp. 304-307; M. L. GATTI PERER, *Instructionum Fabricae et Suppellectilis Ecclesiasticae Libri Duo*, parte seconda *Regulae et instructiones de nitore et munditia ecclesiarum, altarium, sacrorum locorum, et suppellectilis ecclesiasticae*, traduzione italiana a cura di Z. Grosselli, Milano, 1983, pp. 113-115. Descrivendo la forma adatta a questa immagine sacra San Carlo dà le seguenti indicazioni: “La croce, che si collocherà o sopra l’altar maggiore, o sopra il tabernacolo dell’Eucaristia, sarà di forma pressoché quadrangolare, con la parte inferiore un po’ più prolungata e terminante con un’appendice tubolare, in modo da poter facilmente essere rimossa dalla sua base in occasione delle processioni o di altri uffici per cui ciò sia necessario. La grandezza della croce sarà ben proporzionata alle dimensioni e al decoro dell’altare. Nella Basilica Cattedrale e nella chiesa Collegiata la croce dell’altar maggiore sarà laminata d’oro o (in caso di minori disponibilità economiche) d’argento: questa sarà usata nelle solennità e negli uffici; una seconda croce, di ottone dorato, convenientemente lavorata, si userà negli altri giorni. [...] La croce capitolare o quella che si porta nelle processioni, nei funerali e in altri riti e funzioni per tradizione, avrà un’asta ben solida e convenientemente dipinta, su cui essa si innesti saldamente.” In particolare il Santo vescovo prevede il mantenimento dell’uso di una piccola croce quadrata “alta e larga due cubiti o poco più” con una corta impugnatura dove è tradizione come, per esempio, nella Chiesa ambrosiana.

(2) *La Croce astile Capitolare detta “di San Carlo” e la Croce astile Stazionale dell’altare maggiore: due capolavori di oreficeria custoditi nel Duomo di Milano. Analisi iconografica, liturgica, conservativa e storico-artistica.* Tesi della Scuola di Specializzazione in Storia dell’Arte indirizzo in Storia dell’arte medievale e moderna discussa il 17 novembre 2010 presso l’Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano. Relatore Chiar. ma Prof. ssa Annalisa Zanni, Correlatore Chiar. mo Prof. Enrico Mazza. Questo saggio è un estratto della tesi di Specializzazione in Storia dell’Arte che ha preso in considerazione l’analisi iconografica, liturgica, storico-artistica e conservativa della Croce Astile Capitolare detta “di san Carlo” e della Croce Astile Stazionale dell’altare maggiore del Duomo di Milano. In questa sede si parlerà diffusamente dell’oreficeria

“di san Carlo” ha una forma pressoché “quadrangolare”³, con i bracci patenti terminanti ciascuno in due volute laterali e una potenza quadrilobata al centro (figg. 1-2).

Un recente restauro⁴ (2003) della Croce Capitolare ha permesso di approfondire le conoscenze tecnico-strutturali di questo prezioso oggetto. L’anima lignea⁵ è completamente rivestita da lamine d’oro lavorate con le tecniche dello sbalzo e del cesello che, unitamente all’utilizzo della brunitura, denotano una grande maestria e una ricercata raffinatezza dell’opera. Lungo i bordi delle lamine sono presenti punzonature con ferro a forma di foglia⁶. Le figure sono sbalzate, il Cristo è in fusione. Il nodo è realizzato in oro mentre l’asta - utilizzata nelle processioni solenni - è in argento e argento dorato.

Nella sua apparente semplicità ed eleganza, la croce presenta un programma decorativo complesso e meditato.

Le fasce che decorano i bordi laterali dell’oggetto presentano le medesime lavorazioni, segno inequivocabile dell’uniformità del lavoro del maestro. Al

legata al Santo Arcivescovo riservando ad un successivo intervento lo studio dell’interessante Croce Stazionale. La ricerca è iniziata con un’analisi approfondita da un punto di vista dell’iconografia e dei materiali supportata da una campagna fotografica ricca di dettagli per consentire importanti confronti decorativi e stilistici.

(3) Misure: h cm 120 - con il puntale cm 235 - x l. cm 91 x p. cm 4.

(4) S. ANGELUCCI, *Il Restauro della Croce Capitolare del Duomo di Milano*, relazione e scheda di restauro, Archivio Corrente del Capitolo Metropolitano, Milano.

(5) Il legno sagomato si presenta di varie essenze con lamelle di piccole dimensioni unite ad incastro e fissate con colla animale. I bracci sono uniti mediante due lastre di ferro avvitate. Anche il puntale è fissato alla croce con il medesimo sistema (ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, scheda di restauro, punto n. 16).

(6) ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, scheda di restauro, punto n. 14.



Fig. 1. Croce Capitolare detta "di san Carlo", recto, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 2. Croce Capitolare detta "di san Carlo", verso, Milano, Tesoro del Duomo.

centro è posta una treccia cui sono accostate ai lati due bande lisce. All'esterno, con una leggera inclinazione verso l'alto, corrono due fasce a foglia dorica⁷ e un ulteriore raccordo liscio con l'interno delle lamine dei bracci dove è presente una profilatura a "ovuli e freccette"⁸. La chiusura dei bordi nei riccioli delle volute terminali è realizzata con l'inserimento di una foglia di acanto distesa: sembra che l'orafo abbia voluto mostrare non solo la sua perizia tecnica ma soprattutto la conoscenza specifica, approfondita, rigorosa dell'arte greco-romana aggiornata sul gusto del Rinascimento. Nelle otto placchette delle potenze quadrilobe, oltre ai motivi ornamentali finora descritti, è presente anche un profilo a palmette o conchiglie cesellate per evidenziare ancor di più le figure rispetto al piano d'appoggio. Sul recto l'ovale all'incrocio dei bracci è sottolineato da un elemento a cordone (assente, invece, nella corrispondente placchetta del verso dove sono visibili alcune lacerazioni della foglia d'oro). Il fondo di questo elemento centrale e le lamine interne dei bracci di entrambe le facce sono lavorate a ferro zigrino che crea l'effetto di una fitta puntinatura satinata per far risaltare il disegno a motivi ornamentali lucidi.

Le lamine del recto della croce mostrano un programma iconografico incentrato sui simboli della Passione di Cristo: tutti uniformemente guarniti con fiocchi e nastri sono collocati negli ovali ricavati da una concatenazione intrecciata di foglie d'acanto lucide con steli a lavorazione pointillé.

La placchetta (fig. 3) all'incrocio delle aste presenta una veste connessa ad un lungo nastro che si snoda in complesse volute e alla sommità si amplifica in un ricco fiocco. Eccezionale è la resa del tessuto realizzata attraverso un trattamento particolare della lamina d'oro che rende visibile l'intreccio di trama e ordito tanto da sembrare tela di lino o canapa: nessuna cucitura è presente tranne nello scollo a V sottolineato da una bordura liscia che è ripresa anche nell'orlo delle maniche. Questo indumento è identificabile con il "colobium", la lunga tunica⁹

(7) *Cymatium doricum*; G. ROCCO, *Guida alla Lettura degli ordini architettonici Antichi. Il Dorico*, Napoli, 1994, vol. I, p. 24.

(8) *Cymatium ionicum*; cit. nota 7.

(9) L. CLOQUET, *Éléments d'iconographie chrétienne*, Lille, 1890, pp. 50-51; G. FERGUSON, *Signs & Symbols in Christian Art*, New York, 1954, p. 319; L. RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien*, Paris, 1957, tomo II *Iconographie de la Bible*, vol. II *Nouveau Testament*, pp. 15/497-498; R. FARIOLI, *Elementi di Iconografia Cristiana*, Bologna, 1964, p. 88; G. HEINZ-MOHR,



Fig. 3. Placchetta centrale, Croce Capitolare detta "di san Carlo", recto, Milano, Tesoro del Duomo.

inconsutilis che Gesù indossa durante la Passione, da cui è spogliato prima della Crocifissione¹⁰ e che diventerà in seguito una reliquia¹¹.

Lessico di iconografia cristiana, Milano, 1984, pp. 268-269 e pp. 348-349; E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, Roma, 1995, p. 231; J. HALL, *Dizionario dei soggetti e dei simboli nell'arte*, Milano, 1974, p. 122.

(10) RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, pp. 471-472.

(11) "I soldati poi, quando ebbero crocifisso Gesù, presero le sue vesti e ne fecero quattro parti, una per ciascun soldato, e la tunica. Ora quella tunica era senza cuciture, tessuta tutta d'un pezzo da cima a fondo. Perciò dissero tra loro: "Non stracciamola, ma tiriamo a sorte a chi tocca". Così si adempiva la Scrittura: si son divise tra loro le mie vesti e sulla mia tunica han gettato la sorte." (Gv, 19, 23-24) (*La sacra Bibbia*, Torino, 1993, p. 1155) Tutti e quattro gli Evangelisti ricordano questo episodio, ma mentre tre (Mt 27,35 - Mc 15,24 - Lc 23,34) ne riferiscono indirettamente, Giovanni ne parla in modo diffuso e dettagliato, precisando anche in quante parti divisero le sue vesti: in quattro, per assegnarne una a ciascuno. Tirano a sorte solo la tunica che non dividono come fanno con le altre. L'Evangelista ne spiega il motivo: quella tunica era senza cuciture, tessuta per intero dall'alto in basso, tutta d'un pezzo e non sarebbero riusciti ad avere ciascuno una porzione senza stracciarla. Appunto per evitare questo, preferirono sorteggiarla così che toccasse ad uno solo. La testimonianza profetica (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 348) concorda perfettamente con la narrazione dell'Evangelista

Nel braccio verticale, dall'alto verso il basso lungo un nastro cui sono legati da fiocchi e intrecciati con ramificazioni vegetali, sono stati collocati (fig. 4): la scala¹², il guanto¹³, la lancia incrociata all'asta con la spugna¹⁴, una preziosa ampolla¹⁵. Le lamine del

Giovanni, come questi del resto sottolinea, aggiungendo: "Perché si adempisse la Scrittura: si divisero tra loro i miei vestiti e sulla mia tunica hanno tirato a sorte" (Ps 22 (21),19: "Si dividono le mie vesti, sul mio vestito gettano la sorte") (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 584).

(12) Una tradizione dei Padri della Chiesa vede nella scala che sale al Cielo la stessa Croce di Cristo per l'antica simbologia di un'asse perpendicolare che unisce il cielo e la terra (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 307), esaltandone la funzione di veicolo dell'ascesi mistica (M. BATTISTINI, *Simboli e allegorie*, Milano, 2002 (rist. 2003), p. 238). La presenza di questa immagine rimanda al momento della deposizione di Cristo dalla Croce compiuta da Nicodemo e Giuseppe d'Arimatea (Mc, 15, 46) (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 1095).

(13) Simile a quelli dei centurioni romani con lamine di metallo chiodate per ripararsi dalle percosse e nello stesso tempo colpire con maggiore violenza: allusione (FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, pp. 65-66; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 268; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 239; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 253) all'episodio verificatosi dopo l'arresto di Gesù oggetto di derisione (HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 192-193), sputi, scherni, schiaffi e percosse (Mt, 26, 67 - Mc, 14, 65 - Lc 22, 63) (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, pp. 1071/1093/1127).

(14) Sotto le gambe del Nazareno sono raffigurate, entro la cornice di foglie d'acanto, l'asta con la spugna sulla parte terminale e la lancia, unite al centro da un fiocco, entrambe utilizzate negli ultimi momenti della Passione da due soldati romani identificati secondo la tradizione degli *Acta Pilati*: Stephaton ha offerto a Gesù la spugna (FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 322) imbevuta nell'aceto mentre Longino gli ha perforato il costato con una lancia per constatarne la morte (RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, p. 496; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 193-194/268; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 239; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 122/241; FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 316; L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Giardino del Cristo ferito*, Roma, 1995, pp. 117-128). Ecco cosa ci riporta il Vangelo di Giovanni (Gv, 19, 28-37): "Dopo questo, Gesù, sapendo che ogni cosa era stata ormai compiuta, disse per adempiere la Scrittura: "Ho sete". Vi era lì un vaso pieno d'aceto; posero perciò una spugna imbevuta di aceto in cima a una canna e gliela accostarono alla bocca. E dopo aver ricevuto l'aceto, Gesù disse: "Tutto è compiuto!". E, chinato il capo, spirò." La profezia del salmo 69 (68), 22 si è così compiuta: "Invece hanno messo fiele nel mio cibo, per la mia sete mi hanno dato aceto" (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 607). E ancora: "Era il giorno della Preparazione e i Giudei, perché i corpi non rimanessero in croce durante il sabato (era infatti un giorno solenne quel sabato), chiesero a Pilato che fossero loro spezzate le gambe e fossero portati via. Vennero dunque i soldati e spezzarono le gambe al primo e poi all'altro



Fig. 4. Braccio verticale superiore, Croce Capitolare detta "di san Carlo", recto, Milano, Tesoro del Duomo.

braccio orizzontale (fig. 1) partendo dalla sinistra dell'osservatore presentano due flagelli annodati da

che era stato crocifisso insieme con lui. Venuti però da Gesù e vedendo che era già morto, non gli spezzarono le gambe, ma uno dei soldati gli colpì il costato con la lancia e subito ne uscì sangue e acqua. Chi ha visto ne dà testimonianza e la sua testimonianza è vera ed egli sa che dice il vero, perché anche voi crediate. Questo infatti avvenne perché si adempisse la Scrittura: Non gli sarà spezzato alcun osso. E un altro passo della Scrittura dice ancora: Volgeranno lo sguardo a colui che hanno trafitto." (Gv, 19, 31-37) (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 1156). Il Cristo Crocifisso è assimilato all'agnello pasquale a cui non si dovevano spezzare le gambe (L. RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, p. 495).

(15) Questo elemento potrebbe riferirsi sia alla deposizione dalla croce in cui spesso si trovano Giuseppe D'Arimatea e Nicodemo con un vaso di profumo, una mistura di mirra e aloe per la preservazione del sacro corpo (HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 136), sia alla deposizione nel sepolcro in cui le tre Marie "mirrofore" utilizzano balsami contenuti in ampolle (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 346; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 411).

(16) I flagelli, usati come metodo di punizione per i trasgressori della legge e utilizzati anche durante il processo di Gesù, rien-

un nastro svolazzante¹⁶, i chiodi¹⁷ utilizzati per fissare Cristo ai legni della croce, il martello¹⁸, le tenaglie¹⁹, le fiaccole intersecate quale riferimento²⁰ al tradimento di Giuda²¹ o al momento in cui Gesù esalava l'ultimo respiro²².

Tutti questi simboli costituiscono le cosiddette "Armi della Passione"²³, che da strumenti di supplizio diventano, dopo la Resurrezione, trofei di Vittoria. La consuetudine di raffigurare gli elementi della Passione trae probabilmente origine dalla cosiddetta *Messa di san Gregorio*²⁴, una scena in auge nel XV secolo che rappresenta, secondo la tradizione, la visione miracolosa che ebbe Papa Gregorio Magno²⁵. Il maestro orafo ha volutamente dato risalto

trano a pieno titolo tra gli strumenti della Passione (FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 321; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 160-161/268; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 373).

(17) Sono tradizionalmente considerati delle reliquie molto importanti. (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 268) Una leggenda medievale vuole che la Regina Elena (HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 102), madre di Costantino, ne sia venuta in possesso e li abbia custoditi. Fino al XII secolo in alcune raffigurazioni se ne trovano quattro (RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, p. 480; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 100; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 239; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 121). In genere, però, sono ricordati in numero di tre (HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 102), due per gli avambracci e uno che tratteneva entrambi i piedi, soprattutto se raffigurati separatamente come strumenti della Passione perché evocativi della santissima Trinità (FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 317).

(18) HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 268-269; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 239.

(19) *Ibidem*.

(20) Possibili interpretazioni: la lanterna degli sgherri nel Getsemani o la lanterna di Malco spesso però rappresentata con il suo orecchio ancora attaccato alla spada corta di Pietro (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 268)

(21) "Giuda dunque, preso un distaccamento di soldati e delle guardie fornite dai sommi sacerdoti e dai farisei, si recò là con lanterne, torce e armi" (Gv, 18, 3) (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 1153).

(22) "Si fece buio su tutta la terra" (Mc, 15, 33). (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 1094; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 239).

(23) CLOQUET, *Eléments d'iconographie...*, cit. nota 9, p. 51; RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, p. 15.

(24) CLOQUET, *Eléments d'iconographie...*, cit. nota 9, pp. 51-53; RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, pp. 508-509; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 382.

(25) La leggenda ci narra di un uomo che metteva in dubbio il fatto che Cristo fosse realmente presente sull'altare mentre si celebrava, così Gregorio pregò ardentemente affinché Cristo

al valore della Croce e degli emblemi²⁶ di Gesù per sottolineare l'importanza del sacrificio di Cristo che è evidenziato anche dalla presenza dei nastri e dei fiocchi: un riferimento classico alle bende svolazzanti che rimandano al rito sacrificale²⁷. L'uso ornamentale si è diffuso soprattutto nella grande stagione della riscoperta del Classicismo Greco-Romano²⁸, in particolare nelle arti decorative²⁹.

Anche se di diversa tipologia, il celebre Reliquiario

comparisse durante la messa. Appena il santo finì la preghiera, Cristo apparve sull'altare con gli strumenti della Passione. A questa tradizione si ispirerebbero le immagini e le opere d'arte che ripropongono tutti questi simboli. L'araldica se ne è appropriata: al *Signaculum Domini*, vero blasone con le cinque piaghe del Salvatore, nel XIII secolo si aggiunge un raggruppamento degli strumenti della Passione di Gesù riuniti in trofeo e disposti nel campo di uno scudo. Queste composizioni ieratiche sono state chiamate *Stemma della Passione*, *Armi o Blasone di Gesù Cristo*. All'inizio erano solitamente raffigurati la croce, la corona di spine, la colonna e le verghe della flagellazione, i chiodi, la spugna e la lancia. Nel XV secolo si aggiungono i trenta denari di Giuda, il servo del pontefice Malco e il suo orecchio attaccato al coltello di san Pietro, il gallo del rinnegamento, una testa che sputa, una mano che schiaffeggia il volto di Cristo, la colonna della flagellazione, la lanterna dell'arresto nel Getsemani, le corde che lo legarono, la brocca e il bacile usate da Pilato per lavarsi le mani, il velo della Veronica, la veste senza cuciture e i dadi che servirono a tirarla a sorte, il martello per piantare i chiodi, le tenaglie per toglierli e la scala per la discesa di Cristo dalla croce (RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, pp. 508-509; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 267-269; CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Giardino...*, cit. nota 14, pp. 145-148). Talvolta, invece di essere raffigurati in gruppo, questi emblemi sono separati da angeli o posti ciascuno su uno scudo (CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Giardino...*, cit. nota 14, p. 145).

(26) Questa iconografia la distingue dai programmi tematici che solitamente si sviluppano nei bracci delle croci: mentre, infatti, le raffigurazioni nelle potenze variano secondo la tradizione, nelle lamine interne mancano alcuni simboli normalmente presenti quali il *titulus* con il nome del condannato, il *suppedaneum* per appoggiare i piedi, il teschio di Adamo che sarebbe stato sepolto sul Golgota e bagnato dal sangue di Cristo (CLOQUET, *Eléments d'iconographie...*, cit. nota 9, pp. 66-67/73).

(27) P. ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, Torino, 2006, p. 127.

(28) K. OBERHUBER, *The works of Marcantonio Raimondi and of his school, The illustrated Bartsch*, nn. 26-27, New York, 1978; AA. VV., *The engravings of Marcantonio Raimondi*, Lawrence (Kansas), 1984.

(29) Nella miniatura, per esempio, si ornano le iniziali o le cornici di pagine di codici di varie tipologie con passamanerie come sostegni di diversi strumenti. L'utilizzo di fasce per sorreggere oggetti vari e in particolare le armi è riscontrabile in ambiti e tematiche diversi. (AA. VV., *The painted Page. Italian Renaissance book illumination 1450-1550*, London and Munich, 1994; *Liturgia in figura. Codici liturgici rinascimentali della*

del Libretto³⁰ (1501) si presta al confronto per il decorativismo antichizzante e per la presenza nello scomparto centrale della parte frontale di un riquadro con la raffigurazione a smalto degli strumenti della Passione. Questa tradizione è assai rara ma se ne trova successiva traccia in due croci processionali seicentesche di area toscana, entrambe di autore ignoto: la croce della Chiesa di Santa Maria a Ripa ad Empoli (argento sbalzato, cesellato, inciso e parti in fusione, cm. 55x36, 1624) e quella della Chiesa di Santa Felicita a Firenze (argento sbalzato, cesellato, inciso e parti in fusione, cm 84,5x47, 1664). Entrambe sono caratterizzate da terminali con formelle quadrilobe mistilinee, proposte sia all'incrocio dei bracci sia ad un terzo dell'altezza del braccio verticale, in corrispondenza dei piedi di Cristo; sul verso all'interno delle potenze sono raffigurati i simboli della Passione. I due manufatti presentano elementi strutturali e decorativi mediati dal repertorio quattro-cinquecentesco che le inseriscono all'interno di una produzione arcaizzante documentata proprio dalle croci processionali³¹.

La Croce Capitolare rientra in questo modello, del quale costituisce un'interpretazione di grande qualità non solo da un punto di vista decorativo ma anche e soprattutto stilistico. La resa dei particolari è di fattura elevatissima e l'artista ha voluto mostrare tutte le sue migliori capacità per una commissione importante e di alta risonanza. L'annodarsi dei nastri agli oggetti è ideale per dare il senso di tridimensionalità e il gioco di chiaroscuro, escogitato per fare risaltare meglio le decorazioni, è realizzato grazie alla lavorazione a ferro zigrino che solo un eccellente orafo sarebbe riuscito ad utilizzare in modo così fitto e preciso, sempre seguendo i contorni degli oggetti per esaltarne le forme. Così, la scala posta in tralice mostra i gradini alti e robusti, il guanto del centurione sembra essere quello di un'armatura studiata dal vero tanto le lamelle chiodate, il risvolto e l'attaccatura della manica sono precise. L'attenzione rivolta alla veste di Gesù emerge nella resa quasi pal-

pabile del tessuto e delle finiture. La lancia e la spugna sono nascoste dalle gambe del Cristo ma non per questo hanno ricevuto minore attenzione: la lama è tagliente e la spugna imbevuta di aceto. Il vaso degli unguenti è semplice nella forma ma prezioso da un basamento percepibile e da un coperchio legato ad una catenella in metallo con una splendida lavorazione a *torchon*. I flagelli sembrano vibrare nella loro ondulazione quasi che abbiano appena colpito il corpo nudo del Cristo, con i punzoni terminali appuntiti, mossi e rilucenti. I tre chiodi emergono dal fondo della lamina leggermente sbalzata; la disposizione a raggiera dei tre elementi singoli ma uniti grazie al nodo centrale sottolinea l'idea della Trinità di Dio. L'attenzione meticolosa nella realizzazione dei dettagli di martello e tenaglie suggerisce il riferimento ai medesimi strumenti che l'orafo utilizza nel suo mestiere: sono riconoscibili, infatti, il martello da cesellatore e le tenaglie per forgiare i metalli. È quasi una firma, una sigla, un'indicazione precisa che il maestro ha voluto dare per sottolineare il valore del suo operato ed esaltare la categoria degli orefici. Le fiamme delle fiaccole sembrano ardere e scintillare: grazie alla lavorazione a puntinatura sono visibili i rami dei fastelli e le singole lingue di fuoco che si alzano e sfavillano ricreando così non solo il dettaglio ma quasi il movimento stesso del fuoco.

Questa particolare decorazione può trovare riscontri negli ornati architettonici e nei fregi delle miniature. Un riferimento interessante a livello scultoreo si trova nel Duomo di Piacenza, nelle paraste dell'altare Bagarotti. Lo scultore milanese Ambrogio Monteverchia³² realizza quest'opera su commissione del vescovo di Bobbio, Battista Bagarotti, nel 1504. La composizione prevede il *Crocifisso con la Vergine e san Giovanni Evangelista* mentre sulle paraste sono scolpiti i *Simboli della Passione* annodati con fiocchi come in una candelabra³³, stilema antichiz-

Biblioteca Apostolica Vaticana, G. Morello - S. Maddalo (a cura di), Roma, 1995).

(30) L. BECHERUCCI, *Il Reliquiario del "Libretto"*, in *Il Museo dell'Opera del Duomo a Firenze*, a cura di L. Becherucci, G. Brunetti, voll. 2, Milano, 1969-1970, vol. II, scheda n. 21, pp. 250-253.

(31) *Argenti fiorentini dal XV al XIX secolo. Tipologie e marchi*, D. L. Bemporad (a cura di), Firenze, 3 voll., 1993, in particolare vol. II, scheda n. 100, pp. 158-160 e scheda n. 153, pp. 231-233.

(32) L. OZZOLA, *Uno scultore lombardo del Rinascimento. Ambrogio Monteverchia*, in "Rassegna d'Arte", anno XI, 1911, pp. 175-176; G. AGOSTI, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, 1990, p. 60 e p. 92 nota n. 56; V. ZANI, *Ambrogio Monteverchia, scultore nel Duomo di Milano e per Battista Bagarotti*, in "Nuovi Studi", n. 7, anno IV, 1999, pp. 35-56.

(33) È possibile riferire un altro esempio: nella Chiesa di Santo Spirito a Firenze Andrea Sansovino scolpisce nelle paraste dell'altare del Sacramento i simboli della Passione, anche in questo caso disposti come una candelabra e legati con nastri (*Altare de' Corbinelli*). (A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana, La scultura del Cinquecento*, vol. X, Parte I, Milano, 1935, pp. 122-123).

zante portato in auge tra Quattro e Cinquecento da scultori del calibro di Bramante, Briosco, Amadeo e Bambaia. Interessante notare la stessa modalità di impostazione ripresa anche nella nostra oreficeria tanto più che l'artista è stato riconosciuto in un "Ambrosius de Montevegia lapicida" di cui fanno menzione gli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, identificato anche con un "Ambrosius de Montenegro" cui si accenna nei registri del 1507 e 1518³⁴.

La decorazione della Croce Capitolare emerge ovviamente anche nelle figurazioni dell'incrocio dei bracci e delle potenze che trasmettono l'energia e la fantasia dell'artista.

Al centro del recto della Croce, Cristo Crocifisso si impone con potenza ed eleganza (fig. 5). La figura è essa stessa disposta a forma di croce in una sorta di abbraccio universale del Verbo Incarnato e Immolato per la Salvezza Eterna: il simbolismo traspare dall'espressione regale, arrendevole al supplizio ma serena e consapevole del sacrificio supremo. Il viso rivolto a destra ormai esanime e dolcemente indirizzato per l'ultima volta verso lo sguardo affranto della Madre, i capelli mossi e raggruppati a boccoli, la barba corta e bipartita, gli occhi socchiusi, le braccia tese e le gambe composte ed eleganti fanno emergere con grazia un'attenzione precisa per l'anatomia del corpo e i dettagli decorativi. Grande rilevanza è data, infatti, alla resa dello sforzo fisico e muscolare così preciso da far presupporre uno studio "accademico" del nudo tanto che il drappo che cinge le membra e ricade sulle gambe lascia percepire le articolazioni sottostanti. I pochi particolari iconografici sono peculiari e meticolosamente realizzati: la corona di spine posta sul capo è molto realistica; il perizoma leggero, con il bordo superiore di un tessuto più pesante orlato nella parte inferiore, è raccolto sul fianco destro creando un ritmo di plissettature e pieghe originale, quasi un gioco di superficie.

Un confronto interessante emerge da alcune miniature assegnate al corpus di opere di Giovanni Giacomo Decio³⁵, appartenente alla nota famiglia



Fig. 5. Cristo Crocifisso, Croce Capitolare detta "di san Carlo", recto, Milano, Tesoro del Duomo.

di artisti lombardi che ha dato un notevole contributo alla storia delle arti per quasi due secoli, dalla metà del Quattrocento al Seicento inoltrato. Gli anni intorno al 1530-1535 coincidono con le grandi commissioni artistiche affidategli dalla corte

lombarda tra Quattro e Cinquecento, in B. F. e il Maestro di Paolo e Daria. *Un codice e un problema di miniatura lombarda*, a cura di L. Giordano, Binasco, 1991, pp. 133-212; S. PETTENATI, *La miniatura*, in *Il Museo della Certosa di Pavia*, a cura di B. Fabjan, P.C. Marani, Firenze, 1992, pp. 295-319; R. MELLINI, *I corali di Santa Maria Rossa di Crescenago e la miniatura lombarda rinascimentale*, in "Paragone", n.s. 5-6-7, 551-553-555, anno 1996, pp. 127-143; *Grandi pittori per Piccole Immagini nella Corte pontificia del '500. I corali miniati di San Pio V*, a cura di S. Pettenati, Alessandria, 1998; P. L. MULAS, *Aggiunte al catalogo giovanile di "Decius"*, in "Artes", n. 10, anno 2002, pp. 5-20; P.L. MULAS, *Decio Agostino, Giacomo, Giovanni, Giovanni Antonio (de Desio, Detius, Decius)*, in *Dizionario Biografico dei Miniatori Italiani. Secoli IX-XVI*, a cura di M. Bollati, Milano, 2004, pp. 194-196; P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano, 2009.

(34) OZZOLA, *Uno scultore lombardo del Rinascimento...*, cit. nota 32; ZANI, *Ambrogio Montevecchia...*, cit. nota 32, nota n. 1, pp. 48-49.

(35) Per un approfondimento: G. BOLOGNA, *Miniature Lombarde della Biblioteca Trivulziana*, 2 voll., Milano, 1973-1974; A. NOVASCONI, *Le Miniature di Lodi*, Lodi, 1976; AA. VV., *Decio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. XXXIII, Roma, 1987, pp. 544-561; P.L. MULAS, *Un problema di miniatura*

o dall'*entourage* sforzeschi, in particolare le imprese più impegnative dei corali di Vigevano e del messale di Santa Maria della Scala. Il 17 luglio 1537 Giovanni Giacomo Decio compare³⁶ tra gli artisti illustri - Agostino Busti detto il Bambaia, Cristoforo Lombardo, Cesare Cesariano, ecc. - chiamati a definire la forma della porta del Duomo di Milano verso Compedo³⁷. Questa testimonianza è fondamentale per comprendere l'importanza del Decio quale punto di riferimento stilistico della Croce Capitolare. Egli figura tra le personalità artistiche più importanti assunte dalla Fabbrica del Duomo di Milano per creare opere di alta qualità. Le sue miniature, i disegni, gli schizzi realizzati in quest'epoca trovano dei richiami nelle figure a sbalzo. Il massimo rappresentante del classicismo milanese di primo Cinquecento nel settore delle cosiddette arti congeneri³⁸ si orienta verso modelli raffinati: da un lato il repertorio ornamentale antichizzante di Antonio da Monza, un miniatore di formazione tardoquattrocentesca, dall'altro il classicismo di Zenale e Bramantino, recepito attraverso la declinazione ricercata e virtuosistica delle sculture³⁹ del Bambaia con cui è stata ipotizzata una collaborazione stretta, quasi che proprio nell'ambito di questo scultore abbia mosso i primi passi della sua carriera⁴⁰. Inoltre un probabile viaggio a Roma, nel periodo di assenza documentata da Milano, ha sicuramente accentuato questa propensione, riaccendendo gli interessi per le incisioni della cerchia di Raffaello di cui emerge il ricordo nelle miniature dei corali di Crescenzago oltre che per le pagine miniate di Matteo da Milano, delle quali si coglie un'eco nella produzione degli anni trenta⁴¹.

È proprio in questo filone classicheggiante che si inserisce il maestro che ha realizzato l'opera qui presa in esame: non si può escludere un suggerimento a livello di disegni o comunque un supporto tecnico-stilistico del "Decius" data la sua familiarità con i responsabili del cantiere della Cattedrale milanese. Le corporature robuste, i panneggi morbidi contraddistinti da un'infinità di pieghe avvolgenti, la precisione dei dettagli, la caratterizzazione della psicologia dei personaggi risentono della forma-



Fig. 6. Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, Messale Romano, 1533, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo, s.s., f. 121 v (immagine tratta da P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano, 2009).

zione culturale e dei modelli più elevati data la preziosità e l'importanza della commissione. Per quanto riguarda la figura del Cristo, si possono citare diversi parallelismi con Crocefissioni miniate⁴² realizzate attorno al 1531-33 per Francesco II Sforza: l'evangelistario personale del duca e i quattro codici liturgici donati alla Cattedrale di Vigevano (fig. 6). Ecco i punti in comune: l'anatomia del corpo studiata attentamente, l'espressività del viso e la sua inclinazione, il perizoma leggero e increspato.

Dalla cultura artistica coeva si rintracciano in ogni figurazione spunti e suggestioni evidenti nell'ac-

(36) *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, Milano, 1881-1888, vol. III, p. 265.

(37) MULAS, *Giovanni Giacomo Decio...*, cit. nota 35, p. 62.

(38) *Ibidem*.

(39) *Ibidem*, p. 47.

(40) *Ibidem*, pp. 94-95.

(41) *Ibidem*, p. 100.

(42) Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, 1532-1533, Paris, Musée du Louvre, Cabinet des dessins, RF 445 r; Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, Messale Romano, 1533, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo, s.s., f. 121 v; Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, Messale Ambrosiano, 1535, New York, The Pierpont Morgan Library, M 377, f. 59 v; Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, Missale Romanum, Venezia, Gerolamo Scotto, 1543, [8], f. 139 v.

curata precisione e meticolosità di realizzazione, sinonimo di fantasia inventiva oltre che di bravura tecnica.

Nella potenza superiore del braccio verticale del recto è presente il Pellicano che nutre i suoi piccoli collocati in un bellissimo cesto intrecciato (fig. 7). Questo uccello compie un gesto molto particolare per saziare i suoi piccoli: curva il becco verso la sua parte destra⁴³ per estrarre i pesci dalla borsa posta sotto la gola, dando così l'errata impressione di strapparsi il petto per sfamare i suoi nati con il proprio sangue tanto da diventare immagine della carità⁴⁴. Si illustrano così le parole del salmo 102 (101), 7, “*Similis factus sum pellicano*”⁴⁵: il Pellicano che si squarcia il petto per nutrire col proprio sangue i suoi piccoli affamati diventa l'emblema di Gesù Crocifisso⁴⁶ che versa il proprio sangue per salvare l'umanità⁴⁷. Bellissimo l'incontro dei becchi dei piccoli - simbolicamente in numero di tre - con quello del genitore quasi a voler indicare ancora una volta la presenza di un'unica essenza in tre Persone divine. Alcuni chiodini agganciano alla lamina il gruppo sbalzato e cesellato magnificamente: le piume delle ali sono incise e lavorate una ad una distinguendole così dal piumaggio del corpo più compatto. Un capolavoro è la resa dell'intreccio del cesto con ramoscelli disposti in sequenza regolare e sagomati in modo da creare un bordo esterno decorato a onde.

(43) L. CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo. La misteriosa emblematica di Gesù Cristo*, 2 voll., Roma, 1994, in particolare vol. II, pp. 134-137.

(44) RÉAU, *Iconographie...*, cit. nota 9, pp. 491-492; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 125/323; CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo...*, cit. nota 43, vol. II, p. 124 e pp. 132-133. Infatti, già nel più antico bestiario (CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo...*, cit. nota 43, vol. II, pp. 124-130), il “*Physiologus*” (II-IV secolo), si dice che il Pellicano ami moltissimo i suoi piccoli. Questi, tuttavia, non appena sono cresciuti, colpiscono al volto i loro genitori che allora li picchiano e li uccidono. In seguito però provando compassione piangono i figli per tre giorni. Il terzo giorno la madre si percuote il costato ed il suo sangue, effondendosi sui corpi dei piccoli morti, li riporta in vita. (CLOQUET, *Eléments d'icographie...*, cit. nota 9, p. 57; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 125; CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo...*, cit. nota 43, vol. II, pp. 124-125).

(45) *La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 622.

(46) CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo...*, cit. nota 43, vol. II, pp. 126-127; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 279; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 68/203-204; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 323.

(47) CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Bestiario del Cristo...*, cit. nota



Fig. 7. Pellicano, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, recto, Milano, Tesoro del Duomo.

Nella posizione corrispondente alla base del braccio verticale del recto della Croce, la potenza presenta la figura di sant’Ambrogio (fig. 8). Il Santo vescovo, uno dei quattro dottori della Chiesa occidentale, ebbe un ruolo importante nella lotta contro l’arianesimo⁴⁸, cui allude il flagello a tre code⁴⁹ - riferimento evocativo della Trinità - che costituisce il dettaglio iconografico di riconoscimento, oltre alla mitria e ad un libro⁵⁰. La sua presenza è giustificata dalla devozione che il Santo ha sempre ricevuto nei secoli assurgendo a patrono della stessa città di Milano. L’importanza, la regalità, la virtù che sprigionano dalla sua figura sono l’emblema dell’eleganza e della ricercatezza, cifre paradigmatiche dell’artista. Il viso è coronato da una splendida mitria decorata con ricami e pietre preziose. I capelli, la barba folta e ondulata ne completano l’espressione rassicurante e possente. Sopra alla veste di tessuto liscio porta una pianeta a maniche corte di stoffa pesante - come lascia intuire la lavorazione della lamina d’oro - arricchita da un colletto molto ampio, ricamato a rabeschi e orlato da frange. Al centro del petto compare anche il pallio con le croci. I dettagli iconografici non sono posizionati casualmente: il flagello - realizzato magnificamente tramite l’intreccio delle corde - è trattenuto con le prime tre dita della mano, ad indicare l’azione di difesa del Mistero

43, vol. II, pp. 130-131. (48) FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 321.

(49) HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 161.

(50) HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 39-373.



Fig. 8. Sant’Ambrogio, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, recto, Milano, Tesoro del Duomo.

della Trinità, mentre il libro, bloccato dalla mano sinistra del vescovo e inserito tra il petto e il gomito leggermente rialzato, crea un virtuosismo stilistico: la dalmatica viene sollevata dando origine alle pieghe, con un realismo raffinatissimo. Questa figura ricorda molto una miniatura⁵¹ di Giovanni Giacomo Decio per il frontespizio dell’Epistolario donato dal Duca Francesco II Sforza alla Cattedrale di Vigevano (fig. 9); la stessa espressione del volto, la stessa mitria, la stessa pianeta con un colletto squadrato e ricamato, il pallio, lo scudiscio a tre corde che sembra in atto di essere sferrato: un parallelo interessante, una coincidenza che rafforza l’ipotesi di una comunanza di idee e progettualità degli artisti dell’*entourage* del Duomo.

Le potenze del braccio orizzontale del recto presentano, come da tradizione, le figure più care a Cristo partecipi alle fasi della Passione cui dedica le estreme parole prima dell’esalazione dell’ultimo respiro: la Vergine Maria e san Giovanni Evangelista rispettivamente alla destra e alla sinistra del Salvatore.

La Madonna⁵², possente e maestosa, affranta dal dolore, con il capo protetto da un leggero velo, rivolta con lo sguardo verso il figlio sofferente, è in atteggiamento composto ed estatico con le mani giunte in

(51) Giovanni Giacomo Decio, *Sant’Ambrogio che sconfigge gli ariani*, Epistolario, 1533, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo, s.s., f. 1 r.

(52) HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 122-123.



Fig. 9. Giovanni Giacomo Decio, *Sant’Ambrogio che sconfigge gli Ariani*, Epistolario, 1533, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo, s.s., f. 1 r, particolare (immagine tratta da P.L. MULAS, *Giovanni Giacomo Decio. Il miniatore dei corali di Vigevano*, Vigevano, 2009).

preghiera (fig. 10). Il viso tradisce una malinconia e uno sconforto trattenuti in una calma interiore consapevole del sacrificio necessario per un piano superiore di cui anche Lei è parte integrante ed essenziale. Questa particolare espressione ricorda il disegno di Leonardo da Vinci conservato al Metropolitan Museum of Art di New York raffigurante la testa della Vergine⁵³ (fig. 11): la dolcezza dello sguardo, gli occhi amorevoli ed estasiati, la bocca socchiusa in un sospiro spezzato dal pianto si ritrovano in questa piccola oreficeria che ne trasmette anche l’intensità dell’emozione. Un tripudio e una profusione quasi eccessivi dei panneggi del mantello cercano di rendere la volumetria e la plasticità di questa figura. Ancora una volta il *ductus* del disegno rimanda a riferimenti⁵⁴ del “Decius” (fig. 6): le corporature robuste emergono sotto l’innestarsi di pieghe, in una passione virtuosistica per i manti che avvolgono il busto segnato dal ritmo delle plissettature. I drappaggi terminano poi nel punto d’unione delle mani della Madonna a sottolineare l’abilità della resa delle dita intrecciate. Anche questo dettaglio può richiamare alla mente un

(53) Leonardo da Vinci, *Testa della Vergine*, 1510 circa, matita nera e rossa su carta, 20,3 x 15,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art.

(54) Giovanni Giacomo Decio, *Crocefissione*, Messale Romano, 1533, Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo, s.s., f. 121 v.



Fig. 10. *Madonna*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, recto, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 11. Leonardo da Vinci, *Testa della Vergine*, 1510 circa, matita nera e rossa su carta, 20,3x15,6 cm, New York, Metropolitan Museum of Art (immagine tratta da S. TAGLIALAGAMBA, *Leonardo & la pittura*, Poggio a Caiano, 2010).



Fig. 12. Leonardo da Vinci, *Studio per le mani di san Giovanni nel Cenacolo*, 1495 circa, gessetto nero su carta bianca, 11,7x15,2 cm, n. 12543, Windsor Castle, Royal Library Collection (immagine tratta da P. BRAMBILLA BARCILON-P.C. MARANI, *Leonardo. L'ultima Cena*, Milano, 1999).



Fig. 13. *San Giovanni Evangelista*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, recto, Milano, Tesoro del Duomo.

disegno di Leonardo: si tratta dello studio⁵⁵ di mani dell'apostolo Giovanni per il Cenacolo di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 12). In corrispondenza, sul lato opposto del braccio orizzontale, è presentato san Giovanni Evangelista⁵⁶ (fig. 13): raffigurato come un giovane imberbe, aggraziato, con il viso completamente rivolto al suo Maestro e gli occhi pieni di lacrime - straordinario l'effetto di una goccia di pianto che scende dall'occhio e della guancia bagnata - , il discepolo prediletto si porta alla bocca la mano destra velata mentre con la sinistra aperta e tesa indica il cuore che, straziato, non gli permette di parlare e quasi di respirare: si tratta di un'iconografia diffusa in Lombardia⁵⁷. Emozionante e coinvolgente questa figura ricorda, nell'espressione e nel gesto della mano che si porta al petto, un altro ritratto psicologico di Leonardo: è l'apostolo Filippo⁵⁸ del Cenacolo (fig. 14). Bellissima la resa della chioma di capelli lunghi e mossi che animano l'immobilità dello sguardo fisso sul Crocifisso. La lavorazione a zigrino esalta i ricchi panneggi del



Fig. 14. Leonardo da Vinci, *L'ultima Cena*, san Filippo, particolare, Milano, Basilica di Santa Maria delle Grazie, Cenacolo (immagine tratta da P. BRAMBILLA BARCILON, P.C. MARANI, *Leonardo. L'ultima Cena*, Milano, 1999).

(55) Leonardo da Vinci, *Studio per le mani di san Giovanni nel Cenacolo*, 1495 circa, gessetto nero su carta bianca, 11,7 x 15,2 cm, n. 12543, Windsor Castle, Royal Library Collection.

(56) “Questi è colui che giacque sopra ‘l petto/del nostro pellicano, e questi fue/di su la croce al grande officio eletto” (D. ALIGHIERI, *Divina Commedia, Paradiso*, canto XXV, vv. 112-114). Il discepolo prediletto di Gesù (URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 119-121; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 207-208) colui che è sempre al suo fianco (Gv., 13,23), che sale con Lui sul monte della trasfigurazione, compare nella potenza alla sinistra di Cristo facendo da corrispondente alla figura della Madonna per richiamare l'episodio che li riguarda durante gli ultimi istanti di vita del Salvatore (HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, pp. 122-123): “Gesù allora, vedendo la madre e lì accanto a lei il discepolo che egli amava, disse alla madre: “Donna, ecco tuo figlio!”. Poi disse al discepolo: “Ecco tua madre!”. E da quel momento il discepolo la prese nella sua casa.” (Gv., 19,26-27).

(57) La si trova nella Crocifissione miniata da Giovanni Giacomo Decio nel Messale romano del Museo del Tesoro del Duomo di Vigevano (f. 121 v) (MULAS, *Giovanni Giacomo Decio...*, cit. nota 35, pp. 162-167 scheda n. 26), nella medesima scena miniata da Antonio da Monza nel Messale di Alessandro VI Borgia per la messa di Natale (Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Borg. Lat. 425, f. 38 v) (*Liturgia in figura...*, cit. nota 29, pp. 251-256 scheda n. 59) oltre che nella Crocifissione di Bramantino, oggi esposta a Milano presso la Pinacoteca di Brera, dove sono conservati anche gli affreschi degli Uomini d'arme di cui sembra essere ripreso nell'Evangelista l'atteggiamento triste di Eraclio.

(58) Leonardo da Vinci, *Studio per la testa di san Filippo nel Cenacolo*, 1495 circa, carboncino su carta bianca, 19,0 x 15,0 cm, n. 12551, Windsor Castle, Royal Library Collection.

mantello bordato da due strisce lisce e terminante con frange: i drappaggi mostrano l'abilità dell'orafo nella ricerca della *variatio* continua tra i vari personaggi.

Anche il verso della Croce si presenta ricco di spunti iconografici e simbolici.

Le foglie di acanto utilizzate nelle aste anteriori per creare gli ovali di inserimento degli emblemi della Passione costituiscono il *trait d'union* con il retro della Croce, un vero tripudio di fiori. Nelle lamine dei quattro bracci si ripete, infatti, uno schema che vede il succedersi delle medesime concatenazioni d'acanto del recto ma i fogliami sono arricchiti da germogli e fiori meravigliosamente riprodotti nei dettagli (fig. 15). Un grafismo evidente e raffinato emerge in questi girali fioriti dove l'uso della zigrinatura sottolinea ogni dettaglio donando lucentezza e vivacità al disegno. In particolare questa sinusoide intrecciata propone la successione in simmetria assiale di due rose a cinque petali affrontate e di un fiore di cardo. All'esterno si intercalano degli arabeschi con boccioli a grappolo. L'utilizzo di queste



Fig. 15. Braccio verticale superiore, Croce Capitolare detta "di san Carlo", verso, Milano, Tesoro del Duomo.

tipologie⁵⁹ presenta un valore simbolico: dal punto di vista prettamente cristiano la rosa a cinque petali è l'immagine del sangue versato dal Crocifisso inteso

(59) L'individuazione dei fiori è, tuttavia, aperta a varianti che hanno una loro valenza simbolica comunque riconducibile alla Passione di Cristo: le rose a cinque petali potrebbero essere identificate come narcisi simboleggianti l'annunciazione del divino amore (R. ORSI LANDINI, *Vesti di seta e d'oro*, in *Seta. Potere e glamour. Tessuti e abiti dal Rinascimento al XX secolo*, a cura di R. Orsi Landini, Cinisello Balsamo (MI), 2006, p. 50) e simbolo della Resurrezione e della promessa di vita eterna (H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, Milano, 2001, p. 315; M. HEILMEYER, *The language of flowers. Symbols and Myths*, Munich-London-New York, 2001, p. 62) oppure margherite a dieci petali; il fiore centrale potrebbe essere una sempreviva che - oltre a rappresentare un simbolo araldico della casata sforzesca (*Stemmario Trivulziano*, a cura di C. Maspoli, Milano, 2000, pp. 38-39; C. BUSS, *La sempreviva*, in *Seta, Oro, Cremisi. Segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo (MI), 2009, pp. 78-79) raffigurato, salvo qualche eccezione, in numero di tre - alluderebbe alla vita eterna.

sia come la coppa che lo raccoglie sia come le cinque piaghe di Cristo⁶⁰.

Il cardo allude al riscatto dell'uomo attraverso il supplizio della Passione⁶¹ di Gesù: con le sue spine acuminate rimanda alle sofferenze realmente vissute e patite nella vera carne e con vero sangue. Il Figlio di Dio è il *Cardo*, cioè il cardine su cui si regge la Chiesa, sola interprete della vera dottrina⁶². Le due sinusoidi potrebbero rappresentare la doppia natura del Cristo, divina e umana, riaffermata dal concilio di Firenze nel 1441 - *una persona in utraque natura* - tanto più che la Croce è il luogo sacro per eccellenza dove si è manifestata la duplice essenza del Cristo⁶³. I fiori a grappolo che si mostrano chiusi o sbocciati potrebbero essere un'evoluzione dell'acanto che proponeva diverse soluzioni con modifiche, aggiunte e invenzioni cui possono riferirsi appunto le nostre inflorescenze. All'interno di una continuità di schemi formali e di un processo di "acantizzazione" che ha il suo archetipo nell'*Ara Pacis Augustae*⁶⁴, il racemo classico è naturalmente soprav-

(60) H. BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, cit. nota 59, p. 446. Già nell'antica Roma si tenevano le *Rosalia* o festa delle rose, testimoniate fin dal I secolo d.C., che rientravano nel culto dei morti e ricorrevano tra l'11 maggio e il 15 luglio; la rosa è, inoltre, simbolo di rigenerazione e per questo venivano portate sulle tombe degli avi, offerte ai Mani dei defunti. Ecate, dea degli inferi, era talvolta rappresentata coronata di rose a cinque petali: il cinque indica la fine di un ciclo (4) e l'inizio di uno nuovo (4+1). Con l'avvento del cristianesimo la rosa è coltivata perché le sue spine ricordano la Passione di Cristo, poi passa al culto della Madonna, il cui cuore è raffigurato trafitto da spine di rosa; ORSI LANDINI, *Vesti di seta e d'oro*, cit. nota 59, p. 51.

(61) BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, cit. nota 59, p. 94.

(62) ORSI LANDINI, *Vesti di seta e d'oro*, cit. nota 59, p. 51.

(63) *Ibidem*. Paradigmatico di questa idea è l'esemplare di broccato italiano del XVI secolo che riporta all'interno del fiore di cardo principale la Croce del Golgota. (C. RICCI, *Arti Decorative. Catalogo di stoffe antiche e moderne di Isabella Errera*, in "Rassegna d'arte", anno VIII, n. 1, 1908, pp. 17-18).

(64) "Tralci [che] si sviluppano da grossi cespi di acanto fino a diventare vere e proprie strutture arboree, in un intrico di sempre nuovi rami dove l'occhio si perde come in un labirinto.[...] Per quanto lussureggiante sia quel fiorire e quell'arrampicarsi, ogni voluta, anzi ogni singolo fiore e ogni singola foglia hanno un posto preciso nell'insieme. Quella che dovrebbe essere un'immagine simbolica della natura libera e rigogliosa diventa così un'esemplare esibizione di ordine. [...] Una delle novità è la combinazione di piante fantastiche e piante reali: se vediamo dei grappoli d'uva, delle aracee o delle palmette spuntare da rami d'acanto, o l'edera e l'alloro arrampicarsi tra pesanti volute, se vediamo festoni carichi dei frutti più svariati,

vissuto alla scomparsa del paganesimo e impiegato dal Cristianesimo con una chiave di lettura simbolica⁶⁵. Con una visione così ampia anche i nostri girali potrebbero sembrare lo sviluppo di un'unica specie in cui possono comparire fiori a cespo o a grappolo. Tanto più che nell'arte cristiana il motivo dell'acanto sembrerebbe assumere un valore contemporaneamente funerario e paradisiaco⁶⁶. La decorazione floreale sottolinea ancora una volta il valore della Croce non solo come simbolo di morte ma anche e soprattutto quale immagine di Salvezza⁶⁷.

tutto ciò allude ormai allo stato paradisiaco della nuova età.” (ZANKER, *Augusto e il potere delle immagini*, cit. nota 27, pp. 192-194).

(65) Così, per esempio, l'architrave del portale centrale della Cattedrale di Spoleto presenta una composizione vegetale come “albero della vita” della Genesi tradotto attraverso la presenza di una croce issata in un cespo d'acanto che forma l'asse di simmetria dei due girali, ripresa evidente dei modelli romani. (G. SAURON, *L'histoire végétalisée. Ornement et politique à Rome*, Paris, 2000, pp. 228-229).

(66) L. VANDI, *La trasformazione del motivo dell'acanto dall'antichità al 1400*, Bern, 2002, p. 93. La cornice di foglie sta a simboleggiare la redenzione attraverso la Risurrezione, perché nella mitologia antica l'acanto spinoso, si muta in acanto senza spine. Adottato dalla tradizione cattolica a difesa delle cripte e delle urne, custodi delle reliquie dei santi ossia dei defunti in grazia di Dio accolti nella luce salvifica, l'acanto diventa così anche simbolo di Resurrezione e di vita eterna.

(67) Nel complesso, quindi, la lavorazione fa sì che il retro di questa oreficeria possa essere considerato come un'allusione all'albero della Croce di cui ci narrano delle vere e proprie *Aggadoth* (CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Giardino...*, cit. nota 14, p. 24) cristiane - racconti della tradizione ebraica che riassumono e attualizzano gli avvenimenti salvifici del passato per interpretare la storia sacra sulla base dei libri della Bibbia - che trattano della storia della croce. La Leggenda della Vera Croce racconta la genesi del legno su cui venne crocifisso Cristo, spesso tramandata in letteratura e rappresentata in opere d'arte. La versione più nota è quella che fa parte della *Legenda Aurea* di Jacopo da Varagine composta nel XIII secolo. Il racconto comincia da Adamo che, prossimo a morire, mandò il figlio Set in Paradiso per ottenere l'olio della misericordia come viatico di morte serena. L'Arcangelo Michele invece gli diede un ramoscello dell'albero della vita per collocarlo nella bocca di Adamo al momento della sua sepoltura (o tre semi secondo un'altra versione). Il ramo crebbe e l'albero venne ritrovato da Re Salomone che, durante la costruzione del Tempio di Gerusalemme, ordinò che venisse abbattuto ed utilizzato. Gli operai non riuscirono però a trovare una collocazione perché era sempre o troppo lungo o troppo corto e quando lo si tagliava a misura giusta in realtà diveniva troppo corto tanto da non poter essere utilizzato. Gli operai decisero così di gettarlo su un fiume, perché servisse da passerella. La Regina di Saba, trovandosi a passare per il ponte riconobbe il legno e predisse il futuro utilizzo della tavola. Salomone, informato della profezia, decise di farlo sotterrare. A seguito della condanna

Questa lettura iconografica indica, infatti, che il legno della croce sboccia nella grande infiorescenza della vita eterna, conquistata grazie alla Passione di Cristo. L'albero della vita, asse del mondo e scala cosmica per accedere a quello superiore, coincide con la croce di Cristo: “grazie al suo sangue, [da] albero della morte, diventa il *Lignum Vitae* e produce i dolci frutti della vita eterna”⁶⁸.

A livello decorativo, l'importante e fiorente produzione⁶⁹ tessile milanese avrà contribuito a suggerire questo tipo di intrecci come dimostra l'esemplare conservato nel Museo del Duomo di Milano: un damasco broccato della prima metà del Cinquecento⁷⁰. L'uso di questa decorazione ornamentale è testimoniata anche nella miniatura. La cornice più esterna del f. 2v di un manoscritto che narra la Terza Decade della Storia di Roma di Tito Livio⁷¹ è una concatenazione di due ramificazioni vegetali arricchite da fiori, perle e gioielli formanti degli ovali al cui interno sono inseriti emblemi araldici e raffigurazioni mitiche. Scritto da Messer Piero di Benedetto Strozzi a Firenze nel 1480-90 circa con mini-

di Cristo la vecchia trave venne ritrovata dagli israeliti e fu utilizzata per la costruzione della Croce. Da qui la leggenda inizia a confondersi con la storia. Nel 312, la notte prima della battaglia contro Massenzio, l'imperatore Costantino I ha la mitica visione che porrà fine anche alle persecuzioni dei Cristiani: una croce luminosa con la scritta “*In hoc signo vinces*”. L'imperatore decise allora di utilizzare questo simbolo come insegna ed il suo esercito vinse la battaglia di Ponte Milvio. Costantino poi invia la madre a Gerusalemme per cercare la Croce della Crocefissione. Elena trova una persona che conosce il punto della sepoltura della Vera Croce e, per farla parlare, la fa calare in un pozzo senza pane ed acqua per sette giorni: il reticente alla fine indica il luogo della sepoltura. Vengono così recuperate le tre diverse croci utilizzate il giorno della morte di Cristo. Per identificare la croce la madre dell'imperatore sfiora con il legno un defunto e questi resuscita. Sant'Elena separa poi la croce in diverse parti di cui la principale viene lasciata a Gerusalemme. “In questa leggenda l'albero-croce è il legame misterioso della tradizione spirituale che dal giardino dell'Eden arriva fino al luogo del cranio di Adamo, il *Golgota*.” (CHARBONNEAU-LASSAY, *Il Giardino...*, cit. nota 14, p. 24).

(68) ORSI LANDINI, *Vesti di seta e d'oro*, cit. nota 59, p. 50.

(69) BUSS, *Seta, oro e cremisi*, in *Seta, Oro, Cremisi...*, cit. nota 59, pp. 44-61.

(70) ORSI LANDINI, *Vesti di seta e d'oro*, cit. nota 59, p. 52: questo esemplare presenta “infiorescenze a struttura simmetrica incentrate sulla pigna e sulla melagrana che alludono in modo generico alla rinascita, alla vita eterna, ma anche alla fertilità [...]. I riferimenti specifici alla Passione, come la rosa a cinque petali, rimangono invece nell'iconografia tessile per tessuti con chiara finalità liturgica.”

(71) Valencia, Biblioteca General de la Universidad, MS 384 (G.1314).



Fig. 16. Dio Padre, Croce Capitolare detta "di san Carlo", verso, Milano, Tesoro del Duomo.

ature attribuite a Gherardo di Giovanni di Miniato⁷², questo frontespizio assicura una diffusione del modello a rabeschi con immagini interne - simboli, armi, soggetti mitologici, ecc... - che aiutano a collocare con maggior sicurezza la decorazione della Croce Capitolare che si inserisce a buon diritto nella tradizione ornamentale più importante del Rinascimento italiano.

Nel verso, per quanto riguarda le figurazioni, all'intersezione delle aste posteriori della Croce, l'ovale si presenta come una mandorla⁷³ in cui compare la maestosa figura di Dio Padre⁷⁴ (fig. 16). Con i capelli lisci ricadenti lungo le spalle, i baffi e la barba lunghissima leggermente divisa a metà - segno di forza, coraggio e saggezza⁷⁵ -, egli accenna ad un gesto di benedizione con la mano destra libera nello spazio e proporzionata alla figura mentre con la sinistra, quale "Signore del cielo", sorregge il globo⁷⁶, simbolo della potenza creatrice e provvidenziale di Dio, sovrastato da una croce con profili ribattuti per significare che è solo attraverso le sofferenze di Gesù Cristo che gli uomini vengono salvati dalla malignità dei Demoni e sottoposti all'autorità dell'amore divino⁷⁷. Rappresentato a mezzo busto, è sostenuto da tre graziosi putti affioranti dalla nuvola della veste che, ampia e soffice, crea delle sinuosità di tessuto allusive ad una nube celeste: è un gioco ricco di virtuosismi stilistici di alto livello artistico, quasi precursore della creatività barocca. In questo caso è possibile un confronto con una miniatura del "Decius" presente nei corali di Crescenzago⁷⁸, dove ricorre la stessa iconografia e la stessa posizione dei piedi appoggiati su teste di cherubini.

Nelle quattro potenze che lo circondano sono proposti, come da tradizione, gli Evangelisti⁷⁹ raffi-

gurati a mezzo busto con i rispettivi simboli e il Vangelo allusivo alla loro opera di divulgazione: in alto Giovanni con l'aquila⁸⁰, a destra Luca con il bue⁸¹, in basso Matteo con l'angelo⁸², a sinistra Marco con il leone⁸³. Questa tradizionale associazione⁸⁴ figurativa, nota come Tetramorfo,⁸⁵ vuole sottolineare la diffusione della Parola di Dio nelle quattro direzioni cui la Croce stessa è rivolta per abbracciare tutta l'Umanità.

S. Giovanni (fig. 17) presenta capelli ricci, baffi, barba lunga e ondulata, un abito con stola alla romana fissata da una fibbia sulla spalla destra. Nella rientranza creata dal movimento del braccio destro tra questo arto e il petto, l'Evangelista trattiene l'aquila mentre con la mano sinistra sorregge il libro che è intento a leggere. Meticolosa precisione è dedicata al piumaggio dell'uccello e alle pagine del Vangelo. S. Luca (fig. 18) mostra lo sguardo in tralice incornicato dai capelli leggermente ondulati e dalla barba mossata. Sopra alla veste porta un mantello che crea una serie di pieghe concentriche intorno al collo simili a quelle dell'abito nelle braccia. Entrambe le mani trattengono il libro appoggiato sul petto, quasi a voler sottolineare l'importanza del messaggio annunciato da Cristo. Al fianco destro dell'evangelista emergono il muso e il collo del toro, raffigurazione apocalittica dell'Evangelista.

S. Matteo (fig. 19) ha un'espressione intensa e com-

(Angelucci, 2003) è stata riscontrata l'errata posizione degli Evangelisti san Marco e san Giovanni corretta invertendone la collocazione. (ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, scheda di restauro, punto n. 22).

(80) HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 207.

(81) *Ibidem*, p. 248; E. URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 151.

(82) HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 274; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 164-165.

(83) URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 157.

(84) HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 330-333; URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 245-249.

(85) "...Intorno al trono vi erano quattro esseri viventi pieni di occhi davanti e di dietro. Il primo vivente era simile a un leone, il secondo essere vivente aveva l'aspetto di un vitello, il terzo vivente aveva l'aspetto di un uomo, il quarto vivente era simile a un'aquila mentre vola. I quattro esseri viventi hanno ciascuno sei ali, intorno e dentro sono costellati di occhi: giorno e notte non cesseranno di ripetere: Santo, santo, santo, il Signore Dio, l'Onnipotente, Colui che era, che è e che viene!". (Ap, 4, 6-8) (*La sacra Bibbia*, cit. nota 11, p. 1318; HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, pp. 153-154/330-333; HALL, *Dizionario dei soggetti...*, cit. nota 9, p. 344).

(72) AA. VV., *The painted Page...*, cit. nota 29, p. 160.

(73) URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 128-129.

(74) La legge mosaica proibiva ogni raffigurazione di Dio (URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 88) e a questa prescrizione si attennero anche i primi dottori della Chiesa. Dal Medioevo si imposta la tradizionale figura di Vegliardo.

(75) HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 68.

(76) *Ibidem*, pp. 141-142; FERGUSON, *Signs & Symbols...*, cit. nota 9, p. 313.

(77) URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 127.

(78) Giovanni Giacomo Decio, Corale di Crescenzago, M 46, f. 241 r, 1530 circa, Milano, Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio.

(79) Da segnalare che durante l'ultimo intervento di restauro



Fig. 17. *S. Giovanni Evangelista*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, verso, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 18. *S. Luca Evangelista*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, verso, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 19. *S. Matteo Evangelista*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, verso, Milano, Tesoro del Duomo.



Fig. 20. *S. Marco Evangelista*, Croce Capitolare detta “di san Carlo”, verso, Milano, Tesoro del Duomo.

mossa: la mano sinistra sorregge il libro chiuso mentre la destra è portata sul petto verso il cuore come sembra indicare l'anulare inserito sotto l'avvolgente mantello che, sempre con le medesime plissettature del pannello delineate negli altri personaggi, fascia l'intera figura. Questo stesso gesto è riprodotto specularmente nell'angioletto posto al fianco sinistro di Matteo: una corrispondenza di sensi ed emozioni che sprigionano dall'abilità dell'artista.

S. Marco (fig. 20), infine, ripropone una ulteriore variazione sul tema: lo sguardo verso l'infinito, con la mano sinistra indica direttamente le parole del Vangelo che, questa volta, è rivolto ai fedeli a specificare che solo attraverso il Verbo Divino si può trovare la Verità. Il manto che crea una serie di pieghe nel girocollo fermate al centro da una borchia, viene sollevato dalla mano destra dell'Evangelista che così mostra la sua immagine identificativa, il leone. L'animale, la cui criniera si confonde con i panneggi

dell'abito, accovacciato e con le zampe aggrappate al bordo della placchetta, mostra solo il muso: un espediente di naturalezza e immediatezza vivace e coinvolgente.

Una nota particolare merita l'attenzione che il maestro ha rivolto alla realizzazione dei nimbi⁸⁶: tutti tridimensionalmente sporgenti e diversificati. L'aureola di Gesù ha un fiore a quattro petali traforato, mentre le altre parti presentano un giglio in lamina liscia inserito in uno sfondo lavorato a ferro zigrino. La stessa tipologia è ripresa per l'altra persona della Trinità, Dio Padre, rispettando in questo modo la tradizione e la simbologia specifiche. Alla Madonna è stato attribuito un nimbo con stelle su un fondo puntinato. La Regina dei Cieli assume, in questo modo, un'aura maestosa preannunciante l'Assunzione alla Gloria Eterna. Il discepolo prediletto ha un nimbo screziato da piccoli raggi che partendo dal bordo esterno si indirizzano verso il centro. Ambrogio, Giovanni e Matteo sembrano dotati di esemplari semplici, senza decori data la presenza della mitria o per la posizione connessa al capo. San Luca ha un'aureola con rappresentazione stilizzata di una stella sfavillante in lamina liscia disposta su fondo zigrinato; san Marco presenta una serie di raggi incisi che si sviluppano dal centro del disco.

La potenza inferiore del braccio verticale della Croce è completata dal nodo (fig. 21) in cui si inserisce l'asta utilizzata durante le processioni: un'ulteriore terminazione - accostata al quadrilobo con due volute



Fig. 21. Nodo, Croce Capitolare detta "di san Carlo", Milano, Tesoro del Duomo.

rivolte nel senso opposto - è appoggiata su una bombatura a pelte sbalzate sovrapposte sorretta da una doppia fascia liscia rastremata verso il basso, ornata al centro da fiori di loto accostati. L'altezza del nodo è delineata da un'alta striscia piana delimitata su entrambi i lati da una cornice tonda e una angolata: all'interno del nastro sono state applicate con chiodini quattro foglie d'acanto, lavorate come il fondo delle lamine della croce con il ferro zigrino per creare quel risalto sulla superficie completamente liscia che esalta così anche le nervature interne incise; ciascun inserto vegetale è impreziosito da un piccolo granato (uno mancante). Una modanatura a becco di civetta ad ovulo con decorazione a foglia dorica e un toro d'alloro con nastro chiudono la lavorazione del nodo che, attraverso un'ulteriore fascia ad anello, si innesta all'asta. Quest'ultima è per un primo tratto scanalata in argento dorato mentre la parte terminale è in argento liscio.

In quanto croce processionale la Croce Capitolare assume a simbolo della massima autorità religiosa della Diocesi che rappresenta nelle processioni solenni: questo oggetto prezioso commissionato dal Capitolo Metropolitano si presenta come un *unicum* nel panorama artistico lombardo.

La fortuna⁸⁷ critica di quest'opera possiede una scarna bibliografia.

(86) La raggiera ha sempre significato la divinità dei personaggi. Già presente nella cultura pagana, assume un valore particolare nel cristianesimo. Inizialmente utilizzato come segno di deferenza e importanza, a partire dal IV secolo Cristo è con crescente regolarità il destinatario di tale omaggio. Nel V secolo il segno diventa fisso per Lui e, in seguito, anche per i discepoli ma con una distinzione: il nimbo del primo è stato dotato di attributi particolari quale, per esempio, la croce. Il senso era talmente noto che i Cristiani lo utilizzarono come simbolo del linguaggio visivo per attribuire importanza al personaggio conferendogli deferenza: in questo caso non caratterizza la sua santità ma il rispetto e la devozione dei fedeli. Dopo secoli di incertezza, l'uso e il significato si cristallizzano. Nel XIV secolo la Chiesa stabilisce che l'aureola diventa l'attributo tipico dei santi, indicando appunto che la loro santità è ufficiale. Al nimbo di Cristo è spesso aggiunta una croce per distinguerlo dagli altri (URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, pp. 174-181): anche in questo caso è rispettata la tradizione e dato che il quarto spicchio della croce resta sotto la testa di Cristo i tre raggi simboleggiano ciascuna delle persone trinitarie (HEINZ-MOHR, *Lessico di iconografia...*, cit. nota 9, p. 338).

(87) P. MORIGI, *Il Duomo di Milano*, Milano, MDCXXXII, p. 119; A. NAVA, *Distinto Raguaglio dell'Ottava maraviglia del mondo o sia della Gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano, MDCCXXIII, p. 101; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle Fabbriche più cospicue, che si trovano in questa*

Mia Cinotti, nella scheda del catalogo del Tesoro del Duomo, la inserisce nell'ambito della sigla manieristica (metà XVI secolo circa), con riferimenti "in senso lato alle croci astili lombarde [...], specie quelle comasche [...]: la fattura delle nostre figure è più raffinata, segnatamente nel san Giovanni del lato frontale, di nitido e vigoroso impianto classico, e nell'Eterno del tergo, di delicato pittoricismo. Gli ornati, per contro, sono di fattura stanca"⁸⁸. Questa Croce si è rivelata ricca di nuovi spunti, supportati dal procedere degli studi sull'oreficeria lombarda del XVI secolo. Sembrano dunque meno convincenti i riferimenti all'ambito comasco nè si rintraccia una "fattura stanca". Anzi, come si è visto, sono da sottolineare la raffinatezza delle decorazioni e l'attenzione alle figurazioni in cui si nota lo sforzo dell'artista nel far emergere la propria perizia, le qualità tecniche, l'aggiornamento culturale.

Stilisticamente legata alla cultura milanese, la Croce Capitolare mostra molti agganci con le novità rinascimentali romane veicolate attraverso soggiorni di artisti appartenenti anche ad altre arti quali la scultura, la pittura e soprattutto la miniatura: pur sembrando un gioco di sottili variazioni volumetriche e cromatiche, il disegno preparatorio di questo manufatto e la sua realizzazione mostrano sempre l'artista in bilico tra la superficie e il volume, segno evidente di un soggetto che sa fin dove può spingere le sue capacità e la materia duttile e malleabile dell'oro.

Un'opera che si avvicina alla fattura della Croce Capitolare è la pace di Pio IV⁸⁹ (1565 circa), dono dello zio pontefice al neo-arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo, data la complessità della realizza-

zione, la ricchezza dei materiali utilizzati e la resa stilistica delle lastre sbalzate (fig. 22). Tuttavia l'attribuzione di questo prezioso oggetto è controversa: Cinotti⁹⁰ propone per le parti figurate il nome di Leone Leoni pur non scartando l'ipotesi suggerita dal Plon⁹¹ di un artista romano attivo alla corte del Papa Medici quale Alessandro Cesati detto il Grechetto (inizio XVI secolo-1570 circa) come responsabile della preziosa struttura.

Leone Leoni⁹² è un'ipotesi valida data l'altissima

(90) BOSSAGLIA, CINOTTI, *Pace di Pio IV*, in *Tesoro e Museo...*, cit. nota 88, scheda n. 32, pp. 63-64.

(91) E. PLON, *Benvenuto Cellini. Orfèvre médailleur, sculpteur*, Paris, 1883, p. 275.

(92) S. SEVERGNINI, *Un Leone a Milano. Vita e avventure di Leone Leoni scultore cesareo*, Milano, 1989. Per un approfondimento: E. PLON, *Leone Leoni sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887; A. BRUSCONI, *La casa di Leone Leoni detta "degli Omenoni"*, Milano, 1913; F. SRICCHIA SANTORO, *I Leoni*, collana "I maestri della scultura", n. 55, Milano, 1966; G. DONDI, *In margine al codice vinciano della Biblioteca Reale di Torino. Note storico-codicologiche*, in "Accademie e biblioteche d'Italia", anno XLIII, n.s. 26, n. 4, luglio-agosto 1975, pp. 252-271; F. AZNAR, *El monasterio de San Lorenzo el real de el Escorial*, Madrid, 1985; P.B. CONTI, *Madrid-Milano. Scalpellini e scultori per il "Retablo Mayor"*. Prime annotazioni, in *La Escultura en el Monasterio del Escorial*, actas del Simposium, (1-4 settembre 1994), coord. por F.J. Campos y Fernández de Sevilla, Real Centro Universitario Escorial - Maria Cristina, 1994, pp. 329-342; *Los Leoni (1509-1608). Escultores del Renacimiento italiano al servicio de la corte de España*, catalogo della mostra (Madrid, Museo del Prado, 18 maggio 1994-12 luglio 1994), Madrid, 1994; *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, Atti del Convegno Internazionale, Menaggio 1993, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, 1995; E. CARRARA, *Michelangelo, Leone Leoni ed una stampa di Maarten Van Heemskerck*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa", Serie IV, Quaderni, 1-2, Classe di Lettere e Filosofia, 1996, pp. 219-225; A. BARIGOZZI BRINI, *Apparati effimeri di Leone Leoni*, in *Studi di Storia dell'Arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano, 1999, pp. 259-269; F. REPISHTI, *La residenza milanese di Pio IV: il palazzo Medici in via Brera*, in "Annali di architettura", n. 12, 2000, pp. 75-90; M. BONETTI, *Il mausoleo del Medeghino nel duomo di Milano, Leone Leoni e l'architettura trionfale*, in "Artes", n. 10, 2002, pp. 21-43; P.C. MARANI, *Per Leonardo scultore: nuove ipotesi sul bronzo di Budapest, il Monumento Trivulzio e il Rustici*, in "Arte Lombarda", n. 139, anno 2003/3, pp. 154-162; K. HELMSTUTLER DI DIO, *Leone Leoni's collection in the Casa degli Omenoni, Milan: the inventory of 1609*, in "The Burlington Magazine", CXLV, August 2003, pp. 572-578.

(93) Di origine aretina, si forma come scultore, cesellatore e intagliatore di gemme a Venezia, il paradiso degli orefici, "città dell'oro": si reca spesso nella basilica di San Marco dove resta ore ed ore ad ammirare i mosaici e la *Pala d'oro*, una delle più sfarzose e complesse opere di oreficeria esistenti al mondo, un ininterrotto, vivissimo sfavillio di ori e gemme che diventa

metropoli, voll. 2, Milano, MDCCXXXVII, p. 99; P.A. FRIGERIO, *Distinto Ragguaglio dell'Ottava meraviglia del mondo o sia della Gran Metropolitana dell'Insubria volgarmente detta il Duomo di Milano*, Milano, 1739, p. 67; L. MALVEZZI, *Il tesoro del Duomo di Milano*, Milano, 1840, pp. 11-12; M. SALMI, *Il Tesoro del Duomo di Milano - II*, in "Dedalo", anno V, MCMXXIV-MCMXXV, vol. II, pp. 358-382, in particolare p. 378; U. NEBBIA, *Il Tesoro del Duomo di Milano*, Milano, 1962, pp. 54-55; M. CINOTTI, *Tesoro e Arti Minori*, in AA. VV., *Il Duomo di Milano*, voll. 2, Milano, 1973, vol. II, p. 264; G. SAMBONET, *Le Oreficerie*, in *Il Duomo di Milano*, a cura di E. Brivio, 1981, p. 21.

(88) R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Croce astile capitolare, detta "di S. Carlo"*, in *Tesoro e Museo del Duomo*, Milano, 1978, 2 voll., in particolare vol. I, scheda n. 22, p. 61.

(89) BOSSAGLIA, CINOTTI, *Pace di Pio IV*, in *Tesoro e Museo...*, cit. nota 88, scheda n. 32, pp. 63-64; P. VENTURELLI, *Pace, in Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, a cura di P. Biscottini, Milano, 2005, pp. 286-287

qualità dell'opera, la committenza e i confronti⁹³ stilistici. La plasticità vigorosa delle forme, l'abbondanza ridondante dei panneggi, l'espressività sottolineata e composta, il trattamento della superficie aurea, nonché la corrispondenza di alcune figure: questi i fondamentali punti di contatto tra la Croce Capitolare, la preziosa pace conservata nel Tesoro del Duomo e le statue realizzate in collaborazione con il figlio Pompeo per il *Retablo Major* della chiesa di San Lorenzo del Monastero dell'Escorial a Madrid. L'anatomia del Cristo e la sua posizione caratterizzata da un grande controllo delle forme (fig. 5) sono simili nella deposizione della Pace (fig. 22) e nella Crocefissione dell'Escorial (fig. 23). Molto significative sono le analogie tra le strutture possenti della Vergine del *Retablo Major* (fig. 23) avvolta in un'ampia serie di panneggi e nella stessa posa di quella della Croce Capitolare (fig. 10) o della Maddalena del dono di Pio IV (fig. 22); anche S. Giovanni che si asciuga le lacrime nelle vesti sovrabbondanti si presenta affine nelle due

un'esplosione di fulgidi scintillii. Il ricordo vivo e partecipe di questo immenso tesoro doveva emergere in qualche opera così come l'influsso dell'arte di Donatello e Jacopo Sansovino che ha modo di assorbire in questo soggiorno veneziano. Nel 1538 viene nominato incisore della zecca pontificia; a Roma assiste ai lavori del *Giudizio Universale* di Michelangelo che gli manifesta un'inconsueta benevolenza: un'occasione unica da cui nasce un'intesa proficua. Certamente l'aretino, durante la sua permanenza romana, era rimasto incantato dalla novità e maestà dei capolavori realizzati dal genio fiorentino: il *Mosè* della tomba di Giulio II, la *Pietà* della basilica di San Pietro, gli affreschi della Sistina, opere che gli lasceranno un'incredibile impronta per la potenza dei volumi espansi e l'espressività dei sentimenti. Nel 1542 si stabilisce a Milano, dove ottiene la carica di incisore della zecca imperiale: apprezzato da Carlo V, per il quale esegue numerosi ritratti in bronzo, segue l'imperatore in Baviera e nelle Fiandre. Qui incontra anche il giovane Giambologna la cui opera ha molti punti di contatto con quella del Leoni. Passa un ventennio e l'artista prediletto di Pio IV, ormai celebre, ottiene da Michelangelo una lusinghiera attestazione di stima e fiducia che è quasi un'investitura: nel 1560 il Buonarroti lo designa espressamente per l'esecuzione, in sua vece, di un monumento di grande importanza, il sepolcro del Meneghino, fratello del Pontefice, nel Duomo di Milano. Leone si presenta, quindi, come un artista dalla cultura molto ampia e recettiva di tutte le novità tecnico-stilistiche che fa proprie reinterpretandole in base alla sua sensibilità: l'oreficeria e la scultura veneziane, la potenza energica di Michelangelo, i "moti dell'animo" di Leonardo di cui collezionerà i disegni (molti dei quali sono studi preparatori per il Cenacolo; TRONCA, *La collezione di Leone Leoni e le sue implicazioni culturali*, in *Leone Leoni tra Lombardia e Spagna*, cit. nota 92, pp. 31-38) che passeranno tramite il figlio Pompeo a Windsor e a Madrid.



Fig. 22. Pace di Pio IV, Milano, Tesoro del Duomo.

opere di confronto mostrando la medesima iconografia (figg. 13, 22-23).

Dio Padre (fig. 16), la cui barba ricorda esempi ben noti al Leoni quali il *Mosè* michelangiolesco e la figura del suo mecenate, Pietro Aretino, incisa su una moneta, è somigliante al viso del *S. Paolo* dell'Escorial e al *Padre Eterno* (fig. 22) del gioiello del Tesoro del Duomo così come i putti (fig. 16) che sostengono questa figura nella Croce Capitolare sono confrontabili con quelli che giocano sulla nuvola con i simboli della Passione collocati nella lunetta della Pace (fig. 22). Inoltre, la figura di *S. Ambrogio* (fig. 8) e la serie degli *Evangelisti* (figg. 17-20) raffigurati con il rispettivo simbolo richiamano le statue realizzate per il *Retablo* dell'Escorial sia nell'iconografia sia nell'attenzione ai dettagli e alla vigorosa volumetria.

All'edicola di Pio IV sono stati avvicinati altri preziosi tra cui un medaglione raffigurante *Giuditta con la testa di Oloferne* e un pendente in oro su fondo di diaspro con una figura di *S. Sebastiano*⁹⁴

(94) Questo gioiello, reso noto dalla Hackenbroch, è stato

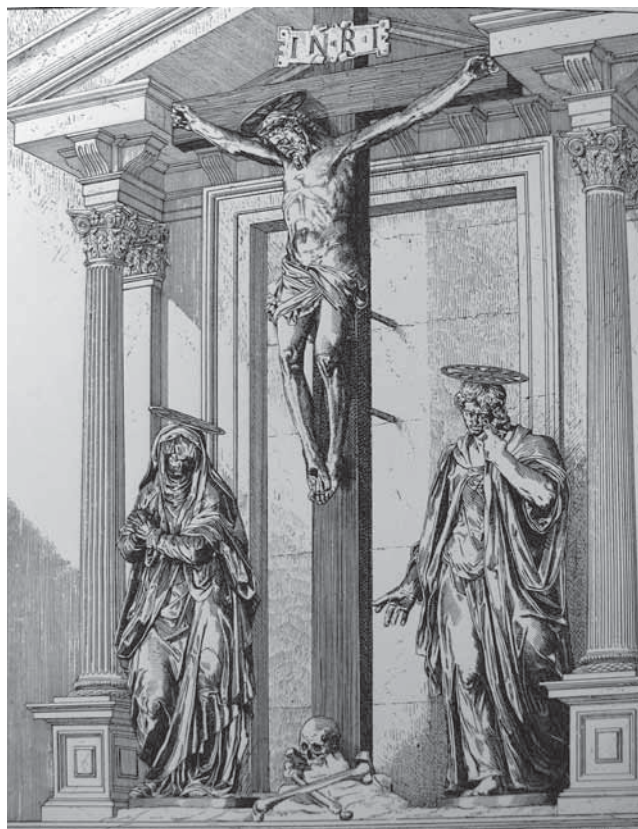


Fig. 23. Leone Leoni, *Crocefissione*, Madrid, Monastero dell'Escorial, Chiesa di San Lorenzo, Retablo Major (immagine tratta da E. PLON, *Leone Leoni sculpteur de Charles-quin et Pompeo Leoni sculpteur de Philippe II*, Paris, 1887).

derivata dalla scultura di medesimo soggetto realizzata per il Duomo di Milano da Cristoforo Solari, un artista al cui stile appartengono “le proporzioni tozze, i volumi espansi e fortemente plastici”⁹⁵. In questa statua emerge una resa ammorbidita e naturalistica del nudo, un’espressione di intenso patetismo del volto e “alcune note arcaizzanti quali, in corrispondenza del fianco destro, la cascata di pieghe coniche che, nella loro ridondanza, sembrano citare soluzioni care alla scultura gotica”⁹⁶: proprio il dettaglio del perizoma sembra richiamare la fattura di quello del Cristo della Croce Capitolare, leggero e aderente alle gambe di cui emergono i volumi, annodato allo stesso modo lateralmente⁹⁷ (figg. 5-24).

genericamente attribuito a manifattura milanese fino al XX secolo per il rapporto con la scultura monumentale di Bambaia e Cristoforo Solari. (S. ZANUSO, *Cristoforo Solari tra Milano e Venezia*, in “Nuovi studi”, Rivista di arte antica e moderna, anno V, n. 8, 2000, pp. 17-33, in particolare p. 19).

(95) ZANUSO, *Cristoforo Solari...*, cit. nota 94, p. 24.

(96) *Ibidem*, p. 22.

(97) *Ibidem*: “A fronte della deludente esecuzione materiale,

Secondo Hackenbroch⁹⁸ il gruppo dei gioielli appartiene allo stesso autore della Pace del Tesoro del Duomo, che Venturelli⁹⁹ identifica inizialmente con la bottega dei Leoni e in un secondo momento ipotizza anche altri autori¹⁰⁰ quali i Miseroni o Annibale Fontana mentre Agosti¹⁰¹ avanza l’attribuzione al Moderno, proposta da tenere in considerazione per Zanuso¹⁰².

Alla luce di queste valutazioni, ritengo che la Croce Capitolare potrebbe essere avvicinata a questo corpus di opere.

Non si può individuare con certezza l’autore dell’oreficeria in esame - ritengo l’ipotesi di Leone Leoni abbastanza plausibile visti i confronti stilistici “col suo concitato manierismo non alieno da una vena pittoricistica d’ estrazione veneto-sansoviniana”¹⁰³ e sensibile all’emozionalità leonardesca - ma certamente si tratta di un artista di altissimo livello che ha una solida preparazione tecnica, una conoscenza della cultura rinascimentale romana e fiorentina, i cui punti di riferimento principali sono la miniatura e la scultura. Costituisce una prova evidente il doppio filone che si è prospettato con la vicinanza stilistica ad opere di Cristoforo Solari, uno dei protagonisti della decorazione scultorea del Duomo nonché rappresentante del classicismo monumentale e naturalistico aggiornato sulle novità del-

il San Sebastiano rimane, nell’insieme, un’immagine di una modernità abbastanza sorprendente nel panorama della produzione locale dei primi due decenni del Cinquecento: va detto anzi che i caratteri più notevoli dell’opera, cioè un classicismo monumentale e naturalistico in sintonia con gli esiti elaborati dalla cultura figurativa centro italiana, sono poco frequentati dagli scultori lombardi e soprattutto in aperta controtendenza rispetto al classicismo minuto e descrittivo che andava proponendo, a cavallo tra secondo e terzo decennio del secolo, colui che a queste date poteva ormai essere considerato, secondo le parole di Vasari, “concorrente” di Cristoforo Solari: ovviamente, Bambaia. Quest’ultimo, a modo suo, non doveva comunque rimanere insensibile al fascino del San Sebastiano del Duomo, visto che lo prendeva a modello verso il 1525-1528, per il San Sebastiano dell’Arca di Sant’Evasio a Casale Monferrato.”

(98) Y. HACKENBROCH, *Renaissance Jewellery*, New-York-München, 1979, pp. 41-44.

(99) P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo (MI), 1996, p. 119.

(100) VENTURELLI, scheda relativa alla *Pace*, in *Carlo e Federico...*, cit. nota 89, pp. 286-287.

(101) AGOSTI, *Bambaia...*, cit. nota 32, pp. 131-132 nota n. 87.

(102) ZANUSO, *Cristoforo Solari...*, cit. nota 94, p. 29 nota n. 21.

(103) BOSSAGLIA, CINOTTI, *Pace di Pio IV*, in *Tesoro e Museo...*, cit. nota 88, scheda n. 32, p. 64.

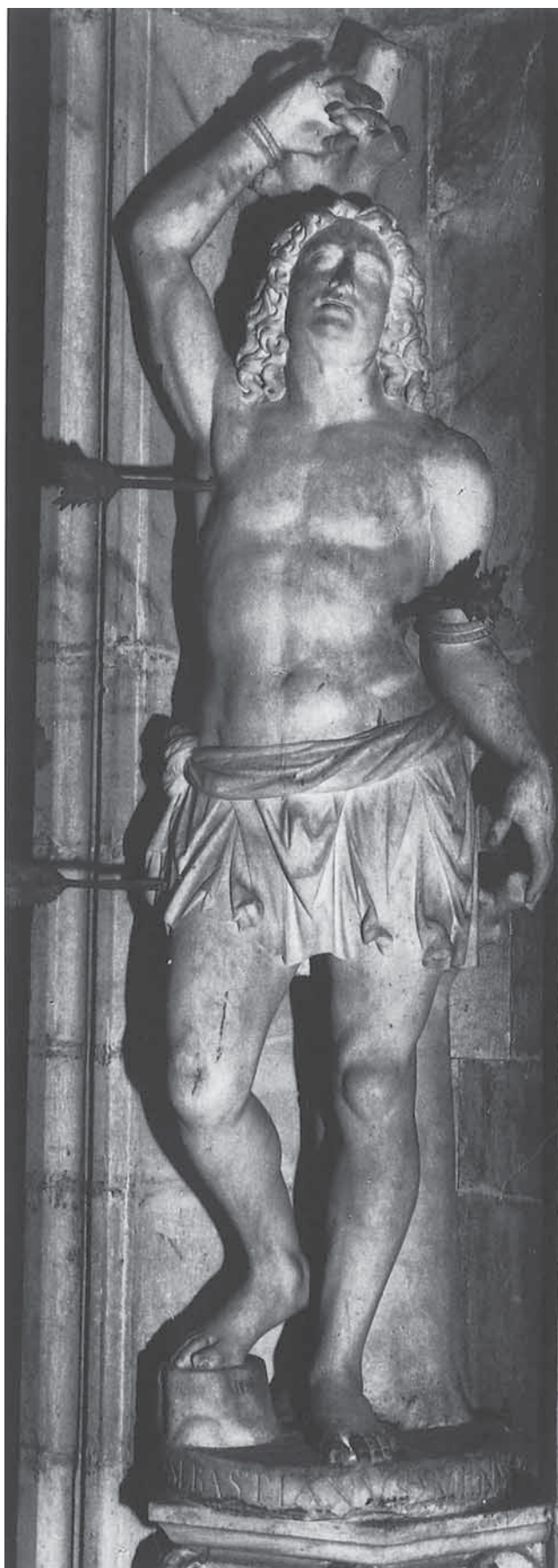


Fig. 24. Cristoforo Solari, *S. Sebastiano*, Milano, Duomo.

l'Italia Centrale, e di Leone Leoni, artista pluridisciplinare, orafo, culturalmente vivace, tramite oltre che interprete di tendenze artistiche molteplici. È un dialogo tra le arti il segreto di questo maestro orafo che fa della sua opera un capolavoro dell'oreficeria milanese della metà del Cinquecento, frutto di un incontro-scontro di sensibilità ed esperienze diverse che si ritrovano a lavorare fianco a fianco nel cantiere del Duomo: questo confronto di personalità arricchisce l'esperienza dell'autore della Croce Capitolare grazie al rapporto con maestri che operano in ambiti diversi e veicolano particolarità di centri artistici anche stranieri. In questa direzione possono essere citati illustri Crocifissi che hanno dettagli stilistici affini con la figura del Cristo della croce Capitolare. Si tratta di esemplari di artisti con cui l'aretino entra in contatto: il Cristo in croce in legno policromo conservato al Museo del Bargello di Firenze e attribuito a Michelangelo giovane (1495) per lo studio anatomico e la posizione delle gambe; il Crocifisso marmoreo dell'Escorial (1556-1562) di Benvenuto Cellini per l'espressività del volto, la resa dei capelli e della barba nonché il dettaglio delle braccia tese con i vasi sanguigni che emergono in superficie. Inoltre, "non è forse una coincidenza che proprio a Leone si debba la più antica menzione del Giambologna, in una celebre lettera a Michelangelo scritta da Firenze nel 1560. Leone giunse alla corte imperiale per sottoporre a Carlo V il progetto di un monumento equestre in bronzo, e anche se allo stato attuale delle conoscenze possiamo solo supporre che il giovane fiammingo abbia incontrato lo scultore di Carlo V, la presenza del Leoni nella patria del Giambologna riveste un ruolo emblematico, poichè il fiammingo ne diventerà in un certo senso il successore: da lui deriverà l'idea di una celebrazione dinastica affidata a bronzi realizzati con una tecnica sempre più perfezionata per poter rispondere alle esigenze della produzione di scultura in scala monumentale"¹⁰⁴. Anche se si tratta di un'opera successiva, è interessante notare la vicinanza tra la Croce "di san Carlo" e l'esemplare in oro conservato nella Geistlichen Schatzkammer a Vienna - il cui modello viene attribuito al Giambologna¹⁰⁵ -

(104) D. ZIKOS, *Le belle forme della Maniera. La prassi e l'ideale nella scultura di Giambologna*, in *Giambologna. Gli dei, gli eroi: genesi e fortuna di uno stile europeo nella scultura*, a cura di B. Paolozzi Strozzi, D. Zikos, catalogo della mostra (Firenze, Museo del Bargello, 2 marzo-15 giugno 2006), Firenze-Milano, 2006, pp. 21- 43, in particolare p. 22.

(105) DIEMER, *Giambologna in Germania*, in *Giambologna*.

affini per la lavorazione della lamina e per l'attenzione all'effetto di chiaroscuro. La citazione di maestri di grande rilievo è data dalla raffinatezza delle figurazioni dell'oreficeria in esame che può reggere il confronto e anzi inserirsi a buon diritto tra le opere dei maestri più importanti del Rinascimento sia per l'abilità tecnica sia per la realizzazione precisa ed al tempo stesso "espressionistica".

Gli aspetti stilistici sono confortati dai riscontri archivistici. Dal punto di vista documentario si sono rivisti gli inventari della Sacrestia Meridionale del Duomo di Milano dove erano custoditi tutti i beni del Capitolo Metropolitano e questa oreficeria in particolare¹⁰⁶.

La prima attestazione certa si trova nell'Inventario Castelli, datato 1565, redatto in occasione della prima visita pastorale in Duomo del nuovo Arcivescovo Carlo Borromeo. In questo registro la Croce Capitolare, descritta¹⁰⁷ nei particolari, è elencata per prima.

Gli dei, gli eroi..., cit. nota 104, pp. 107-125 in particolare pp. 114-115.

(106) BAMi, A 112 Inf. foglio 284 (p. 142 verso); ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 3 (già 150), 1581, Cart. 3/2, f. 2 v; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 3 (già 150), 1581, Cart. 3/3, f. 1 v; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 3 (già 150), 1595, Cart. 3/7, f. 3 r; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 3 (già 150), 1595, Cart. 3/8, p. 4 r; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 3 (già 150), 1653, Cart. 3/10, f. 41 v; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/1, 1784, p. 6; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/3, 28 Settembre 1796, n. 63; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/4, 4 Dicembre 1796, Vestaro detto della Croce n. 39; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/6, 24 Maggio 1798 - 5 Pratile anno VI, Vestaro n.7, n. 194; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/8-9, 28 Aprile 1800, Vestaro II e III; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/10, 1814 - 1820, p. 38; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/11, Inventario Anno 1827, pp. 69-70; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/12, Inventario Anno 1827, pp. 69-70; ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/13, p. 23; *Inventario dei paramenti e delle suppellettili sacre del Duomo di Milano*, in "Archivio Ambrosiano", XXX, Milano, 1976, p. 54.

(107) BAMi, A 112 Inf., foglio 284 (p. 142 verso): "I. Una croce d'oro con il manegho d'argento con il fondo di piastre di oro con sopra uno intaglio, lavorato all'arabesca di oro, uno Dio padre, un Christo in croce co' la diadema, et il pelicano, di supra. Alla dextra detto Christo, una Madóna, Alla sinistra S^o Gio-

Se questo è il sicuro termine *ad quem* per la realizzazione della Croce, si è trovato anche un possibile termine *a quo*: la presenza di una notizia riportata negli Annali della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Al giorno giovedì 12 gennaio 1542 è così annotato: "Sulla proposta dei signori Ordinarij di far fare una nuova croce d'oro in concorso colle rappresentanze dell'Ospedal maggiore e dei luoghi pii della Misericordia, della Carità e della Scuola delle Quattro Marie, deliberarono dovere gli agenti della fabbrica pagare la porzione contingente della spesa"¹⁰⁸.

Una datazione tra il 1545-50 e comunque entro il 1565 risulta quindi plausibile alla luce dei confronti stilistici e dei riscontri documentari.

Se, tuttavia, non si sono trovati riferimenti precisi sulle circostanze relative all'artista incaricato, la consultazione degli archivi ha permesso di reperire notizie sulla sua struttura originale, le modifiche nel corso del tempo e i restauri che hanno interessato la Croce. Nel 1653 si registravano¹⁰⁹ alcuni guasti. Un primo intervento è effettuato nel 1754¹¹⁰ mentre "fu intieramente ristaurata nel 1849 e costò il ristauro compreso l'oro aggiuntovi Mil.^{si} £ 6000"¹¹¹: un costo molto elevato giustificato probabilmente dal rifacimento¹¹² di tutta la struttura lignea e dal rin-

vannj. Al piede S^o Ambro et dalla parte detto Dio padre, li quatri Evangelista, et 8 granate e 4 zaffiri, et altre 4 granate, 4 zaffiri et una grisolice xide (?) co' le suae casse d'oro, tutti finj, e 4 bottoni di cristallo de Montagna, ornati de 4 fogliette d'oro co' doi scartozzi per caduno d'oro. Et nel primo bottono d'issa granatine n^o. 4 ligate in oro a fogliammj, et è fatta per uso dille [sic] processioni, il costo è libbre 88 66β 38".

(108) *Annali...*, cit. nota 36, vol. III, p. 279.

(109) BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Croce astile capitolare detta di "S. Carlo"*, in *Tesoro e Museo...*, cit. nota 88, vol. I, scheda n. 22, pp. 60-61.

(110) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/1, 1784, p. 6: "Una croce d'oro grande portatile aggiustata nel 1754. col Crocifisso pure d'oro, nella parte posteriore un Dio Padre; su la cima un Pelicano, alle due estremità laterali la B.V. e la Maddalena; nell'estremità inferiore un S. Ambrogio, nell'estremità anteriore vi sono i SS^{ti} Evangelisti il tutto d'Oro, ed il bastone d'argento. Valore dell'oro £ 5400 - Peso dell'Argento 30 e Valore £ 115".

(111) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/12, 1827, pp. 69-70

(112) Il legno sagomato si presenta di varie essenze con lamelle di piccole dimensioni inserite ad incastro e attaccate con colla animale. I bracci sono uniti mediante due lastre di ferro avvitate. Anche il puntale è fissato alla croce con il medesimo sistema (ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, scheda di restauro, punto n. 16). Questa struttura ha fatto supporre al

forzo¹¹³ delle lamine d'oro diffusamente danneggiate. Questa ipotesi collimerebbe con i rilievi compiuti nel 2003 quando lo studio di restauro Angelucci riceve l'incarico di effettuare una ricognizione completa e accurata dello stato di conservazione del manufatto ed eventuali operazioni di ripristino della stabilità dell'opera¹¹⁴.

La Croce Capitolare si caratterizza per la raffinatezza dei materiali costitutivi: la preziosità e la simbologia dell'oro è completata dalle gemme. È, infatti, non solo un Crocifisso processionale, una Croce fiorita-albero della vita ma anche *Crux Gemmata et Gloriosa*: il patibolo del figlio di Dio splendente della gloria della sua Resurrezione.

Le pietre preziose della Croce Capitolare sono state individuate in modo preciso da alcuni inventari o guide: al f. 284 dell'Inventario Castelli¹¹⁵ del 1565; nel 1642¹¹⁶ sono ricordate delle "gioie"¹¹⁷; nel 1723¹¹⁸ era "ornata di gioje n. 21, nella croce quattro palle di

restauratore un radicale ed invasivo intervento di restauro dovuto al cattivo stato di conservazione: il legno doveva essere danneggiato tanto da essere sostituito. Per di più la sagoma già complessa della croce è stata resa una forma metallica chiusa nella quale, in occasione di questo antico restauro, si è dovuto inserire un nuovo legno costruendolo a lamelle incollate, adattandolo braccio per braccio, con un gioco di incastri che ne ha fatto un'opera d'alta ebanisteria, ma che gli ha tolto buona parte della capacità portante. Questo intervento ha reso la croce fragile ed esposta all'attacco di microrganismi che hanno determinato la perdita della capacità adesiva della colla animale stesa per fissare le lamelle. L'effetto non è stato così nocivo per il legno che ha potuto essere recuperato con un paziente lavoro di pulitura, disinfezione e consolidamento. (ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, relazione di restauro, pp. 2-3).

(113) È probabile che nel corso di questo restauro ottocentesco le rotture delle lamine, indebolite dalla stessa lavorazione a sbalzo e dai danni successivi, si presentassero così diffuse ed importanti da decidere di rinforzarle applicando sul retro lastre di metallo e saldare le fratture ad alta temperatura con l'argento che ha però modificato la composizione del metallo nelle zone ad esse circostanti. Questi stessi punti col passare del tempo sono stati aggrediti dai gas dei microrganismi, responsabili della perdita di coesione della struttura lignea, provocando degli annerimenti. (*ibidem*, p. 2) Per ottenere una buona durata dei risultati ottenuti con il restauro, dopo consistenti lavaggi con e senza un detergente neutro, è stata applicata su tutte le superfici una resina acrilica pura, incolore, elastica e sufficientemente reversibile in rapporto alla consistenza superficiale dell'oro (*ibidem*, pp. 2-3).

(114) *Ibidem*.

(115) BAMi, A 112 Inf., f. 284 (p. 142 verso).

(116) MORIGI, *Il Duomo...*, cit. nota 87.

(117) *Ibidem*, p. 119.

(118) NAVA, *Distinto Raguglio...*, cit. nota 87.

Cristallo, e quattro granate nel pomo abasso"¹¹⁹; la medesima descrizione si trova nel 1739¹²⁰; alcune pietre colorate sono ricordate nell'inventario del 1796¹²¹; "con diverse pietre false"¹²² è citata nel 1798; una nota alla descrizione della croce in un inventario del 1827 è particolarmente interessante: "Con ventotto pietre fine diverse cioè 10 [?, la seconda cifra è malamente corretta e non ben comprensibile forse un 6 o probabilmente uno 0 perché la somma sia corretta] granato porpora e 4 piccole, sette zafiri, un topazio paglierino, due zafiri falsi, e quattro palle di cristallo di morate (?) forate"¹²³. Il secondo inventario del 1827¹²⁴ che cita il restauro di £ 6000 milanesi non fa menzione di eventuali sostituzioni o sistemazioni delle pietre preziose. Nel 1840 Malvezzi la indica "fregiata di ventuna gioie, di quattro granate e di quattro palle di cristallo finissimo"¹²⁵ mentre nell'inventario del 1976 si enumerano "sul recto tredici pietre in castone di varia qualità e grandezza (una mancante); sul verso dodici pietre in castone di varia qualità e grandezza (una mancante)"¹²⁶.

L'analisi gemmologica¹²⁷ effettuata ha esaminato: "4 ovoidi incolori sfaccettati con foro passante a raggiera attorno al centro della croce individuati come quarzi naturali incolori ossia cristalli di rocca; sulla parte anteriore 9 pietre trasparenti: 4 da rosso a rosso porpora a cabochon ovale irregolare (granati naturali) e 5 blu di tagli vari (a gradini, a faccette, a cabochon) di cui 4 corindoni naturali varietà blu trasparente ossia zaffiri naturali e 1 vetro artificiale azzurro trasparente ovale sfaccettato posto all'estremità esterna alla destra del Cristo; sulla parte posteriore della croce sono presenti 11 pietre trasparenti: 1 gialla chiara ovale sfaccettata (non analizzata con certezza a causa della montatura), 7 da rosse a porpora a cabochon ovale irregolare (granati naturali),

(119) *Ibidem*, p. 101.

(120) FRIGERIO, *Distinto Raguglio...*, cit. nota 87, p. 67.

(121) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/3, 1796, voce n. 63.

(122) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/6, 1798, voce n. 194 del Vestaro n. 7.

(123) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/11, 1827, p. 70.

(124) Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/12, 1827, p. 70.

(125) MALVEZZI, *Il tesoro del Duomo...*, cit. nota 87, pp. 11-12.

(126) *Inventario dei paramenti e delle suppellettili sacre...*, cit. nota 106, p. 54.

(127) *Analisi gemmologica del Tesoro del Duomo di Milano*, a cura di M. Superchi, E. Sesana, Milano, 1986, pp. 30-33.

1 viola-blu chiaro (zaffiro naturale), 2 blu chiare rettangolari a tavola a gradini (zaffiri naturali), 1 pietra mancante; sulla base dell'innesto: 3 pietre da rosso a rosso porpora a cabochon ovale irregolare (granati naturali) e 1 pietra mancante. Gli zaffiri presenti sulla croce hanno caratteristiche tipiche di quelli di Sri Lanka (già Ceylon)¹²⁸. La pietra mancante del retro della Croce è segnalata dalla presenza sul verso di 12 castoni¹²⁹: rispetto alla pubblicazione di queste analisi, sono passati parecchi anni e in questo lasso di tempo, oggi, i castoni sono effettivamente 12 ma tutti completi della propria gemma. Il restauro del 2003 ha infatti rilevato: sui bracci 9 gemme sul recto, 12 sul verso e 4 cristalli di rocca sfaccettati inseriti all'incrocio dei bracci¹³⁰. Quella mancante è stata sostituita con una pietra trasparente sfaccettata di colore verde. In effetti, osservando il castone, il bordo è stato visibilmente forzato per estrarre la pietra originale e mal adattato a quella attuale che è di misura più piccola rispetto al diametro dell'incastro. Tuttavia importa notare la fattezze identica di tutti i castoni delle pietre posizionate sulle lamine (fig. 15): sono a forma di fiore a 6 o 8 petali lisci bordati da una ulteriore fascia perimetrale con lavorazione a zigrino come il fondo delle lamine cui sono fissati grazie a due chiodini esterni ed un perno centrale sottostante la base. La montatura a notte delle pietre è ottenuta con il perfetto inserimento della gemma e il ripiegamento del bordo esterno. Per i castoni dei granati del nodo (uno dei quali ancora privo della pietra), semplici tondi, è stata utilizzata la stessa tecnica.

I cristalli di rocca (fig. 16) sono forati per permettere la disposizione a raggiera rispetto all'incrocio dei bracci. La splendida lavorazione dell'attacco e della parte terminale del foro è realizzata in lamina d'oro: un cespo d'acanto con foglie distese fa da base a doppie volute dentate che si dipartono nelle quattro direzioni. All'incrocio di questi sostegni si innesta

l'ovulo di cristallo la cui base è avvolta in altre foglie d'acanto così come la punta esterna è decorata con quattro foglioline al centro dalle quali è dissimulato il chiodo di fissaggio.

La scelta predominante della Croce Capitolare si è incentrata sui granati e gli zaffiri che, con buona probabilità, erano le sole varietà di gemme che originariamente impreziosivano questa oreficeria. Le tipologie diverse che si sono rintracciate, credo siano frutto di rimaneggiamenti successivi.

Il rosso del granato può assumere molte sfumature simboliche ma associato al Cristo è la vittima sacrificale la cui morte era intesa come compimento di tutti i sacrifici di sangue¹³¹. Il rosso è anche il colore della fiamma della luce di Dio che ci illumina, dell'ardore della sua Carità¹³².

Il blu dello zaffiro da sempre simboleggia la virtù della spiritualità legata alla modestia, atteggiamento imposto a chi pratica le Leggi di Dio e segue con fedeltà l'insegnamento della Chiesa. Nella religione cristiana il simbolismo è molto antico: sia il trono di Jahvè, che quello di Zeus, sono raffigurati come la volta celeste blu impareggiabilmente luminosa. Lo zaffiro è una delle gemme che servono per il cielo di Gerusalemme. È ritenuto anche simbolo del manto che la Regina dei Cieli, Maria, stende con gesto materno su tutti i credenti e sui peccatori, nonché del mantello di Gesù in associazione al Regno dei Cieli¹³³. Sono "diverse, se pur numerose, le virtù dello zaffiro, che secondo i lapidari purificava gli occhi, raffreddava il sangue, e curava le malattie della pelle, difendeva da frodi, inganni e povertà e procurava l'amore di Dio e degli uomini. Pietra color del cielo, spesso associata alla figura della Vergine come simbolo di castità e purezza, secondo Alberto Magno generava pace e concordia e faceva l'animo puro e devoto a Dio"¹³⁴.

In particolare, "il blu può essere accompagnato dal rosso quando indica lo Spirito Santo, perchè nella teologia cristiana lo Spirito Santo che procede dal Padre e dal Figlio prende i colori dell'Amore divino, Dio

(128) *Ibidem*, p. 32.

(129) *Ibidem*, p. 31. Come si è potuto rilevare dagli inventari, il numero dei castoni della croce non si è mai modificato (n. 21, escludendo i quattro cristalli di rocca e i quattro granati nel nodo) mentre nel corso dei secoli sono state rilevate delle mancanze e, a volte, delle pietre definite "false" (Milano, ACMi, Fondo Sacrestia Meridionale, Cartella 5 (già 152), Inventari 1784-1827, Cart. 5/6, 1798, voce n. 194 del Vestaro n. 7). Questa pratica è abbastanza frequente anche per possibili cadute oltre che eventuali sottrazioni.

(130) ANGELUCCI, *Il Restauro...*, cit. nota 4, scheda di restauro, punto n. 10.

(131) I. RIEDEL, *Colori. Nella religione, nella società, nell'arte e nella psicoterapia*, Roma, 2001, p. 38.

(132) M.T. BALBONI BRIZZA, A. ZANNI, *Anello*, in *Gioielli. Moda, magia, sentimento*, a cura di M.T. Balboni Brizza, G. Butazzi, A. Mottola Molfino, A. Zanni, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 26 settembre - 2 novembre 1986), Milano, 1986, scheda n. 1, p. 29.

(133) RIEDEL, *Colori...*, cit. nota 131, p. 81.

(134) BUTAZZI, BALBONI BRIZZA, ZANNI, *Anello*, in *Gioielli...*, cit. nota 132, scheda n. 2, p. 30.

[rosso], e della Verità divina, Gesù Cristo [blu]¹³⁵. Il colore non colore dei cristalli di rocca che circondano emblematicamente le figure del Crocifisso e del Padre Eterno “è l’espressione dell’assoluto, dell’inizio e della fine, della pienezza e del vuoto, e anche dell’unione di questi estremi”¹³⁶. In quanto colore della luce, il bianco traslucido del cristallo “trasmette il senso dell’illuminazione, della trasfigurazione, della resurrezione e della completezza”¹³⁷. Simbolo di divinazione, la forma preferita per questo materiale era una sfera o un ovoide cui erano riconosciuti anche poteri ipnotici¹³⁸.

Le gemme incastonate nelle lamine oltre a creare un gioco cromatico elegante e raffinato, valorizzano ancora di più l’uso simbolico dell’oro che vuole proprio sottolineare la preziosità della Croce e lo splendore della luce che emana quasi effusione dello stesso Spirito Divino. Questo materiale luminoso e non soggetto all’ossidazione è collegato quasi in tutte le culture al Sole. Nel Cristianesimo l’oro è simbolo della luce celeste e della perfezione¹³⁹, della divinità che la Bibbia definisce “luce del mondo” e della gloria, in particolare quella ultraterrena¹⁴⁰, riservato così molto spesso alla produzione di oggetti sacri o regali.

L’importanza delle croci d’oro si relaziona alla *Crux Rutilans*, la croce rifulgente¹⁴¹ collocata sul Monte

degli Ulivi di Gerusalemme tra il IV e il VII secolo, citata per la prima volta da san Girolamo. Ben visibile da lontano è sfolgorante soprattutto al mattino dato che il sole sorgendo proprio da tale punto accende con i suoi raggi l’oro: a questa immagine suggestiva era associata l’idea del Cristo, sole nascente della giustizia.

Da questo riferimento si può desumere il valore che le croci d’oro hanno sempre assunto nel panorama liturgico cristiano, in particolare se processionali, come nel caso della Croce Capitolare: l’oggetto perde la valenza concreta per assumere un significato paradigmatico, quale segno di riconoscimento di un popolo, stella polare cui orientarsi sempre, ideale di moralità.

Nella liturgia del rito ambrosiano una croce aurea gemmata era utilizzata durante la festa del ritrovamento della Croce il 3 maggio. Nel Medioevo, a Milano, oltre che nella Cattedrale, questa ricorrenza - così come ci è testimoniata da Beroldo¹⁴² - era solennizzata nella Chiesa di Santa Maria *ad circum* dove veniva portata una croce di tale tipologia¹⁴³.

perchè, per un miracolo, dal cielo piovvero pietre; anche in questa occasione la Croce aveva trionfato. Gli Ebrei, anche dopo la distruzione del Tempio, avevano mantenuto la consuetudine di rivolgere le preghiere verso quel sito, posizionato a Est. I Cristiani si rivolgevano ad Oriente perché convinti che da quella direzione Cristo sarebbe tornato alla fine dei secoli. Per i gerolimitani questo significava pregare rivolgendosi verso il santuario degli Ebrei. Si cercò di evitare ambiguità e malintesi innalzando sul Monte degli Ulivi una croce che risultava ben visibile da lontano e sfolgorante. Probabilmente il simbolo cristiano fu rimosso dopo la conquista araba.

(142) *Beroldus sive ecclesiae ambrosianae mediolanensis kalendarium et ordines saec. XII*, a cura di M. Magistretti, Milano, 1894, p. 123.

(143) “Il prete che doveva cantare messa la baciava, e, dopo di lui, gli altri. [Quindi era condotta] a San Pietro *in vinea* e, di là, fino al Monastero Maggiore” (P. BORELLA, *Il rito ambrosiano*, Brescia, 1964, pp. 432-433). Si può notare che i due poli principali dell’itinerario si trovavano ai capi dell’area corrispondente al Circo di epoca romana: si è pensato così che la festa potesse rappresentare la sostituzione cristiana dell’antica *pompa circensis*. Altre ipotesi vedono nella processione e nelle cerimonie collegate un rito lustrale contro spiriti maligni in favore della crescita della vegetazione compiuto appunto nel mese di maggio secondo gli antichi riti pagani; oppure, considerando il Circo come il luogo di martirio di alcuni cristiani, si ritiene che la Croce portata in corteo possa assumere anche un significato di trionfo (P. BORELLA, *Il rito ambrosiano*, cit. nota 143, p. 433; M. NAVONI, *Croce*, in *Dizionario di liturgia ambrosiana*, M. Navoni (a cura di), Milano, 1996, *ad vocem*, pp. 167-172, in particolare pp. 168-169).

(135) GILLES, *Il simbolismo nell’arte religiosa*, Roma, 1993, pp. 146-147.

(136) RIEDEL, *Colori...*, cit. nota 131, p. 187.

(137) *Ibidem*.

(138) BALBONI BRIZZA, MOTTOLA MOLFINO, A. ZANNI, *Lampada*, in *Gioielli...*, cit. nota 132, scheda n. 6, p. 38.

(139) BIEDERMANN, *Enciclopedia dei Simboli*, cit. nota 59, pp. 352-353.

(140) URECH, *Dizionario dei simboli cristiani*, cit. nota 9, p. 184.

(141) S. HEID, *La croce dorata sul monte degli Ulivi dal IV fino al VII secolo*, in *La Croce. Iconografia e interpretazione (secoli I - inizio XVI)*, a cura di B. Ulianich, Atti del Convegno internazionale di studi (Napoli, 6-11 dicembre 1999), voll. 3, Napoli-Roma, 2007, in particolare vol. II, pp. 49-55.

All’inizio del IV secolo, sotto Costantino, molti pellegrini, giunti in città, si recavano su questa altura per vedere il Tempio, distrutto dai Romani nel 70, prova evidente della veridicità della profezia di Cristo (“Non resterà qui pietra su pietra”). Riportano notizie di questi pellegrinaggi sia Eusebio di Cesarea († 339) sia san Girolamo (†420), il quale parla di una croce risplendente d’oro che guardava le rovine dell’edificio sacro agli Ebrei, simbolo della gloria di Dio e della forza con cui abbatte gli idoli. Un episodio rafforza questa convinzione: quando nel 363, sotto l’imperatore Giuliano l’Apostata, si cercò di riedificare il luogo di culto, un terremoto fece fallire il tentativo e i Cristiani celebrarono l’evento come una vittoria della Croce. Un ulteriore tentativo di ricostruzione non andò a buon fine

Un'altra occasione in cui ne è menzionato l'uso specifico è la processione d'insediamento del nuovo Arcivescovo: "il gruppo del Capitolo era riconoscibile per la croce d'oro che ne apriva l'incedere"¹⁴⁴. Qualsiasi Arcivescovo giungesse nella propria sede era assimilabile al Cristo che entrava in Gerusalemme, ma nel rito erano conservate reminescenze pagane, rese evidenti dall'uso di archi trionfali. Il percorso di avvicinamento alla sede era segnato da frequenti atti di omaggio da parte delle Autorità locali. Le celebrazioni d'ingresso iniziavano non quando il nuovo Arcivescovo varcava la porta della città ma con la vestizione che avveniva nella Basilica di Sant'Eustorgio a cui seguivano la presentazione reciproca con le istituzioni cittadine e il rito del bacio della croce. Ogni fase della cerimonia avveniva in luoghi diversi: la sagrestia, la Basilica, il sagrato. Terminata la vestizione, il prelado raggiungeva l'altare maggiore della Basilica accompagnato da alcuni religiosi. L'ingresso di san Carlo nella diocesi di Milano ha portato un'importante innovazione nel rituale: la partecipazione collettiva e attiva del popolo organizzato in confraternite. Il corteo che ha accompagnato il Borromeo era aperto da due canonici assistenti, seguiti dall'Arcivescovo, dai vescovi suffraganei e da diversi cappellani, uno dei quali portava, issato su un bastone coperto di seta rossa, una mitria preziosa, mentre un altro prelado reggeva il pastorale. La processione era chiusa dal crocifero con la croce¹⁴⁵ che sul sagrato era trasportata da uno dei custodi della Basilica. Questa preziosa insegna veniva baciata dall'Arcivescovo inginocchiato su uno sgabello mentre un illustre membro del Capitolo gliela porgeva. Terminati i riti presso la chiesa di Sant'Eustorgio, il corteo nel quale erano rappresentate tutte le componenti significative della città - tra le quali, in posizione di spicco, era riconoscibile la croce d'oro¹⁴⁶ del Capitolo - si trasferiva nella Cat-

tedrale.

Inoltre è ricordato un episodio¹⁴⁷ in cui san Carlo, rientrando a Milano da una visita pastorale, è accolto da molti canonici che gli vanno incontro a sei miglia dall'ingresso in città e da qui egli è stato preceduto dalla croce "que ante Eum deferri solet"¹⁴⁸, indicando appunto quella con cui di solito lo si riconosceva: la Capitolare.

Oggi è proprio la Croce processionale oggetto del presente studio ad assolvere la funzione di rappresentanza del Capitolo Metropolitano nelle processioni solenni. In particolare, nonostante l'esposizione nel Tesoro del Duomo, essa è ancora utilizzata nel cerimoniale di insediamento del nuovo Arcivescovo al momento dell'ingresso in Cattedrale. Il bacio della Croce "di san Carlo" rappresenta un segno di devozione verso la tradizione Ambrosiana e di deferenza nei confronti del Capitolo Metropolitano che, in processione dalla Sacrestia Meridionale, preceduto da questa insegna, si appresta ad accogliere il nuovo Arcivescovo sulla soglia del portale maggiore del Duomo. In uso nelle processioni solenni almeno dal Settecento¹⁴⁹, non è chiaro il momento in cui si adotta come simbolo del Capitolo Metropolitano e quindi della Diocesi tanto da utilizzarla nella cerimonia con il più alto grado di importanza e ufficialità.

Forse tutto è riconducibile alla figura del Santo Arcivescovo da cui la Croce ha preso nome. Questa oreficeria sacra viene detta "di san Carlo" senza tuttavia che sia possibile una correlazione precisa con il Santo Vescovo: non si è trovata traccia di questa definizione che abbia fatto supporre si tratti di un dono da parte del Borromeo, possibilità infatti esclusa chiaramente anche dal Malvezzi¹⁵⁰ e non supportata da altri riferimenti.

San Carlo, nel suo cammino di spiritualità, concentra la sua attenzione sul crocifisso. L'Arcivescovo di Milano non celebra solo la croce "extra nos ma se ne appropria soggettivamente con tutti i mezzi

(144) F. MARCHESI, *Gli ingressi solenni degli arcivescovi in Milano da Carlo a Federico Borromeo (1565-1595)*, in "Comunicazioni Sociali", anno XXII, Aprile-Settembre 2000, pp. 169-219, in particolare nota n. 117, p. 185; F. RUGGERI, *Un documento inedito sull'ingresso dell'arcivescovo Gaspare Visconti*, in "Ricerche storiche sulla chiesa Ambrosiana", XV, anno 1985, (Archivio Ambrosiano LVI), pp. 20-38, in particolare la descrizione della processione a p. 31: "Deinde sequebantur tres officiales Metropolitanae quorum medius erat notarius ferens crucem archiepiscopalem, ad dextram erat lector ferens mitram praeciosam, ad sinistram mazeconicus ferens baculum pastorem, omnes in equis tribus albis seu teardis."

(145) MARCHESI, *Gli ingressi solenni degli Arcivescovi in Milano*, cit. nota 144, pp. 178-180.

(146) *Ibidem*, p. 185 nota n. 117.

(147) *Diarium Magistri Caeremoniarum Ecclesiae Metropolitanae Mediolani de functionibus ecclesiasticis quibus Sanctus Carolus interfuit vel praefuit, ab anno 1574 ad annum 1577*, Biblioteca Trivulziana di Milano, Ms. 1448, in L. MAGNI, *L'attività liturgico-pastorale di San Carlo Borromeo nei diarii del maestro delle cerimonie*, Tesi di Laurea, a.a. 1978-1979, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano, p. LXXXIII, il giorno 24 febbraio 1575 (VI Kalendas martias).

(148) *Ibidem*.

(149) LATUADA, *Descrizione di Milano...*, cit. nota 87, p. 99.

(150) MALVEZZI, *Il tesoro del Duomo...*, cit. nota 87, pp. 11-12.

a disposizione dell'uomo credente: sentimenti, affetti, pensieri, intenzioni, innumerevoli atti di mortificazione interni ed esterni, rinunce e sacrifici volontariamente assunti, costantemente cercati e praticati per tutta la vita, in modo non sconsiderato ma con crescente intensità, nella convinzione di poter imitare da vicino Cristo crocifisso, modello di ogni cristiano autentico¹⁵¹. La vita di Gesù viene vista come magistero il cui vertice e compendio è la Croce, "libro aperto a tutti davanti al quale nessuno può addurre la scusa di non saper leggere"¹⁵². Il Crocifisso significa, per Carlo, "il dono estremo di sé da parte di Gesù Cristo e il simulacro dell'efficacissima misericordia di Dio per noi"¹⁵³.

L'ultimo episodio della sua vita è paradigmatico: san Carlo "volle prepararsi alla morte in una scenografia che riproducesse da vicino il contesto della dolorosa passione di Cristo"¹⁵⁴. Il Giussano, suo biografo, commenta: "Aveva tanto scolpita nel cuore la passione e morte di Cristo nostro Signore, che mostrava di avere in essa fissi tutti i suoi pensieri e che in questa sola trovava contento; e poichè l'infermità l'impediva di non poter al suo solito separarsi a contemplarla, ne voleva almeno rimembranza avanti gli occhi. Al cui fine fece accomodare un altare in camera ove dava l'udienza ordinaria, detta la camera della croce, per maggior comodità di essere visitato e servito nell'infermità. Sopra il detto altare fece porre un quadro della sepoltura di nostro Signore; ed un altro simile che teneva nel suo segreto camerino sotto i tetti, fece mettere sopra il suo letto, ed un altro a' piedi dello stesso letto, nel quale era similmente nostro Signore orando nell'orto; per potere da ogni parte che si volgeva, fissar gli occhi ne' misteri sacrali di questa santissima passione"¹⁵⁵.

Forse è azzardato pensare che la Croce arcivescovile detta "di san Carlo" sia stata presente in quella "Camera della Croce"? L'ipotesi può sembrare sug-

gestiva se si pensa che questa particolare oreficeria è portatrice dei diversi significati - teologici, antropologici, simbolici - così cari al Borromeo, riassunti magnificamente in un unico preziosissimo oggetto diventato simbolo dell'intero Capitolo Metropolitano che ha in san Carlo il suo più illustre Arcivescovo.

Auspicio che l'oggetto di questo studio, suggerito dalla Dott.ssa Giulia Benati, espressione dell'interesse suscitato dalle lezioni coinvolgenti della Prof.ssa Annalisa Zanni, possa apportare un contributo alla storia dell'arte della città che mi ha formato culturalmente e alla quale sono ormai affettuosamente legata.

Desidero ringraziare la Prof.ssa Annalisa Zanni, relatrice della mia tesi di specializzazione, per l'impegno, l'attenzione, gli insegnamenti, il Prof. Enrico Mazza per i suggerimenti e le indicazioni, la Dott.ssa Giulia Benati per l'attenzione, la collaborazione e il supporto tecnico-scientifico. A loro vanno la mia stima e la mia gratitudine.

Riconoscente per il prezioso aiuto alla Veneranda Fabbrica del Duomo e al Capitolo Metropolitano di Milano, sono profondamente grata per i fondamentali suggerimenti al Sig. Franco Blumer, al Dott. Ernesto Brivio Sforza, al Prof. Ulderico De Piazzi, alla Prof.ssa Mirella Ferrari, al Dott. Roberto Fighetti, a Mons. Claudio Fontana, al Prof. Stefano Lanuti, al Dott. Stefano Malaspina, alla Prof.ssa Lucia Marchese Maiola, a Mons. Marco Navoni, alla Prof.ssa Mariolina Olivari, al Prof. Marco Petoletti, al Sig. Mauro Ranzani che hanno contribuito alla buona riuscita della ricerca.

Alla Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il Paesaggio - Milano nelle persone del Soprintendente Arch. Alberto Artioli, Sig.ra Lorenza Dall'Aglio, Sig.ra Artemisia Fasano, Sig. Marco Gatti, Arch. Giuseppe Napoleone, Dott.ssa Giancarla Ricciardi e a tutto il personale del Museo del Cenacolo Vinciano va la mia riconoscenza.

Inoltre estendo questo ringraziamento a tutti coloro che hanno creduto in me, in particolare alla mia famiglia che ha dimostrato l'affetto di sempre.

Dedico questo elaborato alla mia cara mamma.

(151) F. BUZZI, *Il tema della Croce nella spiritualità di Carlo Borromeo. Rivisitazione teologica e confronto con la prospettiva luterana*, in *Carlo Borromeo e l'opera della "Grande Riforma". Cultura, religione e arti del governo nella Milano del pieno Cinquecento*, a cura di F. Buzzì, D. Zardin, Cinisello Balsamo (MI), 1997, pp. 47-58, in particolare p. 48.

(152) D. TETTAMANZI, *San Carlo e la croce. Itinerari di Catechesi*, Milano, 1984, p. 55.

(153) BUZZI, *Il tema della Croce nella spiritualità di Carlo Borromeo*, cit. nota 151, p. 50.

(154) *Ibidem*.

(155) G.P. GIUSSANO, *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede, arcivescovo di Milano*, 2 voll., Varese, 1937, vol. II, libro VIII, cap. XII, p. 172.

Paola Venturelli

John Talman e il Duomo di Milano

Tra il 13 e il 16 aprile del 1713 e nuovamente il 7 maggio dello stesso anno, l'architetto John Talman (1677-1726), noto soprattutto come collezionista dagli spiccati interessi antiquari, soggiornò a Milano, visitando anche il Duomo¹.

In Italia l'erudito inglese era già stato nel 1700 (in coincidenza dell'anno giubilare) e per i successivi due anni, ritornandovi ancora tra il 1709 e il 1717. Le lunghe permanenze da lui compiute, talvolta in luoghi diversi da quelli contemplati nei *tour* degli altri viaggiatori² e con soste spesso in concomitanza di occasioni cruciali dell'anno liturgico, erano finalizzate a un vasto progetto: una storia per immagini del mondo antico e del cristianesimo, composta attraverso disegni eseguiti da Talman stesso o commissionati ad altri. Tutto ciò che fosse ritenuto rilevante delle chiese visitate, dall'aspetto architettonico agli arredi, o che servisse a documentare riti e cerimonie, confluì nel *corpus* 'Insigna Auguralia, Sacralia et Sacerdotalia', importante attestazione di molti manufatti successivamente dispersi³.

(1) Per John Talman, figlio dell'architetto William (1650-1719) e dal 1718 Direttore dell'appena fondata 'Society of Antiquaries' di Londra (carica che egli occupa fino alla morte), nonché uno dei primi artisti nel Settecento a studiare per prolungati periodi in Italia, cfr. T. FRIEDMAN, *The English Appreciation of Italian Decorations*, in "The Burlington Magazine", 117, n. 873 (December) 1975, pp. 841-847; "Walpole Society", LIX, 1997 (numero monografico dedicato al John Talman Letterbook); R.W. WILLIAMS, *Collecting and Religion in late sixteenth-century England*, in *The Evolution of English Collecting: Receptions of Italian Art in the Tudor and Stuart Periods*, ed. by E. Chaney, New Haven and London 2003, pp. 159-200; C.M. SICCA, A. CAPITANIO, *Viaggio nel rito: John Talman e la costruzione di un museo sacro cartaceo*, Firenze 2008; *An Early Eighteenth-Century Connoisseur*, ed. by C.M. Sicca, Yale University Press 2009.

(2) Si veda J. STOYE, *The Grand Tour in the Seventeenth Century*, in "Journal of Anglo-Italian Studies", 1, 1991, pp. 68-99; E. CHANEY, *The evolution of the Gran Tour*, London 1998, p. 358.

(3) L'entità del materiale da lui raccolto, può essere verificata analizzando la 'vendita Talman' del 1727, che comprendeva ben 271 lotti di disegni, con quella dell'anno successivo con

La visita alla Cattedrale di Milano è ricordata da sei fogli, tutti conservati a Londra, uno al British Museum, quattro al Victoria & Albert Museum e uno alla Westminster Abbey Library.

Nel disegno (119x97) del British Museum (197* D.3, 1928-3-10-91-349), assegnato a Giuseppe Grisoni⁴, sono raffigurate una gemma azzurra quadrata e due vedute di un anello con cerchio aperto decorato da piccoli motivi fitomorfi alla congiuntura con il castone. Nella parte inferiore del foglio è visibile una didascalia (37x106), autografa di John Talman: "ye Pontifical ring used by ye A.B.P. of Milan/ on solemn days. It is of gold adordnd w:/ a fine safir, & was given by P: Sixtus IV to St Charles Borromeo y A. B. P. of Milan./It is in ye Sagristy of

altri 715 lotti (*A Catalogue of the Collection of John Talman, Esq.; Consisting of the finest Church Ornaments in Rome, Venice, Florence, and other Parts of Italy, as likewise Altars, Tombs, Vestments, Chalices, Mitres, Crowns, &c. all in water Colour by the most eminent Italian Masters, under the Care and Direction of Mr. Talman, who was near 20 Years in Italy collecting them; together with his Prints and Drawings, relating to Architecture, perspective, History, &c. Which will begin to be sold by Auction on Wednesday the 19th of this Instant April, at Four O' Clock in the Afternoon, at the late Dwelling-House, of the Honorable Mr. Justice Dormer, in Lincoln's-In-Fields (on the West Side) and continue each Day till are sold (London 1727)*, Sir Jhons Soane's Museum, 715 Lib.

(4) Tra 1714 e 1716 Giuseppe Grisoni (Mons, Belgio 1699-Roma 1769) è a Firenze, per illustrare su incarico di Talman numerose opere, tra le quali alcuni vasi in pietre dure delle collezioni Medici (M. MC CRORY, in *L'Ombra del genio. Michelangelo e l'arte a Firenze. 1537-1631*, a cura di M. Chiarini, P. A. Darr, catalogo della mostra, Firenze, Chicago, Detroit 2002-2003, Milano 2002, n. 173, p. 309; P. VENTURELLI, *Il Tesoro dei Medici al Museo degli Argenti. Oggetti preziosi in cristallo e pietre dure nelle collezioni di Palazzo Pitti*, Firenze 2009, sub indice). Nel 1716 John Talman e Giuseppe Grisoni sono a Roma, dove Talman tra l'altro visita la famosa collezione di Padre Sebastiano Resta (cfr. G. WARWICK, *Gift Exchange and Art Collecting: Padre Sebastiano Resta's Drawing Albums*, in "The Art Bulletin", 79, 1997, pp. 630-646; G. WARWICK, *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano resta and the market for Drawings in Earely Modern Europe*, Cambridge 2000).

ye Cathedral”⁵ (fig. 1).

L'anello pontificale d'oro con uno zaffiro illustrato per John Talman - che confonde peraltro Sisto IV (1414-1484) con lo zio del celebre Borromeo, Pio IV (1499-1565), il milanese Giovanni Angelo de Medici, papa dal 1559⁶ - non è purtroppo rintracciabile. Diversamente da come affermano Alberto Salvadori e Antonella Capitanio, non può infatti essere identificato con quello che si dice appartenuto a san Carlo Borromeo, attualmente nella sagrestia del Duomo⁷, conservato sino agli anni Sessanta del XX secolo nel sepolcro del Santo⁸, anch'esso d'oro e con uno zaffiro dal taglio squadrato, ma distinto da un cerchio liscio e da una montatura diversa (fig. 2a).

Carlo Borromeo lasciò ad ogni modo al Duomo un anello con zaffiro, come si ricava dal suo testamento del 9 settembre 1576 (“Item eidem Sacristia maiori, lego et reliquo annulum pontificium in quo inest gemma zaffiri, quo uti soleo in celebrandis officijs Pontificijs solemnibus in Ecclesia”)⁹ e di un suo



Fig. 1. Disegno, Londra, British Museum (inv. 197* D.3, 1928-3-10-91-349).

(5) La scheda tecnica del disegno (eseguito a tempera, con tracce di matita e lueggiate a oro), *online* in <http://talman.signum.sns.it/>, è redatta da Alberto Salvadori e Antonella Capitanio (che assegnano il foglio al 1717-1726, ritenendolo “sicuramente posteriore” al ritorno di Talman in Inghilterra, quando egli comincia a riordinare i taccuini del suo viaggio in Italia), cfr. il gruppo di ricerca *John Talman. An Early-Eighteenth-Century Collector of Drawings*, Università di Pisa Signum S.N.S., Supported by the Getty Grand Program; si veda C. M. SICCA, A. ISOLANI, *Il progetto Talman: un database per la storia dell'arredo ecclesiastico italiano tra 1699 e 1719*, in “Bollettino d'Informazioni Centro di Ricerche Informatiche per i Beni Culturali”, XII, 2002 (ma 2004), pp. 25-45.

(6) Da Pio IV pervenne a Carlo Borromeo la preziosa Pace (in pietre dure, oro e gemme) con la *Deposizione*, conservata nel Tesoro del Duomo, cfr. P. VENTURELLI, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, a cura di P. Biscottini, catalogo della mostra (Milano 2005-2006), Milano 2005, pp. 286-287.

(7) L'identificazione figura nella scheda tecnica di Alberto Salvadori e Antonella Capitanio (vedi nota 5 *supra*).

(8) L'anello attualmente in Duomo è custodito in un bauletto d'argento (la scritta “Anello di san Carlo” sul tergo, è più tarda, come nota Mia Cinotti) che reca cesellati sul fronte e sui lati emblemi borromei e carliani (freno, dromedario accosciato, tre anelli intrecciati e sul coperchio lo stemma “humilitas”); cfr. la scheda di M. CINOTTI, in R. BOSSAGLIA, M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, I, Milano 1978, n. 19, p. 60; P. VENTURELLI, in *Carlo e Federico...* cit. nota 6, p. 288.

(9) Riportato da M. CINOTTI, in BOSSAGLIA, CINOTTI, *Tesoro e Museo...*, cit. nota 8, n. 19, p. 60. Il testamento (pubblicato da A. SALA, *Documenti circa la vita e le gesta di San Carlo Borromeo*, Milano 1861, pp. 831-840), cita anche un anello “cardinalesco d'ogni giorno con dentro uno zaffiro”, lasciato al



Fig. 2a. Anello pontificale, Milano, Duomo.



Fig. 2a. Fede Galizia, *S. Carlo in processione con il Santo Chiodo*, particolare con l'anello, Milano, Duomo.

“Vescovo di Padova” (cioè Nicolò Ormanetto, vicario e consigliere del Borromeo, nunzio a Madrid, e vescovo di Padova dal 1570 al 1577). Un anello d'oro da chiroteca che sarebbe appar-

È rappresentato sia frontalmente (con la cornice esterna delineata in modo completo solo in parte) sia in sezione, corredato dalla trascrizione delle sue misure; compare anche un minuscolo contenitore, di cui si danno due piccoli dettagli¹⁵.

Risultano invece perduti gli oggetti illustrati negli altri tre disegni eseguiti da John Talman, ora al Victoria & Albert Museum.

In uno (inv. 92D 60, E. 162-1940 recto)¹⁶ (fig. 5) è presentato (mm 233x202) il “vaso dell’oblazione/ del Pane e Vino [...]” (come dichiara la scritta sulla destra, al centro), con larga coppa schiacciata, nodo ad anfora, ricca ornamentazione e scene figurate nella coppa e nel fusto. La resa formale rimanda ai prodotti d’Oltralpe, tipo le doppie coppe d’argento del Duomo di Milano presumibilmente da identificare in quelle donate nel 1565 da Carlo Borromeo, realizzate dal noto orafo di Norimberga Kaspar Bauch il Vecchio (1541-1583), due opere che si differenziano però dal manufatto visibile nel disegno, sia per le sagome sia per il repertorio decorativo¹⁷. Sul verso del foglio, in penna e inchiostro bruno, osserviamo inoltre tre motivi forse da connettere alla coppa: due fregi con ornamenti vegetali e un dettaglio rappresentante una donna con un cigno, verosimilmente l’immagine di *Leda*.

Nel secondo foglio (mm 208x152) notiamo invece una mazza da cerimonia (92 D 60b, E. 282-1940), (fig. 6) realizzata in legno, con rilievi dorati e un’iscrizione sulla fascia circolare mediana del pomo (“ioannes batta litta protonot.s/aplicus et primicerus me /trop: 1703”); figura anche lo schizzo di un’asta sulla quale pare montata la mazza stessa e un particolare della decorazione di una sezione dell’asta (di “legno brasilia” e “arg.”)¹⁸. Come per la

Il tesoro..., cit. nota 10, p. 18, sarebbe invece un dono di Filippo IV re di Spagna). Per il fermaglio, cfr. inoltre VENTURELLI, in *Carlo e Federico...*, cit. nota 6, p. 291.

(15) Nel disegno (realizzato a penna e inchiostro bruno), in alto a destra, figura inoltre la scritta: “35 mil:once/ d’argento nella xce/ x6 cande/ lieri &/ tutto/ 80 mila/ onci/ d’argento”.

(16) La scheda tecnica *online* del disegno (eseguito a penna e inchiostro bruno su sottostante matita) in <http://talman.signum.sns.it/>, è redatta da Dora Damiani e Marco Collareta (che interpretano l’oggetto come “pisside”).

(17) P. VENTURELLI, *Doppelpokal. Una/due coppe d’argento inedite e il cardinale Carlo Borromeo*, in *Nuovi Annali*, I, 2009, pp. 173-178.

(18) La scheda tecnica del disegno (realizzato a penna e inchiostro) *online* in <http://talman.signum.sns.it/>, è redatta da Cristina Borgioli, Donata Devoti.

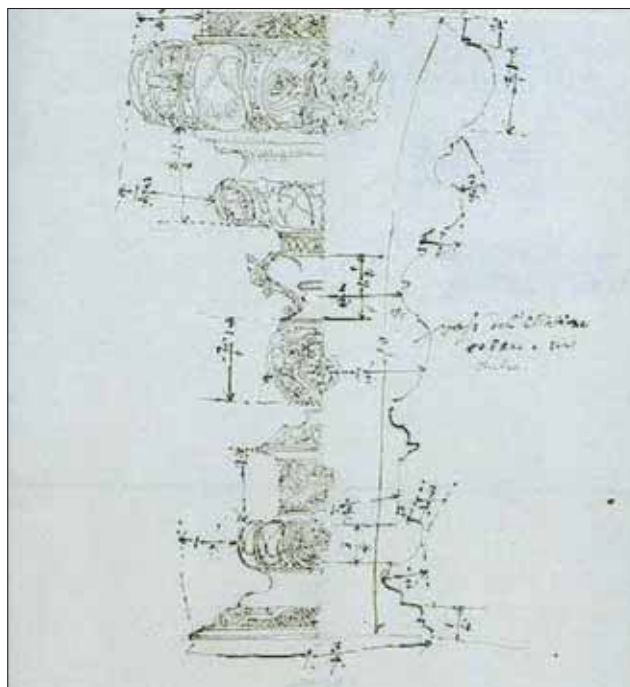


Fig. 5. Disegno, Londra, Victoria & Albert Museum (inv. 92 D 60, E. 162-1940 recto).

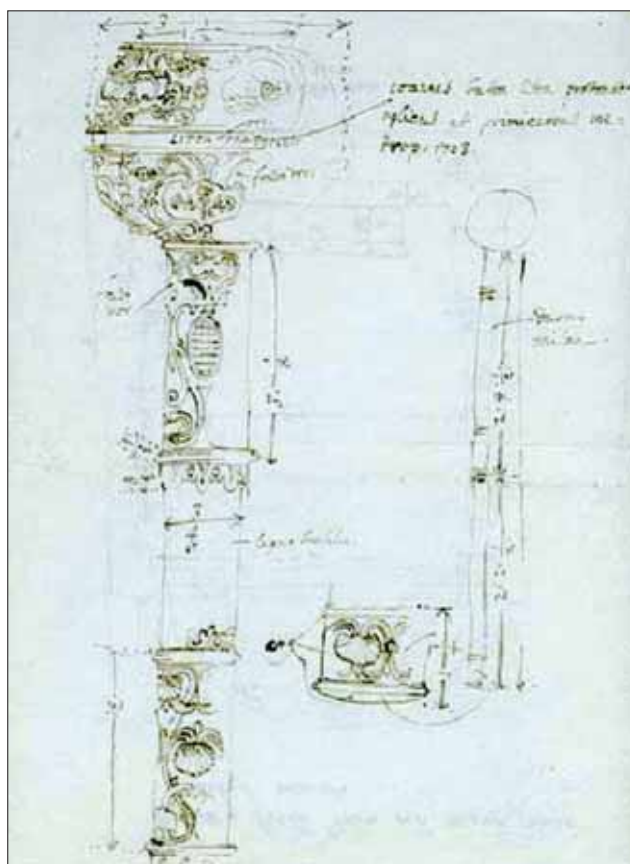


Fig. 6. Disegno, Londra, Victoria & Albert Museum (inv. 92 D 60b, E. 282-1940).

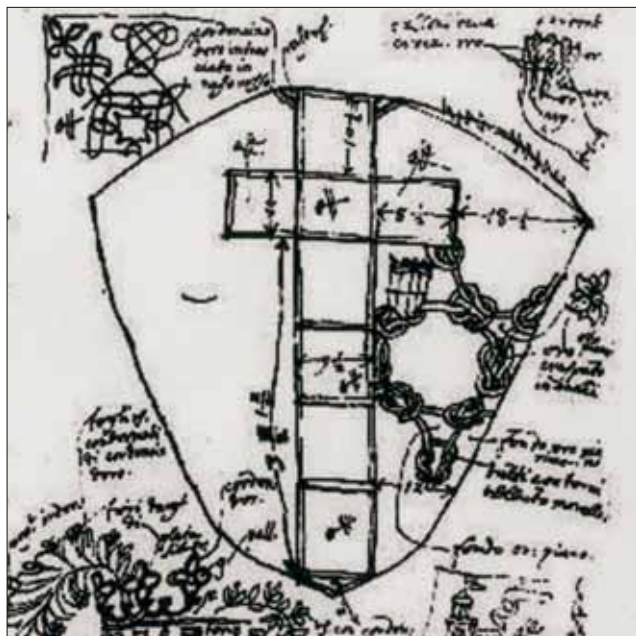


Fig. 7. Disegno, Londra, Victoria & Albert Museum (inv. 92 D 60b, E. 280-1940).

coppa del disegno precedente, anche qui sono riportate le misure e le proporzioni delle diverse parti dell'oggetto¹⁹.

L'ultima attestazione grafica (mm 163x217) della visita al Duomo milanese propone la rappresentazione di una pianeta (92 D 60b, E. 280-1940) (fig. 7)²⁰. La vediamo illustrata sulla parte destra del foglio, distinta da un motivo a maglie annodate e da uno stolone che presenta un'impresa con un cartiglio tra due torri, riprodotta in basso, a sinistra e a destra;

(19) Figurano le scritte: "fondo d'oro"; "legno brasilia"; "arg."; al centro, sulla destra: "duomo/ milan"; il alto, a sinistra: "Litta Protonot".

(20) La scheda tecnica del disegno (eseguito a penna e inchiostro bruno) *online* in <http://talman.signum.sns.it/>, è redatta da Cristina Borgioli, Donata Devoti; il disegno è riprodotto in A. CAPITANIO, *John Talman and the Liturgy of the Catholic Church*, in *An Early Eighteenth-Century Connoisseur...*, cit. nota 1, p. 253 (con la riproposta dei dati contenuti nella scheda di Borgioli e Devoti).

(21) Ai lati dello stemma: "BE (atrix) AN (gla) SF (ortia) ES (tensis) DUX M(edio)L(a)NF". In alto a sinistra, trascrizione della scritta nel cartiglio rappresentato nell'emblema sottostante: "TAL TREBA JOMES plax erpor nond e/x paros perder"; in alto a sinistra, all'interno e intorno alla descrizione dell'emblema cui si riferiscono le iscrizioni: "tocca/ turra/ doro/ merle in or./ verd. arg./ cord. arg. in or./ fondo raso ros./ az./ ar./ argt. plate/ fondo or. con verde/ arg: enalmezz/ az./ lett. nere."; al centro, sulla sinistra, riferito all'emblema sottostante: "spangles as scales. gilt & in umbre sewed w: dark/ yellow/ ye fondo of ye water pale bleu. ye lines cordon: darg./ & in ye shades here/ w: az: silk."; al centro, in alto: "cordoncino/ doro intrecciato in /raso rosso."; in alto al centro, "raso rosso"; dall'alto

al centro figura invece uno stemma inserito nella decorazione dei laterali della pianeta, da riconoscersi in quello di Beatrice d'Este, moglie di Ludovico Sforza detto il Moro²¹.

Doveva trattarsi di un manufatto realizzato con uno dei ricchi broccati auroserici prodotti dalle manifatture del capoluogo lombardo durante il XV secolo, nella variante delle stoffe araldiche, tipiche della ricca corte sforzesca all'epoca di Ludovico il Moro. Tra le imprese che ornavano questi costosi tessuti, quella delle due torri sul golfo celebrava l'acquisizione della signoria della città di Genova da parte del Moro, avvenuta nel 1488²², risultando particolarmente cara al potente signore lombardo, come evidenzia la sua adozione in ambito vestimentario da parte delle dame a lui più vicine.

L'impresa "che di dimanda el fanale, zoè al porto di Genova che son due torre cum un breve che dice 'Tal trabalio mes plase par thal thesaurus non perder'", distingueva infatti una *camora* regalata da Ludovico a Beatrice, sfoggiata nell'estate del 1492, così come quelle indossate il 18 marzo 1493 da Anna Sforza e da Bianca Maria Sforza, in visita a Ferrara con il Moro e la consorte. Un tessuto con questo motivo è inoltre citato in una lettera scritta il 20 settembre 1492 da Isabella d'Este, sorella di Beatrice e marchesa di Mantova, grazie alla quale apprendiamo

in basso, a lato della pianeta riprodotta nella parte destra del foglio: "galloni della /croce oro/ cordonc./ or./ arg./ oro piano/ oro/ crespato in anelli/ fondo oro piano/ tutti contorni/ velluto morello/ fondo oro: piano/ con cordon."; in basso a sinistra, in verticale, sotto l'emblema: "fabrica sopra l'aga oro piano/ con lin: vellut: murrey aqua/ riccia alta lin: murrey velvet. /2 torre altiss. riccio"; in basso, al centro, intorno all'emblema: "arg. soprariccio 7 lett: n. ma quasi coperti col riccio 7 fond.: or. bian."; al centro, in basso, riferito all'emblema coronato: "fogli vd./ contornati di cordoncino/ doro/ argt indor. /fiori d'arg.t di /relievo/ plate silver/ g. pall."; in basso al centro, intorno alla parte inferiore dell'emblema: "lim. r/ ingiallito aq: n/ fondo /oro/ aq. bian./ in az."; ai lati dell'emblema in basso a destra "BE/SF/AN/EST/ DUX/MLI".

(22) Rimando a P. VENTURELLI, "Una bella invenzione". *Leonardo da Vinci e la moda a Milano*, in "Accademia Leonardi Vinci", X, 1997, pp. 101-115 (ora in EAD., *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia 2002, pp. 123-145); P. VENTURELLI, "Non si vedeva se non broccati d'oro, d'argento e gioie". *Forme e funzioni del lusso alla corte sforzesca (1488-1500)*, in *Bona Sforza regina di Polonia e duchessa di Bari*, a cura di M. Stella Calò Mariani, C. Dibenedetto, catalogo della mostra (Bari/ Cracovia 2000), Bari 2000, pp. 69-77; P. VENTURELLI, "Novarum vestium inventrix". *Beatrice d'Este e l'apparire: tra invenzioni e propaganda*, in *Beatrice d'Este 1475-1497*, a cura di L. Giordano, Pisa 2008, pp. 147-159.

che il cognato l'aveva accompagnata con Beatrice e la duchessa di Milano, Isabella d'Aragona, a vedere "certi drappi a casa di un mercadante", chiedendole quale fosse secondo il suo parere la stoffa più bella. A tale domanda Isabella aveva risposto indicando un tessuto "rizo soprarizo d'oro cum qualche armento lavorato ad una sua divisa che si dimanda el fanale Zoé el porto de Genua", valutato ben 40 ducati al braccio: una risposta che aveva molto soddisfatto il Moro, che le fece immediato dono di 15 braccia del costoso drappo. Ma tale motivo spiccava anche su uno degli abiti di Cecilia Gallerani, registrato nel suo corredo nuziale (1492) e la prima delle diciannove *camore* annoverate nell'inventario dotale (1493) della nipote del Moro, Bianca Maria Sforza, che andava sposa all'imperatore Massimiliano, era di "broccato d'oro morello rizo, cum la divisa del Fanale"²³. Tale raffigurazione distingueva infine anche il "pallio" - definito "pulcherrimum" - in broccato d'oro ("super rizium in serico morello cum fanalibus et argento contestum cum planeta sua"), offerto nel dicembre 1497 da Ludovico ai Domenicani del Convento di santa Maria delle Grazie di Milano, insieme ad altri preziosi paramenti e oggetti d'oreficeria per il culto, a seguito dell'inaspettata morte per parto di Beatrice, avvenuta il 2 gennaio del medesimo anno, un luttuoso evento che aveva gettato il Moro in grande sconforto. Destinato all'altare dedicato a san Ludovico, secondo l'usanza del tempo era stato confezionato quasi certamente con una stoffa ricavata da uno degli abiti di Beatrice, così come potrebbe essere stato il caso della pianeta illustrata nel disegno di Talman ricavata forse da una veste appartenuta a qualche dama della corte sforzesca²⁴. Infine, nell'ultimo foglio in esame²⁵, Talman traccia

(23) Traggo i dati e le citazioni da VENTURELLI, "Novarum vestium inventrix"... , cit. nota 22, pp. 155-156. A lungo amata dal Moro, Cecilia Gallerani il 27 luglio sposa il conte Ludovico Carminati de Brambilla.

(24) G. D'ADDA, *Ludovico Maria Sforza e il convento di santa Maria delle Grazie*, in "Archivio Storico Lombardo", I, 1874, p. 47 (gli oggetti scomparvero poco dopo, richiesti dallo stesso Ludovico, in parte per l'imminente guerra e in parte per riscattarsi dalla prigionia).

(25) Il disegno è riprodotto in M. COLLARETA, *John Talman and the Arts of the Italian Middle Ages*, in *An Early Eighteenth-Century Connoisseur...*, cit. nota 1, p. 215, fig. 74.

(26) Per il secchiello, si veda P. VENTURELLI, *Situla di Gotofredo*, in *2011. Restituzioni. Tesori d'arte restaurati*, a cura di C. Bertelli, catalogo della mostra, Firenze-Venezia (22 marzo-



Fig. 8. Situla di Gotofredo, Milano, Duomo.

la sagoma in alzato del celebre secchiello liturgico eburneo ancora oggi presente nel Tesoro del Duomo (fig. 8). Un'opera in cui sono intagliati con straordinaria perizia le figure degli *Evangelisti* e di *Maria* in trono con il *Bambino*, eseguita (974-ante 19 settembre 979) presumibilmente presso una bottega milanese per volontà dall'arcivescovo Gotofredo, in occasione della visita di un «veniente [...] Cesare», con tutta probabilità da identificare nell'imperatore Ottone II²⁶. Nel foglio di Talman viene offerta anche la rappresentazione dello spaccato della situla, così come quella del bel manico d'argento cesellato e ageminato, composto da due mostri serpiformi azzannanti una testa umana, con le code che si inseriscono in un occhio al di sopra di due protomi leonine d'argento²⁷.

11 settembre 2011), Venezia 2011, n. 13, pp. 118-123; P. VENTURELLI, *La situla eburnea di Gotofredo del Duomo di Milano: segnalazione di quattro copie*, in "OADI - Osservatorio della Arti Decorative in Italia", in corso di pubblicazione.

(27) Le protomi originarie, ormai usurate, verranno sostituite prima del 1835 dall'orafo milanese Giovanni Battista Scorzini (per lo Scorzini, morto nel 1835 settantasettenne, attivo ripetutamente per il Duomo di Milano, si veda P. VENTURELLI, *Argentieri e orefici a Milano e in Lombardia dal tardo Settecento agli anni Trenta*, in *Le arti decorative in Lombardia nell'età moderna 1780-1940*, a cura di V. Terraroli, Milano 1999, pp. 288-290).

Daniela Sogliani

Nuovi documenti mantovani per la serie di arazzi con le storie di Mosé della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

In occasione della recente mostra di Palazzo Te *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento. Da Mantegna a Raffaello e Giulio Romano* sono stati esposti quattro arazzi (il *Serpente di bronzo*, la *Consegna delle tavole a Mosé*, il *Passaggio del Mar Rosso* e i *Puttini con l'arme Gonzaga*, figg. 1-4) che appartengono alla nota serie con *Storie di Mosé* commissionata dalla famiglia mantovana ed oggi nel Museo del Duomo di Milano¹. I panni sono stati tessuti da Nicola Karcher (1498?-1562), arazziere di Bruxelles, in un luogo e in una data su cui la critica ancora non concorda. Due sono le ipotesi: tra il 1545 e il 1553 quando Karcher soggiorna a Firenze presso la corte dei Medici oppure tra il 1554 e il 1562 in occasione del suo secondo viaggio nella città dei Gonzaga.

Costituita in origine da sette panni, l'intera serie viene presentata nell'Esposizione di Brera del 1872²

Desidero ringraziare per la lettura di questo testo Giovanni Agosti, Guy Delmarcel, Daniela Ferrari e Lucia Meoni.

(1) *Gli arazzi dei Gonzaga nel Rinascimento*, catalogo della mostra, Mantova, Palazzo Te, 14 marzo-27 giugno 2010, a cura di G. Delmarcel con i contributi di C.M. BROWN, N. FORTI GRAZZINI, L. MEONI e S. L'OCCASO, Milano, 2010.

(2) *Catalogo delle opere d'arte antica esposte nel palazzo di Brera*, 26 agosto-7 ottobre 1872, Milano, 1871 (Sala II, n. 53, p. 13: Arazzo. Il drago dei Faraoni divorato dal drago di Mosé tessuto con oro, per Guglielmo Gonzaga duca di Mantova, dell'Amministrazione della Fabbrica del Duomo; Sala II, n. 59, p. 13: Arazzi. Festone con putti, frammento pel duca suddetto della stessa Amministrazione; Sala II, n. 63, p. 14: Arazzo. Mosé sul Sinai, tessuto con oro, pel duca suddetto dalla stessa Amministrazione; Sala III, n. 80, p. 16: Arazzo. Il passaggio del mar Rosso, tessuto con oro, pel duca di Mantova, come sopra dall'Amministrazione della Veneranda Fabbrica del Duomo; Sala III, n. 96: Arazzo. La celebrazione del banchetto pasquale dagli Ebrei, tessuto con oro, come gli antecedenti dalla precitata Amministrazione del Duomo; Sala IV, n. 118, p. 21: Arazzo. La raccolta della Manna, lavoro tessuto con oro dall'Amministrazione del Duomo, come sopra; Sala IV,

mentre solo tre pezzi sono esposti all'Esposizione Internazionale di Milano del 1906. In quest'ultima occasione un incendio sviluppatosi nel padiglione distrugge gli arazzi che rappresentano *Mosé e i falsi profeti davanti al Faraone*, la *Pasqua* e la *Raccolta della manna*³. L'iconografia di questi esemplari si riconosce oggi grazie ad un serie di copie incise nel 1761 da Gaetano Le Poer⁴ (figg. 5-7). Nonostante la presenza di iscrizioni riferite al III duca di Mantova Guglielmo Gonzaga ("GUGLIELMUS DUX MANTUAE", "MARCHIO MONTIS FERRATI", "MMF"), i documenti ad oggi noti non chiariscono chi fu il committente. Guy Delmarcel nella mostra mantovana scarta l'ipotesi di una committenza diretta di Guglielmo Gonzaga, troppo giovane all'altezza di queste date visto che era nato nel 1538, e ritiene più probabile che il committente sia stato il cardinale Ercole, reggente dello stato dei Gonzaga fino alla morte avvenuta il 2 marzo 1563.

Sulle motivazioni per cui Ercole richiede una serie di panni in cui è celebrato il nipote si possono fare solo ipotesi. È certo che il 24 aprile 1550 il dodicenne Guglielmo è nominato duca di Mantova dopo l'improvvisa morte del fratello, Francesco III Gonzaga, e forse il cardinale, suo tutore, desiderava "sponsorizzarlo" in quel momento con una serie di panni eseguita da uno degli arazzieri più importanti di Bruxelles.

Documenti relativi alla serie sono stati ritrovati nell'Archivio di Stato di Mantova e sono stati pubblicati per la prima volta nel 1996 da Clifford M.

n. 125, p. 22: Arazzo. Scena del serpente di Mosé nel deserto, lavoro tessuto in oro dall'Amministrazione suddetta).

(3) E. BRIVIO, *La Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano nell'Esposizione Internazionale di Milano del 1906* in "Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano", I, 2009, pp. 117-125.

(4) N. FORTI GRAZZINI, *Arazzi a Ferrara*, Milano, 1982, p. 79.

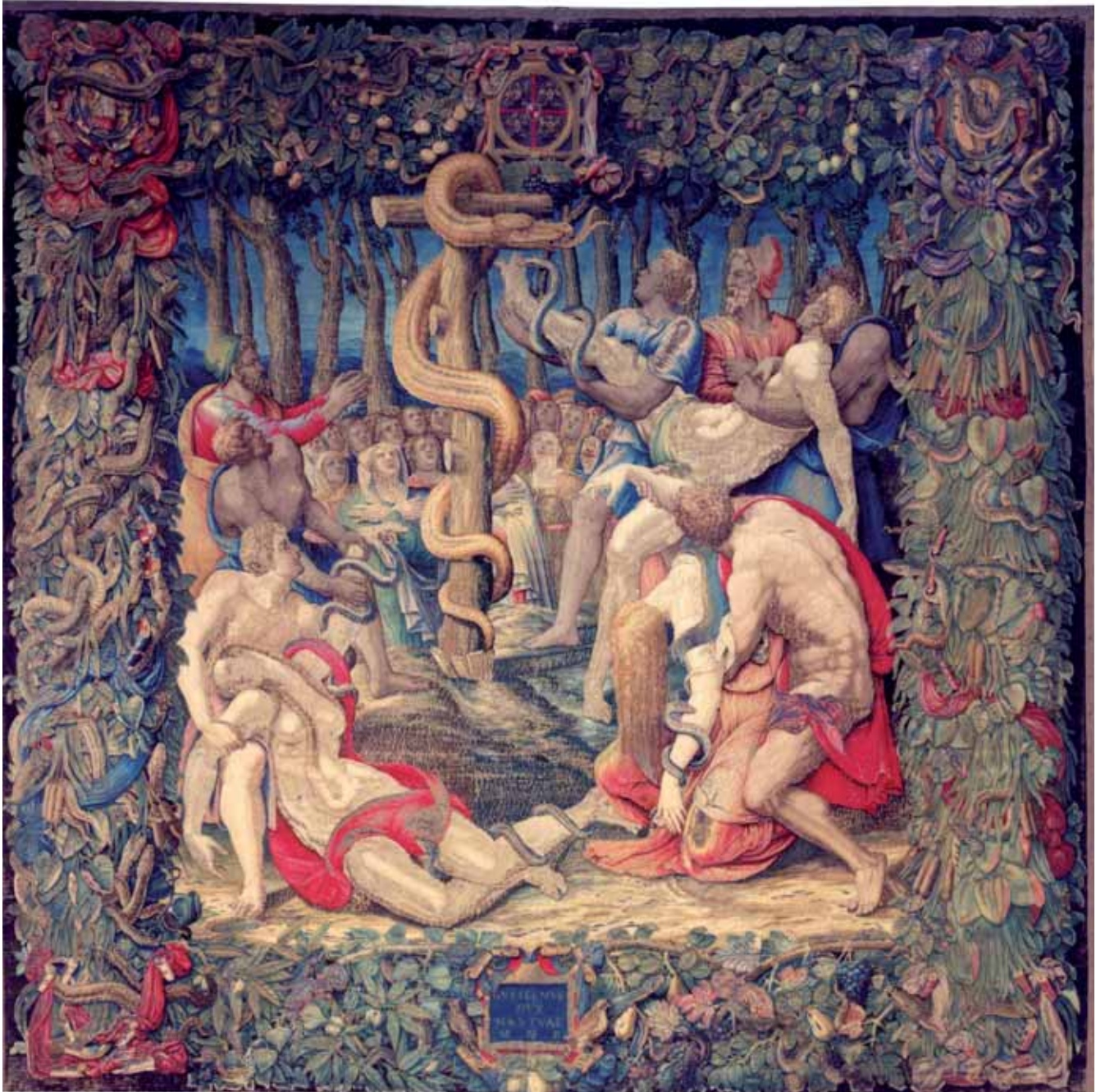


Fig. 1. Nicola Karcher e bottega, *Serpente di bronzo*, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 2. Nicola Karcher e bottega, *Consegna delle tavole a Mosé*, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 3. Nicola Karcher e bottega, *Passaggio del Mar Rosso*, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 4. Nicola Karcher e bottega, *Puttini con l'arme Gonzaga*, Milano, Museo del Duomo.

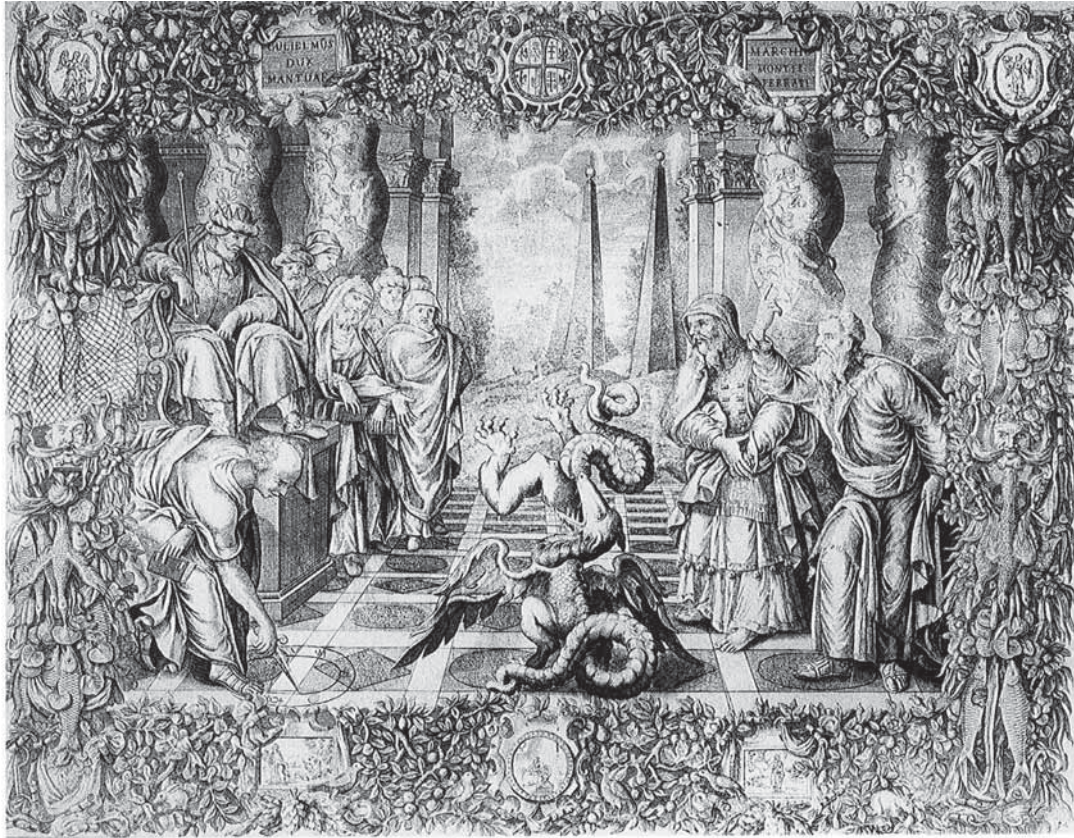


Fig. 5. Gaetano Le Poer, *Mosé e i falsi profeti davanti al Faraone*, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 6. Gaetano Le Poer, *La Pasqua*, Milano, Museo del Duomo.



Fig. 7. Gaetano Le Poer, *Raccolta della manna*, Milano, Museo del Duomo.

Brown⁵. Queste lettere sono state riproposte nel catalogo della mostra mantovana ma a queste si possono aggiungere altre testimonianze.

Nicola Karcher si rapporta alla corte dei Gonzaga già negli anni del duca Federico II. L'8 ottobre 1539 sono concessi all'arazziere e ai suoi undici aiuti esenzioni da alcune tasse in cambio dei lavori intrapresi a Mantova nella bottega in Borgo San Giorgio. Anche Margherita Paleologa, moglie di Federico II, il 28 maggio 1540 riferisce sull'importanza del lavoro di Karcher in città⁶. Il primo banco di prova dell'arazziere è una serie di panni con *Puttini* eseguita per il duca su disegno di Giulio Romano. La conferma è un arazzo superstite con le imprese di Federico II, già nella collezione di

Federico Zeri nel 1989, poi di proprietà della Galleria Verolino di Modena e passato recentemente in asta da Christie's a Londra (7 July 2011, sale 8033, lot 40). Al momento della morte del duca, avvenuta il 28 giugno 1540, la serie non è ancora completa e viene portata a termine dal fratello Ercole che pone il proprio stemma araldico sui restanti panni oggi al Museu Gulbenkian di Lisbona, al Museo Poldi Pezzoli di Milano e nella collezione del marchese di Northampton di Compton Wynyates⁷.

Prima di trasferirsi a Firenze nell'ottobre del 1545, Karcher riceve dal cardinale mantovano il dono di due oche per la festa di San Martino⁸ e nel 1548 scrive a Margherita Paleologa di poter accettare nuovi incarichi⁹. Infine tra il 1540 e il 1542 l'araz-

(5) C.M. BROWN, G. DELMARCEL, *Tapestries for the Courts of Federico II, Ercole, and Ferrante Gonzaga, 1522-63*, College Art Association, Seattle and London 1996, p. 73.

(6) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, pp. 228-230, n. 9.

(7) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, pp. 96-107.

(8) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, p. 234, n. 17.

(9) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli*

ziere esegue per il cardinale un panno raffigurante *Mosè nel deserto*¹⁰.

Giunto alla corte dei Medici, Karcher ottiene un contratto da Cosimo I con concessione di lavorare anche per commissioni esterne e si confronta con il connazionale Giovanni Rost, che diventerà l'arazziere ufficiale della corte fiorentina, in una delle maggiori imprese realizzate in Italia tra il 1545 e il 1553: la serie di venti arazzi con *Storie di Giuseppe* per la sala dei Duecento in Palazzo Vecchio che vede impegnati per i cartoni e i disegni Agnolo Bronzino, Pontormo, Francesco Salviati e Raffaellino del Colle¹¹.

Ciò nonostante Karcher non interrompe i suoi rapporti con Ercole Gonzaga: il 5 settembre 1549 è pagata all'arazziere la somma di 615 libbre a copertura delle spese di manifattura di una "carpetta"¹² e il 6 maggio 1551 il cardinale invia a Firenze il suo ambasciatore Giovanni Carlo Borromeo per spiegargli ciò che doveva essere fatto in merito "all'opera già incominciata per noi"¹³.

Rileggendo questo documento insieme alle nuove informazioni relative agli arazzi con le *Storie di Mosè* si può formulare una nuova datazione per questi panni. Non erano infatti note alcune lettere in cui si attesta che le opere sono già terminate all'inizio del 1563 quando sono inviate a Roma da Guglielmo Gonzaga per farne dono a Carlo Borromeo, già arcivescovo di Milano dal 1560 e in quel momento ospite dello zio papa Pio IV.

All'inizio dell'anno, il 6 gennaio 1563, Federico Gonzaga (1540-21 febbraio 1565), fratello minore di Guglielmo, è nominato cardinale dal papa ed è ospitato nei palazzi Vaticani come si legge in una lettera dell'ambasciatore Giulio Cavriani al

castellano di Mantova il 20 marzo:

"Ho inteso questa sera, dopo serrata l'altra mia, da monsignor illustrissimo cardinale d'Aragona [Inigo de Avalos] che Nostro Signore vuole alloggiare monsignore illustrissimo cardinale nostro di Mantova nelle stanze di Giulio, le più comode alle sue proprie che siino in palazzo"¹⁴.

I tentativi del duca Guglielmo di ottenere il cardinalato per il fratello sono numerosi fin dal 1561. Il Concilio di Trento, seppur presieduto da Ercole Gonzaga, aveva deliberato nuove norme in merito alla moralizzazione e al rinnovamento dell'organizzazione ecclesiastica facendo in modo che non fossero più nominati cardinali troppo giovani o che non possedessero un'idonea istruzione. Inoltre Guglielmo aveva avanzato alla Santa Sede la richiesta del Giuspatronato sulla Cattedrale di Mantova, diritto che permetteva alla famiglia di dotare di beni l'altare ma anche di designare la scelta per tale beneficio. L'intento di Guglielmo Gonzaga era di nominare vescovo della città il fratello Federico senza affiancamenti di amministratori romani per la sua giovane età preservando soprattutto questo diritto al ramo principale della famiglia. Il 7 giugno 1563 il cardinale Ippolito d'Este così scrive da Ferrara al duca Guglielmo:

"Quanto a quel ch'ella mi ha fatto intendere per il Roma predetto intorno al vescovado di Mantova, veramente vista la dispositione dell'animo di Sua Beatitudine non solo lauderei, ma giudico esser necessario, che vostra eccellenza procuri di far fare da sua maestà cesarea [Ferdinando I d'Asburgo] nuovo ufficio con la Santità Sua in pregarla di conceder la predetta chiesa a monsignor illustrissimo nostro di Mantova [Federico Gonzaga] libera, et senza amministratore, perché a una nova replica di sua maestà si può sperare, ch'ella non sia per far resistentia di consolar vostra eccellenza del desiderio suo in questa parte, et tanto più concorrendovi tanti buoni costumi di quel signore et spetialmente essendo già costituito nell'ordine di prete; et come io sia giunto a Roma se il negotio sarà intero tenga pur per fermo vostra eccellenza che

arazzi dei Gonzaga... cit., nota 1, p. 236, n. 23.

(10) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, pp. 230-233, n. 12 e pp. 247-248, n. 49.

(11) L. MEONI, *Gli arazzi nei musei fiorentini: la collezione Medicea*, 2 voll., Livorno, 1998, vol. I; *La Manifattura da Cosimo I a Cosimo II 1545-1621*, pp. 35-61 e L. MEONI, *Le Storie di Giuseppe. Il capolavoro dell'arazzeria fiorentina*, in *Giuseppe negli arazzi di Pontormo e Bronzino. Viaggio tra i tesori del Quirinale*, catalogo della mostra, a cura di L. Godart, Roma, Palazzo del Quirinale, Galleria di Alessandro VII, 29 aprile-30 giugno 2010, Loreto 2010, pp. 196-265.

(12) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, pp. 237-238, n. 27.

(13) C.M. BROWN, *Ricordi dell'archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, p. 239, n. 30.

(14) Archivio di Stato di Mantova, Archivio Gonzaga, d'ora in poi ASMn, AG. ASMn, AG b. 893, f. VIII, cc. 610-611. Probabilmente le "stanze di Giulio" sono gli appartamenti del papa Giulio III (1487-1555).

non mancarò d'adoperarmi con ogni caldezza in tutto quel che conoscerò esser a proposito per tirarlo a quel fine, che è desiderato da lei, accettando io molto volentieri di proponer la cosa in consistoro"¹⁵.

Intermediario presso la curia romana per queste importanti questioni è soprattutto Francesco Gonzaga (6 dicembre 1538-6 gennaio 1566), cugino di Guglielmo e figlio di Ferrante I Gonzaga di Guastalla e di Isabella di Capua, già cardinale dal 26 febbraio 1561 per volere di Pio IV e titolare, dal 16 luglio 1562 fino alla morte, della chiesa di San Lorenzo in Lucina a Roma dove si trova la sua tomba¹⁶.

Dopo la morte di Ercole, avvenuta il 2 marzo 1563, i documenti mantovani citano pertanto due cardinali: Federico, fratello di Guglielmo, indicato più spesso con il nome di "Cardinale del Monferrato", e Francesco la cui firma è il "Cardinale Gonzaga". Si ha notizia di un solo viaggio a Roma di Federico nel marzo del 1563 quando, in occasione del ritiro del suo cappello cardinalizio, è ospitato nei Palazzi Vaticani. Si presume perciò che le lettere che qui sono trascritte facciano riferimento a Francesco che, indirizzato dallo zio Ercole alla carriera ecclesiastica, soggiorna a Roma tra il 1560 e il 1565.

Il 13 febbraio 1563 il decano di Mantova scrive a Guglielmo Gonzaga che il cardinale Francesco è molto lieto che il duca abbia deciso di donare una preziosa serie di arazzi all'arcivescovo di Milano:

"Hora il cardinale è rimasto il più contento huomo del mondo havendo veduto che la manda al signor cardinale Borromeo le tapezzarie et trabaccha¹⁷ (presente honoratissimo) et m'ha comesso ch'io in suo nome la assicuri che oltre all'honor che la ne è per haver in questa corte, essa ne sentirà anchora il frutto con tutta casa sua, et di più che lui in particolare ne resterà per sempre obligatissimo a vostra eccellenza"¹⁸.

Carlo Borromeo, che aveva già stretti rapporti fami-

gliari con i Gonzaga¹⁹, era infatti determinante per la buona riuscita dell'ambizioso progetto del duca Guglielmo e una serie di arazzi così importante poteva essere un convincente strumento di scambio e di persuasione.

Il 28 febbraio 1563 Rodomonte di Millani scrive da Roma a Guglielmo Gonzaga che nel "Palazzo di Portogallo", dimora del cardinale Francesco, era stata allestita una sala per mostrare gli arazzi al Borromeo:

"Ozi si è atacato le spalere in casa del reverendissimo Gonzaga, cioè al palazzo di Portugallo, e dimani si farà il presente al reverendissimo Bonromeo qual andarà a desinar con il reverendissimo Gonzaga, puoi gli si piliarà spasso e piaceri a vederle; habiamo messo la trabaccha suso una letiera pur glì a Portugallo e così sua signoria reverendissima in una occhiata vederà il tutto"²⁰.

Il 2 marzo 1563 Massimiliano Gonzaga scrive a Guglielmo che in quella sala si è tenuto un banchetto:

"Si è adubbato una stanza all'Arco di Portogallo delle tapezzaria (sic) insieme con il letto et questa mattina monsignor illustrissimo Gonzaga ha fatto banchetto lì al signor cardinale Borromeo, dove non è stato altri di più che il signor Giuliano [Giuliano Cesarino], il signor conte di Conza²¹ et io. Ho presentato il dono a sua signoria illustrissima in nome di vostra eccellenza, il quale li è satisfato asai, con infinite belle parole ne la ringratia, che senza questo l'era servitore et che per memoria dell'affettione et cortesia sua se le goderà molto volentieri, come farei anco io se mi fusse fatto un presente tale"²².

(15) ASMn, AG, b. 1211, f. XIII, cc. 361-362.

(16) Per il carteggio tra il cardinale Francesco e Guglielmo Gonzaga si veda R. TAMALIO, *Francesco Gonzaga di Guastalla cardinale alla corte romana di Pio IV. Nel carteggio privato con Mantova (1560-1565)*, Mantova, 2004.

(17) Tenda, struttura a padiglione (DEVOTO-OLI, trabacca).

(18) ASMn, AG, b. 893, f. VIII, cc. 589-590.

(19) Il 9 maggio 1560 Virginia della Rovere, figlia di Guidubaldo duca di Urbino (figlio di Eleonora Gonzaga sorella di Ercole Gonzaga) sposa il conte Federico Borromeo fratello di Carlo Borromeo. Precedentemente, il 12 marzo, era stato stipulato a Roma davanti al papa il contratto di matrimonio fra Camilla Borromeo, sorella del conte Federico e di Carlo Borromeo, e Cesare Gonzaga di Guastalla, fratello maggiore del cardinale Francesco che fu procuratore per il fratello.

(20) ASMn, AG, b. 893, f. IX, cc. 765-768.

(21) Fabrizio Gesualdo, secondo principe di Venosa e marito di Geronima Borromeo, sorella di Carlo Borromeo.

(22) ASMn, AG, b. 893, f. VII, c. 544-545.

Lo stesso giorno Rodomonte di Millani invia a Guglielmo un resoconto dettagliato del banchetto:

“Ozi, ch’è alli 2 di marzo 1563, lo illustrissimo monsignor Gonzaga ha convitato il reverendissimo Bonromeo a Portugallo et ha condotto sua signoria reverendissima in una camera ove era li sette pezzi di tapiciarie atacate, così intrò i due reverendissimi, insieme con il signor Masimiano, io stavo in detta camera per alzar il panno, che facea portera. Così, in prima vista, stette bel pezo fermo il reverendissimo Bonromeo, fisando gli occhi alla prima suso quel pezo da la notte²³, puoi voltosi al reverendissimo Gonzaga et a lo illustre signor Masimiano et cominciò a dire che erano molto belle et benisimo fatte. Mentre stava ragionando, giunse il signor G[i]uliano Cesarino et puoi vene il conte di Conza, cugnato del reverendissimo Bonromeo. Andorno minutamente asaminando ogni cosa dicendo sempre che erano molto belle. Il reverendissimo Gonzaga gli mostrava ogni cosa per hordine di sorte che tanto gli lodavano quanto dir sia possibile; era aparechiato un tavolino in una altra camera per desinare ma perché passava il tempo e non si potea i 4 signori partirsi, si risolse di far aparechiar gli et la vivanda comparse e a tavola se misse sempre ragionando di le belle figure et bei frisi et tante varie sorte di ocelli. Sento a tavola, i due reverendissimi et il signor G[i]uliano et il signor conte di Contia et il signor Masimiano, i qualli, subito che furno a tavola, comparse una gran quantità de soi gentilomeni, i quali restorno tutti sodisfatisimi. Dopo desinare, ogniuno andorno for de la camera, restai io glì et subito si levorno in piedi et stetti più de una horra a remirargli ancora. Volse sua signoria reverendissima che io stachasse quel pezo che era sopra il camino più piccolo perché non avea il suo aria et così stacato lo volse benisimo vedere, puoi il piegai. Allora sua signoria reverendissima mi comisse che gli facesse portar alla sua guarda robba; così ho fatto. Usì poi i dui reverendissimi in una altra camera ove era il cortin[a]ggio²⁴ acomodato in suso una letierra; stete un pezo così a veder il letto, puoi mandò a chiamar il

Poitino, qual comparse vestito da prete et portò non so che libri. Così usì ogniuno et sua signoria reverendissima stete suso il letto a riposare et a studiare forse un’orra e meza”²⁵.

Questi nuovi documenti confermano che la serie era costituita da sei panni grandi e da uno piccolo, evidentemente quello raffigurante *Puttini con l’arme Gonzaga*, che era stato collocato sulla cappa del camino nella sala del banchetto. Carlo Borromeo e tutti i convenuti sono rapiti dalla bellezza, dal disegno delle figure e dalle straordinarie bordure con animali, soprattutto uccelli.

Il 3 marzo 1563 Francesco Tonnina, altro intermediario mantovano a Roma, riferisce a Guglielmo Gonzaga in merito alla stessa vicenda:

“Non fu domenica passata, come s’era prima pensato, ma hieri solo fatto il presente all’illustrissimo signor cardinale Borromei, mandato da vostra eccellenza. Il quale così passò che il signor cardinale Gonzaga, invitò sua signoria illustrissima a Portugallo a pranso, dove gli fece un disnare in forma di banchetto et ivi haver fatto stendere il letto et le tapezerie, delle quali poi le fu fatto il presente con il detto letto, che sono stati (come sono regio presente) così anco gratissimi”²⁶.

Anche le notizie sul luogo in cui vengono esposti questi panni sono importanti. Il palazzo “all’Arco di Portugallo”, in cui vive il cardinale Francesco, si identifica con palazzo Fiano-Almagià, situato sull’antica via Lata, oggi via del Corso, e prende il nome da un antico arco romano demolito nel 1662. Il palazzo è detto “di Portugallo” perché era residenza del portoghese Giorgio de Costa, nominato cardinale nel 1476 da Sisto IV e morto a Roma nel 1508. L’edificio, proprietà della Camera Apostolica, ospitava normalmente i cardinali titolari dell’adiacente chiesa di San Lorenzo in Lucina ed è abitato fin dalla metà del Duecento. Il palazzo, oggi profondamente trasformato, è venduto al principe Peretti, passa poi a Costanza Pamphilj e nel 1690 al duca di Fiano, Alessandro Ottoboni, che lo cede a Edoardo Almagià nel 1889²⁷.

(23) Probabile riferimento all’arazzo con la *Pasqua* ambientato in un interno notturno, oppure a il *Serpente di bronzo* ambientato in esterno anch’esso notturno.

(24) Tendaggio, baldacchino (GABRIELLI, cortinaggio).

(25) ASMn, AG, b. 893, f. IX, c. 769-770.

(26) ASMn, AG, b. 893, f. I, c. 60-61.

(27) F. LOMBARDI, *Le Piazze storiche di Roma esistenti e scomparse*, Roma, 2001, pp. 129, 136 e 174.

Il cardinale Francesco qui dimora dal 1560 al 1565 e prima di lui lo zio Ercole voleva allestire al suo interno un proprio appartamento, forse pensando ad incarichi importanti a Roma prima di presiedere il Concilio di Trento nel 1561. Nel 1558 il cardinale Ercole vuole allestire nel palazzo una “Sala Grande” destinata ad una importante serie di arazzi. L’ambiente è affrescato da un eccellente maestro di cui non si conosce l’identità con un fregio con “giuochi di Putti”, scelto dal cardinale mantovano al posto di un *Trionfo di Ercole* “perché haverà convenienza con le tapezzerie che vi anderanno attaccate sotto”²⁸.

Un progetto importante per questo palazzo era già nella mente di Ercole ma il suo allontanamento a Trento lo distoglierà da questo intento. Sarà il nipote Francesco Gonzaga di Guastalla, titolare infatti della chiesa di San Lorenzo in Lucina, ad abitare in quelle sale e a vedere la serie di arazzi con le *Storie di Mosé* appesa alle pareti.

Se nel 1551 Nicola Karcher, che è in contatto con il cardinale Ercole per “un’opera già incominciata”, ha dato inizio a questa commissione a Firenze, certamente il gravoso impegno per la serie medicea con le *Storie di Giuseppe* non gli permette di portarla a termine. L’arazziere può quindi aver sospeso temporaneamente la tessitura di quest’opera e ripreso il lavoro nel 1554 nella bottega di Borgo San Giorgio a Mantova. Il definitivo termine *ante quem* per la presentazione degli arazzi con *Le storie di Mosé* al Borromeo permetterebbe di ipotizzare una datazione di queste opere più circostanziata tra il 1551 e il 1562, l’anno della morte dell’arazziere.

Ciò permetterebbe di spiegare la difficoltà della critica nell’identificare un unico cartonista per l’intera serie. Già la Adelson aveva avanzato l’ipotesi che il cartone per il *Serpente di bronzo* fosse stato dipinto da Benedetto Pagni da Pescia durante il suo soggiorno a Firenze intorno al 1547. Il pittore infatti, collaboratore di Giulio Romano a Mantova, poteva aver conosciuto l’arazziere nei suoi anni di attività presso la corte dei Gonzaga²⁹. Il cartone si

collocherebbe perfettamente nel contesto fiorentino dell’attività di Agnolo Bronzino, impegnato in questo momento nell’esecuzione degli arazzi medicei con le *Storie di Giuseppe*.

Una volta giunto a Mantova, Karcher necessita della collaborazione di un altro cartonista individuato all’interno della corte. Si tratta di Giovanni Battista Bertani³⁰ (1516?-1576), allievo di Giulio Romano e prefetto delle fabbriche mantovane dal 1549 al 1576. L’identificazione è stata resa possibile grazie alla scoperta di tre disegni: un foglio preparatorio per uno degli arazzi distrutti raffigurante la *Pasqua* oggi al British Museum (fig. 8), un secondo disegno del Nationalmuseum di Stoccolma con il soggetto di un altro arazzo distrutto raffigurante la *Raccolta della manna* (fig. 9), foglio già di proprietà Aldringhen e probabilmente trafugato nel sacco di Mantova del 1630, e un terzo disegno, conservato a Praga, riferibile alle nature morte dipinte da Bertani nella Camera del Pesce del Palazzo Ducale di Mantova (fig. 10) ma ben confrontabile con le splendide invenzioni delle bordure degli arazzi³¹. Gli stretti rapporti di Guglielmo Gonzaga con il cardinale Francesco e soprattutto con Carlo Borromeo sono documentati anche negli anni successivi. Quando il duca di Mantova compie un viaggio a Roma nell’ottobre del 1564 ed è ricevuto con tutti gli onori dal papa, i due ecclesiastici sono sempre al suo fianco.

Il 4 ottobre 1564 l’agente Francesco Tonnina scrive alla duchessa Eleonora Gonzaga in merito agli alloggi riservati al duca:

“Il signor duca nostro illustrissimo a quanto ha scritto monsignor Aragonia, prelado mandato da Sua Beatitudine ad incontrare sua eccellenza, giongerà qui a Roma sabbato prossimo et alloggiarà fuori di Roma, alla Vigna di Giulio III [Villa Giulia] sin a tanto che poi faccia l’entrata solenne et publica, la quale sarà il luni o marti seguente. Nostro signore gli fa apparecchiare le stanze dove già alloggiò il signor duca di Firenze che sono le più honorate et belle che si sogliono dare a forastieri in questo palazzo”³².

(28) Ercole Gonzaga scrive dall’11 agosto al 17 dicembre 1558 diverse lettere a Bernardino Pia incaricato di seguire i lavori nel palazzo romano (C.M. BROWN, *Ricordi dell’archivio*, in G. DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota I, p. 242, n. 38).

(29) C. ADELSON, *On Benedetto Pagni da Pescia and two Florentine tapestries: The Allegorical “Portiere” with the Medici-Toledo Arms*, in *Kunst des Cinquecento in der Toskana. Italienische Forschungen herausgegeben von Kunsthistorischen Institute in Florenz*, München 1992, pp. 193-195 e L. MEONI,

Gli arazzi nei musei fiorentini ... cit., nota 11, I, p. 56.

(30) R. BERZAGHI, *Giovan Battista Bertani (1516?-1576)*, in *Manierismo a Mantova. La pittura da Giulio Romano all’età di Rubens*, a cura di S. Marinelli, Cinisello Balsamo, 1998, pp. 53-61.

(31) R. BERZAGHI, *Giovan Battista Bertani...* cit., nota 30, p. 57.

(32) ASMn, AG, b. 894, f. II, cc. 211-212.



Fig. 8. Giovanni Battista Bertani, *La Pasqua*, Londra, British Museum, Department of Prints and Drawings.

Da Vigna Vecchia l'ambasciatore Otto Caraccio così scrive l'8 ottobre 1564 al castellano di Mantova:

“Questa mattina poi per tempo sua eccellenza, dopo haver udita la messa a Rignano, si pose in via et giunse circa alle XVIII hore a Prima Porta, ove ritrovò il signor cardinale Gonzaga [Francesco Gonzaga] che stava ad aspettarla. Lascio che vostra signoria consideri gli abbracciamenti et accoglienze grate che si fecero questi signori illustrissimi et l'allegrezza grande ch'ebbe l'una et l'altra parte a vedersi... vicino a sera i signori cardinali Borromeo et Gonzaga condussero sua eccellenza sopra un cocchio incognitamente a nostro signore”³³.

Il 10 ottobre 1564 lo stesso inviato scrive questo resoconto alla corte:

“Vennero questa mattina circa alle XVI hore monsignor Borromeo et Altemps a levare il signor nostro da la Vigna per condurlo a Roma et con loro signorie illustrissime si trovarono la guardia et tutta la famiglia del papa, molte famiglie de cardinali, prelati, et gentilhuomini in gran numero. Come sua eccellenza cominciò a vicinarsi alla porta del Popolo, per la qual entrò, fu salutata a gran tiri d'artigliaria, che continuarono fin che ella fu a San Pietro, ove smontò et fu condotta in capella ad aspettare che il papa la mandasse a chiamare nel concistoro publico che si faceva a tal fine, et vi si trovarono XXII cardinali, che baciarno tutti la mano a sua santità, poi andarono i due cardinali assistenti in questo concistoro, cioè Ferrara, et Gonzaga a torre il

(33) ASMn, AG, b. 894, f. VII, cc. 431-432.



Fig. 9. Giovanni Battista Bertani, *Raccolta della manna*, Stoccolma, Nationalmuseum.

signor duca nostro, et lo condussero a nostro signore, la cui santità con volto molt'allegro l'abbraccio et baciò con dirgli alcune parole che seranno scritte dal signor Crotto, alle quali intendo che sua eccellenza rispose con molta prontezza, et modestia, di modo che Sua Beatitudine ne restò benissimo sodisfatta..."³⁴.

Tornato a Mantova, Guglielmo Gonzaga ringrazia il papa per i suoi favori e vuole erigere in suo onore una statua sulla facciata della basilica palatina di

Santa Barbara. Giovanni Maria Luzzara così scrive al duca il 7 febbraio 1565:

"Il coppiero ha detto al papa il disegno di vostra eccellenza di collocar la statua nella facciata della sua bella chiesa et a Sua Santità è piaciuto molto et le è parso luogo appropriatissimo per que' rispetti che vostra eccellenza adduce che nel vero sono ragionevolissimi et luogo più honorato di quello non si può trovare in Mantova"³⁵.

(34) ASMn, AG, b. 894, f. VII, cc. 435-436.

(35) ASMn, AG, b. 895, f. III, c. 492-493.



Fig.10. La sala dei Pesci o di Nettuno nel Palazzo Ducale di Mantova.

I rapporti tra Guglielmo e l'arcivescovo di Milano continuano cordiali per tutto il 1565. Così scrive Carlo Borromeo al duca di Mantova l'11 ottobre:

“Con la occasione che ho del ritorno del signor Flaminio Paleologo, venuto a vedermi in nome della signora madama, non ho voluto restar di servire a vostra eccellenza per pregarla, come fo, a ricordarsi di me talvolta et a darmene certezza col valersi dell'opera mia ove mi conosce buon di farle piacere et servitio, et perché spero di venirla a godere prima ch'io torni a Roma hor sarò breve riservandomi a ragionar seco a lungo in quel tempo, et in buona gratia di vostra eccellenza mi raccomando con tutto il cuore”³⁶.

Un anno più tardi i panni con le *Storie di Mosé* sono alienati dall'arcivescovo Borromeo e messi in vendita. Così scrive il 23 novembre 1588 Giovanni Fontana da Milano a Cesare d'Este a Ferrara:

“Quando il Cardinale Borromeo di felice memoria partì da Roma per venir a far la resi-

denza a questa sua chiesa fin dall'anno 1566 allineò tutte le cose preziose della sua Guardarobba, gran parte delle quali furono mandate da Roma a Venetia a vendere, et de Tapezaria di Razi, non riservò altro che otto pezzi di seta et oro che le furono donate dal Duca di Mantova con la Historia de Moyse quali donò a questa chiesa, con altri quatro con l'Historia di Jacob, et circa otto Vasi grandi d'Argento dorati, quali soli riservò per questo effetto et dall'ora in qua mai più ebbe Razi in casa sua, ma usava solamente panni semplici rossi et pavonazzi, ancorché d'alcuni anni prima che morisse non ne usasse de sorta alcuna, et assicuro Vostra Eccellenza che quei dui che mancano all'Historia de Scipione non furono portati a Milano, et conseguentemente i Deputati di questo Hospitale non li hanno hanti ma ebbero bene tutti gli altri suoi mobili, onde mi duol fin all'anima di non poterla servir come vorei in questo particolar. Ho usato in oltre diligenza per intendere dal suo Guardarobba per haverne qualche informatione, ma egli non me ne sa dare inditio alcuno, se non che tutte le Tapezarie furono vendute, seguita che fu la morte del Conte Federico fratello del Cardinale, con che

(36) ASMn, AG, b. 1683, f. II, cc. 385-387.

facendole humilissima riverenza la prego del Signore felicità, et ogni bene”³⁷.

Non è chiaro perché il documento faccia riferimento ad otto pezzi ma la notizia della vendita era arrivata fino a Mantova. Il 27 aprile 1566 Guido Visconti scrive da Milano al castellano dei Gonzaga:

“Il cardinale Borromeo ha messo in vendita molte belle cose tra quale vi è la tapezzaria che sua eccellenza li donò; mi è parso acciò havisarle a vostra signoria se sua eccellenza avesse aviso de comperarla si potrebbe haver per quello honesto precio et non di più occorrendo la prego a conservarmi nella sua bona gratia”³⁸.

La stessa informazione è inviata da Roma. Il 7 febbraio 1568 Bernardino Pia così scrive al cavaliere Capilupi a Mantova:

“Il cardinal Borromeo è risoluto di far esito di quelle belle tapezzarie che l’illustrissimo et eccellentissimo signor duca nostro gli mandò a donare che sono certo delle belle cose che hoggi si possano vedere, ma non è per cavarne a gran prezzo quel che vagliono, onde mi è stato accennato da chi ne ha carico che quando sua eccellenza volesse, ella potrebbe ricuperarle con puoca cosa che desse in cambio, et perciò ho voluto scriverne a vostra signoria, acciò parendogli bene possa farne moto all’eccellenza sua et vedere quello che si compiacerà di comandare che si faccia che senza dubbio ad altre mani non dovrebbero capitare”³⁹.

L’acquisto non va a buon fine e dieci anni più tardi gli arazzi sono ancora a Milano nel coro del Duomo ma proprietà della Veneranda Fabbrica che li aveva

ottenuti in cambio di lavori da questa eseguiti nelle abitazioni dei canonici.

Silvio Calandra, inviato mantovano alla corte milanese, il 26 febbraio 1578 così scrive alla corte:

“Hammi detto il signor cardinale di Santa Prasseda che io faccia sapere al signor cardinale di Mantova come le tapezzerie tanto ricche et belle che vostra altezza altre volte gli donò et egli offerse al Duomo di Milano in compagnia d’alcune altre cose preciose, hora non si possono più adoprare in quella chiesa perché essendosi alzato il choro resta hora più basso lo spatio ove si tiravano esse tapezzerie ... onde è riso[l]uto il reverendo capitolo di venderle, il che ha voluto sua signoria illustrissima che intenda il signor cardinale di Mantova perché forse gli potrebbero accomodare per haver sopra l’arme Gonzaga et a lui starebbono bene come ad ecclesiastico poiché già sono state adoprate in chiesa. Le ho risposto che io non mancherò, ma che forse non avrà il signor cardinale di Mantova hora pronto il denaro per fare un tal acquisto, sopra ciò mi ha promesso il signor cardinale di Santa Prassede che bisognando tuttavia per fargli ottener termine convenevole a pagare”⁴⁰.

Nel Settecento la Fabbrica tenta più volte di vendere gli arazzi senza riuscirci. I panni non torneranno più a Mantova e nel 1903 sono inviati al Museo Archeologico di Milano nel Castello Sforzesco. Infine, dopo vari spostamenti, dal 1953 la serie ha trovato una sede definitiva nel Museo del Duomo di Milano⁴¹.

(37) G. CAMPORI, *L’arazzeria estense*, in “Atti e Memorie delle RR. Deputazioni di Storia Patria per le Provincie Modenesi e Parmensi”, vol. VIII, 1876, pp. 415-480, doc. XXIII, pp. 476-477.

(38) ASMn, AG, b. 1684, f. III, cc. 136-137. Il documento è pubblicato in R. PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga. Il carteggio tra Milano e Mantova (1563-1634)*, Milano 2003, p. 61 n. 6 ma senza riconoscere la celebre serie di arazzi del Museo del Duomo di Milano.

(39) ASMn, AG, b. 900, f. VI, cc. 905-908. Il documento è citato in C.M. BROWN e G. DELMARCEL, *Tapestries...* cit., nota 5, p. 130 e in C.M. BROWN, *Ricodi dell’archivio*, in DELMARCEL, *Gli arazzi dei Gonzaga...* cit., nota 1, p. 257, C.

(40) ASMn, AG, b. 1694, f. II, c. 62. Il documento è pubblicato in PICCINELLI, *Le collezioni Gonzaga...* cit., nota 38, p. 98, n. 103. Non vengono riconosciuti gli arazzi Gonzaga poi Borromeo.

(41) Per le vicende esterne vale ancora M. CINOTTI, *Il museo*, in R. BOSSAGLIA-M. CINOTTI, *Tesoro e Museo del Duomo*, I, Milano, 1978, pp. 88-89, nn. 182-185 e II, p. 7.



La Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano:
struttura e attività

La Veneranda Fabbrica del Duomo è la fabbriciera della Chiesa Cattedrale di Milano ed è stata istituita il 16 ottobre 1387 da Gian Galeazzo Visconti, Signore della città, quale organismo tecnico-amministrativo a cui affidare l'edificazione del Duomo dalla progettazione, al finanziamento e alla costruzione nei suoi molteplici aspetti, comprendenti anche l'approvvigionamento del materiale, il marmo delle cave di Candoglia, concesso con atto del 24 ottobre 1387.

Nel corso dei secoli la Veneranda Fabbrica si è dotata della Cappella Musicale (1402) con la scuola dei Pueri Cantores, dell'Archivio-Biblioteca e del Museo (1953).

Organismo complesso ed articolato, costituito da vari settori operativi, funzionali alla conservazione e alla vita del Duomo, la Veneranda Fabbrica

- provvede alla valorizzazione del Duomo nella sua funzione religiosa, culturale, storica e civica
- provvede alla manutenzione e alla custodia del Duomo, del Museo, dell'archivio e biblioteca, nonché alle relative opere di restauro
- provvede all'amministrazione dei beni patrimoniali
- provvede alle spese per arredi, suppellettili ed impianti necessari al Duomo, alle Sacrestie e alle altre spese previste da legge o consuetudine
- stabilisce le condizioni per l'accesso del pubblico al Museo, all'Archivio, alla cattedrale e alle terrazze del Duomo

Il Consiglio della Veneranda Fabbrica del Duomo è composto da sette membri nominati per un triennio, due di nomina dell'Arcivescovo e gli altri cinque dal Ministero dell'Interno. I Fabbricieri eleggono il Presidente. Al Consiglio fanno capo: le cave di Candoglia, il cantiere marmisti, il cantiere presso la cattedrale, il personale di custodia, il Museo del Duomo, l'Archivio Storico, Musicale e dei Disegni, la Cappella Musicale.

Per consultare il testo integrale dello Statuto e per altre informazioni sulla Veneranda Fabbrica del Duomo e le sue attività: www.duomomilano.it

Finito di stampare nel mese di agosto 2011
dalla Litografia NOVA LITO - Carpenedolo (BS)
per conto delle


EDIZIONI ET