

1995

J. SHELL, G. SIRONI, *Ambrogio De Predis, Cristoforo Solari and the monument to Erasmo Brasca*, «Raccolta Vinciana», XXVI, 1995, pp. 159-183.

1997

R. SCHOFIELD, G. SIRONI, *Bramante e la Canonica di Sant'Ambrogio a Milano*, «Annali di Architettura», n. 9, 1997, pp. 155-185.

2000

C. MORSCHECK, G. SIRONI, P. VENTURELLI, *Le figlie Solari e le loro doti: creazione di una dinastia di artigiani nella Milano del Quattrocento*, «Archivio Storico Lombardo», CXXVI, 2000, pp. 321-377.

R. SCHOFIELD, G. SIRONI, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, «Annali di Architettura», n. 12, 2000, pp. 17-57.

J. SHELL, G. SIRONI, *Un nuovo documento di pagamento per la 'Vergine delle Rocce' di Leonardo*, in *'Hostinato rigore': Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni*, a cura di P.C. Marani, Milano, Electa, 2000, pp. 27-31.

2002

C. GEDDO, G. SIRONI, *Luini o Zenale? Un pagamento per la pala Busti*, «Archivio Storico Lombardo», CXXVIII, 2002, pp. 313-324.

R. SCHOFIELD, G. SIRONI, *New information on San Satiro*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R.V. Schofield, Atti del Seminario di Studi, Vicenza 1996, Venezia, Marsilio - Vicenza, Centro Internazionale di Studi Andrea Palladio, 2002, pp. 281-297.

2003

G. SIRONI, *Alcuni documenti sull'arte lombarda fra Quattro e Cinquecento*, «Raccolta Vinciana», XXX, 2003, pp. 409-414.

G.B. SANNAZZARO, G. SIRONI, *Per la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano. Gli antecedenti e i primi decenni: nuovi documenti*, «Raccolta Vinciana», XXX, 2003, pp. 239-265.

PRECISAZIONI SU UN DOCUMENTO CONTABILE E SU DUE COMMISSIONI ARTISTICHE DELL'ARCIVESCOVO GIOVANNI VISCONTI

Tra le acquisizioni documentarie che negli ultimi decenni hanno contribuito a chiarire i processi, anche d'ordine finanziario, attraverso cui andò consolidandosi nel Trecento la signoria dei Visconti su Milano, poche hanno avuto una significativa ricaduta in ambito storico artistico. Tra quelle utili anche in questa direzione, particolare attenzione ha destato in anni recenti una scrittura contabile relativa all'arcivescovo Giovanni Visconti pubblicata nel 1993 da Patrizia Mainoni. Si tratta di un rogito emesso a quietanza di tre anni di gestione delle rendite personali del presule, redatto il 18 giugno 1345 dal notaio Lanzarotto Negroni "in curia prefati domini Archiepiscopi (...), in camera deputata rationibus bonorum eiusdem domini Archiepiscopi", su richiesta di Guglielmo Arimondi, vicario *in temporalibus* del vescovo, in seguito alla presentazione da parte del tesoriere Giovanni Mondella del consuntivo delle finanze dello stesso Visconti nel periodo compreso tra il 26 gennaio 1342 e il 23 dicembre 1344 (1). Dal tenore dell'atto si capisce che il rendiconto venne redatto in base alle registrazioni contenute in appositi libri mastri già visti e approvati dall'Arimondi, dal momento che le voci relative ai redditi e alle spese risultano abbastanza generiche e sono seguite solo dall'indicazione dei consuntivi globali delle entrate e delle uscite annuali, così da rendere arduo valutare la consistenza economica delle singole voci e definirne una gerarchia d'importanza (2).

(1) Cfr. P. MAINONI, *Un bilancio di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in L. Chiappa Mauri, L. De Angelis, P. Mainoni (a cura di), *Letà dei Visconti. Il dominio di Milano fra XIII e XV secolo*, Milano 1993, pp. 3-26. Il documento, trascritto dalla Mainoni alle pp. 22-26, è conservato in ASMt, *Fondo Notarile, Appendice Notai*, cart. 37, notaio Negroni Lanzarotto fu Medio.

(2) Cfr. MAINONI, *Un bilancio cit.*, pp. 6-7.

Al di là delle considerazioni sull'assetto patrimoniale e sul funzionamento delle finanze di Giovanni Visconti che la Mainoni ha saputo trarre dall'analisi del documento, e al di là anche degli squarci che esso apre sulle relazioni tra i membri del casato (evidenziando tra l'altro la familiarità e la non scontata protezione accordata dal presule, in questi anni, ai nipoti Galeazzo e Bernabò⁽³⁾, figli di Stefano, il minore dei suoi fratelli, morto nel 1327 mentre prestava servizio presso l'imperatore Ludovico il Bavaro, allora stanziato in città), la scrittura in questione ha sollecitato l'interesse degli storici dell'arte per il fatto che, oltre a fornire riscontri sulla magnificenza e sul fasto di cui amava circondarsi l'arcivescovo (confermando così quanto sostenuto da cronisti come Galvano Fiamma e Pietro Azario)⁽⁴⁾, accenna anche ad alcune iniziative edilizie del presule (come il castello di San Colombano al Lambro e il palazzo di Melegnano, dove fervono lavori registrati nelle voci di spesa del 1342), ma soprattutto a due sue importanti commissioni artistiche, su cui si è subito appuntata l'attenzione degli specialisti, vuoi per la rarità di questo tipo di riscontri nei documenti milanesi del Trecento, vuoi per il fatto che, a una prima riflessione, si è ritenuto di poter collegare queste indicazioni con due tra le maggiori imprese superstiti tra quelle che la letteratura critica attribuisce allo scultore pisano Giovanni di Balduccio negli anni del suo soggiorno milanese, protrattosi all'incirca dal 1335 alla fine del 1349⁽⁵⁾. Attribuzioni,

(3) Cfr. in questo senso MAINONI, *Un bilancio* cit., p. 20 e G. A. VERGANI, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 20 e 37, nota 26. Oltre ai due nipoti, nel 1343 risulta a carico di Giovanni Visconti anche Gigliola Gonzaga, moglie di Matteo, fratello maggiore di Galeazzo e Bernabò.

(4) A questo proposito si vedano le osservazioni di MAINONI, *Un bilancio* cit., pp. 15-16 e 20.

(5) Nell'impossibile in questa sede di fornire un quadro esauriente della sconfinata bibliografia relativa a Giovanni di Balduccio e alla sua attività milanese, si rinvia per comodità a quella offerta in appendice alla scheda sull'artista firmata da V. ASCANI in "Enciclopedia dell'Arte Medievale", VI, Roma 1995, pp. 703-711, da completare tuttavia con i più recenti contributi, che provvederemo a citare nelle note successive. Per quanto riguarda i termini del soggiorno milanese dello scultore, va detto che la letteratura critica moderna ha accettato l'ipotesi di DIEGO SANT'AMBROGIO (*Sulla chiamata a Milano di Giovanni di Balduccio da Pisa da parte di Azzone Visconti*, in "L'Osservatore Cattolico", 26 dicembre 1908), secondo il quale – come già avevano proposto Giulini e Verrì (cfr. G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagne di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1760-65, I, p. 332; P. VERRI, *Storia di Milano*, Milano 1783-97, I, p. 335) – il maestro sarebbe giunto a Milano nel 1334, chiamato da Azzone Visconti per realizzare la tomba della madre Beatrice d'Este, morta il 1° settembre di quell'anno e sepolta in San Francesco Grande, come attesta Galvano Fiamma (*Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ab annum MCCCXXLI*, a cura di C. CASTIGLIONI, Bologna 1938, p. 14). Non condivido l'ipotesi del Novello (cfr. R. P. NOVELLO, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, tesi di dottorato di ricerca, Università degli studi di Pisa, a. a. 1988-90, pp. 97-100; IDEM, *Balducci Giovanni*, in *Allgemeines Künstler-Lexikon*, 6, München-Leipzig 1992, p. 432), secondo cui l'artista sarebbe invece stato chiamato a Milano dai domenicani verso il 1337 per dare esecuzione all'arca di san

va detto, imperniate solo su riscontri stilistici, dal momento che non sono state finora rintracciate attestazioni capaci di provarle su basi documentarie. Come che del resto non fa neppure la scrittura in questione, la quale però, qualora si rivelassero corrette le supposizioni degli studiosi, permetterebbe almeno di definire le coordinate cronologiche delle due opere individuate, a tutt'oggi prive di supporti documentari.

In realtà, se in un caso l'identificazione con una delle realizzazioni milanesi del Balducci non desta riserve, nell'altro mi sembra invece che l'accenno al rogito non si riferisca a un manufatto dello scultore toscano, ma piuttosto a un

Pietro Martire in Sant'Eustorgio, che secondo Galvano Fiamma sarebbe stata iniziata proprio quell'anno (cfr. G. FIAMMA, *Cronica Maior Ordinis Fratrum Praedicatorum*, in G. ODETTO, *La Cronaca maggiore dell'ordine domenicano di Galvano Fiamma*, in "Archivum Fratrum Praedicatorum", 1940, pp. 341-43). L'impossibilità di valutare la tomba di Beatrice d'Este, scomparsa senza lasciare alcuna traccia né memoria visiva, insieme con la ricostruzione più aggiornata della precedente attività dell'artista tra la Toscana, la Liguria e l'Emilia (per la quale vedi Novello 1990 e Idem 1999) mi sembra rendano meglio praticabile questa seconda ipotesi, anche se a mio avviso l'arrivo del maestro in città può essere anticipato di qualche anno e spostato quindi verso il 1335, risalendo infatti a questa data la prima menzione documentaria dell'arca di San Pietro Martire, allorché il Capitolo generale dell'ordine domenicano tenuto a Londra veniva comunicato che i frati del convento di Milano avevano intrapreso l'erezione di una tomba monumentale in onore del santo e invitavano tutti i conventi dell'Ordine a raccogliere elemosine per poter finanziare l'impresa, invito che veniva ribadito nel Capitolo generale di Bruges del 1336 (cfr. *Acta Capitulum Generalium*, in *Monumenta Ord. Fratrum Praedicatorum Historica*, IV, a cura di F. B. M. REICHERT, Roma-Stoccarda 1899, pp. 233-40). Su queste basi, se anche, come sostiene il Fiamma, l'esecuzione dell'arca ebbe inizio nel 1337, ritengo probabile che il progetto sia stato messo a punto nel 1335 – in presenza dello scultore che l'avrebbe poi realizzato, che quindi deve essere arrivato a Milano almeno nel 1335, o al più tardi nel 1336. Per quanto riguarda invece la conclusione dell'esperienza milanese del Balducci, si ricorda che al 19 novembre 1349 risale l'ultimo documento che ne attesta la presenza in città (cfr. G. BISCARO, *Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo Campione*, in "Archivio Storico Lombardo", XXV, 1908, pp. 517-20. Il documento è stato trascritto e pubblicato integralmente da M. L. MANGINI, *Matteo da Campione testimone di un atto redatto nel convento dei frati eremitani di San Marco in Milano, in Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il duomo di Monza*, catalogo della mostra, a cura di R. CASSANELLI, R. CONTI, Monza 1999, pp. 31-33). Dopo di che egli scompare dalla documentazione, tanto che la maggior parte degli studiosi ritiene sia deceduto non molto tempo dopo (vedi in questo senso E. CARLI, *Giovanni di Balduccio a Milano*, in *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. BERTELLE, Milano 1989, p. 100; NOVELLO, cit.; P. STRADA, *Scheda su Giovanni di Balduccio*, in *Maestri Campione. La scultura del 300 in Lombardia*, C.D. Rom a cura di D. PISCARMONA, L. CASATI, Campione d'Italia 2000). D'altro parere risulta solo E. BARILE TOSCANO (*Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. GAFFI PERER, Milano 1995, pp. 66-70), che pur nel silenzio delle fonti (e invero con ben scarsi e superficiali riscontri di carattere stilistico) ne ipotizza un'attività lombarda protratta fino alla metà degli anni sessanta, in tempo per realizzare l'arca di sant'Agostino a Pavia e la lastra tombale di Guglielmo Villa, abate di Viboldo, morto nel 1363. Due opere che, pur se d'impronta balduccesca, fatico davvero a considerare autografe dell'artista, come del resto tutti gli studiosi che se ne sono occupati negli ultimi decenni (tra i quali vedi in particolare M.G. ALBERTINI ORTOLENGHI, *Pitture e sculture del Trecento*, in "Storia di Pavia", III, 3, Pavia 1996, pp. 395-412).

prezioso prodotto di oreficeria donato dal Visconti alla chiesa di Sant'Eustorgio e in seguito scomparso, ma ben noto dai documenti e dalle cronache.

La prima identificazione, incontrovertibile, riguarda le spese "pro sepultura domini Azonis" segnate tra le uscite di ciascuno dei tre anni cui si riferisce la scrittura di Lanzarotto Negroni (6). Non vi è dubbio, come hanno già osservato Evelyn Welch e Paola Strada (7), che l'opera cui si fa qui cenno sia la tomba di Azzone Visconti, nipote dell'arcivescovo e signore di Milano dal 1329 al 1339, morto il 16 agosto 1339, a 36 anni d'età; tomba che una concorde tradizione di studi attribuisce a Giovanni di Balduccio, con ampio intervento di aiuti, e che, dopo una travagliata vicenda di manomissioni, culminata nel 1778 nello smontaggio e nella dispersione delle parti superstiti, è stata parzialmente ricomposta nel 1927-30 nel presbiterio della chiesa di San Gottardo in Corte, dove si trovava in origine (8). Se, stante la loro estrema stringatezza, i riferimenti presenti nel rogito non permettono di sciogliere alcuni problemi relativi al monumento - come quello della paternità, per cui valgono le valutazioni stilistiche, o quello della conformazione iniziale del complesso, che ha dato adito a varie interpretazioni e che è difficile ricostruire anche sulla base dell'illustrazione pubblicata nel 1760-65 dal Giulini, che ce lo presenta già alterato e mutilo - grande importanza esse rivestono invece in merito alla datazione. Infatti, benché si possa presumere che l'impresa sia stata avviata a ridosso della scomparsa di Azzone, quindi tra la fine del 1339 e l'inizio del 1340, periodo cui il monumento viene in genere datato (9), l'evidenza di pagamenti negli anni 1342-44 fa prospettare un protrarsi del cantiere fino al 1344, a meno che non si voglia ammettere un dilazionamento delle spese anche in anni successivi alla conclusione dell'opera. Ma poiché dal rogito nulla emerge a questo riguardo, si deve pensare a un iter esecutivo compreso tra il 1339-40 e il 1344. Non però agli anni seguenti, come suggeriscono Peter Seiler e

(6) Cfr. MAINONI, *Un bilancio* cit., p. 24.

(7) Cfr. E. S. WELCH, *Art and authority in Renaissance Milan*, Yale University Press 1995, p. 18 e p. 272, nota 33; P. STRADA, *scheda n. 96*, in *Maestri Campionesi. La scultura del '300 in Lombardia*, a cura di D. PESCARMONA e L. CASATI, C.D. Rom, Campione d'Italia 2000.

(8) Per un quadro aggiornato sulle vicende e sul dibattito relativo alla tomba di Azzone vedi P. SEILER, *Das Grabmal des Azzo Visconti in S. Gottardo in Mailand*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, Akten des Kongress "Skulptur und monumentale sepulchrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia", Roma 1985, a cura di J. GARMS; A.M. ROMANINI, Wien 1990, pp. 3-82; S. CARMIGNANI, *Giovanni di Balduccio a Milano*, Tesi di Laurea, Università degli Studi di Milano, a. a. 1998-99, scheda n. 12 e P. STRADA, *scheda n. 96*, in *Maestri Campionesi...*, cit., C.D. Rom, Campione d'Italia 2000 (tutti con completa bibliografia).

(9) Cfr. in particolare C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, p. 118; IDEM, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, Milano 1955, p. 779; G. A. DELL'ACQUA, *I Visconti e le arti*, in *I Visconti a Milano*, Milano 1977, p. 154; CARLI cit., pp. 95-96; NOVELLO cit., 1988-90, p. 144; SEILER cit.,

Paola Strada (10), che prospettandone una datazione al 1342-46 travalicano i limiti cronologici attestati dall'atto in modo del tutto arbitrario, non essendo noti infatti altri documenti sulla tomba in grado di giustificarne uno slittamento fino al 1345-46.

La seconda indicazione trasmessa dalla carta del 18 giugno 1345 e su cui è appuntata l'attenzione degli storici dell'arte è l'annotazione di spesa, registrata nel 1342, "pro opere tabernaculi facti pro capite beati Petri martiris et pro laboreris eiusdem domini de quibus erat superstes Gabardus de Comite" (11), che alcuni studiosi hanno messo in relazione con l'esecuzione della testa della statua di San Pietro Martire pertinente al gruppo della *Madonna col Bambino tra quattro santi* (Lorenzo, Ambrogio, Eustorgio e Pietro Martire) realizzato da Giovanni di Balduccio e dalla sua bottega per il tabernacolo di Porta Ticinese. Gruppo trasferito nel 1959-60 al Castello Sforzesco e sostituito in loco da una copia (12).

Tale identificazione si basa però su un assunto e su una sequenza di supposizioni e fraintendimenti che non reggono a una serrata disamina dei fatti e a una corretta lettura del documento. L'assunto riguarda la realtà materiale del gruppo di Porta Ticinese, che si presentava in origine completamente policromato. Ma mentre su quattro statue la policromia era ottenuta con una finitura pittorica, come hanno rivelato le tracce di colore blu individuate sul manto della Madonna in occasione del restauro compiuto nel 1986, nel san Pietro Martire lo stesso effetto era raggiunto sfruttando il colore naturale delle due diversi blocchi di pietra in cui erano stati ricavati il manto scuro e la veste chiara del frate, scolpiti separatamente tra di loro e poi assemblati. Ma in questa statua anche la testa risulta lavorata a parte e innestata infine sul resto della figura (13). Su tali basi, Silvia Carmignani e Paola Strada riconoscono no-

(10) Cfr. P. SEILER, *La trasformazione gotica della magnificenza signorile. Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali dal tardo Duecento alla metà del Trecento*, in *Il gotico europeo in Italia*, Napoli 1994, pp. 125, 132 e 139; P. STRADA, *scheda n. 96*, in *Maestri Campionesi...*, cit., C.D. Rom, Campione d'Italia 2000. La datazione 1342-46 viene riproposta senza alcun fondamento anche da C.B. SEDIA, *I maestri Campionesi*, in *Lombardia gotica e tardo gotica. Arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, p. 124.

(11) Cfr. MAINONI, *Un bilancio* cit., p. 23.

(12) Per questa identificazione cfr. CARMIGNANI cit., cap. I.3; P. STRADA, *scheda n. 56*, in *Maestri Campionesi...*, cit., C.D. Rom, Campione d'Italia 2000. Secondo la WELCH (1995, p. 272, nota 33), il passo si riferisce invece a pagamenti per l'arca di san Pietro Martire. Sulle vicende di trasmissione e spostamento del gruppo statuario da Porta Ticinese al Castello Sforzesco vedi M. T. FIORIO, *Uno scultore campionesse a Porta Nuova*, in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai Novelli ad oggi venti secoli di storia milanese*, Milano 1991, p. 109, cui si rimanda anche per la vicenda critica del gruppo e la discussione della precedente bibliografia.

(13) Sui restauri del 1986 e sulle modalità di esecuzione del gruppo vedi M.T. FIORIO, *Una scultura campionesse trascurata: la Madonna Litta*, in "Paragone", n. 457, 1988, p. 13, nota 19 e FIORIO, *Uno scultore* cit., pp. 115-117.

passo sopra riportato una nota di pagamento relativa proprio a questa testa, che sarebbe quindi stata saldata a parte a Giovanni di Balduccio, cui viene in genere riferita sia per la sua qualità che per l'originalissima modalità esecutiva, che non ha riscontro nelle altre sculture dello stesso tabernacolo, ricavate in blocchi monolitici. Con il che il complesso delle statue di Porta Ticinese cadrebbe verso il 1342, cioè qualche anno più tardi rispetto alla sua datazione tradizionale, generalmente ricondotta al 1335-38, insieme a quella dei tabernacoli di Porta Orientale e di Porta Comacina, egualmente riferiti alla bottega di Giovanni di Balduccio e messi in relazione con una commissione di Azzone Visconti (14). Tutto ciò mi sembra però arbitrario, come del resto l'interpretazione del documento.

Tanto per cominciare, infatti, non conosco altri casi analoghi, nel Trecento, di porzioni di sculture (o di dipinti, oreficerie, o di qualsiasi altro manufatto) pagate separatamente rispetto al complesso di cui fanno parte, a meno che non si tratti di un elemento affidato a un'altra mano, oppure di un'aggiunta, di un restauro o di un rifacimento, come nel caso, ben noto, della "racconciatura" della *Maestà* di Simone Martini, eseguita e pagata al pittore nel 1321, oppure del piede di croce e di altri lavori realizzati dallo stesso artista nel 1333 per l'altare della cappella dei Nove nel Palazzo Pubblico di Siena (15). Qui, invece, siamo di fronte a un insieme omogeneo, caratterizzato da chiare risposdenze formali e compositive che ne attestano l'esecuzione nel corso di un'unica campagna di lavori da parte di un'affiatata équipe di scultori diretta da Giovanni di Balduccio. Il che, a mio giudizio, rende impraticabile l'idea di un pagamento distinto per parti, tanto più che quella in oggetto, cioè la testa della statua di san Pietro Martire, rappresenta una componente marginale dell'insieme, che anche nell'eventualità di un'esecuzione autografa del maestro, eventualità con cui concordo, deve perciò essere stata saldata secondo le procedure consuete, cioè tramite vari versamenti scalati nel tempo e relativi all'intero complesso appaltato, come è in genere attestato dai contratti trecenteschi giunti fino a noi.

(14) Vedi da ultimo FIORIO, *Uno scultore*, cit., pp. 107-119 e G.A. VERGANI, *Defensor civitatis. L'iconografia di sant'Ambrogio negli apparati scultorei delle porte medievali di Milano*, in P. Biscottini (a cura di), *Ambrogio. L'immagine e il volto*, catalogo della mostra, Venezia 1998, pp. 117-131.

(15) Per i documenti relativi a Simone Martini cfr. M. PIERINI, *Simone Martini*, Cinisello Balsamo 2000, pp. 246 e 251, documenti nn. 6 e 28. Tra l'altro, nella nota di pagamento del 1321 è specificato che il pittore viene pagato "pro se et pro suis discipulis", a riprova che anche in un caso come questo i versamenti avvengono per il complesso delle opere e delle maestranze implicate nell'impresa. Per un quadro aggiornato sulle vicende della *Maestà* vedi A. BAGNOLI, *La Maestà di Simone Martini*, Cinisello Balsamo 1999.

Per quanto riguarda invece la datazione dei tabernacoli, va detto che nessuna fonte ne indica un'esecuzione negli anni 1335-38, né tanto meno ne accredita un collegamento con la committenza di Azzone Visconti. Sia l'epigrafe posta sulla tomba di quest'ultimo (scomparsa ma trascritta dal Giovio nel 1549) (16), sia i cronisti coevi (17), celebrano infatti il signore di Milano per aver eretto le mura della città e per aver completato, partendo da Porta Ticinese, le torri delle sue porte, iniziate nel 1171 ma lasciate interrotte una decina d'anni dopo, forse per il venir meno, con la pace di Costanza, delle necessità difensive che ne avevano imposto l'erezione (18). Nessuna menzione si registra invece in merito ai complessi statuari dei tabernacoli e a un loro eventuale legame con un'iniziativa di Azzone. Ciò risulta particolarmente significativo nel caso di Galvano Fiamma, cronista e familiare del signore di Milano, che nel suo *Opusculum de rebus gestis* ne celebra le imprese, soffermandosi in particolare su tutti gli interventi urbanistici, architettonici e decorativi da lui promossi, a partire dalle mura e dalle torri delle porte, fino alla cappella di corte e ai "pallatia magnifica sue habitationi convenenetia" eretti sull'area dell'antico broletto (19). Tra le opere ricordate dal frate domenicano figurano anche le statue esposte al pubblico, come quella equestre e dorata dello stesso signore che avrebbe dovuto essere innalzata davanti alla torre di Santa Maria Maggiore (20), o quella dell'angelo in metallo con il vessillo recante le insegne dei Visconti posta alla sommità del campanile di San Gottardo (21). Talché, se le statue delle porte fossero state davvero commissionate da Azzone, egli non avrebbe certo omesso di citarle, tanto più considerando il loro valore rappresentativo nel definire la nuova immagine della città, come ho avuto modo di precisare in altra sede (22). Se non ne parla significa che la loro esecuzione deve essere avvenuta dopo il

(16) Cfr. P. GIOVIO, *Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum Vitae*, Lutetiae 1549, ed. Milano 1645, p.74

(17) Cfr. in particolare G. FIAMMA, *Opusculum*, cit., ed. 1938, pp. 8, 20, 26; P. AZARIO, *Liber gestorum in Lombardia et precipue per et contra Dominos Mediolani Chronicon de gestis principum Vicecomitum ab anno MCCL usque ad annum MCCCCLXII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVI/IV, a cura di L. A. Muratori, Milano 1730, coll. 297-424.

(18) Su tutto ciò cfr. VERGANI, *Defensor civitatis* cit..

(19) Cfr. FIAMMA, *Opusculum* cit., pp. 15-18.

(20) Cfr. *Ibidem*, p. 20. Per un approfondimento dei problemi relativi a questa scultura rimando al mio intervento "In Mediolano vidi abominabile idolum super altare dei": *Tradizione e ricerche dei monumenti equestri nella Lombardia viscontea*, in "Monumenti equestri del medioevo: forme, funzioni, modelli. Atti della giornata di studi", a cura di T. Barbavara, Roma, Biblioteca Hertziana, 13-14 febbraio 2006, Roma, in corso di pubblicazione.

(21) Cfr. *Ibidem*, p.16. Secondo il Fiamma (*Ibidem*, p. 17), una statua analoga era eretta anche al sommo di una colonna al centro di uno dei cortili della reggia di Azzone.

(22) Cfr. VERGANI, *Defensor civitatis* cit., pp. 117-131.

1341, anno con cui termina l'*Opusculum*. Il che esclude ad evidenza ogni possibilità di identificarne il committente in Azzone Visconti.

Ora, se in quest'ottica la data 1342 indicata nel rogito del 1345 resta valida, all'identificazione tra la voce segnata in quest'atto e la statua di san Pietro Martire di Porta Ticinese si oppongono però altri fattori. Come hanno appurato gli studi, i tabernacoli delle porte di Milano non costituiscono infatti un complesso unitario, eseguito cioè in un ristretto giro d'anni e da una sola bottega, ma un'impresa condotta sotto la direzione di due diversi scultori: Giovanni di Balduccio appunto, responsabile dei gruppi di Porta Ticinese, Porta Orientale e Porta Comacina, e il Maestro della lunetta di Viboldone, un campionesse formatosi alla metà degli anni quaranta nei cantieri diretti dal maestro pisano, che nel 1350-55, cioè nell'ultima fase della signoria di Giovanni Visconti, avrebbe invece diretto e scolpito personalmente buona parte delle statue di Porta Nuova, Porta Vercellina e Porta Romana (23). Tornando di recente sul tema e stabilendo alcuni stringenti confronti con le sculture della distrutta facciata di Santa Maria di Brera ora al Castello Sforzesco, eseguite nel 1347 dagli aiuti di Giovanni di Balduccio, Laura Cavazzini ha addirittura proposto di staccare la data dei tabernacoli realizzati sotto la guida dello scultore pisano dal tradizionale aggancio al 1335-38 e di spostarla in avanti di un decennio, in prossimità cioè di quel 1347 cui risale l'apparato scultoreo braidense (24). Si tratta di una proposta degna della massima attenzione, anche perché renderebbe più coerente l'iter esecutivo dell'intera serie dei tabernacoli, giustificando in particolare l'avvicinarsi alla direzione dei lavori di Giovanni di Balduccio e del Maestro di Viboldone. In quest'ottica, il primo non avrebbe infatti abbandonato la commissione nel 1338 o nei primi anni quaranta per motivi tutti da chiarire, dopo aver realizzato solo tre dei sei tabernacoli previsti, ma l'avrebbe lasciata incompiuta per il sopraggiungere della morte, che la maggior parte degli studiosi colloca tra la fine del 1349 e l'inizio del 1350, cioè nei mesi successivi all'ultima attestazione documentaria dell'artista, risalente al 19 novembre 1349 (25). Morto il Balducci, l'impresa sarebbe proseguita senza interruzioni sotto la direzione

(23) Per un'indagine aggiornata sui complessi statuari delle porte medievali di Milano vedi FIORIO, *Uno scultore* cit., e VERGANI, *Defensor civitatis* cit..

(24) Cfr. L. CAVAZZINI, *La decorazione scultorea delle porte urbane di Milano e il "Maestro di Viboldone"*, in "Medioevo: la chiesa e il palazzo". Atti del VIII convegno internazionale di studi, Parma 20-24 settembre 2005, Parma, in corso di stampa. Un quadro aggiornato sui reperti scultorei pertinenti alla facciata della chiesa umiliata di Brera conservati al Castello Sforzesco è offerto in Carmignani cit., *passim*.

(25) Cfr. quanto già riportato alla nota n. 5.

di uno dei suoi più fidati collaboratori, cioè il Maestro della lunetta di Viboldone che nei primi anni cinquanta avrebbe realizzato i tabernacoli mancanti.

E' chiaro che se le cose andarono veramente così, l'identificazione dell'opera ricordata tra le voci di spesa del 1342 con la statua di san Pietro Martire per Porta Ticinese decade. D'altra parte, anche se questa ricostruzione non dovesse superare il vaglio degli studi, tra la citazione contenuta nell'atto e la scultura in questione non vi è a mio avviso nessun rapporto. Il legame tra i due elementi si basa infatti su un'errata interpretazione del documento. Le due studiosi che lo sostengono hanno infatti frainteso la frase "pro opere tabernaculi facti pro capite beati Petri martiris", ritenendo di poterla tradurre con "per l'esecuzione del capo del beato Pietro Martire fatto per il tabernacolo". In realtà, a una corretta valutazione delle concordanze, il brano suona "per l'esecuzione del tabernacolo fatto per il capo del beato Pietro Martire". Ciò cui allude quindi la nota non è la testa della statua marmorea del santo scolpita dal Balducci per il tabernacolo di Porta Ticinese, ma un tabernacolo, cioè un reliquiario, realizzato per conservare il capo di san Pietro Martire. Ora, come ricordano le fonti, quando nel 1253 il santo inquisitore domenicano, ucciso da sicari catalani il 6 aprile 1252 presso Barlassina, venne inumato in un sarcofago all'interno della chiesa di Sant'Eustorgio, la sua testa fu staccata dal resto del corpo e posta in un contenitore depositato nella sacrestia della basilica (26). Nel 1340, per il momento della traslazione delle spoglie nella nuova tomba realizzata da Giovanni di Balduccio e innalzata nella quinta campata della navata sinistra della chiesa, la testa fu richiesta dall'arcivescovo Giovanni Visconti, che la tratteneva presso di sé e la fece collocare in un prezioso reliquiario in San Gottardo in Corte (a forma di tempietto, alto un braccio, del peso di 207 onces, tutto d'argento, con molto oro e di grande fattura, come ricorda il Bugati), per restituirla tuttavia poco dopo, sia per le pressioni esercitate dai frati predicatori sia perché, secondo la leggenda, da quel momento cominciò ad essere afflitto da terribili dolori al capo, che cessarono solo dopo la restituzione della reliquia (27). Rientrato in sede e conservato nella sacrestia maggiore del convento

(26) Cfr. G. BUGATI, *Istoria del Convento di Sant'Eustorgio*, manoscritto del XVI secolo conservato in ASMI, *Fondo Religione*, cart. 1103, ff. 5v, 6. Per la ricostruzione delle vicende della prima sepoltura di san Pietro Martire si rimanda anche a V. ALCE, *La Tomba di san Pietro Martire e la Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, in "Memorie domenicane", 1952, p. 3-5; MOSKOVITZ, *Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function*, in "Archivum Lombardum", n. s., 1991, p. 7; M. T. DONATI, *I domenicani in Sant'Eustorgio dalle origini al Quattrocento*, in *I chiostri di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di P. Biscottini, Milano 1998, p. 6.

(27) Cfr. Bugati, *Op. cit.*, f. 15 e G. ALLEGGRANZA, *Descrizione della Basilica di S. Eustorgio in Milano*, 1784, ms. in Biblioteca Ambrosiana, G. 172, pp. 140 e 167 (un'altra copia si co-

come attestano alcuni documenti della metà del XV secolo (28), il reliquiario vi rimase fino agli anni sessanta del Quattrocento, quando venne trasferito nella cappella che Pigello Portinari aveva fatto appositamente costruire per conservarla ed esporla alla venerazione dei fedeli, non solo per offrire alla reliquia una sede più degna e prestigiosa, ma anche per porre fine, come scriveranno il Bugatti e l'Allegrezza, a quel continuo via vai di devoti nella sacrestia "onde i religiosi erano di continuo sturbati ne' loro uffizii pel grande concorso de' divoti, e questi per l'angustia del sito nelle loro orazioni" (29). E dalla Cappella Portinari, o dalla sacrestia, dove era nel frattempo ritornato, come sembra attestare il Della Valle, il reliquiario verrà asportato nel 1500, insieme a numerosi altri prodotti d'oreficeria, da Ludovico il Moro, bisognoso di metallo prezioso per battere moneta (30). Per tacitare il malumore dei domenicani e dei milanesi devoti del santo, il duca donerà tuttavia in cambio al convento un fanale ottagonale di galera di cristallo di rocca legato in argento e oro realizzato da orafi veneziani per l'imperatore dei Turchi (31).

Dal momento che, in linea con gli usi del XIV-XVI secolo, tutti i cronisti di Sant'Eustorgio citano il reliquiario della testa di san Pietro Martire fatto realizzare da Giovanni Visconti definendolo un "tabernacolo" (32), è evidente che la nota di spesa contenuta nel rogito del Negroni si riferisce proprio a questo manufatto, che deve perciò essere stato realizzato, per volontà dell'arcivescovo, tra il 1340 e il 1342, dato che nessun'altra indicazione appare a suo riguardo tra le voci delle uscite registrate nella scrittura contabile in oggetto relativamente ai due anni successivi.

GRAZIANO ALFREDO VERGANI

serva nella Biblioteca parrocchiale di Sant'Eustorgio). Sulla stessa vicenda vedi anche DONATI cit., pp. 67-69 e M. A. ZILLOCCI, *Gli arredi sacri*, in *I chiostri di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di P. Biscottini, Milano 1998, p. 116.

(28) Cfr. in particolare ASMi, *Notarile*, cart. 379: 1442, ottobre 30. Testamento di un aspirante frate del convento di Sant'Eustorgio di Milano, redatto nella sacrestia "magna" del convento, "in qua est caputi Beati Petri martiris"; e ASMi, *Notarile*, cart. 383: 1449, settembre 3. Strumento con la convocazione del capitolo di Sant'Eustorgio, redatto nella sacrestia "maiori" del convento, "ubi est caput S. Petri martiris".

(29) ALLEGREZZA 1784, p. 167. Sulle vicende della Cappella Portinari il testo di riferimento più aggiornata è rappresentato dal volume *Vincenzo Foppa. La Cappella Portinari*, a cura di L. MATTIOLI ROSSI, Milano 1999, cui si rimanda anche per la precedente bibliografia.

(30) Cfr. ZILLOCCI cit., pp. 121-22, sulla base di Bugatti, Op. cit., p. 22 e F. DELLA VALLE, *Istruzione di quanto habbi posseduto il convento di s.to Eustorgio dell'ordine dei Predicatori da suo p.mo ingresso nella città di Milano fino all'anno 1633*, ms. Biblioteca Ambrosiana B. 83 suss, pp. 65.

(31) Cfr. *Ibidem*.

(32) Così il BUGATTI, cit., p. 15, descrivendo il reliquiario, lo definisce "tabernaculum". Lo stesso fanno continuamente sia l'ALLEGREZZA (cit., pp. 140 e 167), sia DELLA VALLE (cit., p. 65).

ANTICHE PAGINE PREZIOSE:
APPUNTI SU DI UN CODICE POCO NOTO
ALLA BIBLIOTECA TRIVULZIANA DI MILANO (*)

«Questo trattato intitolato *Claustrale de Anima et Corpore* è opera di Ugone di Follietto, o di Ugone di San Vittore. [...] Il Codice sembra scritto sul principio del decimoquarto Secolo. Al basso della prima pagina leggesi che questo codice appartenne già alla Certosa di Garignano presso Milano» (1): le notizie, vergate in elegante corsiva da Don Carlo Trivulzio (1715-1789) (2) nel bifoglio cartaceo aggiunto al volume, permettono di ricostruire la storia di un piccolo e pregevole manoscritto miniato (cod. n. 403) presso la Biblioteca Trivulziana di Milano.

L'erudito milanese, dopo l'acquisto dell'opera, dà qualche indicazione sull'autore e testo, sulla provenienza e datazione del libro. Emerge, così, nelle parole del personaggio, l'esigenza tutta illuministica d'esaminare con rigore il documento attraverso il vaglio delle fonti e l'analisi filologica.

Non mancano, però, note d'arte sulla raffinata decorazione dipinta.

(*) Ringrazio il Direttore dott. Ivano Riboli, la dott.ssa Camilla Gavazzi e il personale della Biblioteca Trivulziana per la disponibilità dimostrata nei miei confronti e lo studio fotografico di Saporetti di Milano. Un grazie di cuore va alla dott.ssa Paola Venturelli per avermi coinvolto nell'iniziativa. L'articolo riprende e completa una mia ricerca, svolta nell'anno accademico 1999-2000, per i Laboratori di studio sulla miniatura lombarda tra Duecento e Trecento, presso la Scuola di Specializzazione in Storia dell'Arte e delle Arti Minori (Sezione Arti Minori) dell'Università Cattolica di Milano, con la guida del prof. Miklós Boskovits e delle dott.sse Annalisa Pianosi e Maria Grazia Recanatì. Per le opere citate, ho scelto di segnalare le pubblicazioni relativamente recenti. L'autorizzazione per la riproduzione delle immagini da parte della Biblioteca Trivulziana è del 10.09.2005, Prot. 614/13A/2005.

(1) Nella trascrizione ho seguito le indicazioni presenti in E. CASAMASSIMA, *Note sul metodo di descrizione dei codici*, in *Antologia di scritti archivistici*, a c. di R. Giuffrida, Roma 1985, pp. 714-721.

(2) Per la figura di Don Carlo Trivulzio: G. SEREGNI, *Don Carlo Trivulzio e la cultura milanese dell'età sua*, Milano 1927.