

GALVANO FIAMMA, FRANCESCO PETRARCA E I CAVALLI DEI VISCONTI

GRAZIANO ALFREDO VERGANI

Banco di prova privilegiato per lo sviluppo del linguaggio rinascimentale quattrocentesco, il tema del monumento equestre ha avuto in Italia una notevole fortuna già nel Trecento, in relazione con il maturare delle istituzioni signorili e con il diffondersi di una nuova sensibilità, intrisa di contenuti cavallereschi e proto umanistici.

Esemplare è il caso di Verona con il celebre complesso delle arche scaligere, su cui sfilano, in una parata cerimoniale tra cielo e terra, le statue a cavallo di Cangrande, Mastino e Cansignorio della Scala¹. Un altro caso è Milano, dove risulterebbero essere stati realizzati nel Trecento i monumenti equestri di almeno due Visconti, signori della città: Azzone e Bernabò. Il condizionale è d'obbligo, poiché mentre quello di Bernabò, sistemato sopra il suo sarcofago, fa ancora mostra di sé in una sala del Castello Sforzesco (figg. 1-2) – dove giunse nel 1898 dalla ex chiesa di Santa Maria di Brera, sede del Museo Patrio Archeologico, provenendo da quella di San Giovanni in Conca, per la quale era stato creato² –, del monumento equestre di Azzone non resta invece traccia alcuna ed è mia opinione che l'unica fonte che lo ricordi non fornisca elementi sufficienti a comprovarne l'effettiva realizzazione.

La fonte in questione è l'*Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus* di Galvano Fiamma, amico e familiare dell'arcivescovo Giovanni Visconti, la cui redazione va fissata entro il 1342-43³. Trattando delle iniziative avviate da Azzone nel 1336 presso la chiesa di Santa Maria Maggiore, il frate domenicano ricorda come il signore di Milano vi avesse fatto ricostruire la torre campanaria e abbattere le botteghe disposte all'intorno, per creare così una vasta piazza del mercato, in cui collocare, proprio davanti alla torre, una propria statua

GRAZIANO ALFREDO VERGANI

equestre dorata⁴. Secondo il Green la statua fu realizzata tra il 1336 e il 1339, anno di morte di Azzone⁵. Una rilettura attenta dell'*Opusculum* sembra però suggerire conclusioni diverse. Dal testo si capisce infatti che nel 1342-43, estremo termine di redazione dello scritto, non solo la torre di Santa Maria Maggiore non era stata ancora terminata, tanto che il Fiamma ne ignora l'altezza definitiva, ma che anche la statua non era stata ancora sistemata nel punto stabilito e che il cronista si limitava a riferire ciò che gli era stato detto, cioè che in quel punto "si deve porre" (e quindi non era ancora stata posta) una statua equestre ricoperta d'oro con l'effigie di Azzone: «Et, ut fertur, ibidem debet poni in latere turre, que respicit ecclesiam sancte Tecele, una imago in equo deaureato, que representat personam ipsius Azi Vicecomitis»⁶.

Per quanto voluta da Azzone, la statua non può perciò essere stata realizzata prima del 1342-43. Se mai lo fu. Cosa di cui non siamo sicuri, mancando esplicite attestazioni documentarie in proposito. In particolare ricordo che nessuna menzione dell'opera è contenuta nell'unica scrittura contabile nota dell'arcivescovo Giovanni Visconti, assunto alla signoria insieme al fratello Luchino dopo la morte di Azzone⁷. Si tratta di un rogito, redatto il 18 giugno 1345 dal notaio Lanzarotto Negroni, relativo alle finanze personali dell'arcivescovo nel periodo compreso tra il 26 gennaio 1342 e il 23 dicembre 1344 che, nelle varie voci di spesa, registra anche pagamenti relativi ad alcune iniziative del presule in campo architettonico e artistico, come gli interventi condotti nel 1342 nei castelli di San Colombano e Melegnano, la realizzazione del sepolcro dello stesso Azzone in San Gottardo, segnalato tra le spese di ciascuno dei tre anni cui si riferisce l'atto, e l'esecuzione di «tabernaculi facti pro capite beati Petri martiris», cioè di un reliquiario per la testa di san Pietro Martire destinato alla sacrestia di Sant'Eustorgio, pagato nel 1342⁸. Nulla vi si dice però sul monumento equestre di Azzone, che quindi, oltre a non poter essere stato realizzato prima del 1342-43, non sembrerebbe in esecuzione neppure nel 1342-44.

A ben vedere, il fatto che le spese per quest'opera non siano registrate nel documento non esclude a priori che essa possa comunque essere stata compiuta nel 1343-44, oppure poco più tardi. Infatti, come nota la Mainoni⁹, il rogito riguarda solo le finanze personali di Giovanni Visconti e non quelle di lui come arcivescovo e signore di Milano, che facevano capo a un'altra contabilità di cui non resta alcuna registrazione, così come nulla ci è giunto sulle finanze di Luchino. Trattandosi di una statua del defunto signore di Milano destinata alla pubblica esposizione è possibile che il suo finanziamento non gravasse sui fondi privati dei due fratelli ma sulle casse dello Stato e che l'assenza di informazioni dipenda perciò dalla scomparsa della documentazione relativa. Sicché, anche in

mancanza di riscontri archivistici, resta la possibilità che la scultura equestre venisse realizzata e messa in opera. Se lo fu, ciò accadde però solo dopo il 1342-43, cioè dopo la conclusione dell'*Opusculum* del Fiamma, che ne parla come di un'impresa non ancora eseguita.

In ogni caso, anche qualora fosse stata realizzata, la statua non sopravvisse più di un decennio, venendo distrutta l'11 aprile 1353 nel crollo della torre di Santa Maria Maggiore, di cui ci informa il Giulini¹⁰.

Sicché è difficile capire se essa abbia svolto un ruolo nell'indirizzare l'immaginario di Galeazzo II e Bernabò Visconti, come accade per altre loro iniziative architettoniche e artistiche, ispirate dalla volontà di emulare il defunto cugino¹¹. Sta di fatto che proprio durante il dominio dei due figli di Stefano Visconti (1354-1378 il primo, 1354-1385 il secondo), la raffigurazione del signore a cavallo diventa un tema dominante nella strategia d'immagine dei signori di Milano. La cosa è attestata, per Galeazzo II, dalle notizie relative a una sua raffigurazione equestre esistente nel castello di Pavia: probabilmente, più che un gruppo scultoreo, un dipinto murale collocato in posizione strategica, sul tipo del cavaliere al centro di un gruppo di armati effigiato in un affresco frammentario recuperato in una lunetta del porticato ovest del cortile¹². Galeazzo II è anche il primo esponente del casato a farsi effigiare a cavallo nella monetazione, come si può vedere in un fiorino delle Civiche Raccolte Numismatiche di Milano, in cui egli appare, tra le sue imprese personali del tizzone con le secchie, in groppa a un cavallo coperto da una gualdrappa ornata dagli stemmi del casato, la spada sguainata, il corpo protetto da una sontuosa armatura, il capo celato sotto un elmo cimierato con la biscia viscontea, secondo un'iconografia aggressiva e trionfante che ne esalta il lignaggio e le virtù militari¹³.

Lo stesso soggetto, lo stesso apparato di simboli araldici e la stessa carica trionfante ritornano nella grande statua di Bernabò Visconti posta sopra il coperchio del suo sarcofago, a comporre la celebre arca del signore oggi esposta al Castello Sforzesco di Milano (figg. 1-2), ma sistemata in origine nel coro della chiesa di San Giovanni in Conca¹⁴. Concordemente considerata un vertice della scultura gotica lombarda, l'arca di Bernabò Visconti è un monumento stratificato, la cui genesi, le cui vicende di trasmissione e il cui significato ho cercato di sviscerare in uno studio di una decina d'anni fa, al quale rimando per ciò che concerne l'analisi dettagliata del manufatto, la sua attribuzione a Bonino da Campione e collaboratori, il riconoscimento della duplicità dei suoi tempi di esecuzione – ante 1363 per il gruppo equestre e 1384-1386 per l'arca¹⁵ – limitandomi in questa sede ad avanzare qualche nuova considerazione e un inedito dato documentario relativi al suo significato e alla sua collocazione originaria.

GRAZIANO ALFREDO VERGANI

Per fare ciò partirei dalla scoperta forse più sorprendente emersa dall'esame del monumento, ovvero dal fatto che nella sua forma definitiva esso sia stato realizzato in tempi brevi utilizzando materiali apprestati in tutta fretta insieme a elementi di recupero provenienti da un'altra sepoltura, oltre naturalmente al gruppo equestre già presente in chiesa, riutilizzato come coronamento. Un simile procedimento mi sembra si possa spiegare supponendo che Bernabò abbia avviato il progetto della sua sepoltura mentre era ancora nel pieno possesso dei suoi poteri: non però verso il 1380, come pensa la maggior parte degli studiosi, bensì nella fase estrema, dopo la morte di Regina della Scala (aprile 1384). Il suo arresto nel maggio 1385 ad opera di Gian Galeazzo potrebbe aver causato un rallentamento o una sospensione dei lavori, che vennero però ripresi e portati rapidamente a termine dopo la sua improvvisa scomparsa nel dicembre 1385. Solo in questo modo si può infatti spiegare, a mio avviso, il ricorso a un così vasto utilizzo di parti di recupero, e insieme lo stato non finito e la lavorazione non felicemente risolta di altre. Se l'iniziativa del mausoleo può quindi anche essere stata di Bernabò, per la sua affrettata conclusione si dovrà forse pensare al nipote, mosso magari dal desiderio di stornare da sé i sospetti di aver avvelenato lo zio¹⁶.

È possibile che in tale occasione Gian Galeazzo abbia cercato di mutare l'aspetto e il significato della statua equestre intervenendo sulla testa, che fin dall'origine era stata scolpita in un blocco di marmo a parte rispetto al resto della figura e poi innestata sul tronco (fig. 3). Sulla schiena del cavaliere una fibbia agganciata al sorcotto ferma infatti un cinturino (coietto) che discende dall'alto e che se ora si interrompe in corrispondenza della linea di giunzione (fig. 4), in origine doveva agganciarsi a un elmo, come chiariscono le fonti figurative, ad esempio le miniature del celebre *Lancelot du Lac* della Bibliothèque Nationale di Parigi, realizzato per la corte viscontea di Milano. In origine Bernabò non aveva perciò la testa scoperta ma celata sotto un elmo, probabilmente cimierato con l'impresa del drago crestato, come quello che appare in uno scudetto in smalto traslucido conservato al Castello Sforzesco¹⁷. Insieme a quelle sull'armatura e sul plinto, tale insegna doveva conferire un tono profano e un carattere aggressivo alla statua, in contrasto con la sua collocazione originaria sull'altare di San Giovanni in Conca attestata nel 1363 dal cronista novarese Pietro Azario, che la dice posta «in superficie altaris maioris»¹⁸.

Proprio questa collocazione rappresenta un fatto inedito in Italia, dove neppure i gruppi equestri delle tombe scaligere godevano di una sistemazione così prestigiosa, che doveva avere l'effetto di esaltare il valore glorificante del monumento, tanto più se si pensa alla funzione che la chiesa doveva avere, come cappella palatina, tra le emergenze simboliche e rappresentative del potere del

Visconti. Ci si può solo immaginare quale poteva essere la reazione dei milanesi che entravano in chiesa per partecipare a delle cerimonie, che anziché svolgersi sotto l'ala protettrice di immagini sacre avvenivano ai piedi dello strepitoso idolo equestre del despota milanese, incumbente sopra l'altare quasi fosse una divinità, come in effetti egli stesso aveva avuto l'ardire di definirsi nel 1361 durante uno scontro con l'arcivescovo Roberto Visconti, cui aveva ringhiato: «Nescis, pultro-ne, quod ego sum Papa et Imperator ac Dominus in omnibus terris meis, et quod nec imperator, imo nec Deus posset in terris meis facere, nisi quod vellem, ac intendo quod faciam?»¹⁹.

Terminata entro il 1363, la statua equestre si inquadra, a mio modo di vedere, nel clima di tensione che sta alla base di questo scontro, fomentato dai contrasti di Bernabò con papa Innocenzo VI, che proprio nel 1361 aveva scagliato contro di lui la prima delle quattro scomuniche che l'avrebbero colpito nel corso della sua vita. In tale clima la sistemazione del gruppo sull'altare di San Giovanni in Conca assume allora il sapore di una sfida lanciata dal despota milanese contro i propri nemici e contro la Chiesa, davanti alla quale intendeva forse esprimere in modo inequivocabile il suo punto di vista assolutistico, ovvero di ritenersi *Dominus e Deus* all'interno dei propri domini.

La riprova di una simile ricezione della statua da parte dei contemporanei²⁰ è confermata da una fonte coeva finora sfuggita all'attenzione degli studiosi²¹, il cui valore è amplificato dal fatto di dare voce ai pensieri di due personaggi di rilievo nella società dell'epoca, uno dei quali risulta essere il grande poeta toscano Francesco Petrarca, che era stato ospite dei Visconti a Milano nel 1353-63, proprio negli anni della presa di potere di Bernabò e dell'esecuzione della sua statua equestre, che egli mostra di conoscere bene, tanto che le sue parole rappresentano un'importante testimonianza sull'opera, la sua collocazione e la sua ricezione²². La polemica rientra nel quadro dell'impegno ventennale assolto da Petrarca dopo il suo rientro in Italia per convincere i pontefici ad abbandonare Avignone e riportare la curia papale a Roma. Impegno affidato a una serie di lettere e invettive, tra cui quella indirizzata nel 1371 a Gregorio XI, che aveva suscitato le aspre reazioni dei prelati francesi, cui il poeta aveva risposto nel 1372 con un libello oggetto di una replica piccata da parte di Giovanni de Hesdin, dottore in teologia e frate dell'ordine di San Giovanni, cui Petrarca aveva ulteriormente risposto nel 1373 con l'apostrofe *Contra eum qui maledixit Italiae*²³.

Sorprendentemente, tra le argomentazioni avanzate dai due contendenti a sostegno delle loro tesi compaiono anche dei riferimenti alla statua equestre di Bernabò, che vi è interpretata secondo punti di vista opposti, ovvero nell'ottica di chi, come l'Hesdin, considerava eretico il signore di Milano e vedeva perciò

GRAZIANO ALFREDO VERGANI

nel suo monumento un idolo immondo, giudicandone ingiuriosa la collocazione sull'altare di una chiesa, e chi invece, come il Petrarca, da raffinato cortigiano era portato piuttosto a giustificarla, sminuendone il carattere dirompente e sacrilego. Per Hesdin la statua di Bernabò è in effetti un esempio dell'idolatria, dell'arroganza e del disprezzo del sacro che regnano in Italia: «Sed quid plus? Nonne in Mediolano vidi abominabile idolum super altare Dei, hominis scilicet armati imaginem, sedentis super equum de candido marmore fabricatum, et in loco ubi Corpus Christi sacratum consuevit locari vel reponi collocatum? Estne igitur illud sub dissimulatione transeundum? Nonne est formidandum, ne Deus suam vindicet iniuriam?»²⁴. Per Petrarca invece non si tratta di un idolo ma solo di una statua, che per di più non sta sopra l'altare ma accanto e inoltre non in una chiesa pubblica, bensì in una cappella di palazzo, come di fatto era la chiesa di San Giovanni in Conca: «Iam quod usque adeo miratur equestrem statuam marmoream – idolum vocat ipse – super altare Dei vidisse Mediolani, longe rudis est admiratio. Non enim super, sed secus altare et in capella domestica illam vidit. Quanto ego dignius mirer, ridisse Parisius insignium choros ecclesiarum sic confertos bustis et cadaveribus peccatorum, quodque est fedius peccatricum, ut vix quisquam possit ibi se flectere vixque iter pateat ad altare. Si Gallo, censori rigido alienarum rerum, molli – ut auguror – suarum, reesponsio ista non sufficit, illum interroget, cuius est statua. Ille sibi sommarie respondebit, paratus etiam maioribus respondere»²⁵.

Malgrado gli sforzi di Petrarca per metterne in sordina il carattere dirompente e aggressivo, proprio il tenore piccato della sua risposta lascia intendere come tra i contemporanei la ricezione pubblica del gruppo equestre di Bernabò dovesse essere più vicina a quella dell'Hesdin che alla sua. Il che sembra spiegare il significato del probabile intervento alla testa del cavaliere compiuto nel 1385-86 da Gian Galeazzo Visconti, che in effetti ha tutto il sapore di un'operazione volta a incanalare entro ambiti di accettabilità un'immagine percepita fino a quel momento come blasfema, come una dichiarazione di guerra contro la Chiesa più che un omaggio alla fede e alla devozione. Eliminando l'elmo e sostituendolo con il semplice ritratto del defunto, il nuovo signore di Milano sminuiva infatti il carattere aggressivo del gruppo, rendendo in tal modo riutilizzabile l'*abominabile idolum* per il coronamento di una tomba politicamente e religiosamente "corretta".

NOTE

- ¹ Sulle arche scaligere di Verona cfr. da ultimo E. Napione, *Le arche scaligere*, Torino 2009.
- ² Sulle vicende di trasmissione della tomba di Bernabò Visconti si rimanda a G. A. Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 56-73.
- ³ La narrazione dell'*Opusculum* si interrompe infatti con i fatti del 1341 seguiti da un accenno al novembre 1342, mentre Galvano Fiamma muore nel 1344. Sul frate domenicano e la cronologia delle sue opere, cfr. in ogni caso P. Tomea, *Per Galvano Fiamma*, "Italia medioevale e umanistica", XXXIX (1996), pp. 77-120.
- ⁴ Cfr. G. Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXVIII usque ab annum MCCCXLI*, a cura di C. Castiglioni, Bologna 1938, p. 20: «Ideo Azo Vicecomes (...) ad turrim ecclesie majoris, que descripta jacuerat annis fere CLXXX, summum studium in reedificando adhibuit, cepitque ipsam erigere magnis sumptibus; et posuit in circuitu in scutis marmoreis vexilla sex portarum. Item vexilla ecclesie et imperij et Vicecomitum. Et quia spondilia istius turris et ecclesie majoris erant tabernis conjuncta, fecit omnia dirui; et sic unam magnam plateam jussit explanari pro venditionibus satis utilem. Et, ut fertur, ibidem debet poni in latere turris, que respicit ecclesiam sancte Teclae, una imago in equo deaureato, que representat personam ipsius Azi Vicecomitis. Quanta autem sit futura altitudo istius turris, ignoratur; sed quondam habuit in altitudine CCL brachia vel CCXLV, in cuius summitate fuit unus baculus pastoralis».
- ⁵ Cfr. L. Green, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of the Classical Theory of Magnificence*, "Journal of the Warburg and Courland Institute", 53 (1990), p. 104 nota 30.
- ⁶ Fiamma ed. 1938, p. 20: «E, come si tramanda, nello stesso luogo deve essere posta sul fianco della torre che è prospiciente alla chiesa di Santa Tecla una statua equestre ricoperta d'oro che rappresenta la persona dello stesso Azzone Visconti».
- ⁷ Cfr. P. Mainoni, *Un bilancio di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in L. Chiappa Mauri, L. De Angelis, P. Mainoni, *L'età dei Visconti. Il dominio di Milano fra XIII e XV secolo*, Milano 1993, pp. 3-26.
- ⁸ Su questi temi mi permetto di rinviare a G.A. Vergani, *Precisazioni su un documento contabile e su due commissioni artistiche dell'arcivescovo Giovanni Visconti*, in P. Venturelli, a cura di, *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi* (Biblioteca della "Nuova Rivista Storica" 40), Firenze 2006, pp. 11-20.
- ⁹ Cfr. Mainoni 1993, pp. 12-15.
- ¹⁰ Cfr. G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo e alla descrizione della città e campagne di Milano ne' secoli bassi*, (I ed. 1760-67), II ed. 1854-57, IV, Milano 1856, p. 232.
- ¹¹ Su tale programma cfr. Vergani 2001, pp. 24-36.
- ¹² Cfr. G. A. Dell'Acqua, *I Visconti e le arti*, in M. Bellonci et al., *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 148-154; D. Vicini, *Il Castello Visconteo di Pavia e i suoi Musei*, Pavia 1984, p. 27; A. Gigli, *Pavia*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 138 ss.; D. Vicini, *Le arti nel Castello di Pavia al tempo di Galeazzo II Visconti (1360-1378)*, in I. Besch et al., a cura di, *Bilder sind nicht fiktiv sondern anschaulich: Festschrift für Christa Schwinn*, Saarbrücken 2005, pp. 81-89; D. Vicini, *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in M. Rossi, a cura di, *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, Milano 2005, pp. 175-187.
- ¹³ Cfr. Vergani 2001, p. 176.
- ¹⁴ *Ibid.*, pp. 56-58 e A. Bonavista, *Sepulture in San Giovanni in Conca: Carlo Borromeo, Vincenzo Seregni e il rinnovamento della chiesa dei Carmelitani*, "Arte Lombarda", 157 (2009), 3, p. 24.



GRAZIANO ALFREDO VERGANI

- ¹⁵ *Ibid.*, pp. 41-167.
- ¹⁶ Sono dello stesso parere anche Dell'Acqua, Tagliabue e Cavazzini: cfr. Dell'Acqua 1977, p. 163; A. Tagliabue, *La decorazione trecentesca della chiesa di S. Giovanni in Conca a Milano*, "Arte Cristiana", 732 (1989), p. 222; L. Cavazzini, *scheda in Dalla Bibbia di Corradino a Jacopo della Quercia. Sculture e miniature italiane del Medioevo e del Rinascimento*, catalogo della mostra (Milano, Galleria Nella Longari 15 maggio-20 giugno 1997), a cura di A. Bacchi, Milano 1997, p. 42.
- ¹⁷ Per una più esauriente presentazione di questi argomenti cfr. Vergani 2001, pp. 136-141.
- ¹⁸ P. Azario, *Liber gestorum in Lombardia et praecipue per et contra Dominos Mediolani Chronicon de gestis precipum Vicecomitum ab anno MCCL usque ad annum MCCCCLXII*, in *Rerum Italicarum Scriptores*, XVI/IV, a cura di F. Cognasso, Bologna 1926-39, col. 385.
- ¹⁹ Cfr. L. Mirot, *La politique pontificale et le retour su Saint Siège a Rome*, Parigi 1899, p. 27; C. Romussi, *Milano ne' suoi monumenti*, III ed., Milano 1912-13, II, p. 347.
- ²⁰ Di parere opposto è la Lee Palmer che, ignorando completamente le vicende genetiche del monumento, lo legge nel complesso come una rappresentazione degli ideali religioso-cavallereschi di Bernabò, cfr. A. Lee Palmer, *Bonino da Campione's Equestrian Monument of Bernabò Visconti and the popular Piety in the Late Middle Ages*, "Arte Lombarda", n. s., 121 (1997), 3, pp. 57-67.
- ²¹ Ringrazio Ettore Napione per la segnalazione.
- ²² Per una recente sintesi delle relazioni di Petrarca con i Visconti cfr. G. Frasso, *Appunti sugli anni milanesi di Francesco Petrarca*, in Rossi 2005, pp. 45-65 (con bibliografia).
- ²³ Cfr. *Magistri Iohannis de Hysdinlo invectiva contra Fr. Petrarcham et Fr. Petrarchae contra cuiusdam galli calumnias apologia*, a cura di E. Coccia, "Atti della Reale Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli", n.s. VII, 1920, pp. 93-202. L'invettiva di Petrarca è stata ripubblicata in F. Petrarca, *In difesa dell'Italia (Contra eum qui maledixit Italie)*, a cura di G. Crevatin, Venezia 1995.
- ²⁴ *Magistri Iohannis* ed. 1920, pp. 124-125: «Ma cos'altro? Non è forse vero che vidi a Milano un idolo abominevole sopra l'altare di Dio, ovvero sia la statua di un uomo in armatura, seduto sopra un cavallo scolpito nel candido marmo, e collocata nel luogo in cui è consuetudine collocare o riporre il corpo consacrato di Cristo? Forse che pertanto quella cosa deve essere passata sotto silenzio? Non è forse vero che bisogna temere che dio vendichi tale offesa?».
- ²⁵ Petrarca ed. 1995, pp. 146-47: «E poi, quanto al fatto che si stupisca tanto di aver visto a Milano sopra l'altare di Dio una statua equestre in marmo (idolo, la chiama lui), ebbene, è proprio uno stupore da bruto. L'ha vista infatti non sopra ma accanto all'altare, e in una cappella domestica. Quanta più ragione avrei io di meravigliarmi per aver visto a Parigi i cori di celebri chiese zeppi di sepolcri che racchiudono cadaveri di peccatori e, ciò che è più scandaloso, di peccatrici, al punto che non c'è rimasto quasi lo spazio per inginocchiarsi e si fa fatica ad avvicinarsi all'altare. Se il Gallo, censore inesorabile degli usi stranieri, ma condiscendente, a quanto sembra, di quelli della sua patria, non è soddisfatto di questa risposta, interroghi l'uomo che è raffigurato in quella statua. Gli risponderà in due parole, lui che non teme di rispondere a personaggi ben più autorevoli».





Fig. 1. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Bonino da Campione e aiuti, Arca di Bernabò Visconti, marmo, 1360-63 ca. - 1384-86 ca.



Fig. 2. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Bonino da Campione e aiuti, Arca di Bernabò Visconti, marmo, 1360-63 ca. - 1384-86 ca.



Fig. 3. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Bonino da Campione e aiuti, Statua equestre di Bernabò Visconti, marmo, part., 1360-63 ca.



Fig. 4. Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Bonino da Campione e aiuti, Statua equestre di Bernabò Visconti, marmo, part., 1360-1363 ca.