



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRENTO

Dipartimento di Lettere e Filosofia

CORSO DI DOTTORATO IN
“CULTURE D’EUROPA. AMBIENTE, SPAZI, STORIE, ARTI,
IDEE”

Curriculum: Scienze dei Beni culturali

Ciclo XXXI

Coordinatore: prof. Diego E. Angelucci

**Attorno al Maestro di Viboldone.
Scultura gotica lombarda tra le province di
Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza**

Dottoranda: Elisa Eccher

Settore scientifico-disciplinare L-ART/01

Relatrice:

Prof.ssa Laura Cavazzini

Anno accademico 2017/2018

Ai miei genitori

INDICE

INTRODUZIONE	p. 7
I. “LA VIA CAMPIONESE AL GOTICO” PERCORSO DAL MAESTRO DI VIBOLDONE	p. 11
CATALOGO DEL MAESTRO DI VIBOLDONE	p. 41
II. PER UN CATALOGO DELLA SCULTURA GOTICA LOMBARDA	p. 261
CATALOGO TOPOGRAFICO: PROVINCIA DI MILANO	p. 283
CATALOGO TOPOGRAFICO: PROVINCIA DI PAVIA	p. 347
CATALOGO TOPOGRAFICO: PROVINCIA DI COMO	p. 401
CATALOGO TOPOGRAFICO: PROVINCIA DI LECCO	p. 571
CATALOGO TOPOGRAFICO: PROVINCIA DI MONZA E BRIANZA	p. 635
III. UN CASO SPECIFICO: IL MONUMENTO BOSSI GIÀ IN SAN MARCO A MILANO	p. 659
BIBLIOGRAFIA	p. 679
REFERENZE FOTOGRAFICHE	p. 726
RINGRAZIAMENTI	p. 727

INTRODUZIONE

L'interesse per la scultura trecentesca in Lombardia è sorto in me alcuni anni fa partendo dallo studio di uno scultore non oriundo di quelle terre, ma celebrato da tutti per aver segnato profondamente l'evoluzione del gotico a Milano. Non si può difatti parlare di scultura gotica lombarda senza volgere l'attenzione al pisano Giovanni di Balduccio. A lui era dedicata la mia tesi di laurea dal titolo *Giovanni di Balduccio. Lo "stil nuovo" della scultura milanese* (discussa all'Università di Trento con Aldo Galli), finalizzata a ripercorrere la carriera itinerante dello scultore toscano, che muovendo dalla natia Pisa ha lasciato opere di pregio tra Firenze, la Liguria e Bologna, prima di approdare nella capitale viscontea attorno alla metà degli anni Trenta. Qui raggiunse l'apice della fama e molto probabilmente terminò i suoi giorni intorno alla metà del secolo, passando alla storia come colui che ha segnato in maniera ineludibile le sorti della plastica lombarda. L'aver già affrontato una ricerca approfondita su questo scultore, mi ha indotto in questa sede ad andare oltre e dunque a non ritornare con metodicità sul suo catalogo, sebbene si farà costante riferimento e si troveranno numerosissime menzioni a riguardo.

Lo studio di quel momento particolarmente felice per le arti, vissuto dalla città di Milano tra gli anni Trenta e Quaranta del XIV secolo, mi ha condotto così sulla strada del cosiddetto Maestro di Viboldone. Lo scultore, di probabili origini campionesi, impegnato intorno al 1348 nella decorazione della lunetta del portale dell'Abbazia di Viboldone, alle porte di Milano, è purtroppo destinato a rimanere tuttora anonimo e ad essere quindi indicato con questo nome convenzionale, conferitogli per la prima volta da Costantino Baroni nel 1944. Nella mia acerba visione della statuaria lombarda, all'epoca di quegli studi universitari, egli mi appariva come un artista molto interessante, ma di un livello inferiore rispetto al raffinatissimo Giovanni di Balduccio. Riconosco di aver peccato in quel momento di un approccio 'toscanocentrico', esattamente come è stato spesso fatto dalla storiografia artistica, a partire da Giorgio Vasari, per nulla attratto dagli scultori lombardi medievali. Questo "complesso d'inferiorità" che ha "ostinatamente tenuto in soggezione" la cultura lombarda rispetto a quella di altre regioni, soprattutto della Toscana, veniva denunciato da Roberto Longhi nel suo saggio introduttivo alla mostra milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958. Nella grande esposizione organizzata nelle sale di Palazzo Reale si cercò invece di dimostrare quanto fosse alto il valore di quella cultura artistica, in tutte le sue forme, benché alla scultura fosse riservato uno spazio

minore e uno studio più confuso rispetto alla pittura. Se per quest'ultima ancora oggi si tende a fare riferimento a un testo divenuto una pietra miliare sull'argomento, come è *La pittura e la miniatura in Lombardia* di Pietro Toesca (1912), per la scultura la situazione degli studi passati è sempre stata meno felice, mancando di una corrispettiva conoscenza a tutto campo. Il volume di Costantino Baroni, *Scultura gotica lombarda* (1944), conserva il merito di aver raccolto una cospicua quantità di testimonianze lapidee trecentesche sparse sul territorio lombardo, offrendone un ricco apparato iconografico, riuscendo tuttavia solo parzialmente a giungere alla loro corretta messa a fuoco, valida comunque in alcuni casi specifici, come quello del citato Maestro di Viboldone.

Il progredire delle ricerche negli ultimi decenni a opera di diversi studiosi ha fortunatamente rivitalizzato la letteratura sull'argomento e aperto la strada verso una visione critica più puntuale. La problematicità insita in questo tema si fonda innanzitutto su un'oggettiva perdita di numerose sculture e opere monumentali risalenti al XIV secolo (e più in generale medievali), oltre che di fonti documentarie, dovuta all'incuria e al disinteresse protrattosi per secoli, con distruzioni radicali di chiese e monumenti simbolo. Ci si ritrova pertanto a dover fronteggiare un quadro frastagliato e vasto di resti scultorei, quasi sempre decontestualizzati o comunque manomessi. Raramente è possibile studiare un'opera nella sua totalità originaria e nella sua primitiva ubicazione. Da qui la difficoltà a ricostruirne le vicende storico-artistiche e quindi a individuare precisamente le personalità che hanno segnato la storia della scultura medievale in Lombardia.

Tra queste emerge la figura del Maestro di Viboldone, che alla luce di un progressivo e più ampio approfondimento dello studio della statuaria lombarda, mi appare ora come uno dei maggiori protagonisti della stagione gotica padana. È a lui che ho deciso di dedicare una parte importante di questa ricerca. La sua vicenda artistica, breve ma intensa, non si svolse in subordine a quella, dominante, di Giovanni di Balduccio, ma anzi va più correttamente letta almeno per un buon tratto in parallelo ad essa, essendo oltretutto coeva al soggiorno milanese del pisano. Non vi è dubbio che l'anonimo maestro abbia guardato a Giovanni e ne abbia subito in parte il fascino, esprimendo la propria ammirazione per quelle cadenze addolcite ed eleganti che il pisano portò con sé dalla Toscana. Eppure, lo scultore lombardo è riuscito a rimanere fedele alla propria indole, coniugando felicemente agli incalzanti ritmi gotici una solennità intrisa di una potente ma pacata umanità. Egli ancora più del maestro toscano ha dettato le regole per l'evoluzione della scultura gotica del secondo Trecento in Lombardia, divenendo l'anello di congiunzione tra lo *stil novo* di Giovanni di Balduccio e quel linguaggio più

naturalistico messo a punto da Bonino da Campione, che possiamo considerare come il suo migliore allievo, rimasto attivo per tutta la seconda metà del secolo.

La mia indagine si è dunque posta il fine di compilare per la prima volta un catalogo completo delle opere del Maestro di Viboldone, accompagnato da una revisione critica e bibliografica. Partendo dal primo nucleo di sculture attribuitegli dal Baroni sulla base dei confronti stilistici con le statue della lunetta di Viboldone, il *corpus* di opere confluito sotto il suo nome si è progressivamente ampliato negli ultimi anni. La ricerca qui condotta ha portato al ritrovamento in collezione privata di un frammento di sarcofago dato per disperso, già considerato dal Baroni come ambito del nostro maestro, ma che invece – finalmente studiato dal vivo – va pienamente ascritto alla sua mano e inserito nel catalogo come uno dei suoi vertici. Ed è a questo pezzo che si lega l'ultima parte della tesi, incentrata sulle vicende critiche relative al caso specifico del *Monumento Bossi*, già nella chiesa di San Marco a Milano, smembrato nel primo Settecento, di cui oggi rimane solamente la lunetta con il giurisperito Giacomo Bossi in cattedra, conservata nella Galleria Civica di Campione d'Italia. A questo sepolcro era stato infatti erroneamente associato il frammento con *Commendatio animae* che ho ritrovato, e che andrà invece valutato come sopravvivenza di un diverso complesso funebre, purtroppo ignoto.

Per mettere meglio a fuoco la seducente personalità del Maestro di Viboldone è stato necessario muoversi oltre la realtà cittadina di Milano, dove si è concentrata la sua attività, svoltasi per lo più al servizio degli Umiliati di Viboldone e dei Visconti, per i quali lavorò a un'impresa di grande impegno come la decorazione delle porte urbane. Si spiega così la seconda parte di questa tesi, tesa alla compilazione di un catalogo della scultura gotica lombarda. Si noterà subito come questo favorisca alcune province, rispetto ad altre. L'idea iniziale di un censimento totale e completo da svolgersi su tutto il territorio lombardo è stata rivista in corso d'opera per diverse ragioni. Innanzitutto, la presenza contemporanea di un secondo progetto di dottorato presso l'Università di Trento, orientato su un argomento molto prossimo, ha necessariamente imposto un adeguamento di entrambe le ricerche, per impedire una sovrapposizione. Si è pertanto deciso di affrontare il lavoro di schedatura sul territorio frazionandolo secondo la suddivisione odierna in province; tra queste, nello specifico, mi sono occupata di Milano, Pavia, Como, Lecco e Monza. D'altro canto, la vastità del territorio e la mole di materiale sopravvissuto avrebbe reso troppo ambiziosa un'indagine più estesa, richiedendo un tempo più dilatato rispetto a quello obbligato del corso di dottorato.

La perlustrazione delle citate province di mia competenza si è avvalsa dell'ausilio degli inventari delle soprintendenze e soprattutto delle diocesi, all'interno dei quali mi è stato possibile investigare i patrimoni delle chiese dislocate anche in zone marginali e meno note, da

cui sono emerse alcune sculture inedite o assai poco conosciute. La ricognizione sul territorio ha poi permesso di accompagnare al lavoro di schedatura una nuova e adeguata campagna fotografica, di fondamentale importanza come strumento di studio delle opere in esame, di cui non sempre esistono immagini recenti e di qualità. Allo spoglio delle schede inventariali degli enti menzionati, si è aggiunto naturalmente il recupero della copiosa bibliografia, spesso di carattere solo locale, che può rappresentare di per sé uno strumento per chiunque voglia avvicinarsi all'argomento. Si è cercato comunque di rivedere criticamente questo *mare magnum* di apporti bibliografici, talvolta non rilevanti e solo compilativi.

Da questa catalogazione è emerso un quadro piuttosto variegato, al quale concorrono molteplici personalità artistiche. Se per il Maestro di Viboldone risulta più agevole riuscire ad individuare alcuni caratteri peculiari della sua maniera, tali da rendere l'accorpamento delle sue opere – tutte stilisticamente omogenee poiché con ogni probabilità realizzate in un giro d'anni piuttosto stretto – più compatto, lo stesso non si può dire per Bonino da Campione. Lo scultore più famoso del secondo Trecento lombardo rimane tuttora una figura problematica, la cui vicenda biografica si fonda su pochi punti saldi, mentre l'esistenza di una molteplicità di sculture a lui attribuite, di vario livello qualitativo e interessate da difformità formali, impedisce una compilazione altrettanto serrata di un *corpus* di opere a lui ascrivibili. Numerosi sono i suoi collaboratori e allievi, ai quali spettano alcune opere insigni. Bisogna però ovviare all'errore di etichettare quasi tutto come 'opera di bottega di Bonino da Campione' oppure come semplice 'opera campionesa'. Le evidenze lapidee riscontrate mostrano difatti come sia possibile in taluni casi estrapolare piccoli raggruppamenti di opere da assegnare a diversi scultori, purtroppo spesso anonimi. In questo lavoro di schedatura si troveranno quindi alcuni nomi di comodo conferiti a specifici artisti, come il balduccesco 'Maestro di Bonifacio da Modena', attivo a Como e in Ticino, oppure il 'Maestro di Martino Aliprandi', operoso tra Milano e le zone del lago di Lugano, o ancora il 'Maestro della lunetta Bossi'. A questi, ovviamente, si affiancano gli scultori più famosi come il Maestro della Loggia degli Osii, Giovanni da Campione e Matteo da Campione, oltre che il già nominato Bonino.

I. “LA VIA CAMPIONESE AL GOTICO” PERCORSO DAL MAESTRO DI VIBOLDONE

Uno scultore dalla “rude forte plastica”, “capace di un pacato intimismo, ridotto dalla viva tensione morale che cerca di esprimersi con grande dignità”¹. Con queste perentorie parole Costantino Baroni rivelava la figura di un nuovo protagonista della stagione del gotico lombardo, che gioca un ruolo cruciale nella definizione e nel primo sviluppo della scuola scultorea di Lombardia.

Nella storia dell’arte del Medioevo lombardo, questo anonimo scultore occupa una posizione intermedia, a ridosso dell’esperienza milanese di Giovanni di Balduccio – tra la fine del quarto e il quinto decennio del Trecento –, e prima del lungo periodo contrassegnato dall’egemonia artistica di Bonino da Campione, attivo per tutta la seconda metà del secolo. Baroni, per primo, tentò di mettere in luce questo ignoto scultore dedicandogli alcune importanti pagine all’interno del suo compendio sulla *Scultura gotica lombarda*, dato alle stampe nel 1944. Ignoto e di fatto ignorato dalla critica fino a quel momento. Eppure, la sua opera principe è sempre stata ben visibile, posta sopra l’ingresso di una delle più importanti abbazie del contado, quella di Viboldone (fig. 1), appena fuori Milano, dove durante la seconda metà del Trecento si sono susseguite importanti campagne decorative che hanno coinvolto pittori di primo piano, su tutti Giusto de’ Menabuoi. Forse proprio la forza attrattiva di quei cicli affrescati ha fatto sì che gli studiosi, sedotti dallo splendore degli interni, distogliessero lo sguardo dai marmi della facciata. Tuttavia, ad offrire una prima accoglienza al visitatore sono l’imponente Madonna con Bambino in trono, affiancata da Sant’Ambrogio e Giovanni da Meda (figg. 154-155; cat. I.7), leggendario fondatore dell’Ordine degli Umiliati, ai quali apparteneva il convento nel XIV secolo. Fu proprio a partire da queste statue che Baroni conferì il nome convenzionale di ‘Maestro della lunetta di Viboldone’ a questo affascinante e misterioso scultore. Le sculture, collocate per l’appunto entro la lunetta posta sopra l’entrata dell’abbazia, furono eseguite con tutta probabilità per completare il programma decorativo seguito al rifacimento dell’edificio, totalmente rinnovato per il volere del prevosto Guglielmo Villa. Il suo nome compare impresso nell’epigrafe incisa in una piccola lapide murata in facciata, indicante il 1348 come anno di conclusione dei lavori – data ripetuta una seconda volta sulla semicolonna destra del prospetto (figg. 2-3) –, un termine cronologico questo a cui è necessario

¹ BARONI 1944, p. 101.

ancorarsi per poter dare una, seppur approssimativa, delimitazione temporale alla vicenda del nostro artista, priva ancora oggi di dati biografici e cronologici certi². A parlarci di lui rimangono unicamente le sue opere.

Un primo nucleo di sculture stilisticamente omogenee e in dialogo con la lunetta di Viboldone venne raggruppato da Baroni nei suoi contributi del 1944 e del 1955³. Da allora il *corpus* è andato via via ampliandosi, soprattutto negli ultimi decenni, fino a questo studio, con il quale si intende proporre per la prima volta una schedatura ragionata.

Non tutte le opere fatte confluire dallo studioso in quel primitivo raggruppamento possono essere ritenute attribuzioni ancora valide e, viceversa, alcune di quelle che egli suggeriva solo come ‘ambito’ del Maestro di Viboldone vanno invece rivalutate e inserite a pieno titolo nel suo catalogo. Non v’è dubbio, comunque, che a Baroni spetti il merito di essersi accorto non solo della qualità della produzione del Maestro, ma anche della sua posizione centrale, fondamentale per la definizione del linguaggio della scultura gotica lombarda.

Lo studioso registrava correttamente la stretta parentela tra le statue della lunetta suburbana ed alcune opere milanesi, tra cui, *in primis*, il *Monumento di Salvarino Aliprandi* nella chiesa di San Marco (cat. I.4) e il complesso di sculture sulla Porta Nuova di Milano (cat. I.14). A questi marmi collegava la *Madonna con Bambino* della chiesa di San Nicolao (cat. I.15), ritenendola in prima battuta come una replica rozza di quella della porta urbana (e che, come si capirà in seguito, proviene anch’essa da una delle porte di Milano). Proseguiva con un *San Giacomo* al Castello Sforzesco (cat. I.16), in origine anch’esso collocato su uno degli ingressi cittadini, le tre statue dei *Santi Agostino, Marco e Ambrogio* poste sulla facciata di San Marco (cat. I.19), pure destinate anticamente a una medesima ubicazione, e il frontale di sarcofago con l’*Incoronazione della Vergine* nella stessa chiesa agostiniana (cat. I.9), già ritenuto parte del monumento Aliprandi. A questo gruppo di opere, molto serrato stilisticamente, Baroni aggiungeva altri marmi la cui attinenza con la lunetta di Viboldone è in realtà meno stringente: la piccola *Madonna con Bambino* già posta sull’acquasantiera dell’Abbazia di Morimondo, oggi perduta (figg. 1014-1015)⁴, la *Madonna con Bambino* della

² Per l’iscrizione incisa nella lapide si rimanda alla scheda di catalogo I.7.

³ BARONI 1944, pp. 101-103; BARONI 1955, pp. 798-800.

⁴ La statuetta, trafugata nel 1974, è nota solo tramite una vecchia e poco nitida fotografia del Kunsthistorisches Institut di Firenze; da quanto si può giudicare, essa appare come un’opera da riferire a Bonino da Campione o comunque al suo ambito, piuttosto che al Maestro di Viboldone. Si vedano: SANT’AMBROGIO 1891a; CAVAGNA SANGIULIANI 1908-1909, p. 36; CAROTTI 1913, p. 1225; *Lombardia*, Touring Club Italiano, vol. I, 1931, fig. 215 p. 125; BARONI 1944, pp. 101, 118 n. 22; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, pp. 798-799; RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, p. 12; OTTINO DELLA CHIESA in *Conoscere l’Italia* 1980, I, p. 300; CALLIARI 1981, p. 27; TRAVI 2011, pp. 262-263, 267 nn. 21-23. Per ulteriori specifiche si rimanda alla scheda sulla *Madonna con Bambino* di Verderio qui in catalogo (II.37).

chiesa di Sant'Antonio Abate a Castelletto Mendosio (cat. II.3), una *Pietà* a rilievo custodita al Castello Sforzesco (figg. 4-5)⁵, e ancora un *Sant'Agostino* in cattedra (figg. 6-8), sistemato a un'altezza vertiginosa sulla facciata dell'omonima chiesa bergamasca, e la *Madonna con Bambino*, già nella Villa Tittoni di Desio, oggi conservata al Castello Sforzesco, ma proveniente dal balduccesco *Monumento di Azzone Visconti* (fig. 23)⁶. Egli completava, infine, questo insieme con alcuni pezzi che riteneva affini alla maniera dello scultore, ma non imputabili direttamente a lui: i bei rilievi raffiguranti due analoghe *Commendatio animae*, uno appartenente alle raccolte della Liebieghaus di Francoforte (cat. I.6) e l'altro ora ritrovato in collezione privata (cat. I.13), che ritengo vadano invece schedati come suoi autografi; il gruppo di statue poste a coronamento della Pusterla di Sant'Ambrogio a Milano, a mio avviso spettanti con tutta probabilità a un suo stretto collaboratore (figg. 9-11, 583)⁷; due rilievi conservati al Castello Sforzesco, la cui attribuzione all'ambito lombardo è stata giustamente rivista dalla critica, orientata verso un riferimento più appropriato a uno scultore toscano-senese⁸; e, infine, la lunetta di Giacomo Bossi, ora a Campione d'Italia, opera a mio avviso di un diverso maestro⁹.

Seppur con tutti i limiti del caso, il contributo di Baroni è stato ed è tuttora di fondamentale importanza quale primo approccio con il Maestro di Viboldone. Tuttavia, un notevole ampliamento del suo catalogo è stato favorito dagli studi condotti negli ultimi anni da studiosi di altra generazione. Numerose aggiunte spettano a Laura Cavazzini, che meglio di altri ha saputo inquadrare lo scultore, evidenziandone a più riprese il ruolo di figura chiave nello svolgimento della plastica lombarda trecentesca¹⁰. A lei si devono, quindi, le attribuzioni della formella statunitense raffigurante una *Madonna con Bambino in trono e angeli* (cat. I.1), la *Madonna* già nell'Oratorio di Riozzo, custodita oggi al Castello Sforzesco, ma proveniente da una delle porte urbane milanesi (cat. I.18), i due *Apostoli* collocati sul tiburio del Duomo di

⁵ VIGEZZI 1934, pp. 23, 103; BARONI 1944, p. 102; FIORIO 1991, p. 123 n. 35; CASATI, TASSO in *Maestri Campionesi* 2000, scheda 69; CAVAZZINI 2007, p. 655 n. 18; FIORIO, VERGANI 2010, pp. 66-67, 197 n.IV.20; in ultimo si rimanda in particolare alla scheda aggiornata di STRADA in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 344, pp. 348-349, con riferimento, condivisibile, a uno scultore dell'ambito di Bonino da Campione.

⁶ Baroni aggiungeva queste ultime due attribuzioni in una breve nota, BARONI 1944, p. 118 n. 22. Sul Sant'Agostino si vedano: ANGELINI 1952; BARONI 1955, p. 799 n. 1. Sulla Madonna si rimanda a VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 322, pp. 324-325.

⁷ PECCHIAI 1927, p. 57; CHIERICI 1940; BARONI 1944, pp. 102, 118 nn. 27-28; BARONI 1955, p. 800; VINCENTI 1983, pp. 27-28, 30, 33, 36-40; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 95.

⁸ I rilievi, ritenuti parti di un frontale di sarcofago, raffigurano rispettivamente una scena di *Commendatio animae* con una devota in preghiera rivolta alla Vergine con Bambino, accompagnata dai Santi Francesco e Giovanni Battista (inv.823), e una formella con i Santi Lorenzo, Paolo e Stefano schierati frontalmente (inv. 824): DI FABIO 2012, p. 58; STRADA in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 386-387, pp. 391-393. Una componente senese è riscontrabile a Milano anche nella bella mandorla bifronte, entro cui figurano la *Vergine assunta* e l'*Eterno benedicente* (DI FABIO 2012, pp. 56-67; PALOZZI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 385, pp. 389-391).

⁹ Per quest'opera si rinvia alla terza parte della tesi.

¹⁰ Per gli specifici rimandi bibliografici si vedano le schede in catalogo relative alle singole opere.

Milano (cat. I.12), e ancora i due angioletti installati sotto la mensa d'altare della cappella Portinari nella basilica di Sant'Eustorgio (cat. I.11) e l'architrave della chiesa di San Marco a Milano (cat. I.20); infine, a lei spettano il rilancio della *Pietà* di Varenna (cat. I.5) e lo scoprimento del bellissimo busto femminile della 'Diva Faustina' in collezione privata (cat. I.21). Altre opere sono state assegnate al nostro maestro da Carla Travi: la piccola *Madonna con Bambino* stante di Campione d'Italia (cat. I.2), il rilievo con l'*Incoronazione della Vergine* conservato nei depositi del Castello Sforzesco (cat. I.8) e, in ultimo, il citato frammento di Francoforte (cat. I.6). A questo insieme si deve aggiungere poi il *Sant'Ambrogio* del Cenacolo di Santo Spirito a Firenze (cat. I.17), individuato come opera del nostro da Raffaella Calamini, sulla scia di un'intuizione di Gert Kreytenberg.

La presente ricerca, oltre ad essersi incentrata su una totale revisione critica e bibliografica dello scultore, ha condotto al ritrovamento in collezione privata di un frammento di sarcofago, già pubblicato da Costantino Baroni – quando era ancora custodito a Milano presso la famiglia Frova – come opera di uno scultore affine al Maestro di Viboldone e dato per disperso nella letteratura più recente (cat. I.13). Si tratta di una formella di altissima qualità che, a mio modo di vedere, rivela la maestria dell'anonimo scultore portata ai suoi massimi livelli, ponendosi quindi come un tassello da inserire nella sua fase più matura, databile entro il sesto decennio. L'indagine condotta su un secondo, ignoto, rilievo raffigurante anch'esso una *Commendatio animae*, appartenuto al collezionista Ottaviano Venier (cat. I.3), non ha portato a un esito altrettanto fortunato. Difatti, non è stato ancora possibile rintracciare quel frammento, di cui rimane solamente una vecchia fotografia pubblicata nel catalogo d'asta della collezione Venier risalente al 1954. Ciò nonostante, a giudicare dall'immagine, credo ci si trovi dinanzi a una prova scultorea da considerare a pieno titolo autografa del nostro, probabilmente da porsi verso i primi anni della sua attività. In ultimo, ritengo che il *corpus* dell'artista vada ulteriormente allargato con l'inserimento della lastra tombale di Guglielmo Villa, ubicata all'interno dell'Abbazia di Viboldone e purtroppo poco conosciuta (cat. I.22). L'effigie, scolpita con magistrale vivezza, del suo mecenate andrà dunque annoverata a conclusione del percorso del Maestro, intorno al sesto o al massimo al principio del settimo decennio, in concomitanza forse con la morte del prevosto, avvenuta nel 1365, sebbene non sia affatto da escludere la possibilità di una realizzazione precedente, legata a una commissione diretta del Villa.

Quando ci si inoltra nello studio del Maestro di Viboldone si riscontra la difficoltà di dover fare i conti con una serie compatta di sculture, tutte legate da impressionanti affinità stilistiche, ma totalmente priva di dati storici ed epigrafici, utili a consegnarci appigli

cronologici e documentali. Come si accennava poc'anzi, un termine di riferimento capitale rimane la conclusione dei lavori di edificazione della facciata dell'Abbazia di Viboldone, avvenuta nel 1348. È plausibile immaginare che attorno a quell'anno, o poco dopo, si sia deciso di completare l'apparato scultoreo del prospetto, con la sistemazione delle sculture sopra l'ingresso. Per potersi guadagnare una commissione di tale prestigio, evidentemente, il nostro doveva essere già conosciuto e apprezzato sulla scena artistica milanese. E difatti, verosimilmente intorno alla metà del quinto decennio, era stato chiamato a realizzare il monumento funebre di Salvarino Aliprandi, sepolto nella chiesa di San Marco a Milano. L'iscrizione posta in calce al sepolcro reca la data di morte del giurisperito visconteo, avvenuta nel 1344, che andrà dunque tenuta presente come secondo riferimento temporale. Questi termini cronologici, da considerare quantomeno come *post quem* per le due rispettive imprese, pur non offrendo certezze assolute, rimangono gli unici punti attorno ai quali ricostruire l'attività del Maestro di Viboldone, che pare essersi consumata velocemente nel giro di poco più di un decennio.

Tra il quarto e il quinto decennio, Milano vive un momento di particolare fioritura con l'arrivo in città, intorno alla metà degli anni Trenta, di Giotto e Giovanni di Balduccio, due artisti destinati a segnare nettamente lo sviluppo della pittura e della scultura lombarda. La loro presenza ha contribuito ad amplificare quel clima di 'magnificenza' corrispondente all'età d'oro dei governi di Azzone (1329-1339) e Giovanni Visconti (1339-1354), quando la casata – al potere con vicende alterne dal 1277 – andava definendo meglio la propria fisionomia di signoria. Le mire espansionistiche portarono in quegli anni ad un allargamento considerevole dei confini territoriali, come mai si era registrato prima, tramite la conquista di molte città tra l'attuale Lombardia, l'Emilia e il Piemonte orientale¹¹. Gli effetti politici e sociali, non sempre benevoli, di tale affermazione di supremazia imponevano in qualche modo la necessità di trovare una legittimazione nel popolo, attraverso una serie di iniziative pubbliche volte ad attrarne il consenso. Ma gli intenti di ostentazione del proprio prestigio erano rivolti anche all'esterno, verso le altre casate, amiche e nemiche, dominanti il territorio nord italiano, con le quali si poteva decidere di stringere alleanze o combattere battaglie in base alle opportunità

¹¹ Un quadro storico di ampio respiro sulle intricate vicende dei Visconti viene fornito dagli studi di Francesco Cognasso, i quali, benché datati, rimangono ancora oggi un punto di riferimento fondamentale: COGNASSO 1923; COGNASSO 1955a; COGNASSO 1955b; COGNASSO 1966. Per quanto riguarda, nello specifico, le difficili relazioni dei signori di Milano con la Chiesa, si rimanda agli articoli pubblicati da Giannina Biscaro negli anni Venti del Novecento, anch'essi tutt'oggi molto validi: BISCARO 1919; BISCARO 1920; BISCARO 1926; BISCARO 1927. Si faccia altresì riferimento ad altri contributi più recenti: FOSSATI, CERESATTO 1998; SOMAINI 1998; GAMBERINI, SOMAINI 2001; ZANINETTA 2013; ROSSETTI 2015.

contingenti. La promozione di imprese utili al benessere della città si andava, dunque, ad associare a commissioni artistiche finalizzate al decoro estetico. I signori di Milano iniziarono quindi a mostrarsi al contempo come abili condottieri e raffinati mecenati, scaltri politici e amanti degli agi mondani, una condotta che sarà destinata a sfociare, a fine secolo, in quella stagione di massimo splendore, quando con Gian Galeazzo la signoria viscontea entrerà in aperta competizione con le più eleganti corti europee.

Questa forte consapevolezza della propria sovranità fissò negli anni centrali del secolo un momento cruciale per le sorti artistiche di Milano e del territorio di giurisdizione viscontea. Le preziose pagine dell'*Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus*, stilato dal domenicano Galvano Fiamma tra il 1328 e il 1342, ci restituiscono una cronaca, seppur edulcorata e apologetica, delle vicende politiche e culturali legate in special modo al nome di Azzone e ai primi anni di dominio di Giovanni Visconti. Tra gli altri, spicca il paragrafo intitolato *De magnificentia edificiorum*, in cui il frate si serve del concetto aristotelico della 'magnificenza' per celebrare le opere di rinnovo e abbellimento urbano patrocinate dallo stesso Azzone, in veste di munifico sovrano¹². Ed è così che in primo luogo troviamo annotati la "cappellam mirabilem" e i "pallatia magna sua habitationi". Il giovane signore di Milano fece erigere nel cuore della città, accanto alla cattedrale, una grande e sontuosa reggia, dotata di numerose stanze, torri, fontane e giardini abitati da animali esotici. Al complesso era annessa una cappella dedicata alla Vergine, sopravvissuta col titolo di San Gottardo in Corte e divenuta sua cappella funeraria. Sulla superba torre campanaria, che ancora oggi svetta tra i palazzi a pochi passi dal Duomo, realizzata dall'architetto cremonese Francesco de' Pegorari entro il 1336, Galvano Fiamma ricorda l'apposizione di uno dei primi orologi pubblici di Milano, mentre sulla cima la statua metallica di San Michele Arcangelo (oggi sostituita con una copia) esibiva l'emblema visconteo. Nella magnifica residenza spiccava la "magna sala gloriosa", dove 'oro, azzurro e smalti' contribuivano a far splendere le figure di un ciclo affrescato con gli *Uomini illustri*, tra i quali naturalmente non poteva mancare lo stesso Azzone. Sebbene il Fiamma non menzioni il nome del pittore, è lunga tradizione assegnare quella perduta *Vanagloria* a Giotto, il cui soggiorno milanese al servizio del Visconti è documentato da

¹² FIAMMA 1328-1342 (1938, pp. 15-17). Aristotele affronta il tema della 'magnificenza' nel IV libro *dell'Etica Nicomachea*, reputando 'magnifico' colui che virtuosamente spende grandi somme per il bello, provocando stupore e meraviglia in chi lo contempla. Questo concetto, strettamente connesso con la politica di Azzone Visconti, è stato affrontato nello specifico da GREEN 1990; si veda anche SEILER 1994, in part. pp. 130-132. Il tema del rinnovo urbano come espressione di 'buon governo', emergente soprattutto negli anni di dominio di Azzone, è stato oggetto di vari studi di Patrick Boucheron: BOUCHERON 1998, in part. pp. 108-127; BOUCHERON 2003a, in part. pp. 51-54; BOUCHERON 2010.

Giovanni Villani in un momento di poco precedente alla morte del maestro, avvenuta a Firenze l'8 gennaio 1337¹³.

Durante il suo breve governo, durato appena un decennio, Azzone si impegnò inoltre su più fronti al fine di rendere più sicura e piacevolmente vivibile la città. Fu così che poco dopo la sua ascesa al potere, secondo il domenicano, avrebbe dato avvio a un grande progetto di ristrutturazione delle mura cittadine, iniziato in concomitanza con il suo matrimonio con Caterina di Savoia, celebrato il primo ottobre 1330¹⁴. Svitati interventi di ripristino interessarono poi la rete fognaria, il restauro del campanile della cattedrale di Santa Maria Maggiore, la costruzione di una loggia nel centro della città, accanto a quella degli Osii voluta dal nonno Matteo detto Magno¹⁵. A ulteriore dimostrazione delle sue velleità autocelebrative si pone la segnalazione del Fiamma di una statua equestre dorata raffigurante lo stesso Azzone, fatta collocare a fianco della cattedrale, di cui purtroppo non rimane altra testimonianza¹⁶. A tutto questo si aggiungano l'istituzione di fastose processioni in occasione di alcune celebrazioni sacre, come quella del *Corpus Domini* e dell'Epifania¹⁷, ovvero la coniazione di monete con impressa la vipera viscontea, mai avvenuta in precedenza. Con Azzone, quindi, i Visconti iniziarono a comprendere accortamente l'importanza di costruire un'immagine pubblica adeguata al loro ruolo di signori, un'idea, in verità, già presente durante i governi dei predecessori Ottone e Matteo, quando comunque gli interessi erano maggiormente focalizzati sulla stabilizzazione del loro dominio su Milano.

Alla morte prematura del giovane signore, risalente al 16 agosto 1339, in assenza di eredi maschi, gli succedettero gli zii Luchino e Giovanni. Il primo, distintosi già da tempo come comandante dell'esercito, continuò ad occuparsi delle questioni militari, mentre Giovanni, uomo di chiesa e di cultura, di fatto, divenne l'unico vero signore, impostosi come tale soprattutto in seguito alla nomina di arcivescovo di Milano nel 1342¹⁸. Come Azzone, dimostrò di possedere una particolare sensibilità artistica espressa fin da subito in importanti commissioni. Accanto alla citata reggia, faceva bella vista il palazzo vescovile, magnificamente

¹³ Per il soggiorno di Giotto a Milano si vedano GILBERT 1977; AGOSTI 1997; FLORES D'ARCAIS 2005; TRAVI 2009. Sulla sala affrescata nel palazzo di Azzone si rimanda al saggio di Serena Romano (ROMANO 2012), ove si affronta anche la questione della giottesca *Crocifissione*, non citata dal Fiamma, già dipinta alla base del campanile della cappella palatina, staccata e trasferita all'interno della chiesetta di San Gottardo in Corte nel 1953. L'affresco molto consunto, spesso assegnato dalla critica direttamente alla committenza di Azzone, stando alle puntuali osservazioni della studiosa, è invece da posticipare cronologicamente agli anni di attività di Giotto a Milano.

¹⁴ FIAMMA 1328-1342 (1938, pp. 8-9).

¹⁵ FIAMMA 1328-1342 (1938, pp. 20-21).

¹⁶ FIAMMA 1328-1342 (1938, p. 20).

¹⁷ FIAMMA 1328-1342 (1938, pp. 19, 22).

¹⁸ La figura di Giovanni è stata studiata con particolare attenzione da Alberto Cadili: CADILI 2007; CADILI 2014; CADILI 2015.

rinnovato dallo stesso Giovanni, che li decise di insediarsi¹⁹. Sulla falsariga del nipote, anch'egli fece affrescare una "grande sala", di cui oggi rimangono alcuni frammenti lacunosi. Il programma narrativo spiegato sulle pareti, ricostruito con acume da Serena Romano, si rivela del tutto eccezionale ed esprime i gusti raffinati e antiquari dell'arcivescovo, che non a caso, nel 1353, chiamerà a soggiornare presso la propria corte Francesco Petrarca. La storia mitologica della fondazione di Roma qui raffigurata si legge bene quale celebrazione della casata viscontea, come allusione alla sua origine e come metafora delle travagliate vicende che hanno segnato i decenni di dominio, tra scomuniche e riconquiste del potere, inserendosi quindi in quella definizione di Milano *secunda Roma*²⁰, rinata proprio negli anni dei governi di Azzone e Giovanni, quando si raggiungono un maggiore equilibrio e un rafforzamento della sovranità. In queste pitture la Romano è riuscita a intravedere una congiuntura complessa tra il mondo francese e la maniera di Stefano fiorentino, uno dei più bei seguaci di Giotto, che dalla Toscana arrivò a Milano, dove fu attivo intorno agli anni Quaranta, per poi "tornarsene a Firenze", come ricordato dal Vasari²¹. Milano quindi, fin dalla metà del secolo, si mostra ricettiva ai diversi modelli, assumendo quell'aspetto moderno e aggiornato che si svilupperà sempre più negli anni avvenire, in una sintesi tra l'amore per l'antico e il naturalismo, tra le cadenze toscane e le raffinate influenze avignonesi.

In questa stagione eccezionale per i fatti pittorici, fondamentali mutazioni avvengono parimenti anche in campo scultoreo. L'arrivo di Giotto a Milano, come si è accennato, cade pressoché coevo alla venuta in città di un raffinato scultore, educato nei cantieri del Camposanto pisano, in quella scuola dominata dall'aura del geniale Giovanni Pisano. La carriera itinerante di Giovanni di Balduccio – svoltasi tra la Toscana, la Liguria e l'Emilia – termina proprio nella capitale viscontea, dove egli trascorre gli ultimi anni della sua esistenza, raggiungendo l'apice della fama. Si è più volte discusso sul motivo del suo approdo in Lombardia, se legato a una chiamata diretta di Azzone Visconti oppure se voluto dai Domenicani di Sant'Eustorgio per l'erezione dell'*Arca di San Pietro Martire*. L'idea, spesso condivisa dagli studiosi, che il signore di Milano lo abbia reclutato affidandogli l'incarico di erigere la *pulcherrima* arca della madre, Beatrice d'Este, passata a miglior vita il primo settembre 1335, non trova conferme nella realtà dei fatti, essendo il monumento totalmente perduto. Le fonti ci informano che esso era stato allestito nella chiesa di San Francesco Grande, nella cappella "ornatissima" della SS.

¹⁹ PAGLIARA 2014; ROSSETTI 2014.

²⁰ Così venne definita già da BONVESIN DELLA RIVA nel suo *De Magnalibus Mediolani* del 1288 (1974, pp. 188-189).

²¹ Per una disanima puntuale si veda ROMANO 2014; ROMANO in *Arte lombarda* 2015, scheda I.17, p. 101.

Trinità, da lei stessa fondata mentre era ancora in vita²². La distruzione ottocentesca di questo tempio sacro, ricchissimo di opere d'arte, ha portato alla perdita anche di tale sepolcro, di cui non sembra essere rimasto neppure un frammento²³. Ne basterebbe infatti almeno una sopravvivenza per poter stabilire se l'autore fosse Giovanni di Balduccio o meno. Rimane, invece, sicuro il suo impegno nella seconda metà degli anni Trenta per l'erezione del monumento nella basilica di Sant'Eustorgio, firmato e datato 1339, al quale i Domenicani avevano iniziato a pensare fin dal 1335, quando intrapresero la raccolta delle oblazioni ad esso destinate. Tra i donatori più generosi si rilevano l'allora signore in carica, Azzone, e lo zio Giovanni, entrambi eternati nei ritratti scolpiti sul coperchio dell'arca, ancora una volta al fine di legare il loro nome a un'opera insigne²⁴. Ed è molto probabilmente a partire da questo evento artistico straordinario che andò saldandosi il rapporto tra i Visconti e Giovanni di Balduccio, divenuto il loro artista di fiducia. Pochi anni dopo la morte di Azzone, infatti, l'arcivescovo Giovanni decise di rendere i massimi onori al nipote affidando proprio al maestro pisano l'erezione del suo sepolcro, collocato nella cappella palatina di San Gottardo in Corte (1342-1346)²⁵. Allo scultore spetta anche una seconda tomba viscontea, i cui resti furono rinvenuti durante gli scavi del 1943 nell'antica cattedrale di Santa Tecla, oggi conservati nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, per la quale non è possibile risalire al destinatario specifico²⁶. Un terzo sepolcro, riservato a Uberto III Visconti e alla propria famiglia, già nella basilica di Sant'Eustorgio, è altresì giudicabile come opera di Giovanni di Balduccio sulla base

²² Il necrologio del convento di San Francesco riporta che Beatrice “dedit pro ornamento capelle magne sancte Trinitatis in qua est sepulta scilicet in arca illa pulcherrima pro ipsa constructa”; il documento venne pubblicato da MOTTA 1906, p. 172. Anche Galvano Fiamma conferma che la madre di Azzone “cum mirabili honore in tumulo marmoreo in domo fratrum minorum tumulatur in capella, nobili et ornatissima, quam adhuc vivens fabricari fecerat”; egli indica come data di morte il primo settembre 1335, FIAMMA 1328-1342 (1938, p. 14). Bernardino Corio nel 1503 scriveva che “al primo de settembre [1334] Beatrice, moglie de Galeazo Vesconte e matre de Azo, passò a l'altra vita e fu tumulata in Milano nel templo dil divo Francesco ne la sepultura al presente ne la magiore capella entrando a la sinistra mano, de marmo constructa con grande ministerio”, CORIO 1503 (1978, I, p. 735). Si vedano inoltre MERULA 1630, pp. 150-152; GIULINI 1771, I, pp. 320-321 (concorda con Fiamma nel porre la morte nel 1335); CALDERINI 1940, p. 7 n.10; NOVELLO 1990, p. 97.

²³ Sulla chiesa di San Francesco si vedano: MOTTA 1906; BELTRAMI 1913; CALDERINI 1939-1940; CALDERINI 1940; FASOLI 1983; CAVALIERI in *Le Chiese di Milano* 1985, pp. 57-59; ALBERZONI 1991; BUGANZA 2015, p. 150 n.116.

²⁴ Sull'Arca di San Pietro Martire esiste una copiosa bibliografia, impossibile da citare qui in maniera esaustiva; si segnalano comunque alcuni tra i contributi principali: CALVI 1859-1869, I (1859), pp. 14-18; MEYER 1893, pp. 4-31; VENTURI 1906, pp. 547-562; NOVELLI 1928, pp. 64-71; VIGEZZI 1928, pp. 44-46; VIGEZZI 1933, pp. 240-260; BELLONE 1940, pp. 178-182; BARONI 1944, pp. 76-80; VALENTINER 1947, pp. 49-50; TOESCA 1951 pp. 269-272; ALCE 1952; BARONI pp. 765-769; POPE-HENNESSY 1955 (ed. 1996, pp. 118, 254-255); RUSSOLI 1963, pp. 31-56; SPREAFICO 1976, pp. 193-208; BOSSAGLIA 1984, pp. 95-99; CARLI 1989, pp. 83-95; NOVELLO 1990, pp. 99-100, 112-137; MOSKOWITZ 1994, pp. 27-31; MOSKOWITZ 2001, pp. 203-207.

²⁵ GEROLA 1928; NOVELLO 1990, pp. 142-147, 285-288; SEILER 1990; MAINONI 1993, in part. pp. 9-10, 12, 24; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 57; BOUCHERON 2003b; VERGANI 2006; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 322, pp. 324-325; ECCHER 2010-2011, pp. 143-188.

²⁶ VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 390-397, pp. 395-402.

dell'analisi stilistica delle tre formelle a rilievo del sarcofago, raffiguranti *San Giovanni Battista e quattro donatori*, una *Madonna con Bambino e due angeli*, *San Pietro martire e tre donatori*, dislocate oggi in sedi diverse, rispettivamente tra la chiesa stessa, il Castello Sforzesco e i Cloisters del Metropolitan di New York²⁷.

Nel corso del quinto decennio, quindi, numerose imprese viscontee occupano Giovanni e la sua bottega; tra queste va annoverata in special modo quella relativa ai tabernacoli delle porte urbiche, su cui si tornerà a breve. Egli divenne una sorta di artista di corte, ma anche un maestro apprezzato dai principali ordini monastici milanesi che in diverse occasioni lo interpellarono, a partire dai citati Domenicani di Sant'Eustorgio per l'arca del loro martire. Per gli Umiliati di Brera, nel 1347, Giovanni progettò la nuova facciata della chiesa di Santa Maria, andata distrutta nell'Ottocento, ma ricostruibile tramite l'incisione tramandata da Giorgio Giulini nel 1760 e i frammenti sopravvissuti, oggi conservati al Castello Sforzesco²⁸. In ultimo, il maestro pisano fu ingaggiato dagli Agostiniani di San Marco, dove il *Monumento del beato Lanfranco Settala* pare segnare l'estremo momento della sua carriera, eretto con tutta probabilità intorno al 1349, quando è documentato per l'ultima volta a Milano in un atto notarile redatto proprio all'interno del convento²⁹.

Il passaggio di Giovanni di Balduccio da Milano segna nel giro di poco più di un decennio un momento di deciso cambiamento. Tale portata di novità appare più chiara se si volge lo sguardo alla stagione che lo precede, rimasta a quanto pare piuttosto insensibile agli aggiornamenti in senso toscano apportati dagli altri due artisti 'stranieri' in transito in Lombardia nella prima metà del secolo, ai quali si debbono opere inizialmente attribuite dalla critica proprio al pisano. Mi riferisco allo straordinario Marco Romano, al quale spettano le statue poste agli inizi del Trecento sul protiro della facciata della Cattedrale di Cremona, e al delicato Maestro di Pizzighettone, uno scultore di probabili origini francesi rimasto abbagliato dalle sculture dei pulpiti di Giovanni Pisano, citate nei rilievi con le *Storie dell'infanzia di Cristo*, già a Milano e da imputare alla committenza di Azzone Visconti, oggi nella parrocchiale di Pizzighettone, in provincia di Cremona³⁰.

²⁷ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 1, pp. 140-143; CASTELNUOVO-TEDESCO SOULTANIAN in *Italian Medieval Sculpture* 2010, scheda 39, pp. 175-179; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 304, pp. 304-306; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.13, pp. 99-100.

²⁸ VERGANI e TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 438-473, pp. 413-441.

²⁹ Il documento fu reso noto da BISCARO 1908. Per il monumento Settala si vedano: MONGERI 1872, pp. 92-93; VENTURI 1906, pp. 576-578; CAROTTI 1913, pp. 1189-1190; MEREGAZZI 1937, pp. 54-55; BARONI 1944, pp. 82-83; TOESCA 1951, pp. 273-274; BARONI 1955, pp. 779-780; CELADA 1958, pp. 46-47; CELADA 1959, pp. 28-29; BARILE 1987, p. 24; NOVELLO 1990, pp. 152-154, 306-310; BARILE TOSCANO 1998, pp. 66-70; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 102; ECCHER 2010-2011, pp. 189-213.

³⁰ Sull'attribuzione a Giovanni di Balduccio delle statue di Cremona si veda MONTEVERDI 1955; mentre la restituzione a Marco Romano si deve a PREVITALI 1983 (1991, pp. 115-136). I marmi di Pizzighettone furono

Sul fronte della scultura funeraria, ad aprire il secolo è il sepolcro di Ottone Visconti, morto nel 1295; il monumento oggi all'interno del Duomo di Milano, ma proveniente dall'antica cattedrale di Santa Maria Maggiore, nel 1354 accolse le spoglie anche di Giovanni Visconti³¹. Si tratta di uno dei rari casi di tomba monumentale sopravvissuto alle insidie del tempo, che deve aver rappresentato una sorta di prototipo, ispirando a pochi anni di distanza il monumento per il vescovo Berardo Maggi, morto nel 1308, collocato nel Duomo Vecchio di Brescia³². Sono due opere di tutta rilevanza, ma non ancora aggiornate sui sofisticati modelli centro italiani offerti da Pietro d'Oderisio e Arnolfo di Cambio, ai quali guarda invece con maggiore risolutezza l'altro monumento degno di nota del primo Trecento lombardo, ovvero quello del cardinale Guglielmo Longhi, morto nel 1319, già nella chiesa di San Francesco e trasferito nel 1805 nella chiesa di Santa Maria Maggiore a Bergamo (fig. 665)³³. Va precisato che questa scelta di rottura non dovette spettare direttamente allo scultore, quanto piuttosto al presule, usuale frequentatore della corte papale di Avignone, dove si spense. Il maestro reclutato lasciò comunque una traccia evidente della propria cultura d'appartenenza, tutta lombarda, o meglio campionesa.

Siamo negli anni che precedono di non molto l'avvento di Giovanni di Balduccio, in una fase dominata dalla figura ancora enigmatica del cosiddetto Maestro della Loggia degli Osii e della sua bottega. La serie di statue, raffiguranti una *Madonna con Bambino* in trono e otto santi, dislocate un tempo (oggi sostituite da copie) entro le nicchie a trifora dell'ultimo piano della loggia fatta edificare da Matteo Visconti nel 1316 tra i palazzi del potere di Milano (figg. 12-15, 720), rappresenta una delle rimanenze più significative del primo gotico lombardo, espressione di un linguaggio che trova le sue radici più profonde in quella "scuola campionesa" ben individuata da Geza De Francovich, riconoscibile in quell'impronta che accomuna le sculture, generalmente caratterizzate da una massiccia corposità, da volumi compatti risolti in profondi sottosquadri, dalla rigidità frontale e ieratica, tradotta in una ruvida espressività³⁴. I precedenti della scultura padana della fine del XII e del XIII secolo riaffiorano però evoluti nel gruppo della Loggia, indirizzati verso un senso di maggiore naturalismo 'gotico', benché ancora *in nuce*, evidente soprattutto in alcune figure come il *San Giovanni Battista* o il *San Pietro* (figg. 14-15). Questi elementi portavano Giovanni Previtali a descrivere quelle statue con le

attribuiti a Giovanni di Balduccio da Diego Sant'Ambrogio (SANT'AMBROGIO 1893a), ma la corretta messa a fuoco della figura di questo scultore va riconosciuta a Laura Cavazzini (CAVAZZINI 2012b).

³¹ BARONI 1944, pp. 33-35; BARONI 1955, pp. 737-738; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 86.

³² BARONI 1944, pp. 33-35; BARONI 1955, pp. 738-741; SONNAY 1990; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 29; ROSSI 2004, pp. 57-64; DE PAOLI 2015.

³³ CAPURSO, NAPIONE 2004.

³⁴ DE FRANCOVICH 1952, pp. 45-109, in part. 102.

celebri parole, rimaste tanto impresse nella storiografia: “quella forza intatta e primordiale, da arcaica divinità dei campi, quello ‘stile’ che vuol essere ‘natura’, quel ‘romanico’ eterno (e quindi non ‘ritardato’, né ‘avanzato’) che non ha nella scultura italiana altro luogo che la Lombardia anteriormente alla sua inclusione nell’area della cultura toscana”³⁵. Lo studioso tendeva ad ancorare cronologicamente il gruppo lapideo entro il secondo decennio, in rapporto alla costruzione della Loggia. Vi intravedeva inoltre un giusto legame stilistico con il monumento Longhi, che lui riteneva antecedente al 1319, sulla base delle volontà espresse dal cardinale mentre era ancora in vita. Tuttavia, gli studi più recenti, pur non mettendo in discussione il rapporto tra le due opere, hanno fornito una lettura più puntuale, posticipando la tomba bergamasca a un momento di poco successivo la morte del Longhi, tra il 1319 e il 1320, e facendo slittare le sculture della Loggia agli anni Venti³⁶. Il maestro della Loggia si impose quindi come un capobottega, alla testa di una schiera di collaboratori e seguaci attivi in svariate commissioni a Milano e non solo. Si pensi al gruppo del *San Martino e il povero* del Museo Civico di Treviglio³⁷ oppure alle sculture della *Madonna con Bambino, San Giovanni Battista e San Pantaleone* del portale maggiore della Cattedrale di Crema e alla *Madonna con Bambino* posta sopra il portale meridionale della stessa Cattedrale, ancora più in stretta sintonia con quella degli Osii e con la *Madonna ‘Litta’* del Castello Sforzesco (fig. 156)³⁸.

Ma ad offuscargli la scena ci pensò presto l’artista forestiero, portatore di un nuovo idioma, sfoggiato nell’abilità di addolcire quegli sguardi impallati e ravvivare quei riccioli a chiocciola congelati, tanto cari alla plastica autoctona. Con Giovanni di Balduccio, infatti, si volta pagina e si inizia a scrivere un nuovo capitolo della scultura lombarda. Ma quella maniera specifica locale non sarà destinata a scomparire del tutto, subirà le inflessioni toscane tenendo ad ogni modo fede alle proprie radici. Ed è proprio in questo momento di congiuntura che spicca la figura del nostro Maestro di Viboldone.

Dall’osservazione delle opere a lui assegnate – unico modo per poterlo giudicare in assenza di altri elementi – emerge piuttosto chiaramente il debito contratto con il maestro pisano. Precisi passaggi nell’articolazione dei panneggi, morbidi e fluidi, una certa grazia estranea alla statuaria lombarda-campionesa e l’attenzione ad alcuni dettagli, sono

³⁵ PREVITALI 1975 (1991, p. 136).

³⁶ CAPURSO, NAPIONE 2004; CAVAZZINI 2008, p. 629.

³⁷ CAVAZZINI 2008, p. 629; CAVAZZINI in *Il Museo* 2011, scheda b.1, pp. 108-110.

³⁸ Su Cremona: CAVAZZINI 2008, p. 629; BUGANZA 2011. Per la Madonna ‘Litta’ si rimanda alle recenti schede con bibliografia aggiornata: FIORIO in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 323, pp. 325-327; SIDDI in *Arte lombarda* 2015, scheda I.1, p. 94.

caratteristiche certamente apprese dalla lezione balduccesca. Potremmo, dunque, arrivare a definire sbrigativamente il Maestro di Viboldone un allievo di Giovanni. Eppure, quest'affermazione, in parte senz'altro vera, deve essere stemperata alla luce dello spirito innovatore dell'ignoto artista, già pienamente autonomo negli anni in cui il pisano ancora teneva la scena nella capitale viscontea. Qualcosa ci sfugge circa la sua primissima formazione, che non deve essere però avvenuta nei cantieri di Giovanni di Balduccio. Quel che è certo, invece, è che assai per tempo fu in grado di esprimere nel suo lavoro alcuni caratteri personali, che contribuiscono in modo dirimente alla definizione di cultura figurativa peculiarmente lombarda, quali l'immanenza delle figure, la loro corporatura possente, e su tutto un senso di naturalismo flagrante, una sensibilità espressiva capace di declinarsi in mille sfumature e un'idea di bellezza non idealizzata.

Non conoscendone l'identità anagrafica, non è banale chiarirne le origini geografiche. Ciò nonostante, la presenza a Campione di una *Madonna con Bambino* (cat. I.2), che a ragione è stata legata alla sua paternità, è un elemento forse indicativo della sua provenienza, e quindi della scuola alla quale deve essere stato educato fin da ragazzino. Tuttavia, una volta giunto a Milano, lo "stil novo" di impronta toscana non lo lasciò insensibile. Il modello insuperabile dell'*Arca di San Pietro Martire* ha lasciato sicuramente senza fiato i milanesi del tempo, affascinando gli artisti locali, che si affrettarono ad aggiornarne il proprio linguaggio sul capolavoro di Giovanni di Balduccio. Lo dimostra il fatto che a partire dagli anni Quaranta non c'è più traccia nella produzione scultorea della regione dei modi al contempo ruvidi e accesissimi del Maestro della Loggia degli Osii e dei suoi tanti satelliti, ovvero, di quella 'scuola campionesa' che pure nella valle del Po aveva tenuto il monopolio dell'architettura e della scultura per quasi un secolo e mezzo. Molti di questi scultori 'campionesi' devono essersi riciclati proprio offrendosi come aiutanti di Giovanni di Balduccio. E non è escluso che tra quanti accorsero a vario titolo nella bottega del pisano ci fosse anche il nostro maestro.

A suggerirlo sono quelle che appaiono le più antiche opere del suo catalogo come oggi lo possiamo ricostruire. Se osserviamo proprio la *Madonnina di Campione* (fig. 30) ci accorgiamo di quanto sia sostanzioso il distacco dai modi duri e inflessibili del Maestro della Loggia degli Osii, dimenticati nel leggero *hanchement* che muove la figura, articolata in stretto dialogo con il vivace Bambino, rivolto teneramente verso la madre nonostante sia al contempo impegnato nell'apertura del piccolo libro. La definizione sottile dei bordi ricamati della veste, ornata di bottoni e cinturina, rimanda all'attenzione rivolta da Giovanni a tali dettagli ornamentali di gusto cortese; e così la modellazione dei capelli, rigenerati dall'uso di un nuovo balsamo ammorbidente. Le incantevoli *Virtù* dell'*Arca di San Pietro Martire* hanno evidentemente

lasciato un segno indelebile, apparendo come una visione magnifica in grado di convertire gli animi più inclini alla pratica artistica. La maniera di far scendere le stoffe in rivoli calligrafici, esemplare nel tergo della *Vergine con Bambino* posta nel tabernacolo del monumento eustorgiano (fig. 98), è così divenuta per il nostro Maestro una cifra stilistica peculiare, ripetuta costantemente nelle sue *Madonne*, da quella della lunetta abbaziale alle consorelle delle porte urbiche, pur senza risultare mai una mera imitazione. Se in Giovanni quelle pieghe rimangono come qualcosa di più sottile ed epidermico, nel Maestro di Viboldone l'affondo nella materia si fa più risentito, rivelando in questo la propria indole, che per semplicità potremmo definire 'campionesese'. Una sperimentazione da parte sua, combattuto tra la propria cultura d'origine e le novità balduccesche, credo sia evidente nel rilievo già nella collezione di Ottaviano Venier (cat. I.3), dove la Madonna manifesta caratteri simili alla citata Vergine campionesese, palesando tuttavia una maestosità e una possanza fisica non certo imputabili alle influenze del pisano. Questa potrebbe dunque porsi come una prova iniziale, in un momento in cui lo scultore stava ancora cercando di capire quale fosse la strada giusta da seguire.

E tra le primizie del Maestro di Viboldone troviamo anche la formella a rilievo conservata oggi negli Stati Uniti, a Williamstown (cat. I.1), che mostra in modo speciale un rapporto di dipendenza diretta dai modelli di Giovanni di Balduccio. La Madonna in trono sembra modellata a confronto con quella rappresentata nel frammento del monumento funebre di Uberto III Visconti, ora al Castello Sforzesco (fig. 24). La regia compositiva è la medesima, così come lo sono la posa leggermente di tre quarti della Vergine e il disegno delle pieghe dell'ampio mantello accartocciato a terra, simile a quello esibito dalla *Madonna con Bambino* proveniente dal *Monumento di Azzone Visconti*, anch'essa oggi custodita allo Sforzesco (fig. 23). Il sepolcro innalzato nella chiesa di San Gottardo in Corte (1342-1346), commissionato a Giovanni di Balduccio da Giovanni Visconti per onorare le spoglie del nipote, deve aver rappresentato un momento decisivo per il nostro, un momento forse di stretta collaborazione con il pisano nella prima metà del quinto decennio³⁹. I due angioletti reggicortina del rilievo statunitense sono infatti incredibilmente comparabili proprio con quelli posti al centro del sarcofago di Azzone (fig. 26), quasi ricalcati anche nei dettagli più minuti dei ricami delle vesti. Ma nella formella di Williamstown si inizia ormai a scorgere un'animazione psicologica differente da quella espressa dal toscano.

³⁹ Sul monumento di Azzone si vedano GEROLA 1928; NOVELLO 1990, pp. 142-147, 285-288; SEILER 1990; MAINONI 1993, in part. pp. 9-10, 12, 24; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 96; BOUCHERON 2003b; VERGANI 2006; ECCHER 2010-2011, pp. 143-188.

Se, dunque, tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta potrebbe essere stato attivo al fianco di Giovanni, quale suo collaboratore, già verso la metà del quinto decennio egli riuscì a conquistarsi una prima importante commissione in piena autonomia: la tomba di Salvarino Aliprandi (cat. I.4). Il monumento fu ideato da uno scultore in grado di esprimersi con disinvolta sicurezza, abile nel destreggiarsi con lo scalpello e il trapano con sottile maestria, capace di mettere a punto invenzioni compositive del tutto originali. Insomma, un artista già dotato di una propria geniale creatività. La scena narrativa – che vede imporsi al centro Cristo in trono benedicente, rivolto verso il gruppo a sinistra con il devoto Salvarino assistito dalla Vergine, San Marco e un angioletto, mentre sull'altro lato predomina la figura di San Giovanni Battista al fianco dell'Albero della Vita – dilatata su un unico piano, mostra elementi innovativi, indipendenti da Giovanni di Balduccio, così come nuovo emerge, rispetto alla maniera del toscano, il vigore plastico sprigionato dalle figure. Fu proprio grazie a questo lavoro che il nostro riuscì a farsi notare in città e ad arrivare di lì a poco a imporsi come lo scultore dell'Abbazia di Viboldone. Ma subito prima dell'impresa suburbana, sono forse da collocare due opere in strettissima connessione con il monumento milanese in San Marco: la *Pietà* della chiesa di San Giorgio a Varenna (cat. I.5) e la *Commendatio animae* della Liebieghaus di Francoforte (cat. I.6). La prima credo che ancora una volta sia in parte debitrice ai modelli di Giovanni di Balduccio, non tanto in questo caso nell'intaglio delle figure, quanto piuttosto nell'idea di impaginare il Cristo e i dolenti entro una formella poliloba, inusuale nella coeva plastica lombarda, ma ben presente nei frammenti della facciata della chiesa di Santa Maria di Brera, completata nel 1347. Quanto al rilievo di Francoforte, la maniera esecutiva mostrata nei santi e nella Madonna con Bambino si pone esattamente a ridosso del sepolcro Aliprandi e della lunetta di Viboldone.

Quest'ultima, come si è già detto, va pensata in un momento assai prossimo al 1348 (cat. I.7). La conclusione dei lavori di edificazione della facciata dell'Abbazia e la campagna decorativa degli interni, per i quali esiste un termine di riferimento nell'affresco sull'arco trionfale del tiburio raffigurante una *Madonna in Maestà*, datato 1349 e dipinto da un pittore anonimo chiamato anch'egli talvolta 'Maestro di Viboldone', sono due fatti che fanno supporre un contemporaneo coinvolgimento dello scultore. D'altronde, oltre ad aver pensato all'ornamento della lunetta, egli potrebbe aver dato un contributo specifico nel completamento ornamentale minore del portale e del prospetto. A far immaginare una concomitanza tra affreschi e sculture sta inoltre la sintonia tra le opere, che sembra presupporre un dialogo e uno scambio tra pittori e scultore. A Viboldone, almeno in questa prima fase pittorica, sono attivi gli stessi artisti già impegnati nella chiesa di Brera, di poco precedente. Come indicato dalla

critica, si tratta di due personalità che lavorano fianco a fianco: il citato Maestro della lunetta del 1349 e Giusto de' Menabuoi⁴⁰. L'appartenenza delle due chiese all'Ordine degli Umiliati sembra giustificare bene il coinvolgimento delle medesime maestranze, e qui potrebbe tornare una conferma della presenza a Milano, accanto a Giovanni di Balduccio, del nostro Maestro, fattosi notare tra i più comuni e banali colleghi, e quindi chiamato a esprimersi come scultore pienamente indipendente nel cantiere di Viboldone. Non sembra in verità di poter individuare la mano del Maestro nei frammenti braidensi, da collegare piuttosto ad altri allievi di Giovanni, ma quella citazione toscaneggiante nel Cristo passo di Varenna pare indicare una vicinanza di qualche tipo a quel cantiere, di cui, è bene ricordare, oggi rimangono solo alcuni resti, mentre altri pezzi andati irrimediabilmente perduti potrebbero risultare necessari per chiarire meglio la lettura dei fatti che si sta tentando di proporre⁴¹.

Ma tralasciando il supposto legame braidense con Giovanni di Balduccio, che nelle sculture della lunetta di Viboldone comincia a farsi sentire meno rispetto alle opere viste finora, è il rapporto con un secondo artista a mostrarsi interessante. Tra le pareti del tiburio dell'abbazia si ritrovano alcune tra le pagine più belle della pittura lombarda trecentesca, realizzate da un pittore di cultura spiccatamente giottesca considerato tra i massimi protagonisti del secondo Trecento: Giusto de' Menabuoi. Pittore fiorentino, che dalla Toscana si muove tra la Lombardia dei Visconti e la Padova dei Carraresi, lasciandovi testi pittorici destinati a segnare le rispettive storie dell'arte. La presenza fisica possente delle sue figure appare come un corrispettivo ad affresco delle statue in marmo del nostro. Se poniamo il suo *Cristo Giudice* in mandorla del *Giudizio Universale* di Viboldone a fianco del *Redentore* del sepolcro Aliprandi (figg. 16-17) e della Madonna della lunetta, sembra di poter scorgere una comunanza di intenti espressa in una solennità seducente e in una monumentalità estranea a Giovanni di Balduccio, sempre più delicato e minuto. Se accettiamo l'ipotesi di un'origine campionesa del Maestro di Viboldone, resta innegabile che quella fisicità e quell'esaltazione dei volumi debba averle in parte dedotte dai suoi antenati. Ma quel senso di umanità reale e naturalistica che tanto piace al nostro scultore si legge bene alla luce di un colloquio instauratosi con la cultura di matrice giottesca, di cui si fece portavoce Giusto. Una temperie fatta approdare a Milano da quegli allievi del maestro fiorentino, su cui la critica si è spesso crucciata⁴². Nella vicina Abbazia di Chiaravalle, infatti, troviamo altre testimonianze pittoriche di primo piano per le quali si è proposto il nome di Stefano, che rilanciano un senso di maestosità aggraziata accostabile in parte al nostro. A

⁴⁰ GREGORI 1974; DELANEY 1976; GATTI PERER 1990; FLORES D'ARCAIS 2007a; FLORES D'ARCAIS 2007b.

⁴¹ Per i resti superstiti della facciata di Santa Maria di Brera si rimanda alla sezione ad essi dedicata nel catalogo dello Sforzesco, VERGANI e TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, pp. 413-441.

⁴² LONGHI 1958; VOLPE 1983.

ulteriore riprova di ciò basta guardare gli angioletti piangenti nella scena commovente del *Compianto*, scolpita sul frontale di sarcofago ora nella cappella di San Tommaso da Villanova in San Marco (cat. I.9; figg. 223-225), per essere rimandati con la mente proprio ai modelli giotteschi.

Gli stretti legami tra il prevosto umiliate Guglielmo Villa e l'arcivescovo, nonché signore di Milano, Giovanni Visconti, potrebbero spiegare la decisione di quest'ultimo di affidare al nostro anonimo artista parte del progetto decorativo delle porte urbane milanesi, un'impresa che vide affiancarsi Giovanni di Balduccio e il Maestro di Viboldone, con una suddivisione equa del lavoro⁴³. Stando a quanto riferito da Galvano Fiamma, il grande progetto di fortificazione urbana sarebbe stato avviato da Azzone Visconti a partire dal 1330. A lungo la critica ha quindi sostenuto l'idea che l'iniziativa della decorazione delle principali porte aperte lungo la cinta muraria, per la quale erano previsti tabernacoli votivi abitati da gruppi scultorei, dovesse risalire agli anni del suo governo, conclusosi nel 1339. Egli avrebbe pertanto affidato l'ideazione del programma d'insieme a Giovanni di Balduccio, suo scultore di fiducia, arrivato a Milano verso la metà degli anni Trenta; solo alla morte del pisano, intono al 1350, dal momento che il progetto non era ancora giunto a termine, l'incarico sarebbe passato quindi nelle mani del Maestro di Viboldone. Questa lettura, negli ultimi anni, è apparsa però controversa e ha portato a una risoluzione differente della questione. Che l'impresa sia stata patrocinata dai Visconti come opera di propaganda è sempre stato indubbio, il problema semmai ha riguardato la responsabilità specifica del signore committente, con conseguenze importanti per la cronologia delle sculture. Il programma prevedeva una serie di sei gruppi plastici raffiguranti Sacre Conversazioni, da porsi entro le edicole poste sopra i rispettivi ingressi urbici. Tutti dovevano seguire un medesimo schema compositivo, con al centro la Madonna con Bambino in trono, affiancata da Sant'Ambrogio e da alcuni santi patroni venerati nel sestiere a cui faceva capo la porta. Le distruzioni in momenti diversi degli accessi fortificati alla città e delle rispettive parti ornamentali hanno determinato una perdita parziale di quell'insieme cospicuo di statue, rendendo ardua la ricomposizione precisa dei raggruppamenti, così come si dovevano presentare in origine. Tuttavia, l'individuazione delle diverse maniere stilistiche, da leggersi nelle statue sopravvissute, conduce a porre sotto il nome di Giovanni di Balduccio, coadiuvato dalla bottega, le sculture relative a Porta Ticinese, Porta Orientale e Porta Romana, mentre i gruppi dei restanti ingressi, Porta Nuova, Porta Vercellina e Porta Comasina, vanno

⁴³ Sulle vicende della decorazione delle porte urbane i contributi specifici più rilevanti spettano a: FIORIO 1991; CAVAZZINI 2007; TOSI 2014 (2015). Quest'ultimo è inserito nel numero speciale di *Arte Lombarda*, 172, 3, 2014 (2015), dedicato interamente all'argomento, pubblicato a seguito di un convegno incentrato sulla Madonna di Rizzo (cat. I.18).

ascritti senza esitazioni al Maestro di Viboldone⁴⁴. Ad eccezione della serie di Porta Nuova (cat. I.14), l'unica rimasta *in loco*, le altre hanno subito svariati spostamenti nel tempo, al punto che oggi si ritrovano dislocate in diverse sedi. Un numero considerevole si conserva comunque al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, dove è possibile ammirare l'unico gruppo rimasto integro, quello di Porta Ticinese (sostituito sulla porta da copie), e le altre figure pertinenti alle balduccesche Porta Orientale e Porta Romana. Qui si custodiscono inoltre due pezzi relativi al Maestro di Viboldone, il *San Giacomo*, proveniente con tutta probabilità da Porta Vercellina (cat. I.16), e una *Madonna con Bambino*, scovata nell'oratorio di Riozzo (cat. I.18), per la quale non è così facile stabilire se in origine fosse ubicata su Porta Comasina ovvero sull'altra, Vercellina. I destini toccati alle rimanenti statue del Maestro le hanno condotte in siti alquanto differenti tra loro, dalla facciata della chiesa di San Marco, dove sono stati installati i *Santi Agostino, Marco e Ambrogio*, pertinenti alla vicina Porta Comasina (cat. I.19), alla piccola chiesa di San Nicolao, ove troneggia una seconda *Madonna con Bambino* (cat. I.15), fino al Cenacolo di Santo Spirito di Firenze, che accoglie un rovinatissimo *Sant'Ambrogio*, forse situato *ab antiquo* su Porta Vercellina (cat. I.17).

Gli studi più rilevanti degli ultimi decenni sulle ricomposizioni dei gruppi spettano a Maria Teresa Fiorio, Luca Tosi e soprattutto Laura Cavazzini, grazie alla quale è stato possibile evidenziare come l'ipotesi di ancorare le sculture agli anni di governo di Azzone possa ormai considerarsi superata e come invece tutta la campagna di lavori vada calata tra il quinto e al massimo al principio del sesto decennio, sotto l'egida di Giovanni Visconti. La presenza del flagello come attributo iconografico del vescovo patrono di Milano diviene un elemento usuale nelle immagini iconiche del santo a partire dall'evento miracoloso accaduto durante la battaglia di Parabiago il 21 febbraio 1339, nella quale i Visconti si trovarono a fronteggiare gli Scaligeri per la conquista di Brescia. La vittoria dei signori di Milano, secondo la leggenda, sarebbe stata possibile grazie all'intervento di Sant'Ambrogio sul campo di battaglia, che sarebbe apparso brandendo il frustino e favorendo dunque la cacciata dei nemici. Sebbene qualche raro antecedente sia possibile rintracciarlo sui rilievi narrativi dell'antica Porta Romana, è a partire da quell'anno che la raffigurazione del santo con il flagello in mano diviene canonica, così effigiato per la prima volta sull'*Arca di San Pietro Martire* (fig. 330)⁴⁵. Questo fatto dimostra quindi come le sculture delle porte urbiche, tutte caratterizzate da una simile iconografia, debbano slittare cronologicamente oltre il 1339 e legarsi dunque alla committenza di Giovanni

⁴⁴ Per i gruppi balducceschi si veda TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 305-321, pp. 306-324.

⁴⁵ I rilievi relativi all'antica Porta Romana sono conservati presso il Castello Sforzesco, schedati da VERGANI nel relativo catalogo, *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 205-208, pp. 195-206.

Visconti, anziché di Azzone. Una datazione nel corso degli anni Quaranta per le sculture uscite dalla bottega di Giovanni di Balduccio si dimostra oltretutto più adeguata dal punto di vista stilistico. Non è infatti possibile raffrontare le sublimi figure dell'*Arca* con le più deboli statue delle porte, che sembrano avvicinarsi maggiormente alle ultime imprese di Giovanni e in particolare alla decorazione di Brera. Per quanto riguarda, invece, le serie da annoverare nel *corpus* del Maestro di Viboldone, tutte molto omogenee, la maestosa solennità delle Madonne in trono, lo slancio dei santi e l'intensità espressiva ci fanno pensare a un momento assai prossimo alla lunetta dell'Abbazia umiliate, dunque non lontano dal 1348 e in ogni caso da porsi entro la fine del governo del Visconti, morto nel 1354.

Questa contemporaneità tra i due scultori rende necessaria una lettura simultanea di tutte queste statue, dalla quale si evince come il nostro non possa essere considerato un semplice seguace di Giovanni di Balduccio, bensì un maestro al suo pari. E ciò è provato dalla qualità delle sue sculture, ben più alta di quelle approntate dalla bottega balduccesca. Palesi sono poi alcune differenze compositive, a partire dalla Madonna in trono. Se in Giovanni di Balduccio la Vergine con Bambino risulta frontale, con la sola torsione della parte alta del busto e della testa (fig. 321), il Maestro di Viboldone trova una soluzione più animata, ruotando tutto il corpo in una posizione di tre quarti (fig. 318). Tale espediente sarà destinato ad avere un successo decennale, ripreso da tutti gli scultori successivi, a partire da Bonino da Campione. Un secondo elemento di distinzione sta nella raffigurazione del Sant'Ambrogio, che ritroviamo sempre devotamente inginocchiato e con il flagello pendente dal polso nei gruppo balducceschi (fig. 329), mentre negli altri egli trova maggior vigore ergendosi in piedi e stringendo al petto il frustino (figg. 344-345). Non è possibile stabilire quanta responsabilità spetti all'uno o all'altro maestro nella progettazione complessiva, se questa sia davvero stata richiesta in un primo momento al solo Giovanni di Balduccio oppure se entrambi siano stati coinvolti fin da subito in una specie di collaborazione. Quello che possiamo giudicare obiettivamente è la suddivisione equa del lavoro e la protezione riservata a entrambi dal signore di Milano, indice di una loro equivalenza a livello di reputazione in città.

Le vicende artistiche dei due scultori vanno quindi lette in concomitanza. Entrambi furono attivi nel tempio agostiniano di San Marco, uno dei luoghi di sepoltura privilegiati delle famiglie nobili di Milano, dove Giovanni di Balduccio, sul finire degli anni Quaranta, venne incaricato di erigere il *Monumento del beato Lanfranco Settala* e dove, nel corso dello stesso decennio, il Maestro di Viboldone si trovò a operare a più riprese: dal più volte citato *Monumento di Salvarino Aliprandi* al bellissimo frontale di sarcofago con l'*Incoronazione della Vergine* (cat. I.9), al quale vanno associati due *Angeli reggicero* ivi conservati (cat. I.10), e in

ultimo l'architrave del portale principale della chiesa (cat. I.20). Entrambi furono coinvolti nell'impresa più importante del momento sponsorizzata dai Visconti, vale a dire la decorazione dei principali varchi cittadini. Entrambi destinati a segnare il corso della scultura lombarda trecentesca.

L'arrivo a Milano di Giovanni di Balduccio, come spesso è stato detto, pone un momento di svolta decisivo nell'evoluzione della statuaria locale, imprimendo un'ondata di freschezza gotica, tale da rendere il marmo più cedevole e conferendo alle figure una nuova, sofisticata eleganza. Eppure, quel nobile linguaggio toscano sembra fondersi presto con il lessico più prettamente padano, caratterizzato da un forte senso plastico e da un verace naturalismo, sbocciando in una nuova parlata, di cui si fece interprete il Maestro di Viboldone, seguendo una propria "via campionesa al gotico"⁴⁶. In questo suo straordinario connubio tra accenti campionesi e toscani, tra influenze derivate dalla statuaria locale e da quella importata da Giovanni di Balduccio, tra le suggestioni della pittura e la propria personale sensibilità, egli si differenzia nettamente da tutti quei seguaci del maestro pisano, che tendono a volerne seguire le tracce senza aggiungere qualcosa di veramente originale. Non si intende affatto svalutare il loro apporto nel quadro della scultura gotica lombarda. Indubbiamente essi testimoniano il particolare momento storico in cui si sono trovati ad operare, per il quale vale l'asserzione *ubi maior, minor cessat*. Dichiarazione che non risulta però calzante per il Maestro di Viboldone, sufficientemente astuto nell'aver saputo evitare di cadere schiacciato dalla nomea del pisano e nell'essersi guadagnato un posto di ruolo nella definizione dell'arte scultorea della Lombardia trecentesca. La distanza sostanziale con i suoi contemporanei balducceschi si manifesta in più di un'occasione. Si prenda ad esempio il cosiddetto Maestro del Trittico dei Magi, fido discepolo di Giovanni, autore dell'opera omonima scolpita nel 1347 per la basilica di Sant'Eustorgio (figg. 18-20): in quel suo essere un miniatore del marmo, straordinario nell'effetto finale, egli palesa la lontananza di spirito dal nostro scultore, ben più solenne⁴⁷. E così se osserviamo il Maestro di Martino Aliprandi, ingaggiato in San Marco dalla stessa famiglia che ha assoldato il nostro e rintracciabile in alcune sculture scovate a Cressogno e Dasio, sul lago di Lugano (cat. II.25-27), non si può non notare il suo intento di non voler tradire

⁴⁶ FIORIO 1991, p. 122.

⁴⁷ Sull'ancona dei Magi si vedano: CICOGNARA 1823-1824, III (1823), pp. 430-432; CALVI 1859, I, p. 20; MONGERI 1872, pp. 57-58; MEYER 1893, pp. 32-41; VENTURI 1906, pp. 566-568; VIGEZZI 1928, p. 46; VIGEZZI 1933, pp. 260-264; BELLONE 1940, pp. 183-184; BARONI 1944, pp. 97-99; TOESCA 1951, p. 385 n. 137; BARONI 1955, p. 794; BOSSAGLIA 1984, pp. 99-100; NOVELLO 1990, pp. 162-163, 327-329; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 111; ECCHER 2010-2011, pp. 215-248.

Giovanni di Balduccio, ripreso testualmente, dimostrando molta meno audacia rispetto al Maestro di Viboldone.

Di fronte alla portata del suo operato rimane il rammarico di non potergli dare ancora un'identità biografica precisa, come meriterebbe. Come si sarà percepito, l'uso del condizionale è sempre d'obbligo poiché non esiste ancora nessun punto fermo. L'insieme di opere abbastanza cospicuo riunito attorno al suo nome (anch'esso purtroppo rimasto convenzionale) risulta talmente compatto e privo di limpidi scarti stilistici da farci credere che egli non sia vissuto a lungo. La sua carriera, se la ricostruzione proposta è corretta, si deve essere bruciata tutta tra gli anni Quaranta e Cinquanta. A farci ben sperare in una dilatazione verso gli anni Sessanta rimane la *Lastra del prevosto Guglielmo Villa*, morto nel 1365, come iscritto sul bordo della tomba (cat. I.22). Tuttavia, anche in questo caso il termine cronologico è destinato a rimanere non dirimente, in quanto lo stesso Villa potrebbe aver pensato alla propria sepoltura negli anni precedenti, in concomitanza con il rinnovo del tiburio, dove essa fu verosimilmente posta. Solo il fortunato ritrovamento di altri pezzi da aggiungere al catalogo potrebbe aiutarci in futuro a comprendere meglio questa eventuale fase finale.

Malgrado la sua parentesi sia stata breve, lo scultore di Viboldone ha segnato indiscutibilmente il percorso della scultura lombarda dei decenni successivi, dominati da Bonino da Campione. I due artisti sono stati spesso confusi dalla critica, tanto da far sorgere il sospetto che si tratti in realtà della stessa persona, ovvero, che il Maestro di Viboldone altri non sia se non il giovane Bonino da Campione. V'è un gruppo di opere, in particolare, in cui i contorni delle due personalità sembrano affievolirsi e confondersi: la serie dei quattro santi vescovi stanti, scolpiti a tutto tondo, conservati a Pavia, oggi disseminati in collocazioni differenti. Si tratta di un gruppo enigmatico di sculture avvicinati tra loro per le impressionanti affinità stilistiche e tipologiche, ma con leggere variazioni che non le rendono così facilmente giudicabili. Essi raffigurano quattro vescovi collegati a vario titolo alla città di Pavia: *Sant'Agostino*, di cui non si conosce l'ubicazione originaria, conservato oggi nell'Aula Magna dell'Università (cat. II.7); *Sant'Ambrogio*, proveniente dalla soppressa chiesa a lui dedicata, ora custodito all'interno del Palazzo Vescovile (cat. II.8); *San Biagio*, già nell'omonima chiesa andata distrutta nel 1770 e quindi trasferito all'interno della chiesa dei Santi Primo e Feliciano (cat. II.9); *San Teodoro*, ancora nell'omonima chiesa (cat. II.10). Le dimensioni corrispondenti, la medesima impostazione frontale, i paludamenti episcopali impreziositi da ornamenti pressoché identici, variati solo in alcuni dettagli, ma soprattutto la loro solennità e le espressioni intense dei volti, segnati da dettagli realistici e incorniciati dai capelli gonfiati a livello delle

orecchie, sono elementi che confondono nel cercare di dare loro una paternità. Tutte sembrano possedere caratteri propri del Maestro di Viboldone, eppure qualcosa di impacciato le distanzia dai santi delle porte urbiche milanesi o da quelli della lunetta, più animati in lievi ancheggiamenti e torsioni. Sembra naturale guardare allora all'altro grande scultore lombardo di secondo Trecento, Bonino da Campione. Anche in questo caso però l'attribuzione non è così scontata, benché alla fine mi pare che alcuni confronti con le sue opere siano piuttosto eloquenti e facciano propendere per una sua responsabilità. Ad ogni modo, la serietà dei loro volti un po' si allontana da certe espressioni affabili tipiche dello scultore, sebbene si debba considerare il fatto che i soggetti qui rappresentati impongono per loro natura una speciale monumentalità. Resta semmai il dubbio se non vi sia una compartecipazione di più mani tra scultori direttamente legati al Maestro di Viboldone, e tra questi proprio lo stesso Bonino in un momento di forte propensione verso l'anonimo maestro.

L'affinità tra il Maestro di Viboldone e Bonino credo infatti vada letta alla luce di una relazione stretta tra i due, quella di maestro e allievo. L'impostazione, ad esempio, delle Madonne in trono sedute in diagonale, girate completamente di tre quarti, così come si trovano scolpite su numerosissimi frammenti di sarcofago sparsi tra musei e chiese, spesso usciti dalla bottega del maestro di Campione, se non dalla sua stessa mano, si ispira chiaramente al prototipo delle Vergini dei tabernacoli delle porte urbiche. E ancora quel modo particolare di pettinare le chiome ondulate dei capelli in rigonfiamenti dietro le orecchie, così largamente diffusosi tra i santi boniniani, non può non guardare alle tante figure del nostro. La sensazione è che tramite la lezione dello scultore anonimo, a Milano ci si dimentichi presto di alcune peculiarità spiccatamente toscane, così tanto amate negli anni in cui Giovanni di Balduccio era ancora attivo. Bonino si avvia alla pratica scultorea molto probabilmente in questo momento di passaggio, quando il Maestro di Viboldone è abbastanza affermato da potersi permettere una propria bottega. Da lui apprende quel senso di naturalismo, manifesto nei visi rugati e nella resa epidermica delle armature. Acquisisce la capacità di articolare le sue scene votive con quel filo di intimismo, visibile nel contatto fisico tra i santi e i devoti accompagnati nelle *Presentatio animae*.

Il Maestro di Viboldone, dunque, guardando in parte a Giovanni di Balduccio, si impone a sua volta come scultore in grado di fare scuola, ancor più dello stesso pisano. E tra i suoi migliori allievi è da ricercare proprio il giovane Bonino, che entrerà nelle glorie di Bernabò Visconti e del suo *entourage*, emergendo come uno dei principali capibottega dell'Italia padana, rimanendo sulla scena fino agli ultimi anni del secolo. Ciò che semmai Bonino da Campione e i suoi seguaci non riusciranno mai a eguagliare è quel vigore energetico e solenne del Maestro di

Viboldone, quel senso di un'umanità severa, ma pacata e serena allo stesso tempo, quegli sguardi intensi e magnetici. Il suo potere seduttivo all'occhio dell'osservatore non trova paralleli tra i tanti scultori attivi a Milano e sul territorio nel corso del Trecento, il suo fascino rimane unico nel panorama lombardo, alimentato probabilmente anche da quell'alone di mistero che ancora lo avvolge.



1



2



3

Fig.1 Abbazia di Viboldone, San Giuliano Milanese (Milano)

Fig.2 Lapide con epigrafe datata 1348, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.3 Semicolonna con incisa la data 1348, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



4



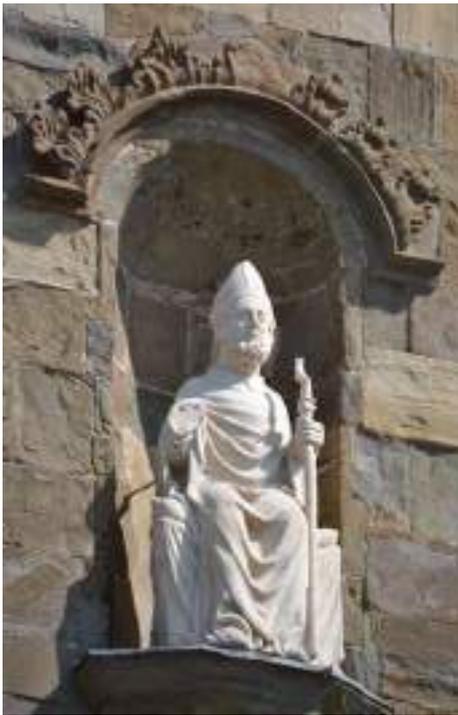
5

Fig.4 BONINO DA CAMPIONE (AMBITO DI), *Pietà*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

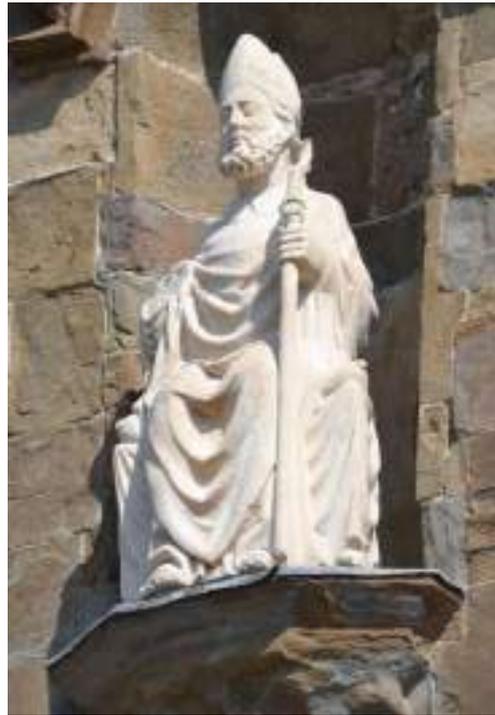
Fig.5 BONINO DA CAMPIONE (AMBITO DI), *Pietà*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



6



7



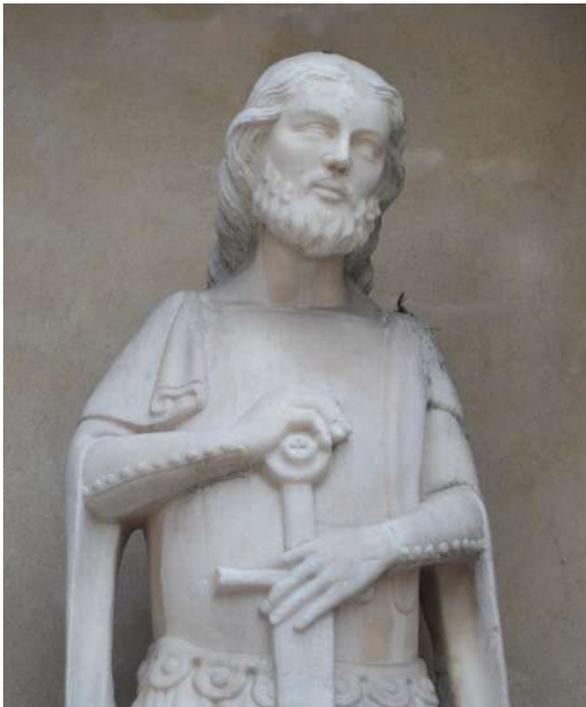
8

Fig.6 Chiesa di Sant'Agostino, Bergamo, facciata

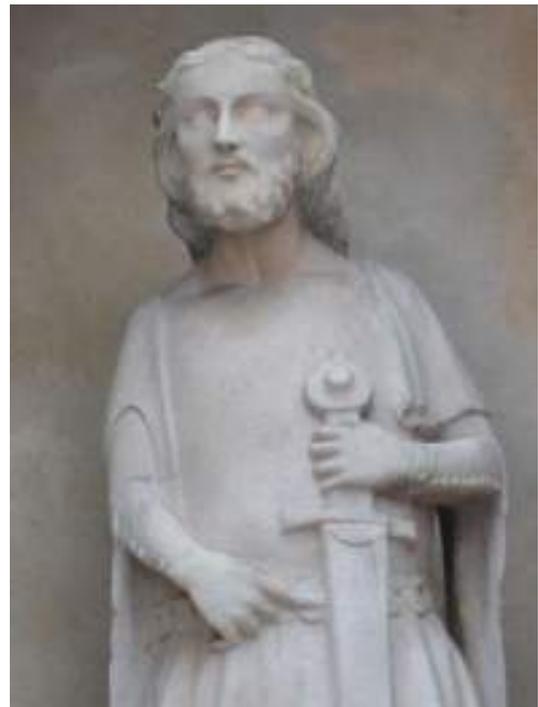
Figg.7-8 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Agostino*, Bergamo, chiesa di Sant'Agostino



9



10



11

Fig.9 Pusterla di Sant' Ambrogio, Milano

Fig.10 MAESTRO DI VIBOLDONE (COLLABORATORE DEL), *San Gervasio*, Milano, Pusterla di Sant' Ambrogio

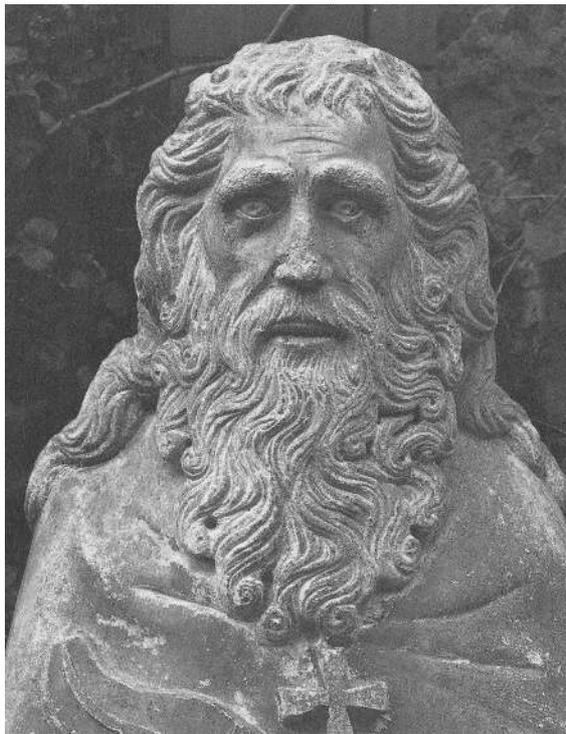
Fig.11 MAESTRO DI VIBOLDONE (COLLABORATORE DEL), *San Protasio*, Milano, Pusterla di Sant' Ambrogio



12



13



14



15

Fig.12 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Santo Stefano*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata

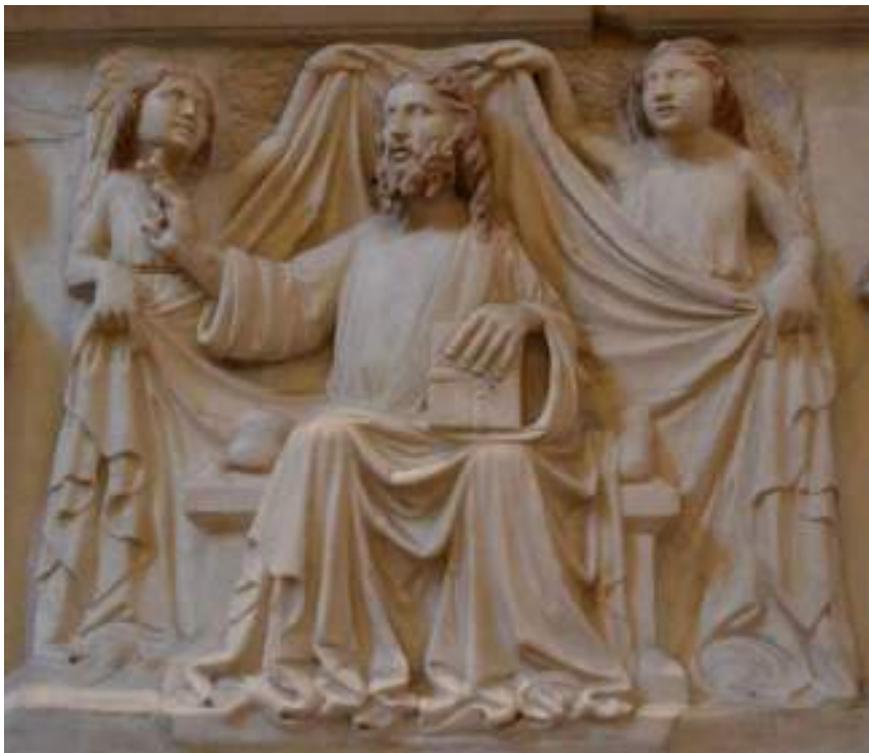
Fig.13 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Madonna con Bambino*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata

Fig.14 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *San Giovanni Battista*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata

Fig.15 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *San Pietro*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata



16



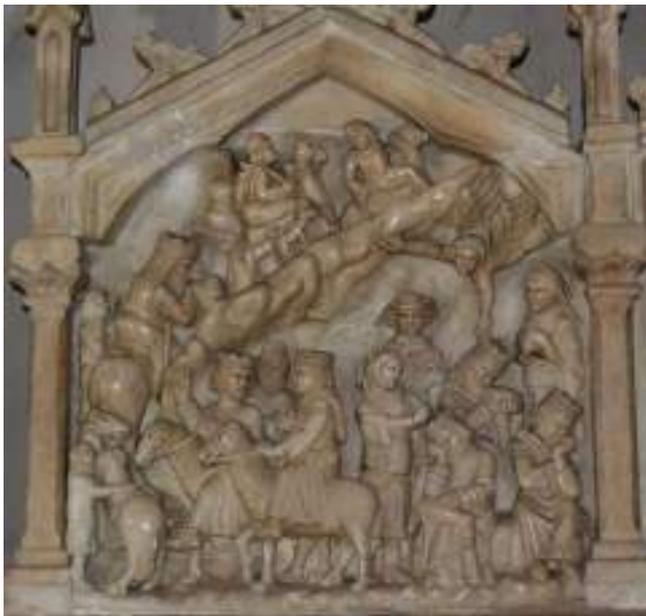
17

Fig.16 GIUSTO DE' MENABUOI, *Cristo Giudice*, particolare del *Giudizio Universale*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.17 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



18



19



20

Fig.18 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *Trittico dei Magi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Figg.19-20 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *Trittico dei Magi*, particolari, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

CATALOGO DEL MAESTRO DI VIBOLDONE

I.1

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino e angeli

1340-1345 circa

Williamstown (Massachusetts), Williams College Museum of Art

Marmo; 37,5 x 30,5 cm

inv. 61.21

Provenienza: collezione Charles Loeser, Firenze; acquistato da K.J. Hewett, Ltd., Londra; donato dalla Greylock Foundation al Williams College Museum of Art, Williamstown

L'intenso scambio di sguardi tra la Madre e il Bambino attira l'attenzione dello spettatore verso il centro di questa formella ad altorilievo. La Vergine siede su un trono, la cui foggia a panca si può solo intuire, dal momento che esso risulta completamente avvolto dall'ampio drappo sostenuto dai due angioletti stagliati sullo sfondo. In una lieve torsione di tre quarti, Maria sostiene il figlioletto benedicente, ritto sulla sua coscia sinistra, mentre con la mano destra regge il gambo del giglio spezzato. La cortina sembra confondersi con il suo abbondante mantello, che ricade a terra in pieghe frastagliate. Il rilievo, in origine, doveva con tutta probabilità essere la parte centrale di un sarcofago, affiancato da specchiature contenenti altre scene, come si vede abitualmente nei monumenti funebri trecenteschi lombardi.

Il pezzo fu pubblicato per la prima volta da Costantino Baroni nel 1944, dopo averne rinvenuto una fotografia presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze⁴⁸. Il frammento si trovava all'epoca in collezione privata e precisamente nella collezione di Charles Loeser a Torri di Gattaia, vicino al capoluogo toscano. Gli eredi di Loeser lo vendettero in un'asta Sotheby a Londra l'8 dicembre 1959⁴⁹; fu acquistato da K.J. Hewett, Ltd., e donato, in seguito, dalla Greylock Foundation al Williams College Museum of Art di Williamstown (Massachusetts), dove tutt'oggi è conservato⁵⁰.

Nella perizia dell'asta londinese la formella viene data come opera senese della prima metà del XIV secolo, con un'attribuzione a Giovanni d'Agostino, influenzato da Nicola Pisano. In calce alla foto Brogi dell'Istituto Germanico fiorentino figurano alcuni appunti a matita, tra cui proprio il nome dello scultore Giovanni d'Agostino – associato a quello dello studioso Valentiner, al quale con tutta probabilità spetta tale ipotesi attributiva –, una datazione “1330-

⁴⁸ BARONI 1944, p. 98, fig.187; BARONI 1955, p. 794.

⁴⁹ *Catalogue* 1959, n. 174.

⁵⁰ MOSKOWITZ in *Gothic Sculpture in America*, I, 1989, scheda 207, pp. 268-269.

40” e la segnalazione “Lombardei”⁵¹. La provenienza lombarda del pezzo è senz’altro corretta e indiscutibile. Baroni lo inseriva, difatti, nelle opere di derivazione balduccesca e in modo specifico lo avvicinava a un allievo fedele di Giovanni di Balduccio, il cosiddetto Maestro del Trittico dei Magi, autore dell’ancona marmorea collocata nella basilica di Sant’Eustorgio a Milano e datata 1347 (fig. 18). Questa stessa idea è stata rilanciata in seguito anche da Roberto Paolo Novello nella sua tesi di dottorato sullo scultore pisano (1990)⁵². Con riferimento più generico alla scuola di Giovanni e una datazione intorno al 1350, venne invece esposta, nel 1971, alla mostra *The Medieval Sculptor* di Brunswick (Bowdoin College Museum of Art)⁵³. Nella scarsa letteratura specifica relativa al nostro rilievo è perdurata dunque tale posizione, fino alla scheda firmata da Anita Fiderer Moskowitz all’interno dei poderosi volumi sulla scultura gotica italiana negli Stati Uniti (1989), la quale riscontrò analogie con le figure dell’*Arca di San Pietro Martire*, così come con il *Monumento di Azzone Visconti* nella chiesa di San Gottardo in Corte⁵⁴.

Una stretta relazione con le sculture milanesi del maestro pisano è palese nell’impostazione della scena, che richiama da vicino il rilievo di uguale soggetto, ora conservato al Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 829; fig. 24), già parte del *Monumento di Uberto III Visconti* e ubicato in origine in Sant’Eustorgio⁵⁵, così come la *Vergine con Bambino*, anch’essa conservata al Castello Sforzesco (inv. 1002bis; fig. 23), ma proveniente dal *Monumento di Azzone Visconti* (1342-1346)⁵⁶. Da quest’ultima la nostra Madonna si differenzia per la torsione del busto verso la sua sinistra e per il dialogo madre-figlio, assente nella scultura viscontea, più rigida e meno espressiva, scolpita evidentemente da un collaboratore di Giovanni. Il linguaggio balduccesco si esprime, inoltre, nella resa mimetica di piccoli dettagli, quali l’orlo sfrangiato della cortina, l’elegante ornamentazione della veste degli angeli, resa con la punta del trapano, o ancora la chioma ben pettinata dell’angioletto di destra, che diversamente dal compagno acefalo si è fortunatamente conservato integro.

La corrispondenza quasi sovrapponibile dei due angeli reggicortina del rilievo statunitense con quelli ai lati del Sant’Ambrogio stagliato al centro del fregio del monumento di Azzone (fig. 26), potrebbe essere un prezioso indizio per individuare l’autore dell’anconetta

⁵¹ Vedi il faldone della scultura gotica in Lombardia, cartella 38512 (Fototeca Kunsthistorisches Institut, Firenze). Vedi anche una foto databile 1925-1940 circa delle Civiche raccolte grafiche e fotografiche del Castello Sforzesco: SIRBeC scheda AFRLIMM - IMM-3a060-0000261.

⁵² NOVELLO 1990, p. 162.

⁵³ *The Medieval Sculptor* 1971, n. 33.

⁵⁴ MOSKOWITZ in *Gothic Sculpture in America*, I, 1989, scheda 207, pp. 268-269.

⁵⁵ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 1, pp. 140-143; VERGANI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 304, pp. 304-306; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.13, pp. 99-100.

⁵⁶ VERGANI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 322, pp. 324-325.

tra i collaboratori di Giovanni nel cantiere del sepolcro visconteo. Non sembra però accettabile l'idea di Baroni di riconoscervi la mano del Maestro del Trittico dei Magi, i cui modi estremamente accurati e quasi miniaturistici non trovano perfetta corrispondenza nei piani più dilatati del nostro rilievo. Molto più convincente risulta invece la proposta avanzata in anni recenti da Laura Cavazzini di attribuire il frammento al Maestro della lunetta di Viboldone⁵⁷. A prima vista, forse, non appaiono subito così lampanti le analogie con le opere più note e monumentali dello scultore anonimo, ma un'osservazione attenta mette in luce alcune caratteristiche che saranno in seguito sviluppate in senso più solenne dal maestro. Si vedano i visi pieni, dall'espressione intensa, oppure lo sviluppo del mantello a pieghe spezzate tra le ginocchia, che ricade increspandosi a terra, seguendo uno schema di derivazione balduccesca, ma che diverrà una peculiarità del nostro artista. Basti osservare il Cristo benedicente del *Monumento di Salvarino Aliprandi* nella chiesa di San Marco a Milano (fig. 27) per avere un confronto diretto.

L'inevitabile affinità con le opere di Giovanni di Balduccio potrebbe rivelare una traccia importante circa la formazione e la prima attività dello scultore attivo a Viboldone intorno al 1348. E proprio la relazione del rilievo statunitense con il sepolcro di Azzone ci indirizza verso una probabile datazione attorno ai primi anni Quaranta, un momento in cui lo scultore doveva essere in stretto contatto con il pisano, dal quale però riuscì ben presto ad affrancarsi, per divenire un maestro autonomo già nella seconda metà del decennio. Alla luce degli scarsi dati a nostra disposizione, questo potrebbe, ragionevolmente, rappresentare il pezzo da inserire in apertura del suo catalogo, da porre quindi all'inizio del suo percorso, bruciatosi rapidamente nel torno di pochi anni, e da legare stilisticamente a una piccola Madonna a tutto tondo conservata ora a Campione d'Italia (cat. I.2; figg. 28-29).

BIBLIOGRAFIA:

BARONI 1944, p. 98, fig.187; BARONI 1955, p. 794; *Catalogue* 1959, n. 174; *The Medieval Sculptor* 1971, n. 33; MOSKOWITZ in *Gothic Sculpture in America*, I, 1989, scheda 207, pp. 268-269; NOVELLO 1990, p. 162; CAVAZZINI 2007, p. 654; ECCHER 2010-2011, pp. 173-174; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 86-87.

⁵⁷ CAVAZZINI 2007, p. 654; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 86-87.



21

Fig.21 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, Williamstown, Williams College Museum of Art



22



23



24

Fig.22 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, Williamstown (Massachussets), Williams College Museum of Art

Fig.23 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Madonna con Bambino* (dal Monumento di Azzone Visconti), Milano, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.24 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino* (dal Monumento di Uberto III Visconti), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



25



26



27

Fig.25 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, Williamstown, Williams College Museum of Art

Fig.26 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Sant' Ambrogio*, particolare del *Monumento di Azzone Visconti*, Milano, chiesa di San Gottardo in Corte

Fig.27 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



28



29

Fig.28 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, Williamstown, Williams College Museum of Art

Fig.29 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Campione d'Italia, Galleria Civica

I.2

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino

1340-1345 circa

Campione d'Italia, Galleria Civica

Marmo; 50 x 19 x 11,5 cm (Bambino: 18 cm)

Provenienza: Campione d'Italia, chiesa di San Zenone

La piccola scultura rappresenta una giovane e delicata Madonna dallo sguardo assorto; stante, sorregge col braccio sinistro il Bambino, il quale si volge a lei teneramente, reggendo un libricino aperto. La Vergine indossa un elegante abito stretto in vita da una cinturina, ricamato finemente lungo i bordi e decorato da una serie di bottoncini lungo le maniche. Il velo le incornicia il viso, lasciando appena fuoriuscire i lunghi capelli ondulati.

La citazione più antica della statuetta risale al 1908, quando Francesco Malaguzzi Valeri la vide all'interno della chiesa parrocchiale di San Zenone a Campione d'Italia, posta nella nicchia centrale di un'edicola rinascimentale (fig. 41), murata nella navata sinistra; nelle due nicchie laterali erano esposte allora le sculture in marmo di un'Annunciazione⁵⁸. In questa medesima sistemazione la videro anche Vittorio Adami (1929), Mariuccia Belloni Zecchinelli (1968) e Bernhard Anderes (1980)⁵⁹. Mentre il gruppo dell'*Annunciazione* esprime un linguaggio stilistico collocabile tra gli anni Settanta e Novanta del Quattrocento, la nostra Madonna, a dispetto di quanto creduto da Malaguzzi Valeri che la datava alla fine del XV secolo, è una scultura che può considerarsi pienamente trecentesca. Il tabernacolo, databile intorno alla seconda metà del XVI secolo, evidentemente venne utilizzato come soluzione di comodo per la sistemazione di queste tre statuette, di cui non conosciamo l'ubicazione originaria. È plausibile comunque che le opere si trovassero all'interno della chiesa fin dall'origine, anche se non si hanno dati sufficienti per poterlo confermare pienamente. La chiesa di San Zenone mantenne il titolo di parrocchiale fino al 1966, per essere poi adibita a sede di mostre nel 1968; dal 2008, infatti, ospita la Galleria Civica, il cui primo nucleo di sculture comprendeva per l'appunto anche la Madonnina e l'Annunciazione, tutte restaurate per l'esposizione tra il 2008 e il 2009⁶⁰. Nel complesso la Vergine si presenta in buone condizioni, con qualche minimo residuo di dorature; sulla schiena riporta il segno di un ancoraggio

⁵⁸ MALAGUZZI VALERI 1908, p. 170; a p. 171 pubblica la fotografia dell'edicola con le sculture. Sull'edicola vedi MOIZI 2011, scheda 15, pp. 156-160. Sulle sculture dell'Annunciazione vedi MOIZI 2011, scheda 7, pp. 89-95.

⁵⁹ ADAMI 1929, p. 690; BELLONI ZECCHINELLI 1968, pp. 92-93; ANDERES 1980, p. 326.

⁶⁰ *Tre sculture* 2009, p. 9; MOIZI 2011, pp. 5-6.

metallico. Il Bambino è invece mutilo del braccio sinistro, mancanza che riguarda anche una parte del libro.

Al di là delle sintetiche citazioni poc'anzi riportate, la nostra scultura non ha mai ricevuto attenzione critica fino ai recenti contributi del 2011 di Carla Travi e Mirko Moizi. La Travi ha giustamente proposto di assegnarla al Maestro della lunetta di Viboldone, pensando a una sua fase iniziale, sulla base delle attinenze con l'arca di Salvarino Aliprandi in San Marco (cat. I.4) e con la *Commendatio animae* di Francoforte (cat. I.6), tra le quali corrono evidenti affinità soprattutto nelle raffigurazioni delle rispettive Vergini (figg. 42-45)⁶¹. Moizi ha diversamente avanzato l'attribuzione ad un anonimo e imprecisato scultore campionese, più legato comunque ai modi di Bonino da Campione, con una datazione piuttosto tarda, tra il 1370 e il 1390⁶².

L'autografia del Maestro di Viboldone credo si possa provare soprattutto attraverso il confronto diretto con la Madonna della lunetta dell'Abbazia milanese (figg. 35-38). La deliziosa scultura di Campione, difatti, esprime in piccolo quella monumentalità, quella solennità pacata e quell'intensità tipiche del Maestro. I loro profili appaiono quasi identici, caratterizzati dalla bocca leggermente pronunciata e dalla pienezza delle gote e del soggolo. Il velo si piega morbidamente lasciando appena fuoriuscire alcune ciocche di capelli. I due Bambini riccioluti paiono fratelli nei tratti somatici, differenziati semplicemente dalle pose dissimili. Nell'opera campionesa lo scultore risulta incerto nelle proporzioni del busto esile e con le spalle spioventi, sproporzione che secondo Moizi sarebbe dovuta a una presunta collocazione originaria sopraelevata e dunque a un punto di vista pensato dal basso. Tuttavia, si rivela molto attento alla resa dei dettagli minuti, come si vede lungo i bordi ricamati della veste oppure nel tentativo di accennare alla presenza delle pupille negli occhi piuttosto allungati. Tale minuzia delicata rimanda al rilievo statunitense (cat. I.1), del quale ripropone anche alcuni giochi dei panneggi adagiati a terra e le pieghe ad angolo spezzato (figg. 31-34). È evidente come si parli ancora una lingua accostabile a Giovanni di Balduccio. Le sculture dell'*Arca di San Pietro Martire* (1339) dovettero offrire un modello altissimo a cui ispirarsi e non è escluso che proprio in quel cantiere il nostro abbia iniziato a muovere i primi passi (figg. 39-40). Possiamo pertanto immaginare di trovarci di fronte a un momento precoce, forse verso i primissimi anni Quaranta, quando appunto il Maestro non era ancora un artista indipendente, ma evidentemente già dotato di un grande ed esclusivo talento. La presenza a Campione di questa importante scultura potrebbe essere indicativa sull'origine geografica dello scultore, da sempre ipotizzata dagli studiosi.

⁶¹ TRAVI 2011, pp. 263-264.

⁶² MOIZI 2011, pp. 9-10; scheda 4, pp. 59-66.

La tipologia iconografica della Madonna con Bambino stante, di piccole dimensioni e scolpita a tutto tondo, troverà ampia diffusione nel territorio lombardo-milanese soprattutto durante la seconda metà del Trecento. Si vedano, ad esempio, la Madonna di Castelletto di Abbiategrasso (cat. II.3; fig. 509), già attribuita al Maestro di Viboldone, ma presumibilmente opera di un suo allievo, oppure la più nota Madonna 'Litta' di Bonino da Campione, conservata al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (fig. 537)⁶³.

BIBLIOGRAFIA:

MALAGUZZI VALERI 1908, p. 170; ADAMI 1929, p. 690; BELLONI ZECCHINELLI 1968, pp. 92-93; ANDERES 1980, p. 326; *Tre sculture* 2009, p. 9; *Claudio Massini* 2010, p. 105; TRAVI 2011, pp. 263-264; MOIZI 2011, pp. 9-10; scheda 4, pp. 59-66.

⁶³ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, pp. 260-263; TRAVI, in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 295, pp. 272-274; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.25, pp. 104-105.



30

Fig.30 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Campione d'Italia, Galleria Civica



31



32



33



34

Figg.31, 33 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica
Figg.32, 34 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, particolari, Williamstown, Williams
College Museum of Art



35



36



37



38

Fig.35, 37 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica
Figg.36, 38 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, San Giuliano Milanese (Milano),
Abbazia di Viboldone



39



40



41

Fig.39 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.40 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Temperanza*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.41 *Edicola* (in una fotografia pubblicata nel 1908), Campione d'Italia, già chiesa di San Zenone



42



43



44



45

Fig.42 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Vergine*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Figg.43-44 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.45 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

I.3

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino, santi e un donatore

1340-1345 circa

Ubicazione ignota

Marmo; 50 x 50 cm

Provenienza: collezione Ottaviano Venier

Tra le molte opere elencate nel catalogo d'asta della collezione di Ottaviano Venier, edito nel 1954, oltre alla *Pietà* ora a Varenna attribuita al Maestro di Viboldone (cat. I.5), emerge un secondo rilievo lombardo trecentesco. Si tratta di un frammento di frontale di sarcofago raffigurante una canonica scena di *Commendatio animae*: la Madonna con Bambino, posizionata all'estrema sinistra, siede di tre quarti su un semplice trono, rivolta verso un donatore orante, riccamente abbigliato con mantelletta di pelliccia che lo fa identificare come un giurista, protetto e accompagnato teneramente da Santa Caterina d'Alessandria, riconoscibile dalla piccola ruota sorretta in mano, e da un santo diacono privo di particolari attributi, presumibilmente Santo Stefano o San Lorenzo.

Nella copia del catalogo da me consultato vi è una strana ed enigmatica nota manoscritta a penna di autore ignoto. Una legenda apposta nella prima pagina dell'elenco completo delle opere indica testualmente "X NON disponibili N.10 X"; nella lista che segue, difatti, accanto a dieci opere è segnalata una "X". Tra queste vi sono la suddetta *Pietà* e il rilievo ora preso in esame. Non è chiaro, dunque, se quella breve annotazione stia a significare che in quell'occasione tali opere non erano disponibili per la vendita, ipotesi plausibile dal momento che la *Pietà* rimase certamente nella collezione Venier fino alla donazione alla chiesa di San Giorgio di Varenna nel 1977. Della *Commendatio animae*, in ogni caso, si è persa qualunque traccia e purtroppo, almeno per il momento, la sua ubicazione rimane ignota.

Tito Spini, in quel catalogo, riferiva il frammento a Bonino da Campione, definendolo "tra i più interessanti di questo periodo"⁶⁴. Nonostante l'attribuzione in questo caso non sia così acuta come quella proposta per il Cristo di Varenna, non si può negare che si tratti di una scultura estremamente intrigante. Proporre un'analisi critica approfondita del pezzo risulta alquanto difficoltoso poiché ci si può basare unicamente sulla vecchia fotografia, di qualità non elevata, pubblicata nel 1954. La riproduzione, sebbene non eccellente, ci permette comunque

⁶⁴ COLETTI-SPINI 1954, p. 19.

di intuire il pregio del rilievo e di avanzare alcune considerazioni circa la sua possibile paternità. Personalmente fatico a individuare il dinamismo vivace delle composizioni di Bonino da Campione (fig. 53) in quest'opera dall'aspetto piuttosto greve e statico. Mi pare, invece, che qui si annidino alcuni elementi propri dello scultore che spesso viene confuso con lui, vale a dire il nostro Maestro di Viboldone. La sottile fascia incisa con motivi a rombo, inserita a impreziosire gli orli del mantello e della veste della Vergine, appare come una citazione letterale dell'abito indossato dalla graziosa Madonnina conservata nella Galleria Civica di Campione d'Italia (cat. I.2). Con quest'ultima condivide anche l'andamento del manto, che dalla testa ricade in un primo momento in lievi ondulazioni fino alle spalle, per poi proseguire più rigidamente lungo la linea dritta del braccio fino al gomito piegato, dove si curva sotto l'avambraccio (figg. 47-52). Se volgiamo lo sguardo verso terra notiamo il medesimo incresparsi della stoffa in pieghe corpose, dalle quali sbucano appena le scarpette a punta della Madonna (figg. 54-56). Si potrebbe obiettare l'assenza di quell'affabile delicatezza propria della scultura campionesa. Difatti, la Madonna Venier si presenta con tono decisamente solenne al cospetto del defunto, al quale volge uno sguardo serio e concentrato. La sua maestosità, però, non può non ricordare le opere più alte del nostro Maestro, dalla lunetta di Viboldone (cat. I.7; fig. 58) alle sculture delle porte urbiche milanesi (cat. I.14, I.15, I.18; figg. 59-60). I tratti somatici marcati, sottolineati dalla mascella pronunciata e dalla bocca carnosa, sono gli stessi, solamente un po' meno addolciti nel rilievo in questione. Scorrendo il *corpus* di opere del Maestro, altre notevoli affinità emergono dal raffronto con il frontale di sarcofago con l'*Incoronazione della Vergine* nella chiesa di San Marco a Milano (cat. I.9), a partire proprio dalla Vergine in trono (figg. 61-62). Tra le schiere di angioletti che costellano quei rilievi si individuano numerosi fratellini del nostro Gesù Bambino, paffutello e corpulento (figg. 65-68). La *Santa Caterina* non è altri se non la sorella del *San Giovanni* dolente della scena del *Compianto*, qui trasferita nei panni di protettrice affettuosa, che prudentemente mostra lo strumento del suo martirio in miniatura (figg. 69-70). Tutta la gestualità dei santi, intrisa di profonda e tenera umanità, richiama le opere dello scultore (figg. 71-76), dal *Monumento di Salvarino Aliprandi* (cat. I.4) al rilievo conservato alla Liebieghaus di Francoforte (cat. I.6) o ancora alla *Commendatio Frova* ritrovata in collezione privata (cat. I.13). E così ulteriori dettagli risultano quasi ricalcati tra una scultura e l'altra, come le mani, sempre piuttosto grassocce e sgraziate, oppure i piedi grandi e sproporzionati del Bambino, che rimandano direttamente al pezzo di Francoforte.

Infine, ad un'osservazione puntuale non può sfuggire un elemento di distinzione rispetto a tutte le altre opere del nostro scultore: la Vergine con Bambino e i santi sono dotati di aureole,

perlopiù finemente abbellite da decorazioni geometriche e floreali, mai presenti nella sua consueta produzione. Tuttavia, a fronte dei paragoni proposti, questo non può, da solo, essere un deterrente per il riconoscimento della sua paternità. L'impressione generale è che il rilievo Venier rappresenti una prova scultorea sperimentale del Maestro, da porre in anticipo rispetto alle sue imprese più note e qualitativamente più alte. Basti guardare la resa del panneggio della Vergine, ancora piuttosto impacciata rispetto a quanto riuscirà magistralmente a fare nel Cristo Aliprandi o nelle Madonne di Viboldone e delle porte urbiche. Nella regia compositiva della scena manca quella sapienza esibita nel pezzo di collezione privata, dove sullo sfondo si apre una cortina retta dai due angioletti e dove spicca soprattutto l'idea geniale del trono sostenuto dal putto telamone. Tra la *Commendatio* Venier, quella di Francoforte e il rilievo Frova sembra, dunque, di poter leggere un'evoluzione dello scultore, cimentatosi a più riprese sul medesimo tema iconografico nel corso della sua carriera, in una sempre più matura presa di coscienza delle proprie abilità con lo scalpello (figg. 77-79). Ad indicarci una cronologia di poco precedente al rilievo Frova concorrono anche i dettagli della moda, nello specifico, in quest'ultimo, la coppia di donatori indossa abiti con manicottoli leggermente più lunghi di quelli sfoggiati dalla Santa Caterina.

Questo pezzo costituisce, quindi, un tassello importante da aggiungere al catalogo del Maestro di Viboldone, nel tentativo di comprendere meglio sia il suo percorso di dipendenza dalla maniera di Giovanni di Balduccio – riscontrabile ad esempio nelle affinità del santo diacono con il San Lorenzo di Porta Ticinese (figg. 63-64) – sia il suo allontanamento dal pisano verso uno stile assolutamente personale, che andrà a influenzare tutta la scultura lombarda di secondo Trecento e *in primis* proprio Bonino da Campione.

BIBLIOGRAFIA:

COLETTI-SPINI 1954, pp. 19, 49, tav. 3.



46

Fig.46 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, ubicazione ignota



47



48



49



50

Figg.47, 49 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Figg.48, 50 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica



51



52



53

Fig.51 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Fig.52 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.53 BONINO DA CAMPIONE, *Commendatio animae*, Cremona, chiesa di Sant'Agostino



54



55



56

Fig.54 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Figg.55-56 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica



57



58



59



60

Fig.57 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Fig.58 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.59 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova

Fig.60 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, chiesa di San Nicolao



61



62



63



64

Figg.61, 63 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolari, ubicazione ignota

Fig.62 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae* del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.64 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *San Lorenzo* (da Porta Ticinese), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



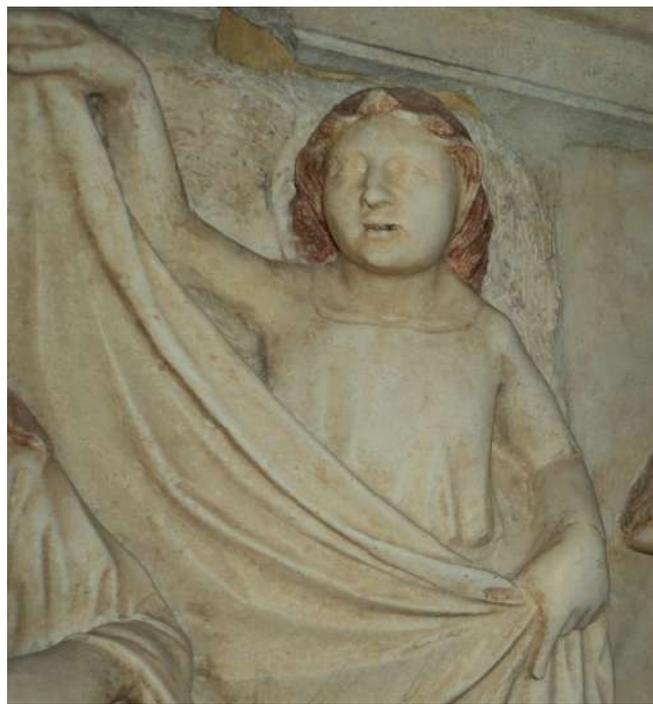
65



66



67



68

Fig.65 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Figg.66, 67 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari del *Compianto* del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.68 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



69



70



71



72

Fig.69 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Santa Caterina*, particolare della *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Fig.70 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni*, particolare del *Compianto* del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.71 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, ubicazione ignota

Fig.72 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Santa Maria Maddalena*, particolare della *Commendatio animae* del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco



73



74



75



76

Fig.73 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, ubicazione ignota

Fig.74 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.75 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.76 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Monumento di Salvarino Aliprandi*, particolare, Milano, chiesa di San Marco



77



78



79

Fig.77 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, ubicazione ignota

Fig.78 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.79 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, collezione privata

I.4

Maestro di Viboldone

Monumento di Salvarino Aliprandi

1344 circa

Milano, chiesa di San Marco, cappella di San Tommaso da Villanova

Marmo policromo; 85 x 248 cm

Sulla parete destra della cappella di San Tommaso da Villanova, che si apre all'estremità del braccio meridionale del transetto della chiesa di San Marco, è murato il frontale di sarcofago del giurisperito Salvarino Aliprandi, fiancheggiato sulla stessa parete da due Angeli cerofori. L'iscrizione che corre in calce ci tramanda la sua data di morte, avvenuta il 5 novembre 1344: + IN· HOC · SEPVLICRO · IACET / NOBILIS · SAP(IE)NS · VIR · D(OMI)N(V)S · SALVARIN(VS) · DE · ALIPRANDIS. IVR(I)S VTRIVSQ(VE) P(ER)ITVS O OBIIT AN(N)O · D(OMI)NI · CVR(R)E(N)TE · M · CCC · XLIII · DIE · VENERIS · / Q(VI)NTO · NOVEMBRIS ·

La rappresentazione ad altorilievo si svolge su un unico piano, un elemento dal carattere insolito all'interno del panorama della coeva scultura funeraria lombarda, normalmente contraddistinta dalla presenza di sarcofagi con frontali partiti in formelle figurate. Al centro, davanti a una cortina sostenuta da due angeli, domina il Cristo, che con un gesto solenne rivolge la propria benedizione al defunto, inginocchiato e orante alla sua destra (fig. 88); la Vergine, San Marco e un angioletto accompagnano quest'ultimo esprimendo tutto il loro sostegno con atteggiamenti di grande affetto (fig. 89). Alla sinistra del Redentore, San Giovanni Battista osserva la scena con sguardo greve, indicando l'Albero della Vita al suo fianco (fig. 90). Sui pilastri laterali, infine, sei formelle quadrangolari (tre per lato) ospitano busti di profeti con cartigli anepigrafi, privi di caratterizzazioni tali da permettere una loro specifica identificazione (figg. 91-92). Siamo di fronte a un'iconografia piuttosto inconsueta, ma chiaramente correlata al tema della Redenzione: la redenzione di Cristo, preannunciata dai profeti, ha restituito la speranza di salvezza all'uomo; il Battista, l'ultimo dei profeti, difatti, indica nell'Albero della Vita la caduta dell'uomo all'inizio della storia, che ha reso necessaria l'incarnazione di Cristo⁶⁵. La presenza del Salvatore in trono nella scena di *Presentatio*, anziché quella della più usuale Madonna con Bambino, ci fa pensare a una scelta particolare legata al destinatario del sepolcro, Salvarino. La riflessione teologica che si andava elaborando all'interno dello *Studium*

⁶⁵ BARILE TOSCANO 1987, pp. 22-24; BARILE TOSCANO 1998, pp. 54-55.

agostiniano di San Marco, evidentemente, dovette stimolare e ispirare tale scelta iconografica da parte del committente.

Salvarino Aliprandi fu un giureconsulto di grande fama nella Milano trecentesca, il cui nome compare nell'elenco dei *Mediolanenses* fautori dei Visconti nei processi canonici negli anni 1322-1324⁶⁶. Stando alle scarse notizie tramandate dalle fonti, egli risulta essere figlio del *miles* Rebaldo Aliprandi – strenuo combattente ai tempi gloriosi della presa del potere di Ottone Visconti – e fratello di Martino († 1339 circa), anch'egli giurista visconteo, sepolto nella stessa chiesa di San Marco (fig. 87). Altro figlio di Rebaldo risulta essere Pinalla, figura di rilievo nell'esercito di Azzone Visconti, citato però dalla bibliografia solamente come fratello di Martino e non di Salvarino⁶⁷. Secondo un'iscrizione ora scomparsa, già vista in un primo momento da Sitone di Scozia (1706) nella cappella di Sant'Orsola e poi trasmessa anche da Vincenzo Forcella (1890), Rebaldo fu tumulato in San Marco a Milano (HOC EST SEPULCRUM STRENUI MILITIS DOMINI REBALDI DE ALIPRANDIS QVI OBIIT ANNO CVRRENTI MCCCXIII DIE IOVIS [...])⁶⁸. Insieme all'epigrafe, Forcella trascrisse la descrizione del sepolcro riferita da Giovanni Antonio Perochio nella sua *Storia sepolcrale di Milano* (1780): “Una gran rustica lapide sepolcrale su cui v'è delineata l'intiera figura d'esso (Rebaldo) che altre volte esisteva in chiesa, ed ora giace sotto un piovente sul piazzale vicino alla sala capitolare del L.P. dell'Immacolata eretta in questa chiesa, ed all'intorno di detta lapide v'è l'iscrizione in data dell'anno MCCCXVI”⁶⁹. La critica novecentesca ha spesso cercato di individuare tale monumento nel frontale di sarcofago ora conservato al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (inv. 900bis; fig. 86), già nel parco della Villa Tittoni di Desio. Diversamente da quanto si è sempre creduto, gli studi più recenti hanno però evidenziato come non sia affatto certa la provenienza di questo sepolcro da San Marco, ponendo in forte dubbio la connessione con Rebaldo Aliprandi. Per di più, gli aspetti stilistici e della moda palesano una cronologia non concomitante alla morte del *miles* nel secondo decennio, quanto piuttosto uno slittamento verso la metà del secolo⁷⁰. Ad ogni modo, le testimonianze antiche della presenza

⁶⁶ COGNASSO 1955a, p. 154; BESOZZI 1982, in part. pp. 9, 24, 35, 37.

⁶⁷ SITONI 1706, p. 28 n. 23, ricorda Salvarino come figlio di Rebaldo; egli parla anche di Martino Aliprandi, pp. 27-28 n. 21. Su Pinalla Aliprandi si veda la voce di anonimo autore in DBI, I, 1960, pp. 465-466, dove viene definito figlio di Rebaldo e fratello di Martino, con l'omissione del nome di Salvarino; Pinalla si diede alla carriera delle armi, occupando ruoli di primo piano nell'esercito di Azzone Visconti. Martino Aliprandi, fratello di Pinalla, fu podestà di Monza nel 1334 e di Piacenza tra il 1337 e il 1338 (SANTORO 1968, pp. 276, 342). BARILE TOSCANO 1998, p. 46.

⁶⁸ SITONI 1706, p. 28; FORCELLA, IV, 1890, p. 295 n. 416.

⁶⁹ G.A. PEROCHIO, *Storia sepolcrale di Milano*, ms. Ambrosiana S. 111 sup., f. 13, 1780. La data qui muta di due anni rispetto a quella riportata da Sitoni. FORCELLA, IV, 1890, p. 295 n. 416.

⁷⁰ CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 64; STRADA in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 350, pp. 354-355 (con puntuale bibliografia precedente).

del sepolcro di Rebaldo nella chiesa dimostrano un legame instauratosi già all'inizio del Trecento tra la famiglia Aliprandi e gli Agostiniani di San Marco, legame rafforzatosi nei decenni centrali del secolo con l'erezione delle sepolture di Salvarino e Martino.

A questo punto, è dunque necessario soffermarsi sulle vicende dell'antica cappella di giuspatronato Aliprandi. Nel 1958, durante i lavori di restauro seguiti ai danni di guerra, diretti dall'architetto Tirelli, sulla parete sinistra della seconda cappella del braccio meridionale del transetto venne alla luce un "prezioso affresco del Trecento"⁷¹: inscritta entro una cornice architettonica a tre archi, compariva sotto uno spesso strato di muro una scena di devozione e di omaggio alla Vergine col Bambino in trono, tuttora presente (fig. 81). Su uno sfondo di colore azzurro domina l'imponente Madonna, che con una lieve torsione si volge verso la sua sinistra, in direzione di tre donatori inginocchiati, il primo dei quali, in preziosi abiti da magistrato, le porge il modellino di una cappella; ad accompagnarli è Sant'Agostino, posto all'estrema destra. Sul lato opposto, specularmente, sono disposti altri tre oranti, uno dei quali sfoggia la medesima guarnacca rossa bordata di vaio del donatore con modellino. All'epoca dello scoprimento, nella spalletta destra del dipinto emergeva un'iscrizione, oggi non più visibile. L'epigrafe certificava l'identità dei tre personaggi schierati su quel lato: "Dominus Salverinus de Aliprandis et Hatiolus et Antoniolus filii eius"⁷². Il nostro Salvarino andrà, pertanto, individuato nel personaggio reggente il modellino, mentre nei due giovani alle sue spalle andranno riconosciuti i suoi figli, Aziolo e Antonio⁷³. L'affresco non può che confermare il luogo esatto in cui si trovava la cappella di giuspatronato Aliprandi. Maria Merzaggi, al momento della stesura del suo volume dedicato alla chiesa agostiniana, edito nel 1937, poteva ancora leggere il carteggio originale relativo a San Marco, allora conservato nell'Archivio di Stato di Milano e andato poi distrutto durante la seconda guerra mondiale⁷⁴. Qui scovò un documento, rogato da Ubertino Morosini in data 25 novembre 1345, dal quale emergeva la notizia che i fratelli Erasmo, Arnolfo e Giovannolo Aliprandi fondarono e dotarono la cappella dedicata a Sant'Orsola in San Marco mediante la donazione di tre case. L'antica dedicazione della cappella Aliprandi a Sant'Orsola, evidentemente perdurata nel tempo, trova prove tangibili negli affreschi delle lunette raffiguranti il *Martirio* e la *Gloria* della santa, attribuiti a Domenico Pellegrini e databili al secondo decennio del XVII secolo, visibili ancora oggi nella seconda cappella del transetto, al

⁷¹ *Prezioso affresco del Trecento* 1958; MAZZINI 1960, pp. 46-47.

⁷² CELADA 1959, p. 31; BARILE TOSCANO 1998, p. 45.

⁷³ Un Antonio Aliprandi, di Porta Nuova, risulta essere membro del Consiglio generale fra 1385 e 1388, *I registri dell'Ufficio di Provvisione* 1929, pp. 13, 98.

⁷⁴ MERAGAZZI 1937, pp. 38, 42 n. 2 (ASM, Fondo di Religione, Parte antica, S. Marco, Cart. 479); *Danni subiti dagli Archivi di Stato*, 1950, p. 15.

di sopra del citato affresco trecentesco⁷⁵. Tornando all'osservazione di quest'ultimo e stando all'atto citato dalla Meregazzi, Erasmo, Arnolfo e Giovannolo, documentati effettivamente come figli di Salvarino, potrebbero dunque essere riconosciuti nei personaggi dipinti alla destra della Vergine; è possibile che anche da questo lato vi fosse un'iscrizione con l'identificazione degli effigiati, poi scomparsa. Tra i tre, colui che indossa la medesima veste di Salvarino andrà, con tutta probabilità, riconosciuto in Erasmo, giurisperito di certa fama, facente parte della commissione di revisione degli statuti milanesi del 1370 e procuratore di Bernabò Visconti nel 1371⁷⁶.

Il documento del 1345, purtroppo, è andato irrimediabilmente perduto, ma la stessa Meregazzi segnalava la presenza di una copia conservata presso l'Archivio dell'Ospedale Maggiore, un'annotazione importante a cui la critica successiva pare non aver prestato attenzione⁷⁷. Nell'Archivio della nota istituzione milanese è, infatti, tutt'oggi custodito un faldone contenente la documentazione attestante il diritto di giuspatronato sulla cappella di San Tommaso da Villanova in San Marco, individuata in quella già di Sant'Orsola, ivi pervenuto mediante l'eredità del conte Carlo Calderari, legato familiarmente agli Aliprandi per via della madre, Giuseppa Aliprandi Calderari⁷⁸. È bene specificare che non si tratta di trascrizioni esatte dei documenti originali, bensì di carte ottocentesche riportanti notizie di vario genere relative alla suddetta cappella. Ad ogni modo, tra queste emerge proprio il rimando all'atto del 1345 di dotazione della cappella da parte dei tre figli di Salvarino. Va precisato inoltre che, mentre la Meregazzi parlava di "fondazione e dotazione della cappella", nel carteggio ottocentesco si scrive solamente "dotazione"⁷⁹. La questione non è di poco conto ai fini della datazione sia dell'affresco sia dei monumenti sepolcrali, ma non potendo avere un riscontro concreto sul documento originale trecentesco andranno fatte altre considerazioni di natura più storico artistica.

Qualora gli Aliprandi avessero fondato la cappella sul finire del 1345, questo diverrebbe un preciso termine *post quem* per la sua decorazione pittorica e scultorea. Tuttavia, l'epigrafe

⁷⁵ SPIRITI 1998, pp. 169-170, fig. 4.

⁷⁶ SITONI 1706, p. 28 n. 23, riporta la notizia che Salvarino ebbe un figlio, Erasmo, *miles* e dottore in legge del Collegio milanese (1353); *Repertorio diplomatico visconteo* 1911, pp. 908, 1768; NOTO A., VIVIANO B., PENSA P., GABRIELLI E. 1976-1978, I (1978), pp. 141-142; MANARESI 2008, p. 84 (qui nell'albero genealogico Aliprandi, Giovannolo, Erasmo e Arnolfo compaiono come figli di Salvarino). Un Giovannolo Aliprandi compare tra i XII di Provvisione nel 1385 (SANTORO 1968, p. 127); inoltre, da un documento del 9 novembre 1383 si apprende che era figlio di Salvarino (ASM, Fondo Religione, Pergamene, c. 440; vedi BARILE TOSCANO 1998, pp. 47, 97 n. 99).

⁷⁷ MEREGAZZI 1937, p. 42 n. 2.

⁷⁸ Milano, Archivio Ospedale Maggiore, Prerogative, Giuspatronati, Chiese ed altari, Milano, San Marco, Cappella di San Tommaso da Villa Nuova (1863), segnatura Giuspatronati 186.

⁷⁹ Sulla differenziazione tra fondazione e dotazione di cappelle medievali si può vedere ANDENNA 2015, in part. p. 21.

incisa sul sepolcro di Salvarino riporta la data di morte nella formula ‘anno domini currente’. Ciò induce a pensare che al monumento si sia provveduto subito dopo la sua scomparsa, avvenuta il 5 novembre 1344, o addirittura si fosse iniziato a progettarlo precedentemente. La faccenda si fa più articolata in relazione all’affresco votivo, intorno al quale il dibattito critico non si è ancora del tutto risolto. Il dipinto fu datato intorno al 1344 da Stella Matalon (1963), proprio in collegamento al sepolcro, seguita da Graziano Alfredo Vergani (1994)⁸⁰. Di diverso parere era invece Miklós Boskowitz (1989), il quale lo considerava opera del 1330, o poco dopo, in ragione della foggia delle vesti e della fattura del trono molto semplice, di rimando lontanamente giottesco⁸¹. Un’ulteriore anticipazione, addirittura entro il secondo decennio, è stata proposta in seguito da Carla Travi (1997) sulla base dei dettagli della moda dei manicottoli cortissimi⁸². In verità, manicottoli della stessa lunghezza si possono osservare anche nelle numerose figure che affollano i rilievi dell’*Arca di San Pietro Martire* di Giovanni di Balduccio, portata a termine entro il 1339 (figg. 93-95). Il documento del 1345 risulta un’indicazione “oggettivamente insuperabile” per Federica Barile Toscano (1998), che pur riconoscendo caratteri un po’ arcaici nell’affresco, àncora il dipinto intorno agli anni Quaranta, tenendo in considerazione altri dati di natura storica e iconografica⁸³. Dal punto di vista prettamente storico, secondo la studiosa, va considerato il fatto che i figli di Salvarino vengono citati in vari documenti tra gli anni Settanta e Ottanta; ciò sembra rendere improbabile una datazione troppo precoce dell’affresco, dove sono raffigurati giovani, ma non bambini. La Barile avanza poi un’osservazione specifica sul Sant’Agostino, che indossa l’abito da eremita sotto il manto pontificale. Tale iconografia si diffuse in seguito all’invenzione di una presunta vita eremitica del Santo, in particolare dopo la richiesta del Capitolo di fondare una casa a Pavia presso la sua tomba nel 1326 e dopo la concessione di Giovanni XXII nel 1331. Ne seguì per molti anni un dibattito all’interno della comunità agostiniana, divisa tra Ordine dei Canonici e Ordine degli Eremiti, con un botta e risposta tra Enrico di Friemar, il quale nel 1334 andava affermando che Agostino al battesimo ricevette un abito da eremita, e il canonico regolare Durando, il quale nel 1354 rispose che Agostino non indossò mai l’abito dei frati eremiti. La

⁸⁰ *Affreschi lombardi del Trecento* 1963, p. 465, tav. 291; VERGANI 1994b, pp. 306-307, 321 n. 61.

⁸¹ BOSKOWITZ 1989, pp. 55-58, 68-69 n. 94. Lo studioso attribuiva al Maestro della cappella Aliprandi una Madonna affrescata sulla controfacciata del duomo di Monza, vari frammenti della decorazione già nella cappella del campanile dell’ex chiesa di San Francesco a Vimercate e gli affreschi staccati dalla chiesa di San Michele a Monza. Non concordano con Boskowitz: CASSANELLI in *La pittura in Lombardia* 1993, pp. 20-22; VERGANI 1994b, il quale reputa il Maestro della Tomba Aliprandi solo “un mediocre artista attardato che muove dalle esperienze del pittore attivo a Monza e Vimercate” (p. 321 n. 61).

⁸² TRAVI 1997, p. 45. La studiosa accosta cronologicamente all’affresco in San Marco una frammentaria *Madonna con Bambino, angeli e committente*, molto consunta, sui muri già della chiesa di Santa Maria della Vittoria.

⁸³ BARILE TOSCANO 1998, pp. 46-48.

rappresentazione di Agostino con la tonaca potrebbe, dunque, legarsi alla disputa in atto e testimoniare una precisa presa di posizione.

Il Maestro della cappella Aliprandi non sembra, comunque, rivelare i caratteri della pittura lombarda seguita al soggiorno milanese di Giotto intorno alla metà del quarto decennio. Ammesso che non si tratti di un pittore dai modi attardati, da un punto di vista prettamente stilistico sembra plausibile l'ipotesi di Boskowitz di collocarlo cronologicamente intorno al 1330, o quanto meno nella prima metà del decennio. Questa datazione si porrebbe in anticipo rispetto alla morte di Salvarino e all'erezione della sua tomba, ma non sembra del tutto illogico ipotizzare che egli abbia provveduto alla fondazione della cappella negli ultimi anni della sua vita, col desiderio di farsi effigiare insieme ai figli, nell'atto di offrirne il modellino alla Vergine. Seguendo i voleri testamentari del padre, al momento del suo decesso, gli eredi avrebbero quindi provveduto a far realizzare, o completare, il monumento funebre in suo onore, continuando a riservare attenzioni per questo luogo pio di famiglia con la dotazione del novembre 1345.

La dedicazione a Sant'Orsola, perdurata, come si è detto, almeno fino ai primi decenni del Seicento, dovette in seguito mutare, dal momento che Carlo Torre, nel suo *Ritratto di Milano* del 1674, non ne fa menzione; egli ricorda due cappelle del transetto con le rispettive intitolazioni a Sant'Agostino e Santo Stefano⁸⁴. Il Torre cita anche la cappella di San Tommaso di Villanova, dipinta dal Fiammenghino con pitture "ad oglio, come a tempra"⁸⁵. Allo stesso modo, Serviliano Latuada, nel 1738, menziona le due cappelle del transetto dedicate a Sant'Agostino e a Santo Stefano, così come la cappella di San Tommaso⁸⁶. I cambi di dedicazione succedutisi nei secoli hanno generato molte confusioni nella letteratura relativa alla chiesa di San Marco. Stando a quanto riportato alla luce dopo i restauri del 1958 e a quanto oggi si può osservare, a fianco del presbiterio, sulla destra, è situata in prima battuta la cappella di Sant'Agostino. A seguire, sul braccio del transetto meridionale, verso il lato orientale si aprono altre due cappelle (fig. 82): la prima, dove figura l'affresco votivo della famiglia Aliprandi, fu per certo la cappella dedicata in origine a Sant'Orsola, divenuta poi di Santo Stefano (fig. 83); la seconda, all'estremità, è quella attualmente dedicata a San Tommaso da Villanova. La cappella Aliprandi subì un notevole sfregio soprattutto quando nel 1866, per volere di Mongeri, si decise di crearvi l'uscita secondaria su via Cernaia, aperta in sostituzione

⁸⁴ TORRE 1674, p. 268. A suo dire, nella cappella di Santo Stefano era conservata una pala d'altare del Fiammenghino.

⁸⁵ TORRE 1674, p. 267.

⁸⁶ LATUADA, IV, 1738, pp. 243-244.

dell'ingresso già sulla testata del transetto⁸⁷. Ciò che risulta assai poco chiaro è il motivo per cui la cappella dedicata all'agostiniano Tommaso da Villanova venga spesso indicata nella bibliografia come ex cappella di Sant'Orsola. Questo è *in primis* ribadito nel citato carteggio relativo al giuspatronato Aliprandi dell'Ospedale Maggiore. La beatificazione dell'eremitano spagnolo nel 1618 potrebbe sensatamente segnare un *post quem* per la consacrazione della cappella in suo onore – sebbene la canonizzazione sia avvenuta diversi anni dopo, nel 1658, sotto il pontificato di Alessandro VII – e dunque per la decorazione ad affresco della cupola affidata ai fratelli Giovanni Battista e Giovanni Mauro Della Rovere, detti i Fiammenghini, già attivi nella chiesa⁸⁸; tale cappella in precedenza doveva avere un titolo diverso, che però non poteva essere quello di Sant'Orsola, essendo quest'ultima certamente da collocare nell'ambiente adiacente. Tuttavia, non risulta chiaro se la famiglia Aliprandi, a un certo punto, abbia esteso il proprio patronato a entrambe le cappelle. Da segnalare è che tra i documenti del carteggio custodito all'Ospedale Maggiore, una breve nota informa che l'8 febbraio 1602 Girolamo Aliprandi donò la cappella di Sant'Orsola alla chiesa di San Marco⁸⁹.

Notevoli alterazioni vennero apportate a questa zona della chiesa nel corso del XIX secolo. Dai documenti dell'Archivio dell'Ospedale Maggiore apprendiamo che nel 1834, su istanza del canonico Ratti di San Babila, la cappella Aliprandi divenne oratorio per i giovani. Nel momento di questa trasformazione, la cappella fu chiusa insieme a quella contigua e attraverso il muro divisorio si aprì un passaggio ad arco; l'unificazione in un unico ambiente potrebbe forse essere la causa dei tanti equivoci relativi alla titolazione. Sulla parete di chiusura delle due cappelle vennero sistemati i frontali di sarcofagi demoliti. Questi fronteggiavano la parete occidentale del transetto, già costellata di monumenti che si trovavano sparsi nella chiesa e nel chiostro dei morti, come quello del beato Lanfranco Settala di Giovanni di Balduccio (oggi posto nella testata dello stesso braccio di transetto). In seguito, la cappella Aliprandi venne adibita a magazzino e tale rimase fino ai restauri del 1958⁹⁰. I lavori di ripristino offrirono l'occasione per demolire la grande parete di chiusura delle cappelle e tappare l'arco passante. Fu proprio grazie a questi interventi che tornarono in luce diversi affreschi trecenteschi, oltre a quello votivo della famiglia Aliprandi. Nell'archivolto d'ingresso alla cappella di San Tommaso, emersero bei dipinti databili agli anni Quaranta del XIV secolo, raffiguranti Cristo

⁸⁷ MEREGAZZI 1937, p. 39; CELADA 1959, p. 31; MOTTA 1973, pp. 68-69.

⁸⁸ SPIRITI 1998, pp. 178, 182 fig. 16.

⁸⁹ MEREGAZZI 1937, p. 38.

⁹⁰ MEREGAZZI 1937, p. 39; CELADA 1959, pp. 29-30.

al centro, affiancato dai Santi Pietro e Paolo e due Apostoli (fig. 84)⁹¹. Sulla parete occidentale del transetto, sotto il grande affresco dei fratelli Fiammenghini rappresentante la scena di Alessandro IV che promulga la bolla dell'unione dell'Ordine agostiniano, emerse invece una bellissima *Crocifissione* di fine Trecento, che la critica oggi tende ad assegnare ad Anovelo da Imbonate (fig. 85)⁹².

Sul muro venutosi a creare con la chiusura delle cappelle nel 1834 venne disposto anche il frontale di sarcofago di Salvarino Aliprandi, unico pezzo sopravvissuto di quello che doveva essere un sepolcro ben più complesso strutturalmente. Al di sopra vi fu murato un altro parapetto di sepolcro, tripartito, raffigurante al centro l'*Incoronazione della Vergine* (cat. I.9), affiancato da due *Angeli cerofori* (cat. I.10), gli stessi che ora sono disposti ai lati della tomba di Salvarino. Rimasero così uniti fino ai restauri del 1958, quando furono separati e disposti sulle pareti laterali della cappella di San Tommaso da Villanova, uno di fronte all'altro, dove tutt'oggi si trovano. La dislocazione arbitraria ottocentesca che li vedeva congiunti, talvolta, ha determinato nella critica il malinteso di considerarli un'unica opera. Sebbene, come si vedrà, possano essere considerati entrambi capolavori usciti dalle mani del Maestro di Viboldone, è bene chiarire, di contro, che non possono essere ritenuti parti di un unico sepolcro. Questo, innanzitutto, perché il frontale con l'*Incoronazione della Vergine*, nella formella di sinistra, esibisce una scena di *Commendatio animae* relativa a una coppia di donatori, elemento che da solo prova l'appartenenza a una diversa tomba. In secondo luogo, tra i due monumenti sembra trapelare un sottile scarto stilistico e dunque temporale.

Per quanto riguarda la tomba di Salvarino Aliprandi, l'analisi di parte della critica si è spesso rivelata sbrigativa con generica attribuzione a 'scuola campione'⁹³. Diego Sant'Ambrogio, in un suo studio sull'altare di Carpiano (cat. II.2), è addirittura arrivato a menzionare l'arca Aliprandi con un'attribuzione assolutamente impropria a Giovanni da Campione⁹⁴. Nelle guide più antiche non viene nemmeno citata, mentre per la prima volta ne parla Girolamo Calvi nella vita dedicata a Giovanni di Balduccio, compilata nel 1859, in cui assegna il sarcofago Aliprandi a uno scolaro di Giovanni, reputandolo di fattura più tozza

⁹¹ *Affreschi lombardi del Trecento* 1963, pp. 367-368; VOLPE 1983, p. 291; CASSANELLI in *La pittura lombarda* 1993, p. 33; TRAVI 1997, p. 51; BARILE TOSCANO 1998, p. 45. La cultura di base di questi affreschi rimanda al Primo Maestro di Chiaravalle, ma che appare qui già rinnovata da modelli più moderni, toscani.

⁹² MAZZINI 1960, p. 48; VOLPE 1983, p. 302 (lo definisce un maestro potentissimo, con datazione entro il settimo decennio); PIROVANO 1986, p. 79; RECANATI 1990; RECANATI 1995, p. 151; TRAVI 1997, 57; BARILE 1998, pp. 79-80.

⁹³ MONGERI 1872, pp. 94-95; MALVEZZI 1882, p. 63; MEYER 1893, pp. 106-107; CAROTTI 1913, p. 1198; ROMUSSI 1913, II, pp. 296-297, fig. 134 p. 205; CELADA 1958, p. 48; CELADA 1959, pp. 30-31; MOTTA 1973, pp. 68-69. BELLONE 1940, p. 186 (lo ritiene ormai fuori dalla corrente di Bonino).

⁹⁴ SANT'AMBROGIO 1895, fasc. 2, pp. 429-430.

rispetto al frontale postovi al di sopra, a suo parere scolpito dal maestro pisano⁹⁵. La derivazione dall'arte di Giovanni fu notata anche da Adolfo Venturi (1906)⁹⁶, ma a captare più correttamente nell'arca di Salvarino l'unione tra la "rude forte plastica", tipicamente lombarda, e la "nuova tentata naturalezza", derivata dagli esempi balducceschi, fu Costantino Baroni, il quale, per la prima volta nel 1944, associò stilisticamente l'opera alle sculture della lunetta dell'Abbazia di Viboldone⁹⁷. Pietro Toesca (1951) in seguito, pur non prestando attenzione a questa associazione, osservò autonomamente in tale maestro la capacità di convertire l'influenza tratta da Giovanni di Balduccio in un "proprio accento patetico"⁹⁸. L'attribuzione della tomba Aliprandi al Maestro di Viboldone è ormai accettata senza riserve negli studi, venendo considerata opera pienamente autografa e uno dei pochissimi appigli a cui ancorare cronologicamente la vicenda di questo anonimo scultore, che intorno al 1344 rivela appunto essere un artista provetto⁹⁹.

Siamo in anni in cui Giovanni di Balduccio è ancora in piena attività a Milano e il nostro maestro ne subisce inevitabilmente il fascino. Il trattamento della veste del Cristo Redentore, affastellata nervosamente a terra in dense pieghe (fig. 99), rimanda alla maniera del pisano (figg. 96-97), qui portata però a un livello di maggiore corposità plastica. E così le linee serpentine delle stoffe, che scendono morbide in rivoli calligrafici, sembrano essere citazioni del meraviglioso lato tergale della Madonna con Bambino, posta nel tabernacolo dell'*Arca di San Pietro Martire* (figg. 98, 101-105). La presenza dominante di Giovanni a Milano non riesce in ogni caso a offuscare questo scultore di grande talento, che molto probabilmente si ritrova a collaborare con lui in alcune occasioni. Il nostro, infatti, riesce ad emergere prepotentemente in città guadagnandosi commissioni di tutto rilievo, come appunto questa del sepolcro Aliprandi, membro di una delle famiglie più in vista dell'*entourage* visconteo, in uno dei principali templi sacri cittadini. La qualità altissima del sepolcro e la dichiarazione della propria autonomia attraverso uno stile del tutto peculiare, fanno pensare a uno scultore già maturo e indipendente. Il distacco dalla squisita eleganza di Giovanni di Balduccio si evidenzia soprattutto a livello espressivo, negli sguardi penetranti delle figure uscite dallo scalpello del Maestro di Viboldone che riescono a magnetizzare lo spettatore. Le sue sculture posseggono una maestosità vigorosa e pacata allo stesso tempo, mai vista nelle opere più aggraziate e minute di Giovanni. L'utilizzo

⁹⁵ CALVI 1859, I, p. 24.

⁹⁶ VENTURI 1906, pp. 576-577, fig. 434.

⁹⁷ BARONI 1944, p. 101; BARONI 1955, p. 798.

⁹⁸ TOESCA 1951, pp. 388-389, fig. 351.

⁹⁹ FIORIO in *Le chiese di Milano* 1985, p. 167; BARILE TOSCANO 1987, pp. 21-24; BARILE TOSCANO 1998, pp. 53-56; STRADA in *I Maestri Campionesi* 2000, scheda 101; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 79.

di una policromia marcata, rossiccia mista a dorature, indica una cifra stilistica propria dell'anonimo maestro, intento ad esaltare soprattutto le capigliature e dettagli naturalistici come la chioma dell'albero e la veste di pelo indossata dal Battista, in netto contrasto con il mantello bianco. Questi aspetti avvicinano notevolmente il sepolcro Aliprandi alle sculture della lunetta di Viboldone, dando ulteriore testimonianza della medesima paternità (figg. 99-100, 106-109).

Oggi, purtroppo, ci rimane solo un frammento di quello che senz'altro doveva presentarsi come un monumento più articolato, forse pensato in relazione all'affresco votivo. Tuttavia, non essendo sopravvissuti altri pezzi accostabili, risulta difficile qualsiasi ipotesi ricostruttiva. I due angeli o diaconi reggicero collocati ai suoi lati, sebbene scalpellati dal maestro stesso, non sono infatti molto congruenti con il frontale di Salvarino, mentre mi pare si uniformino perfettamente alla maniera espressa nei rilievi del frontale con l'*Incoronazione della Vergine*, posto sulla parete opposta della stessa cappella.

BIBLIOGRAFIA:

CALVI 1859, I, p. 24; MONGERI 1872, pp. 94-95; MALVEZZI 1882, p. 63; FORCELLA 1890, IV, p. 296 n. 418; MEYER 1893, pp. 106-107; SANT'AMBROGIO 1895, fasc. 2, pp. 429-430; VENTURI 1906, pp. 576-577, fig. 434; CAROTTI 1913, p. 1198; ROMUSSI 1913, II, pp. 296-297, fig. 134 p. 205; MEREGAZZI 1937, pp. 38-39, 56; BELLONE 1940, p. 186; BARONI 1944, p. 101; TOESCA 1951, pp. 388-389, fig. 351; BARONI 1955, p. 798; CELADA 1958, p. 48; CELADA 1959, pp. 30-31; MOTTA 1973, pp. 68-69; FIORIO in *Le chiese di Milano* 1985, p. 167; BARILE TOSCANO 1987, pp. 21-24; BARILE TOSCANO 1998, pp. 53-56; STRADA in *I Maestri Campionesi* 2000, scheda 101; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 79.



80



81

Fig.80 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.81 MAESTRO DELLA CAPPELLA ALIPRANDI, *Madonna con Bambino, Sant'Agostino e famiglia Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



82



83

Fig.82 Cappella di Sant'Orsola (ex cappella Aliprandi) e cappella di San Tommaso da Villanova, Milano, chiesa di San Marco, transetto sud

Fig.83 Cappella di Sant'Orsola (ex cappella Aliprandi), Milano, chiesa di San Marco, transetto sud



84



85

Fig.84 *Cristo Benedicente e Apostoli*, Milano, chiesa di San Marco, cappella di San Tommaso da Villanova
Fig.85 Parete occidentale del transetto sud, Milano, chiesa di San Marco



86



87

Fig.86 SCULTORE LOMBARDO, *Sepolcro già ritenuto di Rebaldo Aliprandi*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.87 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



88



89

Fig.88 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.89 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Presentatio animae*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



90



91



92

Fig.90 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista e l'Albero della Vita*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

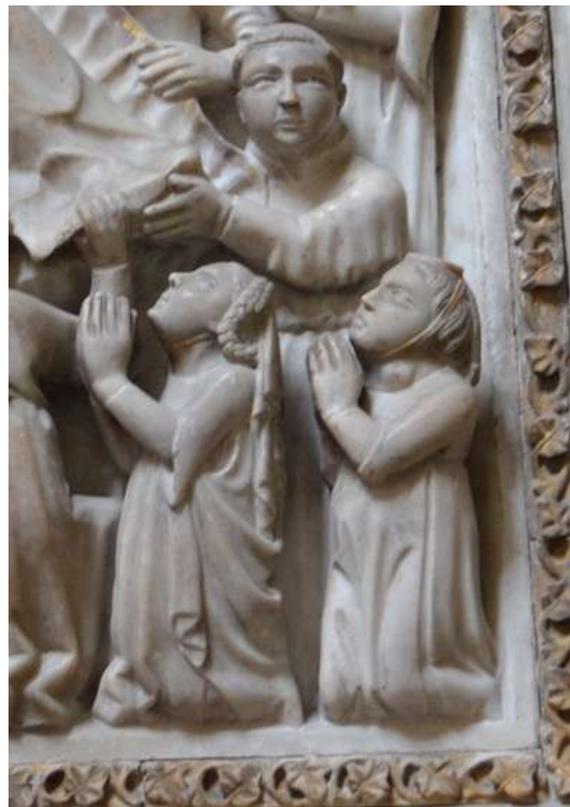
Figg.91-92 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Profeti*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



93



94



95

Fig.93 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *San Pietro martire dona la parola a un muto*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.94 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Funerale di San Pietro martire*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.95 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Traslazione del corpo di San Pietro martire*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



96



97



98

Fig.96 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino* (dal Monumento di Uberto III Visconti), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.97 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, Firenze, basilica di Santa Croce, cappella Baroncelli

Fig.98 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



99



100

Fig.99 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.100 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



101



102



103



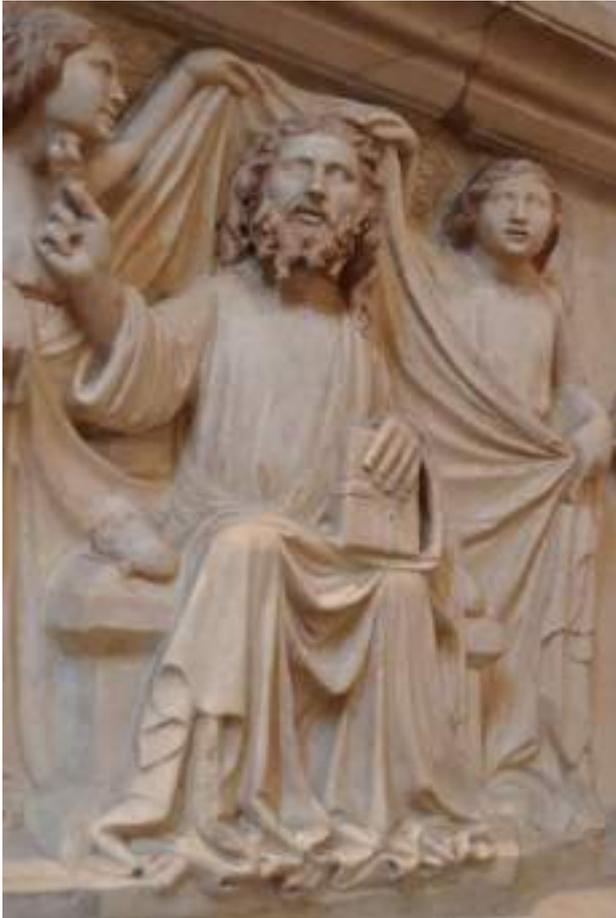
104



105

Figg.101, 103-104 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Monumento di Salvarino Aliprandi*, particolari, Milano, chiesa di San Marco

Figg.102, 105 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



106



107



108



109

Fig.106 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Figg.107, 109 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.108 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

I.5

Maestro di Viboldone

Pietà

1347 circa

Varenna (LC), chiesa di San Giorgio

Marmo; 46 x 50 x 14 cm

Provenienza: collezione Ottaviano Venier

Un commovente Cristo passo emerge ad altorilievo dallo sfondo liscio di questa formella mistilinea, nei cui lobi inferiori spuntano, a mezzo busto, le figure dolenti della Vergine e di San Giovanni, mentre in quelli superiori due angioletti a mani incrociate contemplan la triste scena.

Il pezzo fu reso noto da Oleg Zastrow nel 1989, a conclusione del suo catalogo sulla scultura gotica nel comasco. Nella relativa scheda lo studioso menzionava una targa – ora non più esistente, ma che all’epoca si trovava sotto il rilievo – posta a memoria della donazione della formella alla parrocchia di San Giorgio nel 1977, in ricordo “dell’amato prevosto di Varenna”, don Piero Verrini. Nella stessa etichetta era segnalata l’attribuzione al “Maestro della lunetta di Viboldone”¹⁰⁰. Zastrow ignorava la provenienza del pezzo e reputava scorretto il riferimento allo scultore di Viboldone, rivelandosi più propenso a indirizzarsi verso Bonino da Campione o comunque alla sua cerchia. Il giusto riconoscimento della mano del nostro maestro, rivelato in quella targhetta ‘anonima’, è stato recentemente rilanciato da Laura Cavazzini (2014-2015), sulla base del confronto calzante con il *Cristo* del sarcofago di Salvarino Aliprandi nella chiesa di San Marco a Milano (cat. I.4)¹⁰¹.

Il rilievo, murato sul pilastro esterno della cappella della Madonna, nella navata destra della chiesa di San Giorgio, è chiaramente un frammento fuori contesto, che non dialoga con la scultura locale e delle zone limitrofe. È evidente che la sua origine va cercata altrove. Leggendo le preziose memorie lasciateci da don Lauro Consonni (2013), parroco di Varenna per più di trent’anni e curioso esploratore degli archivi parrocchiali, si apprende che la *Pietà* apparteneva al collezionista Venier, il quale decise di donare questa e una serie di altre opere alla chiesa del piccolo paese abbarbicato sul lago di Como¹⁰². Ottaviano Venier possedeva una ricca e variegata collezione d’arte, composta da dipinti e sculture di diverse epoche, conservata allora

¹⁰⁰ ZASTROW 1989, scheda 127, pp. 195-196.

¹⁰¹ CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86.

¹⁰² CONSONNI 2013, p. 45.

nei propri palazzi di Milano, Varenna e Santa Caterina Valfurfa (Sondrio). Tra le tavole pubblicate nel catalogo d'asta relativo alla raccolta, curato nel 1954 da Luigi Coletti e Tito Spini, una speciale attenzione meritano quelle riproducenti un frammento con *Commendatio animae* di ubicazione ignota (cat. I.3) – che ora andrà inserito nel *corpus* del Maestro di Viboldone – e il nostro rilievo con il Cristo passo¹⁰³. Nel saggio introduttivo di questo volume Tito Spini attribuiva la scultura proprio al Maestro di Viboldone, rivelando un occhio da conoscitore incredibilmente aggiornato per quell'epoca¹⁰⁴. Va infatti ricordato che la personalità di questo anonimo maestro era stata messa a fuoco da Costantino Baroni solo pochi anni prima e ancora non vi erano studi di alcun genere al riguardo. L'intuizione acutissima di Spini, riportata nella targhetta indicata poc'anzi, non può, quindi, che essere recuperata e ribadita con forza oggi, a distanza di più di sessant'anni, sulla falsariga di quanto già sostenuto da Laura Cavazzini. I capelli mossi, divisi dalla scriminatura centrale sul capo e ripartiti in grosse ciocche solcate dal pettine e rigonfie dietro alle orecchie, definiscono alla stessa maniera i lineamenti dei volti del *Cristo* di Varenna, del *Redentore* e del *San Marco* Aliprandi (figg. 119-122). L'intensa caratterizzazione fisiognomica, rivelata dai dettagli della bocca socchiusa e delle rughe sulla fronte, ne confermano una comune paternità. A Varenna il tema iconografico patetico offre al maestro un'occasione perfetta per esprimere al meglio la sua sensibile predisposizione alla resa dei sentimenti, segno distintivo della sua produzione artistica.

Il soggetto raffigurato, di primo acchito, farebbe pensare a un'ubicazione originaria entro un contesto funebre. Nel *Monumento di Stefano e Valentina Visconti* nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano, ad esempio, Bonino da Campione installò sul fianco del sarcofago un rilievo rappresentante un Cristo passo¹⁰⁵. L'accostamento con le opere boniniane, in particolare con la *Pietà* nella chiesa di Sant'Agostino a Cremona (fig. 124), può evidenziare la sottile, e talvolta impercettibile, linea di distacco tra i due scultori¹⁰⁶. La resa anatomica del petto smagrito con le costole ben rilevate e l'intaglio dei capelli a grosse ciocche fanno avvertire una certa vicinanza di intenti. Tuttavia, sul piano emotivo l'anonimo maestro arriva ad esprimere una solennità e una compostezza difficilmente raggiunte da Bonino. In questo caso specifico, riesce ad essere particolarmente incisivo a livello espressivo, per lasciarsi andare a intonazioni più distese nelle opere successive, specialmente nelle sculture delle porte urbiche.

¹⁰³ COLETTI, SPINI 1954, p. 49, tavv. 3-4.

¹⁰⁴ COLETTI, SPINI 1954, p. 19.

¹⁰⁵ Sul monumento Visconti si vedano BOSSAGLIA 1984, pp. 99-106; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 112; VERGANI 2001, p. 132; BUGANZA 2015, pp. 142-144.

¹⁰⁶ Su Bonino da Campione a Cremona si vedano BELLINGERI 1996, in part. pp. 146-147; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, schede 41-43.

Sebbene l'iconografia induca quasi spontaneamente ad immaginarlo come parte decorativa di un sarcofago, lo spessore considerevole del pezzo di pietra, sbozzato con taglio obliquo nella parte inferiore (figg. 125-126), pone qualche esitazione al riguardo, anche se non si può escludere a priori una diversa sistemazione all'interno di una struttura architettonica sepolcrale, ad esempio sul coronamento. Tuttavia, Tito Spini ne suggeriva un'originaria destinazione ornamentale di portale¹⁰⁷. A tal proposito, come termine di paragone, si potrebbe far riferimento alla facciata della chiesa dei Santi Giorgio, Nazaro e Celso a Bellano, decorata nel sesto decennio del Trecento con l'intervento di Giovanni da Campione (cat. II.32), dove i tre ingressi presentano in chiave d'arco rilievi figurati, uno dei quali inscritto in una simile cornice mistilinea (figg. 127-128). A ben guardare, la formella sembrerebbe pensata per una visione piuttosto ravvicinata, in particolare per quanto riguarda le figure dei due dolenti rivolte all'insù, i cui volti, se osservati troppo dal basso, perderebbero qualunque efficacia espressiva (figg. 111-114). C'è poi un elemento su cui è doveroso soffermarsi. La tipologia della cornice mistilinea, di derivazione toscana, risulta essere abbastanza inconsueta in Lombardia, dove generalmente i rilievi vengono circoscritti entro pannelli quadrangolari, semplicemente modanati o guarniti con cornici a dentelli. Eppure, nella Milano di fine anni Quaranta era possibile confrontarsi con un insigne modello: nel 1347, infatti, Giovanni di Balduccio, supportato dall'aiuto della sua bottega, portava a termine l'impresa decorativa della facciata della chiesa di Santa Maria di Brera. L'iscrizione incisa lungo la cornice dell'architrave del portale riporta la sua firma, confermandocela come ultima opera documentata del pisano. La chiesa, un tempo appartenente all'ordine degli Umiliati, fu demolita tra la fine del XVIII e l'inizio del XIX secolo per lasciare spazio agli edifici dell'Accademia e della Pinacoteca, che ne hanno inglobato parte della struttura, mentre la facciata andò completamente distrutta fra il 1808 e il 1809. Fortunatamente, un'incisione pubblicata da Giorgio Giulini nel 1760 ci restituisce l'immagine dell'edificio gotico (fig. 129)¹⁰⁸. Di quell'antico prospetto sono sopravvissuti diversi frammenti marmorei, oggi conservati al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco¹⁰⁹. Tra questi spiccano due lastre provenienti dal portale, raffiguranti *Sant'Agostino* e *San Gregorio*: i mezzi busti dei due Padri della Chiesa a bassorilievo si stagliano davanti a cortine spiegate alle loro spalle entro cornici mistilinee, a loro volta incasellate entro un telaio quadrangolare con modanature (figg. 130-131)¹¹⁰. Lo stesso Giovanni di Balduccio si era già

¹⁰⁷ COLETTI, SPINI 1954, p. 19.

¹⁰⁸ GIULINI 1760, VII, p. 428; GIULINI 1771, I, pp. 468-469.

¹⁰⁹ Si veda la sezione dedicata alla facciata di Santa Maria di Brera nel catalogo del museo, con schede di VERGANI e TOSI, *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 438-473, pp. 413-441.

¹¹⁰ VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 448-449, pp. 423-425.

cimentato in simili rappresentazioni a Firenze nei primi anni Trenta, nelle formelle destinate al tabernacolo di Orsanmichele¹¹¹. In questo caso però la cornice risulta più decorativa che funzionale, fungendo solo da mero contorno alle figure di *Apostoli* e *Virtù* che prorompono quasi a tutto tondo (figg. 132-133). A Brera il rilievo si fa decisamente più piatto, ma ancora una volta il pisano utilizza la cornice mistilinea come puro accessorio, senza adeguare le figure all'andamento del contorni. Nel pezzo di Varenna il nostro scultore riprende l'idea della struttura a foggia potremmo dire toscaneggiante, inventandosi però una soluzione totalmente nuova e singolare nel suo genere nel modo di incasellare all'interno dei quattro lobi angolari gli angioletti e i due dolenti. Questo rende il frammento un *unicum* nel panorama della scultura lombarda trecentesca, non trovandosi altri esemplari direttamente confrontabili. Se davvero il Maestro di Viboldone avesse tratto ispirazione dalla chiesa di Brera, ci sarebbe un'ulteriore conferma del suo rapporto con Giovanni di Balduccio, un rapporto di dipendenza che però muta rapidamente in una presa di posizione del tutto autonoma. E proprio in relazione ai frammenti braidensi credo si possa ipotizzare un'analogia funzione ornamentale di architrave anche per il Cristo di Varenna.

La stretta vicinanza stilistica con l'arca Aliprandi e il legame con il portale di Brera presuppongono plausibilmente una provenienza milanese del pezzo e una datazione che potrebbe aggirarsi attorno al 1347, anno della conclusione dell'impresa balduccesca, rimasta un modello di riferimento anche negli anni successivi per la facciata della parrocchiale di Bellano, che ne riprende la tessitura a bande alterne bicrome della muratura.

BIBLIOGRAFIA:

COLETTI-SPINI 1954, pp. 19, 49, tav. 4; ZASTROW 1989, scheda 127, pp. 195-196; CONSONNI 2013, p. 45; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86.

¹¹¹ KREYTENBERG 1990; CAGLIOTI 2012.



110

Fig.110 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio



111



112



113



114

Figg.111, 113 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Vergine dolente*, particolari della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio
Figg.112, 114 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni dolente*, particolari della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio



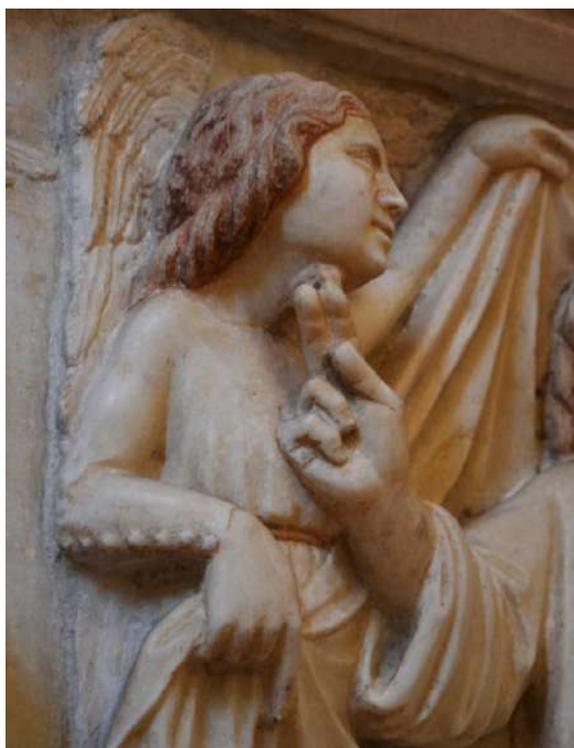
115



116



117



118

Figg.115-116 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio

Fig.117 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni dolente*, particolare della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio

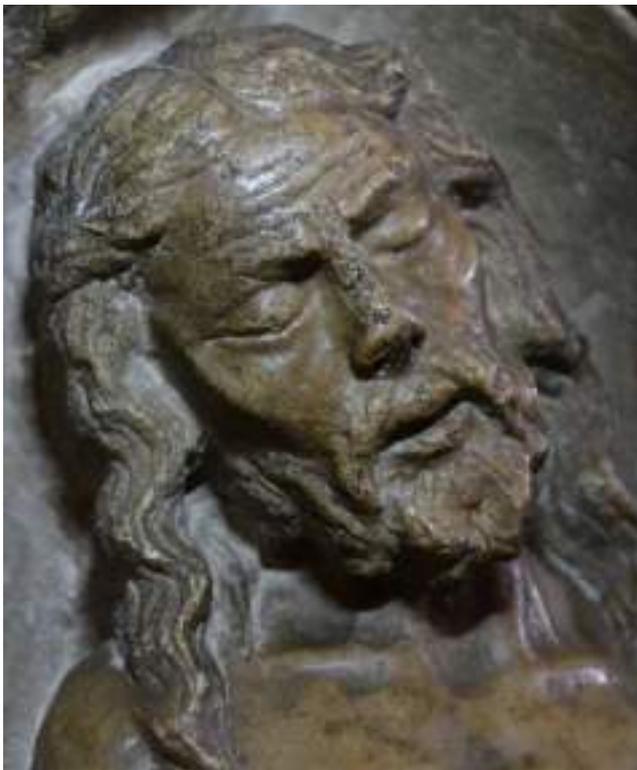
Fig.118 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



119



120



121



122

Figg.119, 121 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Cristo passo*, particolari della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio

Fig.120 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.122 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



123



124



125



126

Fig.123 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Cristo passo*, particolare della *Pietà*, Varenna, chiesa di San Giorgio

Fig.124 BONINO DA CAMPIONE, *Pietà*, Cremona, chiesa di Sant'Agostino

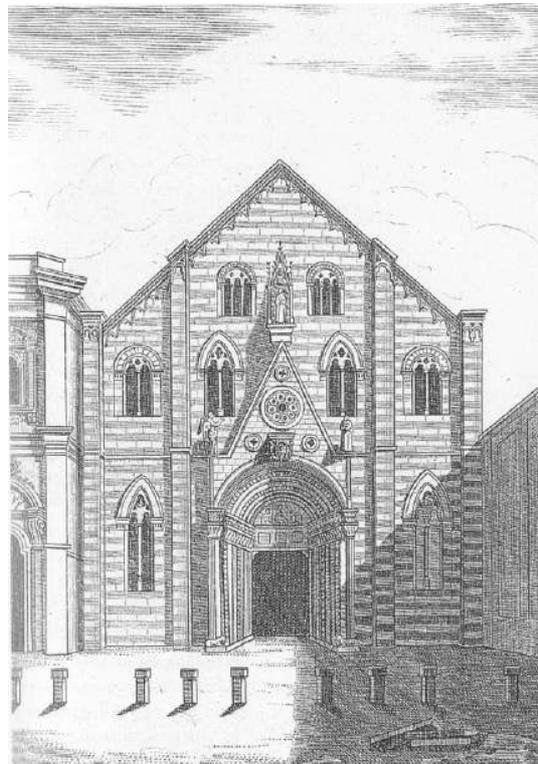
Figg.125-126 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Pietà*, particolari, Varenna, chiesa di San Giorgio



127



128



129

Fig.127 Portale principale, Bellano, chiesa dei Santi Giorgio, Nazaro e Celso

Fig.128 Chiave d'arco del portale principale, Bellano, chiesa dei Santi Giorgio, Nazaro e Celso

Fig.129 Facciata della chiesa di Santa Maria di Brera, incisione da Giorgio Giulini 1760



130



131



132



133

Fig.130 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Lastra con Sant'Agostino* (dalla facciata di Santa Maria di Brera), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.131 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Lastra con San Gregorio* (dalla facciata di Santa Maria di Brera), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.132 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Andrea*, Firenze, chiesa di Orsanmichele

Fig.133 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *San Giovanni Evangelista*, Firenze, chiesa di Orsanmichele

I.6

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino, santi e un donatore

1345-1350 circa

Francoforte sul Meno, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

inv. 312

Marmo; 55 x 55,2 x 11,5 cm

Provenienza: Milano, Antonio (?) Grandi (ante 1909)

Il rilievo raffigura una canonica scena di *Commendatio animae* che vede il donatore orante inginocchiarsi al cospetto della Vergine in trono e del Bambino benedicente, ritto sulle sue gambe. Tre santi disposti in secondo piano lo accompagnano con forte partecipazione: a sinistra, per primo, si riconosce chiaramente San Giovanni Battista, seguito da un vescovo senza particolari attributi iconografici e infine da un terzo santo con saio, tonsura e croce, identificabile con tutta probabilità in San Francesco. Il pezzo, oggi conservato nelle collezioni della Liebieghaus di Francoforte, fu acquisito presso un non precisato 'Grandi' di Milano entro il 1909, anno in cui compare già negli elenchi del museo statale, con una datazione al XV secolo¹¹². L'originaria provenienza milanese può essere confermata in prima istanza dalla tipologia di rappresentazione, registrata come la più diffusa nell'ambito della scultura funeraria lombarda del XIV secolo.

Fu reso noto per la prima volta da Costantino Baroni nel 1944, dal quale veniva inserito all'interno di un gruppo di opere stilisticamente affini e accostabili all'ambito del Maestro di Viboldone. In modo specifico, lo studioso istituiva un raffronto con un altro rilievo, già in collezione Frova a Milano (ora rintracciato in collezione privata; cat. I.13), assegnando entrambi a un maestro campionesse attivo intorno al 1360¹¹³. Pietro Toesca, pochi anni dopo (1951), si limitò a citarlo rapidamente, con riferimento a un seguace di Bonino da Campione. Lo troviamo poi schedato nelle diverse guide del museo tedesco tra gli anni Sessanta e Ottanta del Novecento, ma gli autori non si sono mai spinti oltre una breve descrizione, riportando l'attribuzione all'ambito campionesse e la datazione proposta da Baroni¹¹⁴. Datato al quinto decennio compare, invece, nella scheda di Paola Strada compilata nel 2000 in un compendio

¹¹² ZINKE 1981, scheda 35, pp. 70-71. Tale Grandi, molto probabilmente, è da individuare nell'antiquario e mercante d'arte Antonio Grandi, attivo in quegli anni a Milano e col quale era spesso in contatto il collezionista fiorentino Stefano Bardini.

¹¹³ BARONI 1944, p. 103, fig. 212; BARONI 1955, p. 800.

¹¹⁴ LEGNER 1966, scheda 26; BAUCH 1976, pp. 201, 340-341 n. 400; BECK 1980, p. 141; ZINKE 1981, scheda 35, pp. 70-71.

sui maestri campionesi¹¹⁵. Sulla scorta dell'intuizione di Baroni, Carla Travi (2011) ha infine rilanciato l'idea di inserire a pieno titolo questo pezzo all'interno del catalogo del Maestro di Viboldone, pensando a una datazione entro gli anni Quaranta, in concomitanza con la *Madonna di Campione* (cat. I.2) e il *Monumento di Salvarino Aliprandi* nella chiesa di San Marco a Milano (cat. I.4)¹¹⁶. Una posizione quest'ultima confermata anche da Laura Cavazzini (2014-2015), che mi sento di condividere appieno¹¹⁷.

Il tono eloquente, ma al tempo stesso un po' somnesso, i sottosquadri e l'attenzione naturalistica per alcuni dettagli basterebbero forse da soli a confermarne la piena autografia, in linea con opere quali la formella raffigurante la *Madonna con Bambino e angeli* di Williamstown (cat. I.1) e la citata Madonnina campionesa (figg. 137-138). Il rilievo di Francoforte appare, in ogni caso, più strettamente legato alla maniera espressa nel sarcofago Aliprandi (figg. 135-136). Non è difficile percepire il legame fraterno che corre tra il *San Marco* milanese e il *Battista* tedesco, entrambi caratterizzati da barbe ricciolute, marcatamente intagliate, e capelli rigonfi dietro alle orecchie (figg. 139-141). Ugualmente, se spostiamo lo sguardo verso la Madonna Aliprandi ci rendiamo conto che altri non è se non la Vergine di Francoforte alzata in piedi (figg. 142-146). Il velo liscio ricade lungo il capo in morbide pieghe per finire agganciato al petto da una grossa spilla romboidale. Il mantello copioso si articola fino a terra in un dinamico gioco di increspature che si fanno ora più rigide e geometriche ora più soffici. Nell'impostazione di tre quarti, seduta su uno scranno con cuscino, ricorda da vicino le Madonne delle porte urbiche milanesi, sebbene si mostri con un tono meno solenne, più da madre che da regina, dovuto senz'altro alla destinazione differente (figg. 147-150). L'ampia piega a falce del manto, che dall'avambraccio discende e si adagia sulla coscia, lasciando fuoriuscire la manica atillata costellata di bottoncini, sembra quasi rivelarsi una firma del Maestro di Viboldone in tutte queste sculture di uguale soggetto.

La consonanza stilistica della *Commendatio* della Liebieghaus con il sepolcro di Salvarino, eretto presumibilmente intorno al 1344, induce a ipotizzare una cronologia molto simile, verso la seconda metà del quinto decennio, forse in leggero anticipo all'impresa delle porte urbiche. D'altro canto, a rivelare una prossimità temporale potrebbe essere anche la foggia dei due donatori abbigliati secondo la moda signorile, con mantelletta e con lo stesso copricapo adagiato a terra in segno di ossequio. Ad un momento di poco posteriore potrebbe diversamente

¹¹⁵ STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 48.

¹¹⁶ TRAVI 2011, p. 263.

¹¹⁷ CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.15, p. 100.

appartenere il rilievo Frova, dove è evidente la presenza di lunghi manicottoli, entrati in uso a partire dalla metà del secolo, assenti nelle altre due sculture (figg. 151-153).

BIBLIOGRAFIA:

BARONI 1944, p. 103, fig. 212; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, p. 800; LEGNER 1966, scheda 26; BAUCH 1976, pp. 201, 340-341 n. 400; BECK 1980, p. 141; ZINKE 1981, scheda 35, pp. 70-71; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 48; TRAVI 2011, p. 263; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, p. 333; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.15, p. 100.



134

Fig.134 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung



135



136



137



138

Fig.135 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.136 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.137 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino e angeli*, Williamstown (Massachusetts), Williams College Museum of Art

Fig.138 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Campione d'Italia, Galleria Civica



139



140



141

Fig.139 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.140 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.141 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



142



143



144



145



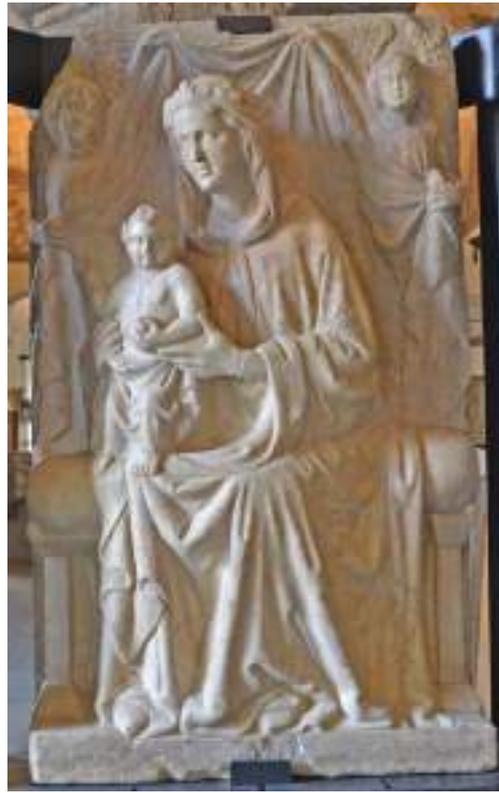
146

Figg.142, 144 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Vergine con Bambino*, particolari della *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Figg.143, 145-146 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Vergine*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



147



148



149



150

Fig.147 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.148 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.149 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, chiesa di San Nicolao

Fig.150 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova



151



152



153

Fig.151 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.152 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare, collezione privata

Fig.153 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Monumento di Salvarino Aliprandi*, particolare, Milano, chiesa di San Marco

I.7

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino, Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda

1348 circa

San Giuliano Milanese (Milano), Viboldone, Abbazia dei Santi Pietro e Paolo

Marmo con tracce di policromia; *Madonna con Bambino* 80 x 40 cm; *Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda* 60 x 30 cm

Intorno alla metà del Trecento “la scultura lombarda o *campionesa* [...] si raddolciva a Milano in una cara, normale semplicità di visione da parer quasi classicistica”¹¹⁸. Così Roberto Longhi nella sua introduzione alla storica mostra *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958 accennava alle sculture della lunetta dell'Abbazia di Viboldone, da lui ricondotte al nome di Bonino da Campione. Queste poche, ma incisive parole restituiscono una delle descrizioni più appropriate delle opere qui prese in esame. Ci troviamo allo scadere del quinto decennio, in un momento in cui la gloriosa stagione dominata da Giovanni di Balduccio stava ormai per volgere al termine. La sua maniera elegante e raffinata aveva in parte raddolcito i modi più rudi e aspri della scultura locale, senza riuscire, fortunatamente, a cancellare quella tradizione che da secoli caratterizzava la produzione lapidea lombarda. Questo passaggio verso toni più mitigati, che comunque lasciano spazio a una solennità antica, di impronta quasi classica, è evidente nelle sculture sopra il portale della chiesa suburbana milanese, come notato acutamente da Longhi. La gravità dei ‘maestri campionesi’ si attenua entro delicate inflessioni di sapore toscaneggiante nella figure della *Madonna con Bambino*, di *Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda*, poste ad accogliere il visitatore all'ingresso dell'abbazia umiliate, dedicata ai Santi Pietro e Paolo, ricordati in due statue ai lati del portale, lavorate da una diversa mano, più dozzinale (figg. 169-170). L'anonimo maestro, che qui si dimostra già maturo e consapevole delle proprie abilità con lo scalpello, evidentemente porta con sé un bagaglio culturale che affonda le proprie radici nella scultura di primo Trecento di ambito campionesa. Tuttavia, la ieraticità e la gravità del Maestro della Loggia degli Osii emergono nella *Madonna di Viboldone* rinnovate dalle morbidezze sofisticate del maestro pisano, il quale giocò un ruolo chiave nel percorso del nostro, pur senza divenire un modello sempre inderogabile (figg. 156-159). Il Maestro di Viboldone certamente deve aver meditato sulla sua lezione prima di mettere a punto un linguaggio personale, formato di soluzioni originali destinate a influenzare tutta la scultura

¹¹⁸ LONGHI in *Arte lombarda* 1958, p. XXV.

della seconda metà del secolo, a partire da Bonino da Campione. Le figure si vestono di un'insolita umanità, manifesta, ad esempio, nel gesto della Vergine che sostiene concretamente il proprio figlioletto, stringendolo al petto quasi in un abbraccio. L'artista non si preoccupa di idealizzare i suoi personaggi, lasciando ben visibili i dettagli realistici delle pieghe del collo nella Madonna e nel Bambino (fig. 356) e delle fronti rugate sui volti di Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda, che esibisce grandi orecchie a sventola (figg. 163-166). Un naturalismo supportato dalla policromia, di cui rimangono importanti tracce nelle capigliature rossastre e nei finimenti delle vesti, anche se purtroppo è andata in gran parte perduta.

Fu proprio a partire dal gruppo di questa lunetta che Costantino Baroni, nel 1944, iniziò per primo a mettere a fuoco la figura di questo importante maestro, conferendogli appunto il nome convenzionale che lo lega a tale impresa e stilando un primordiale *corpus* di opere da assegnargli. La critica iniziò da allora a porvi maggiore attenzione, tant'è che nella citata mostra milanese del 1958 si decise di esporre la Madonna di Viboldone a testimonianza di una delle personalità più di spicco del panorama scultoreo gotico lombardo¹¹⁹. La letteratura di secondo Novecento ha costantemente posto l'accento sulla relazione del nostro con Giovanni di Balduccio, sottolineando al contempo la sua piena partecipazione a quel clima protoumanistico venutosi a creare a Milano durante la signoria viscontea e sviluppatosi in modo specifico grazie alla presenza di Francesco Petrarca (1353-1361)¹²⁰.

La lapide marmorea collocata in facciata (fig. 2), a fianco del grande rosone, reca un'iscrizione con la data 1348, in riferimento alla conclusione dei lavori di edificazione della chiesa per volere del priore Guglielmo Villa, data incisa una seconda volta direttamente nei mattoncini di cotto della semicolonna di destra (fig. 3): MCCCXLVIII HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI FRATRIS GUILLELMI DE VILLA PROFESSI ET PREPOSITI HUIUS DOMUS DECRETORUM DOCTORIS¹²¹. Solo un anno prima il maestro pisano aveva firmato il portale della chiesa di Santa Maria di Brera a Milano, appartenente anch'essa allo stesso ordine degli Umiliati. Dal punto di vista architettonico, nell'abbazia suburbana emerge un forte carattere lombardo frammisto a cadenze toscaneggianti direttamente influenzate dal modello braidense. Secondo Angiola Maria Romanini, qui sarebbero infatti stati attivi due maestri: un architetto dal temperamento più propriamente lombardo, evidente nell'uso del cotto

¹¹⁹ RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, pp. 11-12; BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008, p. 571 fig. 83.

¹²⁰ CASTELFRANCHI VEGAS 1959, pp. 7, 9 n. 8; CASTELFRANCHI VEGAS 1961, p. 5; GREGORI 1974, p. 8; FIORIO 1985, p. 298; FIORIO 1988, pp. 8-9; CARLI 1989, p. 95; GATTI PERER 1990, pp. 107-108, 128; AULETTA MARUCCI 1990, pp. 84-85, 95, 97; FIORIO 1991, pp. 121-122; BOSSAGLIA 1992a, p. 33; BANDERA 1999, in part. p. 240; STRADA in *Maestri campionesi* 2000, schede 134-135.

¹²¹ La lapide viene citata già da TIRABOSCHI 1766, I, pp. 121-122.

e nella scelta della facciata a vento – simile a quelle pressoché coeve del Duomo di Crema, di Sant’Agostino a Cremona, di San Francesco a Lodi o di San Bassiano a Lodi Vecchio – e un architetto-scultore educato alla scuola di Giovanni di Balduccio, al quale andrebbero assegnate le monofore e le bifore per via delle analogie con la chiesa di Brera, così come le nicchie ai lati del portale, i fregi di raccordo e le sculture della lunetta¹²².

Tenendo fede all’epigrafe del 1348, si può plausibilmente pensare che intorno a quell’anno, o poco dopo, si sia provveduto a ornare la facciata – ormai conclusa nel suo aspetto strutturale – con gli inserti marmorei e soprattutto con il coronamento del portale d’ingresso. Nel contempo, si stava certamente lavorando alla decorazione ad affresco, o almeno a parte di essa, all’interno dell’edificio, dove uno dei pittori attivi siglò con la data 1349 la lunetta di fondo del tiburio, raffigurante una *Madonna in Maestà*¹²³. Sembra del tutto logico immaginare un cantiere aperto, finalizzato all’abbellimento sia degli interni che del prospetto esterno del tempio. La particolare cura prestata agli elementi plastici minori, come le due teste di leone poste a guisa di mensole sotto l’architrave del portale (figg. 171-172, 174-175), oppure i capitelli fogliati e figurati (figg. 177, 179-180), fa supporre un intervento esteso del nostro scultore, in uno stretto sodalizio con l’architetto responsabile dell’intera facciata, ammesso che egli non abbia avuto un ruolo in prima persona anche da questo punto di vista, allo stesso modo di Giovanni a Brera. La testina di putto che sbuca all’angolo estremo del fregio modanato e dentellato, sotto la nicchia di San Paolo, ha un tono spiccatamente balduccesco (fig. 178), così come balduccesco è l’idea di far coabitare tra le foglie accartocciate dei capitelli testine umane e di animale (figg. 183-186). Un fare più personale emerge però nelle criniere dei leoni, ben pettinate in ciocche distinte, tali da ricordare in parte il lessico campionesse, che qui è aperto agli aggiornamenti del momento mutando verso un linguaggio più naturalistico e carezzevole.

Ma è nelle sculture monumentali della lunetta che si ravvisano i caratteri propri della maniera del nostro maestro. Tutto il suo catalogo trova infatti termini di paragone con queste figure. A dialogare in modo speciale con esse sono le statue pensate per i tabernacoli delle porte urbiche milanesi (cat. I.14-19), dalle quali si differenziano solo per l’impostazione della Madonna, che a Viboldone si mostra frontale anziché di tre quarti. Le Vergini milanesi, gemelle di quella abbaziale nei volti pieni e distesi, ricalcano le medesime scelte stilistiche nel tracciato

¹²² ROMANINI 1955, pp. 674, 678-681; ROMANINI 1964, pp. 289-291; AULETTA MARRUCCI 1990, pp. 84-85, 95, 97; CADEI 1999, pp. 207-230; ROMANINI 1999, pp. 197-206.

¹²³ La bibliografia sugli affreschi di Viboldone è copiosa. Si vedano in special modo TOESCA 1912, pp. 207-274; GATTI PERER 1990, pp. 103-213; CASTELFRANCHI VEGAS 1999, pp. 261-274; GREGORI 1999, 245-259; FLORES D’ARCAIS 2007a.

delle pieghe degli abbondanti panneggi, motivo per cui andranno verosimilmente collocate in un momento coevo o di poco posteriore.

BIBLIOGRAFIA:

GIULINI 1771, I, p. 469; GIULINI 1856, V, p. 338; GAZZOLA 1941; BARONI 1944, p. 101; ARSLAN 1944, pp. 147-151; BARONI 1955, p. 798; ROMANINI 1955, pp. 674, 678-681; LONGHI in *Arte lombarda* 1958, p. XXV; RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, pp. 11-12; CASTELFRANCHI VEGAS 1959, pp. 7, 9 n. 8; CASTELFRANCHI VEGAS 1961, p. 5; ROMANINI 1964, pp. 35-38, 123-124, 220, 266, 280 n. 129, 289-291; GREGORI 1974, p. 8; FIORIO 1985, p. 298; FIORIO 1988, pp. 8-9; CARLI 1989, p. 95; GATTI PERER 1990, pp. 107, 108, 128; AULETTA MARRUCCI 1990, pp. 84-85, 95, 97; FIORIO 1991, pp. 121-122; BOSSAGLIA 1992a, p. 33; BANDERA 1999; STRADA in *Maestri campionesi* 2000, schede 134-135; BARBAVARA DI GRAVELLONA 2008, p. 571 fig. 83.



154



155

Fig.154 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino, Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.155 Portale maggiore, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



156



157



158



159

Fig.156 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Madonna con Bambino* ('*Madonna Litta*'), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.157 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.158 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.159 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova



160



161



162

Figg.160, 162 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.161 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell' *Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



163



164



165



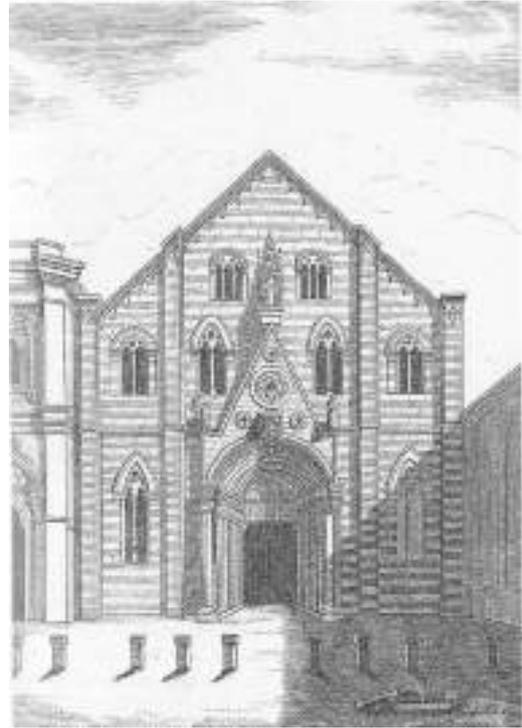
166

Figg.163, 165 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Figg.164, 166 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



167



168



169



170

Fig.167 Abbazia di Viboldone, San Giuliano Milanese (Milano)

Fig.168 Facciata della chiesa di Santa Maria di Brera, incisione da Giorgio Giulini 1760

Fig.169 SCULTORE LOMBARDO, *San Pietro*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

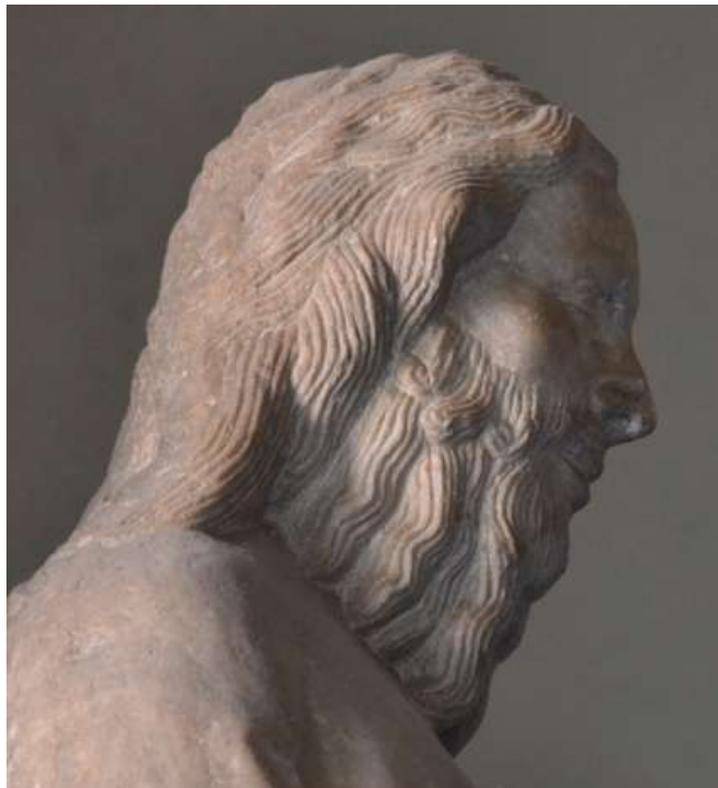
Fig.170 SCULTORE LOMBARDO, *San Paolo*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



171



172



173

Figg.171-172 Leone dello stipite destro del portale, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone
Fig.173 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



174



175



176

Figg.174-175 Leone dello stipite sinistro del portale, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone
Fig.176 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata



177



178



179



180



181



182

Figg.177-182 Dettagli ornamentali della facciata, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



183



184



185



186

Figg.183-186 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), Capitelli della facciata di Santa Maria di Brera, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

I.8

Maestro di Viboldone

Incoronazione della Vergine

1345-1350 circa

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

inv. 827

Marmo; 60,2 x 60,5 x 13,5 cm

La scena dell'*Incoronazione della Vergine* si svolge davanti a una cortina dischiusa da due angeli accompagnati dai compagni musicisti. Il rilievo, piuttosto danneggiato, presenta molte lacune e abrasioni, dalla mancanza di tutte le teste degli angeli alle scheggiature sui volti di Maria e Cristo fino all'evidente grosso foro sulla destra. Entrò a far parte delle collezioni del Castello Sforzesco nel 1893, acquistato dall'antiquaria milanese Sofia Cioffi Arrigoni. Dal carteggio relativo all'acquisto tra Emilio Barbiano di Belgioioso e Giulio Carotti – appartenenti alla Consulta archeologica del museo – e il Ministero dell'Istruzione pubblica, emerge che in precedenza la scultura apparteneva alla collezione milanese di Michele Cavaleri¹²⁴. Lo stesso Carotti la pubblicò poco dopo dandone per primo un'accurata analisi e definendola “una buona copia di un'opera del Balduccio, condotta da uno dei suoi migliori allievi, il quale ha saputo aggiungervi del proprio”, lo stesso campionesino ad aver eseguito il frontale in San Marco col medesimo tema (cat. I.9; fig. 190), considerato allora parte del monumento di Salvarino Aliprandi (cat. I.4)¹²⁵. Oltre a quest'ultimo, ricondusse attorno al rilievo altre sculture di eguale soggetto e di simile composizione: i due rilievi boniniani posti sui sarcofagi delle arche di Bernabò Visconti (fig. 198) e di Cansignorio della Scala (fig. 199) e la lastra collocata sopra la tomba di Agnese Besozzi nella basilica di Sant'Eustorgio (fig. 197). Tra queste individuava una sorta di *fil rouge*, relazionabile alla scuola del maestro pisano formatasi a Milano intorno alla metà del secolo. Il confronto con il sarcofago in San Marco e con quello in Sant'Eustorgio è stato giustamente accettato e riproposto dalla letteratura fino ad oggi¹²⁶. Escludendo il parere di Diego Sant'Ambrogio, che vedeva nel pezzo dello Sforzesco delle affinità stilistiche con il rilievo dell'*Incoronazione* dell'altare di Carpiano (cat. II.2; fig. 200), ascrivendo entrambi a Giovanni da Campione, la critica si è spesso posta a favore di un'attribuzione all'ambito di

¹²⁴ TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 330, p. 332.

¹²⁵ CAROTTI 1894, pp. 179-184; CAROTTI 1913, pp. 1198, 1229.

¹²⁶ MEREGAZZI 1937, pp. 56-57, 60 n. 23; BELLONE 1940, pp. 195-197 n.1; BARONI 1944, p. 120 n. 53; TOESCA 1951, p. 389 n. 140; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 63; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 330, pp. 332-333.

Bonino da Campione¹²⁷. Solo in anni recenti il frammento è stato inserito ufficialmente nel *corpus* di opere del Maestro di Viboldone da Paola Strada (2000)¹²⁸. Eppure, già Carotti aveva intuito acutamente le analogie tra questo pezzo e i due frontali che all'epoca erano uniti e considerati entrambi come la tomba di Salvarino Aliprandi, pensando a un valente scultore, allievo di Giovanni di Balduccio, la cui personalità doveva ancora essere messa a fuoco. Si deve, in ogni caso, a Carla Travi il rilancio nel 2012 dell'attribuzione al Maestro e un inquadramento entro il quinto decennio, in rapporto con il *Redentore* del sarcofago Aliprandi (figg. 189, 191-192) e con la *Commendatio animae* di Francoforte (cat. I.6)¹²⁹. Tuttavia, pur riconoscendo similitudini a livello compositivo, rilevate anche nel pezzo in Sant'Eustorgio, la studiosa esclude una comune paternità tra l'Incoronazione in San Marco e questa presa ora in esame. La precedenza cronologica di quest'ultima, entro gli anni Quaranta, rispetto alle lastre della bottega boniniana di Milano, Verona e Carpiano, che ripropongono lo stesso soggetto in maniera analoga, secondo la Travi, porrebbe il frammento dello Sforzesco come prototipo di tale tema iconografico nella Lombardia trecentesca.

La presenza di tre fori sullo spessore superiore e di altri due sui lati della base porta a immaginare un'originaria sistemazione della lastra al centro di un sarcofago, alla stregua del frontale della chiesa agostiniana milanese citato poc'anzi. Proprio l'affiancamento con questo evidenzia le numerose corrispondenze sia a livello compositivo che stilistico. Nell'assetto generale poche differenze interessano la schiera angelica squadernata sullo sfondo, più folta nel pezzo in San Marco, dove è assente il drappo che funge da cornice ai due protagonisti. Se è impossibile stabilire un raffronto tra le teste degli angioletti, andate irrimediabilmente perdute nel rilievo dello Sforzesco, è invece suggestiva la somiglianza fisiognomica tra le rispettive figure di Cristo e della Vergine. Consonanza che si estende anche nel trattamento dei panneggi, le cui pieghe fluide e generose sembrano quasi ricalcate tra una scultura e l'altra. Vi sono poi altri dettagli minori ricopiati con incredibile fedeltà, come ad esempio le mani non filiformi della Madonna incrociate al petto oppure le dita aperte di Cristo nel sostenere il libro poggiato sulla coscia sinistra (figg. 195-196). Seppur con qualche minima variante, il *Redentore* si confronta bene anche con quello rappresentato solennemente al centro dell'arca di Salvarino Aliprandi, entrambi con i piedi nudi che sbucano di sbieco sotto il mantello. Si osservino poi le

¹²⁷ SANT'AMBROGIO 1894, p. 20 n.1; VIGEZZI 1934, pp. 22, 107-108; BELLONE 1940, p. 197 n.1; BARONI 1944, p. 120 n. 53. Costantino Baroni nel 1944 parlava di replica del frontale in San Marco, opera di un collaboratore di Bonino; pochi anni dopo, nel 1955, attribuiva quest'ultimo al Maestro di Viboldone, senza comunque tornare sul confronto con il pezzo dello Sforzesco.

¹²⁸ CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, scheda 63.

¹²⁹ TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 330, pp. 332-333.

acconciature bocciose e le pose di tre quarti, tratti distintivi del Maestro di Viboldone (figg. 191-194).

Nonostante la mancanza di una campagna fotografica dettagliata del rilievo conservato nei depositi del museo milanese, preclusami da una visione non adeguata, e malgrado lo stato di conservazione mediocre, credo vada accolta senza riserve l'ascrizione al nostro anonimo scultore, da collocarsi in un momento molto prossimo all'esecuzione del frontale in San Marco, verso la seconda metà del quinto decennio.

BIBLIOGRAFIA:

CAROTTI 1894, pp. 179-184; SANT'AMBROGIO 1894, p. 20 n.1; VENTURI 1906, p. 585; CAROTTI 1913, pp. 1198, 1229; VIGEZZI 1934, pp. 22, 107-108; MEREGAZZI 1937, pp. 56-57, 60 n. 23; BELLONE 1940, p. 197 n.1; BARONI 1944, p. 120 n. 53; TOESCA 1951, p. 389 n. 140; LA GUARDIA 1995, p. 28; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, scheda 63; MENGHINI 2006-2007, p. 86; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 330, pp. 332-333.



187

Fig.187 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



188



189



190

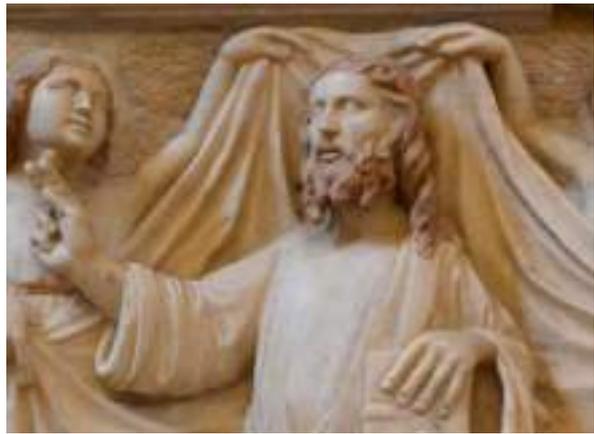
Fig.188 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.189 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.190 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare di frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco



191



192



193



194



195



196

Figg.191, 193, 195 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.192 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.194 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.196 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



197



198



199



200

Fig.197 MAESTRO DI VIBOLDONE (AMBITO), *Incoronazione della Vergine*, particolare, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.198 BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'Arca di Bernabò Visconti, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.199 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'Arca di Cansignorio della Scala, Verona, Santa Maria Antica

Fig.200 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, Carpiano, chiesa di San Martino

I.9

Maestro di Viboldone

Frontale di sarcofago con Commendatio animae, Incoronazione della Vergine, Compianto
1345-1350 circa

Milano, chiesa di San Marco, cappella di San Tommaso di Villanova

Marmo con tracce di dorature; 83 x 204 cm

Il frontale del sarcofago, oggi murato sulla parete sinistra della cappella di San Tommaso da Villanova, rappresenta una delle testimonianze scultoree medievali più alte presenti all'interno della chiesa di San Marco a Milano. Durante i lavori di risistemazione del tempio agostiniano, nel 1834, venne incassato alla parete che allora chiudeva le cappelle del transetto meridionale, al di sopra dell'arca di Salvarino Aliprandi (cat. I.4); ai lati dei due sarcofagi furono collocati due angeli cerofori (cat. I.10), anch'essi attualmente presenti nella stessa cappella, di fianco alla tomba Aliprandi¹³⁰. In quella sistemazione arbitraria rimase fino ai restauri del 1958, quando finalmente si decise di disgiungere i due frontali, ponendo fine alla convinzione errata di pensarli come parti di un medesimo monumento, diffusasi a seguito dell'uscita del volume *L'arte a Milano* di Giuseppe Mongeri nel 1872¹³¹.

Mai citata dalle guide antiche, la lastra fu presa in considerazione per la prima volta da Girolamo Calvi nel 1859 nella vita da lui dedicata a Giovanni di Balduccio, in cui la riconosceva come opera del maestro pisano¹³². Tra Otto e primo Novecento la critica si è espressa in maniera disorganica, proponendo di volta in volta attribuzioni alla generica "scuola campionesa"¹³³ oppure avanzando nomi di scultori attivi in Lombardia dalla metà del secolo in poi, da Giovanni di Balduccio¹³⁴ a Matteo da Campione¹³⁵ a Bonino da Campione¹³⁶. Ma ancora una volta bisogna soffermarsi sul giudizio espresso da Costantino Baroni che, chiedendosi se effettivamente l'attribuzione a Bonino proposta da Alfred Gotthold Meyer (1863) potesse essere accolta, in un primo momento non fu affatto positivo, mentre in seconda battuta, a distanza di pochi anni, riconobbe in quegli "ispidi, affollati rilievi" la probabile mano del Maestro di Viboldone, del quale si stava iniziando solo allora a ricostruire il *corpus* di opere¹³⁷.

¹³⁰ Per le vicende relative alla cappella di San Tommaso da Villanova e alle ristrutturazioni della chiesa si rimanda alla scheda I.4.

¹³¹ MONGERI 1872, pp. 94-95.

¹³² CALVI 1859, I, p. 23.

¹³³ MONGERI 1872, pp. 94-95; MALVEZZI 1882, p. 63; CAROTTI 1913, p. 1198; ROMUSSI 1913, II, pp. 206-207.

¹³⁴ VENTURI 1906, 576; CELADA 1958, pp. 47-48; CELADA 1959, p. 30.

¹³⁵ MEREGAZZI 1937, pp. 56-57.

¹³⁶ MEYER 1863, pp. 106-108.

¹³⁷ BARONI 1944, p. 109; BARONI 1955, p. 799. FIORIO 1985, p. 167, segue l'idea di Baroni.

Va in ogni caso evidenziato che già Pietro Toesca aveva giustamente indicato come autore il medesimo scultore del sarcofago di Salvarino Aliprandi (o comunque la stessa bottega)¹³⁸. La letteratura più recente si è invece indirizzata verso l'idea, a suo tempo tracciata da Lucia Bellone (1940), di un'opera realizzata da un valido scultore dell'ambito di Bonino da Campione¹³⁹. A distanza di oltre mezzo secolo, credo debba essere invece recuperato con maggiore fermezza l'esitante suggerimento di Baroni e Toesca. Un'osservazione attenta, supportata da una campagna fotografica accurata mai tentata prima, rivela infatti numerosi elementi collegabili direttamente alle opere del nostro maestro.

Il frontale è suddiviso in tre scomparti inquadrati entro cornici a dentelli. L'iconografia rimanda al culto della Madonna, che nella formella centrale viene incoronata da Cristo, sotto una schiera di angioletti musicanti. Nello scomparto di sinistra vediamo una tipica scena di *Commendatio animae* relativa a una coppia di donatori, accompagnati da tre santi, tra i quali spicca al centro la Maddalena meravigliosamente vestita dei propri capelli. Nella specchiatura destra è rappresentata invece una toccante scena di *Compianto*, dove il corpo esanime di Cristo, disteso a terra in primo piano, riceve amorevoli abbracci e baci dal gruppo delle pie donne e dalla Vergine, mentre altri personaggi stanti e gli angeli in cielo partecipano turbati alla scena; dalla croce sullo sfondo penzolano il martello e la tenaglia usati per infliggere e togliere i chiodi.

Nella figura di Cristo dello scomparto centrale si intravedono diversi punti di contatto con il Salvatore del monumento Aliprandi (figg. 203-208). Entrambi siedono con un tono solenne, avvolti in ampi panneggi modulati quasi specularmente; le folte chiome di capelli si attorcigliano e scendono fino a sfiorare le spalle. Nel Redentore Aliprandi affiorano una predilezione più evidente per la policromia e un'insistenza sull'intaglio più marcata; i solchi si fanno invece più grafici nel Cristo dell'Incoronazione, esattamente come appaiono nel *San Giacomo* esposto nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, proveniente da una delle porte urbane (cat. I.16; figg. 209-211). Queste piccole differenziazioni potrebbero spiegarsi con un lieve scarto cronologico tra le due opere. A farci pensare a un momento prossimo alla realizzazione della serie delle *Sacre Conversazioni* sono soprattutto le due Madonne sedute in trono, che in dimensioni ridotte ripropongono la medesima posa di tre quarti e le identiche cadenze delle stoffe delle sorelle poste sui tabernacoli dei varchi cittadini. Basti il confronto eloquente dei loro visi con quello della Madonna di Porta Nuova (cat. I.14) per fugare ogni dubbio (figg. 212-215). Sono poi le facce paffuttelle dei donatori, con le labbra carnose e le

¹³⁸ TOESCA 1951, p. 389 n. 140.

¹³⁹ BELLONE 1940, p. 186; BOSSAGLIA 1992, pp. 92-93; BARILE TOSCANO 1998, pp. 73-79; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 103; MENGHINI 2006-2007, pp. 82-83; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, p. 333.

mani grassocce un po' sgraziate, a richiamare da vicino la Madonna di San Nicolao (cat. I.15; figg. 216-217). La maniera meticolosa di scolpire i capelli con i solchi del pettine, particolarmente risentito nella *Maddalena*, rimanda alla bellissima acconciatura della cosiddetta 'Diva Faustina' (cat. I.21; figg. 218-221), il cui profilo segnato dal mento leggermente pronunciato e dalla bocca polposa, si accosta suggestivamente a quello minuto della santa. La presenza importante di Maria Maddalena nella scena di *Presentatio* ha condotto legittimamente Federica Barile Toscano a sospettare una provenienza del frontale da una cappella in San Marco dedicata alla santa dal 1346, a cui risultano devote le famiglie Pintore e Zerbi, ma come già sottolineato dalla stessa studiosa mancano elementi sufficienti per confermare tale ipotesi¹⁴⁰.

Da tutti questi personaggi traspare un chiaro e forte senso di umanità, un aspetto che porta a confermarne l'attribuzione al Maestro di Viboldone. Nel *Compianto* si assiste a una scena di profonda commozione, focalizzata sull'intreccio meraviglioso delle mani delle pie donne, che stringono e baciano quelle del Cristo morto, e soprattutto su Maria, che con grande tenerezza e sofferenza si adagia dolcemente sul viso del Figlio, lasciando scendere una lacrima (figg. 223-227)¹⁴¹. L'atteggiamento affettuoso si esplica inoltre nel contatto fisico, premuroso, con cui i santi accompagnano la coppia di defunti nella formella sinistra (fig. 228), una gestualità che si rinviene analogamente nel rilievo Frova (cat. I.13), in quello di Francoforte (cat. I.6) o ancora nel sepolcro Aliprandi, dove l'angelo abbraccia teneramente le spalle di Salvarino. Tali aspetti torneranno nei decenni successivi nei monumenti di Bonino da Campione, a indizio di un plausibile rapporto di discepolato intercorso tra quest'ultimo e lo scultore di Viboldone. Forse si può addirittura ipotizzare che Bonino abbia lavorato a stretto contatto con lui già in questa occasione. La partecipazione di uno o più collaboratori si può infatti supporre senza indugio, date alcune disomogeneità a livello di tenuta qualitativa presenti nei tre rilievi.

BIBLIOGRAFIA:

CALVI 1859, I, p. 23; MONGERI 1872, pp. 94-95; MALVEZZI 1882, p. 63; MEYER 1893, pp. 106-108; VENTURI 1906, p. 576; CAROTTI 1913, p. 1198; ROMUSSI 1913, II, pp. 206-207; MEREGAZZI 1937, pp. 56-57; BELLONE 1940, p. 186; BARONI 1944, p. 109; TOESCA 1951, p. 389 n.140; BARONI 1955, p. 799; CELADA 1958, pp. 47-48; CELADA 1959, p. 30; MOTTA 1973, p. 68; FIORIO in *Le chiese di Milano* 1985, p. 167; BARILE TOSCANO 1987, pp. 24-25; BOSSAGLIA 1992, pp. 92-93; BARILE TOSCANO 1998, pp. 73-79; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 103; MENGHINI 2006-2007, pp. 82-83.

¹⁴⁰ BARILE TOSCANO 1998, pp. 76, 98 n. 164 (ASM Fondo Religione, Registri, 36 C; I/s 8).

¹⁴¹ CAROTTI 1894, pp. 183-184 n. 1, ritiene che nel rilievo con la *Deposizione* l'artista si sia ispirato a un lavoro di Giovanni di Balduccio.



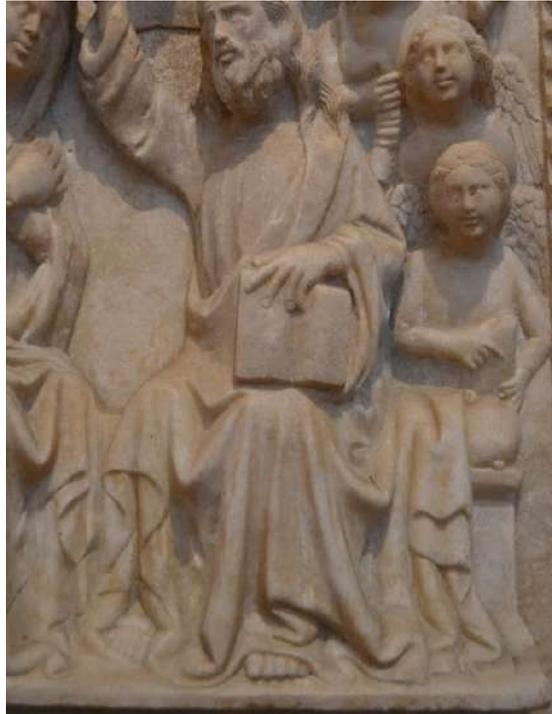
201



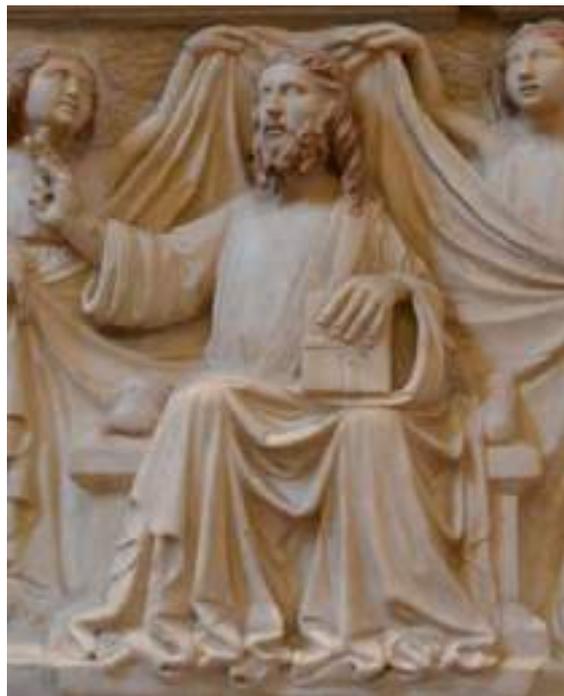
202

Fig.201 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Frontale di sarcofago*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.202 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco



203



204

Fig.203 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Fig.204 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



205



206



207



208



209



210



211

Figg.205-206, 210 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolari del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Figg.207-208 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Figg.209, 211 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



212



213



214



215

Fig.212 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Figg.213, 215 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova

Fig.214 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco



216



217



218



219



220



221

Figg.216, 218, 220 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolari del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Fig.217 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, chiesa di San Nicolao

Figg.219, 221 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata



222



223

Fig.222 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Fig.223 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Compianto*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco



224



225



226

Figg.224-226 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Compianto*, particolari del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco



227



228

Fig.227 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Compianto*, particolare del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.228 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

I.10

Maestro di Viboldone

Due angeli cerofori

1345-1350 circa

Milano, chiesa di San Marco, cappella di San Tommaso da Villanova

Marmo con tracce di dorature; angelo sx: 85 cm; angelo dx: 84 cm

I due bellissimi angeli reggicero oggi si stagliano a guisa di guardiani ai lati del sarcofago di Salvarino Aliprandi (cat. I.4), sulla parete sinistra della cappella di San Tommaso da Villanova nella chiesa di San Marco a Milano. Nel 1834, quando vennero effettuati alcuni lavori di riassetto della chiesa, con l'innalzamento di una grande parete a chiusura delle cappelle del braccio meridionale del transetto, furono sistemati su questo muro, a fianco di due frontali di sarcofago, quello relativo alla tomba Aliprandi e l'altro raffigurante l'*Incoronazione della Vergine* (cat. I.9), ritenuti all'epoca parti di un unico complesso sepolcrale, al quale evidentemente venne associata anche la coppia di statue. In quell'assetto rimasero fino ai restauri del 1958, quando le opere furono disgiunte e collocate nella cappella di San Tommaso¹⁴².

Nonostante la loro considerevole qualità, questi angeli sono stati in genere liquidati piuttosto fuggacemente dalla critica¹⁴³. Adolfo Venturi (1906), parlando, per l'appunto, del sepolcro Aliprandi come un complesso unitario, composto dai due davanzali e dalle due figure cerofore, riteneva che queste fossero opera di un maestro assai prossimo a Giovanni di Balduccio, individuandone quindi, almeno parzialmente, la matrice culturale¹⁴⁴. A totale favore di un'attribuzione allo stesso Giovanni si espressero, in seguito, Maria Meregazzi (1937) e Domenico Celada (1959)¹⁴⁵. Infine, in relazione al sepolcro Aliprandi, Federica Barile Toscano (1998) le ha pubblicate assegnando in didascalia l'attribuzione al Maestro di Viboldone¹⁴⁶.

Data la lavorazione appiattita del tergo, in origine dovevano essere parte integrante di un monumento funebre a parete, al pari di quelli che svettano al di sopra del sarcofago di Martino Aliprandi nella stessa chiesa di San Marco (fig. 87). La loro perfetta consonanza stilistica con i rilievi della lastra con l'*Incoronazione della Vergine* porta ad associarli a tale sepolcro piuttosto che a quello di Salvarino, sebbene siano opera del medesimo artefice. Nella tomba Aliprandi

¹⁴² Per maggiori dettagli sulle vicende di riassetto di questa parte dell'edificio sacro si rimanda alla scheda I.4.

¹⁴³ MONGERI 1872, p. 95; CAROTTI 1913, p. 1198, 1227 fig. 1078; ROMUSSI 1913, II, pp. 206, 205 fig. 134.

¹⁴⁴ VENTURI 1906, p. 576.

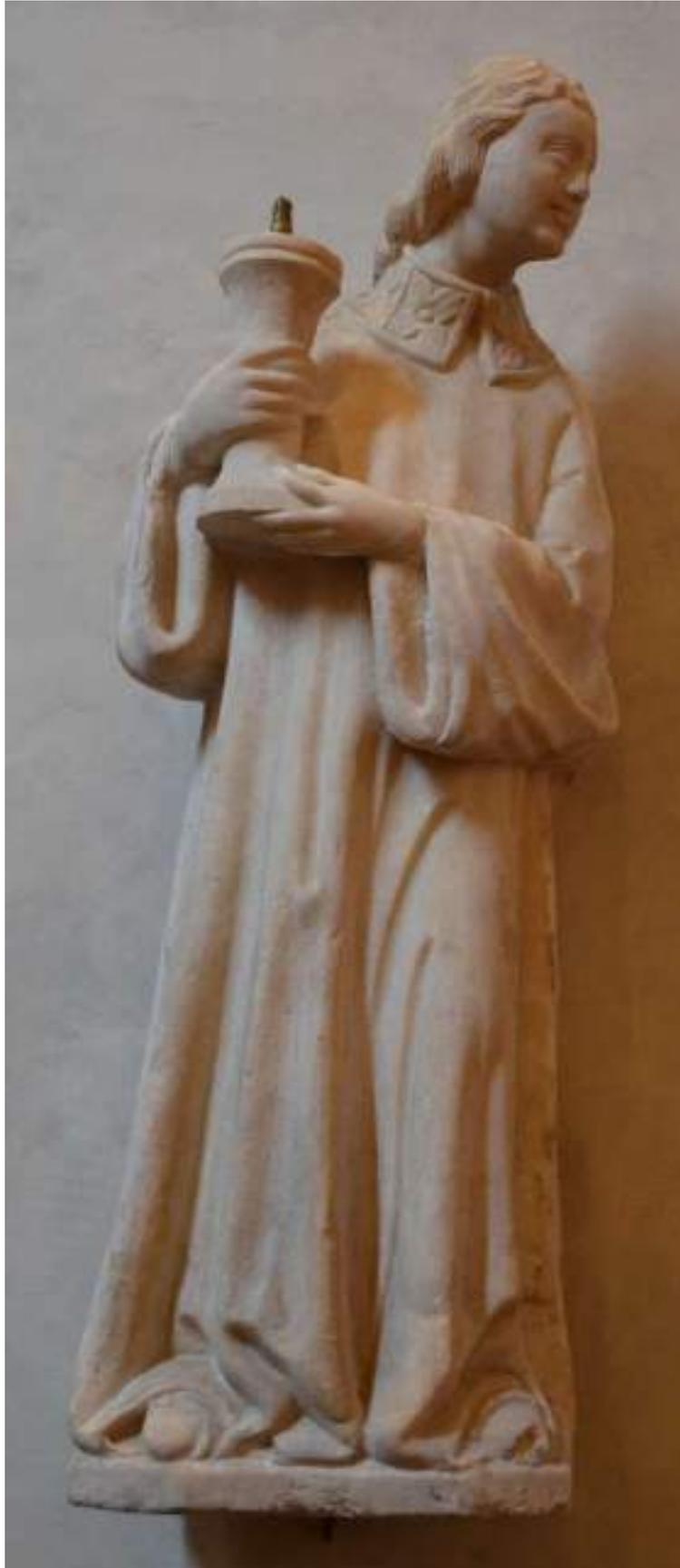
¹⁴⁵ MEREGAZZI 1937, pp. 53, 56-57; CELADA 1959, p. 31.

¹⁴⁶ BARILE TOSCANO 1998, pp. 50-51 figg. 17-18, p. 54

sembra di poter scorgere un fare più pungente, che tende invece ad attenuarsi e distendersi nell'altro sarcofago, dove i personaggi hanno espressioni più compiacenti (figg. 233-234). La genuina eleganza delle due figure angeliche si accosta perfettamente al garbo delle Madonne delle porte urbiche, una su tutte la Madonna già nell'Oratorio di Riozzo, ora al Castello Sforzesco (cat. I.18; figg. 235-237). Le tuniche semplici, impreziosite solo dai ricami floreali sul colletto, scendono un po' appesantite fino ai piedi, dove si ammucchiano senza troppi artifici. Ma sono soprattutto gli sguardi intensi e affabili a sprigionare la forza espressiva del Maestro di Viboldone, che anche in questo caso cotona le chiome in grosse ondulazioni mosse, tenendo fede a quella che è divenuta ormai una sua cifra stilistica di riconoscimento.

BIBLIOGRAFIA:

MONGERI 1872, p. 95; VENTURI 1906, pp. 576, 577 fig. 454; CAROTTI 1913, p. 1198, 1227 fig. 1078; ROMUSSI 1913, II, pp. 206, 205 fig. 134; MEREGAZZI 1937, pp. 53, 56-57; CELADA 1958, p. 48; CELADA 1959, p. 31; BARILE TOSCANO 1987, p. 25; BARILE TOSCANO 1998, pp. 50-51 figg. 17-18, p. 54.



229

Fig.229 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo ceroforo*, Milano, chiesa di San Marco



230

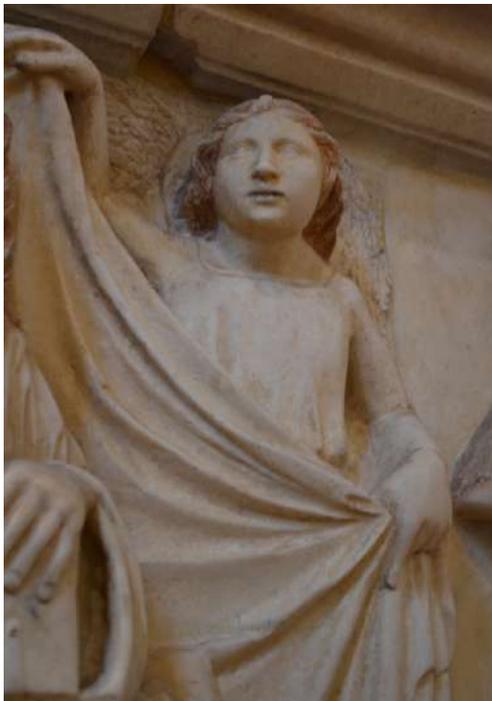
Fig.230 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo ceroforo*, Milano, chiesa di San Marco



231



232



233



234

Figg.231-232, 234 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli cerofori*, Milano, chiesa di San Marco

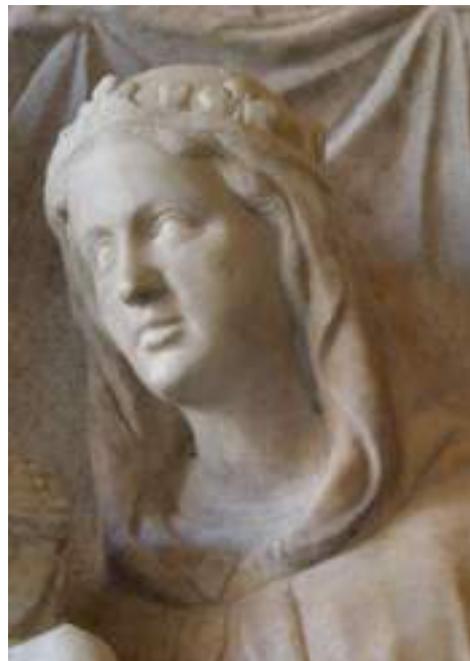
Fig.233 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



235



236

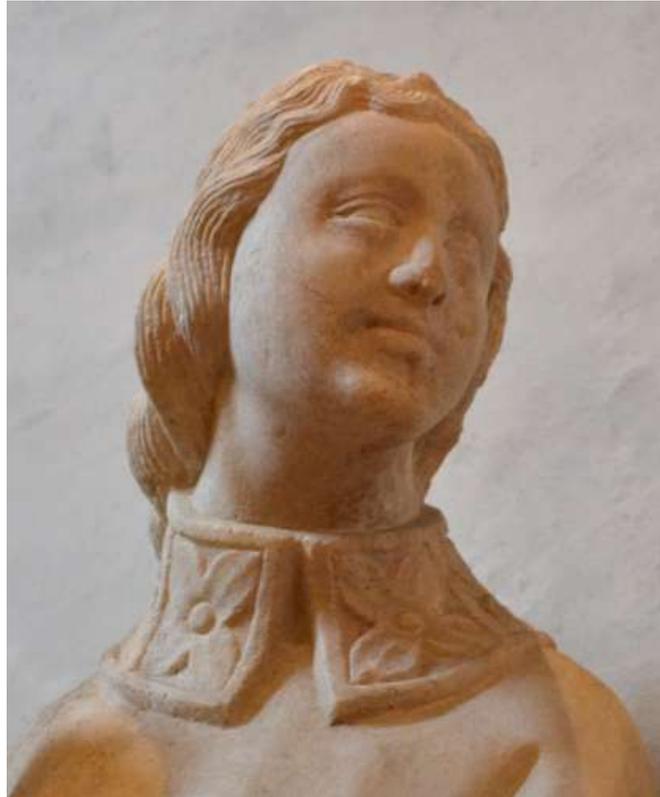


237

Fig.235 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo ceroforo*, particolare, Milano, chiesa di San Marco

Fig.236 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

Fig.237 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



238



239

Fig.238 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo ceroforo*, particolare, Milano, chiesa di San Marco

Fig.239 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare del frontale di sarcofago, Milano, chiesa di San Marco

I.11

Maestro di Viboldone

Due angeli

1340-1350 circa

Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari, altare

Marmo con tracce di policromia

I due angioletti inginocchiati e con le mani incrociate al petto, scolpiti ad altorilievo, sono oggi fissati sotto la mensa d'altare della cappella Portinari nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano. Si tratta di due pezzi erratici, sistemati qui arbitrariamente in epoca non precisata. Quasi dimenticati dalla critica, vengono appena menzionati da Rossana Bossaglia nel volume monografico sulla basilica domenicana del 1984 come sculture probabilmente appartenenti a un monumento trecentesco, non identificato, già all'interno della chiesa, leggendovi una fattura abbastanza simile ai due angeli stanti posti sotto l'altare della cappella di San Tommaso d'Aquino nella stessa basilica (figg. 244-245), pertinenti al *Monumento di Stefano e Valentina Visconti* (figg. 248-249)¹⁴⁷. Più recentemente, Stefania Buganza (2015), concordando con l'ipotesi avanzata da Floridia nella sua tesi di laurea, ha proposto di associarli allo stesso monumento visconteo¹⁴⁸. Secondo i due studiosi gli angioletti ora nella cappella Portinari sarebbero da riconoscere in quelli disegnati sulla cimasa del baldacchino, sotto il tondo con Dio Padre, nell'incisione del sepolcro restituitaci da Giorgio Giulini (fig. 246)¹⁴⁹. Nell'incisione settecentesca si scorgono infatti due piccoli angeli oranti inginocchiati, dotati di ali, elementi non più presenti nei due esemplari marmorei in esame. Tuttavia, in una successiva raffigurazione grafica del monumento, edita nel 1827 da Pompeo Litta (fig. 247), le due figure angeliche non compaiono più, mentre per il resto la configurazione del complesso corrisponde *in toto*¹⁵⁰. Sebbene sia un'idea intrigante, risulta difficile capire quanto l'incisione di Giulini sia stata fedele alla realtà, visto che già pochi anni dopo si riscontrano delle differenze in quella meglio definita del Litta, e se davvero i due resti oggi nella cappella Portinari possano essere identificati esattamente in quei rilievi.

A far sorgere il sospetto sono soprattutto i dati dello stile. Nonostante vi siano ancora molti aspetti non chiari, sia per quanto concerne la cronologia sia per quanto riguarda la

¹⁴⁷ BOSSAGLIA 1984, pp. 95, 100 figg. 93-94.

¹⁴⁸ FLORIDIA L., *Il monumento funebre di Stefano e Valentina Visconti in Sant'Eustorgio a Milano*, Università Cattolica di Milano, a.a. 2007-2008, relatrice Stefania Buganza, p. 18; BUGANZA 2015, p. 142 n. 75.

¹⁴⁹ GIULINI 1760 (ed. 1856, V, p. 174).

¹⁵⁰ LITTA 1827, *Visconti di Milano*.

struttura, probabilmente frutto di una ricomposizione, la tomba di Stefano e Valentina Visconti è indiscutibilmente un'opera da riferire a Bonino da Campione e stretti collaboratori. Ad essa si accordano perfettamente i citati angeli stanti con le braccia incrociate al petto, figure che un tempo erano poste al di sopra del sarcofago, poggianti su due leoni, ai lati della Vergine con Bambino¹⁵¹. I due rilievi della cappella Portinari rivelano invece aspetti stilistici differenti. L'occhio acuto di Laura di Cavazzini li ha, difatti, individuati come opere legate al Maestro delle sculture di Viboldone¹⁵². A provarlo credo siano principalmente le analogie con gli angioletti scolpiti sul frontale di Salvarino Aliprandi nella chiesa di San Marco (cat. I.4; figg. 252-261). Tutto sembra rimandare alla maniera del nostro scultore: i volti pieni, le bocche socchiuse, l'intensità espressiva degli sguardi, così come il forte senso plastico conferito alle vesti svolazzanti e accartocciate, ben studiate in ogni piegamento e con un semplice scollo lineare. Diversamente, le figure di Bonino da Campione (figg. 250-251), pur richiamando per certi versi quelle dell'anonimo artista di Viboldone, si caratterizzano per una maggiore linearità dei panneggi e una leziosità dei visi che va un poco ad appiattire quell'eloquenza vigorosa tipica del Maestro. Sebbene non si possa escludere del tutto un'eventuale compartecipazione di mani diverse, le discrepanze tra i due angeli erratici e il sepolcro Visconti portano a respingere l'ipotesi avanzata da Floridia e Buganza¹⁵³.

In alternativa, sulla base di una consonanza materiale e formale, si potrebbe pensare a una loro eventuale relazione con il cosiddetto sepolcro dei Visconti di Angera e Fontaneto, nella cappella di San Giovanni Evangelista, sempre in Sant'Eustorgio (fig. 264)¹⁵⁴. Ciò che oggi ci troviamo a valutare è un monumento molto problematico, risistemato senza rigore filologico sulla parete sinistra della cappella, risultando un insieme eterogeneo di frammenti provenienti da diverse tombe. Due colonne tortili poggianti su alti plinti sorreggono un sarcofago incassato nel muro; il coperchio parallelepipedo, decorato da tre stemmi viscontei scalpellati, funge da base al Cristo passo che si erge al di sopra, in posizione centrale. Il tutto è coronato da una struttura tronca semicircolare ornata da motivi fitomorfi agli angoli. Tra le colonne, sotto il frontale sicuramente trecentesco, è murata la lapide sepolcrale di Agnese Besozzi, morta nel 1417. Il sarcofago visconteo mostra un'unica scena, dove quattro donatori oranti, due uomini e due donne, accompagnati da diversi santi e da una schiera di angioletti, assistono

¹⁵¹ Li si vede in tale posizione nelle citate incisioni di Giorgio Giulini e Pompeo Litta, così come nella fotografia pubblicata da BARONI 1944, fig. 219.

¹⁵² CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86.

¹⁵³ Con Floridia e Buganza concorda GORIO 2017, p. 83.

¹⁵⁴ VIGEZZI 1933, pp. 235-236; BARONI 1944, p. 105; DELL'ACQUA 1977, p. 148; BOSSAGLIA 1984, pp. 105-106, 114; BOSSAGLIA 1992, p. 86; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 114.

all'*Incoronazione della Vergine*, vero fulcro dell'intera rappresentazione (fig. 265). Le fonti lo ricordano come il sepolcro appartenente ai signori di Angera e Fontaneto, un ramo secondario della famiglia Visconti¹⁵⁵. Dati gli stemmi, sicuramente si tratta di una tomba collettiva viscontea, di cui però non abbiamo iscrizioni a conferma dei destinatari e della datazione: possiamo solo ipotizzare il nome di battesimo del donatore maschio a sinistra della Vergine, dal momento che è scortato da San Pietro, unico dei santi ad essere chiaramente riconoscibile per le enormi chiavi esibite.

La composizione della parte centrale ricorda precisamente il frontale di sarcofago ora nella cappella di San Tommaso da Villanova in San Marco (cat. I.9). Il prototipo è il medesimo, qui ripreso con alcune varianti nell'insieme, ma la tenuta qualitativa appare più scadente. Bisogna specificare che la lettura del rilievo in Sant'Eustorgio risulta alquanto difficoltosa per una serie di ragioni: lo stato di conservazione è senza dubbio peggiore rispetto a quello di San Marco; il rilievo si trova sistemato a una considerevole altezza che non ne agevola l'osservazione *vis-à-vis*; le pessime condizioni di luce della cappella, infine, impediscono di effettuare un'adeguata campagna fotografica. Detto ciò, almeno per quanto è possibile valutare, non mi sembra che il pezzo della basilica domenicana possa essere ascritto direttamente alla mano del Maestro di Viboldone; tuttavia, appare palese l'intervento di qualche suo stretto collaboratore. Il Maestro potrebbe, ad ogni modo, essere il responsabile del progetto complessivo del sepolcro, al quale sembrerebbero adeguarsi stilisticamente i due angeli erratici in adorazione trasferiti nella cappella Portinari.

BIBLIOGRAFIA:

BOSSAGLIA 1984, pp. 94-95; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 86; BUGANZA 2015, p. 142 n. 75; GORIO 2017, p. 83.

¹⁵⁵ A riferirla come tomba dei signori di Angera e Fontaneto fu padre Giuseppe Allegranza nella sua *Descrizione della Basilica di Sant'Eustorgio* del 1784 (ff.80 ss.), riprendendo a sua volta fra Gaspare Bugatto (*Historia del Convento di S. Eustorgio dalla fondazione al 1577*), BOSSAGLIA 1984, pp. 105-106.



240

Fig.240 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari



241

Fig.241 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari



242



243



244



245

Fig.242 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.243 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Figg.244-245 BONINO DA CAMPIONE, *Angeli* (dal Monumento di Stefano e Valentina Visconti), Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella di San Tommaso d'Aquino



246



247



248



249

Fig.246 *Monumento di Stefano e Valentina Visconti*, incisione da Giorgio Giulini, 1760

Fig.247 *Monumento di Stefano e Valentina Visconti*, disegno da Pompeo Litta, 1827

Figg.248-249 BONINO DA CAMPIONE, *Monumento di Stefano e Valentina Visconti*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella di San Tommaso d'Aquino



250



251



252



253

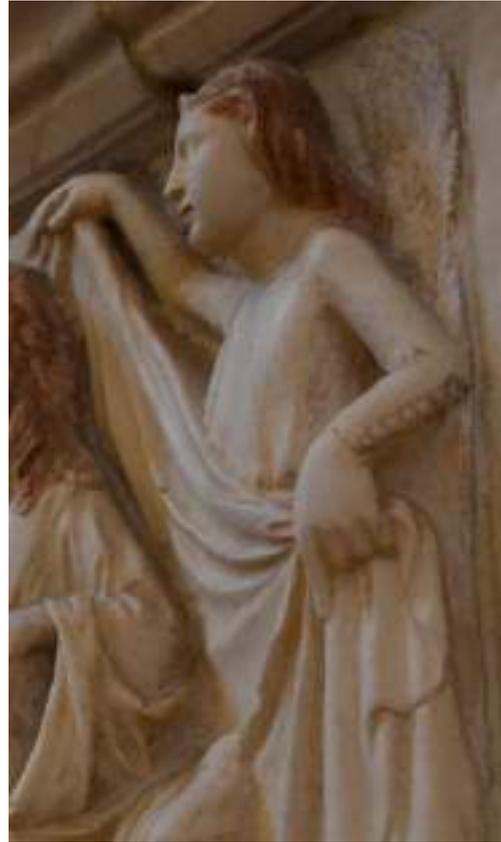
Figg.250-251 BONINO DA CAMPIONE, *Angeli* (dal Monumento di Stefano e Valentina Visconti), Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella di San Tommaso d'Aquino

Fig.252 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.253 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angelo*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



254



255



256



257

Figg.254, 256 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Figg.255, 257 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



258



259



260



261



262



263

Figg.258, 260, 262 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Figg.259, 261 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.263 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata



264



265

Fig.264 SCULTORE LOMBARDO, *Lasta tombale di Agnese Besozzi* (al centro); MAESTRO DI VIBOLDONE (AMBITO DI), *Frontale di sarcofago Visconti* (in alto), Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella di San Giovanni Evangelista

Fig.265 MAESTRO DI VIBOLDONE (AMBITO DI), *Incoronazione della Vergine*, particolare del *Frontale di sarcofago Visconti*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella di San Giovanni Evangelista

I.12

Maestro di Viboldone

Due Apostoli

1345-1350 circa

Milano, Duomo, tiburio (arcone ovest)

Marmo; 179 cm (n.2 da nord, *San Giacomo?*); 180 cm (n.4)

La campagna fotografica eseguita in occasione dei restauri del Duomo di Milano, terminati nel 1967, diede impulso a una serie di nuovi studi. Grazie alle fotografie ravvicinate scattate in quell'occasione, ci si rese conto fin da subito del carattere eterogeneo di quelle sessanta sculture poste a decoro degli arconi interni del tiburio. Il cantiere della nuova cattedrale, che andava a sostituire le precedenti basiliche di Santa Maria Maggiore e di Santa Tecla, come è ben noto, fu inaugurato nel 1386, proseguendo a fasi alterne nei secoli successivi, per concludersi, effettivamente, solo nel XIX secolo con l'erezione della facciata. Le fonti archivistiche relative alla Fabbrica ci informano che alle sculture del tiburio si iniziò a lavorare nel settimo decennio del Quattrocento, in concomitanza con la demolizione definitiva di Santa Tecla. I primi ad accorgersi dell'incongruenza stilistica di almeno tre di queste statue furono Carlo Ferrari da Passano ed Ernesto Brivio in un articolo relativo allo studio del tiburio seguito ai restauri (1967). Si tratta di tre *Apostoli* collocati sull'arcone ovest: un San Pietro, riconoscibile dalle chiavi (n.11 partendo da nord); un apostolo con libro, senza particolari attributi (n.4); un terzo apostolo reggente un libro e un frammento forse di bastone o di spada, che potrebbe farlo identificare in San Giacomo (n.2). Dall'esame di quelle foto emergeva, infatti, come il loro carattere goticheggiante le rendesse estranee rispetto alle altre figure, tutte testimoni di un linguaggio molto più aggiornato, ruotante attorno ai grandi scultori del momento – Amadeo, Mantegazza e Rodari. I due studiosi lanciarono quindi un sassolino, ponendo il dubbio se i modi dolci e la fattura raffinata di quelle tre opere non andassero piuttosto letti in rapporto con la scultura veneto-emiliana dei fratelli Dalle Masegne, attivi nel cantiere del Duomo tra il 1399 e il 1400¹⁵⁶. Tale suggerimento fu accolto e sviluppato nel 1969 da Joanne Gitlin Bernstein in un'analisi più dettagliata dei tre Apostoli, arrivando nello specifico ad assegnarne due alla mano di Jacobello e uno a Pier Paolo¹⁵⁷. Un carattere più prettamente

¹⁵⁶ FERRARI DA PASSANO-BRIVIO 1967, pp. 25-26 (figg. 18-19), 33.

¹⁵⁷ BERNSTEIN 1969. La Bernstein attribuiva il *San Pietro* e quello che lei identificava in San Paolo a Jacobello, mentre l'Apostolo 'anonimo' veniva assegnato a Pierpaolo, sulla base di una serie di considerazioni e di confronti con le sculture del polittico in San Francesco a Bologna e dell'iconostasi di San Marco a Venezia.

lombardo vi è stato, invece, correttamente individuato da Daniele Pescarmona (2000), il quale, tuttavia, trova analogie, a mio avviso discutibili, con i marmi del fronte posteriore dell'altare di Carpiano (cat. II.2), sfiorando solo marginalmente la vera natura della loro paternità, e datandole alla metà dell'ultimo decennio del Trecento. Pescarmona ipotizza che un seguace di Bonino possa averli realizzati per decorare il primo o uno dei primi capitelli del Duomo¹⁵⁸.

La giusta strada per affrontare una valida lettura delle sculture in questione è stata diversamente imboccata da Laura Cavazzini, alla quale si deve la distinzione di due mani nell'esecuzione delle tre statue, da non ricercare, però, nell'ambito dei Dalle Masegne, come proposto dalla Bernstein¹⁵⁹. La loro origine va semmai rintracciata nella scultura lombarda di pieno Trecento e, in particolare, i due Apostoli con libro vanno assegnati allo scultore che ha segnato un momento cruciale attorno alla metà del secolo. Essi si slanciano nei loro quasi due metri d'altezza avvolti in vesti intagliate in profondi sottosquadri. Il peso corporeo si sposta sulla gamba destra, accennando a un lieve *hanchement*, in contrapposizione alla testa girata quasi completamente verso sinistra. Le chiome fluenti dei capelli cadono dalla scriminatura centrale del capo in ciocche incise precisamente una per una e rigonfie attorno alle orecchie. Le barbe sono pettinate secondo uno stesso modulo sotto gli zigomi leggermente sporgenti. Non sembra difficile riconoscere in questi volti una stretta parentela con i santi che campeggiano sulla lunetta di Viboldone (cat. I.7; figg. 268-270). I lunghi mantelli, scolpiti sempre a partiti triangolari contrapposti a cascate fluenti, appaiono esattamente gli stessi, indossati con uguale disinvolture tanto dalla *Vergine* del monumento Aliprandi in San Marco (cat. I.4; figg. 271-272) quanto dagli *Santi* dei tabernacoli delle porte urbane milanesi, con i quali i nostri due Apostoli condividono anche quel dettaglio dei piedi scalzi lasciati appena fuoriuscire dalle stoffe (figg. 273-280). Le due statue del Duomo rientrano, pertanto, a pieno titolo nel catalogo del Maestro di Viboldone.

Si distingue, invece, a livello stilistico il *San Pietro*, più caratterizzato nel viso segnato dalle rughe a zampa di gallina attorno agli occhi, precisamente scolpiti perfino nelle pupille (figg. 281-283). La barba e i capelli seguono uno schema ordinato di riccioli e ondulazioni rese in punta di trapano. Certamente questa è un'opera uscita dallo scalpello di un artista diverso, anche se cronologicamente potrebbe collocarsi a ridosso della nostra coppia di Apostoli, intorno al quinto o sesto decennio del XIV secolo¹⁶⁰.

¹⁵⁸ PESCARMONA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 80; PESCARMONA 2000, p. 39.

¹⁵⁹ CAVAZZINI 2001, p. 412; CAVAZZINI 2004, p. 2 n.7; CAVAZZINI 2007a, pp. 654, 656 n. 35; CAVAZZINI 2007b, pp. 554-555; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 82-83.

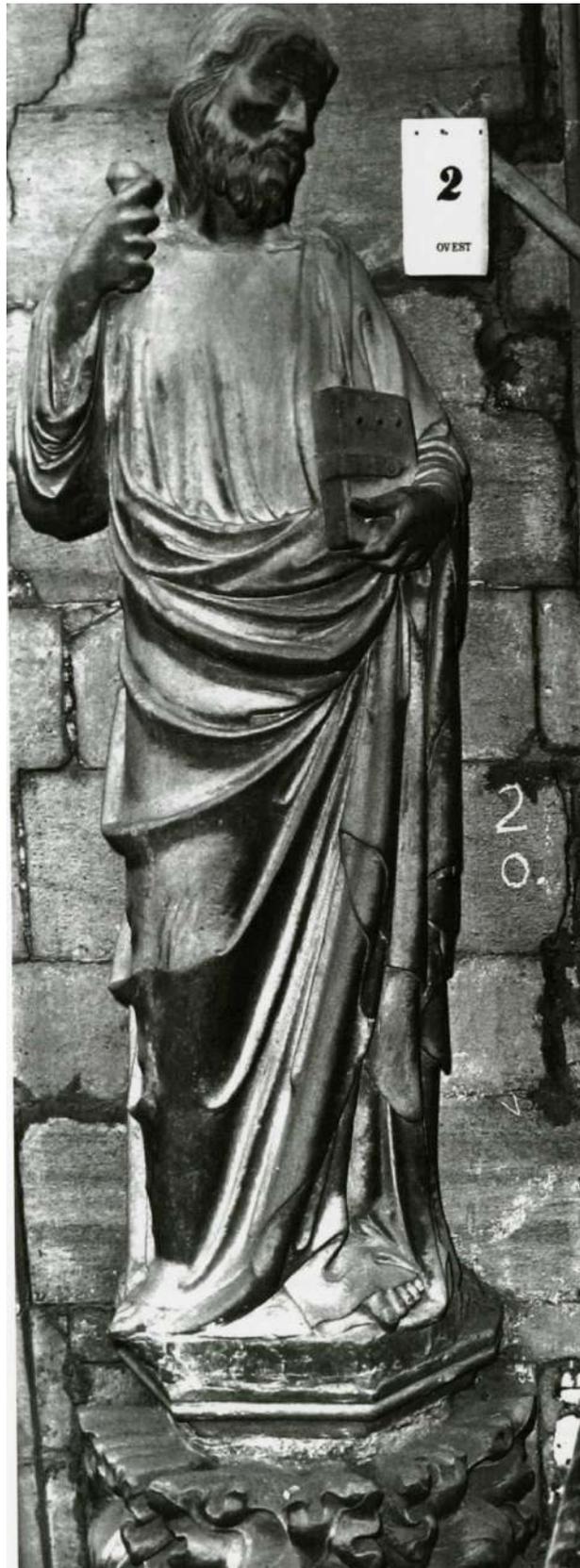
¹⁶⁰ BARBIERI in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo* 2017, scheda 42, p. 154.

Ci si può allora chiedere come mai tre sculture gotiche siano capitate in mezzo alla mole di figure tardo quattrocentesche disposte nel tiburio del Duomo. Come ipotizzato da Laura Cavazzini, non può che trattarsi di casi di riuso di statue che, evidentemente, dovevano avere un'impostazione e dimensioni abbastanza simili alle altre e che, nonostante le divergenze stilistiche, ad altezze così vertiginose si sarebbero mimetizzate bene senza risultare troppo fuori luogo. La demolizione quasi totale della basilica di Santa Tecla tra il 1461 e il 1462 cade proprio negli anni in cui si decise di allestire la decorazione del tiburio¹⁶¹. Non sembra allora troppo inverosimile l'idea che quelle sculture possano provenire dall'antica basilica estiva e che i fabbricieri del Duomo abbiano deciso di salvarle per riutilizzarle in un nuovo contesto.

BIBLIOGRAFIA:

BRIVIO-FERRARI DA PASSANO 1967, pp. 25 fig. 18, 33; BERNSTEIN 1969; PESCARMONA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 80; PESCARMONA 2000, p. 39; CAVAZZINI 2001, p. 412; CAVAZZINI 2004, p. 2 n.7; MENGHINI 2006-2007, p. 75; CAVAZZINI 2007a, pp. 654, 656 n. 35; CAVAZZINI 2007b, pp. 554-555; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 82-83.

¹⁶¹ L'ultimo troncone superstite dell'abside fu abbattuto nel 1548, FIORIO 1985, pp. 235-236.



266

Fig.266 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostolo*, Milano, Duomo, tiburio



267

Fig.267 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostolo*, Milano, Duomo, tiburio



268



269



270

Fig.268 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostolo*, particolare, Milano, Duomo, tiburio

Fig.269 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.270 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



271



272



273



274

Fig.271 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostolo*, Milano, Duomo, tiburio

Fig.272 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Figg.273-274 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, Milano, Porta Nuova



275



276



277



278



279



280

Figg.275, 278 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostoli*, Milano, Duomo, tiburio

Figg.276-277 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Bartolomeo*, Milano, Porta Nuova

Fig.279 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

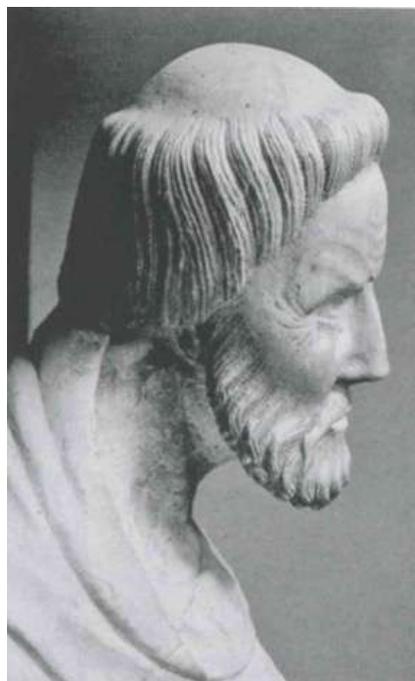
Fig.280 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



281



282



283

Fig.281 SCULTORE LOMBARDO, *San Pietro*, Milano, Duomo, tiburio

Figg.282-283 SCULTORE LOMBARDO, *San Pietro*, particolari, Milano, Duomo, tiburio

I.13

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino, santi e due donatori

1350 circa

Collezione privata

Marmo; 61 x 60,5 x 12,5 cm

Provenienza: Milano, famiglia Frova

Davanti a un'ampia cortina spiegata da due angioletti acefali, prende vita scenograficamente una *Commendatio animae* ad altorilievo. Al cospetto della Vergine col Bambino assisa in trono, una coppia di coniugi oranti e genuflessi, scortata da tre santi, si affida devotamente a lei. Questo frammento di sarcofago fu trovato nel 1902 nella cascina "Il Torchio", nei pressi di Vigentino Milanese, e da lì trasportato in Palazzo Borromeo a Milano, all'epoca di proprietà della famiglia Frova. Poco dopo il suo rinvenimento venne presentato da Diego Sant'Ambrogio in un breve articolo, in cui fornì un'argomentata disanima, sfociata nella supposizione che questo potesse essere un "presumibile resto scultorio" della perduta tomba di Giacomo Bossi, già nella chiesa di San Marco a Milano¹⁶². Emerse fin da subito l'alto livello qualitativo, attirando l'attenzione della critica fino alla pubblicazione di Costantino Baroni nel 1944, quando il pezzo venne trasferito dai Frova nella propria villa in Toscana al fine di allontanarlo dai pericoli bellici¹⁶³. L'idea del Sant'Ambrogio fu accolta da Adolfo Venturi (1906), Pietro Toesca (1951) e dallo stesso Baroni, che lo immaginava come parte laterale di un frontale, avente al centro la lunetta con Giacomo Bossi in cattedra, all'epoca conservata nel castello di Belgioioso vicino a Pavia, oggi presso la Galleria Civica di Campione (fig. 1085)¹⁶⁴. Mentre Giulio Carotti (1913) si limitò a riprodurlo senza alcuna associazione specifica, Lucia Bellone (1940) ritenne invece improbabile l'appartenenza alla tomba Bossi¹⁶⁵. In tempi recenti anche Daniele Pescarmona (2003) e Mirko Moizi (2011) hanno reputato opportuno citare il rilievo – dato da loro per disperso – in riferimento alla lunetta di Giacomo Bossi¹⁶⁶. L'allontanamento da Milano durante gli anni della seconda guerra mondiale, naturalmente, ne ha fatto perdere le tracce, gettandolo nella dimenticanza della critica. Fortunatamente però, le

¹⁶² SANT'AMBROGIO 1902; SANT'AMBROGIO 1903a, p. 241 n. 1.

¹⁶³ BARONI 1944, pp. 103, 118-119 n. 30.

¹⁶⁴ VENTURI 1906, p. 580; BARONI 1944, pp. 103, 118-119 n. 30; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, p. 800. Per quanto riguarda le vicende critiche inerenti il monumento Bossi si rimanda alla terza parte della tesi.

¹⁶⁵ CAROTTI 1913, p. 1230; BELLONE 1940, p. 190.

¹⁶⁶ PESCARMONA in *Sculture del XIV* 2003, p. 21; MOIZI 2011, scheda 5, pp. 73-74.

ricerche condotte per questo lavoro mi hanno permesso di rintracciarlo in collezione privata. Lo studio ravvicinato consente di individuare i segni lasciati dalle vicissitudini subite: la superficie marmorea è intaccata in diversi punti da visibili abrasioni, alcune importanti rotture hanno lasciato gli angioletti reggidrappo e il Bambino Gesù privi delle loro testine, mentre le barbe dei santi e il volto della Vergine sono parzialmente scheggiati. Ciò nonostante, la scultura è ancora ben leggibile e apprezzabile, mostrandosi come un frammento di notevole pregio.

L'osservazione diretta, supportata da una dettagliata campagna fotografica, permette ora di individuare alcuni errori di valutazione presenti nell'analisi condotta da Diego Sant'Ambrogio. In primo luogo, l'equivoco fu di ordine iconografico. Nei due defunti in preghiera gli parve di riconoscere Giacomo padre e Giacomo figlio, quando è piuttosto evidente trattarsi di un uomo e di una donna, come notato anche dalla Bellone. Nel tentativo di trovare argomenti efficaci di sostegno, identificò allora il primo santo protettore con San Giacomo e il terzo, all'estrema destra, con un frate agostiniano, da porre in relazione alla chiesa di San Marco. Per quanto riguarda l'identificazione del primo santo, posto a fianco della Vergine, lo stesso Sant'Ambrogio avanzava il dubbio se potesse trattarsi di San Paolo. Nel frammento di attributo stretto nella mano destra, sebbene non nettamente distinguibile, sembra infatti di individuare l'elsa di una spada, anche se il tipo fisiognomico non rimanderebbe al santo di Tarso, solitamente ritratto con lunga barba. D'altro canto, la raffigurazione di San Giacomo con la spada, anziché con il canonico bastone da pellegrino, benché meno frequente, non è così insolita in quanto strumento del suo martirio, conclusosi infatti con la decapitazione¹⁶⁷. A detta dello studioso, già nel XIV secolo in Lombardia era diffuso il culto dell'Ordine di San Giacomo detto appunto della Spada, che risulta avere una maggiore espansione in epoca moderna e proprio nella chiesa di San Marco, dove a partire dal 1543 furono sepolti diversi cavalieri afferenti all'ordine¹⁶⁸. Quanto al santo con tonsura, saio e cordone, credo sia più plausibile pensare a un frate francescano, forse proprio a San Francesco. Inequivocabile, invece, la figura centrale di San Giovanni Battista. La presenza di San Francesco potrebbe far ipotizzare una destinazione originaria in una chiesa francescana. È bene ricordare che tra le chiese più importanti di Milano nel Trecento vi era proprio quella di San Francesco Grande, situata presso piazza Sant'Ambrogio. Qui, tra XIV e XV secolo, molte famiglie nobili milanesi finanziarono l'apertura di proprie cappelle gentilizie ove trovare sepoltura. Dopo alterne vicende, tra il 1806 e il 1813 il tempio fu definitivamente demolito con la conseguente grave dispersione delle

¹⁶⁷ PLOTINO-ALONSO 1965, coll. 363-387, in part. col. 381.

¹⁶⁸ SANT'AMBROGIO 1902, p. 69; PARVIS MARINO 1998, pp. 233, 292 n. 8.

notevoli opere d'arte ivi conservate¹⁶⁹. Seppur aride di descrizioni, le fonti hanno avuto il merito di tramandare svariate iscrizioni pertinenti alle tombe, ma tra queste non sembra essercene una particolarmente calzante con il nostro rilievo¹⁷⁰.

L'abbaglio del Sant'Ambrogio, in secondo luogo, interessò l'indagine stilistica, da lui condotta erroneamente con la proposta di attribuire la scultura a Giovanni e Matteo da Campione, proposta dalla quale si può pacificamente dissentire. Decisamente più adeguato fu, invece, l'orientamento verso l'ambito del Maestro della lunetta di Viboldone suggerito da Costantino Baroni (1944)¹⁷¹. Lo studioso, pur senza ascriverli direttamente allo scultore, confrontò giustamente questo pezzo con quello di analogo soggetto conservato alla Liebieghaus di Francoforte (cat. I.6), collocando entrambi cronologicamente verso il 1360¹⁷². L'intuizione di Baroni va rivalutata, anzi credo fermamente che il rilievo debba essere assegnato direttamente alla mano del Maestro. Lo possono provare molteplici confronti, dai quali si evince non solo l'autografia dell'opera, ma anche come questa rientri tra i suoi pezzi migliori. Se osserviamo da vicino il *Cristo del Monumento di Salvarino Aliprandi* (cat. I.4) e i santi della *Commendatio animae* notiamo lo stesso modo di insistere sull'intaglio dei riccioli della barba e dei capelli, gonfiati a mezzaluna dietro alle orecchie (figg. 285-286). Simili sono pure il taglio degli occhi e l'intensa forza espressiva caricata dalla bocca socchiusa. Tutti dettagli riscontrabili parimenti nelle statue relative ai gruppi delle porte urbiche, ora conservate in sedi diverse. Basti il paragone tra i riccioli a chiocciola del *Sant'Ambrogio* oggi a nel Cenacolo di Santo Spirito a Firenze e quelli del *Battista* (figg. 285, 287), oppure il parallelo tra le ciocche della barba del *San Bartolomeo* di Porta Nuova con quelle ben distinte del *San Francesco* (figg. 295-296), o ancora l'espressività del *San Marco* posto sulla facciata dell'omonima chiesa, dalla fronte rugata e i capelli pettinati a guisa di un ampio padiglione auricolare (fig. 288). Se poi ci soffermiamo sulla lunetta di Viboldone il rapporto si fa più stretto soprattutto tra le Madonne, accomunate da una solenne monumentalità e da un analogo ricadere delle vesti, copiose e straordinariamente avviluppate (figg. 299-300). Ancora più eloquenti appaiono le affinità tra i loro visi floridi, contraddistinti dalla bocca carnosa e dallo sguardo intenso e sereno (figg. 301-302). Torna poi l'identica posa di tre quarti delle Vergini delle porte urbiche, con quell'articolazione dei panneggi che si piegano ad angolo acuto tra le ginocchia per discendere

¹⁶⁹ Sulla chiesa di San Francesco si vedano: MOTTA 1906; BELTRAMI 1913; CALDERINI 1939-1940; CALDERINI 1940, Milano, pp. 197-230; FASOLI 1983, pp. 43-47; CAVALIERI in *Le Chiese di Milano* 1985, pp. 57-59; ALBERZONI 1991; BUGANZA 2015, p. 150 n.116.

¹⁷⁰ Per le trascrizioni delle diverse lapidi si vedano PUCCINELLI 1650, pp. 68-86; FORCELLA, vol. III, 1890, pp. 65-183.

¹⁷¹ BARONI 1944, p. 103.

¹⁷² BARONI 1944, p. 103, figg. 211-212.

in rivoli più calligrafici ai lati (figg. 303-306). Lo stesso modo di modellare la materia che ritroviamo ancora una volta nel monumento Aliprandi (figg. 307-308). A livello di regia compositiva, l'impostazione della scena con la Madonna seduta di tre quarti posta all'estremità e i tre santi che dolcemente accompagnano i defunti, ricorda da vicino il rilievo Venier (cat. I.3) e quello di Francoforte (figg. 309-310), ponendosi come ultimo tra i tre per livello di maturità. A tal proposito si rende necessario un inciso sul dettaglio raffinatissimo del puttino telamone posto a sostegno del trono della Vergine, un *unicum* tra le sculture lombarde coeve, che per il suo sapore umanistico sembra quasi preludere a esiti quattrocenteschi (figg. 297-298). Una prova di grande maestria dello scultore, arrivato ormai a una fase di piena coscienza di sé che lo induce a sperimentare nuove soluzioni con disinvoltura. Il livello qualitativo alto, il rapporto stretto con le statue delle porte urbiche e gli abiti dai lunghi manicottoli sfoggiati dai donatori (fig. 313) spingono quindi verso una cronologia al principio del sesto decennio, in concomitanza con l'impresa di committenza viscontea dei gruppi delle *Sacre Conversazioni* da issare entro tabernacoli sopra i principali ingressi cittadini.

BIBLIOGRAFIA:

SANT'AMBROGIO 1902; SANT'AMBROGIO 1903a, p. 241 n. 1; VENTURI 1906, p. 580; CAROTTI 1913, p. 1230; BELLONE 1940, p. 190; BARONI 1944, pp. 103, 118-119 n. 30; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, p. 800; PESCARMONA in *Sculture del XIV* 2003, p. 21; MOIZI 2011, scheda 5, pp. 73-74.



284

Fig.284 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, collezione privata

Alla pagina seguente:

Fig.285 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.286 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.287 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito

Fig.288 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, particolare, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Fig.289 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Santo*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.290 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



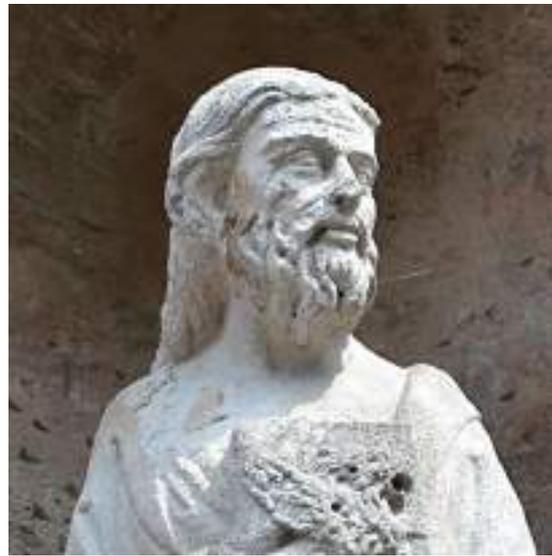
285



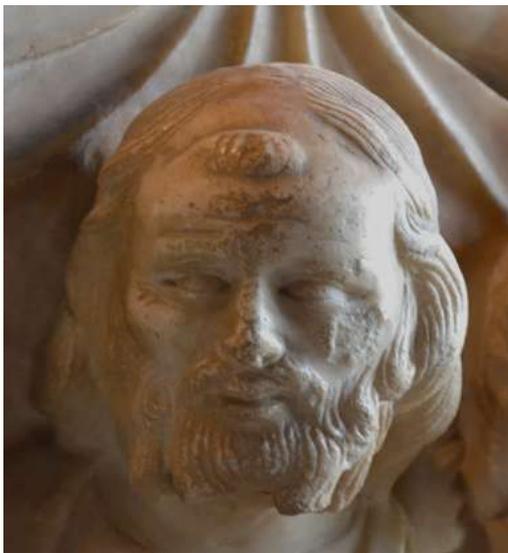
286



287



288



289



290



291



292



293



294

Fig.291 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.292 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.293 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Santo*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

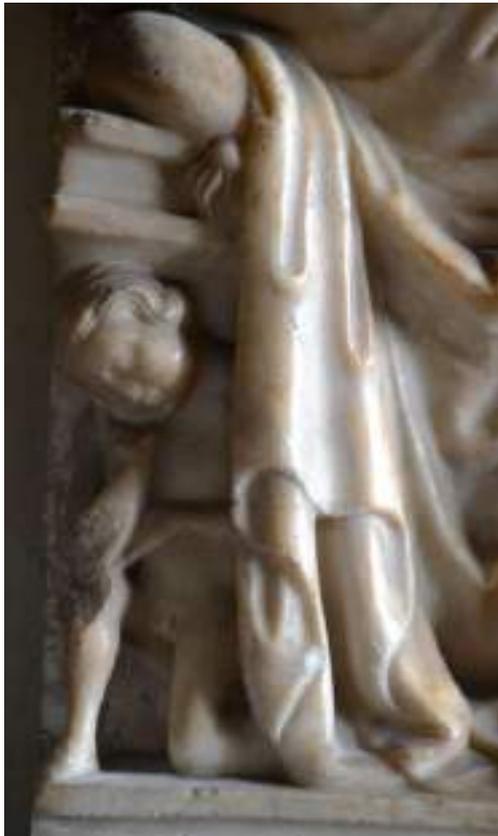
Fig.294 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Milano, chiesa di San Marco, facciata



295



296



297



298

Fig.295 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista e San francesco*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.296 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Bartolomeo*, particolare, Milano, Porta Nuova

Figg.297-298 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Putto telamone*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata



299



300



301



302

Figg.299, 301 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolari della *Commendatio animae*, collezione privata

Figg.300, 302 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



303



304



305



306

Fig.303 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.304 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.305 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova

Fig.306 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, chiesa di San Nicolao



307



308

Fig.307 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.308 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



309



310

Fig.309 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.310 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung



311



312



313



314



315

Figg.311, 313 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolari, collezione privata

Figg.312, 314 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolari, Francoforte, Städel Museum, Liebieghaus Skulpturen Sammlung

Fig.315 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

I.14

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino, San Bartolomeo, Sant'Ambrogio e San Giovanni Battista

1350 circa

Milano, Porta Nuova

Marmo

Porta Nuova, insieme a Porta Ticinese, rappresenta una delle poche rimanenze della fortificazione di Milano voluta dai Visconti intorno alla metà del XIV secolo. Sorge all'imbocco di via Manzoni, in un punto di snodo urbano caotico che contribuisce a farle perdere la sua antica evidenza, anche estetica. Della struttura trecentesca, in parte manomessa nel XIX secolo, si mantengono il corpo centrale e i tronconi delle due torri ai lati. Gli archi di Porta Nuova sono gli unici a conservare ancora *in loco* il gruppo di sculture gotiche autentiche, sebbene in parte mutili, poste a coronamento dell'ingresso. Oggi campeggiano all'interno di una cornice marmorea rettangolare, vale a dire ciò che rimane del tabernacolo originale, la cui struttura, se prendiamo a modello quello di Porta Ticinese, doveva presentare dei piccoli archi ogivali a copertura delle figure ivi alloggiate. Le statue sono ora addossate a un muro di mattoncini rossi, che per l'effetto di duro contrasto non può ragionevolmente corrispondere alla messa in scena primitiva, forse immaginata su uno sfondo dipinto più omogeneo. Domina al centro la Madonna con Bambino in trono, seduta su un ampio cuscino e appoggiata a un fondale marmoreo arricchito da una cortina aperta da due angioletti. La affiancano in prima battuta, alla sua destra, Sant'Ambrogio, seguito da un Apostolo con libro e un frammento di attributo stretto in mano non ben distinguibile; in via ipotetica è stato spesso identificato in San Bartolomeo, titolare della chiesa, demolita nel 1861, che in antico si ergeva di fronte alla porta¹⁷³. Sull'altro lato rimane solo il San Giovanni Battista, acefalo, ben riconoscibile dalla pelliccia di cammello indossata sotto il manto e dal disco con l'Agnello mistico sorretto in mano. In questo caso la scelta del santo potrebbe relazionarsi alla presenza nel quartiere della chiesa di San Giovanni Decollato in via delle Case Rotte¹⁷⁴. Totalmente perduto risulta invece il quarto santo, di cui rimane solamente la base d'appoggio, che secondo Maria Teresa Fiorio sarebbe potuta essere

¹⁷³ FIORIO 1991, p. 121. Per la nuova chiesa di San Bartolomeo vedi MAGGIONI in *Le chiese di Milano* 1985, p. 144 (ed. 2006, p. 181).

¹⁷⁴ FIORIO 1991, p. 119. Per la chiesa di San Giovanni Decollato vedi NASONI in *Le chiese di Milano* 1985, pp. 158-159.

occupata da San Marco, a cui è dedicato il vicino tempio e convento agostiniano¹⁷⁵. Nel 1861 l'area urbana esterna alla porta subì una trasformazione, in occasione della quale anche gli archi furono restaurati. Ulteriori lavori di ripristino seguirono la seconda guerra mondiale, tra il 1954 e il 1955, quando la struttura assunse l'aspetto odierno. Le sculture, esposte per secoli agli agenti esterni, si presentano parzialmente abrase e lacunose, ma grazie anche agli interventi di restauro a cui sono state sottoposte negli ultimi anni (1989 e 2015), risultano fortunatamente ancora leggibili nel loro lessico figurativo.

Parte della critica tardo ottocentesca e primo novecentesca ha talvolta avvicinato queste opere agli altri gruppi urbici ideati da Giovanni di Balduccio, ritenendole scolpite dallo stesso maestro pisano o da qualche suo collaboratore¹⁷⁶. Già Adolfo Venturi (1906) però individuava nella Madonna di Porta Nuova un carattere di distinzione da quelle di Giovanni, nonostante alcune similitudini compositive¹⁷⁷. Originalità ribadita più tardi da Pietro Toesca (1951), che vi riconosceva qualche affinità stilistica con il sepolcro di Salvarino Aliprandi¹⁷⁸. Tuttavia, un primo vero accostamento con l'autore del monumento Aliprandi e soprattutto con le sculture della lunetta di Viboldone fu proposto da Costantino Baroni (1944), il quale avanzò quindi l'idea che i gruppi decorativi degli ingressi cittadini non spettassero *in toto* al maestro pisano¹⁷⁹. Una posizione accettata e rinforzata dagli studi successivi fino ad oggi. La disanima più accurata delle sculture di Porta Nuova fu presentata da Maria Teresa Fiorio in un illuminante saggio del 1991, atto a evidenziare la forza innovativa del Maestro di Viboldone quale esponente di spicco di una corrente scultorea indipendente, ma allo stesso tempo debitrice, da Giovanni di Balduccio, espressione della "via campionesa al gotico" per usare le sue stesse parole¹⁸⁰. Nel tabernacolo di Porta Nuova si percepisce una sensibilità diversa rispetto ai gruppi di Giovanni, una maniera che fa supporre alla studiosa una formazione autonoma in ambito campionesa del nostro, tale da non precludergli comunque l'assimilazione di accenti della cultura toscana, da lui audacemente tradotti "in parlata lombarda". Le linee fluide che modellano i panneggi e i ritmi eleganti assunti dalle figure rimandano al linguaggio delicato del pisano, arricchito però di una plasticità vigorosa, energica e pacata allo stesso tempo (figg. 322-323). Il rigore raffinatissimo, un po' algido e mentale di Giovanni di Balduccio, sfuma in

¹⁷⁵ FIORIO 1991, p. 121. La studiosa esclude che il *San Marco* oggi posto sulla facciata dell'omonima chiesa, proveniente da una delle porte, sia opera dello stesso scultore di Porta Nuova (p. 121 n.30); a riguardo si rimanda alla scheda I.19.

¹⁷⁶ MONGERI 1872, p. 500; CAROTTI 1913, p. 1178; BELLONE 1940, p. 184 n.1.

¹⁷⁷ VENTURI 1906, p. 580.

¹⁷⁸ TOESCA 1951, p. 385 n.135.

¹⁷⁹ BARONI 1944, p. 102; BARONI 1955, p. 799.

¹⁸⁰ FIORIO 1991, in part. pp. 119-128.

un'umanità concreta, sprigionata dalla fisicità corpulenta della Madonna che afferra il Bambino ritto sulle sue cosce con apprensione materna, quasi temesse una sua caduta (fig. 318).

Il gruppo di Porta Nuova presenta alcune importanti novità a livello compositivo e iconografico, oltre che stilistico. La Madonna, contraddistinta da una solida maestosità, non si mostra più frontale, con il solo busto ruotato verso la sua destra, come nelle figure di Giovanni (figg. 320-321), bensì di tre quarti, girata in diagonale; una soluzione nuova, che sembra essere stata ideata dall'ignoto scultore e che andrà ad influenzare in maniera significativa tutta la produzione plastica lombarda di secondo Trecento. Questo tipo di impostazione articolata e meditata, fa presupporre alla Fiorio una cronologia leggermente più avanzata rispetto alle sculture di Viboldone, databili verso il 1348, dove la Vergine siede in posizione frontale e rigida (fig. 319). Per inciso, però, bisogna riconoscere che a Viboldone la Madonna non è pensata esattamente come parte di una Sacra Conversazione, bensì in veste di protettrice intenta ad accogliere il visitatore all'ingresso dell'Abbazia, affiancata da due santi particolarmente rilevanti per quel luogo, Sant'Ambrogio e Giovanni da Meda; la posa frontale è dovuta, quindi, alla diversa composizione d'insieme. Eventualmente, a far pensare a un lieve scarto temporale potrebbe essere lo slancio elegante e allungato dei santi, che a Viboldone tendono a rimanere un po' più tarchiati e appesantiti (figg. 324-328). Si tratta, in tutti i casi, di minime varianti. Ciò nonostante, è accettabile l'idea che l'impegno per la chiesa suburbana abbia preceduto, seppur di poco, l'impresa milanese. Quell'occasione potrebbe, anzi, essere stata il trampolino di lancio per lo scultore – peraltro attivo a Milano già da alcuni anni –, favorendogli la chiamata da parte di una committenza tanto prestigiosa per far fronte a un progetto molto impegnativo. Non vanno infatti dimenticati gli stretti rapporti che legavano Guglielmo Villa, priore di Viboldone e promotore della riedificazione dell'Abbazia, a Giovanni Visconti, del quale fu vicario *in spiritualibus* durante gli anni dell'episcopato a Novara (almeno tra il 1332 e il 1334)¹⁸¹. Potrebbe essere stato lo stesso Villa, dunque, a raccomandare all'arcivescovo, nonché signore di Milano, il "suo" scultore di fiducia, certo che avrebbe saputo adempiere a tale compito di grande rilevanza. La partecipazione del Maestro di Viboldone si può, quindi, collocare ragionevolmente a ridosso dello scadere del quinto decennio ed entro i primissimi anni Cinquanta, cioè prima della morte di Giovanni Visconti avvenuta nel 1354.

Un ulteriore aspetto di netta distinzione tra i gruppi di Giovanni di Balduccio e quelli riferibili al nostro riguarda la raffigurazione di Sant'Ambrogio. Lo scultore pisano rappresenta il protettore di Milano in posizione di grande devozione verso la Madonna, inginocchiato alla

¹⁸¹ CADILI 2007, pp. 110, 149, 153, 194-195

sua destra, nell'atto di porgerle il modellino del sestiere relativo alla porta; dal braccio lascia pendere il grande flagello, suo canonico attributo (fig. 329). Il Maestro opta invece per una soluzione iconografica differente, riprendendo la tradizione milanese di mostrare il vescovo come *defensor civitatis*, con lo staffile alzato e stretto al petto (fig. 326), così come si vede sui rilievi antichi di Porta Romana, risalenti all'incirca al 1171¹⁸². Il patrono di Milano, inoltre, privato del modellino, si erge stante, omologandosi alla posa dei suoi compagni. Il deciso mutamento iconografico è stato spiegato da Graziano Alfredo Vergani come probabile sollecitazione da parte della committenza, nello specifico dall'arcivescovo Giovanni Visconti, che dopo la battaglia di Parabiago del 21 febbraio 1339 volle dare maggiore risonanza al culto civico del santo¹⁸³. L'iconografia proposta dal Maestro, in verità, era già stata sperimentata sull'*Arca di San Pietro Martire*, portata a termine proprio nel 1339, anno cruciale che vide spegnersi prematuramente Azzone Visconti il 16 agosto, quando il potere passò nelle mani degli zii Luchino e Giovanni¹⁸⁴. Ma è solo dal 1342, in seguito alla nomina episcopale, che Giovanni poté assumere maggiore potere, da esibire anche in veste di importante mecenate. È a lui, difatti, che va correttamente legata tutta l'impresa della decorazione delle porte urbiche, da calare tra la seconda metà del quinto decennio e il principio del sesto¹⁸⁵. Entrambe le botteghe dunque, quella di Giovanni di Balduccio e quella del Maestro di Viboldone, lavoreranno egualmente sotto il suo patrocinio. La differenza di rappresentazione del santo tra i gruppi del pisano e quelli del nostro Maestro forse è da imputare agli stessi scultori, diversi interpreti di uno stesso concetto di devozione.

BIBLIOGRAFIA:

MONGERI 1872, p. 500; VENTURI 1906, p. 580; CAROTTI 1913, pp. 1178, 1224; BELLONE 1940, p. 184 n.1; BARONI 1944, p. 102; TOESCA 1951, p. 385; BARONI 1955, p. 799; VINCENTI 1983, pp. 30-34; FIORIO 1988, p. 9; FIORIO 1991; VERGANI 1998, pp. 124-129; *Le porte di Milano* 1999, pp. 34-39; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, schede 93-94; CAVAZZINI 2007a, pp. 646-648, 650-652; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 79.

¹⁸² Per i rilievi di Porta Romana si veda VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 205-208, pp. 195-206.

¹⁸³ VERGANI 1998, pp. 124-129.

¹⁸⁴ CAVAZZINI 2007a, p. 651.

¹⁸⁵ CAVAZZINI 2007a, pp. 650-652.



316



317

Fig.316 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino, San Bartolomeo, Sant'Ambrogio e San Giovanni Battista*, Milano, Porta Nuova

Fig.317 Archi di Porta Nuova, Milano



318



319



320



321

Fig.318 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Porta Nuova

Fig.319 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.320 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.321 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Madonna con Bambino* (da Porta Orientale), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



322



323



324



325

Fig.322 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Porta Nuova

Fig.323 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Figg.324-325 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, Milano, Porta Nuova



326



327



328



329



330

Figg.326-327 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Bartolomeo e Sant'Ambrogio*, Milano, Porta Nuova

Fig.328 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.329 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Ambrogio* (da Porta Orientale), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.330 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Ambrogio*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

I.15

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino

1350 circa

Milano, chiesa di San Nicolao

Marmo di Candoglia con tracce di dorature

Provenienza: da Milano, Porta Vercellina o Comasina?

Questa *Madonna con Bambino* fu citata per la prima volta nel 1605, negli atti della visita pastorale di Federico Borromeo relativi alla piccola chiesa milanese di San Nicolao; all'epoca si trovava sull'altare della Confraternita della Madonna della Misericordia: "est super altare icona, et sculpta effigies Beatae Virginis"¹⁸⁶. Nella letteratura sei e settecentesca la scultura non viene mai menzionata, mentre tra le pagine di Galeazzo Gualdo Priorato (1666), Carlo Torre (1674) e Serviliano Latuada (1738) si dà rilievo allo scoprimento, avvenuto nel 1659 dietro un antico muro, dell'immagine miracolosa della Vergine con Bambino, in seguito spesso confusa con la nostra Madonna¹⁸⁷. Alcune stampe popolari evidenziano però trattarsi di un affresco, poi disperso, togliendo quindi ogni dubbio al riguardo¹⁸⁸. Lo stato di decadimento in cui versava la chiesa nel 1659 indusse a un rifacimento totale, affidato all'architetto Giovanni Quadrio. A dar pregio al nuovo edificio contribuì la collocazione del dipinto di Massimo Stanzione raffigurante *San Nicola*, posto sull'altare destro, frontalmente alla Madonna trecentesca, collocata su quello di sinistra, dove ancora oggi si può ammirare. La piccola chiesa subì poi varie vicissitudini legate ai mutamenti politici di Milano. Nel 1788, in occasione della soppressione e conseguente sconsacrazione, fu stilato un inventario dei beni, nel quale si segnala "un altare con statua di marmo della B.a V.e.". L'ambiente divenne in seguito magazzino militare, fino all'avvento della dominazione austriaca, quando si decise di riabilitare la chiesa come sussidiaria della basilica di Sant'Ambrogio, intraprendendo così alcuni lavori di restauro, tra i quali va ricordata la sostituzione del vecchio altare ligneo, ove si conservava la statua della Vergine, con uno in marmo. In questo frangente l'opera, sostituita da una statua ottocentesca, dovette essere trasferita in sacrestia e solo diversi anni dopo, nel 1924, fu "rimessa in venerazione"¹⁸⁹. Forse,

¹⁸⁶ ASDMi, *Visite pastorali*, Milano S. Ambrogio, vol. XXXI; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 106; Tosi 2014 (2015), p. 20.

¹⁸⁷ GUALDO PRIORATO 1666, p. 83; TORRE 1674, p. 210; LATUADA 1738 (1997), IV, p. 373; ROMUSSI 1913, II, p. 210 n.3.

¹⁸⁸ TOSI 2014 (2015), p. 20.

¹⁸⁹ PONZONI 1930, p. 389; La statua ottocentesca oggi si conserva nella chiesa di Sant'Ambrogio a Spigno Monferrato (Alessandria), vedi Tosi 2014 (2015), pp. 20-21 n. 29.

in tale occasione furono aggiunte le pesanti corone dorate che tutt'oggi agghindano la Vergine e il Bambino.

Il primo contributo specifico dedicato all'opera, edito nel 1932, si deve a Giorgio Nicodemi, il quale riconosceva il valore artistico del pezzo avvicinandolo agli esempi milanesi di Giovanni di Balduccio e in particolare alle sculture poste a ornamento delle porte urbiche, anche se il buono stato di conservazione lo induceva a escludere una provenienza da queste, preferendo invece ipotizzare un'ubicazione originaria della statua nella chiesa carmelitana dell'Annunziata al Castello¹⁹⁰. L'assegnazione all'ambito del maestro pisano fu ripresa un paio d'anni dopo da Silvio Vigezzi (1934)¹⁹¹. La critica, pur rilevando l'influenza della corrente toscana, si è in seguito indirizzata verso un'attribuzione più 'campionese', oscillando tra i nomi di Bonino da Campione e il Maestro di Viboldone¹⁹². Costantino Baroni (1944, 1955) emise un giudizio piuttosto severo, reputando questa Madonna "una replica assai più rozza" di quella del gruppo di Porta Nuova (cat. I.14), da lui assegnato al Maestro della lunetta di Viboldone, riconoscendovi però una stretta relazione¹⁹³. L'accostamento con queste sculture ha condotto gli studiosi a spostarsi con sempre maggiore convinzione proprio verso lo scultore anonimo. Se inizialmente Maria Teresa Fiorio (1991) proponeva la connessione dei due gruppi, con l'idea però che nella Vergine di San Nicolao fosse percepibile l'intervento di un aiuto per un lieve cedimento di tono, negli studi più recenti, condotti da Laura Cavazzini (2007, 2014-2015) e Luca Tosi (2014-2015), si è giunti a ritenere indubbia la paternità del nostro maestro¹⁹⁴. A provarlo sono, *in primis*, proprio le strette affinità con la Madonna di Porta Nuova e con quella ritrovata nell'Oratorio di Riozzo (cat. I.18), ora conservata al Castello Sforzesco, ma anch'essa riconducibile al programma di decoro degli ingressi cittadini (figg. 304-306). La precisa corrispondenza dell'impostazione di tre quarti della Vergine, coronata e seduta in trono, intenta a sostenere sulle sue ginocchia il Bambino ritto in piedi e stringente il pomo nella mano sinistra, porta inevitabilmente a legarla a uno dei tabernacoli delle porte urbiche di Milano. Le vicende relative alle porte trecentesche e soprattutto alle sculture che un tempo le decoravano,

¹⁹⁰ NICODEMI 1932. Dalla stessa chiesa provengono i tre rilievi raffiguranti l'Annunciazione, la Natività e l'Adorazione di Magi oggi nella chiesa di San Bassiano a Pizzighettone (Cremona), per queste opere si veda CAVAZZINI 2012b.

¹⁹¹ VIGEZZI 1934, p. 115; anche NASONI in *Le chiese di Milano* 1985, p. 96, parla di cerchia di Giovanni di Balduccio.

¹⁹² GENGARO 1948 parla di evidente influenza della corrente pisana sulla scultura campionesa. A favore dell'attribuzione a Bonino da Campione, o comunque al suo ambito, sono: BELLONE 1940, pp. 187 n. 2, 190; VALENTINER 1947, p. 54 (Bonino da Campione); TEA 1951, pp. 59-61, tav. XXXIX (trova affinità con la modellazione della statua di Bernabò Visconti); TOESCA 1951, p. 392 n. 143 (un seguace di Bonino); BOSSAGLIA 1970, p. 225.

¹⁹³ BARONI 1944, p. 118 n. 23; BARONI 1955, pp. 799 n. 2, 809 n. 1.

¹⁹⁴ FIORIO 1991, p. 126; CAVAZZINI 2007a, p. 649; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 79, 81; TOSI 2014 (2015), pp. 20-21.

nonostante gli approfonditi studi degli ultimi anni, non appaiono ancora del tutto chiare e non risulta facile arrivare a conclusioni dirimenti. L'ubicazione della chiesa di San Nicolao nel sestiere di Porta Vercellina, peraltro a poca distanza dal luogo dove essa sorgeva, ha portato a credere, a partire da Giovanni Molteni¹⁹⁵, che la nostra scultura provenisse proprio da tale porta, la cui struttura trecentesca fu distrutta dall'amministrazione spagnola intorno alla metà del Cinquecento¹⁹⁶. Paolo Morigia nella sua *Historia dell'antichità di Milano*, data alle stampe nel 1592, colloca la demolizione delle Porte Vercellina e Comasina in un momento dopo il 1548, quando a Milano governava Ferrante Gonzaga per conto di Carlo V¹⁹⁷. Da notare che nella pianta di Milano di Marco Antonio Barateri del 1629 non vi è più traccia della porta medievale¹⁹⁸. L'ipotesi che la scultura sia stata trasferita nella vicina chiesetta di San Nicolao, dove fu vista già nel 1605, è quindi plausibile, anche se non può essere certa. Difatti, rimane verosimile anche l'ipotesi alternativa, proposta da Laura Cavazzini (2007), di un suo collegamento con l'altra porta, Comasina, distrutta nello stesso momento e non eccessivamente lontana¹⁹⁹. Nel tentativo di ricostruzione dei gruppi dei tabernacoli, Luca Tosi ha recentemente proposto di associare a Porta Vercellina, oltre alla Madonna di San Nicolao, anche il *San Giacomo* del Castello Sforzesco (cat. I.16) e il *Sant'Ambrogio* conservato a Firenze (cat. I.17).

BIBLIOGRAFIA:

PONZONI 1930, p. 389; NICODEMI 1932; VIGEZZI 1934, p. 115; REGGIORI 1938, pp. 14-15; BELLONE 1940, pp. 187 n. 2, 190; BARONI 1944, p. 118 n. 23; VALENTINER 1947, p. 54; GENGARO 1948; TEA 1951, pp. 59-61, tav. XXXIX; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, pp. 799 n. 2, 809 n. 1; MOLTENI 1962; BOSSAGLIA 1970, p. 225; MOLTENI 1978a; MOLTENI 1978b; MARTELLI 1984, pp. 72-74; NASONI in *Le Chiese di Milano* 1985, p. 96; FIORIO 1988, p. 9; NOVELLO 1990, pp. 140-141; FIORIO 1991, pp. 109, 121, 126-128; VERGANI 1998, p. 125; ZANZOTTERA 1999, pp. 65-67; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 106; CAVAZZINI 2001; CAVAZZINI 2007a, pp. 649; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 79, 81; TOSI 2014 (2015), pp. 20-21.

¹⁹⁵ MOLTENI 1962; MOLTENI 1978a; MOLTENI 1978b. Novello 1990; FIORIO 1991, p. 109; VERGANI 1998, p. 125

¹⁹⁶ TOSI 2014 (2015), p. 20.

¹⁹⁷ MORIGIA 1592, p. 112.

¹⁹⁸ ZANZOTTERA 1999, p. 66; CAVAZZINI 2007a, p. 656 n. 24.

¹⁹⁹ CAVAZZINI 2007a, pp. 646-649.



331

Fig.331 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, chiesa di San Nicolao



332



333

Fig.332 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, chiesa di San Nicolao

Fig.333 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano),
Abbazia di Viboldone

I.16

Maestro di Viboldone

San Giacomo

1350 circa

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

inv. 794

Marmo di Ornavasso con tracce di policromia; 114,5 x 38 x 28 cm

Provenienza: da Milano, Porta Vercellina?

L'elegante figura di Apostolo, avvolto in paludamenti all'antica, si conserva oggi nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Qui giunse nel 1896 come dono del consultore Emilio Seletti, da lui stesso acquistata specificatamente per questo scopo, evitando così che venisse prelevata da “uno scovatore di antichità [che] stava per comperarla per un antiquario”²⁰⁰. La scultura si trovava allora sul ripiano di una scaletta all'interno di una casa privata in via San Celso, al numero civico 28. Non è dato sapere come vi fosse arrivata, ma è probabile che l'acquisizione spettasse a uno dei proprietari dello stabile²⁰¹. Appena giunta in museo, Giulio Carotti la pubblicò, riconoscendovi l'alto valore artistico, a suo parere da legare alla bottega di Giovanni di Balduccio. Considerata la modellazione piatta del retro e la tipologia della statua, troppo alta per essere destinata a un monumento, Carotti ipotizzò per primo la provenienza da una delle porte urbane; nello specifico egli pensava, seppur con tutti i dubbi del caso, potesse essere pertinente al gruppo disperso di Porta Romana, distrutta nel 1793 e ubicata a poca distanza da via San Celso²⁰².

Il santo apostolo, scalzo, stante e in un accennato *hanchement*, sostiene un libro nella mano sinistra, mentre con la destra regge il frammento di un attributo non bene distinguibile. Fu il consultore del museo Antonio Ceriani, inizialmente, a riconoscere nella scultura un San Giacomo Maggiore. Il frammento tubolare stretto nella mano destra potrebbe rappresentare la parte terminale di un bastone oppure l'elsa di una spada, attributo meno canonico ma talvolta

²⁰⁰ CAROTTI 1897, p. 400.

²⁰¹ L'edificio non è più esistente, ma Luca Tosi ne ha ricostruito i passaggi di proprietà. Nel 1896 lo stabile è intestato a Giovanni Poletti, il quale, tuttavia, pare ignorare le vicende pregresse dell'opera; nel 1830 il proprietario risulta essere Angelo Cannetta, il probabile collezionista della nostra scultura e di un frontale di sarcofago quattrocentesco, anch'esso acquistato nello stesso momento per il Museo (inv. n. 784) nella 'botteguccia' della padrona dell'Apostolo, situata in via San Celso (CAROTTI 1897, p. 403). Nell'ultimo decennio del Settecento l'edificio apparteneva al commerciante Ignazio Gaetini, mentre in precedenza in quel sito vi era con tutta probabilità la Scuola del Santissimo in Sant'Eufemia. Vedi TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 332, p. 335; TOSI 2014 (2015), p. 21 n. 30.

²⁰² CAROTTI 1897, pp. 400-403.

associato a Giacomo Maggiore in quanto strumento del suo martirio. La proposta è stata accolta sostanzialmente da tutta la critica successiva, con la sola eccezione di Silvio Vigezzi (1934) che, esitante, non escludeva trattarsi di una possibile raffigurazione di San Bartolomeo²⁰³. Vigezzi concordava col Carotti, però, sulla paternità ‘balduccesca’ dell’opera. Un giudizio completamente fuori dal coro fu, invece, pronunciato da Lucia Bellone (1940), che allontanava la scultura dalla corrente pisana di Giovanni e addirittura dal XIV secolo “per un complesso di caratteri e soprattutto per la modernità del tipo, per la modellazione calda delle forme e delle vesti e insieme per l’evidenza realistica dei particolari”²⁰⁴. Sebbene non si possa accogliere la posizione della studiosa in merito a una cronologia quattrocentesca, la sua acuta osservazione sui caratteri formali dell’opera non va banalmente rifiutata. E questo lo si può meglio comprendere alla luce dell’attribuzione proposta da Costantino Baroni (1944) al Maestro della lunetta di Viboldone, attribuzione lanciata sulla base dello stretto rapporto con il *San Bartolomeo* appartenente al tabernacolo di Porta Nuova, accettata poi unanimemente dalla letteratura (figg. 335-338)²⁰⁵. La capacità di trasporre nel marmo dettagli realistici, quali ad esempio le rughe incise sulla fronte, e la nobiltà della figura, che a tratti sembra guardare ai grandi esempi dell’antichità, rispondono in effetti a una “modernità”, espressa dal nostro scultore in termini meno prettamente cortesi e minuti rispetto a Giovanni di Balduccio. Nel volto viene riproposto il tipo fisionomico del Cristo intento a incoronare la Vergine, rappresentato nel rilievo centrale del frontale di sarcofago conservato nella chiesa di San Marco a Milano (cat. I.9; figg. 210-211). La morbida cascata di barba e capelli ci richiama la splendida acconciatura del busto femminile della ‘Diva Faustina’ (cat. I.21; figg. 341-342). Il linguaggio dell’anonimo Maestro emerge chiaramente al suo meglio.

La vicinanza della casa di via San Celso all’antico sito dove sorgeva Porta Romana ha indotto molti studiosi a ritenere credibile il suggerimento di Carotti che l’Apostolo arrivasse proprio da questo complesso²⁰⁶. Tuttavia, come già evidenziato da Maria Teresa Fiorio (1991), questo non può essere un dato sufficientemente convincente²⁰⁷. E d’altro canto gli studi più recenti di Luca Tosi (2012, 2014-2015) sulla ricostruzione dei gruppi delle porte urbane hanno portato a considerare altre sculture come quelle già su Porta Romana, da ascrivere a Giovanni

²⁰³ VIGEZZI 1934, p. 115 n. 336.

²⁰⁴ BELLONE 1940, p. 184 n.1.

²⁰⁵ BARONI 1944, pp. 102, 118 n.24; BARONI 1955, p. 799.

²⁰⁶ VITTADINI 1900, p. 16; FROVA 1906, p. 16; VIGEZZI 1934, pp. 115 n. 336; VERGANI 1998, p. 124; BANDERA 1999, p. 237, fig. 44; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 62; FIORIO, VERGANI 2010, pp. 60, 193 n. III.17.

²⁰⁷ FIORIO 1991, p. 124.

di Balduccio e bottega²⁰⁸. Esclusa dalla Fiorio anche la possibilità che il San Giacomo fosse il quarto santo, perduto, di Porta Nuova, a causa dell'eccessiva affinità con il *San Bartolomeo*, tanto da credere che il nostro scultore non avrebbe ricalcato senza varianti due figure all'interno dello stesso gruppo²⁰⁹. Rimane, dunque, come ipotesi più plausibile l'ubicazione originaria dell'Apostolo su Porta Vercellina, distrutta verso la metà del Cinquecento, durante la ricostruzione della cinta muraria sotto il dominio spagnolo. Nel sestiere di Porta Vercellina sorgeva, infatti, un ospedale per poveri e pellegrini intitolato a San Giacomo²¹⁰. Il lessico formale dispiegato in questa scultura si associa in maniera puntuale alla *Madonna con Bambino*, già nell'Oratorio di Riozzo (cat. I.18; figg. 339-340), soprattutto nella fisionomia dei volti, e ciò fa presumere la loro appartenenza primigenia a un medesimo gruppo. Non si può, altresì, negare una concordanza anche con la *Madonna* ora nella chiesa di San Nicolao (cat. I.15), altra papabile scultura da legare a Porta Vercellina. L'omogeneità stilistica che unisce tutte queste sculture rende molto difficoltosa una suddivisione e un'associazione per gruppi distinti, lasciando quindi aperte più ipotesi parimenti attendibili.

BIBLIOGRAFIA:

CAROTTI 1896, p. 438; CAROTTI 1897, pp. 400-403; VITTADINI 1900, p. 16; FROVA 1906, p. 16; VENTURI 1906, p. 588; CAROTTI 1913, pp. 1179, 1223, fig. 1023; VIGEZZI 1934, pp. 22, 115 n. 336; BELLONE 1940, p. 184 n. 1; BARONI 1944, pp. 102, 118 n. 24; BARONI 1955, p. 799; COGNASSO 1955, fig. p. 256; PRECERUTTI GARBERI 1974, p. 35; LA GUARDIA 1989, p. 144, nn.1186, 1189-1190; NOVELLO 1990, pp. 141, 156 n. 20, 281, 283-284; FIORIO 1991, pp. 109, 115 n.17, 122-126; VERGANI 1998, pp. 124-125; BANDERA 1999, p. 237, fig. 44; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 62; CAVAZZINI 2001, p. 412; CAVAZZINI 2007a, pp. 646, 648, 655 n. 18, fig. 17; FIORIO, VERGANI 2010, pp. 60, 193 n. III.17; TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 332, pp. 335-336; BASSO 2014 (2015), p. 68; TOSI 2014 (2015), p. 21.

²⁰⁸ Si tratta di una *Madonna con Bambino* e un *Sant'Ambrogio* rinvenuti nel 1866 sopra un cancello privato in Corso di Porta Comasina e passati poi alle collezioni dello Sforzesco, e di un gruppo di tre santi (*San Pietro*, *San Calimero?*, *San Nazaro?*) ricomparsi nel parco di Villa Tittoni-Traversi a Desio, acquisiti nel 1950 per il Museo d'Arte Antica. TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 305-309, pp. 306-312; TOSI 2014 (2015), pp. 15-20.

²⁰⁹ FIORIO 1991, pp. 124-126.

²¹⁰ Sull'Ospedale si veda LATUADA 1738 (1997), IV, pp. 368-372. L'ipotesi del collegamento a Porta Vercellina spetta a TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 332, p. 336; TOSI 2014 (2015), pp. 20-21.



334

Fig.334 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



335



336



337

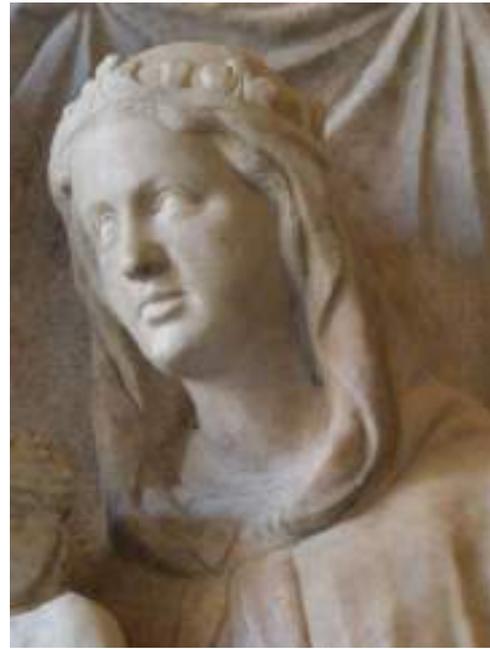


338

Figg.335, 337 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco
Figg.336, 338 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Bartolomeo*, Milano, Porta Nuova



339



340



341



342

Figg.339, 341 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giacomo*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.340 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.342 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata

I.17

Maestro di Viboldone

Sant'Ambrogio

1350 circa

Firenze, Cenacolo di Santo Spirito, Fondazione Salvatore Romano

MCF-FR 2001-2

Marmo; 117 x 38 x 22 cm

Provenienza: da Milano, Porta Vercellina?

La scultura risulta ceduta al Cenacolo di Santo Spirito a Firenze nel 1954 attraverso una donazione di Salvatore Romano²¹¹. Nulla si conosce della provenienza e dei suoi passaggi precedenti. Venne resa nota per la prima volta nel 1981 da Gert Kreytenberg, con l'assegnazione a un seguace lombardo di Giovanni di Balduccio. Lo studioso intuì le congruenze con la serie di sculture relative alle porte urbane milanesi, in particolare con il gruppo di Porta Orientale e soprattutto con i *Santi Marco e Agostino* collocati sulla facciata della chiesa di San Marco (cat. I.19)²¹². L'opera non ha in seguito goduto di molta fortuna critica. Fu brevemente segnalata da Luisa Becherucci nel 1983 con un'attribuzione dubitativa a Giovanni di Balduccio, sulla scorta dell'analisi di Kreytenberg, e più recentemente schedata nella guida del museo da Raffaella Calamini (2011) sotto il nome di Maestro delle sculture di Viboldone²¹³. La studiosa, che identifica correttamente il santo vescovo in Sant'Ambrogio sulla base del frammento di staffile stretto al petto con la mano destra, precedentemente reputato una chiave dalla Becherucci, avvicina il vescovo fiorentino all'omologo santo situato su Porta Nuova (figg. 344-347). Le analogie stilistiche sono stringenti nell'impostazione leggermente ancheggiante, nei dettagli decorativi dei paramenti, così come nelle barbe caratterizzate da piccoli riccioli a chiocciola. Chiare consonanze sono riscontrabili anche con l'altro *Sant'Ambrogio*, posto sulla facciata della chiesa agostiniana di Milano, per le medesime ragioni (figg. 348-349). Caso vuole che le tre statue abbiano subito, parimenti, la perdita del braccio sinistro. Lo stato di conservazione del vescovo di Firenze risulta fortemente compromesso, indice di una serie di avventure non felici che devono averlo coinvolto nei secoli. Il tergo totalmente non lavorato indica la sua originaria ubicazione contro una parete, alla quale doveva

²¹¹ KREYTENBERG 1981, p. 61 n. 30.

²¹² KREYTENBERG 1981, p. 56.

²¹³ BECHERUCCI 1983, scheda 26, p. 282, tav. 71; CALAMINI in *Fondazione Salvatore Romano* 2011, scheda 56, pp. 92-93.

essere probabilmente ancorato tramite un gancio inserito nel retro del capo, dove si vede un grosso foro. Questo avvalora ulteriormente l'ipotesi della sua provenienza da uno degli ingressi cittadini di Milano. Stando alla ricostruzione ipotetica dei diversi gruppi, l'unico Sant'Ambrogio – tassativamente presente in ogni Sacra Conversazione – a mancare all'appello sarebbe quello per Porta Vercellina²¹⁴. A ulteriore sostegno di tale associazione stanno le dimensioni molto prossime del santo di Firenze e del *San Giacomo* ora al Castello Sforzesco (cat. I.16).

BIBLIOGRAFIA:

KREYTENBERG 1981, pp. 56, 61 n. 30; BECHERUCCI 1983, scheda 26, p. 282, tav. 71; CALAMINI in *Fondazione Salvatore Romano* 2011, scheda 56, pp. 92-93; TOSI 2014 (2015), pp. 21-22, n. 31.

²¹⁴ Tosi 2014 (2015), pp. 21-22, n. 31.



343

Fig.343 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito



344



345



346



347

Figg.344, 346 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito
Figg.345, 347 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, Milano, Porta Nuova



348



349



350



351



352



353

Figg.351-353 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, particolari, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito

Nella pagina precedente:

Fig.348 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito

Fig.349 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Fig.350 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, lato tergale, Firenze, Cenacolo di Santo Spirito

I.18

Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino e angeli

1350 circa

Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

inv. 2002

Marmo di Candoglia; 137 x 80 x 32 cm

Provenienza: Riozzo (Cerro al Lambro, Milano), Oratorio di San Rocco (da Milano, Porta Comasina?)

La possente Madonna in trono, accomodata su un soffice e grande cuscino, sostiene sul ginocchio destro il piccolo, ma corpulento, Gesù, ritto in piedi e con il pomo stretto nella manina. Due angeli stendono un drappo alle sue spalle donandole maggiore regalità. La Vergine è abbondantemente avvolta in un mantello che ricade dal capo, sotto la corona, fino ad adagiarsi sui piedi. Oggi la si può ammirare in tutta la sua bellezza nella Sala III del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, qui in deposito dal 2010 per conto dell'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redarelli" di Milano. La scultura in precedenza era relegata nell'Oratorio di San Rocco a Riozzo, nelle campagne nei pressi di Melegnano, vicino a Milano. Gli studi recenti di Piero Rizzi Bianchi, basati sullo spoglio documentario indirizzato soprattutto alla lettura degli atti delle numerose visite pastorali intercorse tra il 1567 e il 1853, hanno cercato di far luce sul momento di arrivo dell'altorilievo trecentesco nell'oratorio, fondato nel 1469 dai tre figli di Giorgio Visconti, già Aicardi, detto Scaramuzza, il quale aveva acquistato il feudo di Riozzo nel 1419²¹⁵. La prima attestazione certa della presenza della "imago saxea", e quindi marmorea, della Vergine con Bambino a Riozzo risale al 1749, quando viene registrata durante la visita pastorale dell'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli. La scultura si trovava allora in una nicchia sopra l'altare, entro un'ampia edicola di marmo, affiancata dalle figure dipinte dei *Santi Lucia e Rocco*. Già nel 1597 è documentata l'esistenza sopra la mensa di un'icona della Vergine, posta sotto vetro, congiunta ai Santi Lucia e Rocco. Durante tale sopralluogo, Alessandro Mazenta aveva annotato lo stato di degrado, senza dare indicazioni utili all'eventuale identificazione della nostra Madonna in questa segnalata²¹⁶. Tuttavia, nelle visite successive troviamo di volta in volta alcune precisazioni sul materiale: "ex lapide vulgo ges" (1602),

²¹⁵ Il feudo è passato poi ai discendenti della famiglia fino al 1795. RIZZI BIANCHI 2014 (2015), in part. pp. 114-119.

²¹⁶ RIZZI BIANCHI 2014 (2015), in part. pp. 114-119. Al riguardo si veda anche il contributo precedente di REBORA 2001.

“fictilium” (1625), “de terra cocta” (1708, 1710). Da tali puntualizzazioni si deduce che la nicchia dell’altare era occupata in principio da una Madonna di terracotta, sostituita evidentemente nella prima metà del Settecento da quella marmorea. Rizzi Bianchi ha cercato di circoscrivere meglio il momento del trasferimento dell’opera trecentesca, ponendolo dubitativamente tra il 1725 e il 1728. Proprio nel 1725 vennero donate all’Oratorio di San Rocco alcune importanti reliquie, un evento che potrebbe aver sollecitato il rifacimento dell’area presbiteriale con l’esigenza di collocarvi una “nuova” statua più pregevole. I lavori dovettero terminare nel 1728, dal momento che il 16 luglio di quell’anno veniva officiata una messa in occasione della festa della Madonna del Carmine, per la quale, però, nei documenti non si riporta esplicitamente la motivazione. Come ammette lo stesso studioso, questi sono soltanto alcuni labili indizi che non possono darci alcuna evidenza. L’unico punto fermo e sicuro è il 1749, quando la nostra Madonna risulta già allogata sull’altare di Riozzo; nulla di preciso si può stabilire sui suoi passaggi precedenti. Nel 1795, con l’estinzione della linea maschile dei Visconti-Aicardi, le proprietà vennero ereditate da Antonio Carlo Anguissola Secco Comneno, per poi passare dal 1808 al conte Gaetano Melzi e, a partire dal 1812, al conte Giacomo Mellerio, che con legato testamentario del 1847 le cedette ai Luoghi Pii Elemosinieri di Milano, oggi Azienda alla persona Golgi-Redarelli, che ha deciso per motivi di conservazione di depositare la scultura al Castello Sforzesco²¹⁷.

L’altorilievo fu smurato una prima volta in occasione dell’esposizione alla mostra *Sette secoli di storia e arte: dal “pane vino e zoccoli” all’assistenza di diritto*, tenutasi a Palazzo Reale tra il 1979 e il 1980, circostanza che portò ad una prima, seppur succinta, voce bibliografica per l’opera fino a quel momento dimenticata nella provincia rurale milanese. Bruno Viviano nella scheda del catalogo l’attribuiva a un ottimo artefice di scuola lombarda, posteriore al XV secolo, riportando l’errata supposizione di una provenienza del marmo dall’altare maggiore della Certosa di Pavia, ipotesi sostenuta dalla presunta somiglianza con i rilievi dell’altare di Carpiano (cat. II.2), anch’esso ritenuto da gran parte della critica l’antico altare certosino²¹⁸. Ad anticipare la cronologia alla seconda metà del Trecento – verso l’ottavo decennio – e ad intuire un probabile accostamento con la maniera del Maestro delle sculture di Viboldone fu Maria Teresa Fiorio nel 1988, notando le analogie con le Madonne di Porta Nuova e della chiesa di San Nicolao²¹⁹. Sono stati comunque gli studi puntuali e illuminati di Laura Cavazzini (2001, 2007) a inserire definitivamente la Madonna di Riozzo all’interno del catalogo

²¹⁷ TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 333-335; RIZZI BIANCHI 2014 (2015), p. 119.

²¹⁸ VIVIANO in *Sette secoli* 1979, scheda 186. TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, p. 333, riferisce tale ipotesi a Guido Zelbi (1909).

²¹⁹ FIORIO 1988, p. 13 n.18.

dello scultore²²⁰. Risulta difatti impossibile negare la strettissima consanguineità con la Vergine troneggiante su Porta Nuova, con la quale condivide anche l'identica disposizione degli angeli reggicortina alle spalle. Parentela che coinvolge similmente anche la Madonna in San Nicolao (figg. 304-306). Le tre sculture appaiono assolutamente sorelle nei lineamenti dei visi pieni e floridi, segnati da labbra carnose e sguardo penetrante. I capelli ondulati fuoriescono appena dal velo chiuso sul petto con una vistosa spilla a losanga, dalla quale l'ampio mantello ricade avvolgendo l'intera figura; all'altezza del braccio esso si apre in una falce, scoprendo appena la veste attillata sottostante segnata da una fila di bottoncini, un *leit motiv* che ritroviamo a Viboldone e che l'anonimo scultore ripropone come marchio di riconoscimento ogniqualvolta si trovi a dover raffigurare una Madonna in trono. I sottosquadri del panneggio abbondante sopra le gambe, le singole pieghe, ora fluide ora angolari e spezzate, ogni minimo affondo nel marmo sembra ripetersi precisamente da una scultura all'altra. Le uniche divergenze si devono ai maldestri rifacimenti che hanno interessato la Madonna di Riozzo. Questi interventi riguardano la testa dell'angelo di sinistra e quella del Bambino, la cui direzione originale in asse con la Madre è stata drasticamente modificata tramite una rotazione frontale. La loro datazione tra la fine del Cinquecento e l'inizio del Seicento, già proposta da Laura Cavazzini, ha trovato conferma nelle ultime analisi eseguite durante l'intervento di pulizia e conservazione preliminare all'esposizione museale (2009-2010), quando si è optato per la rimozione dell'impattante ricostruzione in gesso della punta del naso di Maria, risarcita con un impasto a base di polvere di marmo di Candoglia più uniforme alla superficie²²¹.

Le forti consonanze con le due Madonne milanesi portano a immaginare anche per questo pezzo una destinazione iniziale su uno dei tabernacoli a ornamento delle porte urbliche. Esclusi gli ingressi di Porta Ticinese, Porta Orientale e Porta Romana, ai quali vanno connesse le *Sacre Conversazioni* eseguite da Giovanni di Balduccio e bottega²²², ed esclusa Porta Nuova, dove tutt'ora si conservano *in loco* le statue ad essa relativa, rimangono Porta Vercellina e Porta Comasina, entrambe distrutte verso la metà del Cinquecento. Alla prima è stata quasi unanimemente associata la Madonna conservata nella chiesa di San Nicolao almeno dal 1605, mentre le ultime ricerche condotte da Luca Tosi sembrano portare ragionevolmente verso l'idea della provenienza della nostra Madonna da Porta Comasina, nei cui pressi la famiglia Visconti-

²²⁰ CAVAZZINI 2001; CAVAZZINI 2007a, pp. 648-650; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 79-80.

²²¹ MANCINI 2014 (2015). In seguito al restauro e all'allestimento museale, nel novembre 2011 è stato organizzato a Milano un apposito convegno i cui atti sono stati pubblicati in un numero speciale di *Arte Lombarda*, 172, 3, 2014 (2015), di cui qui si danno riferimenti ai singoli contributi.

²²² Sulle ricomposizioni di questi gruppi si veda TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 305-321, pp. 306-324; TOSI 2014 (2015), pp. 13-20.

Aicardi possedeva un palazzo, l'attuale palazzo Morigia in via Borgonuovo²²³. È possibile dunque, sebbene non sia affatto sicuro, che in seguito alla demolizione della porta essi siano venuti in possesso del marmo, trasferito più tardi nell'Oratorio di San Rocco di loro pertinenza.

BIBLIOGRAFIA:

VIVIANO in *Sette secoli* 1979, scheda 186; FIORIO 1988, p. 13 n.18; CASATI 2000b; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 34; CAVAZZINI 2001; CAVAZZINI 2007a, pp. 648-650; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; TRAVI 2011, pp. 263, 268 n. 27, 269 n. 33; TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 333-335; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 79-80; MANCINI 2014 (2015); RIZZI BIANCHI 2014 (2015); TOSI 2014 (2015), pp. 22-23.

²²³ TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 333-335; TOSI 2014 (2015), pp. 22-23.



354

Fig.354 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



355



356

Fig.355 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.356 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

I.19

Maestro di Viboldone

Sant'Agostino, San Marco e Sant'Ambrogio

1350 circa

Milano, chiesa di San Marco, facciata

Marmo

Provenienza: da Porta Comasina?

La trifora aperta sulla facciata della chiesa di San Marco, tra il portale maggiore e il grande rosone, accoglie tre statue stanti, poste su plinti di diverse altezze (fig. 357). Domina al centro, in posizione leggermente più elevata, *San Marco*, riconoscibile dal piccolo leone abbracciato insieme a un volume chiuso (figg. 362-363). Lo affiancano, a sinistra *Sant'Agostino* (figg. 372-373), in abiti monacali e mitra vescovile, intento a indicare il testo scritto sul libro che tiene aperto (HIC ME GENUIT IN CHRISTO), mentre sulla destra *Sant'Ambrogio* stringe al petto il frammento superstite del flagello (fig. 364). Le tre figure sono fortemente compromesse e lacunose. La superficie lapidea abrasa esibisce il patimento subito dalla lunga esposizione esterna, che ha portato alla corrosione e alla perdita totale di molte parti: si guardi soprattutto il volto sfregiato del Sant'Ambrogio, mutilo oltretutto del braccio sinistro e della parte sommitale della mitra.

La facciata attuale della chiesa agostiniana, in stile neogotico, risale ai rifacimenti del 1872-1873, quando Carlo Maciachini cercò di recuperare parzialmente la fronte trecentesca attribuita a Menclozzo, con l'aggiunta di alcuni elementi, tra cui l'elevazione del coronamento a capanna (fig. 359)²²⁴. Come testimoniato dagli scatti fotografici precedenti il restauro (fig. 358), le tre sculture al momento dell'intervento del Maciachini comparivano già chiaramente in facciata²²⁵. La loro presenza a guisa di trittico è documentata altresì da alcune riproduzioni grafiche settecentesche. Anche se non nettamente distinguibili, tre nicchie abitate sopra il portale principale sono visibili nell'incisione riprodotte il convento e la chiesa di San Marco edita da Hoegmayer nel 1731 (fig. 360), così come nella tavola di più alta definizione pubblicata

²²⁴ Sulle vicende relative alla facciata della chiesa si vedano: MONGERI 1872, pp. 81-84; MEREGAZZI 1937, pp. 27-33; ROMANINI 1955, pp. 692-694; CELADA 1959, pp. 13-15; ROMANINI 1964, pp. 333-334; PARVIS MARINO 1974; FRANCHINI 1987, in part. pp. 102-103; PARVIS MARINO 1987, pp. 51-52; PARVIS MARINO 1998, in part. pp. 264-265; ROVETTA 1998, pp. 118-119; CARMIGNANI in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 100-101; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, scheda 97.

²²⁵ Vedi la foto scattata da Pompeo Pozzi nel 1865: CASSANELLI in *Brera. 1899* 2000, scheda 5, pp. 160-161, fig. 5 p. 92; BERTELLI in *Lo sguardo della fotografia* 2010, scheda 131, p. 227; TOSI 2014 (2015), p. 23 n.37.

da Giorgio Giulini nel 1760 a corredo delle sue *Memorie di Milano* (fig. 361)²²⁶. Attraverso accurate ricerche bibliografiche, Luca Tosi è riuscito a scovare qualche menzione antica delle statue. La più rilevante si trova tra le pagine scritte da Padre Luigi Torelli nel 1675 in un volume sulla storia dell'ordine agostiniano, dove a un certo punto si segnala “su la Porta Cumana la Statua del S. Dottore vestita con l’Habito nostro Eremitano, come pur ora si vede, non più sopra della detta Porta, mà ben sì sopra quella della Chiesa del nostro Monisterio di S. Marco [...] e è da notarsi, che appunto vicino alla detta Porta è situato il suddetto monisterio”²²⁷. Innegabile il riferimento alla nostra scultura di Sant’Agostino, probabilmente la medesima ricordata a fine Cinquecento da Johannes Molanus “super portam Cumanam”²²⁸. Nel 1738 Idrenia Anacoringio, in una dissertazione avente per oggetto l’iconografia di Sant’Ambrogio con il flagello in mano, cita una statua del santo “in marmo bianco” sulla facciata della chiesa di San Marco, da lui erroneamente ritenuta opera del XII secolo²²⁹. Per il San Marco, invece, non è stato rintracciato alcun riferimento nelle fonti. Benché solamente per la figura di Sant’Agostino vi sia una testimonianza diretta circa la sua provenienza da Porta Comasina, viene spontaneo estendere il riferimento a tutte tre le sculture in considerazione del forte carattere di omogeneità che le unisce. L’idea di una loro ubicazione originaria sopra una delle porte cittadine non è di certo inedita, essendosi consolidata da più di un secolo nella letteratura che le riguarda, ma trova nei recenti studi di Tosi un’importante conferma. A farle credere opere legate alle decorazioni degli ingressi fortificati milanesi è il loro aspetto del tutto affine alle sculture di santi relativi alle altre diverse porte. La critica, soprattutto in passato, si è spesso divisa sul fronte delle attribuzioni. Il nome di Giovanni di Balduccio (o comunque un riferimento al suo ambito) compare sovente nei contributi di insigni studiosi tra la seconda metà dell’Ottocento e i primi decenni del Novecento, da Girolamo Luigi Calvi (1859) a Giuseppe Mongeri (1872), da Adolfo Venturi (1906) a Giulio Carotti (1913), da Silvio Vigezzi (1928) – che non esclude l’intervento di un altro maestro toscano “venuto a Milano a portare lo spirito innovatore di Giovanni Pisano” – a Lucia Bellone (1940)²³⁰. Talvolta si è fatta strada l’ipotesi di avvicinare le sculture alla maniera di quello che è ritenuto uno dei migliori allievi di Giovanni di

²²⁶ P.A. Hoegmayer, *Monasteria Ordinis ff. Eremitarum S. Augustini*, s.l., 1731 (conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma): l’incisione è riprodotta in PARVIS MARINO 1987, p. 52 e PARVIS MARINO 1998, p. 247. GIULINI 1760, VIII, tav. II, p. 115.

²²⁷ TORELLI 1675, p. 78; TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 334-335; TOSI 2014 (2015), p. 22.

²²⁸ J. Molanus, *De Picturis et Imaginibus Sacris*, 1570, f.126v, vedi TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, p. 335; TOSI 2014 (2015), p. 22.

²²⁹ ANACORINGIO 1738, pp. 51-52; TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, p. 335; TOSI 2014 (2015), pp. 22-23 n.35.

²³⁰ CALVI 1859, I, p. 24; MONGERI 1872, p. 89; VENTURI 1906, p. 580; CAROTTI 1913, pp. 1188-1189; VIGEZZI 1928, I, pp. 46-47; BELLONE 1940, p. 184.

Balduccio, Matteo da Campione²³¹. Ma è dal giudizio entusiasta di Costantino Baroni (1944, 1955) – propenso a leggere in queste sculture “una delle pagine più degnamente ispirate dell’arte lombarda trecentesca e insieme una grande affermazione di moralità” – che deriva il giusto riconoscimento della mano del Maestro della lunetta di Viboldone, specialmente in rapporto al gruppo di Porta Nuova²³². Successivamente, solo Maria Teresa Fiorio (1991) ha esitato nell’ammettere la paternità del Maestro per il *Sant’Agostino* e il *San Marco*, da lei considerati di uno scultore diverso, più legato a influssi toscani, ipotizzando comunque la loro destinazione primitiva su una porta urbica²³³. Bastano i paralleli eloquenti con le statue di Porta Nuova per confermarne la paternità e la simile destinazione d’uso (figg. 365-371).

BIBLIOGRAFIA:

TORELLI 1675, p. 78; ANACORINGIO 1738, pp. 50-52; GIULINI 1760, VIII, p. 115; CALVI 1859, I, p. 24; MONGERI 1872, p. 89; MALVEZZI 1882, pp. 53, 57, 62; VENTURI 1906, p. 580; CAROTTI 1913, pp. 1188-1189; VIGEZZI 1928, I, pp. 46-47; MEREGAZZI 1937, pp. 27, 54; BELLONE 1940, p. 184; BARONI 1944, pp. 102, 118 n.25; TOESCA 1951, p. 392; BARONI 1955, pp. 799-800; CELADA 1958, p. 44; CELADA 1959, p. 15; MOTTA 1973, p. 35; FIORIO in *Le chiese di Milano* 1985, p. 167; FIORIO 1988, p. 9; FIORIO 1991, pp. 121 n.30, 123-124; BARILE TOSCANO 1998, pp. 82-83; PARVIS MARINO 1998, p. 247; ROVETTA 1998, pp. 118-119, 130-131 (facciata); CARMIGNANI in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 100-101; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 99; TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 333-335; TOSI 2014 (2015), pp. 22-23.

²³¹ MEREGAZZI 1937, pp. 27, 54; CELADA 1958, p. 44; CELADA 1959, p. 15; MOTTA 1973, p. 35.

²³² BARONI 1944, pp. 102, 118 n. 25; BARONI 1955, pp. 799-800. Concordano con un collegamento allo scultore attivo a Viboldone anche TOESCA 1951, p. 392; BARILE TOSCANO 1998, pp. 82-83; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 99; TOSI in *Museo d’Arte Antica* 2012, scheda 331, pp. 333-335; TOSI 2014 (2015), pp. 22-23.

²³³ FIORIO 1988, p. 9; FIORIO 1991, pp. 121 n.30, 123-124.



357



358

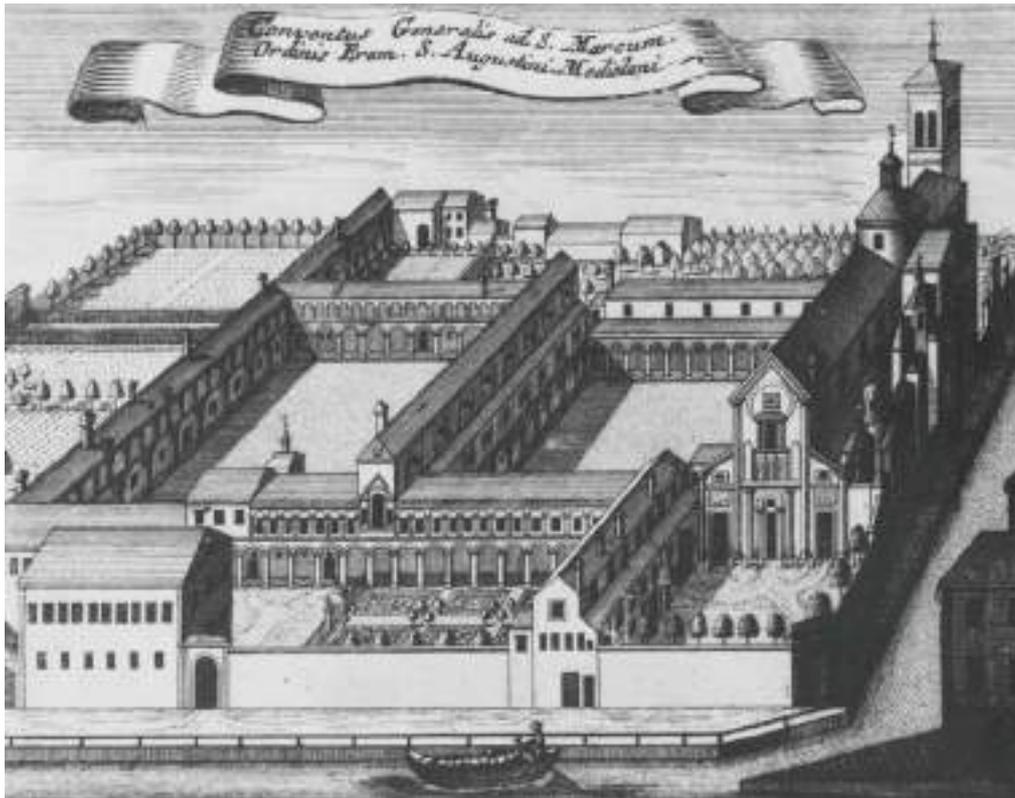


359

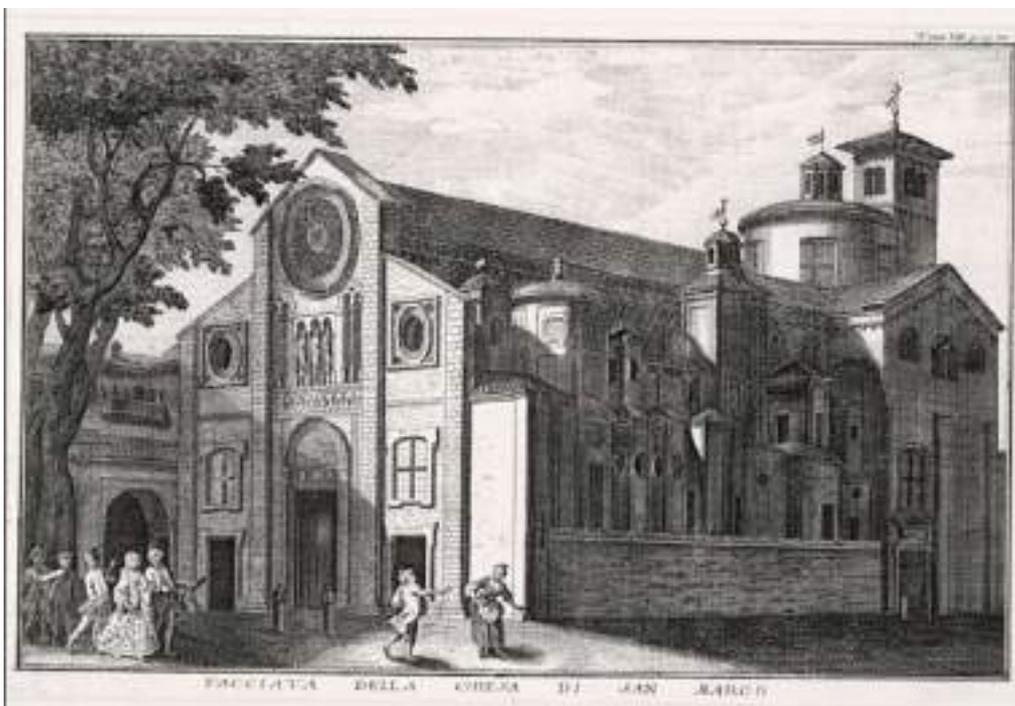
Fig.357 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Agostino, San Marco e Sant'Ambrogio*, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Fig.358 Facciata della chiesa di San Marco in una fotografia precedente il restauro ottocentesco

Fig.359 Facciata attuale della chiesa di San Marco, Milano



360



361

Fig.360 P.A., Hoegmayer, *Convento e chiesa di San Marco* (1731), Roma, Biblioteca Angelica
Fig.361 Chiesa di San Marco, incisione da Giorgio Giulini 1760



362



363



364



365

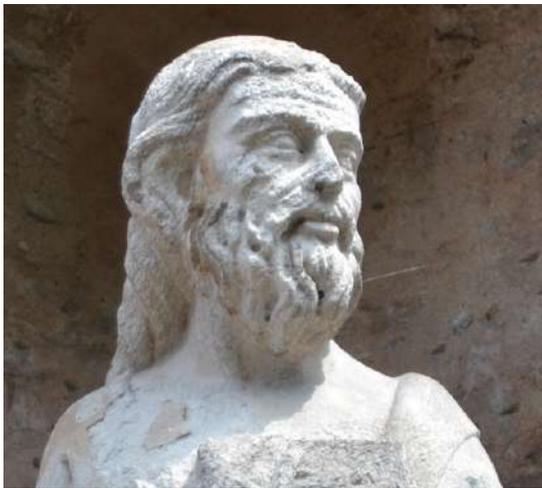
Figg.362-363 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, Milano, chiesa di San Marco, facciata
Fig.364 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, Milano, chiesa di San Marco, facciata
Fig.365 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, Milano, Porta Nuova



366



367



368



369



370



371

Figg.366, 368 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, particolari, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Figg.367, 369 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Bartolomeo*, particolari, Milano, Porta Nuova

Fig.370 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Fig.371 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Milano, Porta Nuova



372



373

Figg.372-373 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Agostino*, Milano, chiesa di San Marco, facciata

Maestro di Viboldone (e Bonino da Campione?)

Architrave con Dio Padre, i simboli degli Evangelisti, Sant'Agostino e Sant'Ambrogio
1350-1360 circa

Milano, chiesa di San Marco, portale maggiore

Marmo; 338 cm

Le vicende relative all'erezione della facciata trecentesca della chiesa di San Marco non risultano ancora del tutto chiare. Stando alla testimonianza seicentesca dell'erudito Giacomo Valerio, il completamento del prospetto si deve all'opera di un certo Menclozzo, da porre nell'ultimo decennio del XIV secolo²³⁴. Tuttavia, il portale maggiore sembrerebbe risalire a un momento precedente²³⁵. Per quanto riguarda lo studio delle decorazioni plastiche marmoree, dalle tre statue nelle nicchie sotto il rosone (cat. I.19) al portale stesso, la critica novecentesca si è divisa. La presenza documentata nel monastero agostiniano di Giovanni di Balduccio e Matteo da Campione, citati in qualità di testimoni in un atto notarile del 19 novembre 1349, ha portato ad avvalorare l'idea che tra lo scultore pisano e i monaci di San Marco intercorresse un rapporto di fiducia e che in quel momento il maestro fosse attivo, dietro loro commissione, alla messa in opera del *Monumento del Beato Lanfranco Settala*, affiancato dal giovane allievo campionesese²³⁶. Ipotesi questa più che condivisibile, supportata dalle evidenze stilistiche del sepolcro. Di conseguenza, alcuni studiosi hanno assegnato a Giovanni anche la progettazione del portale maggiore, che egli avrebbe eseguito sulla falsariga di quello firmato per la chiesa di Santa Maria di Brera (1347)²³⁷. Ancora più dibattuta risulta poi l'attribuzione dell'architrave, suddiviso in sette scomparti decorati con le figure ad altorilievo dei Santi Ambrogio e Agostino poste alle estremità, di Dio Padre benedicente al centro e dei quattro simboli degli Evangelisti. Maria Meregazzi (1937) per prima avanzò il nome di Matteo da Campione, "nutrito alla scuola di Giovanni di Balduccio", quale autore di queste sculture, seguita con qualche esitazione da

²³⁴ Il manoscritto, conservato presso la Biblioteca Ambrosiana, venne citato per la prima volta da MONGERI 1872, p. 84; l'opuscolo creduto perduto venne in seguito ritrovato e trascritto da Pietro Mazzucchelli (ROVETTA 1998, pp. 118, 130-131 n. 68). Sulla facciata di San Marco si vedano: MONGERI 1872, pp. 81-84; MERGAZZI 1937, pp. 27-33; ROMANINI 1955, pp. 692-694; CELADA 1959, pp. 13-15; ROMANINI 1964, pp. 333-334; PARVIS MARINO 1974; FRANCHINI 1987, in part. pp. 102-103; PARVIS MARINO 1987, pp. 51-52; PARVIS MARINO 1998, in part. pp. 264-265; ROVETTA 1998, pp. 118-119; CARMIGNANI in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 100-101; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 97.

²³⁵ ROVETTA 1998, p. 119: parla di cultura campionesa aggiornata in senso toscano su Giovanni di Balduccio.

²³⁶ Il documento fu pubblicato da BISCARO 1908. Risulta essere l'ultima data certa della presenza di Giovanni a Milano.

²³⁷ MONGERI 1872, p. 81; MEYER 1893, p. 31; CELADA 1958, p. 44; CELADA 1959, pp. 13-15; MOTTA 1973, p. 35.

Costantino Baroni (1944)²³⁸. Ma come ha giustamente scritto Silvia Carmignani (1999) “l’attribuzione di parti della decorazione plastica della facciata di San Marco a Matteo da Campione deve essere considerata superata”²³⁹. A partire dal contributo di Lucia Bellone (1940) si è aperto un diverso fronte, indirizzato verso il nome di Bonino da Campione, a cui la letteratura più recente si è ancorata²⁴⁰. Tuttavia, un parere meno ovvio è stato espresso da Laura Cavazzini, la quale ha pensato di far confluire i bei rilievi dell’architrave di San Marco nel catalogo del Maestro delle sculture di Viboldone²⁴¹. Il senso del volume, i tratti grafici con cui sono delineate le barbe e i capelli, l’espressività severa dei volti segnati naturalisticamente dalle rughe, sono aspetti che rievocano il linguaggio proprio dell’anonimo artista. L’angelo di *San Matteo* possiede la pacata eleganza degli *Apostoli* collocati sul tiburio del Duomo di Milano (cat. I.12; figg. 379-381) e ricorda il *San Giovanni* dolente raffigurato nel *Compianto* sul frontale di sarcofago conservato nella stessa chiesa di San Marco (cat. I.9; figg. 382, 384). I due Dottori della Chiesa si avvicinano, invece, ai santi della lunetta di Viboldone per il piglio concentrato e i dettagli ornamentali dei paramenti vescovili (figg. 386-387, 390-391).

Sebbene emergano elementi di rimando alla maniera del nostro maestro – tra i quali si possono osservare anche certi particolari decorativi a voluta dei capitelli, simili a quelli del portale dell’Abbazia di Viboldone (figg. 375-376) – i rilievi dell’architrave di San Marco pongono una questione delicata circa la relazione dello scultore con Bonino da Campione. La loro vicinanza stilistica in alcune sculture si fa tale da aver spesso condotto la critica a confonderli. In questo caso, l’impressione è che lo stesso Bonino risulti fortemente debitore del Maestro nel rilievo scolpito su uno dei lati brevi dell’*Arca di Bernabò Visconti*, precisamente in quello raffigurante i quattro *Evangelisti* (fig. 396), dove il *San Matteo* sembra rifarsi al modello dell’architrave nello svolgimento attorcigliato delle ciocche di capelli ben pettinate che si adagiano sulla spalla (figg. 382-383). Nonostante vi siano indubbe somiglianze, credo che l’angelo del portale sprigioni una garbata solennità, meno evidente nel *San Matteo* boniniano, motivo che porta a prediligere l’idea di ascrivere a mani differenti i due rilievi. Eppure, il problema non è di così facile soluzione. Mi pare, infatti, che le figure di *Dio Padre* e dei *Santi Ambrogio e Agostino* condividano alcuni aspetti fisiognomici e ornamentali con le quattro

²³⁸ MEREGAZZI 1937, pp. 27, 54; BARONI 1944, p. 148 n. 19. Riprendono il parere della Meregazzi anche CELADA 1959, pp. 13-15; MOTTA 1973, p. 35.

²³⁹ CARMIGNANI in *Ille magnus edificator* 1999, p. 101.

²⁴⁰ BELLONE 1940, p. 186; DE MAFFEI 1958, col. 86; PISTILLI 1992, p. 631; BARILE TOSCANO 1998, p. 83; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 98.

²⁴¹ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 83.

statue di Vescovi conservate a Pavia (cat. II.7-10), opere rappresentative della compenetrazione dei modi dell'uno e dell'altro maestro (figg. 388-389, 392-393).

Personalmente, credo che i rilievi dell'architrave rappresentino proprio una delle opere emblematiche di questo rapporto tra i due scultori, dove Bonino da Campione potrebbe aver affiancato il Maestro di Viboldone in un momento precedente alla sua emancipazione come artista autonomo a capo di una propria bottega.

BIBLIOGRAFIA:

MONGERI 1872, p. 81; MEYER 1893, p. 31; MEREGAZZI 1937, pp. 27, 54; BELLONE 1940, p. 186; BARONI 1944, p. 148 n. 19; ROMANINI 1955, pp. 692-694; CELADA 1958, p. 44; DE MAFFEI 1958, col. 86; CELADA 1959, pp. 13-15; ROMANINI 1964, p. 334; MOTTA 1973, p. 35; FIORIO in *Le chiese di Milano* 1985, p. 165; BARILE TOSCANO 1987, p. 27; BOSSAGLIA 1992, p. 92; PISTILLI 1992, p. 631; BARILE TOSCANO 1998, p. 83; ROVETTA 1998, p. 119; CARMIGNANI in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 100-101; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 98; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, p. 152; CAVAZZINI 2014 (2015), p. 83.



374



375



376

Fig.374 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Architrave*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.375 Capitello del portale maggiore, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.376 Capitello del portale maggiore, Milano, chiesa di San Marco



377



378

Fig.377 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Simboli di San Matteo e San Marco*, particolari dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Fig.378 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Simboli di San Luca e San Giovanni*, particolari dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco



379



380



381

Fig.379 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Simbolo di San Matteo*, particolare dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Figg.380-381 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Apostoli*, particolari, Milano, Duomo, tiburio



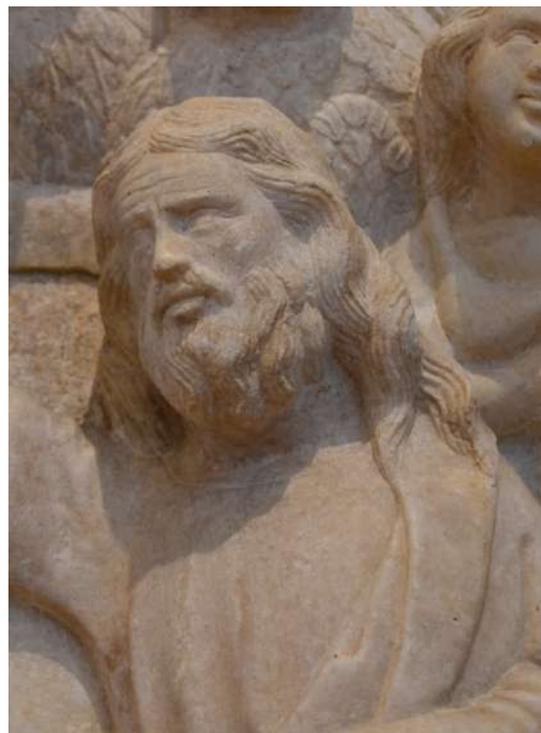
382



383



384



385

Fig.382 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Simbolo di San Matteo*, particolare dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Fig.383 BONINO DA CAMPIONE, *San Matteo*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.384 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni*, particolare del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.385 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Cristo*, particolare del frontale di sarcofago con *Incoronazione della Vergine*, Milano, chiesa di San Marco



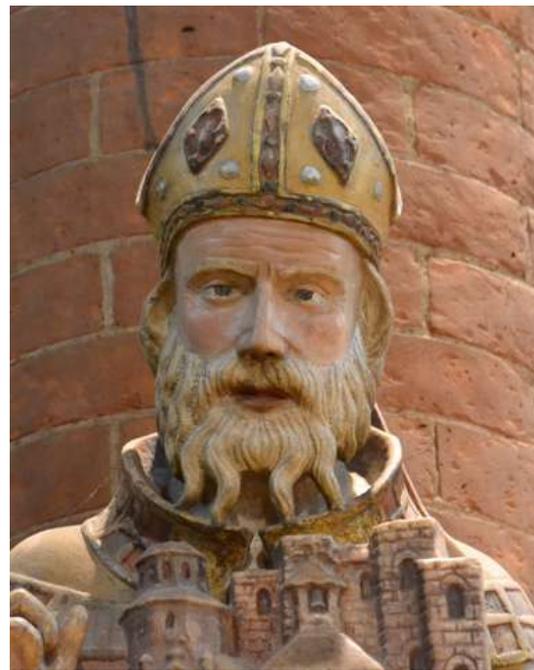
386



387



388



389

Fig.386 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, particolare dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Fig.387 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.388 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, Pavia, Palazzo Vescovile

Fig.389 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolare, Pavia, chiesa di San Teodoro



390



391



392



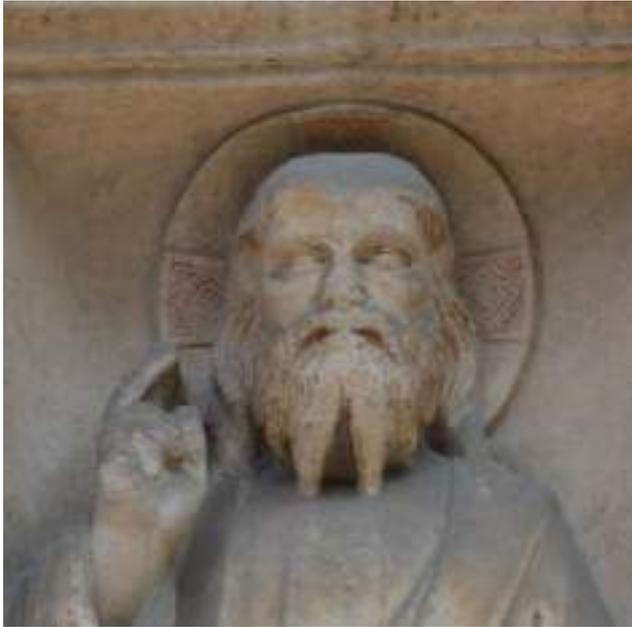
393

Fig.390 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Agostino*, particolare dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Fig.391 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.392 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolare, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano

Fig.393 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, particolare, Pavia, Università, Aula Magna



394



395



396

Fig.394 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Dio Padre*, particolare dell'architrave, Milano, chiesa di San Marco

Fig.395 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolare, Pavia, chiesa di San Teodoro

Fig.396 BONINO DA CAMPIONE, *Evangelisti*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

I.21

Maestro di Viboldone

Busto femminile ('Diva Faustina')

1350 circa

Collezione privata

Marmo di Candoglia; 40 cm

Provenienza: Castiglione Olona (VA), Palazzo Branda Castiglioni

Il busto rappresenta una giovane donna dallo sguardo penetrante, con la bocca carnosa semiaperta, come se stesse per sussurrare qualcosa allo spettatore. Il volto è incorniciato da due ampie ciocche di capelli cotonate sopra le orecchie un po' a sventola, mentre il capo è cinto elegantemente da una coroncina intrecciata di foglie d'edera, dalla quale discendono dei grossi boccoli lungo la nuca. La scultura fu vista da Diego Sant'Ambrogio nel 1893 ai piedi della scala sotto il loggiato di Palazzo Branda a Castiglione Olona. Lo studioso segnalava già allora dei piccoli guasti – tuttora evidenti a livello del naso e del mento – notando altresì tracce di dorature tra i capelli²⁴². L'averla citata senza un riferimento fotografico non ha giovato a quest'opera di notevole pregio, che per tutto il Novecento non ha ricevuto le dovute attenzioni dalla critica, forse anche a causa del suo passaggio, in un momento non precisato, in collezione privata. Solo negli ultimi anni gli studi di Laura Cavazzini hanno contribuito in maniera determinante ad assegnarle il posto che si merita nella letteratura artistica. Complici le due importanti mostre in cui è stata esposta al pubblico, una prima volta a Firenze in occasione della rassegna dedicata a Giovanni da Milano (2008) e una seconda volta alla grande mostra milanese *Dai Visconti agli Sforza* (2015)²⁴³.

Il taglio a mezzo busto e l'iscrizione DIVA FAVSTINA, incisa in capitali latine lungo lo scollo, le conferiscono un sapore umanistico, portando fuori strada, verso una cronologia quattrocentesca, un qualunque osservatore non troppo attento. Tuttavia, come già dimostrato dalla Cavazzini, i caratteri formali esprimono un linguaggio pienamente trecentesco, in perfetta sintonia con il gruppo di opere assegnate al Maestro delle sculture di Viboldone. Il viso pieno, frontale, definito da lineamenti ben marcati, segnato dagli occhi grandi, leggermente sporgenti, e dalle labbra pronunciate, denuncia una forte consanguineità con la Madonna di Viboldone (cat. I.7; figg. 399, 401). Lo scultore sembra riproporre ogni volta lo stesso modello femminile,

²⁴² SANT'AMBROGIO 1893b, p. 12.

²⁴³ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, pp. 152-155; CAVAZZINI in *Arte Lombarda* 2015, scheda I.16, pp. 100-101. Era già stata resa nota una prima volta in CAVAZZINI 2007a, p. 654.

in questo caso spogliato del velo e offerto in tutta la sua avvenenza cortese. La fluente chioma è scolpita in piccole ciocche parallele, definite con precisi segni grafici, perfettamente affini alle capigliature sfoggiate dalle figure sul sepolcro di Salvarino Aliprandi (cat. I.4; figg. 411-412) oppure dai due *Apostoli* del Duomo di Milano (cat. I.12). La tensione del collo innestato su spalle leggermente spioventi ci rimanda, inoltre, alla ‘giovane’ Madonnina di Campione (cat. I.2; fig. 404).

Quest’opera, che esprime indubitabilmente tutto il vigore plastico tipico del Maestro, difficilmente può trovare un parallelo nella statuaria lombarda trecentesca per il suo carattere profano non ben definibile. Il taglio appena sotto le spalle, così anomalo per una scultura del XIV secolo, e l’epigrafe in caratteri latini anziché gotici sono elementi indicativi di una manomissione rinascimentale finalizzata a un riutilizzo. L’assenza di dettagli specifici non ci permette di stabilire se in origine rappresentasse una santa oppure, più probabilmente, una virtù, vista la coroncina vegetale portata in testa. In ogni caso, quasi sicuramente doveva trattarsi di una figura intera; sembra, infatti, abbastanza inverosimile che sia stata concepita fin da subito come un ritratto, tanto più della matrona romana Faustina; la consuetudine di riproporre in pittura o scultura personaggi dell’antica Roma ebbe ampia diffusione soprattutto dal Quattrocento²⁴⁴. Non è chiaro oltretutto se vada indentificata con Faustina ‘maggiore’, moglie dell’imperatore Antonino Pio, oppure con la figlia omonima, sposa di Marco Aurelio. Il cambio di funzione del pezzo potrebbe essersi compiuto a Castiglione Olona, dove la scultura è giunta in data imprecisata. La committenza del colto cardinale Branda trasformò, tra gli anni Venti e Quaranta del XV secolo, questo piccolo paese lombardo in un centro di cultura umanistica. Ancora nel Cinquecento gli eredi vivevano in questo clima appassionato per la riscoperta dell’antico, tant’è che un pronipote di Branda, Nicola Castiglioni, veniva addirittura chiamato “il romano” per la mania di collezionare e adornare le sue dimore di Milano e Castiglione con monumenti, statue, iscrizioni e medaglie romane²⁴⁵. Non sembra dunque improbabile che la nostra scultura possa essere stata reperita a Milano e trasformata poi in un oggetto “all’antica” per meglio adeguarla all’ambiente aristocratico.

Tuttavia, gli aspetti della moda, con lo scollo ampio, e l’acconciatura sciolta, non raccolta ‘alla romana’, confermano una cronologia trecentesca verso il sesto o settimo decennio, in rapporto con le raffinate figure dipinte da Giovanni da Milano e Giottino (figg. 405-408). Se confrontata con le Madonne del Maestro di Viboldone (figg. 399-404) o con la committente del rilievo Frova di collezione privata (cat. I.13; figg.409-410), una quasi impercettibile differenza

²⁴⁴ CAGLIOTI 2008.

²⁴⁵ BRUZZESE 2009, p. 123.

cade sul *décolleté*, più generoso nella ‘Diva Faustina’, tanto da pensare a una datazione leggermente successiva, ponendo il busto tra una delle sue ultime opere a noi note.

BIBLIOGRAFIA:

SANT’AMBROGIO 1893b, p. 12; CAVAZZINI 2007a, p. 654; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 4, pp. 152-155; BRUZZESE 2009, p. 123; CAVAZZINI 2014 (2015), pp. 83-86; CAVAZZINI in *Arte Lombarda* 2015, scheda I.16, pp. 100-101.



397



398

Figg.397-398 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata



399



400



401



402



403



404

Fig.399 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata

Fig.400 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.401 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.402 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.403 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, chiesa di San Nicolao

Fig.404 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Campione d'Italia, Galleria Civica



405



406



407



408

Fig.405 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata

Fig.406 GIOVANNI DA MILANO, *Polittico di Prato* (1355-1360), particolare, Prato, Museo Civico

Fig.407 GIOVANNI DA MILANO, *Coro delle Vergini*, particolare del *Polittico di Ognissanti* (1360 circa), Firenze, Galleria degli Uffizi

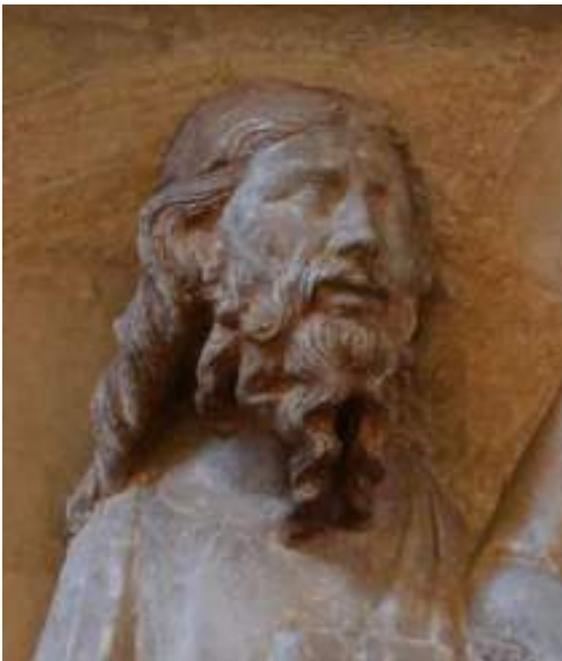
Fig.408 GIOTTINO, *Compianto* (1360-1365), Firenze, Galleria degli Uffizi



409



410



411



412

Fig.409 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata

Fig.410 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Donatrice*, particolare della *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.411 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Marco*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.412 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Redentore*, particolare del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

I.22

Maestro di Viboldone

Lastra tombale del prevosto Guglielmo Villa

1365

San Giuliano Milanese (MI), Viboldone, Abbazia dei Santi Pietro e Paolo

Marmo di Candoglia; 200 x 85 x 10 cm

La lastra tombale del prevosto Guglielmo Villa si trova oggi murata sulla parete destra della piccola abside sinistra dell'Abbazia di Viboldone, in una collocazione assai poco visibile ai visitatori. Forse proprio la sistemazione appartata ha contribuito alla sua scarsa notorietà e alla pubblicazione rarissima di fotografie. Difatti, solo Maria Luisa Gatti Perer ne ha divulgato le immagini nel volume monografico sull'Abbazia edito nel 1990²⁴⁶.

Venne ritrovata casualmente durante una campagna di lavori di restauro del complesso abbaziale avviata nel 1893, quando lo smontaggio dell'altare ligneo secentesco portò alla luce la lastra, riutilizzata al rovescio come mensa dello stesso altare. Lo scoprimento fu presto reso pubblico da Diego Sant'Ambrogio, nel 1903, in quello che rimane tutt'oggi uno dei pochissimi contributi bibliografici specifici sull'opera²⁴⁷. Se la disposizione capovolta da un lato ne ha determinato l'oblio, dall'altro ha favorito una quasi perfetta conservazione del marmo, intaccato solo dall'incavatura sul tergo effettuata per l'inserimento della pietra sacra. L'effigie di Guglielmo Villa in abiti monacali, il cui volto ritratto naturalisticamente si posa su un soffice cuscino abbellito con nappe, affiora nitidamente a rilievo senza aver subito i consueti danni dovuti al calpestio a cui sono destinate le tombe terragne. La lunga iscrizione elogiativa che corre lungo la cornice ci indica la data di morte, avvenuta il 13 dicembre 1365:

HIC IACET VENERABIL(IS) PATER ET DECRETORVM DOCTOR D(OMI)N(U)S
FRAT(ER) GUILIELMUS DE VILLA P(RE)POSIT(US) DOM(US) DE VICOBOLDONO
Q(UI) REXIT PREPOSITURA(M) ANNI XXXII. LEGIT ACTU I(N) PLURIBUS STUDIIS
GENERALIB(US) ET COMPOSUIT LIBRUM QUI VOCAT(UR) ZAPHIRUS DE
EXPOSITIONE REGULAE B(EA)TI BENEDICTI. OBIIT AUT(EM) AN(N)O DOM(INI)
MCCCLXV DIE XIII DECEMBRIS.

Guglielmo Villa, detto anche Guglielmo Faba, fu un uomo di grande levatura intellettuale, ricordato da Gerolamo Tiraboschi nella sua monumentale storia sull'ordine degli Umiliati come

²⁴⁶ GATTI PERER 1990, pp. 128-129, figg. 83, 86.

²⁴⁷ SANT'AMBROGIO 1903.

uno dei pochi scrittori dell'Ordine. Come rievocato dall'epitaffio, egli fu autore di un commento alla Regola di San Benedetto, intitolato *Zaphirus de expositione Regulae beati Benedicti*, testo non ancora rintracciato dagli studiosi, ma a cui fa esplicito riferimento il grosso volume da lui abbracciato nella scultura. Condusse i suoi studi molto probabilmente in Francia, fu lettore in molti Studi generali ed ebbe una vivace carriera ecclesiastica, segnata da successi e delusioni. Strinse stretti rapporti con Giovanni Visconti, di cui fu vicario *in spiritualibus* durante gli anni del suo episcopato a Novara (almeno dal 1332 al 1334), dopodiché venne nominato maestro generale dell'Ordine (1336), ma il suo comportamento prepotente generò un malcontento tale da indurre il papa alla sua deposizione già nel 1338. Una pesante delusione, alla quale si aggiunge il rifiuto da parte della Santa Sede della sua nomina a vescovo di Lodi nel 1343. Questi fatti lo portarono a ritirarsi sempre più a Viboldone, dove mantenne la carica di prevosto dal 1333 fino alla morte²⁴⁸. Qui la lapide murata in facciata riportante la data 1348 (fig. 2) ci testimonia il suo ruolo di promotore dell'importante rifacimento della chiesa, a cui si lega l'intervento scultoreo nella lunetta dell'ingresso principale²⁴⁹. La sua grande sensibilità culturale e artistica si rende tangibile nella sontuosa campagna di decorazione interna, per la quale giunsero a Viboldone maestri di primo piano come Giusto de' Menabuoi. Ai diversi cicli di affreschi, avviati verso il 1349 nel tiburio, si lavorò fino all'inizio del Quattrocento. Il Villa ne fu comunque il primo committente, da individuare con ogni probabilità nel devoto inginocchiato in abito monacale posto tra i *Beati* nella scena del *Giudizio Universale*, figura che può confrontarsi bene con l'immagine scolpita (fig. 415)²⁵⁰. La sepoltura del Villa, verosimilmente, doveva trovarsi *ab antiquo* nel presbiterio, in un punto di particolare rilevanza, in diretta relazione proprio con gli affreschi del tiburio incentrati sulla figura di Cristo giudice e redentore²⁵¹.

In seguito alla soppressione dell'ordine umiliate e all'arrivo in Abbazia degli Olivetani (1581-1772), la chiesa subì una serie di rifacimenti e aggiunte. Per giustificare il reimpiego negletto della lastra come mensa d'altare, con l'effigie del prevosto tenuta nascosta per secoli, Diego Sant'Ambrogio ipotizzò l'avvento di una specie di *damnatio memoriae* perpetrata dai nuovi monaci nei confronti degli Umiliati, con la cancellazione quindi di ogni loro riferimento iconografico, a partire dalla copertura totale degli affreschi, riportati in luce solo durante i citati

²⁴⁸ Sulla figura di Guglielmo Villa si vedano: TIRABOSCHI 1766-1768, I, pp. 116-121, 287-288, II, pp. 390-392, III, pp. 1-5, 244, 250-251, 262; TAGLIABUE 1990, pp. 24-26; BROLIS 1997, p. 257; CASTAGNETTI 1997, pp. 216, 219; LUNARI 1997, p. 64; CADILI 2007, pp. 110-111, 149, 152-153.

²⁴⁹ MCCCXLVIII HOC OPUS FACTUM FUIT TEMPORE DOMINI FRATRIS GUILLELMI DE VILLA PROFESSI ET PREPOSITI HUIUS DOMUS DECRETORUM DOCTORIS. Si veda anche la scheda I.7.

²⁵⁰ GREGORI 1974, p. 10; DELANEY 1976, p. 26; GATTI PERER 1990, pp. 128, 141.

²⁵¹ GATTI PERER 1990, pp. 137, 185.

restauri di fine Ottocento. Una supposizione ritenuta però improbabile da Maria Luisa Gatti Perer (1990)²⁵². D'altro canto, bisogna tenere in considerazione il fatto che con le nuove disposizioni tridentine dovette rendersi necessario un adeguamento dell'interno della chiesa e soprattutto della zona presbiteriale. Nel corso del Seicento, infatti, venne rinnovato l'altare maggiore, per il quale si decise di riutilizzare la lapide tombale capovolta, e furono aggiunti gli altari barocchi delle cappelle laterali, dedicati a santi cari all'ordine olivetano.

La figura del priore giace sulla superficie piana, resa vibrante dal tono caldo del marmo di Candoglia. Pur nella sua semplicità, la lastra rappresenta un'opera di grande pregio artistico. Il prevosto è ritratto con estremo realismo nella sua mole corpulenta, senza alcuna volontà di idealizzazione. Il capo tonsurato, con le orecchie leggermente a sventola, emerge dal pesante collo dell'abito monacale; il viso paffuto, col doppio mento, segnato dalle rughe sulla fronte e ai lati degli occhi, lascia trasparire “una contenuta *severitas* di impronta umanistica”²⁵³. La tonaca scende larga fino ai piedi, vivificata da pieghe scanalate parallelamente. Nessun elemento di corredo, ad eccezione del cuscino e del libro stretto al petto. Pochi dettagli sufficientemente efficaci per rendere la figura di un uomo che, nonostante i trascorsi non privi di sconfitte, riuscì a imporsi come uno tra i più insigni prepositi del Trecento e a legare il suo nome a una delle imprese artistiche più rilevanti del secolo.

La lastra tombale, però, non ha riscontrato molta fortuna critica nel corso del Novecento. Diego Sant'Ambrogio si spinse a considerarla di mano dello stesso artista autore delle “statuette campionesi di certo pregio” poste a decoro della lunetta²⁵⁴. Fu invece ritenuta genericamente un'opera campionesa da Gina Pischel Fraschini (1942) e Liana Castelfranchi Vegas (1959)²⁵⁵. Il commento, seppur in parte calzante, di Costantino Baroni, propenso a leggervi un fluido naturalismo confrontabile con quello del sepolcro del vescovo Beltramo Parravicini a Casiglio d'Erba (cat. II.13), non può essere preso in considerazione dal momento che egli pubblicò la foto di una lastra posta nell'atrio della basilica di Sant'Ambrogio, confondendola erroneamente con quella di Guglielmo Villa a Viboldone²⁵⁶. All'ambito di Giovanni di Balduccio è stata in seguito riferita da Maria Luisa Gatti Perer (1990), tentata di assegnarla allo

²⁵² SANT'AMBROGIO 1903, p. 553; GATTI PERER 1990, p. 104. Sul nuovo adeguamento della chiesa si vedano GAZZOLA 1941; AULETTA MARRUCCI 1990, pp. 85-86, 88.

²⁵³ GATTI PERER 1990, p. 127.

²⁵⁴ SANT'AMBROGIO 1903, p. 552.

²⁵⁵ PISCHEL FRASCHINI 1942, p. 115 (parla di prototipo alquanto convenzionale); CASTELFRANCHI VEGAS 1959, p. 9 n. 7.

²⁵⁶ BARONI 1955, pp. 792-793. La lastra in Sant'Ambrogio, raffigurante un monaco francescano vescovo, non riporta iscrizioni tali da facilitarne l'identificazione: VIGEZZI 1932 (num.12 p. 355) la considerava buona opera del Rinascimento lombardo, mentre la GATTI PERER 1990 (pp. 210 n. 46, 212 n. 116) l'associa alla tomba del vescovo di Milano Aicardo Antimiani (1317-1339), già nella chiesa di San Francesco Grande.

stesso maestro pisano se non fosse la data attardata del 1365 ad escluderlo; la studiosa ricorda comunque che sulla scia di Giovanni a Viboldone è attivo l'ignoto autore delle sculture della lunetta²⁵⁷. In ultimo, va ricordato che Carla Travi (2011) ha fuggacemente proposto un riferimento alla bottega del nostro maestro²⁵⁸.

Il senso di profondo realismo espresso nel ritratto del prelado e la plasticità resa dai solchi incisi con decisione nel marmo, nonché l'elevata qualità dell'insieme, fanno senz'altro propendere verso uno scultore di alto profilo. Scultore che proprio in virtù di queste caratteristiche potrebbe essere identificabile con il Maestro della lunetta. L'unicità di quest'opera non consente facili e ovvi confronti, ma l'affiancamento alla Madonna e ai santi di Viboldone credo possa denunciare una simile pratica scultorea (figg. 416-421). E d'altronde anche la logica porta, seppur con cautela, ad ipotizzare che proprio allo scultore principe dell'abbazia sia stato richiesto di eseguire l'effigie del suo mecenate. Oltretutto, considerando il fatto che a Milano in questo torno di anni sono rarissimi gli scultori in grado di raggiungere tale livello, l'unico papabile rimane il nostro ignoto maestro.

A far sorgere qualche dubbio resta semmai la datazione tarda del 1365, ma nulla ci vieta di pensare che Guglielmo Villa abbia provveduto in prima persona a commissionare la propria sepoltura mentre era ancora in vita – in concomitanza con la messa a punto del programma iconografico di decorazione del tiburio – e che questa sia stata completata in seguito alla sua dipartita con l'aggiunta dell'epitaffio e l'incisione della data di morte. In alternativa, se realizzata nel 1365, questa potrebbe rivelarsi una delle prove finali dello scultore e indicarci un nuovo importante termine cronologico da tenere in considerazione nella ricostruzione del suo percorso, che allo stato attuale degli studi sembrerebbe concludersi proprio con tale opera.

BIBLIOGRAFIA:

SANT'AMBROGIO 1903; PISCHEL FRASCHINI 1942, p. 115; BARONI 1955, pp. 792-793; CASTELFRANCHI VEGAS 1959, p. 9 n. 7; AULETTA MARRUCCI 1990, pp. 85-86, 88; GATTI PERER 1990, pp. 104, 123-129, 133-134, 137, 185, 212 n. 116, figg. 83, 86 pp. 128-129; TAGLIABUE 1990, pp. 24-26; TRAVI 2011, p. 269 n. 33.

²⁵⁷ GATTI PERER 1990, pp. 127-128.

²⁵⁸ TRAVI 2011, p. 269 n. 33 (suggerisce possibili raffronti con la Madonna di Riozzo).



413

Fig.413 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Lastra tombale del prevosto Guglielmo Villa*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



414



415

Fig.414 GIUSTO DE' MENABUOI, *Giudizio Universale*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone, tiburio

Fig.415 GIUSTO DE' MENABUOI, *I Beati con il presunto ritratto di Guglielmo Villa orante*, particolare del *Giudizio Universale*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone, tiburio



416



417

Fig.416 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Lastra tombale del prevosto Guglielmo Villa*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.417 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



418



419



420



421

Fig.418 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Lastra tombale del prevosto Guglielmo Villa*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.419 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Giovanni da Meda*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.420 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.421 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

II. PER UN CATALOGO DELLA SCULTURA GOTICA LOMBARDA

Il territorio che noi oggi definiamo ‘Lombardia’ è una realtà geografica in gran parte corrispondente all’antico stato visconteo, sorto agli albori del XIV secolo e ampliatosi nei decenni successivi, muovendo dall’epicentro di Milano fino al coinvolgimento di numerose città sparse nell’Italia padana, tra la stessa Lombardia, il Piemonte e l’Emilia.

Il 21 gennaio 1277, nel giorno di Sant’Agnese, sui campi di battaglia di Desio, nei pressi di Monza, prendeva avvio la parabola del dominio dei Visconti su Milano e sulla regione circostante con la vittoria di questi inflitta agli antagonisti Della Torre, capeggiati da Napoleone. A fare la sua entrata trionfale nella città ambrosiana, sbandierando il vessillo con l’emblema della vipera, fu Ottone Visconti, già arcivescovo di Milano. Il potere si concentrava così in maniera assoluta nelle sue mani, con un controllo su un doppio fronte, politico ed ecclesiastico, come in seguito avverrà con Giovanni Visconti. Il vescovo fece subito nominare Capitano del Popolo il nipote Matteo, detto Magno, ma la situazione iniziò a destabilizzarsi dopo la morte di Ottone nel 1295, alla quale seguirono anni difficili, di continue lotte tra le due famiglie nemiche, con rapide oscillazioni nella presa del comando. Gli scontri tra Torriani e Visconti riflettevano un quadro più ampio di conflitti tra guelfi e ghibellini, sostenuti rispettivamente dalle due casate, vedendo quindi i Visconti in costante ostilità con il papato e impegnati a fronteggiare le numerose scomuniche comminate da Avignone. Nel 1322 l’“eretico” Matteo venne a morte, lasciando come erede Galeazzo I.

Nonostante i dissidi con il papato, i Visconti potevano allora contare, almeno apparentemente, sul sostegno dell’imperatore Ludovico il Bavaro, la cui discesa in Italia nel 1327 ebbe come tappa proprio Milano, posta allora sotto interdetto papale, dove egli venne incoronato re d’Italia nella basilica di Sant’Ambrogio dal vescovo scomunicato di Arezzo, Guido Tarlati. Le sospette trattative di Galeazzo con il legato pontificio per arrivare a una riconciliazione con la Chiesa costarono caro allo stesso Visconti che, con il figlio Azzone, nato dal matrimonio con Beatrice d’Este, e i fratelli Luchino e Giovanni, venne imprigionato dalle truppe imperiali nel castello di Monza. Una simile azione non metteva però in buona luce Ludovico, che si stava adoperando per organizzare la sua spedizione a Roma, dove avrebbe potuto suggellare il titolo di Imperatore del Sacro Romano Impero. Azzone e gli zii Luchino e Giovanni, presto liberati, poterono così unirsi al corteo imperiale diretto verso l’Urbe, giunto a

destinazione il 7 gennaio 1328, mentre Galeazzo, rimasto nel frattempo prigioniero, conquistò la libertà solo alcuni mesi dopo. Messosi anch'egli in viaggio verso Roma, si fermò a Lucca ospite di Castruccio Castracani, capo dei ghibellini toscani, al quale diede tutto il suo sostegno per la conquista di Pistoia. Galeazzo, ormai ammalato, morì a Pescia nell'agosto di quello stesso anno, lasciando il governo nelle mani del giovane figlio, che solo tra il 1329 e il 1330 poté assumere più concretamente il potere.

Con Azzone, sostenuto dagli zii, il dominio visconteo finalmente si stabilizzava, avviandosi verso una maggiore definizione di vera e propria signoria. L'abile rampollo governò per appena una decina d'anni, un decennio che fu però di fondamentale importanza non solo per le sorti politiche ed espansionistiche dello stato, bensì per gli sviluppi culturali e storico-artistici di Milano e del territorio lombardo. Come si è già detto nella prima parte di questa tesi, durante gli anni Trenta del XIV secolo si ebbe infatti una svolta in campo artistico grazie all'arrivo a Milano di due artisti toscani, Giotto e Giovanni di Balduccio. I Visconti iniziarono a comprendere l'importanza della messa a punto di una loro immagine pubblica, al punto che sul monumento funebre di Azzone, commissionato al maestro pisano da Giovanni Visconti tra il 1342 e il 1345 ed eretto nella cappella palatina di San Gottardo in Corte, si scelse di ricordare visivamente le conquiste territoriali, schierando le personificazioni delle città sottomesse, accompagnate dai relativi santi patroni, atte ad offrire devotamente il loro omaggio a Sant'Ambrogio, affiancato delle figure allegoriche della città di Milano e del Bene Comune²⁵⁹. La parata delle città di Bobbio, Novara, Bergamo, Vercelli, Como, Brescia, Cremona, Piacenza, Asti e Lodi si pone per noi oggi come un documento storico, oltre che artistico, mostrandoci quanto i confini viscontei si fossero allargati durante gli anni di reggenza di Azzone e i primi anni susseguiti alla sua morte.

Il principe amante delle arti, si spense prematuramente a trentasette anni il 16 agosto 1339, celebrato in pompa magna tra l'acclamazione del popolo a lui sentitamente affezionato per la munificenza con cui si era distinto. La sua politica incentrata sul concetto di 'magnificenza' fu portata avanti dagli zii Luchino e Giovanni, quest'ultimo già vescovo di Novara e nominato arcivescovo di Milano nel 1342. Ecco dunque che "il pastorale e la spada" ritornarono ad essere impugnati contemporaneamente da un Visconti, pronto ad accogliere così l'eredità di Ottone²⁶⁰. Con il nuovo governo condotto a quattro mani dai due fratelli lo stato

²⁵⁹ GEROLA 1928; NOVELLO 1990, pp. 142-147, 285-288; SEILER 1990; MAINONI 1993, in part. pp. 9-10, 12, 24; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 57; BOUCHERON 2003b; VERGANI 2006; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 322, pp. 324-325; ECCHER 2010-2011, pp. 143-188.

²⁶⁰ COGNASSO 1966, p. 195.

visconteo assunse i caratteri di una vera e propria potenza, spingendosi verso Parma, Tortona, Alessandria, e arrivando addirittura a occupare Bologna e Genova.

Alla morte di Luchino nel 1349, Giovanni assunse su di sé il potere assoluto, mantenuto fino al 1354, quando con la sua scomparsa il quadro politico mutò in maniera decisiva. Lo stesso arcivescovo, preoccupato per la sua successione, si era già mobilitato da tempo per predisporre con arguzia la spartizione fra i tre nipoti, Galeazzo II, Bernabò e Matteo II, figli del fratello Stefano, morto nel 1327. Uscito presto di scena Matteo (1355), lo stato fu quindi suddiviso equamente tra Galeazzo e Bernabò, che grossomodo assunsero rispettivamente le giurisdizioni della parte occidentale e di quella orientale, in un primo momento instaurandosi entrambi a Milano, in palazzi distinti, arrivando poi a un allontanamento seguito alla conquista di Pavia (1358), dove Galeazzo si insediò sempre più stabilmente. I matrimoni dei due fratelli, celebrati entrambi nel 1350, servirono per ampliare maggiormente il loro controllo verso il Piemonte, grazie all'unione di Galeazzo con Bianca di Savoia, e verso il Veneto, tramite le nozze di Bernabò con Regina della Scala²⁶¹.

La politica matrimoniale messa in atto dai signori di Milano per i loro numerosi figli apriva inoltre le porte verso relazioni internazionali, legando così la signoria viscontea alle più importanti corti europee. In questo clima cosmopolita sembrava trovarsi particolarmente a suo agio il figlio di Galeazzo e Bianca, Gian Galeazzo, legatosi in prime nozze con Isabella di Valois (1360), grazie alla quale ottenne la contea di Vertus. Il matrimonio terminò nel 1372 in seguito alle complicazioni del quarto parto, che portarono alla morte della giovane. Gian Galeazzo si risposò quindi con la cugina Caterina, figlia di Bernabò. Questa doppia unione non servì a frenare gli spietati intrighi che il conte di Virtù stava silenziosamente covando a danno dello zio, nonché suocero, per usurparne il potere, confluito totalmente nelle sue mani dopo la morte di Galeazzo II, sopraggiunta nel 1378. Fu così che il 6 maggio 1385, in un agguato nei pressi della Pusterla di Sant'Ambrogio a Milano, le truppe di Gian Galeazzo catturarono Bernabò e i due figli Sagramoro e Galeotto, rinchiudendoli in prima istanza nel vicino Castello di Porta Giovia, per poi organizzare un trasferimento definitivo nel castello di Trezzo sull'Adda, dove il Visconti arrivò alla fine dei suoi giorni in circostanze misteriose, forse avvelenato. La signoria poteva dunque proclamare il suo nuovo egemone, con il quale si ritornava all'unificazione dello stato, arrivato ormai a comprendere una ventina di città tra Lombardia, Emilia e Piemonte.

²⁶¹ MURATORE 1907.

Le esigenze di consenso popolare indussero Gian Galeazzo ad assumere scaltramente un atteggiamento più pacifico con la Chiesa, mutando quel sistema di scontri, accuse e scomuniche, perpetrato dai suoi predecessori. Il culmine del suo successo giunse con il titolo ducale conferitogli nel 1395 dall'imperatore Venceslao IV. Gli anni di reggenza di Gian Galeazzo, terminati nel 1402, fecero vivere allo stato visconteo un momento di enorme splendore, segnato da momenti salienti come la fondazione della nuova cattedrale di Milano (1386) e quella della Certosa di Pavia (1396). L'eredità del duca, accolta in un primo momento dalla vedova Caterina, passò poi ai figli Giovanni Maria, duca di Milano fino al 1412, e Filippo Maria, con il quale la parabola dei Visconti ebbe fine nel 1447, quando il matrimonio tra la figlia illegittima Bianca Maria con Francesco Sforza si pose come l'inizio di un nuovo capitolo per la storia di Milano²⁶².

Questo in sintesi è il quadro politico generale della 'Lombardia' trecentesca, dove a doversi sottomettere al dominio visconteo erano molte famiglie nobili detentrici di poteri locali – basti ricordare ad esempio i Rusca di Como – e dove numerosi erano i rami collaterali della stessa casa Visconti, non meno importanti sul piano delle committenze artistiche se pensiamo al perduto *Monumento di Uberto III Visconti* commissionato a Giovanni di Balduccio, originariamente ubicato nella basilica di Sant'Eustorgio, oggi sopravvissuto solamente in tre frammenti, conservati oggi in diverse sedi²⁶³. E proprio per quanto riguarda il mecenatismo, fondamentali si sono rivelati personaggi appartenenti all'*entourage* visconteo, come gli Aliprandi, giurisperiti di fama che hanno fondato una loro cappella di famiglia in uno dei principali templi sacri della metropolitana, la chiesa agostiniana di San Marco²⁶⁴, o ancora Folchino Schizzi, altro giurista visconteo, la cui tomba nel Duomo di Cremona rimane uno dei pochi punti fermi per lo studio della complessa personalità di Bonino da Campione²⁶⁵.

Ma ad esercitare un'autorità tutt'altro che secondaria furono anche i potenti ordini religiosi, protagonisti nelle vicende artistiche cittadine e del contado, sia in veste di committenti diretti sia come tramiti. Pensiamo ai Domenicani, insediatisi nella basilica di Sant'Eustorgio,

²⁶² Come detto nella prima parte della tesi, un quadro storico di ampio respiro sulle intricate vicende dei Visconti viene fornito dagli studi di Francesco Cognasso, i quali, benché datati, rimangono ancora oggi un punto di riferimento fondamentale: COGNASSO 1923; COGNASSO 1955a; COGNASSO 1955b; COGNASSO 1966. Per quanto riguarda, nello specifico, le difficili relazioni dei signori di Milano con la Chiesa, si rimanda ai vari articoli pubblicati da Giannina Biscaro negli anni Venti del Novecento, anch'essi tutt'oggi molto validi: BISCARO 1919; BISCARO 1920; BISCARO 1926; BISCARO 1927. Si faccia altresì riferimento ad altri interessanti contributi più recenti: FOSSATI, CERESATTO 1998; SOMAINI 1998; GAMBERINI, SOMAINI 2001; ZANINETTA 2013; ROSSETTI 2015.

²⁶³ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 1, pp. 140-143; CASTELNUOVO-TEDESCO SOULTANIAN in *Italian Medieval Sculpture* 2010, scheda 39, pp. 175-179; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 304, pp. 304-306; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.13, pp. 99-100.

²⁶⁴ Vedi la scheda di catalogo I.4.

²⁶⁵ BELLINGERI 1996, pp. 146-147; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 41; VERGANI 2001, pp. 126-136.

responsabili di una delle maggiori imprese artistiche milanesi trecentesche, l'*Arca di San Pietro Martire* (1339), e forse dell'arrivo in città del suo artefice, Giovanni di Balduccio. Non va tralasciato poi il ruolo dell'ordine degli Umiliati, al quale vanno legate le ristrutturazioni delle chiese di Santa Maria di Brera (1347) e dell'Abbazia di Viboldone (1348), per le quali si richiamarono i principali artisti del momento, da Giovanni di Balduccio al Maestro di Viboldone a Giusto de' Menabuoi. Particolare prestigio in città assunse la chiesa degli Eremitani di San Marco, eletta da numerose famiglie nobili come proprio luogo di sepoltura, al pari di un altro tempio milanese legato a un ordine mendicante, quello francescano. La distruzione ottocentesca della chiesa di San Francesco Grande, ricchissima di sepolcri e opere d'arte, ha rappresentato una delle perdite più gravi per l'arte lombarda²⁶⁶.

Risale ormai a più di settant'anni fa il tentativo di ricomporre entro un unico compendio lo scenario variegato della scultura gotica in Lombardia, ripercorrendone a grandi linee le tappe lungo tutto il Trecento. Un secolo questo ricchissimo di eventi storici e artistici, che hanno coinvolto un ampio territorio, multiforme agglomerato di realtà unificato sotto l'egida della dominazione viscontea. Il volume *Scultura gotica lombarda* di Costantino Baroni, dato alle stampe nel 1944, rimane tutt'oggi un punto di riferimento imprescindibile, anche in virtù del cospicuo apparato iconografico di corredo, il solo ad essere mai stato pubblicato in maniera così estesa²⁶⁷. Il Baroni suddivise il suo studio in ampi capitoli sviluppati attorno alle principali personalità artistiche – Giovanni da Campione, Giovanni di Balduccio, Bonino da Campione e Jacopino da Tradate – dedicando altresì spazio al momento internazionale del cantiere del Duomo di Milano e inglobando nel suo articolato discorso una pluralità di riferimenti a opere sparse sul territorio lombardo. La lettura dei fatti artistici proposta dall'allora conservatore dei Musei Civici di Milano, dei quali nell'immediato dopoguerra divenne direttore, in taluni casi si rivela tutt'oggi illuminata, in talaltri non supportata da un'adeguata analisi critica formale. Se la messa a fuoco del Maestro di Viboldone è a lui debitrice, alcuni abbagli, come ad esempio l'assegnazione a Giovanni da Campione di un rilievo di chiaro stile balduccesco quale è la formella raffigurante *San Giovanni Battista e donatori*, già parte del monumento di Uberto III Visconti, murata sotto l'altare dei Magi nella basilica di Sant'Eustorgio, dimostrano come certe

²⁶⁶ FORCELLA 1890, III, pp. 65-183; MOTTA 1906, pp. 171-173; BELTRAMI 1913; CALDERINI 1939-1940, pp. 1-36; CALDERINI 1940, 197-230; FASOLI 1983, pp. 43-47; CAVALIERI in *Le Chiese di Milano* 1985, pp. 57-59; ALBERZONI 1991; BUGANZA 2015, p. 150 n.116.

²⁶⁷ BARONI 1944. Lo studioso riprese in maniera più sintetica questi studi nel suo contributo all'interno del quinto volume della poderosa *Storia di Milano* edita da Treccani (BARONI 1955).

sue posizioni vadano oggi riviste anche alla luce del progressivo incremento degli studi, fattisi più nutriti negli ultimi decenni²⁶⁸.

Il contributo del Baroni non può definirsi del tutto pionieristico dal momento che già nella storiografia ottocentesca e di primo Novecento si riscontrano sforzi indirizzati a una definizione della plastica lombarda. Si pensi ad esempio alle pubblicazioni dei volumi sulla *Scultura lombarda* (1928-1930) di Silvio Vigezzi, spintisi a ripercorrerne i momenti salienti da Benedetto Antelami fino all'epoca barocca. Dello stesso Vigezzi vanno inoltre ricordati i due volumi sulla *Scultura a Milano* (1934) e i cataloghi descrittivi delle sculture conservate specificatamente nella basilica di Sant'Ambrogio (1932) e nella basilica di Sant'Eustorgio (1933), pubblicati nella rivista "Archivio Storico Lombardo"²⁶⁹. Tuttavia, risalgono alla letteratura di fine Ottocento le prime attente analisi rivolte ai più importanti e imponenti monumenti gotici lombardi, espresse da Alfred Gotthold Meyer nel suo *Lombardische Denkmäler* (1893), in cui si passa dall'indagine dell'*Arca di San Pietro Martire* di Giovanni di Balduccio a quella pavese di Sant'Agostino, così come dall'attività bergamasca di Giovanni da Campione a quella monzese di Matteo da Campione, e ancora dall'*Arca di Cansignorio della Scala* firmata da Bonino da Campione alla parentesi di fine secolo di Giacomo da Campione e Giovannino de Grassi, impegnati nei lavori per la nuova cattedrale milanese²⁷⁰.

Lo studioso moderno si trova a dover fare i conti con una frammentazione delle testimonianze artistiche medievali lombarde dovuta ai molteplici scempi che, soprattutto tra XVIII e XIX secolo, hanno condotto alla distruzione di chiese e monumenti e quindi allo smembramento di numerosi monumenti, con la conseguente dispersione delle relative rimanenze. Tutto ciò pesa enormemente sui tentativi di ricostruzione della storia della plastica lombarda relativa al XIV secolo, così per l'appunto maltrattata nel corso dei secoli. Questa difficoltà potrebbe, forse, essere in parte attenuata se Giorgio Vasari avesse dedicato qualche pagina delle sue *Vite* agli artisti lombardi medievali, sebbene non stupisca del tutto questo suo disinteresse. Appare, invece, abbastanza strano il fatto che lo storiografo aretino abbia trascurato un toscano come Giovanni di Balduccio, soffermandosi brevemente solamente sull'*Arca di Sant'Agostino* di Pavia, da lui attribuita impropriamente ai senesi Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura²⁷¹. Uno sforzo in tal senso va riconosciuto a Girolamo Luigi

²⁶⁸ BARONI 1944, pp. 47-48, 92 n.62; BARONI 1955, pp. 785.

²⁶⁹ VIGEZZI 1928-1930; VIGEZZI 1932; VIGEZZI 1933; VIGEZZI 1934.

²⁷⁰ MEYER 1893.

²⁷¹ *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi. Pittori ferraresi e d'altri lombardi*: "Similmente il tempio di San Piero in Ciel d'Oro di Pavia, nel qual luogo è il corpo di Santo Agostino in una sepoltura che è in sagrestia piena di figure piccole, la quale è di mano, secondo che a me pare, d'Agnolo e d'Agostino scultori sanesi."

Calvi, che tra il 1859 e il 1869 compilò in tre tomi una serie di biografie di scultori, architetti e pittori, vissuti fra Trecento e Quattrocento, attivi in terra viscontea e sforzesca (*Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*), incappando però in molte imprecisioni²⁷².

Gli apporti agli studi sulla scultura gotica lombarda si sono via via aggiunti nel corso del Novecento fino ad oggi, pubblicati per lo più in forma di articoli o saggi, che per la loro quantità non possono essere qui tutti elencati, ma dei quali si darà riferimento nei singoli approfondimenti delle schede di catalogo. Si ricordino quindi almeno i nomi di Lucia Bellone e Wilhelm Reinhold Valentiner, soffermatasi in particolare su Giovanni di Balduccio e Bonino da Campione, o Giovanni Previtali, al quale spettano i fondamentali contributi sul Maestro della Loggia degli Osii e sull'attività cremonese di Marco Romano²⁷³. Tra gli studiosi più recenti si devono invece citare Rossana Bossaglia, Maria Teresa Fiorio, Graziano Alfredo Vergani e Laura Cavazzini, intervenuti più volte sulle questioni in esame. A Vergani spetta, ad esempio, il volume monografico (2001) dedicato a uno dei monumenti più straordinari e al tempo stesso problematici del Trecento, l'*Arca di Bernabò Visconti*, già ubicata nella perduta chiesa palatina di San Giovanni in Conca e oggi ammirabile al centro della sala II del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco²⁷⁴. Di Laura Cavazzini va menzionato il *Crepuscolo della scultura medievale in Lombardia* (2004), volto ad indagare quello speciale momento di passaggio verso il 'gotico internazionale' sviluppatosi nell'ambiente cosmopolita e babelico del nuovo Duomo di Milano, mettendo in risalto alcuni tra gli scultori più importanti del momento, come i campionesi Giacomo e Alberto, Jacopino da Tradate e i suoi seguaci. Alla studiosa si deve riconoscere il merito di aver contribuito concretamente in molte occasioni all'incremento di nuove attribuzioni e ad un'analisi sempre puntuale riservata a vari monumenti e singole sculture, spaziando dal XIII al XV secolo e concentrandosi in particolare su figure di primo piano come il Maestro di Viboldone e Bonino da Campione²⁷⁵. Non si possono poi non menzionare le indagini approdate nelle due grandi mostre (e quindi nei relativi cataloghi), intitolate *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, tenutesi entrambe a Palazzo Reale a Milano, rispettivamente nel 1958 e nel 2015, dove l'esposizione della scultura trecentesca ha trovato un suo momento di gloria, come raramente accade.

²⁷² CALVI 1859-1869.

²⁷³ BELLONE 1940; VALENTINER 1947; PREVITALI 1975; PREVITALI 1983.

²⁷⁴ VERGANI 2001.

²⁷⁵ CAVAZZINI 2004. Si citano qui i saggi principali: CAVAZZINI 2007a; CAVAZZINI 2007b; CAVAZZINI 2008; CAVAZZINI 2012a; CAVAZZINI 2012b; CAVAZZINI 2014 (2015); CAVAZZINI 2015.

Numerosi sono inoltre gli interventi di carattere più prettamente locale, e tra questi è necessario citare Oleg Zastrow, prolifico studioso del territorio lariano, al quale si debbono i repertori sulla scultura carolingia e su quella gotica nel comasco (1988, 1989), così come molteplici singole segnalazioni di opere sparse nei piccoli centri tra le province di Como e Lecco²⁷⁶. A lui va il merito quindi di aver compilato una prima raccolta delle testimonianze gotiche lapidee di quelle terre, che però a volte scade sul piano della lettura stilistica, non sempre appropriata.

Mancano invece corrispondenti censimenti completi relativi alle altre province lombarde, carenze parzialmente mitigate da alcune pubblicazioni dedicate ai ‘maestri campionesi’, come il volume curato da Rossana Bossaglia e Gian Alberto Dall’Acqua (1992) e il cd-rom curato da Daniele Pescarmona, realizzato con il patrocinio del comune di Campione d’Italia (2000)²⁷⁷. Nel primo si è provato a riassumere un “tracciato geografico” di questi scultori nell’Italia settentrionale, suddiviso per ampi capitoli incentrati su singole città, come Milano e Bergamo, oppure su specifiche imprese, come il Duomo di Monza, l’*Arca di Cansignorio della Scala* a Verona, la Certosa di Pavia, o ancora il Duomo di Milano, quello di Modena e la cattedrale di Trento. A questi si aggiunga il recente catalogo delle collezioni di scultura lapidea del Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco (2012), luogo di singolare importanza per le numerose e preziose reliquie del passato medievale lombardo ivi conservate²⁷⁸.

Redigere un catalogo ragionato, completo ed esaustivo, della scultura lombarda trecentesca, che vada a comprendere tutte le testimonianze lapidee cronologicamente pertinenti al XIV secolo e diffuse sull’esteso territorio dell’antico stato visconteo, è un compito assai arduo e ambizioso. Sebbene inizialmente quest’idea fosse stata presa in considerazione, il porsi concretamente dinanzi alla realtà dei fatti ed eventi di circostanza mi hanno progressivamente indotto a circoscrivere il lavoro. Partendo quindi da quello che fin dal principio è stato fissato come *focus* della ricerca, vale a dire il desiderio di indagare meglio la figura del Maestro di Viboldone, la cui attività, alla luce di quanto emerso, pare essersi esaurita tutta entro la realtà cittadina di Milano, si è proceduto ad un allargamento dello sguardo verso il territorio e quindi verso zone più decentrate. Tuttavia, come già spiegato in apertura, il contemporaneo svolgimento di un secondo progetto di studio inerente la scultura gotica in Lombardia ha determinato una delimitazione delle aree su cui concentrare le rispettive ricerche, onde evitare

²⁷⁶ ZASTROW 1988; ZASTROW 1989. Per altri contributi dello studioso si vedano le schede in catalogo.

²⁷⁷ *I maestri campionesi* 1992; *Maestri campionesi* 2000.

²⁷⁸ *Museo d’Arte Antica* 2012.

sovrapposizioni e al fine di agevolare l'indagine stessa, che come si è accennato risulterebbe troppo gravosa e richiederebbe una maggiore dilatazione temporale per essere portata a termine singolarmente. Si è pertanto deciso di concentrarsi per lo più sulle rimanenze gotiche sopravvissute entro i confini moderni della Lombardia e di suddividere le due indagini sulla base delle province attuali: nel caso specifico del lavoro di mia competenza, lo studio riunisce quindi le aree del suburbio milanese e le zone di Pavia, Como, Lecco e Monza. Si è scelto di non censire metodicamente i numerosissimi avanzi scultorei ubicati nella città di Milano (benché i rimandi siano costanti per i necessari confronti), poiché generalmente questi risultano essere più indagati e oggetto di contributi recenti, come il poc' anzi citato catalogo del Castello Sforzesco, custode di gran parte di essi.

Va tenuto presente che la suddivisione moderna in province, qui utilizzata per convenienza, non coincide con la precisa demarcazione delle aree politiche e religiose medievali. I domini diocesani non corrispondono difatti con gli odierni limiti geografici provinciali, tant'è che province come quelle di Como e Lecco, ad esempio, tuttora comprendono località dipendenti sia dalla Diocesi di Como sia dalla Diocesi di Milano, la cui giurisdizione è amplissima, arrivando a comprendere anche Campione d'Italia, enclave italiana in terra svizzera. La spartizione topografica in sede di catalogo, resasi necessaria per motivi di chiarezza e di ordine, non può dunque legarsi a nette differenziazioni sul piano del ragionamento storico-artistico che ne sottende, ragione per cui si cercherà di argomentare in un unico discorso il quadro piuttosto frammentario e variegato emerso dallo studio, che poi troverà approfondimenti nelle singole schede. Risulta infatti faticoso poter parlare di linee di tendenza peculiari, associabili ad aree circoscritte. Si prenda a titolo esemplificativo quanto risultato dall'indagine nella provincia di Lecco²⁷⁹, dove incontriamo esiti artistici plurimi che spaziano dall'operato a Bellano e a Corenno Plinio di uno scultore come Giovanni da Campione (cat. II.32, II.34), da sempre noto perlopiù per la sua attività documentata a Bergamo, alla Madonnina di Verderio (cat. II.37), di chiaro stile alla Bonino da Campione e correlabile a un'opera sofisticata, forse 'milanese', come l'altare di Carpiano (cat. II.2), o ancora alla singolare formella di Monte Marenzo (cat. II.36), raffigurante la tortura di Santa Margherita, da imputarsi invece a un mediocre lapicida locale.

Ciò che emerge è dunque una situazione articolata, che vede all'opera numerose personalità artistiche, alcune più note e altre meno, talvolta individuabili anagraficamente, ma in molti casi destinate a rimanere nell'anonimato, contrassegnabili solamente con nomi di

²⁷⁹ La provincia di Lecco è nata come tale in tempi relativamente recenti dallo scorporamento delle province di Como e di Bergamo (1992).

comodo. A lungo la critica ha indicato come semplice ‘maestro campionese’ tutto ciò che sembrava apparentemente non bene distinguibile o attribuibile a un particolare scultore. Spesso i pezzi un po’ più deboli sul piano formale sono confluiti indistintamente nell’enorme calderone delle opere di bottega di Bonino da Campione, il vero protagonista della seconda metà del Trecento lombardo. Talvolta, in assenza di elementi utili per riconoscerne effettivamente la paternità, questo modo di etichettare le sculture in esame si dovrà mantenere anche nel presente catalogo, ma in alcuni casi si è cercato di circoscrivere meglio certe maniere e di darne una lettura il più puntuale possibile, tenendo sempre presente le eventuali relazioni con i celebri maestri che hanno segnato lo sviluppo della plastica lombarda.

Il primo Trecento è dominato in Lombardia dal cosiddetto ‘Maestro della Loggia degli Osii’, una personalità controversa, il cui appellativo deriva dall’impresa decorativa della loggia fatta edificare da Matteo Visconti nel 1316, accanto al Broletto di Milano, per la proclamazione dei bandi e delle sentenze. Le nicchie dell’ultimo ordine erano abitate da nove sculture raffiguranti la Madonna con Bambino e santi (oggi in proprietà privata, sostituite *in loco* da copie): figure severe e poderose, nelle quali è possibile scorgere l’alba di un linguaggio nuovo in direzione gotica, con accenti di naturalismo allora inediti (figg. 12-15, 720)²⁸⁰. Lucia Bellone voleva riconoscere in questo scultore il ‘mitico’ Ugo da Campione, noto per essere citato in un paio di epigrafi bergamasche come padre di Giovanni da Campione, ma del quale non si conoscono opere certe. La studiosa individuava una relazione tra le sculture della loggia milanese e il *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi* (fig. 665), originariamente nella chiesa di San Francesco, trasferito poi nella basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (1319-1320), osservazioni in seguito sviluppate dalla critica fino alla odierna condivisione di una reale comune paternità, indipendentemente dal fatto che il monumento bergamasco sia o meno imputabile a Ugo²⁸¹. Sotto il nome del Maestro della Loggia degli Osii sono progressivamente confluite svariate opere stilisticamente affini alle sculture milanesi. L’enigmaticità di questo maestro dipende in parte dal fatto che nel gruppo della loggia è possibile scorgere all’opera più mani, con esiti di differente livello espressivo, che vanno comunque interpretati come sviluppi diversificati facenti capo a una singola personalità dal temperamento austero e al tempo stesso infervorato, capace di imprimere alle figure una *vis* drammatica di forte impatto. A questo stesso ambito si propone, in questa sede, di riferire l’altorilievo raffigurante un vescovo, da

²⁸⁰ PREVITALI 1975.

²⁸¹ BELLONE 1940, 186 n.1. Sul monumento Longhi si rimanda all’esaustivo contributo di CAPURSO, NAPIONE 2004.

riconoscere probabilmente in Sant'Abbondio vista la provenienza dall'omonima basilica, ora conservato nel Duomo di Como, dove è stato riutilizzato come dossale della moderna cattedra (cat. II.17).

Ed è proprio a Como che i primi decenni del secolo si svelano particolarmente ricchi di testimonianze scultoree di un certo pregio. Tra queste merita una speciale menzione l'altare dell'antica cattedrale di Santa Maria Maggiore (cat. II.16), intagliato nel 1317 da un raffinato maestro, la cui cultura non pare essere ancorata solamente al mondo locale, bensì a richiami goticeggianti di sapore oltralpino. E allo stesso scultore va ascritta anche la delicata *Madonna con Bambino* di Laino (cat. II.28), in Valle Intelvi. Da questo stesso paesino montano proviene anche una seconda *Madonna con Bambino* (cat. II.29), in alabastro, ora conservata nel Museo d'Arte Sacra di Scaria, riferita dalla critica all'ambito francese, ma che si pone come un'opera dal carattere misto, che lascia aperta la questione sulla sua origine: accenti oltralpini si fondono difatti con aspetti più marcatamente italiani, tali da far sospettare una provenienza non lombarda del pezzo. Meno francesizzante è invece il carattere energetico della notevole *Madonna* del Santuario di Ossuccio (cat. II.30), sito sulle sponde del lago di Como a breve distanza dalla Val d'Intelvi, il cui temperamento solenne, ma non privo di cadenze eleganti, induce a ritenerla un possibile precedente culturale per il Maestro di Viboldone.

Se queste opere pongono le basi per lo sviluppo successivo di un linguaggio gotico, è con l'arrivo a Milano di Giovanni di Balduccio che avviene la svolta decisiva. Le numerose e importanti commissioni giunte al maestro pisano nel capoluogo devono aver attirato uno stuolo di lapicidi, accorsi da quelle che erano da sempre le terre per eccellenza dedite alla pratica scultorea, vale a dire Campione e la zona del lago di Como. La nomina a Como di un vescovo colto come Bonifacio da Modena (1340-1352), attento mecenate al cui nome si legano molteplici imprese artistiche sia nella stessa città sede vescovile sia nel Ticino, all'epoca appartenente alla giurisdizione della diocesi comasca, si relaziona a uno scultore che per convenzione si è qui deciso di chiamare per l'appunto 'Maestro di Bonifacio da Modena'. Un artista probabilmente oriundo della zona lariana, che mostra chiaramente la sua vicinanza ai modelli milanesi di Giovanni di Balduccio, al punto che credo si possa ipotizzare la sua presenza all'interno della bottega del pisano, soprattutto in occasione dell'erezione dell'*Arca di San Pietro Martire* (1339). A lui spettano alcune opere di committenza del presule modenese, come il suo monumento funebre nel Duomo di Como (cat. II.19), la lastra commemorativa della fondazione della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo (cat. II.20), il ritratto scolpito di Bonifacio già posto sul Palazzo Vescovile di Lugano, ora all'interno della cattedrale di San

Lorenzo (cat. II.24), gli stemmi di Bonifacio da Modena che un tempo esibivano il suo operato nel Vescovado di Como (cat. II.21) e ancora quello posto all'ingresso della chiesetta di Santa Caterina di Gordona (fig. 789), in provincia di Sondrio, da lui fondata. Ma allo stesso scultore andranno riferite altre opere importanti, come il frontale di sarcofago con San Giorgio, esposto nella Pinacoteca Civica (cat. II.23) e la lastra funebre del presunto Giovanni da Meda nella chiesa di Santa Maria di Loreto, presso il Collegio Gallio di Como (cat. II.22), un'opera quest'ultima quasi del tutto ignorata dalla letteratura storico-artistica, ma che sembra esprimere tutti i caratteri propri di questo anonimo scultore.

L'influenza esercitata da Giovanni di Balduccio sulle maestranze lombarde è percepibile anche in un altro scultore, per il quale si è scelto ancora una volta un nome convenzionale, vale a dire quello di 'Maestro di Martino Aliprandi', in riferimento al monumento del giurista visconteo, eretto nella chiesa di San Marco a Milano (fig. 87). Lo scultore si rivela essere un epigono del maestro pisano, molto probabilmente attivo nella sua bottega, soprattutto se consideriamo il *Monumento del beato Lanfranco Settala* realizzato nella stessa chiesa agostiniana milanese (fig. 1093) oppure l'impresa della facciata di Santa Maria di Brera (1347), tra i cui frammenti compare una *Pietà*, oggi presso il Castello Sforzesco (inv. 803), a mio avviso in stretta connessione stilistica con il rilievo centrale dello stesso monumento Aliprandi, raffigurante la *Trinità* (figg. 837, 868, 873)²⁸². Le palesi analogie stilistiche di questo sepolcro con alcune statuette, pressoché ignote, rinvenute a Cressogno e a Dasio (cat. II.25-27), sulle sponde italiane del lago di Lugano, a pochi passi dalla frontiera svizzera, evidenziano come le novità balduccesche siano state presto trasferite fino ai confini dello stato visconteo, raggiungendo zone oggi del tutto marginali, ma che forse all'epoca erano un crocevia molto più frequentato di artisti, data la vicinanza alle cave di marmo.

I numerosi seguaci di Giovanni di Balduccio si esprimono però al loro meglio nell'*Arca di Sant'Agostino* nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia (cat. II.6), l'opera simbolo dell'eredità lasciata dal grande scultore in Lombardia, realizzata con un concorso di mani in un tempo protrattosi per alcuni decenni. Tra queste è ravvisabile in particolare la presenza di un allievo fedele di Giovanni, il cosiddetto 'Maestro del Trittico dei Magi', attivo nel 1347 per l'esecuzione dell'ancona marmorea nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano (figg. 18-20)²⁸³. Il connubio tra l'eleganza di sapore toscano e il naturalismo padano, intriso di inflessioni

²⁸² VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 453, pp. 427-429. Lo studioso cataloga la *Pietà* con attribuzione al 'Maestro della tomba Settala'.

²⁸³ MEYER 1893, pp. 32-41; BARONI 1944, pp. 97-97; BARONI 1955, p. 794; RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, p. 11; NOVELLO 1990, pp. 163; ECCHER 2010-2011, pp. 215-233.

miniaturistiche, annoverano il Trittico milanese e l'Arca pavese tra gli esiti plastici di maggiore evidenza del pieno Trecento lombardo.

I decenni centrali del secolo, a partire dagli anni Quaranta e quindi in contemporanea alla presenza a Milano di Giovanni di Balduccio, conoscono un momento florido per lo sviluppo della plastica padana, con l'emergere di alcune tra le presenze più influenti: il Maestro di Viboldone, l'esordiente Bonino da Campione, il giovane Matteo da Campione e il già maturo Giovanni da Campione.

Di quest'ultimo è nota l'attività a Bergamo, provata dalle fonti documentarie e dalle quattro attestazioni epigrafiche relative alla basilica di Santa Maria Maggiore²⁸⁴. La più antica, apposta sul basamento del Battistero, risale al 1340 e reca il solo nome di battesimo: *MCCC.XL. Iohanes*. In origine il Battistero dominava lo spazio interno della basilica, dove rimase fino al 1660, quando fu smontato una prima volta e ricomposto in una cappella del Duomo adiacente. Nel 1856 venne scomposto una seconda volta e spostato all'esterno, nel cortile dei Canonici, mentre nel 1898 fu collocato nella sede attuale, vicino al palazzo vescovile, in una posizione appartata a fianco della basilica. Il fatto che in origine fosse all'interno di Santa Maria, dove Giovanni lavorò documentatamente, motiva con tutta probabilità la presenza del nome singolo, senza ulteriori specifiche, a differenza di quanto si legge sulle altre tre iscrizioni. Le diverse ricomposizioni vanno tenute presenti nell'analisi del monumento attuale, la cui decorazione plastica è comunque imputabile a Giovanni anche per via stilistica. L'esterno dell'edificio è interessato da una teoria di *Virtù* ad altorilievo, ispirate iconograficamente a quelle poste alla base dell'*Arca di San Pietro Martire*, terminata da Giovanni di Balduccio appena l'anno precedente. Le pareti interne sono invece arricchite con una serie di rilievi raffiguranti la *Vita di Cristo* e con una serie di statue di *Angeli* o figure allegoriche.

Maggiori informazioni sono tuttavia fornite dalle tre epigrafi pertinenti ai due imponenti e splendidi protiri della basilica. Su quello settentrionale due iscrizioni scandiscono le fasi dei lavori tra il 1351 e il 1353, menzionando Giovanni come originario da Campione, ma cittadino bergamasco, e ponendolo in relazione di parentela con Ugo. Sulla mensola sinistra della volta a botte si legge quindi: + *M.CCC.LI. magist(er) Iohanes de. Campleono civis. Pergami. fecit. hoc. opus.*; mentre sul piedistallo della statua equestre di Sant' Alessandro, collocata nella loggia superiore: + *Mag(ister. Ioha)nes. filius. magistri. Ugi. de. Campleono. fecit. hoc. opus. M.CCC. LIII*. La terza iscrizione, ultima in ordine di tempo, è invece incisa sulla fronte del protiro

²⁸⁴ BARONI 1944, pp. 44-51; BARONI 1955, pp. 783-791; BOSSAGLIA 1992a; LOMARTIRE 1998; RECANATI 1998; *Maestri campionesi* 2000, schede 4-12, 14-22, 25.

meridionale, eretto nel 1360: + . M. CCC. LX. magister. Iohanes. filius. quondam. domini. Ugi. de. Campilio. fecit. hoc opus. Su base documentaria, in ultimo, è attribuibile a Giovanni anche la porta minore verso nord, che reca la data 1367, dove l'esecuzione corsiva denuncia però una presenza marginale del maestro e un ruolo importante del figlio Nicolino.

A fronte delle strette analogie con tali opere bergamasche, è ora possibile proporre qualche aggiunta al catalogo di Giovanni da Campione, da rintracciare sulle sponde del lago di Como, sul versante lecchese, e a Casiglio d'Erba, in provincia di Como. La menzione tra le carte d'archivio di un certo Giovanni, figlio del maestro Ugo da Campione, coinvolto nel 1348 nella ristrutturazione della prepositurale di Bellano, è stata segnalata fin dal XIX secolo, ma da sempre posta in relazione solamente a un intervento puramente architettonico. La forte consonanza formale tra le sculture di Bergamo e il solenne *Sant'Ambrogio* (cat. II.32), posto sulla facciata della chiesa dei Santi Giorgio, Nazaro e Celso, mi pare invece affermare una partecipazione attiva di Giovanni in questo cantiere anche in veste di scultore, in un momento posteriore ai lavori del Battistero bergamasco e di poco precedente all'impresa del protiro nord.

Allo stesso periodo credo vada poi associata la realizzazione di uno dei *Monumenti Andreani* posti sul sagrato della chiesa di San Tommaso Becket a Corenno Plinio (cat. II.34), sito a pochissimi chilometri di distanza da Bellano, dove nell'*Annunciazione* di coronamento è possibile intravedere un precedente per quella già sul protiro meridionale, ora all'interno della basilica di Santa Maria Maggiore, e per quella analoga dell'altare commissionato da Tommaso Pusterla per la chiesa di Santa Maria di Castello a Tradate (Varese), databile entro il settimo decennio, che sulla scorta di un'intuizione di Diego Sant'Ambrogio credo vada ascritto proprio a Giovanni²⁸⁵.

Al 1352 risale inoltre il *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini* nella chiesa di Santa Maria Assunta a Casiglio (cat. II.13), piccolo centro sulla via che congiunge Lecco a Como. Si tratta di un sepolcro assai poco noto negli studi sul gotico lombardo, sopravvissuto all'incuria perpetrata nel tempo in quella chiesa, ma privato verosimilmente di alcune parti, valutabile a mio avviso come un'ulteriore testimonianza dell'attività di questo scultore, che a quanto pare, diversamente da quanto si è soliti pensare, non si è circoscritta solamente entro la città di Bergamo.

Non si può invece riferire a Giovanni il frontale di sarcofago di ubicazione ignota (cat. II.31), rinvenuto a Pomerio d'Erba e acquistato inizialmente da Stefano Bardini nel 1889, per

²⁸⁵ SANT'AMBROGIO 1904a. L'attribuzione a Giovanni da Campione e collaboratori è sostenuta anche in CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 136. Per una posizione differente, orientata verso la cultura figurativa di Bonino da Campione, si veda il recente contributo di GORIO 2017, in part. pp. 81-83.

passare poi a Roma, dapprima in collezione privata e infine presso gli antiquari Sestieri, dove venne segnalato da Federico Zeri, prima di perderne le tracce. L'appartenenza del castello di Pomerio alla famiglia di Beltramino Parravicini, che intervenne nella promozione di una sua ristrutturazione verso la metà del Trecento, induce con molta cautela a immaginarlo come parte di un sepolcro dedicato a uno dei membri della famiglia feudataria di quelle terre e forse realizzato proprio per la chiesa di Casiglio, dove fu sepolto lo stesso vescovo, situata a brevissima distanza da Pomerio. L'iconografia della *Commendatio animae* rivolta alla *Sant'Anna Metterza* e la maniera non propriamente relazionabile a uno degli scultori lombardi più noti, rendono questo sarcofago del tutto unico all'interno della mole di sculture lombarde della seconda metà del secolo.

Isolato rimane pure l'inedito *San Leonardo* rintracciato nella chiesa della Visitazione di Pero (cat. II.4), nella periferia nord occidentale di Milano, difficilmente rapportabile ad altre sculture del territorio, benché sembri rivelare qualche assonanza sia con il *San Proietizio* bergamasco di Giovanni da Campione che con il santo cavaliere posto un tempo sulla facciata della Collegiata di Santo Stefano a Vimercate (cat. II.39).

Tra la fine del quinto e il sesto decennio del Trecento si assiste contemporaneamente all'esordio dello scultore che sarà destinato a segnare tutta la seconda metà del secolo e a dominare la scena padana su più fronti: Bonino da Campione. Come si è già cercato di dimostrare, si può credere a ragione che la sua formazione si sia svolta principalmente a Milano, sotto l'ala protettrice del Maestro di Viboldone, tramite il quale, di riflesso, gli è derivata l'influenza di Giovanni di Balduccio. È infatti all'ignoto maestro che Bonino sembra guardare con maggiore interesse, assimilando i suoi modi peculiari improntati su quell'umanità espressa in termini naturalistici, eppure non priva di una certa monumentalità, che in Bonino tuttavia progredisce in un'eleganza sempre più cedevole, sostenuta da una speciale accuratezza per la resa dei dettagli decorativi, apposti a impreziosire in maniera epidermica le sculture. Artista celeberrimo, ma di cui in realtà si hanno poche notizie certe. Nulla si sa circa la data della sua nascita, che secondo il toponimo è avvenuta sicuramente a Campione. Le citazioni documentarie, seppur rare, ci sovengono indicandocelo come figlio di un certo Giacomo e con il nome completo di 'Bonino de Fusina da Campione'. In un atto stipulato a Milano, nella chiesa di San Francesco, il 25 agosto 1370, figura come testimone "Magister Boninus de Campillione filius quondam domini Jacobi", residente in città, a "porte Vercelline, parochie S. Naboris"²⁸⁶.

²⁸⁶ L'atto fu rinvenuto da BISCARO 1908, p. 519 n. 1 (ASM, Perg. di S. Francesco); VERGANI 2001, p. 128.

Pochi anni dopo, il 4 marzo 1379, ritroviamo lo stesso “Magister Boninum de Fuxina” in una procura rilasciata a Campione, citato fra i ventuno capifamiglia intervenuti, tra i quali appare anche Matteo da Campione²⁸⁷. Il suo nome si ritrova infine tra la mole di documenti del Duomo di Milano, menzionato negli Annali tra il 1388 e il 1389, da cui si apprende in ultimo che il 10 aprile 1392 fece testamento e che nel 1393 era già morto²⁸⁸.

Se la sua prima opera di un certo valore può essere individuata nel *Monumento del vescovo Balduino Lambertini* nel Duomo Vecchio di Brescia, morto nel 1349, risulta chiaro quanto lunga sia stata la sua carriera, dilatatasi nell’arco di mezzo secolo²⁸⁹. Al suo nome e alla sua bottega sono state riferite numerosissime opere, di diverso livello qualitativo, esprimenti sfaccettate declinazioni di un medesimo linguaggio comune; eppure, bisogna ricordare che solo quattro sono le opere da lui firmate e dunque assolutamente certe, delle quali peraltro due non più esistenti.

Lo scultore, fregiato col titolo di *magister*, fu attivo negli anni Cinquanta a Cremona, dove realizzò tre monumenti sepolcrali. Scolpì per il Duomo la perduta arca di Sant’Omobono, già nella cripta, sulla quale era incisa una lunga iscrizione recante la firma dell’autore e la data 1357, nota grazie ad un’antica trascrizione: *MCCCLVII.XXV Die junii in hac tumba fuit reconditum caput integrum sancti Homoboni cum reliquis ossibus ejus exceptis paucis quae sunt penes ecclesiam Santi Egidii in capella dicti santi. Tempore D.B. Vicecomitis Mediolani Cremonae et C.D. generalis. Magister Bonino de Campilione me fecit*²⁹⁰. L’autografia di Bonino è tutt’oggi accertabile invece per un altro monumento cremonese coevo, il *Sepolcro di Folchino Schizzi*, posto sotto il portico rinascimentale della facciata del Duomo, all’interno del quale il giurista strettamente legato a Luchino e Giovanni Visconti deteneva il patronato della cappella di Santa Caterina. Sulla fascia inferiore sono incise in caratteri gotici le epigrafi con il nome di Bonino e la precisa data di morte dello Schizzi, avvenuta il 10 luglio 1357: *Hoc sepulcrum est nobilis et eg(ri)egiy militis hac (sic) iuris [pe]riti d(omini) Folchini de S[c]hiciis qui obiit an(n)o D(omini) MCCCLVII die X iulii et her(e)dum eius / Magi(st)er) Bonino de Campilione me fe(cit)*²⁹¹. Questo rimane come uno dei pochi punti saldi attorno a cui ricostruire la complessa

²⁸⁷ BISCARO 1908, p. 519 n. 1 (ASM, Perg. di S. Ambrogio); VERGANI 2001, pp. 128-129.

²⁸⁸ *Annali* 1887, I, pp. XIV, 19, 46; CICERI 1969, pp. 181-184; CAVAZZINI 2004, p. 99 n. 100.

²⁸⁹ MAYER 1893, p. 110; VENTURI 1906, p. 625; A. MORASSI, *Catalogo delle cose d’arte e di antichità d’Italia. Brescia*, 1939, p. 171; BARONI 1944, p. 104; BARONI 1955, p. 801; RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, pp. 12-13; PANAZZA 1963, pp. 920-922; PISTILLI 1992, p. 630; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 30.

²⁹⁰ L’epigrafe fu trascritta da T.A. Vairani, *Inscriptiones Cremonense Universae*, Pars I, Cremona 1796, p. XL, n. 216. BELLINGERI 1996, pp. 146, 156 n. 21; BELLINGERI 2007, pp. 422-423. Lia Bellingeri connette a questa Arca il tondo con busto di *Profeta*, inserito nel coronamento dell’altare dedicato a Sant’Imerio nella cripta della cattedrale; un frammento di qualità meno eccelsa rispetto al monumento Schizzi, che secondo la studiosa conferma la presenza di aiuti (BELLINGERI 1996, pp. 146-147, 148 fig. 9; BELLINGERI 2007, p. 423).

²⁹¹ BELLINGERI 1996, pp. 146, 156 n. 21; BELLINGERI 2007, pp. 421-422.

biografia artistica dello scultore, che a Cremona venne coinvolto anche nell'erezione del perduto sepolcro del giureconsulto Gasparino Stanga, morto il 25 novembre del 1350, cui viene data notizia nel cinquecentesco Codice Picenardiano, che registra nella chiesa eremitana di Sant'Agostino un'epigrafe ad esso correlata, riportante ancora una volta il nome di Bonino: *Sepulcrum nobilis viri domini Gasparini de Stanghis legum doctoris et suorum descendetium qui diem suum clausit extremum MCCCL die XXV novembris. Magister Boninus de campilione fecit*²⁹². Sulla base dei pregnanti confronti stilistici con il sepolcro Schizzi, Lia Bellingeri ha proposto il riconoscimento della maniera di Bonino da Campione in due frammenti marmorei conservati in Sant'Agostino, raffiguranti rispettivamente una *Imago pietatis tra due angeli* (fig. 124) e una scena di *Commendatio animae* con la presenza di una coppia di donatori (fig. 1089); per entrambi i pezzi la studiosa ipotizza una datazione prossima al 1357²⁹³. L'epigrafe segnalata dalla fonte cinquecentesca potrebbe pertanto fornire un indizio sulla loro provenienza, sebbene non vi siano prove della reale appartenenza di uno o di entrambi i frammenti al sepolcro Stanga²⁹⁴.

Il debutto di Bonino da Campione tra Brescia e Cremona come scultore ormai autonomo lo condusse presto agli onori milanesi, prescelto dal signore in carica, Bernabò Visconti, per scolpire un suo ritratto equestre a grandezza naturale, da installare nella chiesa palatina di San Giovanni in Conca, dove fu visto a fianco dell'altare da Francesco Petrarca durante il suo soggiorno nella capitale viscontea, caduto tra il 1353 e il 1363, e dove venne segnalato nel 1363 (in questo caso sull'altare) da Pietro Azario tra le pagine del suo *Chronicon de gestis principum Vicecomitum*²⁹⁵. Queste fonti antiche pongono quindi un termine *ante quem* per la realizzazione dell'imponente statua, talmente straordinaria nel suo felice connubio tra idealizzazione e naturalismo da suscitare grande stupore da oltre sei secoli. L'attribuzione allo scultore, benché non provata da alcuna iscrizione o fonte documentaria, è stata da tempo accolta pienamente dalla critica. Non coincide allo stesso momento invece l'esecuzione del sarcofago, sul quale venne issata in una seconda fase, con la conseguente mutazione in sepolcro, oggi conservato nel suo complesso al Castello Sforzesco. Se per il ritratto del Visconti si può parlare di totale autografia, ciò non è sostenibile per i rilievi dell'arca, rispondenti a un progetto del maestro ma

²⁹² BELLINGERI 1996, pp. 146, 156-157 n. 25; BELLINGERI 2007, pp. 423-424.

²⁹³ Il personaggio maschile indossa una mantelletta di pelliccia, tipico abbigliamento trecentesco indossato dai giuristi.

²⁹⁴ BELLINGERI 1996, pp. 146-147, 148 fig. 8; BELLINGERI 2007, pp. 423-424. Per la studiosa la *Pietà* denuncia una realizzazione "più sommaria", prossima al *Profeta* nella cripta del Duomo, e quindi la possibile partecipazione della bottega.

²⁹⁵ AZARIO *post 1364* (1997), col. 385. Il monumento di Bernabò è stato indagato da VERGANI nel volume monografico del 2001 e più in sintesi in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 297, pp. 277-291, a cui si rimanda per i riferimenti alla copiosa bibliografia specifica dell'opera e per le intricate questioni che la riguardano.

scolpiti da mani diverse, tra le quali è individuabile quella dello stesso Bonino nei due lati brevi, dove si rileva senz'altro una maggiore tenuta qualitativa nelle due lastre con gli *Evangelisti* (fig. 396) e l'*Incoronazione della Vergine* (fig. 198). Sulla datazione di questo secondo intervento la critica si è divisa tra chi sostiene una cronologia compresa tra il 1380 e il 1385²⁹⁶ e chi invece ritiene probabile una prossimità con la morte di Bernabò, e quindi verso il 1385-1386, quando il nipote Gian Galeazzo potrebbe aver commissionato il sepolcro, col fine di celebrare lo zio e allontanare da sé i sospetti della sua morte avvenuta in circostanze oscure²⁹⁷.

Il legame di fiducia instauratosi tra Bernabò e Bonino fece entrare lo scultore tra i favori dei Visconti, eleggendolo ad artista di corte a cui affidare commissioni di notevole prestigio a Milano e altrove. Ecco quindi che non sorprende trovare una *Madonna con Bambino* a lui riferibile nella parrocchiale di Trezzo (cat. II.5), piccolo centro sulle rive dell'Adda tra Milano e Bergamo, rifiorito nei primi anni Settanta grazie a Bernabò, che ne fece restaurare magnificamente il castello, dove per ironia della sorte venne imprigionato, destinato a concludere così tragicamente la sua esistenza.

La rete di relazioni e parentele tra i Visconti e le altre corti dell'Italia padana coinvolsero anche lo scultore di Campione, assoldato a Mantova per erigere il sepolcro di Alda d'Este († 1381), madre di Francesco Gonzaga, legatosi in prime nozze con Agnese Visconti, figlia di Bernabò, decapitata nel 1391 per accusa di adulterio²⁹⁸. Va invece associato al matrimonio del signore di Milano con Regina della Scala l'intervento di Bonino a Verona per la spettacolare *Arca di Cansignorio della Scala*, fratello della consorte del Visconti, morto nel 1375. Il monumento scaligero, eretto a lato di Santa Maria Antica, reca la firma del maestro: *Hoc opus fecit et sculpsit boninus de Campiglione / Mediolanensis Dioces(is) / MCCCLXXV octobris XVIII obiit magnificus Cansignorius. / Ut fieret pulcrum pollens nitidumque sepulcrum Boninus erat / sculptor Gaspar(o)que recultor*. Qui però la bottega, pur capeggiata da Bonino, fornì un apporto considerevole, tale da rendere difficoltoso il riconoscimento del suo intervento diretto in fase esecutiva²⁹⁹. È molto probabilmente coevo a questo soggiorno veronese il contributo di Bonino al completamento delle *Arche di Jacopo e Ubertino da Carrara*, erette originariamente nella chiesa di Sant'Agostino a Padova, oggi ammirabili in quella degli Eremitani, spettanti al

²⁹⁶ BELLONE 1940, pp. 192-200; BARONI 1944, pp. 110-115; BARONI 1955, pp. 808-812; VERGANI 2001, pp. 119-167; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 297, in part. p. 285.

²⁹⁷ DELL'ACQUA 1977, p. 163; CAVAZZINI in *Dalla Bibbia di Corradino* 1997, scheda 10, p. 42.

²⁹⁸ CAVAZZINI 2012a; SIDDI in *Arte lombarda* 2015, scheda I.24, p. 104.

²⁹⁹ MELLINI 1992; VERGANI 2001, p. 128; NAPIONE 2009, pp. 331-426; GAUDINI 2011-2012 (2013).

veneziano Andriolo de Sanctis (1351), dove il campionese aggiunse le due bellissime *Madonne con Bambino* e le figure di *Angeli* (fig. 538)³⁰⁰.

L'elenco delle opere attribuite a Bonino è copioso e di difficile definizione sia dal punto di vista cronologico sia dal punto di vista stilistico, riuscendo sempre piuttosto problematico il riconoscimento del grado di autografia. Il *corpus* comprende quindi sepolcri, come il *Monumento di Stefano e Valentina Visconti* nella cappella di San Tommaso d'Aquino nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano (fig. 248), per il quale il dibattito in merito alla datazione è controverso e ancora aperto, e piccole sculture a tutto tondo, raffiguranti per lo più *Madonne con Bambino*, come quella raffinatissima ('Litta') oggi al Castello Sforzesco, sicuramente assegnabile alla sua mano (fig. 537). La problematicità nel circoscrivere tale insieme sta nella presenza di un numero cospicuo di opere e frammenti di dichiarato stile boniniano, rispondenti ai modelli del maestro e ad aspetti peculiari del suo stile, ma chiaramente non associabili tutti ai medesimi scultori e con differenti gradi qualitativi; da qui la tendenza della critica a etichettare, spesso con troppa disinvoltura, queste sculture come semplici opere di bottega di Bonino da Campione. Emblematico è il caso dei quattro santi vescovi pavesi (cat. II.7-10.), a cui si è già accennato, scarsamente considerati nella letteratura lombarda, ma solitamente assegnati alla cerchia dello scultore. Alla luce dell'attuale studio inerente il Maestro di Viboldone, credo che le solenni figure vadano, invece, rivalutate come opere più apertamente imputabili a Bonino, qui fortemente debitore nei confronti del nostro anonimo artista, sebbene si rintracci l'intenzione di imprimere una propria cifra stilistica, in questo caso meno facilmente distinguibile in quanto estremamente affine e quindi confondibile con quella del Maestro.

Diverso è il caso del paliotto d'altare oggi nella chiesa di San Martino a Carpiano (cat. II.2), dalla complessa vicenda critica: qui la responsabilità dei collaboratori è pressoché totale, benché sia ragionevole immaginare che la commissione di tale opera pregevole debba essere giunta direttamente a Bonino, al quale spetterebbe quindi l'ideazione generale, demandata in fase attuativa alla fidata e capace bottega. Tra le diverse mani intervenute in questo lavoro corale si scorgono gli autori di due opere quasi dimenticate: la *Madonna con Bambino* di Verderio, in provincia di Lecco (cat. II.37), e la lunetta rappresentante una *Commendatio animae* a Bernate Ticino, nell'*hinterland* milanese (cat. II.1).

A uno strettissimo collaboratore di Bonino – non propriamente riconoscibile nelle opere appena citate – è stato ascritto anche il *San Giovanni Battista* di Vimercate (cat. II.40), rinvenuto solo una decina di anni fa tra le sculture della Collegiata di Santo Stefano, un tempo

³⁰⁰ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano*, scheda 31, p. 262; CAVAZZINI 2013.

eretto sul cupolino del fonte battesimale e ora conservato nel Museo del territorio vimercatese, dove sono state trasferite anche le tre statue già sulla facciata della stessa chiesa (cat. II.39), di derivazione balduccesca e forse da collegare a uno scultore dai modi parzialmente simili a Matteo da Campione.

Tralasciando il capitolo multietnico del cantiere del Duomo di Milano, è con Matteo da Campione e la sua attività al Duomo di Monza che si conclude il secolo del gotico lombardo. Scultore e architetto di certa fama, nel 1390, in seguito alla morte di Marco da Frisone, fu invitato dai fabbricieri della nuova cattedrale milanese ad assumere la direzione dei lavori, menzionato nei documenti solamente con l'appellativo di *inzechnerius de Modoetia* e dunque noto per il suo impegno monzese. Il lusinghiero invito dovette però essere declinato, data l'assenza di ulteriori riferimenti a Matteo nella documentazione relativa al Duomo di Milano, dalla quale emergono invece molti altri maestri, tra i quali vanno certamente ricordati Giacomo da Campione e Giovannino de Grassi, protagonisti della fase di lavori risalente ai primi anni Novanta. Entrambi coinvolti a Pavia al momento della fondazione della Certosa nel 1396, risultano essere già attivi nella città viscontea in anni precedenti: il primo venne infatti incaricato da Gian Galeazzo di approntare la tomba della madre Bianca di Savoia († 1387), tumulata nella chiesa di Santa Chiara la Reale, da lei stessa fondata nel 1380 insieme al monastero delle clarisse, soppresso nel 1799 con la conseguente dispersione del monumento, di cui si conservano oggi al Castello Sforzesco la lastra con la *gisante* e alcuni frammenti del sarcofago³⁰¹; al secondo è invece forse da legare, in via del tutto ipotetica, il paliotto d'altare della chiesa di San Michele (cat. II.11), datato 1383 ed estraneo agli esiti coevi della dominante cultura boniniana.

Eternato in un famoso epitaffio encomiastico, apposto all'esterno dell'abside meridionale del Duomo di Monza, Matteo da Campione concluse qui i suoi giorni nel 1396: *Hic iacet ille magn(us) edificator devot(us) m(a)g(iste)r M(a)the(us) de Campilione q(ui) huius sacro stante eccl(esi)e fatiem edificavit evan geliçatorium ac babtisterium q(ui) obiit anno d(omi)ni MCCCLXXXVI die XXIII mensis Maii*³⁰². Si ricordano nella lapide le sue opere: la facciata, il pulpito e il battistero. I restauri e le interpolazioni della cattedrale monzese dedicata a San Giovanni Battista hanno modificato l'apporto originario di Matteo, con la perdita totale del Battistero. Rimane comunque all'interno del Duomo il grande ambone, seppur ricomposto, e la

³⁰¹ CAVAZZINI 2004, pp. 12-13; TOSI 2010 (2012); TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 302-303, pp. 301-304; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.30, pp. 106-107; TOSI 2015.

³⁰² DAVID in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 28-30.

lastra, oggi separata dal complesso, raffigurante una scena di incoronazione imperiale (cat. II.38), a denunciare una particolare declinazione dello stile balduccesco, reinterpretato in maniera originale da Matteo a distanza di alcuni decenni dalla dipartita del pisano.

La carriera dello scultore precedente l'impresa monzese rimane tutt'ora offuscata, ma pare essere iniziata a Milano proprio al fianco di Giovanni di Balduccio, se è corretto riconoscerlo in quel "Mafietus de Campillione filius quondam Benedicti", citato come testimone al fianco del maestro pisano in un documento del 19 novembre 1349, rogato nel monastero di San Marco, dove verosimilmente Giovanni era all'opera per il *Monumento del beato Lanfranco Settala*³⁰³. Il diminutivo di 'Matteo' e l'assenza del titolo di *magister* lo fanno immaginare un giovane in quel momento arruolato nella bottega dello stesso Giovanni. Affascinante è l'ipotesi di una sua probabile presenza a Corniglia, nelle Cinque Terre, nel 1351, al fianco di un altro artista campionesse di nome Pietro, indicato come suo fratello, entrambi citati in una lapide posta sulla lunetta del portale d'ingresso della parrocchiale come autori del rosone e forse delle statue lì posizionate, raffiguranti il titolare della chiesa, *San Pietro*, e una coppia di donatori³⁰⁴. Appare poi del tutto plausibile riconoscerlo nel "Magister Maffeus filius quondam ser Benedicti", eletto a Milano nel 1379 fra i procuratori di Campione, tra i quali figura anche Bonino³⁰⁵.

Sembra comunque non rimanere traccia concreta di Matteo tra le opere milanesi o tra quelle disperse sul territorio, rimanendo alquanto dubbia l'attribuzione della facciata di San Marco a Milano, che sarebbe da individuare in quella visibile in una vecchia fotografia scattata precedentemente i lavori di restauro e di rifacimento del 1872, condotti da Carlo Machiachini (fig. 358)³⁰⁶.

Con Matteo da Campione termina quindi la stagione propriamente gotica in Lombardia, lasciando il passo alle esuberanze sofisticate tardogotiche in dialogo con il clima internazionale giunto a coinvolgere sempre più gli artisti lombardi.

³⁰³ Il documento fu rinvenuto da BISCARO 1908, citato spesso nella bibliografia relativa allo scultore (LOMARTIRE 1992, p. 146), è stato pubblicato integralmente da MANGINI in *Ille magnus edificator* 1999, pp. 31-33. L'atto notarile rimane l'ultima testimonianza documentaria della presenza a Milano di Giovanni di Balduccio.

³⁰⁴ + MCCCLI *M(a)g(iste)r M[atteu]s et M(a)g(iste)r Petr(us) fr(at)e(r) ei(us) de campilio fecer(unt) hoc op(us) (et) hanc rota(m) t(em)p(or)e p(re)s(b)ite(ri) Nicolai Co(n)radi (et) Leonardi Ma[ss(ar)ior(um)] d(ic)te eccl(esi)e*. MAZZINI 1919; E.M. (Emilio Motta) 1919; BELLONI ZECCHINELLI 1966, pp. 217, 218 n. 20; NOVELLO in *Niveo de marmore* 1992, pp. 319-321; VECCHI in *Niveo de marmore* 1992, p. 299; NOVELLO 1993 (1998); CASSANELLI in *Ille magnus* 1999, p. 11; NOVELLO in *Ille magnus* 1999, pp. 95-99; VERGANI in *Ille magnus* 1999, p. 16; DI FABIO 2004, p. 232.

³⁰⁵ BISCARO 1908, pp. 518-519; LOMARTIRE 1992, p. 146.

³⁰⁶ CARMIGNANI in *Ille magnus* 1999, pp. 100-101.

**CATALOGO TOPOGRAFICO:
PROVINCIA DI MILANO**

II.1

BERNATE TICINO (Milano)

Chiesa di San Giorgio

Bonino da Campione (collaboratore di)

Madonna con Bambino, San Giorgio, San Giacomo e un donatore

1380-1390 circa

Marmo; 90 x 180 cm

La lunetta oggi murata sulla parete occidentale del presbiterio della chiesa di San Giorgio a Bernate Ticino, era un tempo collocata all'esterno, sopra il portale d'ingresso che anticamente si apriva proprio su quella parete, spostato sul fianco meridionale durante il rifacimento cinquecentesco dell'edificio ad opera di Martino Bassi. La lunetta fu quindi in un primo momento trasferita sopra la porta della sacrestia (ambiente corrispondente alla chiesa castrense risalente al XII secolo), per trovare infine l'attuale collocazione, in corrispondenza con l'originaria sistemazione esterna³⁰⁷. La lastra si compone di tre parti, delle quali solo quella centrale è figurata a rilievo, mentre i due lembi laterali sono da considerare aggiunte, peraltro di differente materiale. Un donatore orante con lunga tunica si inginocchia di fronte alla Madonna con Bambino seduta su un trono sopraelevato su un piedistallo a doppio gradone. Lei si pone di tre quarti per rivolgergli più agevolmente il piccolo ma corpulento Gesù, completamente nudo, che si contorce per imporgli la benedizione, mentre con la mano sinistra cerca di trattenersi al velo della madre per non cadere. Il devoto trova protezione in San Giorgio, titolare della chiesa, che posto frontalmente alle sue spalle gli posa una mano sul capo. Il santo, agghindato da una solida armatura, si erge sopra il grande drago dalle fauci aperte, trafitte dalla sua lancia trattenuta con decisa fermezza. Sul lato opposto osserva la scena una docile San Giacomo appoggiato al suo bordone e con il Vangelo stretto al fianco, la cui presenza è motivata dal fatto che la canonica bernatese era ospizio per pellegrini e bisognosi. Lungo il bordo superiore della cornice sono incise in caratteri gotici scritte identificative dei personaggi: S. G. PATR. / D. LAMBT / AP. IAC.

Il 'Dominus Lambertus' indicato nell'epigrafe è stato variamente interpretato dalla critica come l'abate agostiniano della canonica, così creduto da Costantino Baroni, oppure riconosciuto ipoteticamente da Ettore D'Erario nel locale feudatario Lamberto Crivelli, ritratto in abiti canonicali³⁰⁸. Una proposta alternativa è stata avanzata da Valentina Menghini nella sua

³⁰⁷ BAROLI 2002.

³⁰⁸ BARONI 1944, p. 108; D'ERARIO 1988, p. 109.

tesi di laurea incentrata sullo studio dell'altare di Carpiano. Ripercorrendo le vicende storiche della chiesa di Bernate, la Menghini ritiene che il donatore sia identificabile in papa Urbano III, al secolo Uberto Crivelli, nato nel vicino paese di Cuggiono, il quale, preoccupato dello stato di abbandono in cui versava l'edificio sacro situato entro le terre di proprietà paterna, ne dispose il restauro nel 1186, con l'erezione di una canonica guidata da un *prepositus*, favorendovi così l'insediamento dei Canonici Regolari di Milano votati alla regola agostiniana. La chiesa fu posta quindi sotto lo giuspatronato della famiglia Crivelli e sotto la protezione della Sede Apostolica. L'identificazione del donatore ritratto nella lunetta in Urbano III sarebbe sostenuta anche dal fatto che in diverse fonti egli viene citato proprio come *Lambertus*³⁰⁹. Il momento esecutivo dell'altorilievo dista comunque di circa due secoli dalle vicende storiche descritte e quindi, nel caso in cui si accettasse il riconoscimento nel papa Crivelli, si dovrebbe pensare a un omaggio postumo al fondatore, rivoltogli in un momento in cui quelle terre lungo il corso del Ticino erano di dominio visconteo e punto di passaggio non secondario; un marmoreo stemma Visconti spicca infatti sull'alto campanile in mattoni. È comunque da notare che il titolo di *dominus* potrebbe di contro ben associarsi a un nobile locale, soprattutto se si osserva la totale assenza di simboli pontifici, motivo per cui rimane il dubbio di una reale identificazione del donatore effigiato in papa Urbano III. La stessa Menghini ipotizza inoltre una committenza da legarsi nientemeno che a Gian Galeazzo Visconti sulla base degli ornamenti incisi sullo sfondo della lunetta, riproducenti un motivo a cespo floreale e un volatile ad ali spiegate, che la studiosa vorrebbe identificare con l'emblema del signore di Milano, vale a dire la Colombina associata al motto *à bon droit* coniato da Francesco Petrarca. Tali decorazioni le appaiono del tutto simili a quelle sfoggiate con maggiore opulenza sui rilievi del sarcofago dell'*Arca di Bernabò Visconti*, fatti con tutta probabilità approntare dallo stesso Gian Galeazzo col fine di unirli alla monumentale statua equestre, già nella chiesa di San Giovanni in Conca a Milano, trasformandola così in un sepolcro magnifico, forse per sviare i sospetti della morte improvvisa dello zio, fatto da lui incarcerare nel castello di Trezzo sull'Adda nel 1385, usurpandone il potere³¹⁰. Le decorazioni incise sul fondale della lunetta di Bernate sono in verità quasi impercettibili, per cui non risulta così semplice riconoscervi l'insegna di Gian Galeazzo. È tuttavia ravvisabile una generale vicinanza all'arca milanese ora custodita al Castello

³⁰⁹ MENGHINI 2006-2007, pp. 61-71, 87-89.

³¹⁰ Sul problematico monumento visconteo si rimanda in particolare alla monografia redatta da VERGANI 2001. Per una lettura più sintetica, corredata della cospicua bibliografia di riferimento, si rinvia alla scheda dello stesso autore in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 297, pp. 277-291. Per l'idea che i rilievi del sarcofago siano stati commissionati da Gian Galeazzo dopo la morte di Bernabò, e quindi realizzati tra il 1385 e il 1386, si veda CAVAZZINI in *Dalla Bibbia di Corradino* 1997, scheda 10, pp. 40-42.

Sforzesco, che non solo riguarda i dettagli esornativi bensì l'intera modellazione delle figure, rilevata anche dalla stessa Menghini.

Il pregio storico-artistico della lunetta di Bernate fu riconosciuto in prima battuta da Giorgio Giulini, che non riuscì però a inquadrarla correttamente, datandola al XIII secolo³¹¹. Ad attribuirle sensatamente a Bonino da Campione fu invece Costantino Baroni, ponendola in confronto con il *Sarcofago Caimi* in Sant'Eustorgio, dove il San Giorgio di Bernate può trovare effettivamente un parallelo stringente (figg. 424-425, 431-434)³¹². La paternità boniniana è stata in seguito accettata dalla letteratura, sebbene la lunetta in esame sia sempre stata citata solo fuggacemente, senza un'adeguata argomentazione specifica³¹³. Gli studi più recenti l'hanno comunque meglio inserita tra quelle numerose opere ascrivibili non tanto direttamente a Bonino, quanto alla sua cerchia, eseguite dalla bottega o comunque da qualche suo valido collaboratore³¹⁴. Se da un lato l'opera boniniana di riferimento resta indubbiamente l'*Arca di Bernabò Visconti* per quell'espressività bonaria del *San Giacomo*, ripresa ad esempio dagli *Evangelisti* ritratti su uno dei fianchi minori del monumento milanese, ascrivibili alla mano del maestro, oppure da altre figure realizzate dalla bottega, sempre fedele allo scultore di Campione in quel modo di scolpire barbe e capelli striati (figg. 439-441), dall'altro lato si deve convenire con la Menghini sul rapporto stilistico con alcune figure presenti nel paliotto d'altare della chiesa di San Martino a Carpiano (cat. II.2), e in particolare con i rilievi oggi posti sul tergo dell'altare, come la *Dormitio Virginis* o lo *Sposalizio della Vergine* (figg. 435-436, 442-443). Non si può invece concordare con la stessa studiosa sull'associazione delle medesime maestranze al frontale di sarcofago con l'*Incoronazione della Vergine* in San Marco a Milano (cat. I.9), che come si è visto può essere a buon titolo inserito nel catalogo del Maestro di Viboldone e datato intorno alla metà del Trecento.

Lo scultore di Bernate può quindi essere rintracciato tra i valenti collaboratori di Bonino da Campione, attivi nelle due altre grandi imprese coeve del sepolcro e dell'altare di committenza viscontea, databili entrambe all'incirca al nono decennio, quando a ragione potrebbe essere ancorata anche la nostra lunetta. Il legame documentato di Gian Galeazzo con queste terre ticinesi, di cui era signore, lascia aperta la possibilità di un suo intervento quale

³¹¹ GIULINI 1760, VII, p. 50 (ed. 1855, IV, pp. 35-36).

³¹² BARONI 1944, pp. 108, 119-120 n. 48; BARONI 1955, pp. 804-805. Il sepolcro Caimi è stato datato intorno al 1370-1375 da Vergani (2001, p. 133), il quale ne ha posticipato la cronologia intorno agli anni Cinquanta, sostenuta dalla critica. In sintesi si veda CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 113.

³¹³ TOESCA 1951, p. 392 n. 143; OTTINO DELLA CHIESA 1980, I, p. 294; BOSSAGLIA 1970, p. 225; BAROLO 1984, pp. 20-21.

³¹⁴ BOSSAGLIA 1992, p. 31; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 27; BAROLI 2002; MENGHINI 2006-2007, pp. 61-71, 87-89; TRAVI 2011, pp. 265, 269 n. 35.

mecenate o comunque come tramite per lo scambio delle maestranze alle sue dirette dipendenze.

BIBLIOGRAFIA:

GIULINI 1760, VII, p. 50 (ed. 1855, IV, pp. 35-36); BARONI 1944, pp. 108, 119-120 n. 48; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, pp. 804-805; OTTINO DELLA CHIESA 1980, I, p. 294; BOSSAGLIA 1970, p. 225; BAROLO 1984, pp. 20-21; D'ERARIO 1988, p. 109; BOSSAGLIA 1992, p. 31; SHALLER in *Allegemeines* 1996, p. 560; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 27; BAROLI 2002; PARINI 2003, pp. 51-66; MENGHINI 2006-2007, pp. 61-71, 87-89; TRAVI 2011, pp. 265, 269 n. 35.



422



423

Fig.422 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino, San Giorgio, San Giacomo e un donatore*, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Fig.423 Transetto ovest, precedente ingresso della chiesa, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio



424



425



426



427

Figg.424, 426-427 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio
Fig.425 BONINO DA CAMPIONE, *Sarcofago Caimi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



428



429



430

Fig.428 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolare, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Figg.429-430 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Donatore*, particolari, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio



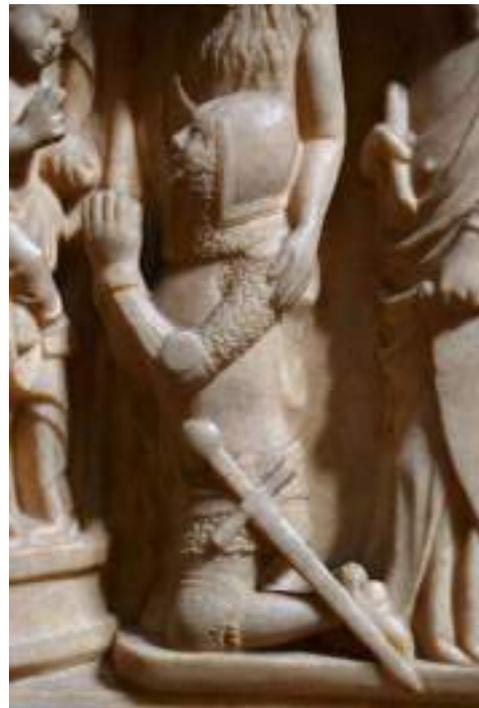
431



432



433



434

Figg.431, 433 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *San Giorgio*, particolari, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Figg.432, 434 BONINO DA CAMPIONE, *Sarcofago Caimi*, particolari, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



435



436



437



438

Fig.435 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolare, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Fig.436 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Sposalizio della Vergine*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

Figg.437-438 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *San Giacomo*, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio



439



440



441



442



443

Figg.439, 442 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *San Giacomo*, particolari, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Figg.440-441 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Arca di Bernabò Visconti*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.443 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Morte della Vergine*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

II.2

CARPIANO (Milano)

Chiesa di San Martino

Bottega di Bonino da Campione

Paliotto d'altare con Storie della Vergine

1380-1393 circa

Marmo di Candoglia; 100 x 260 x 130 cm

Il paliotto che costituisce la mensa d'altare della chiesa di San Martino a Carpiano, inserito in una struttura barocca in marmi policromi, rappresenta una delle opere più straordinarie e cruciali della scultura gotica lombarda di fine Trecento. Otto formelle modanate, sistemate sui quattro lati, sono raffigurate a rilievo con scene della *Vita della Vergine* tratte dal Vangelo Apocrifto di San Giacomo. La narrazione inizia sul fronte, dove troviamo la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, l'*Annuncio della buona novella a Gioacchino* e l'*Incontro alla Porta Aurea*. Si prosegue sul lato breve di destra con la *Nascita della Vergine*, la cui visione è fortemente compromessa, in parte celata dai marmi barocchi. Sul lato tergale si osservano la *Presentazione di Maria al Tempio*, lo *Sposalizio della Vergine* e la *Dormitio Virginis*. Gli episodi si concludono infine sul secondo lato breve con l'*Incoronazione della Vergine*, anch'essa dislocata in una posizione assai infelice.

L'opera, che mostra segni sporadici di rotture e crepe dovute a diverse manomissioni, si presenta nel complesso in buono stato, con una superficie marmorea levigatissima, la cui lucidità appare simile alla cera. Si tratta di un complesso scultoreo tanto meraviglioso quanto discusso dalla critica, che da oltre un secolo si interroga sulla committenza e sulla sua reale provenienza, risultando evidente l'esclusione di una destinazione originaria per una piccola chiesa della campagna a sud di Milano, sulla direttrice che conduce verso Pavia. La vicenda critica piuttosto intricata ebbe inizio con una serie di studi pionieristici pubblicati a breve distanza l'uno dall'altro da Diego Sant'Ambrogio a partire dagli ultimi anni dell'Ottocento fino ai primissimi del secolo successivo³¹⁵. Fu lo studioso ad alimentare l'affascinante ipotesi di una provenienza dei rilievi di Carpiano dal primo altare della Certosa di Pavia, fondata nel 1396 per volere di Gian Galeazzo Visconti e della moglie Caterina. Questa supposizione si fondava sull'interpretazione del Sant'Ambrogio di alcuni documenti riguardanti il momento di fondazione della Certosa, vale a dire un paio di pagamenti registrati nel *Libro Mastro delle*

³¹⁵ SANT'AMBROGIO 1894; SANT'AMBROGIO 1895; SANT'AMBROGIO 1896a; SANT'AMBROGIO 1896c; SANT'AMBROGIO 1901.

spese: il primo, datato 28 settembre 1396, indirizzato a un *Dominico Bossio de Campilione* per il lavoro di quattro lapidi di marmo; il secondo, datato 31 dicembre 1396, rivolto invece a *Johanni de Campilione dicto Botio* per tre lapidi marmoree³¹⁶. Al momento della cerimonia solenne della posa della prima pietra, avvenuta il 27 agosto 1396 alla presenza di Gian Galeazzo e dei figli, sarebbero quindi state benedette solo quattro delle sette lapidi totali, che per lo studioso sarebbero da identificare proprio in quelle con gli otto rilievi ora a Carpiano (due rilievi sarebbero stati lavorati nella medesima lastra), realizzate da due artisti campionesi, i cui nomi compaiono anche nei documenti bergamaschi della basilica di Santa Maria Maggiore. Il Sant'Ambrogio volle infatti identificare nel Giovanni da Campione, figlio di Ugo, attivo a Bergamo tra gli anni Quaranta e Sessanta lo stesso artista citato in seguito a Pavia, mentre in Domenico detto Bossio un suo collaboratore, già presente con lui a Bergamo; a Giovanni da Campione attribuì quindi con fermezza i rilievi, sebbene individuasse una vicinanza alla maniera di Bonino da Campione e all'*Arca di Sant'Agostino* in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia, da lui ritenuta appunto opera di quest'ultimo³¹⁷. La dissertazione dello studioso si è inoltre dilungata su una proposta di ricostruzione dell'antico altare certosino, sormontato a sua immaginazione da un ciborio, le cui colonne di sostegno potrebbero riconoscersi nelle quattro tortili e scolpite a motivi fitomorfi ora collocate come pronao della chiesa di Carpiano (figg. 507-508). La mensa doveva fungere da appoggio per il grande trittico eburneo scolpito dalla Bottega degli Embriachi entro il 1400, oggi custodito nella sacrestia della Certosa³¹⁸.

Il feudo di Carpiano, già possedimento visconteo, venne ceduto ai certosini pavesi da Gian Galeazzo nel 1393, ma fu con la bolla papale di Leone X del 1518 che si decretò l'unione perpetua della chiesa e del beneficio parrocchiale di San Martino al monastero della Certosa. Il momento del trasferimento nel borgo rurale sarebbe quindi avvenuto nel momento in cui si

³¹⁶ Il primo documento del 28 settembre 1396 così recita: *Dominico Bossio de Campilione pro eius solutione lapidum quatuor marmoris per eum datorum et laboratorum cum certis litteris sculptis in ipsis qui posite fuerunt in opera in primo fundamento incepto solenniter pro prefatum dominum et illustrem ejus genitorem Ducem, Johannes Mariam, Philippum Mariam et Gabrielem die 27 Augusti (1396). In summa per bulletam factam die suprascripti, ecc. et infilatam ut supra pro f. 4. L. 6 soldi 8.* La nota venne pubblicata per la prima volta da C. Magenta, *I Visconti e gli Sforza nel castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, Milano 1883, II, p. 70. Vedi SANT'AMBROGIO 1895, p. 429.

L'annotazione del 31 dicembre 1396 riporta invece quanto segue: *Die ultimo Decembris. Johanni de Campilione dicto Botio, qui dedit et vendidit pro laboreris turris de Mangano lapides tre marmoris laboratos et squadratos cum cassettis tres pro intus ponendo reliquias sanctorum. Qui lapides consignati fuerunt domino priori Cartusiae pro ponendo altaribus pro celebranda supra missam ad computum solidorum 24 pro quolibet lapide mercato facto per soprascriptum Galeam. In summa per bulletam die suprascripto factam rigore rationis suprascriptae ut supra pros(x)ime dicto die ultimo Decembris positam in filo. L. 3 soldi 12.* Vedi SANT'AMBROGIO 1895, p. 382; TASSO 2003, pp. 18-19 n.7.

³¹⁷ In un secondo momento attribuì a Giovanni solo i rilievi del fronte posto verso l'abside.

³¹⁸ SANT'AMBROGIO 1897, la tav. V riporta uno schizzo con la ricostruzione del ciborio, con timpano gattonato e arco a tutto sesto polilobato. Sul Trittico d'avorio si veda TOMASI in *Monumenti d'avorio* 2010, scheda 1, pp. 233-239.

decise di rinnovare l'altare maggiore della Certosa, ricostruito tra il 1567 e il 1576. A sostegno di tale supposizione starebbero due iscrizioni, rinvenute dallo stesso Sant'Ambrogio all'interno delle lastre marmoree scolpite: una recante la data 1567 in associazione al nome del preposito certosino, frate Giovanni Battista da Verano (F. G. B. VNO QVS CAR PP. MDLXVII) e l'altra con il nome del prete Giovanni Glusano (PRO IO GLVS), la cui nomina, tuttavia, risale stranamente a una cinquantina d'anni prima. Nel 1567 dovrebbe pertanto essere avvenuto lo spostamento dell'altare a Carpiano; tale data è ricordata anche in un *Enchiridio* ad uso dei parroci di Carpiano, in riferimento a opere di ristrutturazione della chiesa seguite da Giovan Battista Verano, tra le quali proprio il rinnovo dell'altare maggiore³¹⁹. In ultimo, sul piano della mensa vi è una terza scritta, RIEDIFICATVM 1698, ancora leggibile, riferita dal Sant'Ambrogio al nuovo assetto con coronamento barocco, che però fu commissionato nel 1709. Ciò che non rinvenne lo studioso furono invece le cassette delle reliquie menzionate nelle annotazioni del *Libro Mastro*.

Le argomentazioni messe in campo da Diego Sant'Ambrogio vennero subito contestate da Luca Beltrami, con una specie di botta e risposta tra i due. Pur non escludendo la provenienza certosina del paliotto di Carpiano, ma rifiutando l'attribuzione a Giovanni da Campione, il Beltrami avanzava con acume qualche precisazione documentaria³²⁰. Le sue osservazioni arrivarono quindi a chiarire che le quattro lapidi *cum certis litteris sculptis* pagate a Domenico da Campione, erano in verità delle lastre collocate a grande profondità nelle fondamenta al momento della cerimonia inaugurale e che molto probabilmente recavano il nome del signore di Milano, promotore dell'impresa che si andava avviando. Quanto alle altre tre lastre recanti le cassette per le reliquie dei santi, pagate a Giovanni nel dicembre 1396, egli notava come andassero in verità considerate semplici mense d'altare (*pro ponendo altaribus pro celebranda supra missam*) e che queste fossero destinate alla Torre del Mangano, la località nei pressi della Certosa dove i monaci vivevano provvisoriamente e dove quindi celebravano le funzioni religiose. Al Beltrami sembrava dunque alquanto improbabile che nella nuova chiesa, la cui costruzione era appena iniziata, esistesse già l'altare maggiore. Oltretutto, l'esiguo pagamento riservato a queste tre lapidi, come anche alle quattro della precedente annotazione, non poteva certo riguardare marmi pregiati, scolpiti con tale maestria come quelli che si vedono a Carpiano.

Dopo questi primi contributi, nel corso del Novecento fino ad oggi, la critica si è divisa in due scuole di pensiero, tra chi si è trovato in accordo con Diego Sant'Ambrogio, sostenendo

³¹⁹ L'*Enchiridio* fu scovato dal Sant'Ambrogio nell'Archivio di Stato di Milano. Vedi anche MENGHINI 2006-2007, p. 36.

³²⁰ BELTRAMI 1894; BELTRAMI 1895.

un'identificazione dei rilievi di Carpiano con l'antico altare della Certosa di Pavia, e chi invece ha proposto una datazione più precoce e quindi una diversa destinazione primitiva. La questione non può non intersecarsi con la lettura stilistica di queste sculture raffinatissime. Il primo a individuarvi una compartecipazione di tre maestri, individuati come stretti collaboratori di Bonino da Campione, fu Costantino Baroni³²¹. Egli proponeva nel dettaglio di attribuire al cosiddetto 'Primo maestro di Carpiano' le scene con *Gioacchino cacciato dal Tempio*, *l'Annuncio della buona novella* e *l'Incontro alla Porta Aurea*. Il 'Secondo maestro', più energico e rude, avrebbe invece scolpito la *Presentazione al Tempio*, lo *Sposalizio* e la *Morte della Vergine*; a lui, secondo Baroni, spetterebbe anche una partecipazione nel sarcofago con *l'Incoronazione della Vergine* nella chiesa di San Marco a Milano (cat. I.9), che però, come ho cercato di dimostrare, credo sia da ascrivere al Maestro di Viboldone. Il rilievo dell'*Incoronazione della Vergine* di Carpiano veniva visto dallo studioso come a sé stante, opera evidentemente di un altro artefice, forse lo stesso Bonino, in rapporto con l'analoga scena scolpita sul sarcofago dell'*Arca di Bernabò Visconti* e con la *Madonna con Bambino* in Santa Maria Segreta a Milano. Lo studioso riuscì quindi a capire perfettamente l'ambito artistico in cui inserire l'altare di Carpiano, rifiutando la tesi del Sant'Ambrogio relativa a un operato di Giovanni da Campione, che era stata in precedenza accolta da Adolfo Venturi³²². Da allora nessuno ha più messo in dubbio il fatto che l'opera sia uscita dall'*atelier* del grande Bonino da Campione, anche se un seppur attento osservatore quale era Pietro Toesca si limitò a definirlo un "mediocrissimo altare", relegandolo a opera di bottega di secondo ordine³²³. A porsi su un fronte decisamente opposto a Diego Sant'Ambrogio circa l'attribuzione e la cronologia fu Franco Russoli, autore delle schede di catalogo dei tre rilievi tergalì del paliotto, esposti alla mostra milanese *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* del 1958. Lo studioso anticipava di alcuni decenni la loro realizzazione, ascrivendola a un maestro attivo intorno al 1360 per via delle affinità con il Maestro di Viboldone e il sepolcro di Salvarino Aliprandi³²⁴.

La posizione del Sant'Ambrogio è stata più recentemente ripresa e rilanciata da Maria Grazia Albertini Ottolenghi, con la quale conviene anche Graziano Alfredo Vergani³²⁵. A detta della studiosa diversi elementi confermerebbero l'identificazione dei nostri rilievi con il primo altare della Certosa pavese. Innanzitutto, l'iconografia mariana si presta perfettamente a una

³²¹ BARONI 1944, pp. 109-110; BARONI 1955, pp. 806-807.

³²² VENTURI 1906, p. 606.

³²³ TOESCA 1951, p. 392.

³²⁴ RUSSOLI in *Arte Lombarda* 1958, schede 33-35, pp. 14-15.

³²⁵ ALBERTINI OTTOLENGHI 1992, pp. 224-230; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996b, pp. 585-590; VERGANI 2001, pp. 120, 144-145, 164 n. 23.

chiesa dedicata alla Madonna delle Grazie, come era quella voluta dai Visconti come grande *ex voto* per la tanto attesa nascita del loro primogenito, Giovanni Maria. Le *Storie della Vergine* figurano inoltre tra le numerose scene rappresentate sul Trittico d'avorio, anch'esse tratte dai Vangeli Apocriti, motivo per cui in epoca di controriforma si sarebbe deciso di rimuovere l'altare e relegarlo in una chiesa marginale. Le misure delle lastre di Carpiano e le incisioni rinvenute dalla Ottolenghi sulla mensa corrisponderebbero perfettamente alla distanza tra le due scanalature del Trittico, provando quindi che esso doveva trovarsi ancorato sul piano dell'altare, come se fosse una pala. Esiste una testimonianza di Giovanni Ridolfi risalente al 1480, quando l'ambasciatore fiorentino ammirò nella sacrestia l'altare maggiore "tutto di avorio scolpitovi dentro il Testamento vecchio e nuovo et dietro a quello, insu le colonne, la sepoltura di Gian Galeazzo et il corpo suo et lui a cavallo fuvvi ritratto al naturale"³²⁶; sebbene non si faccia esplicito riferimento ai nostri marmi, la Ottolenghi ritiene che questi servissero da base per il Trittico eburneo. Il complesso dell'altare e il monumento equestre del Visconti, oggi perduto, dovettero poi essere trasferiti in chiesa alla fine del XV secolo, dove li videro Pasquier Le Moine nel 1515 e Paolo Giovio nel 1536³²⁷; ma anche in questi casi a colpire i visitatori furono il pregiato retablo di avorio e la magnificente tomba, mentre del paliotto non si fece menzione. La studiosa cita poi le due scritte già indicate dal Sant'Ambrogio all'interno dei rilievi, una da legarsi al rifacimento dell'altare della Certosa, risalente al 1567, quando era preposito Giovanni da Verano, e l'altra recante il nome di Giovanni da Glussiano, che fu procuratore della Certosa stessa. Sulla questione attributiva, la Ottolenghi riprende la suddivisione delle mani proposta da Baroni, lasciando aperto il nodo cruciale della datazione, che in virtù della vicinanza stilistica con l'*Arca di Bernabò Visconti* potrebbe avvicinarsi al 1385, quantomeno come inizio della lavorazione.

A tornare sull'argomento è stata infine Francesca Tasso, che ha respinto con valide argomentazioni la provenienza dalla Certosa di Pavia, ritenendo troppo deboli quelle avanzate a sostegno di questa tesi e proponendo alternativamente l'ipotesi di una destinazione milanese dell'altare³²⁸. Il tema dell'Immacolata Concezione spiegato nei rilievi ora a Carpiano, secondo la studiosa, potrebbe far pensare a un'importante chiesa francescana o domenicana. Da non tralasciare è inoltre la presenza a Milano di un'altra Certosa, quella di Garegnano, fondata da Giovanni Visconti nel 1349 e consacrata nel 1367; la chiesa, benché donata dallo stesso arcivescovo ai certosini, rimase sotto la protezione viscontea per i decenni successivi.

³²⁶ MAIOCCHI 1900, pp. 54-57; SCHOFIELD 1983, p. 95; ALBERTINI OTTOLENGHI 1992, p. 226.

³²⁷ SNOW-SMITH 1976, pp. 361-363; ALBERTINI OTTOLENGHI 1992, pp. 226, 247 nn. 24-25.

³²⁸ TASSO 2003, pp. 15-26.

Dell'edificio medievale oggi non rimane nulla, ma la presenza di un calco raffigurante l'episodio dell'*Incontro alla Porta Aurea* di Carpiano, murato sopra la porta d'ingresso del convento, potrebbe essere un elemento indicativo, anche se non dirimente. La Tasso anticipa dunque la datazione dell'altare al settimo-ottavo decennio, tenendo in considerazione lo stile fortemente boniniano. Per il suo altissimo grado di qualità e complessità l'opera si pone come un precedente importante per l'altare eretto tra gli ultimi anni del Trecento e l'inizio del Quattrocento nella basilica di Sant'Eustorgio.

Convengo con la studiosa sul fatto che questo complesso scultoreo appaia molto più confacente a Milano che non a Pavia e sulla considerazione non banale relativa ai gusti di Gian Galeazzo. Il futuro duca espresse fin dai suoi primi anni di dominio assoluto – conquistato nel 1385 dopo essersi sbarazzato dello zio Bernabò – una raffinata sensibilità artistica, aggiornata su quanto si stava sviluppando nelle principali corti europee. Fu così che già nel 1387 egli scelse uno scultore di una generazione diversa rispetto a Bonino per l'esecuzione della tomba della madre Bianca di Savoia, sepolta a Pavia nella chiesa di Santa Chiara la Reale. La lastra tombale oggi conservata al Castello Sforzesco palesa la maniera tipica di Giacomo da Campione, ingaggiato documentatamente nei lavori della nuova cattedrale milanese, fondata nel 1386, dove appose la propria firma sulla sovrapporta dell'ingresso della sacrestia nord (1390-1395) e dove la sua presenza è rilevabile tra le sculture a decoro dei finestroni³²⁹. Il suo stile, costruito su linee nette e taglienti, in dialogo con i coevi esiti pittorici di Giovannino de Grassi, ben si distingue da quello più morbido di Bonino e dei suoi stretti seguaci, prediletto da Bernabò. Lo stesso Giacomo oltretutto fu tra i maestri richiamati a Pavia dal Gian Galeazzo per l'erigenda Certosa. Sembra dunque molto strano che per il nuovo altare maggiore di quella chiesa, simbolo della magnificenza viscontea, si desiderasse avere un'opera impostata su moduli ormai “fuori moda”. Ciò non esclude totalmente che a un certo punto l'altare, per qualche ragione ignota, sia pure arrivato a Pavia e in seguito a Carpiano, ma a mio avviso è da escludere che esso sia nato appositamente per quel luogo.

Non si può d'altro canto scartare una committenza giunta direttamente dai Visconti. A pensare a un legame diretto con Gian Galeazzo e con Caterina, con una datazione verso la seconda metà del nono decennio, è stata Valentina Menghini nella sua tesi di laurea incentrata proprio sulle vicende critiche dell'altare di Carpiano, la quale scorge all'interno dei rilievi alcuni riferimenti simbolici alla coppia: la quercia fruttifera, il trifoglio e i gigli araldici,

³²⁹ Su Giacomo da Campione e sulla scultura dei primi anni della fondazione del Duomo di Milano si rimanda a CAVAZZINI 2004, pp. 1-16. Per la tomba di Bianca di Savoia si vedano TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 302, pp. 301-303; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.30, pp. 106-107.

emblemi riscontrabili anche nei manoscritti miniati dell'epoca. La dedicazione a Maria starebbe inoltre a indicare la devozione ben nota dei Visconti alla Vergine e l'omaggio per la nascita tardiva del figlio maschio, Giovanni Maria (1388), seguita da quella del secondogenito Filippo Maria (1392), entrambi non casualmente recanti come secondo nome Maria. Nella *Sant'Anna* partoriente si vuole difatti vedere un'allusione a Caterina³³⁰. Non vi sono tuttavia elementi araldici esplicitamente viscontei e riferimenti al titolo ducale, ottenuto da Gian Galeazzo nel 1395.

Il ruolo di mecenate di Caterina Visconti non è stato ancora adeguatamente messo a punto negli studi, ma la duchessa assunse una posizione tutt'altro che secondaria in questo senso. A tal proposito credo si debba prestare attenzione a una nota contenuta negli Annali del Duomo di Milano, in connessione al 1391, secondo la quale Caterina avrebbe acquistato del marmo dalla Fabbrica per un altare da erigersi in 'Santa Maria alle Caserotte'³³¹. Diego Sant'Ambrogio aveva rilevato questa annotazione, affermando però che la nuova chiesa non venne mai costruita e che quindi quel marmo dovesse venire destinato altrove. Tuttavia, stando alla bibliografia, Santa Maria *de Caruptis* o delle Case Rotte corrisponde alla perduta Santa Maria della Scala, così chiamata in onore di Beatrice, o Regina, Della Scala, moglie di Bernabò Visconti, morta nel 1384³³². La denominazione 'alle case rotte' si lega al luogo dove si ergeva, nei pressi delle abitazioni dei Torriani, storici antagonisti dei Visconti, distrutte nel 1311, a pochi passi dal Duomo, dove ora si trova il Teatro chiamato appunto 'alla Scala'. La posa della prima pietra di quella chiesa, la cui fondazione fu patrocinata da Bernabò, risale al 7 settembre 1381, svoltasi alla presenza del vescovo Antonio da Saluzzo; la consacrazione avvenne nel 1385, dopo la morte della moglie del signore di Milano, alla quale fu quindi dedicata. Consacrata all'Assunta, divenne una vera e propria cappella reale della famiglia Visconti, chiamata collegiale e da loro dotata di numerosi possedimenti nella zona del Lambro, a sud di Milano, comprendenti località molto prossime a Carpiano. La stessa Beatrice prima di morire chiese che venisse completata. È dunque del tutto ragionevole immaginare il legame profondo che doveva sentire Caterina, figlia di Bernabò e Regina, per questo luogo di culto, soprattutto se pensiamo alla tanto desiderata nascita dell'erede maschio arrivata il 7 settembre 1388, per la quale era stata invocata la Vergine e forse anche la defunta madre. La chiesa di Santa Maria della Scala ha subito diversi interventi, dapprima con un rifacimento dell'abside a fine Quattrocento e poi con la consacrazione di un nuovo altare maggiore nel 1548, prima della definitiva demolizione nel

³³⁰ MENGHINI 2006-2007, pp. .

³³¹ *Annali* 1877, I, pp. XIII, 46 n. 1.

³³² MERONI 1989; CACIAGLI 1997, I, pp. 170-202.

1776, che comportò il trasferimento di tutte le opere d'arte nella vicina chiesa gesuita di San Fedele. Non sussistono sufficienti dati per affermare con certezza che quel marmo richiesto da Caterina fosse destinato proprio all'altare ora a Carpiano, ma se valutiamo gli aspetti stilistici, perfettamente adeguati a una cronologia verso la seconda metà degli anni Ottanta e al massimo ai primi Novanta, e la scelta di rivolgersi alla bottega di Bonino da Campione, fido scultore della corte di Bernabò, tale ipotesi può apparire quantomeno verosimile. Il paliotto, ammettendo per un attimo che sia stato davvero collocato inizialmente in Santa Maria della Scala, potrebbe essere stato spostato da lì nel momento del rifacimento cinquecentesco dell'altare, motivo per cui nel Settecento non figura tra le opere confluite in San Fedele. Ad ogni modo, nel 1573 San Carlo Borromeo in visita a Carpiano poté già annotare la presenza *in loco* dell'altare *constructum ex marmore albo*³³³.

La straordinaria regia compositiva delle scene, la variegata e studiata gestualità, che cita addirittura Giotto nella *Presentazione di Maria al Tempio* (figg. 481-482), così come la tenuta qualitativa altissima dei marmi in esame non possono escludere una progettazione direttamente imputabile a un grande maestro quale era Bonino da Campione. Egli muore nel 1393 e quindi è possibile che, essendo ormai in tarda età, abbia delegato l'esecuzione materiale alla bottega, mantenendo comunque una costante e attenta supervisione. L'opera che stilisticamente si avvicina maggiormente all'altare è il sarcofago dell'*Arca di Bernabò Visconti*, eseguito molto probabilmente verso il 1385 o poco dopo. Molte figure possono essere messe a confronto con quelle di Carpiano, dove le mani intervenute sono molteplici e dove non penso si possa fare una distinzione netta come quella proposta dal Baroni tra lato frontale e lato tergale (figg. 463, 465, 471-472, 493-496, 497-502). All'interno di un medesimo rilievo è difatti possibile scorgere differenziazioni, basti vedere a titolo esemplificativo la scena dello *Sposalizio*, dove nel gruppo che accompagna la giovane Maria si notano diverse maniere di scolpire gli occhi (fig. 488), così come la capigliatura riccioluta di Giuseppe si distingue da quella più sfibrata degli astanti posti alle sue spalle (fig. 449). Si tratta di un lavoro d'*equipe*, all'interno del quale tutto si fonde in uno spettacolare effetto finale unitario. La supposta partecipazione dello stesso Bonino nel rilievo dell'*Incoronazione della Vergine* non sembra sostenibile se si mette in parallelo con quella del monumento visconteo, dove i volti della Madonna e di Cristo appaiono meno allungati e più pieni; resta comunque palese come il modello sia il medesimo (figg. 503-506). Attinenze stilistiche, da riferire ai medesimi collaboratori, sono ravvisabili anche con l'*Arca di*

³³³ TASSO 2003, pp. 21-22. Nella visita pastorale del 1580 le colonne del pronao di Carpiano vengono citate come provenienti dalla Certosa di Pavia.

Cansignorio della Scala a Verona, opera firmata da Bonino ed eseguita verso la metà degli anni Settanta con il largo supporto della bottega.

La descrizione miniaturistica, evidente sia a livello espressivo che negli sfondi naturali entro cui si ambientano le scene, fa pensare all'*Ouvrage de Lombardie*, a quello spirito raffinato espresso nei codici miniati commissionati proprio dai Visconti negli ultimi decenni del XIV secolo. Molti paralleli si possono scorgere con il *Ms.lat.757*, conservato nella Bibliothèque Nationale de France a Parigi (figg. 460-464, 466-467, 479-480), sulla cui cronologia il dibattito è vivace³³⁴. Una datazione intorno alla seconda metà degli anni Ottanta sembra comunque accettata e dunque una cronologia che non disdegna con quanto detto in merito ai marmi di Carpiano. Si può quindi immaginare che in questi anni a Milano ci fossero interferenze tra le diverse arti figurative e che, nel nostro caso specifico, Bonino e i suoi abbiano tratto spunto da quelle splendide pagine miniate, cogliendone gli aspetti eleganti e al tempo stesso minuti e briosi, aspetti di una piacevole quotidianità, nella quale appare come del tutto normale l'arrivo di un'ancella con un polletto sul vassoio nella stanza della Sant'Anna provata dal parto, alla quale è bene portare ristoro (figg. 473-474).

BIBLIOGRAFIA:

SANT'AMBROGIO 1894; BELTRAMI 1894; SANT'AMBROGIO 1895; BELTRAMI 1895; BELTRAMI 1896; SANT'AMBROGIO 1896a; SANT'AMBROGIO 1896c; SANT'AMBROGIO 1897; MÜNTZ 1899; MAIOCCHI 1900, pp. 54-57; SANT'AMBROGIO 1901; VENTURI 1906, p. 606; CAROTTI 1913, p. 1232; BARONI 1944, pp. 109-110; TOESCA 1951, p. 392; BARONI 1955, pp. 806-807; LONGHI 1958, p. XXV; RUSSOLI in *Arte Lombarda* 1958, schede 33-35, pp. 14-15; ALBERTINI OTTOLENGHI 1992, pp. 224-230; PISTILLI 1992, p. 630; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996b, pp. 585-590; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, schede 32-33; VERGANI 2001, pp. 120, 144-145, 164 n. 23; TASSO 2003, pp. 15-26; MENGHINI 2006-2007.

³³⁴ Se ne veda una sintesi in ALIDORI BATTAGLIA in *Arte lombarda* 2015, scheda I.23, p. 108.



444



445

Fig.444 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.445 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Annuncio della buona novella a Gioacchino*, Carpiano, chiesa di San Martino



446



447

Fig.446 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incontro alla Porta Aurea*, Carpiano, chiesa di San Martino
Fig.447 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Nascita della Vergine*, Carpiano, chiesa di San Martino



448



449

Fig.448 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Presentazione di Maria al Tempio*, Carpiano, chiesa di San Martino
Fig.449 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Sposalizio della Vergine*, Carpiano, chiesa di San Martino



450



451



452

Fig.450 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Dormitio Virginis*, Carpiano, chiesa di San Martino

Figg.451-452 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, Carpiano, chiesa di San Martino



453



454



455



456



457

Figg.453-455 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.456 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *San Giovanni dolente*, particolare dell'Arca di Bernabò Visconti, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.457 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Annuncio della buona novella a Gioacchino*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino



458



459



460



461

Figg.458-460 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Annuncio della buona novella a Gioacchino*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.461 *Tentazioni di Gesù nel deserto*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 305v, particolare, Parigi, Bibliothèque Nationale de France



462



463



464



465

Fig.462 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Annuncio della buona novella a Gioacchino*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

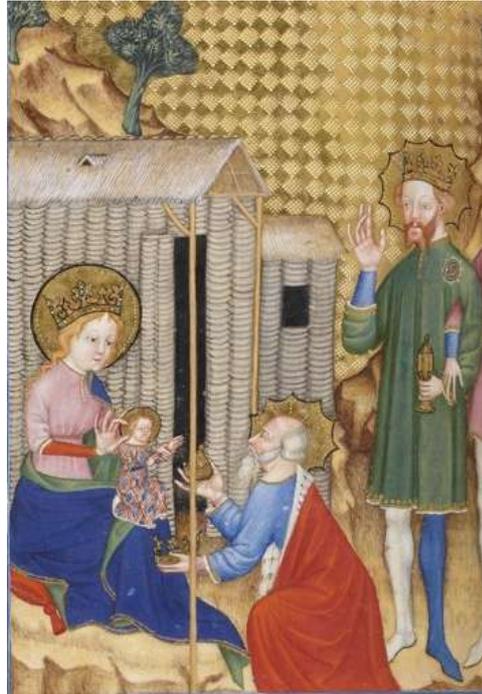
Fig.463 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Nascita della Vergine*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.464 *Natività*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 283v, particolare, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

Fig.465 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Angelo*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



466



467



468



469

Fig.466 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Annuncio della buona novella a Gioacchino*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.467 *Adorazione dei Magi*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 293v, particolare, Parigi, Bibliothèque Nationale de France

Figg.468-469 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incontro alla Porta Aurea*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



470



471



472

Figg.470-471 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incontro alla Porta Aurea*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.472 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *San Cristoforo*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



473



474



475



476



477

Figg.473, 475-477 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Nascita della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.474 *Nascita della Vergine*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 337r, particolare, Parigi, Bibliothèque Nationale de France



478



479



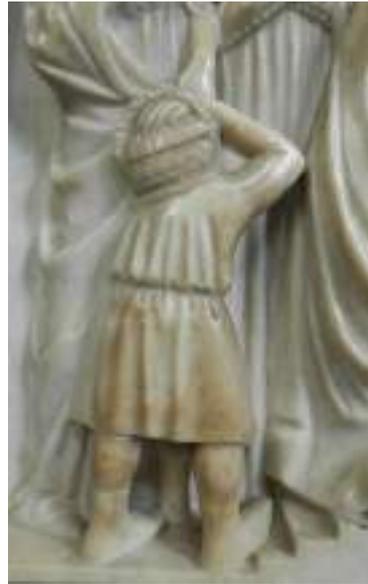
480

Figg.478-479 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Nascita della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.480 *Sant'Orsola e le compagne*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 380r, particolare, Parigi, Bibliothèque Nationale de France



481



482



483



484



485

Fig.481 GIOTTO, *Presentazione di Maria al Tempio*, particolare, Padova, Cappella degli Scrovegni
Figg.482-485 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Presentazione di Maria al Tempio*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



486



487



488



489

Figg.486-489 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Sposalizio della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



490



491



492

Figg.490-492 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Dormitio Virginis*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



493



494



495



496

Figg.493, 495 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Dormitio Virginis*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.494 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *San Giovanni Battista*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.496 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Vergine dolente*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



497



498



499

Fig.497 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'Arca di Bernabò Visconti, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Figg.498-499 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



500



501



502

Fig.501 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *San Cristoforo*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Figg.500, 502 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



503



504



505



506

Figg.504, 506 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Incoronazione della Vergine*, particolari dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Figg.503, 505 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



507



508

Figg.507-508 Protiro, Carpiano, chiesa di San Martino

II.3

CASTELLETTO MENDOSIO (Abbiategrasso, Milano)

Chiesa di Sant'Antonio Abate

Bottega del Maestro di Viboldone

Madonna con Bambino

1350-1360 circa

Marmo; 85 cm

La Madonna, secondo un'iconografia piuttosto diffusa nella seconda metà del secolo in Lombardia, è raffigurata stante, con il Bambino sorretto sul braccio destro, trattenuto per il piedino. Il piccolo con le gambe incrociate è intento ad aprire un libricino, mentre alza gli occhi a guardare in lontananza, non incrociando lo sguardo che la madre gli rivolge pacatamente. Il particolare iconografico del Bambino con libro, di origine oltralpina, fa la sua comparsa in terra padana già al principio del secolo nelle sculture poste sul protiro della Cattedrale di Cremona ascritte a Marco Romano³³⁵. Lo stesso dettaglio fu in seguito ripreso dagli scultori lombardi, come si rileva difatti in alcuni esemplari di secondo Trecento: la *Vergine con Bambino* del Maestro di Viboldone a Campione d'Italia (cat. I.2); la cosiddetta 'Madonna Litta' di Bonino da Campione³³⁶; la boniniana *Madonna con Bambino* in trono, già a Lugano, di collezione privata³³⁷; e ancora la *Madonna* proveniente dalla Collegiata di Santo Stefano a Vimercate (cat. II.39). Il tergo della nostra scultura non è rifinito, molto probabilmente perché pensata fin dal principio per essere addossata a una parete, forse entro un'edicola d'altare.

La statua proviene dall'antico Oratorio di Santa Maria de Campo, nei pressi di Albairate (Milano), già dei Benedettini, affidato agli Umiliati nel 1250 dall'arcivescovo di Milano Leone da Perego, insieme alla chiesa della SS. Trinità di Milano³³⁸. Qui, nel 1622, il prevosto di Abbiategrasso, Giovanni Alberto Dardanone, venuto in visita, segnalò la presenza della venerata Madonna con Bambino e, considerata la situazione indegna in cui versava l'edificio, ordinò che la statua fosse trasferita nella vicina chiesa parrocchiale di Castelletto Mendosio, edificata a partire dal 1604 e dedicata a Sant'Antonio Abate³³⁹. L'Oratorio, dal 1476 passato in

³³⁵ PREVITALI 1983; GANDOLFO 2001, pp. 59-62; BELLINGERI 2007, 418-421.

³³⁶ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, pp. 260-262; TRAVI, in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 295, pp. 272-274; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.25, pp. 104-105.

³³⁷ FIORIO 1991, p. 128 n. 43; BELLINGERI 1996, p. 147; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 139; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, p. 262; NAPIONE 2009, p. 411; TRAVI 2011, pp. 265, 269 n. 37.

³³⁸ PALESTRA 1956, p. 67.

³³⁹ Già nel 1603, durante la visita di Federico Borromeo, l'oratorio appariva in rovina, vedi *Ricerche storiche* 1981.

proprietà privata a Giovanni A. Borri, venne poi inglobato in una cascina, perdendo così ogni importanza³⁴⁰. Con tutta probabilità, già all'inizio nel 1623 la scultura fu trasportata nel nuovo sito, suscitando vivo interesse da parte delle autorità ecclesiastiche a causa dei numerosi eventi miracolosi ad essa collegati; da qui infatti l'appellativo di 'Madonna delle Grazie'³⁴¹. Nell'archivio parrocchiale di Castelletto si conserva ancora la documentazione relativa a questi fatti, puntualmente registrati, e alle spese sostenute per la prima festa solenne celebrata nel 1627 in onore della prodigiosa scultura³⁴². Inizialmente, dovette forse essere sistemata nella cappella dedicata alla Beata Vergine, costruita sulla parete destra della chiesa nel 1622 proprio in concomitanza con la traslazione. Ma già pochi anni dopo, in una stampa firmata da Giovan Paolo Bianchi e datata 1632, compare, agghindata da una grande corona (aggiunta anche al Bambino), al centro dell'altare maggiore barocco, dove è rimasta fino a tempi recenti³⁴³. Oggi l'originale non si conserva più all'interno della chiesa per motivi di sicurezza, sostituito da una copia in gesso, posata su una mensola, sul pilastro sinistro dell'arco santo.

La "rusticana Vergine delle Grazie", fu attribuita da Costantino Baroni (1944) al Maestro di Viboldone e posta in rapporto al *Battista* acefalo del gruppo di Porta Nuova (cat. I.14, figg. 324-325)³⁴⁴. Un'attribuzione accolta da Maria Teresa Fiorio (1991), Sandrina Bandera (1999) – da quest'ultima riferita come "copia forse del prototipo scomparso di Morimondo" – e da Maria Letizia Casati e Paola Strada (2000), le quali aggiungono, senza motivare, la partecipazione della bottega³⁴⁵. Proprio come opera della bottega del Maestro è stata invece valutata, credo a ragione, da Carla Travi (2011). Basti il confronto tra la Madonna di Castelletto e quella autografa della Galleria Civica di Campione (cat. I.2), di identica iconografia, per distinguere nella prima una maggiore semplificazione formale, evidente nell'appiattimento del velo, ben più ricercato nell'esemplare campioneso, così come una minore intensità a livello espressivo. Sebbene il modello appaia chiaramente essere quello dello scultore attivo a Viboldone, con la ripresa di simili soluzioni nella resa del panneggio, a livello di qualità stilistica sembra piuttosto attendibile l'assegnazione a un suo collaboratore. La pertinenza

³⁴⁰ TRAVI 2011, p. 269 n. 31.

³⁴¹ *Ricerche storiche* 1981.

³⁴² *Ricerche storiche* 1981.

³⁴³ PERTUSI 1986, pp. 116-117; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 1. La scultura presenta ancora i ganci per l'innesto delle corone sulle sommità delle teste. Documentata sull'altare barocco anche in una fotografia scattata durante la visita pastorale del 1969, conservata tra le schede catalografiche della diocesi di Milano. Tra la documentazione diocesana appaiono inoltre le riproduzioni fotografiche della matrice in rame settecentesca e della relativa stampa cartacea del XVIII secolo, conservate nell'archivio della parrocchia di Castelletto: mostrano anch'esse la Madonna entro l'altare maggiore, eretto verso la metà del XVIII secolo, attorniato da scene raffiguranti scene dei miracoli da lei compiuti (disegnata da Carlo Righini e incisa da Gerolamo Cattaneo).

³⁴⁴ BARONI 1944, p. 102; BARONI 1955, p. 799.

³⁴⁵ FIORIO 1991, p. 122; BANDERA 1999, pp. 238-239; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 1.

dell'oratorio all'ordine degli Umiliati non disdice peraltro con una possibile richiesta pervenuta direttamente al Maestro ingaggiato per la loro Abbazia suburbana, il quale potrebbe tuttavia averla ceduta a un suo assistente, in vista di una destinazione rurale, di minore rilevanza, se non devozionale. Si ritiene dunque plausibile una collocazione cronologica tra il quinto e il sesto decennio.

BIBLIOGRAFIA:

PARODI 1924, p. 203; BARONI 1944, p. 102; BARONI 1955, p. 799; PALESTRA 1956, p. 67; *Ricerche storiche* 1981, pp. 12-16; COMINCINI 1986, pp. 77-79; PERTUSI 1986, pp. 116-117; FIORIO 1991, p. 122; BANDERA 1999, pp. 238-239; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, scheda 1; TRAVI 2011, pp. 264, 268-269 nn. 30-33.



509

Fig.509 BOTTEGA DEL MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Castelletto Mendosio, chiesa di Sant'Antonio Abate



510



511



512



513

Figg.510, 512 BOTTEGA DEL MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Castelletto Mendosio, chiesa di Sant'Antonio Abate

Figg.511, 513 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Campione, Galleria Civica



514



515



516

Fig.514 BOTTEGA DEL MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Castelletto Mendosio, chiesa di Sant'Antonio Abate

Fig.515 BONINO DA CAMPIONE (?), *Madonna con Bambino*, già Milano, Abbazia di Morimondo

Fig.516 *Madonna con Bambino*, copia in gesso della Madonna marmorea, Castelletto Mendosio, chiesa di Sant'Antonio Abate

II.4

PERO (Milano)

Chiesa della Visitazione di Maria Vergine

Scultore lombardo

San Leonardo

Metà del XIV secolo circa

Marmo di Candoglia; 105 x 25 x 25 cm

Questa scultura in marmo di Candoglia raffigura un San Leonardo stante, riconoscibile dalle grosse catene sorrette con la mano destra, mentre con l'altra stringe al petto un libro. Il santo dall'aspetto giovanile e con tonsura, indossa una semplice dalmatica, priva di ornamentazioni accessorie³⁴⁶. Sistemata sopra una mensola in cemento, sulla parete di mattoni a lato sinistro della zona presbiteriale, l'opera dai caratteri trecenteschi appare del tutto fuori contesto all'interno della moderna chiesa della Visitazione di Maria Vergine a Pero, costruita nel 1960 nella periferia nord-ovest di Milano³⁴⁷. Forse proprio per questa collocazione marginale, in un edificio privo di interesse storico-artistico, la scultura risulta essere inedita³⁴⁸.

In assenza di notizie circa la sua provenienza, è interessante considerare come tutt'oggi, poco distante da Pero, esista un quartiere intitolato proprio a San Leonardo. Difatti, scorrendo le pagine del *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* di Goffredo da Bussero, risalente alla fine del XIII secolo, si riscontra la citazione di una chiesa dedicata a San Leonardo a Prato Isano, nella Pieve di Trenno (*in plebe treno, ecclesia sancti leonardi in praisana*); Trenno, che in epoca medievale era un comune e appunto sede di una pieve, è oggi un quartiere periferico di Milano, confinante con l'attuale comune di Pero³⁴⁹. Questa chiesa non esisteva già più al tempo di Giorgio Giulini, che comunque la menziona un paio di volte nelle sue *Memorie* edite nel 1760, dapprima in riferimento al testamento del nobile Alberico de' Ferrari del 1142, il quale lasciò del denaro ad alcune chiese e luoghi pii, tra cui per l'appunto la chiesa di San Leonardo in Praisana, e una seconda volta in relazione a un legato pio alla canonica di San Leonardo, risalente al 1152, che per lo storico potrebbe essere una delle nuove canoniche regolari di Sant'Agostino sorte nel contado³⁵⁰. La presenza nel XIV secolo di un comune nell'attuale zona

³⁴⁶ Sulla vicenda agiografica di San Leonardo di Limoges si vedano CIGNITTI-COLAFRANCESCHI 1966.

³⁴⁷ Progettata dall'architetto Vittorio Faglia. PERUCCHETTI in *Le nuove chiese* 1994, p. 159.

³⁴⁸ Ne sono venuta a conoscenza sfogliando le schede di catalogo cartacee della Diocesi di Milano, conservate presso il Museo Diocesano (Marina Mojana, 1986).

³⁴⁹ GOFFREDO DA BUSSERO (ed. 1974)

³⁵⁰ GIULINI 1760, V, pp. 394, 521, 525. Lo stesso Giulini, nel volume IX (1760, pp. 116, 508), cita "Pieve di Trenno – Torrazza di San Leonardo – San Leo de Prato Isano – Canonica".

di Pero, denominato Cassina San Leonardo, incluso nella pieve di Trenno, compare oltretutto negli “Statuti delle acque e delle strade del contado di Milano fatti nel 1346”, dove viene elencato tra le località cui spetta la manutenzione della “strata da Rò” come “le cassine de San Leonardo” (Compartizione delle fagie 1346)³⁵¹. A Cassina del Pero, tra XVI e XVIII secolo, è documentata una parrocchia intitolata a Santa Maria Elisabetta, mutata poi in Visitazione di Maria Vergine³⁵². È quindi possibile immaginare che la chiesa antica intitolata a San Leonardo sorgesse esattamente nella zona dove oggi si trova la moderna chiesa della Visitazione e che la nostra scultura raffigurante il santo francese nascesse fin dall’origine per questo luogo.

L’opera, in discreto stato di conservazione, presenta alcune ammaccature sporadiche, una rottura a livello dell’orecchio sinistro e una sutura sulla guancia destra; il tergo è liscio probabilmente perché la collocazione primitiva prevedeva l’inserimento in una nicchia o comunque l’addossamento a una parete. Nella sua semplicità rivela una certa finezza d’intaglio nella tunica, che si increspa sulle larghe maniche, incise con profondi solchi, per poi scendere in ampie pieghe tubolari verticali fino ad ondularsi a terra sopra i piedi, che sbucano appena. Il santo accenna un ancheggiamento, torcendo il capo verso la sua sinistra. Questa posa dinamica induce a credere che non fosse una statua isolata, bensì in relazione a una seconda o a un gruppo. I lineamenti del viso sono minuti e delicati, incorniciati dalla chierica ben pettinata.

Non vi sono molti elementi indiziari per collegare la scultura a una specifica personalità artistica da ricercare tra quelle più note del Trecento in Lombardia. La sua impostazione elegante fa pensare a un momento post balduccesco, ma a differenza dei più fedeli seguaci di Giovanni di Balduccio il nostro scultore non rivela interesse per la resa di dettagli decorativi, benché sveli una sensibilità plastica piuttosto notevole. Le opere che forse, a un generico livello espressivo, si potrebbero avvicinare al San Leonardo sono il *San Proietizio* (figg. 522-525), posto entro la loggia del protiro settentrionale della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, opera di Giovanni da Campione dei primi anni Cinquanta, ovvero il santo cavaliere facente parte del gruppo già sulla Collegiata di Santo Stefano a Vimercate, oggi conservato nel locale museo (cat. II.39, figg. 526-527). In entrambi i casi però non vi sono corrispondenze stringenti, facendo rimanere piuttosto isolato il nostro San Leonardo, che ad ogni modo potrebbe verosimilmente datarsi intorno alla metà del secolo.

BIBLIOGRAFIA:

inedito

³⁵¹ Si veda: <http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/8010631/>.

³⁵² <http://www.lombardiabeniculturali.it/istituzioni/schede/8113127/>.



517

Fig.517 SCULTORE LOMBARDO, *San Leonardo*, Pero, chiesa della Visitazione di Maria



518



519

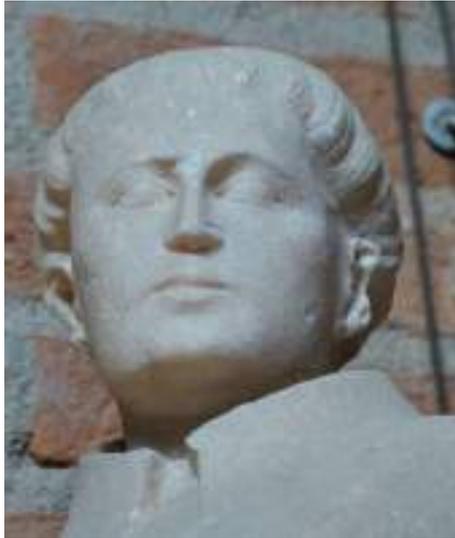


520



521

Figg.518-521 SCULTORE LOMBARDO, *San Leonardo*, particolari, Pero, chiesa della Visitazione di Maria



522



523



524



525

Figg.522, 524 SCULTORE LOMBARDO, *San Leonardo*, particolari, Pero, chiesa della Visitazione di Maria

Figg.523, 525 GIOVANNI DA CAMPIONE, *San Proietizio*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale



526



527

Fig.526 SCULTORE LOMBARDO, *San Leonardo*, particolare, Pero, chiesa della Visitazione di Maria

Fig.527 SCULTORE LOMBARDO, *Santo guerriero*, Vimercate, MUST

II.5

TREZZO SULL'ADDA (Milano)

Chiesa dei Santi Gervasio e Protasio, cappella della *Regina Pacis*

Bonino da Campione

Madonna con Bambino

1360-1380 circa

Marmo; 51 x 35 cm

La Vergine incoronata siede su un pancale dalla semplice foggia lineare, ricoperto da un morbido cuscino. La sua attenzione è rivolta al Bambino che adagiato sulla sua coscia sinistra incrocia i piedini, mentre stringe un piccolo globo. Il braccio destro del piccolo si stende per afferrare un frutto offertogli dalla madre, che lo osserva dolcemente accennando un tenero sorriso. Il gruppo appoggia oggi sopra un capitello fogliato, racchiuso in una nicchia ovale marcata da cornice di cherubini neorinascimentale e stagiato contro uno sfondo blu raggiato di oro. L'attuale collocazione nella cappella della *Regina Pacis* della prepositurale di Trezzo, dedicata ai Santi Protasio e Gervasio, risale agli anni successivi alla Prima Guerra Mondiale, quando, in ricordo dei caduti, si decise di aprire un'apposita cappella sul fianco settentrionale della chiesa.

La scultura, descritta come “delicata statuina” di “sapore pisano”, opera di qualche campionesse rimasto influenzato da Giovanni di Balduccio, fu citata per la prima volta da Ugo Nebbia nel 1912 in riferimento a una fotografia da lui pubblicata, in cui la si scorge sistemata in maniera alquanto inusuale, tra gli archi della loggetta esterna dell'abside (fig. 529)³⁵³. Di lì a poco dovette comunque essere rimossa, in concomitanza con i restauri che interessarono l'edificio tra il 1907 e il 1934, e spostata dapprima in un “nascondiglio dell'abside”, dove fu rinvenuta, per essere quindi installata nella moderna cappella³⁵⁴. L'opera rimase sostanzialmente ignorata fino agli studi di Costantino Baroni (1944, 1955), che la inserì in un gruppo stilisticamente omogeneo di sculture di eguale soggetto, tutte attribuite correttamente a Bonino da Campione, ma lette dallo studioso sulla base di un erroneo collegamento con un presunto soggiorno milanese di Andriolo de Sanctis³⁵⁵: la *Madonna con Bambino* del Detroit

³⁵³ NEBBIA 1912, pp. 22, 37.

³⁵⁴ MORETTI 1933, p. 67 (pubblica una foto dell'abside già senza la Madonna, p. 6); CADIOLI 1958, p. 143.

³⁵⁵ BARONI 1944, pp. 106-107; BARONI 1955, pp. 803-804.

Institute of Arts (fig. 534)³⁵⁶, quella, oggi acefala, del Musée de Cluny de Parigi (fig. 535)³⁵⁷ e la statuetta collocata sopra il sarcofago del *Mausoleo di Stefano e Valentina Visconti* nella basilica di Sant'Eustorgio a Milano³⁵⁸. A questo insieme Laura Cavazzini ha più recentemente aggiunto la 'Madonna Litta' del Castello Sforzesco (fig. 537) e le due Vergini a corredo delle *Arche di Jacopo e Ubertino da Carrara*, già nella chiesa di Sant'Agostino e oggi nella chiesa degli Eremitani di Padova (fig. 538)³⁵⁹, oltre alla *Madonna con Bambino* in trono di collezione privata (fig. 536), resa nota in un primo momento da Maria Teresa Fiorio con attribuzione a Bonino, seguita da Lia Bellingeri³⁶⁰. Baroni definiva il gruppo di Trezzo come "forse il meno felice" rispetto agli altri, riconoscendovi una "scarsa vivacità" nel Bambino, col viso parzialmente coperto dalla mano della madre. Tuttavia, non è mai stato notato fino ad ora come il busto e la testa di Gesù, così come la mano sinistra della Vergine che lo accarezza, siano in verità frutto di un rifacimento, eseguito molto probabilmente a inizio Novecento, nel momento del nuovo assetto nella cappella della *Regina Pacis*; una giuntura è visibile inoltre a livello del polso destro della Madonna.

L'inserimento della Madonna di Trezzo nel *corpus* dello scultore di Campione è stato accolto dalla critica successiva, ad eccezione di Schaller che lo contesta (1996)³⁶¹, senza particolari approfondimenti, con posizioni alterne tra chi sostiene l'autografia boniniana – Franco Russoli (1958), più cautamente Rossana Bossaglia (1970, 1992), Luisa Giordano (1984) e da ultimo Carla Travi (2011) – e chi la ritiene un'opera di bottega – Luisa Casati e Francesca Tasso (2000) e Graziano Alfredo Vergani (2001)³⁶².

La qualità elevata nella modellazione del marmo, soprattutto nel mantello che copioso copre le gambe della Vergine, in un'articolazione sofisticata del tutto in sintonia con le altre

³⁵⁶ VALENTINER 1925; VALENTINER 1938, n. 19; BARONI 1944, p. 107; BARONI 1955, pp. 803-804; PREVITALI 1991, p. 97, fig. 144; BOSSAGLIA 1992, p. 33; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 47; MOSKOWITZ 2001, pp. 216-218; BARNET in *Catalogue of Italian Sculpture* 2002, scheda 39, pp. 68-69; TRAVI 2011, pp. 262, 264.

³⁵⁷ CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 127; VERGANI 2001, p. 139. La scultura è ora acefala, ma in una vecchia fotografia conservata presso la fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze la si vede ancora integra.

³⁵⁸ BOSSAGLIA 1984, pp. 99-106; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 112; VERGANI 2001, p. 132; BUGANZA 2015, pp. 142-144.

³⁵⁹ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, pp. 260-262; CAVAZZINI 2013. Per la Madonna Litta: MANNU PISANI in *La Ca' Granda* 1981, scheda 662, p. 324; FIORIO in *Ospedale Maggiore* 1988, scheda L41, p. 157.

³⁶⁰ FIORIO 1991, 128 n. 43; BELLINGERI 1996, p. 147; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 139 (con attribuzione al Maestro di Viboldone).

³⁶¹ SCHALLER 1996, p. 560.

³⁶² RUSSOLI 1958, p. 13; BOSSAGLIA 1970, p. 225; GIORDANO 1984, p. 359; BOSSAGLIA 1992, p. 31; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 137; VERGANI 2001, pp. 131, 166 n.91; CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, p. 262; TRAVI 2011, p. 264. Nella scheda OA della Soprintendenza (n. 00020495) viene data come opera di bottega lombarda, avvicicabile alla maniera di Giovanni di Balduccio (compilata nel 1974, rivista nel 2007).

citare Madonne, credo palesi una partecipazione in prima persona di Bonino, che si può confermare anche a livello espressivo, in quella tenerezza affabile tanto vicina alla Madonna dello Sforzesco quanto a quella di Detroit, entrambe recanti una corona dalla simile sagoma.

E d'altro canto la presenza a Trezzo dello scultore non deve stupire se si considera che in questo borgo lungo le rive dell'Adda, tra il 1370 e il 1377, Bernabò Visconti (1354-1385) fece restaurare con un progetto ambizioso il castello di fondazione longobarda, entrato a far parte dei domini viscontei nel 1320; qui lo stesso signore di Milano venne sciaguratamente imprigionato per volere del nipote Gian Galeazzo, trovandovi la morte nel 1385 in circostanze misteriose³⁶³. A ipotizzare una prima ubicazione della nostra Madonna proprio all'interno della cappella della rocca, presumibilmente addossata a una parete di fondo, è Graziano Alfredo Vergani, che la lega quindi implicitamente all'ottavo decennio³⁶⁴. Lo stretto rapporto instauratosi tra il Visconti e Bonino da Campione nel corso dei decenni del suo governo rendono quest'idea più che plausibile, sebbene negli studi si sia affacciata un'ulteriore interessante ipotesi. L'antica parrocchiale di Trezzo sorgeva originariamente entro la cittadella fortificata viscontea, che dopo lo splendore conosciuto al tempo di Bernabò andò progressivamente in declino già nel corso del XV secolo. La titolazione ai Santi Gervasio e Protasio venne dunque trasferita alla chiesa di Santa Maria de Crino, posta fuori della cinta muraria, e mantenuta fino ad oggi. La chiesa fu ricostruita in forme monumentali a partire dagli anni Sessanta del Trecento, sebbene spesso nella letteratura si sia continuato a tramandare il 1414 come anno di inizio della riedificazione. Gli studi di Fabio Scirea inerenti la cappella del Crocifisso, aperta sul fianco destro del presbiterio, hanno tuttavia ben evidenziato come l'architettura gotica di questo ambiente e gli affreschi al suo interno siano databili tra il settimo e l'ottavo decennio del XIV secolo. La data apocrifia 1362, incisa sul pilastro d'ingresso della cappella durante i restauri seguiti da Gaetano Moretti nei primi anni Trenta del Novecento, deve presumibilmente riprenderne una originale perduta, relativa alla fondazione o comunque a un momento di riedificazione. Nello specifico, sulla parete destra del sacello rimangono lacerti di una monumentale struttura architettonica a baldacchino (fig. 545), modellata su esempi pittorici precedenti o coevi, come si possono osservare a Viboldone oppure nell'Oratorio di Mocchirolo, ma soprattutto pensata come una citazione di reali architetture, che sembra di poter riconoscere nel *Mausoleo di Stefano e Valentina Visconti* in Sant'Eustorgio, genitori di Bernabò, e ancor più nell'*Arca di Cansignorio della Scala* a Verona (1374-1376), opera firmata da Bonino ed eretta in onore del cognato dello stesso signore di Milano. Scirea non esclude pertanto che la

³⁶³ VERGANI 2001, p. 31.

³⁶⁴ VERGANI 2001, pp. 131, 166 n.91.

Madonna marmorea boniniana fosse sistemata nella nicchia sottostante, oggi abitata da una bella scultura lignea raffigurante San Benedetto, proveniente dall'abbazia di Portesana³⁶⁵. I dati stilistici ben si confanno a una datazione tra gli anni Sessanta e Settanta, in un momento maturo dello scultore posteriore all'esperienza cremonese, e tale cronologia peraltro non contrasta né con l'una né con l'altra ipotesi sulla primitiva ubicazione.

BIBLIOGRAFIA:

NEBBIA 1912, pp. 22, 37; MORETTI 1933, p. 67; BARONI 1944, pp. 106-107; BARONI 1955, pp. 803-804; CADIOLI 1958, p. 143; RUSSOLI 1958, p. 13; BOSSAGLIA 1970, p. 225; GIORDANO 1984, p. 359; BOSSAGLIA 1992, p. 31; SCHALLER 1996, p. 560; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 137; VERGANI 2001, pp. 131, 166 n.91; SCIREA 2005, pp. 23-24; TRAVI 2011, p. 264.

³⁶⁵ SCIREA 2005, pp. 23-24.



528

Fig.528 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio



529



530



531



532

Fig.529 Fotografia di primo Novecento dell'abside con la statuetta della Madonna, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Fig.530 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Figg.531-532 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolari, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio



533



534



535



536

Fig.533 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Fig.534 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Detroit, Detroit Institute of Arts

Fig.535 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Parigi, Musée de Cluny

Fig.536 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, collezione privata



537



538

Fig.537 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino* ('*Madonna Litta*'), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.538 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare dell'*Arca di Jacopo da Carrara*, Padova, chiesa degli Eremitani



539



540



541

Fig.539 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Fig.540 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, *Madonna con Bambino ('Madonna Litta')*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.541 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Detroit, Detroit Institute of Arts



542



543



544

Fig.542 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Fig.543 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare del *Sarcofago Caimi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.544 BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



545

Fig.545 Cappella del Crocifisso (parete sud), Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

**CATALOGO TOPOGRAFICO:
PROVINCIA DI PAVIA**

II.6

PAVIA

Chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Scuola di Giovanni di Balduccio

Arca di Sant'Agostino

1350-1400 circa

Marmo con dorature

L'*Arca di Sant'Agostino* fu eretta originariamente nella sacrestia della basilica di San Pietro in Ciel d'Oro, ma spostata una prima volta nel 1738 e collocata nel presbiterio. Il monumento subì ulteriori smontaggi nel 1785, quando venne trasferito nella chiesa del Gesù, e nel 1799, quando si decise di trasportarlo nel Duomo, dove rimase fino alla fine dell'Ottocento, per poi essere sistemato nuovamente nel coro della basilica originaria nel 1900. Le diverse ricomposizioni ne alterarono molto probabilmente l'assetto primitivo; durante l'ultima ricostruzione, in particolare, si aggiunse l'alto basamento, elevando notevolmente il complesso da terra e non agevolando in tal modo la visione delle parti alte³⁶⁶. La maestosa arca, destinata ad accogliere le reliquie del vescovo di Ippona, si articola su tre registri. La fascia inferiore è circondata da una teoria di *Apostoli* e *Santi* scolpiti entro nicchie, intervallate da pilastrini a cui sono addossate le figure delle *Virtù*. Nella zona mediana è allestita la camera funebre con la salma giacente di Sant'Agostino, attorniato dai Dottori della Chiesa e da accolti atti a sostenere il lenzuolo su cui è adagiato; nel centro della volta spicca la mandorla con il Padre Eterno benedicente, circondato dalle schiere angeliche, dalla Vergine e da alcuni santi. Il terzo registro è decorato con formelle a rilievo recanti episodi della vita del Santo, culminanti in cuspidi entro cui sono raffigurati gli eventi miracolosi che sanciscono la sua santità. Sul coronamento si stagliano, infine, le personificazioni delle gerarchie angeliche. Le due parti superiori sono inoltre arricchite da una nutrita serie di piccole figure di santi, frati e allegorie di non sempre facile interpretazione. Ogni minimo spazio è riempito ossessivamente con decori vegetali e ornamentali, che donano all'opera una veste preziosissima. Lo stroncamento della zona centrale sopra l'ultimo registro sembra denotare la mancanza di un coronamento, verosimilmente un tabernacolo oppure semplicemente una scultura del Redentore o della Madonna.

Sul lato posteriore della prima fascia è incisa una data in caratteri gotici: ANNO.MCCCLXII. Defendente Sacchi la considerò il principio dell'impresa, mentre Rodolfo

³⁶⁶ FIORIO 1997, pp. 49-64.

Maiocchi ritenne, al contrario, che nel 1362 si fosse posto termine a una prima tornata di lavori, iniziati probabilmente nel 1350³⁶⁷. In una pergamena cinquecentesca scritta da Padre Antonio da Tortona, priore della basilica, si dà infatti notizia di alcune note di spesa trascritte da un registro dei conti della chiesa del 1350, andato perduto, per il vitto degli scalpellini allora impegnati nei lavori dell'arca. Non si sa fino a che punto questa tarda testimonianza possa considerarsi attendibile, ma sembra comunque ragionevole pensare che l'esecuzione del registro inferiore abbia avuto inizio intorno al 1350 per concludersi nel 1362. Dopo questa data i lavori si protrassero nei decenni successivi, a più riprese, presumibilmente fino agli Ottanta e Novanta, vista la presenza in basilica in quegli anni di vari artisti (scalpellini, pittori, orafi). Gian Galeazzo Visconti nel suo testamento del 1401 lasciò una donazione finalizzata al completamento dell'opera; ne consegue che allo scoccare del nuovo secolo l'arca non fosse del tutto ultimata e necessitasse ancora di qualche rifinitura. L'avvenuta collocazione in sacrestia, e dunque la conclusione dei lavori, è testimoniata invece dal testamento di Giacomo del Verme del 1406³⁶⁸.

La commissione nacque verosimilmente in un clima di rivalità e competizione tra Pavia e Milano. La città viscontea, intorno alla metà del secolo, stava avanzando delle pretese espansionistiche verso Pavia, conquistata definitivamente da Galeazzo II nel 1359³⁶⁹. Qui da secoli venivano gelosamente custodite le spoglie di Sant'Agostino, alle quali tuttavia non si era ancora data una degna sepoltura³⁷⁰. Milano possedeva già la spettacolare *Arca di San Pietro Martire* e ciò, molto probabilmente, indusse i frati agostiniani pavesi a voler concorrere con la città ambrosiana. Il complesso programma iconografico venne preparato con cura dall'agostiniano Giacomo Bussolari, protagonista in quegli anni della lotta di resistenza contro Milano³⁷¹. Problematico è capire a chi sia stata indirizzata la commissione. Gli studiosi concordano sul fatto che tra il primo registro, realizzato tra il 1350 e il 1362, e il resto dell'opera ci sia uno stacco stilistico, dovuto presumibilmente all'intervento di almeno due maestri, rispettivamente a capo di botteghe composte da numerosi scalpellini³⁷². Il concorso di una molteplicità di mani in un simile monumento è inevitabile e questo si intravede nei diversi livelli qualitativi delle sculture, sebbene domini una sostanziale omogeneità d'insieme. Il

³⁶⁷ MAIOCCHI 1901, pp. 6-8.

³⁶⁸ MAIOCCHI 1901, pp. 6-12; VENTURI 1906, pp. 592-606, in part. p. 594 n. 1; GIANANI 1965, pp. 41-57; FIORIO 1997, p. 60.

³⁶⁹ COGNASSO 1966, pp. 232-240.

³⁷⁰ Le reliquie di Sant'Agostino furono traslate dalla Sardegna a Pavia dal re longobardo Liutprando nel 722 o 725, vedi GIANANI 1965, pp. 58-63; *Agostino e la sua Arca* 2000, pp. 147-158.

³⁷¹ MOSKOWITZ 1991, pp. 1-9; MOSKOWITZ 1994, pp. 31-35; FIORIO 1997, pp. 49-64.

³⁷² MEYER 1893, pp. 36-41; VENTURI 1906, pp. 592-606; CAROTTI 1913, pp. 1200-1204; BARONI 1944, pp. 98-101; TOESCA 1951, p. 385; BARONI 1955, pp. 794-798; FIORIO 1997, pp. 49-64.

modello di riferimento è rappresentato esplicitamente dall'Arca eustorgiana di Giovanni di Balduccio. Un richiamo ai prototipi balducceschi si estende un po' a tutte le sculture e alla composizione dei rilievi, ma si fa più serrato nella fascia alla base, dove le *Virtù* riprendono quasi letteralmente le statue milanesi³⁷³. È arduo stabilire se Giovanni abbia avuto un ruolo specifico in fase progettuale, eventualità che non si può certo escludere a priori, ma che non è provabile. Un confronto diretto tra i due monumenti evidenzia le affinità, ma allo stesso tempo mostra chiaramente le differenze, soprattutto a livello architettonico: l'Arca pavese, con la sua struttura massiccia e fittamente decorata, non possiede difatti il respiro dell'Arca milanese, che nonostante la sua estrema preziosità riesce a mantenere una maggiore "essenzialità". La partecipazione nell'*Arca di Sant'Agostino* di svariati scultori lombardi formati a fianco di Giovanni di Balduccio si prospetta dunque come un'ipotesi più che plausibile³⁷⁴. All'interno di questa compagine di artisti Alfred Gotthold Meyer (1893) individuò la mano del cosiddetto Maestro del Trittico dei Magi, al quale si possono ascrivere con una certa convinzione alcune parti³⁷⁵. Le foglie d'edera che ornano le cuspidi all'ultimo piano sono la copia di quelle a coronamento del *Trittico dei Magi*, che a loro volta rimandano al frontone del *Monumento di Azzone Visconti* riprodotto nell'incisione di Giorgio Giulini. I serafini della spettacolare volta celeste aperta sopra la figura distesa di Sant'Agostino si confrontano bene con gli angioletti dell'ancona eustorgiana. Lo scultore pare inoltre ravvisabile in diversi altri punti, ad esempio nella figura del giovane Agostino nella scena della *Conversione*, avvicicabile al personaggio che emerge dietro i tre Magi addormentati nella pala milanese (figg. 567-568). Il Sant'Agostino in cattedra accerchiato dagli scolari, al centro del rilievo con *La scuola di Sant'Agostino*, nel gesto delle mani richiama quello di Martino Aliprandi nell'analoga scena di lezione scolpita sul fronte del suo sepolcro nella chiesa di San Marco a Milano (figg. 571-572), opera però da riferire a un altro allievo di Giovanni di Balduccio, il cosiddetto Maestro di Martino Aliprandi, benché Meyer e Baroni individuassero nel monumento milanese la mano dell'autore dell'ancona eustorgiana.

Il Maestro del Trittico dei Magi è solo uno dei tanti seguaci di Giovanni di Balduccio ad aver partecipato alla realizzazione dell'*Arca di Sant'Agostino*, opera che può definirsi vero

³⁷³ POPE-HENNESSY 1955 (1996, p. 120) parlava della parte inferiore come testamento artistico di Giovanni di Balduccio.

³⁷⁴ In passato furono avanzate proposte attributive oggi non più accettabili: Agostino di Giovanni e Agnolo di Ventura (Vasari nella *Vita di Benvenuto Garofalo e di Girolamo da Carpi*); i Dalle Masegne (Cicognara); Bonino da Campione (Defendente Sacchi, Giuseppe Merzario); Matteo da Campione (Girolamo Luigi Calvi); Giovanni di Balduccio (Rodolfo Maiocchi, Valentiner), vedi MERZARIO 1893 (1996, I, pp. 244-249); MAIOCCHI 1901, pp. 5-6; VALENTINER 1947, p. 53; FIORIO 1997, pp. 49-64.

³⁷⁵ MEYER 1893, pp. 32-41; BARONI 1944, pp. 98-101; BARONI 1955, pp. 794-798.

‘testamento’ del maestro pisano, al quale i suoi affezionati discepoli hanno voluto rendere un rispettoso omaggio.

BIBLIOGRAFIA:

MALVEZZI 1882, pp. 64-65; ROMANO 1892; MEYER 1893; MEYER 1894; SEMPER 1894; ROMANO 1895; MAIOCCHI 1901; *Pavia* 1901; MAIOCHHI 1903; VENTURI 1906; NATALI 1911; ANNONI 1913, pp. 8-12; CAROTTI 1913, pp. 1200-1204; NATALI 1925, pp. 30-35; VIGEZZI 1928, I, pp. 53-54; BARONI 1944, pp. 98-100; TOESCA 1951, pp. 272-273; BARONI 1955, pp. 794-797; GIANANI 1965; MOSKOWITZ 1991; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 398-401; FIORIO 1997; *Agostino e la sua Arca* 2000; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, schede 128-132; *San Pietro in Ciel d'Oro* 2013; DALE 2014.



546

Fig.546 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



547



548



549



550

Fig.547 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Il miracolo della nuvola*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.548 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Agostino ascolta la predica di Sant'Ambrogio a Milano*, particolare dell'Arca di Sant'Agostino, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.549 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Il miracolo del naufragio*, particolare dell'Arca di San Pietro Martire, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.550 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Il trasporto in mare del corpo di Sant'Agostino*, particolare dell'Arca di Sant'Agostino, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



551



552



553



554

Fig.551 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Speranza*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.552 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Speranza*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.553 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Giustizia*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.554 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Giustizia*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



555



556



557



558

Fig.555 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Temperanza*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

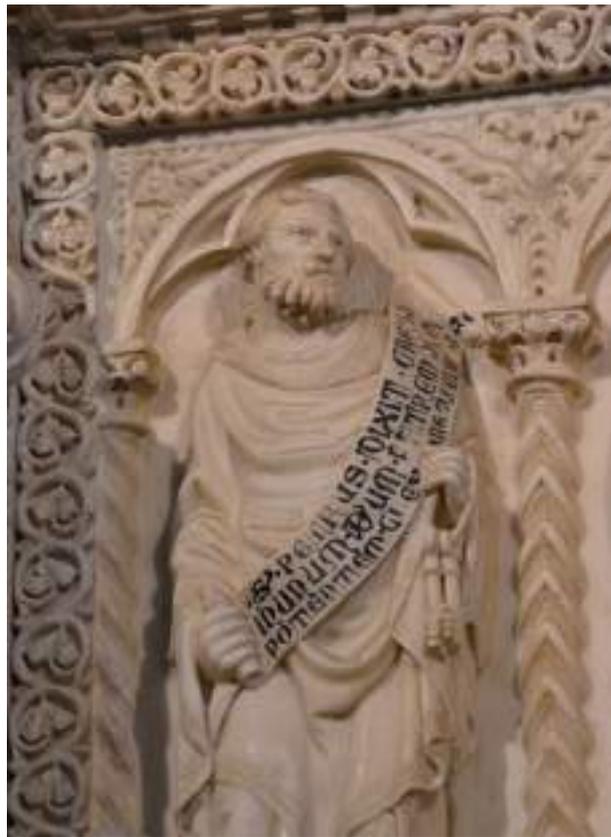
Fig.556 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Temperanza*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.557 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Prudenza*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.558 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Prudenza*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



559



560



561



562

Fig.559 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *San Pietro*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.560 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *San Pietro*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.561 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Angelo*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.562 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Arcangelo Michele*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



563



564



565



566

Fig.563 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Castità*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.564 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Agostino morente*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.565 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Il Salvatore*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.566 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Agostino sul letto di morte*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro



567



568



569



570

Fig.567 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Agostino parla con Simpliciano*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.568 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *Trittico dei Magi*, particolare, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.569 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Arca di Sant'Agostino*, particolare, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.570 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *Angelo*, particolare del *Trittico dei Magi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



571



572

Fig.571 SCUOLA DI GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Scuola di Sant'Agostino*, particolare dell'*Arca di Sant'Agostino*, Pavia, chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro

Fig.572 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Monumento di Martino Aliprandi*, particolare, Milano, chiesa di San Marco

II.7

PAVIA

Università degli Studi, Aula Magna

Bonino da Campione

Sant'Agostino

1360-1380 circa

Marmo; 162 x 54 x 27 cm

Tradizionalmente identificato con *Sant'Agostino*, il solenne santo vescovo, che si impone frontalmente all'osservatore, è oggi conservato all'interno dell'Aula Magna dell'Università di Pavia. Non si hanno notizie circa la sua provenienza, ma nel 1893 Pietro Moiraghi lo scorgeva “confinato, tra i molti cimeli artistici ed archeologici, in un cortile” dell'Università, dove rimase a lungo murato in una nicchia aperta nel muro divisorio tra il cortile di Atilia Secundina e quello del Miliario, verso il quale affacciava la parete arricchita di reperti scultorei antichi; in questa posizione lo si vede difatti in una vecchia fotografia pubblicata da Luisa Erba (1976)³⁷⁶. Da qui fu rimosso nel 1961 per essere esposto alla “Mostra delle regioni” di Torino (Esposizione internazionale “Italia 61”) come opera simbolo della cultura artistica lombardo-campionese³⁷⁷. Si presentò allora l'occasione per trovare una nuova collocazione alla scultura all'interno del Museo di archeologia dell'Università, salvandola dall'esposizione esterna che ne aveva intaccato la superficie, ripulita dal restauro del 2004³⁷⁸. Dal 2013 l'opera è stata spostata nell'Aula Magna³⁷⁹.

La sua presenza all'interno della sede storica dell'Università di Pavia, fondata da Galeazzo II Visconti nel 1361³⁸⁰, ha condotto gli studiosi a riconoscervi Sant'Agostino, uno dei protettori dell'ateneo e della stessa città di Pavia. Al di là dei paramenti episcopali, del pastorale (privo del riccio originario) e del grande libro stretto al petto, non vi sono in realtà particolari attributi o iscrizioni che possano certificare l'opera come rappresentazione del vescovo d'Ippona, le cui spoglie furono traslate dalla Sardegna nella chiesa di San Pietro in Ciel d'Oro al tempo di Liutprando. C'è comunque da chiedersi se una figura come questa possa essere nata fin dal principio con il fine di essere posta all'interno dell'antico edificio universitario oppure se fosse destinata a una chiesa o ancora se le fosse stata invece riservata una sistemazione di

³⁷⁶ MOIRAGHI 1893, p. 51; ERBA 1976, p. 116 fig. 67.

³⁷⁷ *Lombardia come tipo di civiltà* 1961, p. 659.

³⁷⁸ TIBILETTI 1961, p. 105; SALETTI 1981, p. 308; LODI-COLELLA 2012, pp. 202-205.

³⁷⁹ CORTESE-COLELLA 2013, pp. 4-8.

³⁸⁰ COGNASSO 1966, pp. 349-350.

spicco su una delle porte urbane, richiamando la decorazione voluta da Giovanni Visconti per i principali ingressi cittadini di Milano. Lo spessore relativamente esiguo e la lavorazione abbozzata del lato tergale appiattito fanno supporre un addossamento a una parete con una visione del tutto frontale, evidente dalla posa statica e ieratica del vescovo. In tal senso risulta difficile pensarlo in relazione ad altre figure, sulla falsariga delle *Sacre Conversazioni* milanesi approntate da Giovanni di Balduccio e dal Maestro di Viboldone, sebbene non si possa escludere una sua collocazione centrale all'interno di un tabernacolo, a guisa del gruppo posto sulla Pusterla di Sant'Ambrogio a Milano (fig. 9), dove le statue laterali affiancano il vescovo, senza instaurare con lui un effettivo rapporto dinamico. A tal proposito va però ricordato che le tre sculture provengono dal vicino ospedale di Sant'Ambrogio e dunque non possano essere prese *in toto* come modello di decorazione destinata a una porta urbana³⁸¹.

In alternativa, va tenuto presente il fatto che l'area dove oggi sorge il palazzo universitario era anticamente occupata da due chiese con annessi i relativi monasteri, quello di San Martino in Pietra Lata e l'altro di San Salvatore del Liano, così chiamati fino alla fusione nel 1570 in un unico monastero, denominato San Martino del Liano (o Leano). Prima dell'unione, il convento di San Martino in Pietra Lata apparteneva all'ordine delle Agostiniane Lateranensi, mentre quello di San Salvatore del Liano era abitato dalle monache Benedettine, la cui Regola venne poi estesa all'intero cenobio dopo il 1570. Vi erano conservate reliquie di numerosi santi, tra le quali anche quelle dei vescovi Agostino, Siro, Invenzio e Martino, tutti specificatamente legati alla città di Pavia³⁸². Possiamo quindi immaginare l'eventualità che la nostra scultura si trovasse *ab antiquo* all'interno di una di queste chiese oggi scomparse e che si collegasse al culto di uno dei santi vescovi lì venerati. La presenza inoltre di monache agostiniane potrebbe provare la reale identificazione della scultura nel loro fondatore, sebbene l'iconografia vescovile generica non esclude la possibilità che si tratti ad esempio di un San Siro, considerato per tradizione il primo vescovo di Pavia e dunque uno dei principali protettori della città.

La questione della dubbia provenienza del nostro vescovo si lega a un discorso più ampio, che coinvolge altre tre sculture pavesi dall'identica iconografia e impostazione, tutte omogenee anche sul piano stilistico, nonostante alcune minime varianti. L'individuazione di molti aspetti paralleli tra queste quattro statue risale ancora al Moiraghi, ribadita da Faustino Gianani e più recentemente da Maria Grazia Albertini Ottolenghi³⁸³. I quattro santi vescovi, dislocati in

³⁸¹ PECCHIAI 1927, p. 57; CHIERICI 1940; BARONI 1944, pp. 102, 118 nn. 27-28; BARONI 1955, p. 800; VINCENTI 1983, pp. 27-28, 30, 33, 36-40; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 95.

³⁸² Sulle complesse vicende storiche relative al monastero del Liano si rimanda al volume di CHIEPPI 2007.

³⁸³ MOIRAGHI 1893, pp. 50-51; GIANANI 1952, pp. 28-29; GIANANI 1960, p. 17; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401-402.

luoghi diversi della città, rappresentano uno dei nodi più cruciali ed enigmatici della scultura gotica lombarda di secondo Trecento. L'ipotetica destinazione originaria del Sant'Agostino in un edificio sacro potrebbe trovare una conferma nel fatto che anche gli altri tre suoi compagni sono tutti ubicati, o lo erano, all'interno di chiese: il *San Teodoro*, riconoscibile dal modellino della città, si trova infatti tutt'oggi nell'omonima chiesa pavese (cat. II.10); il *San Biagio*, proveniente dalla distrutta chiesa a lui dedicata, è collocato ora in quella dei Santi Primo e Feliciano (cat. II.9); mentre il *Sant'Ambrogio*, già nella soppressa chiesa di Sant'Ambrogio, è oggi custodito all'interno del Palazzo Vescovile (cat. II.8). Sembra pertanto plausibile che anche il nostro vescovo fosse legato a edificio sacro. L'idea di una sistemazione su una porta urbana risulta poco probabile per gli altri tre santi in virtù del loro buono stato conservativo, che nel caso del Sant'Agostino è più compromesso a causa della sua esposizione esterna nel cortile universitario.

Rimangono inoltre molti dubbi circa la committenza, la datazione e la paternità di questo gruppo di sculture, talmente compatte da far pensare a una realizzazione contemporanea, da imputarsi a un medesimo scultore, o comunque alla stessa bottega. E proprio questo è un nodo difficile da districare. Costantino Baroni riferiva il nostro *Sant'Agostino* a un artista dal temperamento prossimo al Maestro di Viboldone, avvicinandolo al *Sant'Ambrogio* della sopra citata pusterla milanese, a sua volta messo in rapporto con un altro frammento lapideo recante *Sant'Ambrogio*, conservato al Castello Sforzesco (figg. 582-584)³⁸⁴. In quest'ultimo, al di là di similitudini piuttosto generiche, non sembra di poter trovare stringenti analogie con il vescovo pavese, che anzi si distingue per una maggiore rigidità e maestosità rispetto al più minuto e mosso rilievo milanese, anche se a livello espressivo entrambi denotano una comunanza culturale. Per quanto riguarda invece la severa figura posta al centro della pusterla, si percepiscono indubbiamente alcune affinità nella resa naturalistica del volto (figg. 578-579), con la fronte segnata dalle rughe, e nelle decorazioni della fascia ricamata sulla casula, con croci di Salomone e ornati floreali, e della mitra; tuttavia, i paramenti episcopali indossati dal vescovo pavese risultano più appiattiti, mentre sul Sant'Ambrogio ricadono morbidamente in maniera più realistica. Le sculture della pusterla di Milano credo vadano ascritte a un valente collaboratore del Maestro di Viboldone, i cui modi appaiono evidenti nei visi dei Santi Gervasio e Protasio posti ai lati (figg. 10-11). L'intensità dello sguardo di Sant'Agostino, i rigonfiamenti dei capelli dietro alle orecchie, così come la solennità non possono non far pensare al Maestro anonimo, attivo a Viboldone sul finire degli anni Quaranta. Un confronto diretto proprio col

³⁸⁴ BARONI 1944, pp. 102, 108 n.28; BARONI 1955, p. 800. Il rilievo del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco è registrato come inv. 22, si veda STRADA in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 341, pp. 345-346.

Sant' Ambrogio della lunetta suburbana milanese evidenzia però come lo scultore riveli sempre una maggiore vivacità nelle pose e un intaglio plastico più calcato in profondità (figg. 585-586).

È bene quindi riprendere in considerazione il riferimento alla cerchia di Bonino da Campione proposto per l'intero gruppo dei quattro vescovi da Maria Grazia Albertini Ottolenghi. Il carattere boniniano scorre in tutte queste statue, che si differenziano soprattutto per alcune variazioni negli schemi decorativi della casula. L'impianto saldo delle figure, l'indugio sulla modellazione delle morbide barbe, la cura prestata alla resa naturalistica dei volti e la raffinatezza degli ornati, che nei casi dei Santi Teodoro e Biagio è particolarmente apprezzabile grazie alla policromia, rimandano alla produzione scultorea di Bonino, del quale comunque è assai arduo poter redigere una catalogo e arrivare a distinguere nettamente opere autografe da altre di bottega oppure di compartecipazione tra maestro e allievi. Vi sono poi casi problematici nei quali la maniera dello scultore di Campione sembra confondersi con quella del Maestro di Viboldone, al punto da far sorgere il dubbio dell'identificazione dei due artisti in un'unica persona, vale a dire nel riconoscere il Maestro di Viboldone come giovane Bonino. Premesso che, alla luce della attuale disanima, quest'ultima idea non credo possa ritenersi possibile, i nostri quattro vescovi figurano come opere del tutto emblematiche, esprimendo al meglio proprio tale cruccio. L'impressione che ne deriva è che qui sia all'opera un Bonino da Campione fortemente influenzato dal Maestro di Viboldone, dal quale sembra dipendere per molti aspetti. Ammesso che questa lettura sia corretta, da ciò consegue una datazione non troppo avanzata, posta dalla Albertini Ottolenghi entro la fine del Trecento. Non vi sono dati particolarmente rilevanti per definirne la cronologia, ma proprio il rapporto con l'attività del Maestro, svoltasi grossomodo tra gli anni Quaranta e Sessanta, potrebbe risultare indicativo per porre i nostri vescovi poco dopo. Si può infatti notare come in opere boniniane successive, e penso ad esempio al rilievo dell'*Incoronazione della Vergine* dell'*Arca di Bernabò Visconti* (fig. 497), vi sia una maggiore cedevolezza e un'affabilità espressiva che è invece molto meno evidente nel *Sant'Agostino*, seppur si confronti bene stilisticamente con il Cristo visconteo (fig. 581).

Questa ipotetica soluzione comunque non risolve del tutto il problema delle discrepanze visibili nei volti dei quattro vescovi, lievi difformità che potrebbero semplicemente spiegarsi con sperimentazioni dello stesso Bonino sul medesimo tema oppure con la partecipazione di qualche aiuto o addirittura con l'ipotesi di un lavoro a quattro mani tra Bonino e il Maestro di Viboldone.

BIBLIOGRAFIA:

MOIRAGHI 1893, pp. 50-51; NATALI 1911, p. 154; BARONI 1944, pp. 102, 108 n.28; GIANANI 1952, pp. 28-29; BARONI 1955, p. 800; GIANANI 1960, p. 17; *Lombardia come tipo di civiltà* 1961, p. 659; TIBILETTI 1961, p. 105; ERBA 1976, p. 116 fig. 67; SALETTI 1981, p. 308; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996, pp. 401-402; MAZZILLI SAVINI 2011, pp. 24 fig.13, 25; LODI-COLELLA 2012, pp. 202-205; CORTESE-COLELLA 2013, pp. 4-8; ECCHER in *Arte Lombarda* 2015, scheda I.23, pp. 103-104.



573

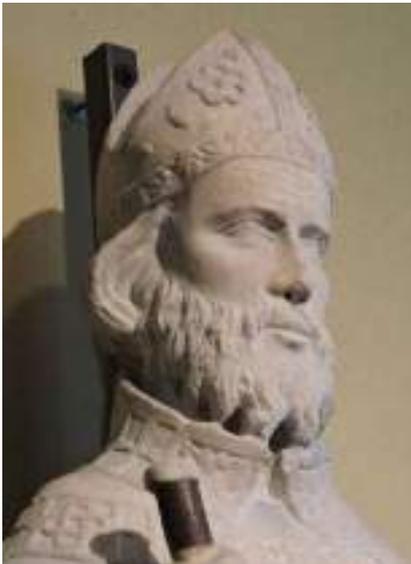
Fig.573 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, Pavia, Università, Aula Magna



574



575



576



577

Figg.574-577 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, particolari, Pavia, Università, Aula Magna



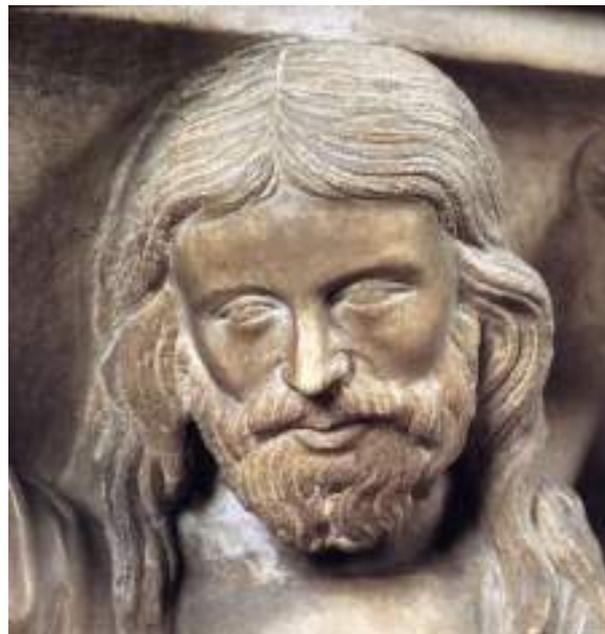
578



579



580



581

Fig.578 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, particolare, Pavia, Università, Aula Magna

Fig.579 MAESTRO DI VIBOLDONE (COLLABORATORE DEL), *Sant'Ambrogio*, particolare, Milano, Pusterla di Sant'Ambrogio

Fig.580 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Busto femminile ('Diva Faustina')*, collezione privata

Fig.581 BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



582



583



584

Fig.582 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, Pavia, Università, Aula Magna

Fig.583 MAESTRO DI VIBOLDONE (COLLABORATORE DEL), *Sant'Ambrogio*, Milano, Pusterla di Sant'Ambrogio

Fig.584 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Ambrogio*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Nella pagina seguente:

Fig.585 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, Pavia, Università, Aula Magna

Fig.586 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant'Ambrogio*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.587 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, Pavia, Palazzo Vescovile

Fig.588 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano

Fig.589 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, Pavia, chiesa di San Teodoro



585



586



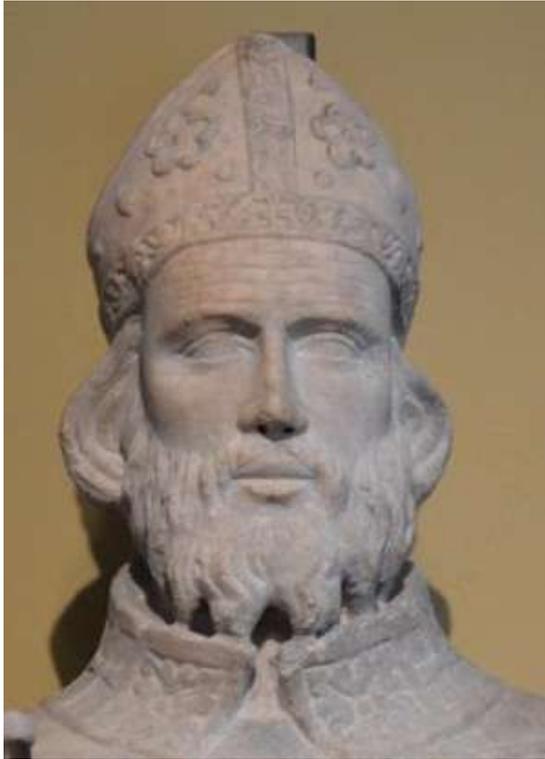
587



588



589



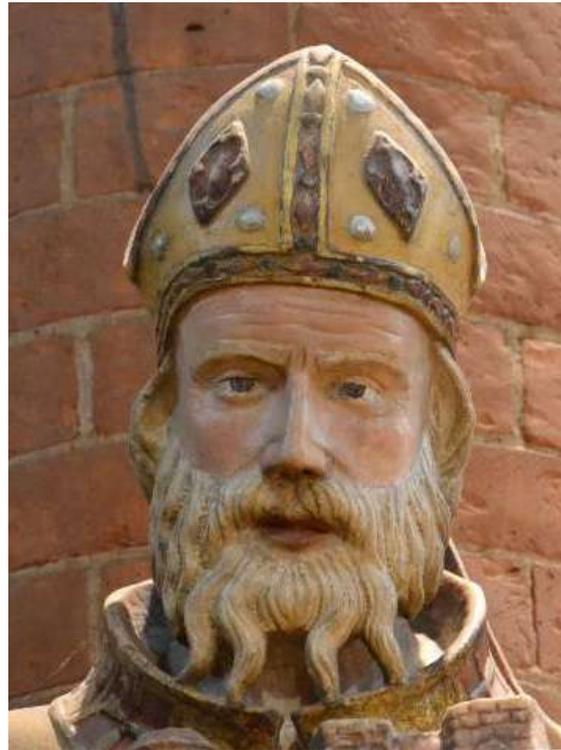
590



591



592



593

Fig.590 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, particolare, Pavia, Università, Aula Magna

Fig.591 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, Pavia, Palazzo Vescovile

Fig.592 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolare, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano

Fig.593 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolare, Pavia, chiesa di San Teodoro



594



595



596



597

Fig.594 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Agostino*, particolare, Pavia, Università, Aula Magna

Fig.595 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, Pavia, Palazzo Vescovile

Fig.596 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolare, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano

Fig.597 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolare, Pavia, chiesa di San Teodoro

II.8

PAVIA

Palazzo Vescovile, già chiesa di Sant’Ambrogio

Bonino da Campione

Sant’Ambrogio

1360-1380 circa

Marmo con tracce di policromia; 170 x 60 x 31

La statua rappresentante il patrono della Diocesi milanese è oggi conservata all’interno del Palazzo Vescovile di Pavia, acquistata dal cardinale Agostino Riboldi nel 1896 in seguito alla soppressione della chiesa di Sant’Ambrogio, dove si trovava³⁸⁵. Il vescovo si erge solenne, trattenendo il pastorale e abbracciando nella mano sinistra un volume aperto, sulle cui pagine si legge l’iscrizione in caratteri moderni di colore rosso, UBI PETRUS / IBI ECCLESIA, il noto motto ambrosiano qui fatto apporre dal cardinal Riboldi come segno distintivo dell’effigiato. Il riccio del pastorale, l’indice della mano destra e il pollice della sinistra sono evidenti rifacimenti. Per il resto la scultura si conserva in buono stato, recando qualche traccia dell’antica policromia.

L’opera, magistralmente scolpita, non gode di molta fortuna critica, ma è stata giustamente associata da Faustino Gianani e da Maria Grazia Albertini Ottolenghi alle altre tre analoghe figure pavesi di santi vescovi: il *Sant’Agostino* nell’Aula Magna dell’Università (cat. II.7), il *San Biagio* nella chiesa dei Santi Primo e Feliciano (cat. II.9) e il *San Teodoro* nell’omonima chiesa (cat. II.10). Gianani la riteneva “meno animata delle altre”, ma esprime maggiore compostezza e serenità, caratteri da lui individuati soprattutto nel *Sant’Agostino*. Lo studioso suddivise pertanto le quattro sculture, accomunando da un lato i Santi Teodoro e Biagio, come opere della stessa scuola, e dall’altro i Santi Ambrogio e Agostino, considerati forse posteriori e di altra mano; l’intero gruppo venne comunque da lui datato intorno ai primi decenni del XV secolo³⁸⁶. A una cronologia entro la fine del Trecento ha invece pensato la Albertini Ottolenghi, in relazione alla sua attribuzione alla cerchia di Bonino da Campione³⁸⁷.

La problematicità intrinseca in questo gruppo omogeneo di sculture, del tutto simili tanto sul piano iconografico quanto su quello stilistico, si palesa in maniera specifica proprio nel

³⁸⁵ Scheda della Diocesi di Pavia (Cristina Farina, 2005). Sulla chiesa di Sant’Ambrogio si vedano MAIOCCHI 1903, pp. 45-52; CHIEPPI 2007, pp. 99-101.

³⁸⁶ GIANANI 1952, pp. 28-29; GIANANI 1960, p. 17.

³⁸⁷ ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401-402, 410 fig. 11.

Sant' Ambrogio. Come si è già spiegato nella scheda relativa al *Sant' Agostino*, emerge da queste statue la difficoltà di comprenderne a fondo la paternità. La stretta relazione tra le maniere del Maestro di Viboldone e Bonino da Campione, mi pare che qui appaia più chiaramente, trovandosi nel volto del Sant' Ambrogio notevoli affinità con quello dell' omonimo santo posto sulla lunetta di Viboldone (figg. 603-604), ma al contempo chiari paralleli con i personaggi issati in quella splendida e complessa macchina architettonica quale è l' *Arca di Cansignorio della Scala* a Verona, firmata da Bonino ed eseguita con largo supporto della bottega intorno alla metà degli anni Settanta (fig. 605). L' intensità che trapela dallo sguardo del santo pavese ricorda indubbiamente il Maestro, benché qui non si ritrovi quell' animazione psicologica sottolineata anche dal moto fisico. Quel particolare gusto per l' ornamentazione, che nel pallio di Sant' Ambrogio si distingue nei moduli più sofisticati rispetto agli altri suoi compagni, rinvia comunque alla produzione di stampo boniniano. A ricondurre a Bonino stanno inoltre l' impianto solenne, comune anche alle altre statue in questione, la serenità del viso, la modulazione della casula, che si anima sulle cadenze laterali, e ancora una volta la lavorazione della tenera barba, in questo caso più compatta se posta a confronto con quelle degli altri tre, modellate con terminazioni a ciocche distinte.

BIBLIOGRAFIA:

GIANANI 1952, pp. 28-29; GIANANI 1960, p. 17; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996, pp. 401-402, 410 fig. 11; FARINA in *Pavia. Arte sacra ritrovata* 2006, scheda 40, p. 118.



598

Fig.598 BONINO DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, Pavia, Palazzo Vescovile



599



600



601



602

Figg.599-602 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, particolari, Pavia, Palazzo Vescovile



603



604



605

Fig.603 BONINO DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Pavia, Palazzo Vescovile

Fig.604 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.605 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *San Sigismondo*, particolare dell' *Arca di Cansignorio della Scala*, Verona, Santa Maria Antica

II.9

PAVIA

Chiesa dei Santi Primo e Feliciano, già chiesa di San Biagio

Bonino da Campione

San Biagio

1360-1380 circa

Marmo policromo; 168 x 50 x 40 cm

Il presule riccamente paludato, si pone stante e composto, sorreggendo il pastorale nella mano destra e un volume chiuso nell'altra. Porta evidenti segni di manomissioni, a partire dalla pesante policromia non originaria, stesa però molto probabilmente su tracce di quella antica. La testa presenta alcune fratture a livello della barba, del collo e delle fasce della mitra che ricadono sulla nuca. Ciò ha fatto credere che questa parte non fosse pertinente all'opera gotica, ma un'attenta visione ravvicinata, benché ostacolata dalla ridipintura eccessiva, permette di individuare caratteri di originalità, peraltro di altissimo livello³⁸⁸; perduto è invece il riccio del pastorale, rimpiazzato da uno ligneo. La coloritura non ricopre le parti retrostanti, facendo immaginare una precedente collocazione forse entro una nicchia, con una visione del tutto frontale.

Come ricordato da alcune guide ottocentesche, la statua venne trasferita nella chiesa dei Santi Primo e Feliciano dalla vicina chiesa di San Biagio al momento della soppressione dell'edificio, dove si trovava sull'altare a sinistra dell'altare maggiore³⁸⁹. La chiesetta di fondazione medievale, ricordata nel 1330 da Opicino de Canistris, ricostruita nel 1551 e distrutta nel 1770, ospitava un monastero femminile per poi passare nel Cinquecento all'Ordine dei Servi di Maria, officianti pure la chiesa dei Santi Primo e Feliciano³⁹⁰. Qui la scultura trovò quindi una nuova collocazione, in un primo momento nella seconda cappella barocca di destra e dal 1959 nel braccio destro del transetto, dove attualmente è ubicata sopra un basamento moderno recante la scritta: S. BLASIVS / EP. ET MAR. / SEC. III D.C³⁹¹. La provenienza dalla chiesa dedicata al vescovo di Sebaste, ha da sempre condotto all'identificazione della statua in San Biagio, sebbene non vi siano attributi specifici.

³⁸⁸ La testa viene data come moderna nelle schede di catalogo della soprintendenza (Luisa Giordano, 1974) e della Diocesi di Pavia (Flora Berizzi, 2004), ma individuata come originale da FARINA in *Pavia. Arte sacra ritrovata* 2006, scheda 40, pp. 118-119.

³⁸⁹ GIARDINI 1830, p. 30; DELL'ACQUA 1870, p. 193; GIARDINI 1872, p. 49; MAIOCCHI 1903, p. 101; NATALI 1911, p. 46; NATALI 1925, p. 45 (la dice simile a quella di San Teodoro).

³⁹⁰ Sulla soppressa chiesa di San Biagio si vedano: MAIOCCHI 1903 (1997), pp. 99-102;

³⁹¹ FACIOLI 1953, p. 24; GIANANI 1960.

La scultura è stata ricondotta, inizialmente da Pietro Moiraghi e successivamente da Faustino Gianani e Maria Grazia Albertini Ottolenghi, alle altre tre figure di santi vescovi pavesi, *Sant'Agostino*, *Sant'Ambrogio* e *San Teodoro*, collocati rispettivamente nell'Aula Magna dell'Università, nel Palazzo Vescovile e nella chiesa di San Teodoro (cat. II.7, II.8, II.10)³⁹². Per le problematichità riguardanti questo gruppo di sculture si rimanda a quanto già scritto a proposito del Sant'Agostino. Va comunque ribadito che le notevoli affinità stilistiche, iconografiche e materiali, conducono a pensare queste quattro statue come opere realizzate dalla medesima bottega. Il San Biagio appare leggermente più esile degli altri, con le spalle più spioventi e una corporatura meno sviluppata. I dettagli decorativi del pallio e dei guanti si confrontano perfettamente con quelli del *San Teodoro* (figg. 615-618), con il quale sembra condividere una maggiore somiglianza rispetto agli altri due sia nell'espressione del viso che nell'andamento delle vesti, dalle quali, sul fianco sinistro, sbuca in entrambi i casi il manipolo sfrangiato e ricamato. Si riscontra un'anomalia, visibile solamente nel San Biagio, nella parte centrale del pallio, liscio e non lavorato, come se fosse stato lasciato incompiuto.

Il volto scolpito naturalisticamente, con le rughe d'espressione ai lati degli occhi e sulla fronte, la soffice barba, dalle ciocche ondulate ben definite, e i capelli che accennano un rigonfiamento attorno alle orecchie riconducono ai caratteri propri della maniera di Bonino da Campione, la cui peculiare cordialità è qui parzialmente celata da un *make up* eccentrico, che rende lo sguardo del vescovo un poco spiritato. Ritenuto da Gianani da assegnarsi ai primi decenni del XV secolo, mentre dalla Albertini Ottolenghi e da Cristina Farina un'opera della cerchia di Bonino, databile verso la fine del XIV secolo, in virtù della tenuta stilistica di alto livello e dell'intaglio raffinato, a mio avviso va invece ricondotto alla mano stessa del maestro, con una datazione precedente, tra il settimo e il nono decennio, in connessione con le altre tre omologhe statue.

BIBLIOGRAFIA:

GIARDINI 1830, p. 30; DELL'ACQUA 1870, p. 193; GIARDINI 1872, p. 49; MOIRAGHI 1893, p. 51; MAIOCCHI 1903, p. 101; NATALI 1911, p. 46; NATALI 1925, p. 45; GIANANI 1952, pp. 28-29; FACIOLI 1953, p. 24; GIANANI 1960; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996, pp. 401-402; FARINA in *Pavia. Arte sacra ritrovata* 2006, scheda 40, pp. 118-119.

³⁹² Il Moiraghi per la verità ignorava la presenza del Sant'Ambrogio, MOIRAGHI 1893, p. 51; GIANANI 1952, pp. 28-29; GIANANI 1960; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401-402.



606

Fig.606 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano



607



608



609

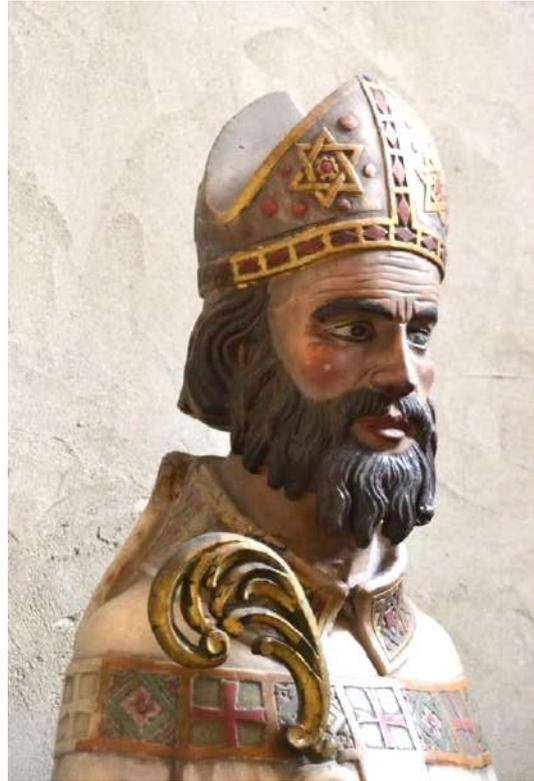


610

Figg.607-610 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolari, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano



611



612



613



614

Figg.611-613 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolari, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano
Fig.614 BONINO DA CAMPIONE, *Sant'Ambrogio*, particolare, Pavia, Palazzo Vescovile



615



616



617



618

Figg.615-617 BONINO DA CAMPIONE, *San Biagio*, particolari, Pavia, chiesa dei Santi Primo e Feliciano
Figg.616, 618 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolari, Pavia, chiesa di San Teodoro

II.10

PAVIA

Chiesa di San Teodoro

Bonino da Campione

San Teodoro

1360-1380 circa

Marmo policromo; 170 x 60 x 31 cm

Il santo vescovo, protettore della città di Pavia insieme a San Siro e Sant'Agostino, è riconoscibile iconograficamente dal grande modellino della città turrata, da lui abbracciato con la mano sinistra, mentre con l'altra accenna un gesto di benedizione. Paludato in preziosi abiti pontificali, conserva ancora una bella policromia antica giocata sui toni dell'ocra, del verde e del rosa. I ricami scolpiti lungo il pallio e sulla mitra, si alternano ad altri solo dipinti, stampati sulla casula, modulata in una cascata regolare di pieghe. La scultura è lavorata quasi a tutto tondo, con il solo lato posteriore parzialmente abbozzato a partire da sotto le spalle; ciò lascia intendere che il precedente addossamento a una parete non dovesse precluderne una visione laterale. Il *San Teodoro* fu segnalato da Pietro Moiraghi nel 1893 "sotto l'ultimo arco della navata minore sinistra, a ridosso, in piccola nicchia, del pilone, su cui è gettato l'arco maggiore del tempio"³⁹³. Da qui dovette aver subito un temporaneo trasferimento nella cripta, dove venne ricordato in più occasioni durante la prima metà del Novecento³⁹⁴. Faustino Gianani, in un volume dedicato alla basilica nel 1974, indica nuovamente la statua collocata di fronte al pilone di sostegno dell'arco santo, accanto alla scala che scende nella cripta, dove attualmente si trova, privata della nicchia entro cui stava a fine Ottocento.

La scultura mostra caratteri di consanguineità con altre tre figure di santi vescovi pavesi, ai quali è stata associata già dal Moiraghi, e in seguito da Faustino Gianani e Maria Grazia Albertini Ottolenghi: il *Sant'Agostino* nell'Aula Magna dell'Università (cat. II.7), il *Sant'Ambrogio* conservato nel Palazzo Vescovile (cat. II.8) e il *San Biagio* della chiesa dei Santi Primo e Feliciano (cat. II.9)³⁹⁵. Rispetto ai tre compagni, il San Teodoro si differenzia per la specifica caratterizzazione iconografica, grazie alla quale è possibile certificare l'identificazione nel santo titolare della basilica entro cui è custodito. Il suo culto è prettamente locale e la peculiare iconografia trova testimonianze artistiche soprattutto all'interno della

³⁹³ MOIRAGHI 1893, p. 50.

³⁹⁴ NATALI 1911, p. 40; NATALI 1925, p. 39; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; GIANANI 1952, pp. 27-29.

³⁹⁵ MOIRAGHI 1893, pp. 50-53; GIANANI 1952, pp. 27-29; GIANANI 1960, p. 17; GIANANI 1974, pp. 93-94; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401-402; FARINA in *Pavia. Arte sacra ritrovata* 2006, scheda 40, pp. 118.

chiesa, dove un grande affresco del 1522 lo raffigura insieme alla pianta della città³⁹⁶. Il modellino scolpito ha spesso attratto l'attenzione degli studiosi, che si sono interrogati circa la possibilità di intravedervi un appiglio cronologico, senza tuttavia giungere a una valida conclusione, facendo oscillare la datazione della statua dal XIII fino XVI secolo³⁹⁷. Sembra comunque di scorgervi una rappresentazione della basilica stessa e di una porta urbana, ai lati della quale sono presenti due stemmi, uno della città di Pavia e l'altro purtroppo non più leggibile.

A definirla indubbiamente una scultura gotica della seconda metà del Trecento sono comunque i suoi caratteri stilistici. La finezza esecutiva ravvisabile sia nella raffigurazione della città medievale che nell'intaglio della barba fluente, le cui ciocche sono scandite da file di piccoli fori, pone il San Teodoro a un livello qualitativo maggiore rispetto alle altre tre statue, sebbene appaiano tutte strettamente connesse sul piano stilistico. Definito genericamente di 'maniera campionesa' da Pietro Toesca, è stato ricondotto alla cerchia di Bonino da Campione dalla Albertini Ottolenghi, con una datazione verso la fine del Trecento, in relazione con l'intero gruppo delle citate sculture³⁹⁸. Una valida attribuzione allo stesso Bonino si deve invece a Laura Cavazzini, che vi ha giustamente avvertito una parentela con le figure scolpite sulle Arche di Bernabò Visconti e di Cansignorio della Scala, proponendo inoltre un inedito parallelo con il *San Giovanni Battista* del Museo Civico di Torino, attribuito allo stesso maestro dalla studiosa (figg. 630-631)³⁹⁹. L'espressione pacata del volto segnato dalle rughe, l'impianto monumentale e la preziosità dei dettagli, resi con particolare accuratezza, esprimono la maniera dello scultore di Campione in un momento di piena consapevolezza e di maturità. La palese affinità con gli altri tre presuli pavesi, ne indica una comune paternità, benché nel San Teodoro la ricercatezza plastica ed espressiva appaia maggiormente sviluppata, soprattutto in confronto al *Sant'Agostino*, che rimane forse il più debole tra i quattro nella modellazione delle vesti e nell'impostazione piuttosto irrigidita. Per il santo qui preso in esame si potrebbe forse pensare a un leggero scarto cronologico, più prossimo al momento dell'impresa del monumento visconteo.

³⁹⁶ Sulla fortuna iconografica di San Teodoro si veda ERBA in *La basilica di San Teodoro* 1995, pp. 89-101. Per le vicende biografiche e agiografiche del santo si rimanda al contributo di BESOSTRI all'interno dello stesso volume (pp. 77-87).

³⁹⁷ PRELINI 1881, pp. 22-23 ("non posteriore al secolo XV"); MOIRAGHI 1893, pp. 50-53 ("a cavaliere tra XIII e XIV secolo"); NATALI 1911, p. 40; NATALI 1925, p. 39 ("non posteriore al XIV secolo"); GIANANI 1952, pp. 27-29; GIANANI 1960, p. 17; GIANANI 1974, pp. 93-94 (tra la fine del XIV e i primi decenni del XV secolo); GIORDANO 1989, pp. 114, 127 n.2 (la ascrive al XVI secolo); ERBA in *La basilica di San Teodoro* 1995, p. 89 ("ritenuta per lo più del primo Quattrocento").

³⁹⁸ TOESCA 1951, p. 392 n. 143; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401-402, 411 fig. 12.

³⁹⁹ CAVAZZINI 2013, pp. 46-47.

La fortuna iconografica di questo gruppo enigmatico di sculture, per le quali rimane al momento irrisolta la questione della committenza e della destinazione, deve essere perdurata nel tempo a Pavia, testimoniata proprio all'interno della basilica di San Teodoro da una statua in pietra, risalente all'inizio del XX secolo, raffigurante un santo vescovo stante, chiaramente ispirato nella posa e nei particolari esornativi alle quattro statue gotiche (figg. 626-627)⁴⁰⁰.

BIBLIOGRAFIA:

PRELINI 1881, pp. 22-23; MOIRAGHI 1893, pp. 50-53; NATALI 1911, p. 40; NATALI 1925, p. 39; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; GIANANI 1952, pp. 27-29; GIANANI 1960, p. 17; GIANANI 1974, pp. 93-94; GIORDANO 1989, pp. 114, 127 n.2; *La basilica di San Teodoro* 1995; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996, pp. 401-402, 411 fig. 12; FARINA in *Pavia. Arte sacra ritrovata* 2006, scheda 40, pp. 118; CAVAZZINI 2013, pp. 46-47.

⁴⁰⁰ Il santo vescovo (140 x 43 x 30 cm) è posizionato nel presbiterio, ai piedi dell'altare di San Policarpo nell'abside di sinistra, qui posto nel 1997 per volere di Mons. Poma, che ha richiesto la rimozione della statua dal culmine del tabernacolo del suddetto altare, dove si trovava precedentemente (notizie desunte dall'Archivio dell'Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici di Pavia).



619

Fig.619 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, Pavia, chiesa di San Teodoro



620



621



622



623

Figg.620-623 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolari, Pavia, chiesa di San Teodoro



624



625



626



627

Figg.624-625 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolari, Pavia, chiesa di San Teodoro
Figg.626-627 *Santo vescovo*, Pavia, chiesa di San Teodoro



628



629



630



631

Figg.628, 630 BONINO DA CAMPIONE, *San Teodoro*, particolari, Pavia, chiesa di San Teodoro

Fig.629 BONINO DA CAMPIONE, *Evangelisti*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.631 BONINO DA CAMPIONE, *San Giovanni Battista*, Torino, Museo Civico

II.11

PAVIA

Chiesa di San Michele Maggiore

Giovannino de Grassi (?)

Altare maggiore

1383

Marmo con dorature e tracce di colore; 120 x 290 x 160 cm

L'abside sopraelevata della chiesa di San Michele a Pavia si presenta come uno scrigno di testimonianze artistiche risalenti a diverse epoche. Sulla trave posta all'interno dell'arco trionfale si ergono il Cristo crocifisso tra i dolenti, pregevoli sculture lignee quattrocentesche di Urbanino di Surso. L'elegante *Incoronazione della Vergine* affrescata da Agostino da Montebello nel 1491 sul catino absidale domina sullo spazio presbiteriale, occupato sullo sfondo dalla grande "Maestà" in forma di tempio ligneo e dorato (1606) e al centro dal prezioso mosaico romanico (XII secolo) raffigurante un ciclo cosmologico dei Mesi; il mosaico si distende sul pavimento antistante la mensa d'altare isolata, ornata con un paliotto gotico⁴⁰¹. L'altare dal fronte tripartito in formelle modanate quadrangolari, scolpite a rilievo, mostra nei due riquadri laterali le figure dei vescovi *Sant'Eleucadio* (ELEUCA/ DIU) e *Sant'Ennodio* (E/ ODIU), rispettivamente identificabili dalle iscrizioni dorate, le cui reliquie sono custodite all'interno dell'ara sacra⁴⁰². Al centro spicca *San Michele Arcangelo* nel suo ruolo di pesatore di anime, al quale presta la propria devozione il canonico pavese Giovanni di Sangregorio, il cui nome è inciso lungo la stola e i bordi della dalmatica. Una lunga epigrafe documentaria posta sul lato tergale ci informa infatti che egli fece eseguire l'altare nel 1383 e che nello stesso anno, il 28 ottobre, questo fu consacrato dal vescovo di Pavia⁴⁰³:

MCCCLXXXIII IDICOS VI D. MSE JULII/ AD HONORE DEI ET VIRGIS MARIE ET
BEATI/ MICHAELIS ARCHANGELI ET SACR. CONFESSO/ RUM ENODII ATQ.
ELEUCADII QUOR./ CORPORA IACENT IN PSETI ECCLESIA VEN/ VIR DNVUS
IOHES D. SAO GREGORIO CANO/ NIC. PAPIEN. ET HVI ECCLIE DIACONUS FEC./
FIERI HOC OPUS ET CONSECRATUM/ FUIT DIE XXVIII MESS. OCTUB. I DEI GRA.

⁴⁰¹ Per il mosaico si veda PERONI 1967, pp. 124-132; PERONI 1996, pp. 93-97.

⁴⁰² Sant'Ennodio, originario della Gallia e vissuto nel V secolo, fu vescovo di Pavia, mentre Sant'Eleucadio, vescovo di Ravenna del III secolo, è ricordato a Pavia perché l'arca con le sue reliquie venne tralata nella chiesa di San Michele nell'VIII secolo.

⁴⁰³ La lapide misura 57 x 68,5 cm. Il vescovo era allora Francesco Sommariva (DALL'ACQUA 1875, pp. 132-134).

EPM. PAP. AC ETIA PDCT D. IOHAN/ MAJESTATE SUPERPOSITA CUM ALTARI
FECIT/ PROPIIS SUMPTIBUS FABRICARI.

L'altare in origine doveva trovarsi in fondo al coro, da dove fu spostato una prima volta verso il centro dell'abside nel 1592 e nuovamente consacrato dal vescovo Alessandro Sauli. Quel trasferimento non aveva tenuto conto del sottostante mosaico, che andò quindi in parte danneggiato, motivo per cui, nel 1972, si provvide all'arretramento nella posizione attuale. Tali spostamenti sono registrati in un'epigrafe incisa su una seconda lapide affissa sul retro, compilata nel 1592 e completata nel 1972⁴⁰⁴:

ALTARE HOC SUB QUO SCTOR/ ENODII ET ELEUCADII AC ALDAE EREMI/ TAE
CORPORA SUNT RECONDITA OB/ EIUS AMOTIONEM EXECRATUM/ EXISTENS PER
R.D.D. ALEXANDRV/ SULUM PAPIAE EPUM ITERUM DIE/ SABBATI 22 MENSIS
AUGUSTI ANNI/ 1592 FUIT CONSECRATUM FRANC.O/ BENEDICTO
VICOMERCATO EXISTENTE/ PRAEPOSITO/ ARA PRINCEPS ALIQUANDO DE HAC
PRISTINA SEDE/ DIMOTA ET IN IPSUM MUSIUM IMPOSITA RURSUS/ IN EANDEM
FELICITER RESTITUTA ET D.D. ANTONIO/ IOSEPHO ANGIONI EP. PAP. DIE 22
SEPTEMPBRIS ANNI/ 1972 DENVO CONSECRATA CURANTE FRANCISCO/
FONTANELLA PRAEPOSITO PAROCHO.

L'opera gotica, nonostante la sua collocazione in un luogo di grande importanza, non gode di notorietà tra gli studi, forse anche per la rarità di riproduzioni fotografiche. Si ritrova citata sbrigativamente in alcune guide novecentesche come ipotetica opera di Giovannino de Grassi⁴⁰⁵, un'attribuzione ritenuta però improbabile da Maria Grazia Albertini Ottolenghi, che senza dilungarsi troppo preferisce pensare a un maestro lombardo legato ai “modi diffusi nell'ambito di Bonino da Campione”⁴⁰⁶.

A mio avviso questi rilievi non sembrano porsi in stretto dialogo con la maniera di Bonino, ben riconoscibile ad esempio nel modo peculiare di rendere le capigliature folte e cotonate, solcate dai denti del pettine, mentre qui l'Arcangelo Michele sfoggia una chioma di soffici boccoli e i due vescovi portano una barba riccioluta, resa con profondi solchi. Ma forse è soprattutto nei tratti somatici che le figure pavese sembrano distanziarsi dalle tipiche espressioni boniniane, generalmente più distese.

⁴⁰⁴ La lapide misura (57 x 63 cm). Sull'epitaffio di Ennodio: MERKEL 1896, pp. 127-129.

⁴⁰⁵ ANNONI 1913 (1936), p. 7; NATALI 1925, p. 27; GIANANI 1974, p. 74, tav. XXVIII. Senza alcuna attribuzione viene brevemente citata anche da SANT'AMBROGIO 1894, p. 16 (lo studioso la dice semplicemente opera di un artista campionese); CAROTTI 1913, p. 1234; PERONI 1967, p. 18.

⁴⁰⁶ ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401, 409 fig. 10.

Il paliotto di Pavia appare come una scultura isolata nel panorama lombardo, per la quale si stenta a trovare raffronti efficaci. Di Giovannino de Grassi, poliedrico artista cimentatosi in tutte le arti, è documentata un'attività di scultore per il Duomo di Milano, concretamente accertabile nel solo rilievo della *Samaritana al pozzo*, collocato a coronamento del lavabo della sacrestia nord (1391; fig. 648)⁴⁰⁷. L'assenza di altre testimonianze rende assai ardua un'eventuale attribuzione di questo altare al valente maestro della corte di Gian Galeazzo Visconti. Tuttavia, rimangono ancora molte ombre sul periodo precedente gli anni della sua attività presso il cantiere della cattedrale milanese. Il ciclo affrescato nella Rocchetta di Campomorto a Siziano (fig. 647), in provincia di Pavia, a lui ricondotto da Marco Rossi e datato ai primi anni Ottanta da Maria Teresa Mazzilli Savini, potrebbe indurre a ipotizzare una sua presenza esattamente in quegli anni nella città viscontea⁴⁰⁸. Il confronto con l'altorilievo milanese non è in verità troppo convincente, benché sia da tenere in conto il tempo di un decennio trascorso tra un'opera e l'altra, oltre al fatto che a Milano Giovannino avrà modo di instaurare uno stretto sodalizio con uno scultore del calibro di Giacomo da Campione, da cui ne deriva uno scambio reciproco di suggestioni. Di contro il paragone tra i rilievi pavesi e la produzione grafica e pittorica di Giovannino si rivela maggiormente persuasivo. Il carattere piuttosto eccentrico del San Michele e quell'aspetto fluttuante, evidente nella nuvoletta sotto i suoi piedi e nelle terminazioni del mantello, sembrano quasi anticipare le figure ritratte nel *Taccuino* di disegni conservato nella Biblioteca Civica Angelo Mai di Bergamo (1385-1410), in cui i piccoli visi tondeggianti dei vivaci personaggi che animano le lettere dell'alfabeto rimandano a quelli che sbucano dai piatti della bilancia dell'Arcangelo (figg. 645-646)⁴⁰⁹. I modi fantasiosi ed estrosi di Giovannino potrebbero inoltre individuarsi nei due pastorali dei vescovi pavesi, dalle terminazioni floreali e animalesche, che citano quelli dei *Santi Ambrogio e Agostino* raffigurati nel *Beroldo* (1396-1398; figg.638-639)⁴¹⁰. Sebbene non sia affatto accertabile la sua mano nel paliotto della chiesa pavese, risulta comunque piuttosto sensato indirizzarsi più verso l'ambito culturale del de Grassi, anziché in direzione di Bonino o di altri coevi maestri campionesi.

BIBLIOGRAFIA:

DELL'ACQUA 1875, pp. 132-134; SANT'AMBROGIO 1894, p. 16; MERKEL 1896, pp. 127-129; NATALI 1911, p. 27; ANNONI 1913 (1936), p. 7; CAROTTI 1913, p. 1234; NATALI 1925, p. 27; PERONI 1967, p. 18; GIANANI 1974, p. 74, tav. XXVIII; ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a, pp. 401, 409 fig. 10.

⁴⁰⁷ ROSSI 1995, pp. 97-112; CAVAZZINI 2004, pp. 8-9.

⁴⁰⁸ MAZZILLI SAVINI 1991; ROSSI 1991; ROSSI 1995, pp. 113-127; MAZZILLI SAVINI, SASSO 2012.

⁴⁰⁹ ROSSI 1995, pp. 45-61; ROSSI in *Arte lombarda* 2015, scheda II.2, p. 156.

⁴¹⁰ ROSSI 1995, pp. 129-139; ROSSI in *Arte lombarda* 2015, scheda II.27, p. 166.



632



633



634



635

Fig.632 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, lato frontale, Pavia, chiesa di San Michele

Fig.633 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, lato tergale, Pavia, chiesa di San Michele

Figg.634-635 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, lati brevi, Pavia, chiesa di San Michele



636



637



638



639

Figg.636-637, 639 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, particolari, Pavia, chiesa di San Michele
Fig.638 GIOVANNINO E SALOMONE DE GRASSI, *Santi Ambrogio e Agostino*, *Frontespizio del Beroldo*, Triv. 2262, f.1r, particolare, Milano, Biblioteca Trivulziana



640



641



642



643



644

Figg.640-644 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, particolari, Pavia, chiesa di San Michele



645



646

Fig.645 GIOVANNINO DE GRASSI (?), *Paliotto*, particolare, Pavia, chiesa di San Michele

Fig.646 GIOVANNINO DE GRASSI, *Lettere dell'alfabeto*, *Taccuino di disegni*, Cassaf. 1.21, Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai



647



648

Fig.645 GIOVANNINO DE GRASSI, *Madonna con Bambino*, Siziano (Pavia), Rocchetta di Campomorto
Fig.648 GIOVANNINO DE GRASSI, *Samaritana al Pozzo*, Milano, Duomo, sacrestia

**CATALOGO TOPOGRAFICO:
PROVINCIA DI COMO**

II.12

CANTÙ (Como)

Chiesa di Sant'Antonio Abate

Scultore lombardo

Sant'Antonio Abate

Fine XIV – inizi XV secolo

Pietra arenaria; 133 x 47 x 30 cm (con la base)

La piccola chiesa dedicata a Sant'Antonio Abate a Cantù sorge lungo la strada, fuori dall'antica cerchia muraria. Citata nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* di Goffredo da Bussero, la sua fondazione deve risalire almeno al XIII secolo, se non prima⁴¹¹. L'edificio conserva caratteristiche architettoniche tardo-romaniche e gotiche, queste ultime riscontrabili soprattutto nella struttura dell'abside poligonale a ogiva costolonata e nel portale in cotto composto da due archi sovrapposti (uno a tutto sesto e l'altro ad ogiva)⁴¹². La presenza all'interno di sopravvivenze pittoriche medievali diversificate, databili dalla fine del Duecento all'inizio del Quattrocento, testimonia la partecipazione attiva della devozione privata durante il XIV secolo legata al culto di Sant'Antonio e ai santi invocati in periodi di pestilenze⁴¹³. Va infatti ricordato che all'oratorio era annesso un ospedale per accogliere infermi e viandanti, menzionato nella *Notitia cleri mediolanensis* del 1398 ma con tutta probabilità esistente già da tempo, affidato prima ad alcune monache agostiniane e poi ai canonici dell'Ordine di Sant'Antonio di Vienne⁴¹⁴.

Tra le testimonianze medievali sopravvissute, oltre ai frammenti di affreschi, vi è una scultura in arenaria rappresentante il patrono della chiesa. La sua collocazione attuale, in una nicchia aperta sulla parete destra, in prossimità della controfacciata e ad una discreta altezza, risulta abbastanza infelice, ostacolandone una visione ravvicinata. Il Sant'Antonio, riconoscibile per il grande Tau intagliato sull'abito monacale all'altezza del petto, il bastone stretto nella mano sinistra e il piccolo porcellino adagiato ai suoi piedi, anticamente accoglieva i pellegrini all'esterno dell'oratorio, sistemato su una specie di altare pensile posto nell'angolo

⁴¹¹ GOFFREDO DA BUSSERO (rist. 1974), coll. 39B, 214A, 302A.

⁴¹² FRIGERIO 1987; MORETTI 2003.

⁴¹³ Sugli affreschi si vedano i contributi di Graziano Alfredo Vergani, Elisabetta Bossi e Franca Pirovano in *Sant'Antonio di Cantù* 2003, pp. 21-58.

⁴¹⁴ Vedi FRIGERIO 1987, in particolare p. 45, n. 2 (*Notitia cleri*, p. 288: "Hospitale S. Antonij de Canturio"). Secondo lo studioso, la ricostruzione del presbiterio gotico potrebbe essere avvenuta sullo scadere del secolo, quando la situazione economica dell'istituzione era particolarmente fortunata. Sulla precettoria di Sant'Antonio a Cantù si veda MARTELLI, COLOMBO 2003, pp. 96-98.

tra la facciata e l'edificio addossato verso meridione. Qui viene indicata l'edicola "cum figura s. Antonii sculpta ibi loco icone appositā" negli atti della Visita Pastorale del 1570, quando si ordina di levare "l'altare che è fuor di chiesa sulla piazza dinanzi alla chiesa, lasciandoli la immagine di s.to Antonio che vi è"⁴¹⁵. L'esposizione secolare agli agenti atmosferici ha chiaramente danneggiato la pietra, corrodendone la superficie e privandola dello strato di policromia che in origine la ricopriva⁴¹⁶. La figura è stante e frontale, in atto benedicente e dall'aria austera. Il gesto del braccio destro alzato risulta un po' impacciato dal pesante mantello, le cui pieghe regolarmente scanalate si ravvivano solo verso terra raggirandosi in piccole volute. I tratti poderosi del viso, segnato dalle rughe di espressione tra i grandi occhi allungati, si dilatano nella folta e lunga barba a due falde, tracciata da sottili ciocche serpentine, tra le quali affiora la bocca stretta e carnosa.

È forse per questa severità irrigidita e per lo stato di degrado che l'opera non ha suscitato grande interesse negli studi. Luisa Giordano la indicò infatti come una "rozza statua", eseguita da un maestro campionesse forse nel primo Quattrocento; giudizio ripreso da Pierangelo Frigerio, al quale si deve la prima pubblicazione di una riproduzione fotografica⁴¹⁷. Ad anticipare la cronologia al "XIV secolo, non troppo inoltrato" è stato invece Oleg Zastrow, sulla base di alcuni confronti, secondo lui pertinenti, con le figure del *Monumento di Franchino Rusca*, già nella chiesa di San Francesco a Como, oggi nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco⁴¹⁸. Non rifiuta l'accostamento Graziano Alfredo Vergani, riconoscendo una certa affinità di intenti, ma ammettendo una discrepanza a livello esecutivo tra il monumento funebre di derivazione toscana e il nostro santo, caratterizzato da una maggiore essenzialità di marca campionesse. Lo studioso ritiene quindi che il Sant'Antonio vada collocato cronologicamente nel terzo quarto del Trecento, in un momento successivo al sepolcro Rusca, sul quale lo scultore attivo a Cantù deve essersi aggiornato⁴¹⁹.

Se la tomba comasca risulta palesemente ispirata a modelli balducceschi, sia per gli aspetti formali che per quelli materiali, con l'utilizzo insistito del trapano, il Sant'Antonio

⁴¹⁵ FRIGERIO 1987, p. 52 n. 27; VERGANI 2003, p. 32.

⁴¹⁶ Durante il restauro che ha interessato la statua nel 2000 sono emerse tracce di policromia nelle zone rimaste più riparate dagli agenti esterni, BOSSI 2003, p. 51.

⁴¹⁷ GIORDANO 1984, p. 361; FRIGERIO 1987, p. 52. Per MORETTI 2003, p. 14, la statua "parrebbe di epoca romanica", ma attribuita al primo Quattrocento. Segnalo che nella scheda OA della Soprintendenza di Milano, compilata nel 1974 da Maria Alda Lora Totino Palagi, la scultura veniva datata al XII-XIII secolo e ritenuta analoga alle opere comacine per la sua rude semplicità (la scheda cartacea si conserva presso il Museo Diocesano di Milano; i dati sono stati travasati nel catalogo informatico della Soprintendenza, scheda n. 00066320).

⁴¹⁸ Sul monumento Rusca, oltre a ZASTROW 1989, scheda 16, pp. 41-42, si vedano: CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 60; DI FABIO 2012, in part. pp. 56-67; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 384, pp. 384-389.

⁴¹⁹ VERGANI 2003, pp. 32-33.

canturino mi pare non si confaccia pienamente ai medesimi prototipi, rimanendo più rigido e schematico, ingabbiato in vesti meno ariose e fluide. Eventualmente, coi santi scolpiti sul frontale del sarcofago Rusca può condividere il piglio serio del volto. Un elemento distintivo della nostra figura è la barba compatta, dilatata e bipartita, graffita insieme ai capelli con onde che corrono parallele. Simili tipi figurativi si riscontrano in raffigurazioni miniate tardo trecentesche – come per esempio nella scena di *San Paolo resuscita un morto* nel Libro d’Ore lat. 757 (1385-1390 circa; fig. 656) conservato alla Bibliothèque Nationale di Parigi – oppure nella statuaria del Duomo di Milano. Appare pertanto verosimile una datazione verso la fine del XIV o gli inizi del XV secolo, sebbene il livello del Sant’Antonio rimanga più mediocre rispetto alle fonti auliche a cui questo scultore lombardo potrebbe aver in parte guardato.

All’interno dell’oratorio è inoltre da segnalare una seconda scultura raffigurante Sant’Antonio, quasi dimenticata nella letteratura. In questo caso si tratta di un’opera policroma intagliata in legno di fico, collocata nella nicchia dell’altare maggiore, realizzato nel 1913 in materiale cementizio. La statua, secondo Frigerio, denuncia caratteri tardogotici d’Oltralpe e potrebbe essere stata importata dai monaci di Vienne. Tuttavia, il fatto che non venga mai menzionata nei documenti e che nel Seicento sopra il precedente altare ligneo vi fosse un Crocifisso, suscita qualche perplessità allo stesso studioso, lasciando aperta la possibilità che fosse conservata nell’abitazione del commendatario anziché in chiesa⁴²⁰. Il santo, stante e piegato in un lieve *hanchement*, è ritratto con un’importante barba scolpita a grossi riccioli dalla forma di tortiglione scanalato, disposti in maniera ordinata, analogamente ai capelli che incorniciano il volto dagli occhi incassati e languidi. Anch’egli, per certi versi, ricorda modelli di fine secolo rintracciabili nel babelico cantiere del Duomo milanese (figg. 659-660)⁴²¹ e sembra anticipare alcuni esiti della scultura lignea lombarda quattro-cinquecentesca, soprattutto nell’ambito dei De Donati⁴²². Non pare comunque trovare alcuna relazione con la scultura in pietra dell’omonimo santo.

BIBLIOGRAFIA:

GIORDANO 1984, p. 361; FRIGERIO 1987, p. 52; ZASTROW 1989, scheda 16, pp. 41-42; BOSSI 2003, p. 51; MORETTI 2003, pp. 13-14; VERGANI 2003, pp. 32-33.

⁴²⁰ FRIGERIO 1987, pp. 52-53. In seguito menzionata brevemente solo da ZASTROW 1989, scheda 16, p. 42; MORETTI 2003, p. 16.

⁴²¹ Si veda per esempio il peduccio raffigurante una testa barbata con grappolo d’uva, COLOMBO in *Milano. Museo e Tesoro del Duomo* 2017, scheda 51, p. 159.

⁴²² Il nostro santo fa pensare, ad esempio, al *San Matteo*, già sull’altare della chiesa di San Matteo a Valle di Albaredo, rintracciato sul mercato antiquario e acquistato dal Credito Valtellinese nel 2017. Da notare anche le affinità con una scultura rappresentante un *Re Mago* o forse un *Profeta*, comparsa sul mercato antiquario milanese (Longari), con tutta probabilità da collocare in un momento successivo al nostro Sant’Antonio.



649

Fig.649 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Antonio Abate*, Cantù, chiesa di Sant'Antonio Abate



650



651



652



653

Figg.650, 652 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Antonio Abate*, particolari, Cantù, chiesa di Sant'Antonio Abate

Figg.651, 653 SCULTORE TOSCANO (?), *Monumento di Franchino Rusca*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



654



655



656

Fig.654 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Antonio Abate*, particolare, Cantù, chiesa di Sant'Antonio Abate

Fig.655 SCULTORE TOSCANO (?), *Monumento di Franchino Rusca*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.656 *San Paolo resuscita un morto*, Messale-Libro d'Ore, Ms.lat.757, f. 289v, Parigi, Bibliothèque Nationale de France



657



658



659



660

Figg.657-659 SCULTORE LOMBARDO (?), *Sant'Antonio Abate*, legno policromo, Cantù, chiesa di Sant'Antonio Abate

Fig.660 MAESTRO UNGHERESE (?), *Testa barbata con grappolo d'uva*, Milano, Museo del Duomo

II.13

CASIGLIO D'ERBA (Como)

Chiesa di Santa Maria Assunta

Giovanni da Campione (e bottega)

Monumento del vescovo Beltramino Parravicini

1352

Marmo con dorature

Nella dimessa chiesa di Santa Maria Assunta a Casiglio, nella prima cappella a destra, è stato ricomposto il sepolcro del vescovo Beltramino Parravicini (o Parravicino), unica rimanenza trecentesca conservatasi nell'edificio⁴²³. Nato a Casiglio e discendente dalla nobile famiglia feudataria dominante le terre della zona di Erba, tra Como e Lecco, dopo una prima formazione presso i Domenicani di Sant'Eustorgio a Milano e l'addottoramento in diritto canonico e civile a Roma nel 1330, questa illustre figura di ecclesiastico prese avvio una brillante carriera, che lo vide ricoprire le cariche di vescovo di Chieti (1336), Como (1339) e Bologna (1340). Fu consigliere fidato di due pontefici, Benedetto XII e Clemente VI, emergendo come uno dei personaggi più influenti della corte di Avignone, dove trascorse gran parte della propria vita e dove morì⁴²⁴. Nonostante il suo peregrinare, mantenne sempre uno speciale rapporto con la terra natia⁴²⁵. In un documento datato 4 ottobre 1344, rogato dal notaio della curia arcivescovile di Milano Pietrino di Fasolo, Beltramino avanzò al vescovo Giovanni Visconti la richiesta di ottenere la dignità parrocchiale per la chiesa di Casiglio, fino a quel momento dipendente dalla chiesa di San Nazaro di Carcano. L'edificio venne allora riedificato, dotato di beni e rendite, divenendo una sorta di cappella palatina, giuspatronato della famiglia, posta a pochi passi dal castello dove lo stesso Beltramino nacque. Dalla relazione della visita pastorale di San Carlo Borromeo del 1574 si apprende che la chiesa era ad aula unica e di

⁴²³ Vi sono altri due frammenti erratici nel cortile dell'adiacente canonica, molto probabilmente provenienti dall'antica chiesa: si tratta di una chiave di arco raffigurante una croce astile e di una chiave di volta con croce di S. Andrea e l'immagine dell'agnello crocifero. Vedi ZASTROW 1989, schede 90-91, pp. 144-146; VIRGILIO in *Il Triangolo Lariano* 2002, p. 128.

⁴²⁴ Notizie su Beltramino, chiamato anche Beltramo e talvolta indicato come da Carcano, si ricavano da: GIULINI 1771, I, pp. 450, 469-470, 510-511; ANNONI 1831, pp. 83-84; CANTÙ 1836, pp. 142-143; GIULINI 1856, V, pp. 338-339; CANTÙ 1856, vol. I, p. 317; FOSSATI 1888; MERONI 1905, pp. 59-67; BISCARO 1920, pp. 211-212 n.3; GIUDICA CORDIGLIA 1970-1973; ANDREONI, CEREDA, PARRAVICINI, 2004; CADILI 2007, pp. 40 n.42, 80 n.160, 118 n.280; PARMEGGIANI in DBI, 81, 2014.

⁴²⁵ Va ricordato che all'iniziativa di Beltramino spetta la fondazione nel 1346 della cappella di San Bartolomeo nella plebana di Santa Eufemia a Incino d'Erba, di cui oggi rimane verosimilmente solo un affresco rappresentante una Madonna con Bambino in trono, alla quale i Santi Bartolomeo e Giovanni Battista presentano due donatori, ZASTROW 1992b, pp. 96 fig. 60, 119-140.

modeste dimensioni. Della struttura trecentesca però non rimane più alcuna traccia, dal momento che nel 1777 essa subì un intervento di ampliamento, per poi essere totalmente ricostruita nella forma attuale tra il 1842 e il 1846. La chiesa venne ulteriormente restaurata tra gli anni Venti e Trenta del XX secolo, quando il pittore bresciano Eliodoro Coccoli eseguì gli affreschi a decoro dell'arca, coronata con un finto padiglione sul quale si staglia lo stemma dei Parravicini (cigno bianco su campo rosso), apposto per ovviare forse alla perdita degli emblemi della casata scolpiti negli scomparti laterali della fronte tripartita del sarcofago, scalpellati in epoca imprecisata⁴²⁶. A confermarci l'identificazione del defunto rimane comunque l'iscrizione incisa lungo il bordo del letto funebre, che si conclude sul lato breve di destra:

† VIR IN XPO REDENDVS DNS. BELTRAMVS. DE. CASELIO. DCS. IN HOC TIMVLO (sic). TVMVLATVS. MCCCLII. DIE. VII. AVGVSTI.

Alcune fonti antiche riportano un secondo epitaffio, oggi perduto, già collocato sotto il mausoleo, nel quale era indicato il committente del sepolcro, vale a dire il fratello del vescovo, Guglielmino, detto Zuccone:

IN CVRIA ROMANA DIEM SVVM CLAVSIT EXTREMVM. INDVLGENTIAM VNIVS ANNI ET QVADRAGINTA DIERVM HVIC SVE ECCLESIE IMPETRAVIT ET BONONIENSI ECCLESIE VBI EPISCOPVS. D. ZVCCONVS FRATER EIVS FECIT FIERI HOC OPVS⁴²⁷.

Al tempo della visita del cardinale Federico Borromeo nel 1615 vi era una terza epigrafe, anch'essa scomparsa, molto probabilmente non trecentesca, posta vicino al sepolcro, che così recitava:

Questo si è il Vescovo grazioso
Da gli Pallavizini procreato,
E di ragion civile dignitoso,
E di ragion canonica dottorato,
El quale de Bologna fu Pastore,
De la Città Cumana similmente,
Del Santo Padre fu Auditore,
E questa Gixia fece incontinente⁴²⁸.

Il 14 marzo 1348, ad Avignone, il vescovo dettò il proprio testamento al notaio Alberto Giacomo de Borcken, la cui copia autenticata, risalente al 29 ottobre 1460, fu pubblicata integralmente da Francesco Fossati nel 1888. Sebbene egli stesso avesse stabilito il patronato

⁴²⁶ La bibliografia sulla chiesa di Santa Maria Assunta è piuttosto scarna. Si vedano: MERONI 1905, pp. 64-67; ISACCHI 1982, pp. 98-101; VIRGILIO in *Il Triangolo Lariano* 2002, pp. 127-128; MERONI 2011, p. 51.

⁴²⁷ GIULINI 1771, I, pp. 510-511; ANNONI 1831, p. 84; CANTÙ 1836, pp. 142-143; FOSSATI 1888, p. 46.

⁴²⁸ GIULINI 1771, I, pp. 510-511; ANNONI 1831, p. 84; CANTÙ 1836, pp. 142-143; FOSSATI 1888, p. 46.

per sé, il fratello e i discendenti maschi nella chiesa di Casiglio, non espresse la volontà di esservi tumulato⁴²⁹. A decidere di traslare le sue spoglie nella chiesa di Santa Maria Assunta e a porle in un arca marmorea scolpita fu, come si è detto, il fratello Zuccone. Tenendo fede all'iscrizione, la tumulazione avvenne il 7 agosto 1352, data talvolta scambiata come quella di morte, avvenuta invece il primo agosto 1351⁴³⁰.

La cassa poggiante su mensole è sostenuta da due alte colonne con capitelli fogliati. La fronte principale del sarcofago, suddivisa in tre scomparti, mostra al centro una *Crocifissione* con i dolenti, il cui unico elemento di ambientazione è la roccia su cui si erge la Croce. Nelle formelle ai lati stavano un tempo gli scudi araldici dei Parravicini, oggi pressoché illeggibili, mentre sul lato breve di sinistra dell'urna è scolpita una semplice croce latina. Al di sopra dell'arca riposa il corpo del vescovo Beltramino in abiti vescovili, con mitra, pastorale e anello nell'anulare destro, adagiato su due cuscini disposti sotto la testa e i piedi. Si narra che nel 1941, in occasione dello spostamento della tomba, al momento dell'apertura del sepolcro la salma sia stata trovata incorrotta e somigliantissima al ritratto scolpito, ma priva dell'anello, rubato un secolo prima ad una prima apertura del sarcofago⁴³¹. Tralasciando il fatto "miracoloso", è evidente che il monumento nel corso dei vari rifacimenti della chiesa deve aver patito alcune manomissioni e perdite. Sono senz'altro recenti le squillanti dorature stese per definire meglio i bordi delle vesti dei dolenti, i chiodi e la barba di Cristo, così come per impreziosire la mitra e la casula del vescovo nella metà visibile allo spettatore.

Sembra assai poco probabile che in origine il sarcofago si presentasse in questa strana conformazione, mentre si può supporre con ragionevolezza che si ergesse sotto una qualche struttura architettonica a parete di completamento, come ad esempio si può vedere nel *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi* nella basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo (1319-1320, già nella chiesa di San Francesco)⁴³². La perizia con cui è stata intagliata l'effigie,

⁴²⁹ FOSSATI 1888, pp. 45-46, riassume così le sue disposizioni circa la propria sepoltura: "volle disporre che se fosse morto a Bologna o nella diocesi o non lontano da quella città più di cento miglia, il suo corpo fosse trasportato e seppellito nella cattedrale della stessa città; se in luogo distante da Bologna oltre a cento miglia e più che sessanta da Milano e in una città dove fosse una chiesa e convento di frati predicatori, gli si desse la sepoltura nella chiesa di detti frati, altrimenti nella cattedrale; se poi fosse morto a Milano o nella diocesi o non lungi di là più che sessanta miglia, venisse depresso nella chiesa de' frati predicatori di Milano, il convento de' quali era a S. Eustorgio. Cessò egli di vivere in Avignone a dì 1 agosto 1351".

Una traduzione del testamento e della copia quattrocentesca (qui indicata come del 1466 anziché del 1460) si trova in GIUDICA CORDIGLIA 1970-1973, pp. 54-75.

⁴³⁰ Sulla data di morte gli studiosi si sono spesso espressi in maniera diversa, ponendola talvolta nel 1350 oppure nello stesso anno della traslazione. Credo si debba ritenere veritiera quella indicata da FOSSATI 1888 e da ANDREONI, CEREDA, PARRAVICINI 2004, essendo quest'ultimo uno dei contributi più recenti e attendibili a carattere storico riguardanti il vescovo Parravicini.

⁴³¹ ISACCHI 1982, pp. 98-101.

⁴³² Sul Monumento Longhi si veda in particolare CAPURSO, NAPIONE 2004.

restituita con notevole naturalismo nel volto e nell'articolazione delle vesti, induce a pensare che potesse trovarsi ad un'altezza meno elevata rispetto ad oggi e che le colonne potessero reggere un baldacchino piuttosto che la cassa già dotata di mensole di sostegno. Un riferimento al modello bergamasco non è d'altronde così azzardato e risulta credibile se si pensa al presunto autore dell'opera. La critica si è limitata a riferirla a un generico, seppur valente, maestro campionesese⁴³³ oppure a tale Guido da Campione⁴³⁴ o ancora a maestranze locali⁴³⁵. Tuttavia, una vera e propria analisi stilistica non è ancora stata proposta. Sebbene di fattura piuttosto dozzinale, che stride con la qualità più raffinata del *gisant*, mi sembra che la *Crocifissione* esprima caratteri propri della maniera di Giovanni da Campione. Quell'aspetto quasi caricaturale e grossolano dei personaggi usciti dal suo scalpello nel rilievo raffigurante la *Cattura di Cristo* nel Battistero bergamasco (1340) ricompare analogo sul volto del Cristo (figg. 669-670). La mascella squadrata, il naso pronunciato, la corta barba a riccioli resi con la punta di trapano, le mani grandi e sgraziate sono dettagli che segnano gli astanti della *Crocifissione*, quanto le figure degli stipiti del portale del protiro settentrionale di Santa Maria Maggiore, opera da lui firmata e datata 1351 (figg. 671-672). Il panneggiare sciolto e arioso dei mantelli rimanda alla *Presentazione al Tempio* del Battistero, anche se qui va oggettivamente riconosciuta una tenuta qualitativa ben più alta (figg. 673-674). A Giovanni da Campione, documentato a Bergamo tra il quinto e il settimo decennio, può essere attribuita un'attività sulle sponde del lago di Como, sul fronte lecchese, tra Bellano e Corenno Plinio (cat. II.32, II.34), tra la fine degli anni Quaranta e i primi anni Cinquanta. Il sepolcro Parravicini cade perfettamente in questo torno di anni, rispondendo allo stile peculiare e facilmente riconoscibile di Giovanni, al quale credo vada ascritto il progetto del monumento, oltre che l'esecuzione del *gisant* per il realismo e la finezza d'intaglio, mentre la scena a rilievo sul sarcofago, pur rispondendo bene ai suoi prototipi, deve essere stata realizzata con tutta probabilità dalla mano di un aiuto.

BIBLIOGRAFIA:

GIULINI 1771, I, pp. 450, 469-470, 510-511; ANNONI 1831, pp. 83-84; CANTÙ 1836, pp. 142-143; GIULINI 1856, V, pp. 338-339; CANTÙ 1856, vol. I, p. 317; FOSSATI 1888; MERONI 1905, pp. 59-67; BISCARO 1920, pp. 211-212 n.3; BARONI 1944, p. 95; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, p. 792; GIUDICA CORDIGLIA 1970-1973; ISACCHI 1981, pp. 37-44; ISACCHI 1982, pp. 98-101; GIORDANO 1984, p. 358; ZASTROW 1989, scheda 92 pp. 146-149; ZASTROW 1992b, pp. 119, 126; VIRGILIO in *Il*

⁴³³ BARONI 1944, p. 95; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; GIORDANO 1984, p. 358.

⁴³⁴ ISACCHI 1982, pp. 98-101; VIRGILIO in *Il Triangolo Lariano* 2002, pp. 127-128; MERONI 2011, p. 51.

⁴³⁵ ZASTROW 1989, scheda 92 pp. 146-149.

Triangolo Lariano 2002, pp. 127-128; ANDREONI, CEREDA, PARRAVICINI, 2004; CADILI 2007, pp. 40 n.42, 80 n.160, 118 n.280; MERONI 2011, p. 51; PARMEGGIANI in DBI, 81, 2014.



661

Fig.661 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini*, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta



662



663

Figg.662-663 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini*, particolari, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta



664



665

Fig.664 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Crocifissione*, particolare del *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini*, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta

Fig.665 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



666



667



668

Fig.666 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi*, particolare, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore

Figg.667-668 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Monumento del vescovo Beltrmino Parravicini*, particolari, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta



669



670



671



672

Fig.669 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Crocifissione*, particolare del *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini*, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta

Fig.670 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Cattura di Cristo*, Bergamo, Battistero

Figg.671-672 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Profeti*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale



673



674



675



676

Figg.673, 675 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Dolenti*, particolari *Monumento del vescovo Beltramino Parravicini*, Casiglio d'Erba, chiesa di Santa Maria Assunta

Fig.674 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Presentazione al Tempio*, Bergamo, Battistero

Fig.676 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Crocifissione*, Bergamo, Battistero

II.14

CASTEL SAN PIETRO (Canton Ticino)

Chiesa di San Pietro (detta chiesa Rossa)

Scultore lombardo

Lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena

1343

Marmo; 146 x 81 cm

L'attività di promozione edilizia e artistica di Bonifacio da Modena, eletto vescovo di Como nel 1340, prese avvio con l'erezione del palazzo vescovile e della chiesa di Castel San Pietro, in Canton Ticino, già territorio della Diocesi di Como. In questa piccola località, posta nel distretto di Mendrisio, i vescovi comensi possedevano dai tempi antichi un castello, andato completamente distrutto, la cui fondazione è forse da porsi intorno al XII secolo⁴³⁶. Bonifacio scelse come luogo privilegiato proprio il colle nei pressi del *castrum*, decidendo di innalzare un palazzo destinato a residenza vescovile e una cappella, fabbricata fuori dalle mura, molto probabilmente per commemorare il recente successo di pacificazione tra la città di Como e la Chiesa, da lui favorito nel 1341; l'intitolazione a San Pietro e il programma iconografico a lui dedicato non sarebbero dunque casuali⁴³⁷. Di quel nucleo variegato di costruzioni sopravvive oggi solamente la piccola chiesa, detta anche 'chiesa rossa' per il colore acceso che la contraddistingue, conferitole, secondo quanto narrato dalle fonti antiche, per rievocare la sanguinosa notte di Natale del 1390, quando, in un contesto di lotte tra guelfi e ghibellini, proprio in quel luogo ci fu il massacro di un centinaio di persone⁴³⁸. In facciata, sopra il portale completato da una lunetta recante un rovinatissimo affresco con *La Navicella*, è oggi murata una copia della lastra lapidea fatta intagliare dallo stesso vescovo con spirito autocelebrativo nel momento della fondazione, infissa nel punto dove si trovava l'originale, reimpiegato ora all'interno della chiesa come ambone, in modo tale da lasciare visibili entrambi i lati. Durante gli scavi condotti tra il 1978 e il 1979, nel tentativo di sostituire la cornice della lastra al fine di consolidarla, si scoprì infatti nel tergo un prezioso intaglio carolingio ad intreccio, pertinente a un antico pluteo proveniente dalla basilica di Sant'Abbondio a Como⁴³⁹. Si tratta dunque di un

⁴³⁶ MONTI 1902, p. 267; MARTINOLA 1975, p. 133; SCARAMELLINI 1990, p. 235.

⁴³⁷ PIFFARETTI 2008, p. 272. Tuttavia, all'interno delle mura castrensi esisteva già una chiesa dedicata a San Pietro, attestata nel 1323, come riportato da MARTINOLA 1975, p. 133.

⁴³⁸ SCARAMELLINI 1990, p. 238.

⁴³⁹ DONATI 1980, pp. 52-55; ZASTROW 1981, n.50, p. 175; CASSANELLI 1984, p. 231; CASATI 2014, pp. 153, 254-255.

pezzo marmoreo di reimpiego, che sulla fronte presenta due sezioni delimitate da una cornice fitomorfa: nel riquadro superiore è raffigurato il mezzo busto del vescovo benedicente reggente il pastorale, affiancato da due grandi scudi recanti lo stemma della sua famiglia; nella parte inferiore è invece scolpita una scena narrativa che vede lo stesso Bonifacio, di profilo, assiso in cattedra in veste di docente, mentre impartisce la sua lezione a due studenti seduti di fronte a lui. Le tracce di colore verde-azzurro, evidenti sui suoi paramenti e sull'abito di uno degli allievi, ci lasciano immaginare una scultura originariamente policroma. La passione epigrafica e lo spiccato senso storico e documentale di Bonifacio da Modena emergono già in questa piccola scena, dove il grande libro spiegato dal presule reca la scritta HVM/ANV/[M] / GEN[VS] / DVOB[VS] / REGI/TVR, a ribadire come il genere umano sia retto su due poteri, civile ed ecclesiastico.

La lastra a due fasce era un tempo completata da una lunga iscrizione in caratteri gotici, visibile ora in facciata al di sotto del calco (fig. 679). Egli volle lasciare impresso nella pietra il suo nome, da ricordare in connessione alla fondazione della chiesa, risalente al 1343, ed esplicitare anche a parole quale fosse il suo ruolo di dottore nel campo del diritto: + PRESVL CVMAN[VS] BONIFSACIVS RITE VOCAT[VS] / DOCTOR FONS IVRIS MVTINE[N]SIV[M] GENERE NAT[VS] / FECIT HOC ERIGI TEMPLV[M] SVB NO[M]I[N]E PETRI / CLEME[N]TIS A[N]NO SEXTI CVRRE[N]TE SECV[N]DO / MILLE TRECE[N]TIS QVAT[TVOR]DENIS [ET] TRIB[VS] A[N]NIS⁴⁴⁰.

La chiesa fu consacrata solo due anni dopo, il 7 agosto 1345, come indicato nell'epigrafe incisa lungo il bordo della mensa dell'altare maggiore, che reca per la seconda volta il nome del vescovo: + M CCC XLV PRIMA DO[MIN]ICA AVG[VSTI] ISTVD ALTA[R]JE [ET] ECL[ES]IA CO[N]SECRATA FVIT P[ER] D[OMI]NV[M] BO[N]IFACIV[M] EP[ISCOPV]M CVMANV[M] D[E] MVTINA.

In quel breve lasso di tempo si deve essere risolta la squillante decorazione ad affresco degli interni, che rappresenta uno dei cicli pittorici protogotici più importanti del territorio ticinese e comasco (figg. 689-692). In controfacciata e sulle pareti laterali si dipanano fasce a motivi ornamentali diversificati, restituiti con una vivace policromia. Sull'arco trionfale campeggia l'*Annunciazione*, sotto la quale figurano, rispettivamente, un'imponente *Madonna con Bambino in trono* di blu vestita, a sinistra, e un riquadro con le *Sante Agata, Caterina e Agnese* stanti, abbigliate elegantemente, a destra. Nel catino absidale alcune scene, rese con

⁴⁴⁰ MARTINOLA 1975, pp. 134-135: commentando le visite pastorali dei vescovi di Como susseguitesi tra XVI e XVII secolo (Volpi 1578, Archinti 1599, Carafino 1627, Torriani 1671, Ciceri 1685, Bonesana 1703, Olgiati 1723, Neuroni 1748, Mugiasca 1769), nota che una particolare attenzione alla scritta, con relativa trascrizione, fu prestata durante le visite del 1599 e del 1627.

efficace vena narrativa, raccontano episodi della *Vita di San Pietro*, sovrastate, nella volta, dal *Redentore* in mandorla attorniato dai *Simboli degli Evangelisti*, molto umanizzati e fluttuanti nello spazio. Nella fascia inferiore compare infine una *Trinità* in mandorla, verso la quale, assistita dal Battista, si rivolge devotamente una donna inginocchiata, avvolta in un bell'abito verde dalla foggia tardogotica, che quindi si stacca stilisticamente dal resto del ciclo, tutto omogeneo e databile alla metà degli anni Quaranta⁴⁴¹. La tavolozza è giocata sui toni pastello, dal verde al rosa, dal celeste al giallo, conferendo all'insieme un aspetto delizioso e garbato, reso tale anche dalla cura prestata dall'artista all'impaginazione, arricchita da cornici multiformi e da finti tendaggi alla base. Il pittore rivela una cultura comasca, legata agli stilemi del Maestro di Sant'Abbondio, qui arricchiti di una maggiore umanizzazione, anche se con minore vivacità narrativa⁴⁴².

Colpisce pertanto lo scarto tra la raffinata qualità degli affreschi e la nostra scultura, dall'aspetto arcaico e un po' *naïf*. Colpisce ancora di più lo stacco tra il lapicida qui ingaggiato e lo scultore di fiducia del vescovo Bonifacio, attivo a Como negli anni successivi per adempiere a sue dirette commissioni. Evidentemente, nel 1343, il presule doveva ancora entrare in contatto con lo scultore aggiornato sui modelli milanesi di Giovanni di Balduccio, che dovette raggiungere Como solo nella seconda metà del decennio. Per questa prima impresa da lui patrocinata si servì dunque di un artista verosimilmente locale, rimasto ancorato a modi che si andavano ormai ampiamente a superare nella Milano del quinto decennio, esprimenti una maniera dai toni aspri, con profili taglienti, squadrati e geometrici, priva di senso della proporzione, ma non del tutto scevra di un certo realismo e di una particolare *verve*, visibile ad esempio nella cattedra intagliata a quadratini, in ripresa dell'emblema del vescovo, oppure nell'agnello inserito nel ricciolo del pastorale. Il confronto suggestivo con la figura di *Sant'Eusebio (?)* (cat. II.15), murata sulla casa parrocchiale adiacente all'omonima chiesa di Como, e altresì con una scultura lignea raffigurante *San Grato (?)*, conservata a Vendrogno (Lecco; figg. 685-686), dimostra che quello doveva essere il linguaggio in parte diffuso nella zona del lago di Como prima del sopraggiungere delle novità toscane, trahettate qui da artisti molto probabilmente oriundi, ma aggiornatisi nei cantieri milanesi durante quella che possiamo definire la stagione d'oro per il gotico lombardo⁴⁴³. Un linguaggio, tuttavia, molto diverso da

⁴⁴¹ CASSINA 1971 propone di identificare la donna in una rappresentante della casata dei Rusca, entrati in possesso di queste terre durante la seconda metà del XIV secolo.

⁴⁴² PESCARMONA 1993a, pp. 111-112; TRAVI 1994, pp. 12, 259-260; PIFFARETTI 2008, propone una lettura specifica per la scena centrale che vede raffigurato l'incontro di San Pietro con alcuni alti dignitari romani, la quale potrebbe alludere all'incontro tra Papato e Impero.

⁴⁴³ Per la scultura di Vendrogno si faccia riferimento alla scheda aggiornata di SIDDI 2017, scheda VIII.19, pp. 542-544. Si veda anche ZASTROW 1976, pp. 232-237.

quello espresso da altre maestranze attive nel primo Trecento a Como, basti pensare all'altorilievo raffigurante forse *S. Abbondio*, utilizzato come dossale della cattedra del Duomo (cat. II.17), oppure all'altare maggiore della stessa Cattedrale, datato 1317 (cat. II.16).

BIBLIOGRAFIA:

TATTI 1734, III, p. 88; RAHN 1894, p. 80 pp. 78-81; *Atti della visita* 1892-98, II, pp. 311-313; MONTI 1902, pp. 267-269, 499; MARTINOLA 1975, pp. 133-141; ANDERES 1980, p. 374 pp. 372-375; SCARAMPELLINI 1990, pp. 235-238.



677

Fig.677 SCULTORE LOMBARDO, *Lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena*, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro



678



679



680

Fig.678 Chiesa di San Pietro (chiesa Rossa), Castel San Pietro

Fig.679 Epigrafe del 1343 relativa alla lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro, facciata

Fig.680 Tergo della lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro



681



682



683



684

Figg.681, 683 SCULTORE LOMBARDO, *Lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena*, particolari, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro

Figg.682, 684 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Eusebio (?)*, Como, chiesa di Sant'Eusebio



685



686



687



688

Figg.685-686 SCULTORE LOMBARDO (?), *San Grato* (?), Vendrogno, Tesoro della chiesa di San Lorenzo
Figg.687-688 SCULTORE LOMBARDO, *Lapide dedicatoria di Bonifacio da Modena*, particolari, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro



689



690



691



692

Fig.689 *Trinità, San Giovanni Battista e donatrice*, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro, abside

Fig.690 *Crocifissione di San Pietro*, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro, abside

Fig.691 *Madonna con Bambino*, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro, arco trionfale

Fig.692 *Sante Agata, Caterina e Agnese*, Castel San Pietro, chiesa di San Pietro, arco trionfale

II.15

COMO

Casa parrocchiale della chiesa dei Santi Eusebio e Carlo, esterno

Scultore lombardo

Sant'Eusebio?

Primo quarto del XIV secolo (?)

Marmo; 87 x 40 cm

Questo pezzo erratico a bassorilievo, raffigurante la figura frontale di un santo vescovo, è murato sulla facciata della casa parrocchiale, sulla parete che fiancheggia la chiesa dei Santi Eusebio e Carlo. La figura, identificabile con tutta probabilità in Sant'Eusebio, settimo vescovo di Como († 525), si staglia sul fondo liscio di una lastra troncata in maniera irregolare ai lati, in modo tale da seguirne grosso modo la *silhouette*, rifinita in alto da una cornice modanata; il pezzo poggia su una base a mensola recante la data 1793, da interpretarsi come possibile anno della risistemazione in questa sede, non escludendo che non possa trattarsi del reimpiego di un frammento di un altro monumento.

Il presule, riconoscibile come santo dalla presenza del nimbo, presenta caratteri formali arcaici e rattappiti. Stante e benedicente, con il pastorale stretto nella mano sinistra, indossa una casula incisa con pieghe superficiali e contrassegnata da una fila regolare di croci greche con terminazioni a sfera. La tunica sottostante appare debolmente mossa a livello dei piedi, che fuoriescono frontalmente, come fossero due palette, evidenziando la difficoltà del lapicida nel restituirli prospetticamente e naturalisticamente. La testa e le mani guantate hanno dimensioni grandi, sproporzionate al resto del corpo. Il contorno squadrato del volto perde linearità a livello delle orecchie, che sbucano a sventola come due semicerchi regolari. Pochi segni rendono la fisionomia, piuttosto anonima, contraddistinta dalla bocca minuta, incisa con un piccolo taglio orizzontale, e dagli occhi ravvicinati, le cui arcate sono disegnate come prolungamento del naso diritto triangolare.

Il rilievo, citato a malapena come “rozzissimo” da Cesare Cantù nella sua *Storia di Como* (1856), trova come unica voce bibliografica la scheda di Oleg Zastrow all'interno del suo repertorio sulla scultura gotica nel Comasco del 1989⁴⁴⁴. Secondo lo studioso l'opera sarebbe da porre cronologicamente nel primo scorcio del XIV secolo, nell'ambito di quella che lui

⁴⁴⁴ CANTÙ 1856, I, p. 330; ZASTROW 1989, scheda 28 pp. 56-57.

definisce “arte popolare”. Una datazione anticipata al XIII secolo è invece indicata nella scheda inventariale della Diocesi di Como.

La fondazione antica della chiesa di Sant’Eusebio, risalente all’XII secolo, è testimoniata da alcuni resti architettonici e dalla sua esplicita menzione in una pergamena del 14 aprile 1186. Negli atti della visita pastorale di Feliciano Ninguarda del 1592, viene descritta come una chiesa a tre navate, di mediocre grandezza, con un battistero in vari marmi e priva di torre campanaria; il vescovo ordinò che si spostasse la facciata, allora rivolta verso le mura cittadine, in modo da conferirle maggiore visibilità sulla via pubblica. Tra il primo Seicento e l’inizio dell’Ottocento, l’edificio ha così subito radicali mutamenti, a partire dal capovolgimento dell’orientamento fino all’aggiunta del pronao neoclassico su disegno dell’architetto Magistretti. L’elevazione del campanile risale invece al 1933, mentre nell’anno seguente l’intitolazione fu variata con l’aggiunta di San Carlo⁴⁴⁵.

Il frammento lapideo murato sulla casa parrocchiale, potrebbe quindi provenire verosimilmente dall’adiacente chiesa, ma non è chiaro quale potesse essere la sua originaria funzione. Prendendo a modello il *Sant’Ambrogio* sulla facciata della chiesa dei Santi Nazaro e Celso a Bellano (cat. II.32), benché di tutt’altro livello qualitativo e relativo a una cronologia posteriore, si può concordare con Zastrow nell’immaginare anche il nostro vescovo in una simile disposizione sul prospetto della chiesa, al di sopra del portale principale.

Resta però cruciale il nodo da sciogliere in merito alla cronologia della scultura. La fattura modesta porterebbe a una datazione entro il XIII secolo o al massimo all’inizio del XIV, non troppo inoltrato, dal momento che già nel secondo decennio sono attive a Como maestranze di ben altro livello, distinguibili in opere come l’altare maggiore della Cattedrale del 1317 (cat. II.16) e il santo vescovo oggi disposto sulla cattedra del Duomo (cat. II.17), o ancora la figura di vescovo conservata nella Pinacoteca Civica (fig. 695), che palesano moduli formali di diverso respiro. D’altro canto è da sottolineare come caratteri così arcaici siano perdurati nel territorio lariano fino agli anni Quaranta, prima degli stravolgimenti apportati dall’avvento delle novità balduccesche, e a tal proposito si veda la lastra commemorativa del vescovo Bonifacio da Modena (cat. II.14), connessa alla fondazione della chiesa di Castel San Pietro, in Ticino, risalente al 1343. In entrambi i casi appaiono tratti somatici semplificati, un aspetto grezzo e simili rigidità, sebbene nell’opera ticinese si scorga un leggero salto verso una maggiore complessità ornamentale (figg. 681-684). Il *Sant’Eusebio* sarà pertanto da porre come precedente alla lastra di Castel San Pietro, ma probabilmente da non anticipare al secolo precedente. Si

⁴⁴⁵ Dal 2003 la chiesa non costituisce più parrocchia autonoma, essendo stata aggregata a quella di San Fedele.

tratta di una delle svariate espressioni artistiche presenti nella zona, per la quale non è così facile tracciare un'evoluzione lineare nell'ambito della scultura gotica. Zastrow proponeva una differenziazione in categorie, con la compresenza di sculture di tipo “aristocratico” e altre “popolari” e addirittura “plebee”. Forse, si può più semplicemente asserire che, come è normale che sia, fossero attivi molti lapicidi, alcuni più qualificati e meglio definibili come ‘scultori’, altri meno aggiornati e meno dotati di senso artistico, come colui che ha lavorato il pezzo comasco qui preso in esame.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1856, I, p. 330; ZASTROW 1989, scheda 28 pp. 56-57.



693

Fig.693 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Eusebio (?)*, Como, chiesa di Sant'Eusebio



694



695



696



697

Fig.694 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), Como, Duomo

Fig.695 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Abbondio*, Como, Pinacoteca Civica

Figg.696-697 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Eusebio* (?), particolari, Como, chiesa di Sant'Eusebio

II.16

COMO

Duomo

Scultore lombardo

Altare e Madonna con Bambino

1317

Marmo di Carrara e marmo di Musso-Olgiasca

Altare: 90,5 x 260 x 149 cm; Madonna con Bambino: 71,5 x 88 x 21

I marmi che ora decorano la mensa d'altare posta al centro del presbiterio del Duomo di Como, così come l'altorilievo della *Madonna con Bambino* sistemato sul fronte dell'ambone, erano originariamente parti dell'altare maggiore dell'antica cattedrale. A questo appartenevano anche due lastre recanti una lunga iscrizione gotica, attualmente non visibili in quanto murate sul retro dell'altare barocco, innalzato in fondo al coro. L'epigrafe fornisce una quantità straordinaria di notizie. L'altare fu commissionato a proprie spese dall'Arcidiacono Valeriano Rusca, nel suo primo anno in carica, al fine di accogliervi le reliquie delle Sante Faustina e Liberata e dei martiri Proto e Giacinto, traslate nella cattedrale⁴⁴⁶; la consacrazione avvenne nel 1317 alla presenza del vescovo di Como, il frate Leone dei Lambertenghi, e di una serie di Canonici:

M.CCC.XVII IN ECCLESIA MAIORI CVMANA PRAESSENTIBVS IBI REVERENDIS PATRIBVS DOMINVS FRATRE LEONE DE / LAMBERTENGIS EPISCOPO CVMANO : FRATE IACOPO DE SUBRIPA / EPISCOPO TARTARORVM ET GEORGIO EPISCOPO EIPHANIENSI / + NEC NON DOMINIS VALERIANO RUSCHA ARCHIDIACONO: / GVFREDO DE PIGOCIS ARCHIPRESBYTERO FOMASI / O DE GRAECIS : FRANCIO DE PAREDE: JACOBO DE PARMA / ET CONRADO DE LAMBERTENGIS PRESBYTERIS. MARTINO DE / PERGAMO: ET GVFREDO DE CARNEGRASSA DIOCONI/BVS. IOHANNE DE REGIO: ET JACOBO DE ARGENIO SUB/DIACONIBVS. MVSSONE ET IOSEPHO DE LAVIZARIJS: / PRINCIVALO DE LVCINO: BARTOLOMEO DE MONTE/CUCHO: ET FRANCISCHINO DE BVRRIS: PETRO ZANO / DE MANTVA: GVASPARRO DE MONTESIA: ET RAIN/ERIO DE VERCELLIS: OMNIBVS CANONICIS CV/MANIS DVABVS PRAEBENDIS VACANTIBVS + AC TOTO

⁴⁴⁶ Faustina e Liberata, sante vergini, arrivarono a Como da Piacenza nella seconda metà del VI secolo; fondarono un monastero, chiamato "Monastero Vecchio" prima del Mille, che durò fino alla soppressione del 1810. Proto e Giacinto furono invece martiri romani vissuti nel III secolo, le cui ossa vennero portate a Como in San Carpofo al tempo di Liutprando. LONGATTI 1986, p. 11.

CLERO CVMANAE DIOECES. ET / IMMEN / SO POPVLO NON SOLVM CIVITATIS
CVMARVM, ET / DISTRICTVS; SED ETIAM ALIARVM VICINARVM CI/VITATVM
TRANSLATA FVERVNT CORPORA SANCTORVM / MARTYRVVM PROTI ET IACINTI;
ET SANCTORVM VIRGI/NVM LIBERATAE ET FAVSTINAE: QVARVM VIRGINVM /
CORPORA REQVIESCVNT IN HOC ALTARI. EO/DEM ANNO PREFATVS DOMINVS
VALERIANVS RV/SCHA ARCHIDIACONVS CVMANVS FECIT / FIERI HOC OPVS
ALTARIS SVIS PROPRIJS / EXPENSIS ARCHIDIACONATVS SVI ANNO / PRIMO. +

Il testo agevola dunque la lettura iconografica dei rilievi, permettendo di riconoscere nelle due figure femminili scolpite sulla fronte del paliotto, ai lati della *Crocifissione* centrale, *Santa Faustina* e *Santa Liberata*, mentre tra i quattro santi scolpiti a coppie sui lati brevi sarà possibile individuare *San Proto* e *San Giacinto*. La rappresentazione si svolge entro una loggia gotica, delimitata alla base da una cornice a motivi semicilindrici e ornata negli spazi vuoti superiori, tra i pennacchi, da grossi fiori e da una bordura fitomorfa. Non è chiaro chi siano le altre due figure poste sui fianchi, per le quali Quintilio Lucino Passalacqua proponeva l'identificazione in Santa Eugenia e San Babila, martiri assieme a Proto e Giacinto, oppure Santa Paola, sorella delle due vergini piacentine. La scalfittura di due dei quattro personaggi laterali e l'assenza di attributi specifici non permettono precisazioni, tuttavia pare di poter distinguere in tutti sembianze maschili.

Il complesso scultoreo ha subito nei secoli svariati smembramenti e spostamenti, a partire dal 1498, quando, in occasione dei lavori di erezione della nuova Cattedrale, venne rimosso una prima volta e molto probabilmente sostituito da un "altare mobile"⁴⁴⁷. Nel corso dei decenni successivi dovette comunque tornare in uso poiché nel 1567 e ancora nel 1618 vi fu la ricognizione delle reliquie dei santi ivi conservate. L'invenzione seicentesca, accompagnata da una solenne cerimonia, fu registrata da Quintilio Lucino Passalacqua (1620), grazie al quale possediamo una descrizione 'antica' dell'altare, corredata da una documentazione grafica utile per comprenderne l'aspetto originario o quantomeno quello precedente al rimaneggiamento più significativo, avvenuto nel 1728 con l'inglobamento del paliotto nell'altare barocco innalzato nell'abside, opera del padre teatino Jacorello. È con tutta probabilità da imputare a quest'operazione lo scalpellamento delle due figure sui fianchi, una per lato. Qui rimase celato fino al 1964, quando venne finalmente riportato alla luce⁴⁴⁸. Ricoverato nella cappella del Seminario minore a Muggiò, dovette attendere però altri decenni prima di far ritorno nel sito primitivo. In occasione del ripristino del presbiterio, completato nel 1986, i tre lati scolpiti a

⁴⁴⁷ STRAFFI 2009, p. 22.

⁴⁴⁸ TAJETTI 1968-1969.

rilievo sono stati quindi ricomposti come mensa isolata. Un diverso destino ebbe la *Madonna con Bambino* in trono, in antico sistemata al centro del lato tergale dell'altare, tra le due lastre epigrafiche. Anch'essa fu dapprima inglobata nell'altare settecentesco, ma riscoperta da Federico Frigerio nel 1950, precedentemente ai restanti pezzi; dopo essere rimasta murata in controfacciata per più di trent'anni, ha trovato una definitiva collocazione, non propriamente adeguata, sul fronte del moderno ambone nel 1986⁴⁴⁹. L'originaria posizione tergale fa presumere un suo utilizzo da parte dei Canonici come immagine devozionale, essendo probabilmente affissa al posto della "fenestella martyrum"⁴⁵⁰.

L'altare, scolpito in lastre di marmo di Carrara, a eccezione di quella del lato sinistro in marmo di Musso-Olgiasca, recanti ancora minime tracce di policromia e dorature, è un'opera di notevole fattura e rappresenta un evento artistico capitale per la scultura di primo Trecento a Como. La riscoperta relativamente recente ha naturalmente determinato un ritardo nel suo inserimento a pieno titolo negli studi. Luisa Cogliati Arano (1972), potendo all'epoca vedere solo l'altorilievo con la Madonna in trono, vi individuava la mano di un maestro campionesse dalla cultura complessa, sviluppatasi su una matrice romanica, ma intrisa di accenti gotici e sinuosità derivate dagli avori francesi⁴⁵¹. Il rinvenimento degli altri pezzi ha in seguito confermato questa lettura, trovando il consenso di Oleg Zastrow (1989), Graziano Alfredo Vergani (1994) e Carla Travi (1995), tutti concordi anche nell'attribuire allo stesso scultore la *Madonna con Bambino* conservata nella chiesa di San Lorenzo a Laino (cat. II.28)⁴⁵². La Madonna comasca siede entro una specie di tempietto, le cui colonne laterali sono sorrette da due telamoni accovacciati di tradizione effettivamente romanica. L'ornamentazione a foglie accartocciate disposta a tracciare il profilo ogivale dello schienale del trono denuncia però un certo naturalismo già orientato verso un gusto gotico, evidente anche nel morbido affastellarsi del mantello a terra. Simili finezze si rinvencono pure nelle figure del paliotto che, come rilevato dalla Travi, si pongono in perfetto dialogo con le splendide scene dipinte nell'abside della basilica di Sant'Abbondio, pressoché coeve (fig. 705)⁴⁵³. L'architettura della loggia e quel raffinato sapore fiorito esprimono chiaramente il progresso verso un nuovo linguaggio attuato da questo scultore, che potrebbe aver tratto spunti dall'arte d'Oltralpe, resisi ancor più evidenti nella successiva Madonna di Laino, meglio definita nei suoi aspetti cortesi. La relazione della Madonna di Como con l'*Arca di Guglielmo Longhi* in Santa Maria Maggiore a Bergamo (1319-

⁴⁴⁹ FRIGERIO 1950, pp. 188-189, 365-366 n. 90; LONGATTI 1986.

⁴⁵⁰ CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 36.

⁴⁵¹ COGLIATI ARANO 1972, p. 140.

⁴⁵² ZASTROW 1989, scheda 36, pp. 73-78; VERGANI 1994a, p. 189; TRAVI 1995a, p. 7.

⁴⁵³ TRAVI 1995a, p. 7. Sulle pitture di Sant'Abbondio, BOSKOVITZ 1984; TRAVI 1994, pp. 11-12; TRAVI 2011a.

1320) notata da Costantino Baroni (1955) vale solo come momento comune di commistione tra elementi correlati ancora a una cultura romanica e altri aggiornati in senso gotico, ma non trova una precisa corrispondenza a livello stilistico⁴⁵⁴. L'autore dell'altare di Como appare infatti più delicato rispetto al Maestro della Loggia degli Osii, prestando una speciale attenzione a dettagli decorativi e alla resa meno severa dei volti addolciti da sorrisi appena accennati. La qualità dell'insieme risulta di grande effetto, opera di uno scultore di magistrale bravura. L'accostamento a un rilievo raffigurante una *Crocifissione*, murato all'esterno dell'abside della chiesa di San Bartolomeo a Sala Comacina (fig. 706), ritenuto contemporaneo da Carla Travi, evidenzia lo scarto importante tra il maestro attivo nel Duomo di Como e quest'altro dai modi impacciati e schematici, da porre in anticipo all'esemplare impresa della cattedrale⁴⁵⁵.

BIBLIOGRAFIA:

LUCINO PASSALACQUA 1620, pp. 27, 291-303; TATTI 1734, pp. 26-28; MEYER 1897; MONTI 1897, pp. 23-24; BARELLI 1899, tav. XLVIII; FRIGERIO 1950, pp. 188-189, 365-366 n. 90; BARONI 1955, p. 748; DE MAFFEI 1958, col. 85; TAJETTI 1968-1969; COGLIATI ARANO 1972, p. 140; LONGATTI 1986; ZASTROW 1989, scheda 36, pp. 73-78; VERGANI 1994a, p. 189; TRAVI 1995a, p. 7; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, schede 35-36; STRAFFI 2009, pp. 19-22.

⁴⁵⁴ BARONI 1955, p. 748.

⁴⁵⁵ TRAVI 1995a, p. 7. Per il rilievo di Sala Comacina si veda ZASTROW 1989, scheda 122, pp. 189-191. La Travi rileva confronti significativi tra quest'ultimo e i rilievi del sarcofago in San Sepolcro a Milano, ascrivito al primo Trecento da BARONI 1955, pp. 742-743, e FIORIO 1988, p. 14 n. 25, ma più correttamente collocato nell'ultimo quarto del Duecento da CAVAZZINI 2008, pp. 626-628. A mio avviso il rilievo di Sala Comacina è opera di un lapicida più rozzo rispetto al maestro attivo a Milano, le cui sculture risultano molto meglio definite e caricate di un'espressività estranea al pezzo ubicato in provincia di Como.



698



699

Fig.698 SCULTORE LOMBARDO, *Altare*, Como, Duomo

Fig.699 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Como, Duomo



700



701



702

Fig.700 SCULTORE LOMBARDO, *Altare*, lato frontale con *Crocifissione*, *Sante Faustina e Liberata*, Como, Duomo

Figg.701-702 SCULTORE LOMBARDO, *Altare*, lati brevi con *Santi Proto e Giacinto*, Como, Duomo



703



704



705



706

Figg.703-704 SCULTORE LOMBARDO, *Crocifissione*, particolare dell' *Altare*, Como, Duomo
Fig.705 MAESTRO DI SANT'ABBONDIO, *Crocifissione*, Como, basilica di Sant' Abbondio
Fig.706 SCULTORE LOMBARDO, *Crocifissione*, Sala Comacina, chiesa di San Bartolomeo



707



708



709



710

Figg.707-708 SCULTORE LOMBARDO, *Sante Faustina e Liberata*, particolare dell'Altare, Como, Duomo
Figg.709-710 SCULTORE LOMBARDO, *Dolenti*, particolare dell'Altare, Como, Duomo



711



712



713



714



715

Figg.711-713 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Como, Duomo

Figg.714-715 SCULTORE LOMBARDO, *Telamoni*, particolari della *Madonna con Bambino*, Como, Duomo

II.17

COMO

Duomo, Cattedra Vescovile

Maestro della Loggia degli Osii (ambito del)

Sant'Abbondio (?)

Primo quarto del XIV secolo

Marmo; 112 x 57 x 23 cm

Il blocco marmoreo, smussato a tronco di cono, reca sul fronte la figura a rilievo di un vescovo benedicente. L'opera ha subito svariati trasferimenti: dalla basilica di Sant'Abbondio a Como, dove si trovava in origine, all'arco trionfale della cappella del seminario vescovile, fino al reimpiego, nel 1986, come dossale della nuova cattedra vescovile del Duomo, ove attualmente è visibile (figg. 717-719)⁴⁵⁶. L'identificazione del presule in *Sant'Abbondio* è giustificata dalla provenienza dalla basilica benedettina comasca, sebbene, come notato da Oleg Zastrow, non vi sia l'attributo dell'aureola a certificarne la dignità di santo. Tuttavia, anche nel caso del *Sant'Ambrogio* di Bellano (cat. II.32) si riscontra tale mancanza e difatti, anche se non garantita, è ipotizzabile proprio un'antica ubicazione simile a questo, in facciata. La cura minuziosa prestata all'intaglio dei ricchi paludamenti deve essere stata riservata a un soggetto dall'importante significato non solo per la basilica alla quale era destinato, bensì per l'intera città di Como, che ha elevato Sant'Abbondio a suo patrono.

Nonostante la notevole qualità, il pezzo possiede rare menzioni negli studi di scultura gotica lombarda. Una prima descrizione è stata tentata da Zastrow (1989), mentre in un contributo di Carla Travi incentrato sulla scultura di primo Trecento in Lombardia (1995) si ritrova una più concisa segnalazione⁴⁵⁷. Nel primo caso, lo studioso colloca l'opera in un momento non troppo avanzato del XIV secolo, attribuendola a una "maestranza locale, tecnicamente erede di significative passate produzioni scultoree altomedievali". L'accostamento, proposto da Zastrow, con le lastre funerarie del vescovo Beltramo Parravicini a Casiglio d'Erba (cat. II.13), del vescovo Bonifacio da Modena nel Duomo di Como (cat. II.19) o ancor più del presunto Giovanni da Meda nella chiesa del Collegio Gallio (cat. II.22), non trova in verità stringenti affinità sul piano stilistico e tantomeno cronologico, per cui la valutazione dello studioso, che inquadra correttamente l'opera entro il primo Trecento, appare alquanto confusa. A una simile datazione ha pensato anche la Travi, che

⁴⁵⁶ Queste notizie si ricavano da ZASTROW 1989, scheda 35, pp. 72-73.

⁴⁵⁷ ZASTROW 1989, scheda 35, pp. 72-73; TRAVI 1995a, pp. 6-7, 11 n.18.

giustamente vi intravede una personalità artistica di spicco per la scultura comasca del periodo. La studiosa propone però il confronto discutibile con una formella circolare raffigurante una *Madonna* (fig. 725), conservata sotto la mensa dell'altare maggiore del Santuario di Santa Maria in Agris, detto della Madonna della Noce, a Grandate, poco distante da Como. Questa Vergine a mezzo busto, dall'aria severa e con le braccia incrociate al petto, è stata inserita dallo stesso Zastrow nel suo repertorio di sculture gotiche, ma considerata tardo quattrocentesca o di primo Cinquecento da Mario Mascetti (1993)⁴⁵⁸. La Travi condivide con il primo una collocazione agli inizi del Trecento sulla base di presunti confronti con statue ascritte all'ambito del Maestro della Loggia degli Osii⁴⁵⁹. La particolarità del frammento tondeggiante, piuttosto consunto in superficie, e il suo aspetto quasi atemporale – peraltro già evidenziato dalla studiosa – non agevola troppo la valutazione stilistica. Ad ogni modo, la dilatazione dei volumi la allontana dai caratteri peculiari della plastica comasca di inizio secolo, più incisivi e descrittivi, spingendo verso una posticipazione cronologica; a tal proposito potrebbe essere significativa una lettura comparata con il dipinto posto sopra l'altare maggiore, datato 1470 (fig. 726)⁴⁶⁰.

La figura del *Sant'Abbondio* esprime invece al meglio una maniera più prettamente protogotica. Tipologicamente e iconograficamente può affiancarsi bene alle diverse immagini di santi vescovi benedicensi sparsi per la città di Como: dai due conservati alla Pinacoteca Civica – uno, in arenaria, in deposito (fig. 723)⁴⁶¹, l'altro, marmoreo, esposto nella sala delle sculture trecentesche (fig. 722) –, alla piccola figura scolpita sul fianco sinistro del sarcofago già a Bernate Rosales, ora custodito nel Duomo (fig. 724)⁴⁶², e ancora al santo vescovo murato sulla casa parrocchiale della chiesa di Sant'Eusebio (cat. II.15). Dal punto di vista stilistico sembra denunciare lo stesso temperamento del Maestro delle sculture della Loggia degli Osii. L'espressione greve, ma viva, con i bulbi oculari sporgenti e le rughe sulla fronte tra gli occhi, trova confronti eloquenti nei volti della *Madonna con Bambino* (fig. 13) e del *Sant'Agostino* in cattedra, con il quale condivide anche una simile articolazione delle pieghe dei paramenti indossati (figg. 720, 727-730). A denunciare una vicinanza con lo scultore della Loggia, o comunque con il suo ambito, sono inoltre i moduli ornamentali fitomorfi spiegati nella parte inferiore della tunica e sul colletto, che bene si accostano a quelli incisi sulla base della

⁴⁵⁸ ZASTROW 1989, scheda 93, pp. 150-152; dello stesso studioso si veda ZASTROW 1988, pp. 69-74. Nelle schede di catalogo della Diocesi di Como il rilievo viene datato al XV secolo (misura 46 cm).

⁴⁵⁹ TRAVI 1995a, p. 6.

⁴⁶⁰ MASCETTI 1993, pp. 259-279: ritiene che il tondo possa raffigurare la Madonna di Loreto, dato che tra il 1486 e il 1528 la chiesa è documentata per l'appunto sotto il titolo di Santa Maria di Loreto, e che sia la scultura a derivare dall'affresco, non viceversa (vedi in particolare p. 269).

⁴⁶¹ GEMELLI 1894, p. 14; POGGI 1898, p. 43; ZASTROW 1989, scheda 47, pp. 96-97.

⁴⁶² GIUSSANI 1928; BARONI 1944, p. 32; BARONI 1955, p. 741; ZASTROW 1981, scheda 6, pp. 27, 166; VERGANI 1994a, p. 218 n. 89; TRAVI 1995a, pp. 7, 11 n. 21.

cosiddetta *Madonna 'Litta'* del Castello Sforzesco (fig. 732) ovvero ai raffinati intagli del *Monumento del vescovo Guglielmo Longhi* in Santa Maria Maggiore a Bergamo (1319-1320; figg. 733-735)⁴⁶³. Tali paralleli con la produzione che si raggruppa attorno alla personalità del Maestro della Loggia degli Osii (e alla sua bottega), inducono a porre verosimilmente il nostro vescovo in un torno di anni variabile tra il secondo e il terzo decennio⁴⁶⁴. Tra le opere lariane di primo Trecento, questa rimane una delle sculture più pregnanti, priva di concreti confronti stilistici nella città di Como, ma che, come si è visto, può trovare relazioni maggiori spaziando tra Milano e Bergamo.

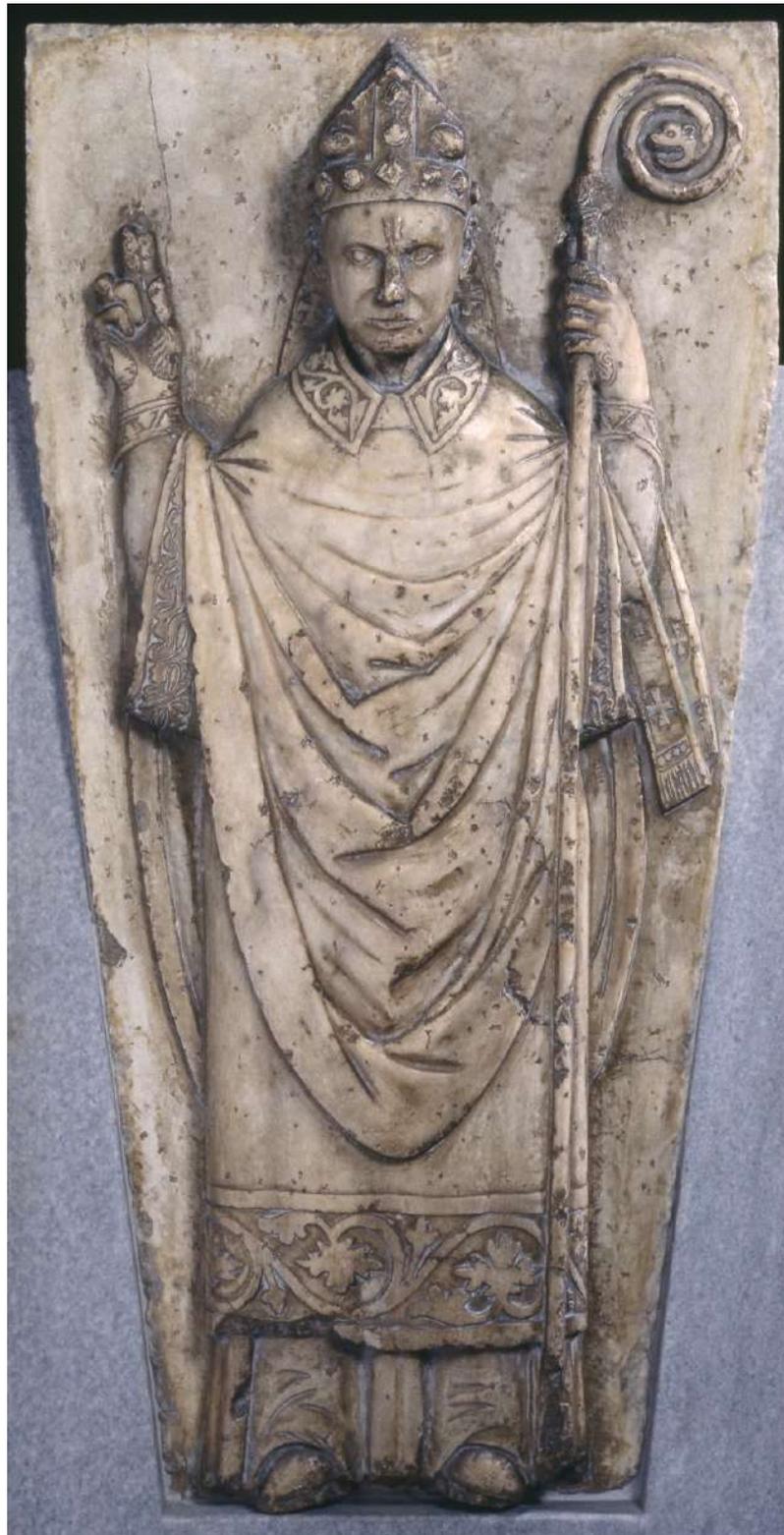
BIBLIOGRAFIA:

ZASTROW 1989, scheda 35 pp. 72-73; TRAVI 1995a, pp. 6-7, 11 n.18; PANDAKOVIC 1995, p. 54.

⁴⁶³ Carla Travi, in una postilla, ha segnalato una certa similitudine degli ornati con le sculture milanesi, proponendo quindi per il nostro vescovo una datazione non troppo distante da quella delle statue della Loggia (terzo decennio del Trecento), senza tuttavia indicarne esplicitamente una comune paternità, TRAVI 1995a, p. 11 n.18.

Per la *Madonna con Bambino* dello Sforzesco si rimanda a SIDDI in *Arte lombarda* 2015, scheda I.1, p. 94. Sul monumento bergamasco si veda CAPURSO, NAPIONE 2004.

⁴⁶⁴ PANDAKOVIC 1995, pp. 54, 57 n. 17, lo ritiene del XIII secolo.



716

Fig.716 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), Como, Duomo



717



718



719



720

Figg.717-719 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), Como, Duomo

Fig.720 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Sant'Agostino*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata



721



722



723



724

Fig.721 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), Como, Duomo

Fig.722 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Abbondio*, Como, Pinacoteca Civica

Fig.723 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Abbondio*, Como, Pinacoteca Civica

Fig.724 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Abbondio*, particolare del sarcofago già a Bernate Rosales, Como, Duomo



725



726

Fig.725 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna*, Grandate, Santuario della Madonna della Noce
Fig.726 *Madonna di Loreto* (1470), Grandate, Santuario della Madonna della Noce



727



728



729



730

Figg. 728, 730 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Sant'Agostino*, particolari, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata

Figg. 727, 729 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), particolari, Como, Duomo



731



732



733



734



735

Fig.731 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), particolare, Como, Duomo
Fig.732 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Madonna con Bambino* ('*Madonna Litta*'), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco
Figg.733-735 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi*, particolari, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



736



737



738



739

Fig.736 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII (AMBITO DEL), *Sant'Abbondio* (?), particolare, Como, Duomo
Figg.737-739 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Monumento del cardinale Guglielmo Longhi*, particolari, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore

II.18

COMO

Chiesa di Giorgio in Borgovico

Scultore lombardo

Frontale con trasporto del corpo di Sant'Eutichio, Crocifissione, San Giorgio e il drago

1340-1350 circa

Marmo di Saltrio; 195,5 x 58,5 cm

Considerata tradizionalmente come il frontale dell'urna sepolcrale di Sant'Eutichio, la lastra istoriata è oggi murata nel cubicolo sotto l'area presbiteriale della chiesa di San Giorgio in Borgovico a Como, in un ambiente angusto, corrispondente all'antica abside medievale. L'edificio, trovandosi in prossimità del lago, fu ricostruito ex novo e innalzato di livello nel 1644, motivo per cui il presbiterio originario rimane oggi sotterraneo, accessibile solo attraverso una botola posta nell'attuale sagrestia. Qui tra la fine dell'Ottocento e il primo Novecento furono rinvenuti affreschi romanici, strappati nel 1961 e trasferiti in anni recenti nella Pinacoteca Civica per ovvi motivi di conservazione⁴⁶⁵. La stessa sorte non è invece toccata al pezzo di marmo, che si trova tutt'ora nel luogo primigenio. Nel 1902 si decise di eseguirne una copia in cemento da porre in chiesa, murata nella parete della navata sinistra, a ricordo dell'originale rimasto invisibile ai fedeli. Il frontale tripartito presenta al centro una *Crocifissione*, con i dolenti stanti ai lati del grande Cristo in croce; nel riquadro di destra San Giorgio a cavallo combatte contro il drago per liberare la principessa, mentre a sinistra troviamo raffigurato un episodio della storia di Sant'Eutichio. Secondo la leggenda, il corpo dell'ottavo vescovo di Como, morto nel 539 sul colle che ora reca il suo nome, venne trasportato su un carro trainato da due buoi e guidato da un angelo fino alla chiesa di San Giorgio, dove trovò sepoltura⁴⁶⁶. Il fatto che si tratti di una leggenda è stato provato dal ritrovamento nel 1773, per merito di Padre Allegranza, della sua pietra tombale nel pavimento della basilica di Sant'Abbondio (allora dedicata ai Santi Pietro e Paolo), dove per tradizione venivano tumulati i vescovi di Como⁴⁶⁷. Secondo Padre Fedele Savio e Primo Luigi Tatti, le spoglie di Sant'Eutichio furono traslate nella chiesa di Borgovico, suo luogo natale, per volere degli

⁴⁶⁵ CASATI 2005, pp. 20-21, 42-43.

⁴⁶⁶ TATTI 1683, p. 535; BARELLI 1876, pp. 6-7; GIUSSANI 1932-1933, p. 175;

⁴⁶⁷ GIUSSANI 1932-1933, p. 176. La lapide marmorea, oggi conservata ai Musei Civici, reca la seguente iscrizione: B M/ HIC REQUIESCIT IN PACE SCM/ EVTICIVS EPS QVVIXIT IN NOC [HOC]/ SECVLO ANNVS PL MS LVII/ DEPOSITVS SVB DIAE NONAS/ IVNIAS INDICTIONE (se)CVN/ DA PC IOHANNIS VC.

abitanti⁴⁶⁸. Ciò dovette avvenire in un momento non precisato, ma probabilmente antecedente al 1081, anno a cui si lega l'epigrafe affrescata recante l'elenco delle reliquie custodite dietro l'altare: tra queste sono infatti ricordate anche quelle di Eutichio⁴⁶⁹. L'urna contenente i resti del vescovo fu dunque collocata dietro l'altare maggiore dedicato a San Giorgio, dove venne indagata una prima volta dal vescovo di Como Giovanni Antonio Volpi nel 1569. Seguì una seconda ricognizione nel 1641, quando il vescovo Lazzaro Carafino fece spostare l'urna sotto l'altare, facendovi scolpire un'epigrafe, ora perduta⁴⁷⁰. Al 1775 risale un terzo intervento da parte del vescovo Giovanni Battista Mugiasca, il quale fece aprire nel sarcofago una finestrella, munita di vetro e grata, ponendovi un'ulteriore iscrizione⁴⁷¹.

Negli atti della visita pastorale di Feliciano Ninguarda del 1592, nel descrivere la cappella maggiore, viene segnalata un'*iconam marmoream ad priscum morem cum multis imaginibus*, proseguendo con l'annotazione che *post altarem, in egregia arca marmorea quatuor columnis imposita asservantur reliquiae S.cti Eutichij octavi Episcopi Comensis, plumbeo vasi serico tecto, inclusae*⁴⁷².

Oleg Zastrow, diversamente da quanto generalmente ritenuto dagli studiosi precedenti, ritiene che l'icona marmorea con molte figure vada identificata con la nostra lastra e che questa abbia le caratteristiche di un paliotto d'altare, anziché di un frammento da associare all'arca sepolcrale di Sant'Eutichio⁴⁷³. La presenza della scena di San Giorgio che combatte contro il drago per liberare la principessa, in effetti, potrebbe adattarsi bene iconograficamente all'altare dedicato al titolare della chiesa. Di contro, però, l'episodio del trasporto della salma di Sant'Eutichio sembra richiamare esplicitamente la presenza delle sue spoglie nella chiesa, motivo per cui la scena potrebbe essere stata pensata proprio per il frontale dell'urna che le contiene. È dunque difficile poter stabilire con certezza la funzione primitiva del pezzo, avendo oltretutto subito dei rimaneggiamenti e trovandosi ora incassato nel muro, in un contesto

⁴⁶⁸ TATTI 1683, p. 536; SAVIO 1929, p. 30.

⁴⁶⁹ GIUSSANI 1932-1933, p. 197; CASATI 2005, p. 21. Oggi le reliquie di Sant'Eutichio sono conservate nell'omonima cappella in fondo alla navata sinistra, realizzata nel 1933.

⁴⁷⁰ TATTI 1683, pp. 536-537, 987, 993; GIUSSANI 1932-1933, p. 178. Il testo della lapide è riportato in Tatti e Giussani: OSSA/ CORPORIS/ SANCTI EUTYCHII EPISCOPI COMEN/ A JO ANTONIO VLPIO EPISC/ ANNO 1569 RECOGNITA/ LAZARUS CARAFINUS EIUSDEM SEDIS ANTISTES/ PIO POPULI CONCORSU ET CELEBRITATE/ IN ANTIQUA ARCA MARMOREA/ SUB ALTARI DECENTIUS COLLOCATA REPOSUIT/ ANNO MDCXXXXI DIE XXVI APRILIS.

⁴⁷¹ GIUSSANI 1932-1933, pp. 178-180. L'iscrizione recita così: OSSA CORPORIS S. EUTICHIJ COMENSIS ECCLESIAE/ PRAESULIS AB ANTONIO ET LAZARO EPISCOPI/ COMENSIBUS ANNIS MDLXIX ET MDCXXXXI/ REVISA JOHANNES BAPTISTA MUGIASCA/ EPISCOPUS SUCCESSOR IN ANTIQUA MARMOREA/ ARCA SUB NOVO ALTARI MARMOREO/ COLLOCATA POST SOLEMNEM RECOGNITIONEM/ REPOSUIT ANNO MDCCLXXV IJ MAIJ.

⁴⁷² *Atti della visita* 1892-1898, pp. 118, 120-121 n.l.

⁴⁷³ ZASTROW 1989, scheda 30 pp. 58-62. Lo considerano il sarcofago di Sant'Eutichio: BARELLI 1876, pp. 6-7; GIUSSANI 1932-1933, p. 176; BARONI 1944, pp. 33, 47, 95; BARONI 1955, p. 785.

decisamente modificato rispetto alla situazione antica. Sullo stesso muro è stato inserito un secondo frammento marmoreo, parte di un fregio a motivi fitomorfi, che forse possiamo considerare pertinente al medesimo complesso del frontale, data la conformità materiale che li accomuna⁴⁷⁴.

Si può in ogni caso dissentire con Zastrow in merito alla retrodatazione da lui proposta a non oltre “l’ultimo scorcio del XIII secolo”. Antonio Giussani, diversamente, la riteneva una scultura rozza della fine del Trecento, mentre più argutamente Costantino Baroni la pose verso la metà secolo, seguito da Carla Travi, che ha precisato come le indicazioni fornite dalla moda – si guardi l’abito della principessa munito di lunghi manicottoli e ampio scollo – confermino tale cronologia⁴⁷⁵. Il bassorilievo, seppur di non altissima qualità e non integralmente leggibile, presenta alcuni aspetti interessanti sul piano dell’articolazione delle scene laterali. La formella con San Giorgio richiama il riquadro analogo del frontale di sarcofago conservato in Pinacoteca Civica a Como (cat. II.23, figg. 745-746), databile verso il quinto decennio del XIV secolo, presupponendo l’appartenenza a una medesima temperie culturale, nonostante lo scultore dell’opera in Pinacoteca, che si propone di chiamare convenzionalmente ‘Maestro di Bonifacio da Modena’, risulti più raffinato. Nel caso del frontale di Sant’Eutichio l’artista dimostra invece alcune ingenuità nella *Crocifissione* (fig. 743), sbagliando le proporzioni tra Cristo, che a stento riesce a rimanere entro la cornice, e i due dolenti, più bassi. Proporzioni che non corrispondono al vero nemmeno nella scena del trasporto del feretro del santo, dove i buoi risultano di dimensioni troppo ridotte rispetto alle figure di vescovi che fungono da corteo. A livello espressivo e nella gestualità Baroni intravedeva delle affinità con i rilievi del Battistero di Bergamo e quindi con la cultura figurativa di Giovanni da Campione, così come con il paliotto argenteo dell’altar maggiore del Duomo di Monza, opera di Borgino dal Pozzo (1350-1357). Mi pare che la lastra figurata comasca si inserisca bene proprio nel contesto in cui è nata, vale a dire nella Como dei decenni centrali del Trecento, trovando molte corrispondenze, soprattutto nei tipi facciali e nel trattamento dei capelli, con il sarcofago citato della Pinacoteca, e con altre sculture coeve ivi conservate, anche se attribuibili a mani diverse.

BIBLIOGRAFIA:

BARELLI 1876, pp. 6-7; *Atti della visita* 1892-1898, pp. 118, 120-121 n.1; MONTI 1902, pp. 107-108; GIUSSANI 1932-1933; BARONI 1944, pp. 33, 47, 59 n. 60, 95; BARONI 1955, p. 785; ZASTROW 1989, scheda 30 pp. 58-62; TRAVI 1995a, pp. 10, 12 n. 47.

⁴⁷⁴ Il frammento misura 26 x 74 cm.

⁴⁷⁵ GIUSSANI 1932-1933, p. 176; BARONI 1944, p. 33; TRAVI 1995a, pp. 10, 12 n. 47. BARELLI 1876, p. 7, si limita a riferirla come “opera del 1300”.



740



741



742

Fig.740 Antica abside con il frontale murato, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico

Fig.741 SCULTORE LOMBARDO, *Fontale di Sant'Eutichio*, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico

Fig.742 *Fregio con decori fitomorfi*, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico



743



744

Fig.743 SCULTORE LOMBARDO, *Crocifissione*, particolare del *Fontale di Sant'Eutichio*, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico

Fig.744 SCULTORE LOMBARDO, *Trasporto delle spoglie di Sant'Eutichio*, particolare del *Fontale di Sant'Eutichio* Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico



745



746

Fig.745 SCULTORE LOMBARDO, *San Giorgio e il drago*, particolare del *Fontale di Sant'Eutichio*, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico

Fig.746 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Frontale con San Giorgio*, particolare, Como, Pinacoteca Civica



747



748



749



750

Figg. 747, 749 SCULTORE LOMBARDO, *Fontale di Sant'Eutichio*, particolari, Como, chiesa di San Giorgio in Borgovico

Figg. 748, 750 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Fontale con San Giorgio*, particolari, Como, Pinacoteca Civica

II.19

COMO

Duomo

Maestro di Bonifacio da Modena

Sepolcro del vescovo Bonifacio da Modena

1347

Marmo di Candoglia; 72 x 230,5 x 91,5 cm

Il sarcofago del vescovo Bonifacio da Modena si trova oggi addossato alla parete, a fianco dell'ingresso laterale destro del Duomo di Como. Lavorato finemente in un unico blocco monolitico di marmo di Candoglia, poggiante su un basamento, si compone di una cassa dal fronte tripartito e da un coperchio a due falde sul quale è adagiata la figura del *gisant*. L'arca è scompartita sul lato lungo in tre formelle inquadrata in cornici modanate e a dentelli, mentre sui lati brevi figurano due croci greche con terminazioni floreali. Nelle specchiature del frontale sono scolpiti a rilievo, a partire da sinistra, una Madonna in trono con Bambino e due angeli reggicortina, San Geminiano assiso mentre libera un'ossessa e il vescovo Bonifacio raffigurato in veste di docente. Il presule, abbigliato con ricchi paramenti pontificali, riposa sul piano liscio del coperchio, poggiando la testa e i piedi su due cuscini privi di fronzoli. Lungo il bordo del letto funebre corre l'epigrafe che lo identifica, terminante con lo stemma: HOC IACET IN TVMVLO RONIFACIVS NO[M]I[N]E DICTVS ORTVS D[E] MVTINA IVRIS VTRIVSQVE P[RO]FESOR. EST SVP[RE]MA DIES HIC SIBI SOMA QVIES. L'angolo recante le prime parole è evidente frutto di un rifacimento ottocentesco, durante il quale il lapicida ha compiuto alcuni maldestri errori nell'incidere la scritta⁴⁷⁶. Altre due iscrizioni, apposte rispettivamente sopra i rilievi della Madonna e di San Geminiano, offrono ulteriori informazioni. La prima riporta infatti la datazione 1347 (MCCCXLVII FABRICATA FVIT CAPELLA [ET] ARCHA), mentre la seconda ci soccorre nell'identificazione del soggetto rappresentato (S. GEMINIANVS D[E] MVTINA).

Bonifacio Boccabadati, nativo di Modena, è documentato per la prima volta nel 1326 come professore di diritto civile e canonico all'Università di Padova, città dove ottenne la carica di vicario vescovile, dopo un primo canonicato a Vicenza. Nel 1336 venne eletto vescovo di Modena, carica che mantenne fino al 1340, quando fu nominato a capo della Diocesi di Como. Il suo vescovato comense si distinse positivamente su più fronti. Dopo aver già dato prova di

⁴⁷⁶ SCARAMELLINI 1990, p. 241, n. 11.

una certa abilità diplomatica a Bologna, dove fu inviato da Benedetto XII nel 1336 “per riportare all’ubbidienza quegli abitanti”, si spese efficacemente per ottenere da Clemente VI l’annullamento della scomunica comminata alla città di Como da Giovanni XXII a causa dell’adesione al partito di Ludovico il Bavaro (1341). Si impegnò inoltre fortemente in un’azione moralizzatrice del clero indicendo un sinodo nel 1342, anno in cui fu anche delegato dal papa di imporre il pallio a Giovanni Visconti, eletto da poco arcivescovo di Milano. Il valore di Bonifacio da Modena si distinse poi per la dedizione riservata alla committenza artistica ed edilizia, dimostrando in più occasioni di avere “uno spiccato senso della storia” e di essere “consapevole dell’importanza del proprio ruolo e della necessità di documentare ai posteri le tappe più significative della sua missione”⁴⁷⁷. A testimoniare questa sua speciale attenzione sta il fatto che ben prima del sopraggiungere della morte, avvenuta a Como l’11 agosto 1352, egli abbia provveduto personalmente alla propria sepoltura. Come si apprende dall’epigrafe, nel 1347 fece innalzare l’arca marmorea nella cappella da lui stesso fondata nell’antica cattedrale romanica di Santa Maria Maggiore, dedicata a San Geminiano, patrono della sua città natale, verso il quale mantenne sempre una forte devozione⁴⁷⁸. All’epoca della ricostruzione del Duomo nel XV secolo, la cappella venne demolita fino alle fondamenta, ma il sepolcro, fortunatamente, fu salvato e rimosso da quell’antica ubicazione (“nel frontespizio della basilica”⁴⁷⁹) per essere risistemato nel nuovo edificio.

Dal punto di vista tipologico, il monumento non segue i modelli centro italiani del sepolcro pensile coronato da un baldacchino, bensì un prototipo già adottato in Lombardia a partire dalla fine del XIII secolo, con la figura del *gisant* scolpita sopra la cassa monolitica, vicino ad esempio alla tomba di Ottone Visconti (†1295) nel Duomo di Milano oppure a quella del vescovo Berardo Maggi (†1308) nella Rotonda di Brescia. Anche nel caso del sepolcro comasco si riserva una particolare attenzione all’intaglio scultoreo. La figura del vescovo è resa con speciale cura ritrattistica e ornamentale, emergendo quasi come un ritratto al vero, lievemente inclinato verso lo spettatore, facilitato in tal modo nella contemplazione. Ricercate decorazioni intessono la mitra e la casula, quest’ultima, ordita sul colletto e sul petto, sapientemente modellata sul corpo del presule esanime che incrocia le mani sul ventre. Una cura analoga si ritrova anche nei rilievi sottostanti. Il programma iconografico fu studiato

⁴⁷⁷ SCARAMELLINI 1990, p. 248. Per un profilo più completo sulla figura di Bonifacio si vedano la voce biografica di autore anonimo *Boccabadati, Bonifacio (Bonifacio da Modena)* in DBI 1968, pp. 821-822, e il saggio di SCARAMELLINI 1990.

⁴⁷⁸ A Lugano fece erigere in onore del santo una chiesa, andata purtroppo distrutta. TATTI 1734, pp. 57, 73, 91, 99; CICERI 1811, p. 104.

⁴⁷⁹ MONTI 1897, pp. 143-144.

verosimilmente dallo stesso Bonifacio, fattosi effigiare in una scena di lezione a ricordo della sua attività di docente, ribadita pure nell'epigrafe. Il vescovo, vestito di una semplice tunica in riferimento alla sua appartenenza all'Ordine dei Serviti, è ritratto in scorcio, seduto su uno scranno reso più comodo da un cuscino finemente ricamato a motivi romboidali, davanti a un leggio supportato da una colonnina con capitello fitomorfo. Egli è occupato nella lettura di un volume, seguita diligentemente sui loro rispettivi libretti da due giovani scolari, schierati davanti a lui, scorciati, e posti uno di fianco all'altro. L'ideazione di una tale messa in scena dovette trarre ispirazione dalle svariate, analoghe, scene rappresentate sui monumenti dei dottori bolognesi, che lui stesso poteva aver ammirato in prima persona alcuni anni prima, durante la sua missione diplomatica nella città felsinea. Le altre due formelle esprimono invece la sua devozione alla Vergine e a San Geminiano. La tenera Madonna aureolata, seduta in trono in una posa leggermente di tre quarti, si volge docilmente al Bambino sorretto sulla sua coscia sinistra, il quale pare trattenere con una mano un cardellino e afferrare con l'altra forse un giglio offertogli dalla madre⁴⁸⁰. Alle loro spalle due esili angioletti alati aprono una cortina sfrangiata sull'orlo inferiore. Nello scomparto centrale, infine, vediamo San Geminiano in abiti episcopali e seduto in cattedra, raffigurato nell'atto di compiere un miracolo di esorcismo rivolto all'ossessa, accompagnata fraternamente al suo cospetto da un giovinetto.

Ricordato nella bibliografia inerente il Duomo e la storia di Como fin dal Settecento, il monumento funebre, benché di chiara valenza artistica, non ha mai riscontrato il successo che merita nella critica fino ad anni piuttosto recenti, quando si è iniziato a mettere meglio a fuoco il quadro della scultura trecentesca a Como⁴⁸¹. Costantino Baroni fu tra i primi studiosi a dedicargli qualche riga di commento (1944, 1955), reputandolo un prodotto della scuola campionesa di metà secolo, la cui pesantezza, ai suoi occhi, trovava riscontri nel *Sant'Ambrogio* della chiesa dei Santi Nazario e Celso di Bellano (cat. II.32) e risultava memore dello stesso "turgore romanico" della *Lastra commemorativa dell'Ospedale di San Gerolamo* a Como, conservata nella Pinacoteca civica (cat. II.20)⁴⁸². L'unico dettaglio a cui prestare attenzione in questa sua lettura è il collegamento al rilievo comasco, su cui si tornerà. Per il resto, l'associazione al pezzo di Bellano, sebbene quasi contemporaneo, appare piuttosto inappropriata, così come lo è parlare di gusto romanico. Difatti, ad intravedervi la mano di un artista campionesa di "tempra non comune" fu presto Federico Frigerio (1950), mentre più puntualmente, anche se fuggacemente, Pietro Toesca (1951) si indirizzò verso un seguace

⁴⁸⁰ L'usura della superficie marmorea non rende molto leggibili questi particolari.

⁴⁸¹ TATTI 1734, pp. 57, 73, 91, 99; CICERI 1811, p. 104; CANTÙ 1856, pp. 317-318, 330-331; MONTI 1897, pp. 143-144; MONTI 1902, p. 499.

⁴⁸² BARONI 1944, p. 96; BARONI 1955, p. 792.

lombardo di Giovanni di Balduccio⁴⁸³. Gli evidenti accenti gotici furono in seguito colti brevemente anche da Luisa Cogliati Arano (1972). Il sepolcro rientra nel censimento della scultura lapidea comasca curato da Oleg Zastrow (1989) come una delle opere più significative di produzione prettamente locale; allo studioso va il merito di essersi soffermato più di altri sul monumento, ma senza restituirne una più precisa analisi artistica⁴⁸⁴. Un'osservazione più attenta è stata invece avanzata da Carla Travi (1995), che cogliendone le affinità con altri due rilievi comaschi esposti in Pinacoteca, la citata lastra commemorativa e il frontale con San Giorgio (cat. II.23), vi ha correttamente rilevato la comune temperie culturale facente capo a Giovanni di Balduccio, innestatasi sulla scultura di tradizione locale⁴⁸⁵. Della stessa idea è Maria Letizia Casati (2000, 2005), che ha rievocato la parentela con la *Madonna con Bambino* inserita nello stipite del portale di San Giovanni Battista della Cattedrale di Genova, relativa alla tomba della famiglia Bozolo, datata 1342 (fig. 760)⁴⁸⁶. Su quest'ultima e sulle sue tangenze con la scultura comasca di impronta balduccesca si è espresso nello specifico Clario di Fabio (2004), ritenendo giustamente l'opera genovese più fluida rispetto a quella raffigurata sul sepolcro di Bonifacio e giudicandola semmai molto più affine a quella del sarcofago con la scena di San Giorgio⁴⁸⁷. La consonanza della Madonna Bozolo con quest'ultima risulta certamente più flagrante, mentre è da riconoscere un lieve stacco da quella nella Cattedrale di Como. La non perfetta leggibilità del rilievo sepolcrale, soprattutto a livello del volto, pur rendendo l'eventuale correlazione con le altre due non così perfetta, lascia comunque aperta la possibilità che si tratti di una realizzazione da imputare alla stessa bottega, legata a uno scultore lombardo dalle raffinate qualità artistiche, al quale vanno ascritte diverse opere comasche stilisticamente omogenee, collegate per lo più alla committenza del presule, ragion per cui si propone di etichettarlo convenzionalmente come "Maestro di Bonifacio da Modena". Si tratta di una personalità chiaramente influenzata dalla cultura balduccesca e proprio in virtù delle forti analogie con la maniera del pisano credo sia ipotizzabile una sua attività nella bottega milanese di Giovanni di Balduccio tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Le opere di maggiore riferimento rimangono l'*Arca di San Pietro Martire* (1339) e i frammenti del *Monumento di Uberto III Visconti*. Con questi ultimi condivide ad esempio il tipo di rifinitura interna delle formelle a dentelli, ma ancor più l'aria di famiglia sprigionata dalla delicata

⁴⁸³ FRIGERIO 1950, p. 145; TOESCA 1951, p. 385.

⁴⁸⁴ ZASTROW 1989, scheda 34 pp. 68-71.

⁴⁸⁵ TRAVI 1995a, pp. 9-10.

⁴⁸⁶ Sulla Madonna 'Bozolo' si vedano: ALIZERI 1876, p. 54; TOESCA 1951, p. 383 n. 133; PESENTI 1976, p. 14; DI FABIO 1984, p. 25; BOTTO 1987, pp. 199-200; DI FABIO 1998, pp. 300-303; DI FABIO 2004, p. 232.

⁴⁸⁷ DI FABIO 2004, p. 232.

Vergine, inscenata in una maniera molto simile a quella di Giovanni oggi conservata al Castello Sforzesco (figg. 753-756). La Madonna in trono comasca esprime, tuttavia, un dinamismo ancora più accentuato, con una torsione più ampia di tre quarti, tale da rivelare un probabile accostamento anche ai modelli coevi del Maestro di Viboldone. L'ambito di riferimento rimane in ogni caso quello toscaneggiante di Giovanni di Balduccio, registrabile nelle sfrangiature della tenda, nelle ornamentazioni minute dei paramenti vescovili e ancora nelle fisionomie affabili e aggraziate. La natura lombarda dello scultore è semmai più ravvisabile in quel gusto squisito per la narrazione aneddótica, già notato anche da Baroni, che ci rinvia al *Trittico dei Magi*, realizzato nello stesso 1347 per la basilica di Sant'Eustorgio, in cui il livello di accuratezza è però decisamente più elevato (figg. 762-763). In entrambi i casi siamo comunque di fronte a esempi notevoli della fulminea ricezione delle novità apportate da Giovanni di Balduccio in Lombardia, a Milano così come nel territorio.

BIBLIOGRAFIA:

TATTI 1734, pp. 57, 73, 91, 99; CICERI 1811, p. 104; CANTÙ 1856, pp. 317-318, 330-331; MONTI 1897, pp. 143-144; MONTI 1902, p. 499; BARONI 1944, p. 96; FRIGERIO 1950, p. 145; TOESCA 1951, p. 385; BARONI 1955, p. 792; DBI 1968, pp. 821-822; COGLIATI ARANO 1972, pp. 140-146; ZASTROW 1989, scheda 34 pp. 68-71; SCARAMELLINI 1990, pp. 241, 245, 248; PESCARMONA 1993b, p. 91; TRAVI 1995a, pp. 9-10; CASATI, STRADA in *Maestri campioni* 2000, scheda 37; CASATI 2005, pp. 44, 66-68.



751



752

Fig.751 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo
Fig.752 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Gisant*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo



753



754



755



756

Figg.753, 755 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Madonna con Bambino*, particolare del Monumento *del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Figg.754, 756 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino* (dal Monumento di Uberto III Visconti), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



757



758



759



760

Fig.757 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Madonna con Bambino*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Fig.758 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Madonna con Bambino*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica

Fig.759 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Madonna con Bambino*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.760 *Tomba Bozolo*, Genova, Cattedrale di San Lorenzo



761



762



763

Figg.761, 763 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Geminiano libera un'ossessa*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Fig.762 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *I Magi davanti a Erode*, particolare del *Trittico dei Magi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



764



765



766

Figg.764-766 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Bonifacio impartisce una lezione*, particolari del Monumento del vescovo Bonifacio da Modena, Como, Duomo



767



768



769

Figg.767 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Gisant*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Figg.768 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Geminiano*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Fig.769 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Sant'Agostino*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

II.20

COMO

Pinacoteca Civica

Maestro di Bonifacio da Modena

Lastra commemorativa della fondazione della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo

1349

inv. L614

Marmo di Candoglia; 90 x 149 x 14 cm

La lastra marmorea ora conservata nella Pinacoteca Civica di Como rappresenta un prezioso avanzo della chiesa comasca di San Girolamo, fatta costruire a proprie spese dal vescovo Bonifacio da Modena⁴⁸⁸. La chiesa, come ricordato dalla lunga epigrafe dispiegata nella parte destra, fu fondata nel 1349 con annesso ospedale per ospitare poveri e pellegrini:

MCCCXLVIII D[OMI]N[V]S BONIFA/CIVS DE MVTINA DOCTOR / VTRIVSQ[VE]
IVRIS EP[ISCOPV]S / CVMAN[VS] FECIT FONDA/RI ET CONSTRVI DE / SVIS BONIS
HOC / HOSPITALE S[AN]C[T]I / IERONIMI Q[VO]D DOM[VS] / DEI VVLGARIT[ER] /
APPELLAT[VR] PRO / PAVPERIB[VS] ET / PEREGRINIS. / OFFENDENTES / IP[SV]M
NISI SATIS/FECERINT EX/CO[MMV]NICAT. VISIT/ANTIBVS IP[SV]M / PRO VICE
QUALIBET / XL DIES DE INDUL/GENTIA DONAT.

La lapide di commemorazione, in origine murata sulla facciata, sopra il portale⁴⁸⁹, raffigura il presule nell'atto di offrire il modellino della chiesa (HEC EST / DOMVS / DEI), affiancato dal proprio stemma e dall'iscrizione identificativa BONIFA/CIVS / EP[ISCOPV]S / CV/MA/NVS. Egli, accompagnato dal santo titolare, Girolamo (S. / IERONI/MVS), si rivolge al Cristo benedicente in mandorla, reggente un libro aperto con la scritta esortativa VE/NI/TE / PAV/PE/RES. L'insistenza epigrafica evidenzia l'intento didascalico e documentario proprio di Bonifacio, esternato in ogni opera eretta per sua volontà. La chiesa, affidata ai Servi di Maria, ordine al quale apparteneva lo stesso vescovo, venne soppressa e distrutta nel XIX secolo, mentre gli ultimi resti del convento e dell'ospedale sono stati demoliti negli anni Cinquanta del Novecento. La lastra, pervenuta ai Musei Civici tramite legato Giovio nel 1876 ed esposta inizialmente nello scalone, è stata trasferita in Pinacoteca nel 1997, dove tutt'oggi è esposta⁴⁹⁰.

⁴⁸⁸ CANTÙ 1856, I, pp. 317-318; BASERGA 1941, p. 87.

⁴⁸⁹ *Atti della visita* 1892-1898, I, p. 104: Ninguarda vide anche un emblema del vescovo, da identificarsi forse in uno dei tre stemmi conservati ai Musei Civici di Como. ZASTROW 1989, scheda 52, pp. 101-105.

⁴⁹⁰ POGGI 1898, p. 53; CASATI 2005, pp. 45-46.

Il rilievo di alta qualità, vede all'opera uno scultore raffinato, che nell'intaglio della mandorla entro cui è assiso Cristo ricrea plasticamente gli effetti cromatici dell'iride a imitazione di coeve rappresentazioni affrescate ovvero miniate, come ad esempio quella del *Messale di Roberto Visconti* (1327-1328) o ancor più quella del *Messale Nardini*, opera di Benedetto da Como (1350 circa; fig. 771)⁴⁹¹. Con quest'ultima, del tutto contemporanea, il raffronto si fa particolarmente stringente dal punto di vista iconografico, facendo sorgere la sensazione che lo scultore si sia ispirato direttamente all'immagine miniata dal suo concittadino.

Come notato da alcuni studiosi, la scultura si inserisce bene in un gruppo di opere comasche, in parte legate alla committenza di Bonifacio da Modena. Tra queste il sepolcro nel Duomo (cat. II.19) e la lapide di Lugano (cat. II.24) ritenute opere dello stesso autore da Guido Scaramellini, con le quali di fatto condivide simili finezze e un'attenzione per i dettagli decorativi⁴⁹². Maggiori attinenze, sottolineate anche da Carla Travi, si riscontrano con il frontale di sarcofago in Pinacoteca, raffigurante San Giorgio e una scena di *Commendatio animae* (cat. II.23)⁴⁹³. Le espressioni serie dei volti, segnati naturalisticamente dalla pelle flaccida negli incavi delle guance tra il naso e la bocca, il mento ben definito come un pomello e gli occhi un po' languidi, apparentano i personaggi effigiati in entrambe le lastre. Il vescovo Bonifacio offerente appare infatti fratello del *Sant'Abbondio* (fig. 776-777), così come il *San Giovanni Battista* e il *San Bartolomeo* del frontale trovano stringenti parallelismi con il *Cristo* in mandorla nell'intaglio di barba e baffi (figg. 772-773, 775). Le vesti dagli orli sfrangiati di Bonifacio e della *Madonna con Bambino* (figg. 778-779) si accartocciano a terra secondo i medesimi moduli balducceschi riscontrabili anche nel monumento funebre del presule. Il raffronto, infine, eloquente con un'altra opera comasca, la scultura tombale di Giovanni da Meda, già nella chiesa umiliate di Santa Maria di Rondineto, ora nella chiesa di Santa Maria di Loreto (cat. II.22), conferma la medesima paternità per tutte queste opere.

A discapito di quanto asserito da Costantino Baroni, che vi scorgeva un certo "turgore romanico", quest'opera rappresenta una delle testimonianze più significative della scultura gotica a Como intorno alla metà del Trecento⁴⁹⁴. Lo scultore che ne divenne il miglior portavoce fu non a caso ingaggiato a più riprese dal vescovo Bonifacio da Modena, mecenate di particolare sensibilità artistica. La capacità di assimilare le novità apprese a Milano al fianco di Giovanni di Balduccio e allo stesso tempo lo sguardo attento verso quanto si stava producendo in ambito

⁴⁹¹ ALIDORI BATTAGLIA in *Arte lombarda* 2015, schede I.7 e I.19, pp. 96-97, 101-102.

⁴⁹² SCARAMELLINI 1990, p. 245.

⁴⁹³ TRAVI 1995, pp. 9-10.

⁴⁹⁴ BARONI 1944, p. 96; BARONI 1955, p. 792.

pittorico e miniaturistico, evidenziano l'intelligenza e la competenza di questo artista molto probabilmente oriundo di Como.

Sebbene interessante, lo spunto proposto da Graziano Alfredo Vergani di attribuire alla stessa mano la lastra dell'ospedale comasco e le statue già sulla facciata della Collegiata di Santo Stefano a Vimercate (cat. II.39), rimane molto dubbio⁴⁹⁵. Anche in queste ultime è certamente riscontrabile la cultura balduccesca, reinterpretata sulla base di uno stretto dialogo con quella lombarda; la loro espressività seria e l'accartocciarsi dei tessuti rimandano per certi versi alle opere di Como (figg. 782-787). Tuttavia, nelle statue vimercatesi pare esserci una maggiore distensione dei toni, con una perdita di quel piglio naturalistico e incisivo riscontrabile nelle opere ascrivibili al cosiddetto 'Maestro di Bonifacio da Modena'.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1856, pp. 317-318; *Atti della visita* 1892-1898, I, pp. 104-105 n.1; POGGI 1898, p. 53; BASERGA 1941, p. 87; BARONI 1944, p. 96; BARONI 1955, p. 792; *Boccabadati, Bonifacio (Bonifacio da Modena)* in DBI 1968, pp. 821-822; ZASTROW 1989, scheda 52 pp. 101-105; SCARAMELLINI 1990, p. 245; DI FABIO in *Niveo de marmore* 1992, scheda 88, p. 274; VERGANI 1994a, pp. 186-187; TRAVI 1995a, p. 9; BARILE TOSCANO 1998, pp. 51-53; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 38; CASATI 2005, pp. 45-46; NAPIONE 2005, p. 280.

⁴⁹⁵ VERGANI 1994a, pp. 186-187. Ripreso da BARILE TOSCANO 1998, pp. 51-53.



770



771

Fig.770 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, Como, Pinacoteca Civica

Fig.771 BENEDETTO DA COMO, *Maiestas Domini*, *Messale Nardini*, Ms. II.D.2.32, f. 137v, Milano, Biblioteca e Archivio del Capitolo Metropolitano



772



773



774



775



776



777

Figg.772, 776 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolari, Como, Pinacoteca Civica

Figg.773, 775, 777 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Frontale con San Giorgio*, particolari, Como, Pinacoteca Civica

Fig.774 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Gisant*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo



778



779



780



781

Figg.778, 780-781 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolari, Como, Pinacoteca Civica

Fig.779 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Madonna con Bambino*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica



782



783



784



785



786



787

Figg.782, 784, 787 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolari, Como, Pinacoteca Civica

Fig.783 SCULTORE LOMBARDO, *Santo guerriero*, particolare, Vimercate, MUST

Figg.785, 787 SCULTORE LOMBARDO, *Santo Stefano*, particolare, Vimercate, MUST

II.21

COMO

Pinacoteca Civica

Maestro di Bonifacio da Modena (?)

Lastra con stemma di Bonifacio da Modena

1347

inv. L553

Marmo di Candoglia; 42 x 67 x 14,5 cm

La lastra marmorea rettangolare presenta nello specchio liscio centrale, a rilievo, la mitra episcopale e lo scudo recante lo stemma a scacchiera (giallo-nera su fondo azzurro) di Bonifacio da Modena; tra i due emblemi corre la data MCCCXLVII. Il riquadro è delimitato da una cornice aggettante, occupata nella parte superiore da un'iscrizione incisa a lettere gotiche, nella quale viene data conferma della committenza vescovile e indicata la provenienza del pezzo erratico: BONIFACIVS: DE: MVTINA: EP[ISCOPV]S: / CVMAN[VS]: FECIT: LEVARI: H[OC]: PALACIVM:.

Bonifacio, nel corso del quinto decennio, promosse infatti alcuni lavori di restauro e ampliamento del palazzo vescovile di Como. Secondo le sue volontà l'edificio fu innalzato di un piano, un intervento visibile ancora oggi nell'ala est del cortile e al quale, nello specifico, potrebbe verosimilmente riferirsi questa lapide. Stando a quanto riportato in una scritta dipinta in oro in occasione dei restauri del 1842, a sinistra del relativo altare, nel 1343 il presule provvide alla decorazione della cappella palatina dedicata a San Michele, posta nel lato nord del palazzo e tuttora esistente: EP[ISCO]PI COMEN[S]ES / BONIF. A MVTINA / ALTARE / ANNO 1343 / ERIGEBAT / LAZARVS CARAFINVS / EXORNATO SACELLO / DIE 26 SEP. 1652 / DEDICABAT⁴⁹⁶. La sua sensibilità artistica trovò ulteriore espressione nella cosiddetta *aula episcoporum*, da lui fatta affrescare con la serie di ritratti dei vescovi di Como fino al suo predecessore, Beltramo Parravicini. Purtroppo, il salone venne distrutto nel XVI secolo e i ritratti replicati di fantasia in una nuova anticamera, nel 1575, dal pittore comasco Cesare Carpano.

La lastra proveniente dal vescovado giunse ai Musei Civici nel 1876 tramite legato Gioio, trovando iniziale collocazione nell'atrio del museo e attualmente esposta in Pinacoteca, a fianco della lapide commemorativa della fondazione della chiesa di San Girolamo a opera

⁴⁹⁶ BASERGA 1941, pp. 86-89; SCARAMELLINI 1990, pp. 240-241.

dello stesso Bonifacio da Modena (cat. II.20)⁴⁹⁷. Inventariate come provenienti dal palazzo vescovile e giunte in museo nello stesso momento, ma ora non esposte al pubblico, sono altre due lastre litiche verticali, entrambe raffiguranti lo stemma di Bonifacio entro scudo, con la distinzione su una di esse della presenza degli emblemi vescovili, mitra e pastorale (figg. 790-791)⁴⁹⁸.

Sebbene il pezzo preso ora in considerazione non presenti particolari plastici rilevanti e abbia un valore più storico-documentario che storico-artistico, i caratteri compositivi ed epigrafici, ma anche alcuni dettagli ornamentali accurati come il ricamo della mitra, credo rimandino alla stessa bottega, se non alla stessa mano, del Maestro di Bonifacio da Modena, scultore fidato del presule, attivo a Como negli anni Quaranta, al quale andrà aggiunta anche quest'opera minore.

Di fattura pressoché identica è la lapide con stemma posta sulla facciata della piccola chiesa di Santa Caterina a Gordona (Sondrio; fig. 789), fondata dal presule insieme al castello, probabilmente sul finire degli anni Quaranta⁴⁹⁹.

BIBLIOGRAFIA:

POGGI 1898, p. 42; BASERGA 1941, pp. 86-89; ZASTROW 1989, scheda 60, p. 112; SCARAMELLINI 1990, pp. 240-241; CASATI 2005, p. 46.

⁴⁹⁷ POGGI 1898, p. 42; CASATI 2005, p. 46.

⁴⁹⁸ POGGI 1898, p. 42; ZASTROW 1989, scheda 60, p. 112.

⁴⁹⁹ Sulla lapide di Gordona (40 x 45 cm) è incisa la seguente iscrizione: + BONIFACIVS / EP[ISCOPV]S CV[MANVS] FECIT / FIERI HOC CASTRVM / ET EC[C]L[ES]IAM / S[AN]CT[AE] K[A]TE/LINE. CANTÙ 1856, pp. 317-318; *Boccabadati, Bonifacio (Bonifacio da Modena)* in DBI 1968, pp. 821-822; SCARAMELLINI 1975; SCARAMELLINI 1990, pp. 245-248; SALICE 1993.



788



789



790



791

Fig. 788 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra con stemma di Bonifacio da Modena*, Como, Pinacoteca Civica

Fig. 789 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra con stemma di Bonifacio da Modena*, Gordona, chiesa di Santa Caterina

Figg. 790-791 SCULTORE LOMBARDO, *Lastre con stemmi di Bonifacio da Modena*, Como, Pinacoteca Civica

II.22

COMO

Chiesa della Beata Vergine di Loreto al Collegio Gallio

Maestro di Bonifacio da Modena

Sarcofago di Giovanni da Meda

1340-1360 circa

Marmo; 46 x 195 x 58 cm

Provenienza: Como, chiesa di Santa Maria di Rondineto

Il presunto fondatore dell'Ordine degli Umiliati, Giovanni da Meda, trova sepoltura in questo monumento composto da una semplice cassa, sormontata dalla figura a rilievo del *gisant* in abiti monacali. L'epigrafe incisa sul frontale del sarcofago ci informa che le sue ossa furono qui riposte nel 1645, per volere del vescovo di Como Lazzaro Carafino: OSSA DIVI IOANNIS A MEDA PRIMI ORDINIS HUMILIATORUM PRESBYTERI ET REFORMATORIS – HUIUSQUE RONDINARII QUONDAM COENOBII FUNDATORIS – EX HO IPSO EDUCTA SEPULCRO PAUCIS ANTE ANNIS – CUM PROFANATO VETUSTIORI TEMPLO DIRUERETUR ALTARE A CUIUS TERGO QUIESCEBANT – LAZARUS CARAFINUS EPISCOPUS NOVOCOMENSIS MARMORI SUO RESTITUIT – ET SUB HAC ARA HONORIFICENTIUS COLLOCAVIT – VIII ID. IUNII. ANNO MDCXXXV.

La figura di Giovanni, appartenuto alla nobile famiglia Oldrati e nato molto probabilmente a Meda, tra Monza e Como, verso la fine dell'XI secolo, appare per molti versi leggendaria⁵⁰⁰. In seguito a una visione della Vergine, egli si sarebbe recato a Milano, dove avrebbe fondato l'ordine umiliate presso Brera. L'erudito settecentesco Girolamo Tiraboschi, autore di una monumentale storia degli Umiliati, lo ricorda come *primus presbyter* dell'ordine⁵⁰¹. Si sarebbe poi fatto promotore dell'istituzione di vari cenobi in Lombardia, tra cui quello relativo alla chiesa matrice di Santa Maria di Rondineto a Como che, da quanto riferito da Luigi Tatti nei suoi *Annali sacri della città di Como*, sarebbe stato edificato insieme alla chiesa nel 1138⁵⁰². Giovanni, secondo tali fonti, sarebbe morto a Milano, nella casa madre di Brera, il 26 settembre 1159 e le sue spoglie traslate a Como nella chiesa di Rondineto, qui collocate sotto l'altare maggiore; nello stesso anno sarebbe stato canonizzato da papa

⁵⁰⁰ Notizie su Giovanni da Meda si ricavano in particolare da TATTI 1683, pp. 179, 376-432, 982; TIRABOSCHI, I, 1766, pp. 196-212; GIUSSANI 1910; CARERA 1932; RIMOLDI 1965. Le fonti si basano sul testo manoscritto, talvolta citato in bibliografia, LUIGI TATTI, *L'umiltà esaltata o' sia vita di s. Giovanni Oldrati da Meda*, Como 1677, pp. 109 ss.

⁵⁰¹ TIRABOSCHI, I, 1766, p. 196.

⁵⁰² TATTI 1683, p. 384.

Alessandro III⁵⁰³. Il condizionale è d'obbligo poiché i dati storici, secondo alcuni studiosi, paiono cozzare contro la tradizione, al punto che c'è chi ha voluto addirittura negare l'esistenza storica del santo oppure spostarne la vita di mezzo secolo; in dubbio è pure il fatto se sia mai stato davvero canonizzato e se si possa quindi definire santo o beato⁵⁰⁴. La presenza del monumento funebre a Como appariva agli occhi di Antonio Giussani – che per primo ne tentò uno studio – come certificazione della reale esistenza di Giovanni da Meda, sostenuta dal fatto che egli lo giudicava stilisticamente coevo alla morte del santo, come “un'opera convenzionale ed arcaica”, che “non si scosta dall'arte rozza ed ingenua di quell'età”⁵⁰⁵. Notava, giustamente, la discrepanza tra l'effigie scolpita e l'arca su cui è riposta, certamente più moderna, presumibilmente databile al 1645, quando il sepolcro venne ricomposto. Tuttavia, sbagliava nel ritenere il *gisant* una scultura da porsi verso la fine del XII secolo.

La chiesa e il convento di Santa Maria di Rondineto furono costruiti su un terreno dei Benedettini di Sant'Abbondio. Alcuni avanzi architettonici rimandano effettivamente ai secoli XII-XIII e ancora nel Cinquecento erano visibili nel chiostro antichi affreschi raffiguranti la vita e le opere di Giovanni da Meda⁵⁰⁶. Il complesso però subì nel tempo diversi rifacimenti, in primo luogo dopo alla soppressione dell'ordine umiliato voluta da San Carlo Borromeo nel 1571, quando di lì a pochi anni, nel 1580, i beni della prepositura passarono al cardinale Tolomeo Gallio, il quale decise di cederli dopo tre anni con lo scopo di farvi erigere un collegio, che ancora oggi porta il suo nome. Il nuovo collegio, nato come ristrutturazione del vecchio monastero, fu inaugurato dal vescovo Feliciano Ninguarda nel 1589. Gli straripamenti del vicino torrente Cosia e del lago imposero in seguito ulteriori importanti interventi di ripristino, in modo speciale dal momento in cui la struttura venne affidata ai Padri Somaschi. Il collegio acquisì quindi una veste barocca tra il 1681 e il 1710, mentre alcuni decenni dopo, tra il 1749 e il 1754, si decise di erigere la nuova chiesa pertinente, dedicandola alla Madonna di Loreto⁵⁰⁷. L'antica chiesa di Santa Maria di Rondineto era difatti caduta in rovina dopo la disastrosa esondazione del Cosia avvenuta il 14 ottobre 1607, che aveva riempito l'edificio di sabbia e ghiaia. Tale calamità andò ad interessare anche il sepolcro di Giovanni da Meda, sistemato presso l'altare maggiore e rimasto lì abbandonato fino al 1636, quando il vescovo Lazzaro

⁵⁰³ TATTI 1683, p. 431; TIRABOSCHI 1766, I, pp. 210-211; CARERA 1932, p. 87.

⁵⁰⁴ Ne ha negato l'esistenza ANTONINO DE STEFANO, *Le origini dell'Ordine degli Umiliati*, in “Rivista storico-critica delle scienze teologiche”, II, 1906, pp. 851-871. Ne sposta invece la cronologia LUIGI ZANONI, *Gli Umiliati nei loro rapporti con l'eresia, l'industria della lana e i Comuni nei secoli XII e XIII, sulla scorta di documenti inediti*, Milano 1911. Si veda la voce biografica nella *Bibliotheca Sanctorum* di RIMOLDI 1965.

⁵⁰⁵ GIUSSANI 1910, p. 93, 99.

⁵⁰⁶ BONACINA 1983.

⁵⁰⁷ BONACINA 1983; SCOTTI 1983, pp. 78-79; ROVI 1987.

Carafino ordinò l'invenzione delle ossa (scoperte miracolosamente inalterate), per la quale si rese necessaria la demolizione dell'altare e del muro divisorio⁵⁰⁸. La fonte più antica che possediamo, vale a dire la testimonianza secentesca del Tatti, pone l'ubicazione originaria dell'"avello di candido marmo" sotto l'altare maggiore della chiesa di Rondineto, un dato messo in dubbio da Oleg Zastrow che non ritiene una simile sistemazione tipica dell'epoca gotica (a cui come vedremo va riferita l'effigie scolpita di Giovanni), mentre Alberto Rovi lo dice "dietro l'altare maggiore"⁵⁰⁹. Le spoglie del santo, riposte temporaneamente in un forziere, nel 1645 vennero trasferite in una cassa marmorea e riportate dunque al pubblico culto. Il monumento così ricomposto, con l'originaria scultura giacente, dopo essere rimasto per un breve periodo all'interno del collegio (1749-1753), passò successivamente nella nuova chiesa settecentesca, in un primo momento sotto l'altare della Madonna di Loreto e poi presso l'altare dedicato a Giovanni da Meda, consacrato nel 1754. Qui, in gran parte celato da un tavolato di sostegno della mensa, passò inosservato fino ai restauri del 1900, quando venne rimesso in luce, stimolando Antonio Giussani a condurne un primo studio specifico, edito nel 1910. Una seconda ricognizione dei resti si ebbe nel 1932 e in tale occasione si decise di allestirlo presso l'altare destro, sotto un arcosolio dipinto da Torildo Conconi (fig. 793). Un ultimo spostamento si effettuò nel 1957, con l'ubicazione, ancora attuale, sulla controfacciata, a destra⁵¹⁰.

Il corpo del monaco umiliate riposa completamente avvolto nel saio scanalato da dense pieghe che corrono parallele lungo tutta la figura. Dal cappuccio affiora l'ovale perfetto del volto, segnato appena da un ciuffetto di capelli sulla fronte e dalla corta barba riccioluta. Sul ventre emergono dalla tonaca le grandi mani incrociate. La testa e i piedi poggiano su due cuscini, unici ornamenti accessori. Pochi elementi abbastanza sufficienti per rendere efficacemente l'immagine del defunto presentato nel suo sonno eterno. Un vivo naturalismo si scorge nei tratti del viso, quasi si fosse dinanzi a un ritratto dal vero, tale da far supporre a Zastrow la possibilità di identificarvi un ignoto confratello vissuto nel XIV secolo e non il fondatore dell'Ordine, come riferito dalle citate fonti sei e settecentesche⁵¹¹. Se su tale ipotesi non ci si può sbilanciare in assenza di elementi sicuri, resta notevole la maniera scultorea riconducibile con certezza al pieno Trecento, sebbene sia un'opera assai poco citata negli studi incentrati sul gotico lombardo. Tralasciando i contributi di Giussani (1910, 1917), che seppur importanti per le ricerche storiche inerenti il convento e la chiesa di Rondineto non seppero inquadrare correttamente la scultura cronologicamente, il monumento trova alcune menzioni

⁵⁰⁸ GIUSSANI 1917, pp. 38-42; ZONTA 1932, pp. 91-96; BONACINA 1983, p. 34.

⁵⁰⁹ TATTI 1683, p. 431; ZASTROW 1989, scheda 31 p. 63; ROVI 1987, p. 36.

⁵¹⁰ TIRABOSCHI 1766, I, p. 208; ROVI 1987, p. 36; ZASTROW 1989, scheda 31, p. 63.

⁵¹¹ ZASTROW 1989, scheda 31, p. 64.

nella bibliografia specifica relativa a Giovanni da Meda ovvero in quella riguardante la storia del Collegio Gallio⁵¹². Gli unici studiosi ad aver avanzato una lettura critica storico-artistica sono Alberto Rovi (1987) e Oleg Zastrow (1989)⁵¹³. Il primo è propenso a collegare al sepolcro una lapide erratica conservata all'interno del collegio recante la seguente epigrafe gotica: (C.) IN NOMINE DOMINI MCCC/LXXVIII TEMPORE D/OMINI FRATRIS JOHA/NNIS LOMBARDI PREP/OXITI MAGISTER ZA/NOLUS DE RIPA SANCTI/VITALIS FECIT HOC/OPUS. Un'iscrizione che si rivela essere molto interessante vista la segnalazione di un Maestro Zanolò, originario da Riva San Vitale, in Canton Ticino, autore di una non specificata opera datata 1378. Giussani riteneva che questa lastra andasse associata con tutta probabilità a una grande arcata gotica scoperta nel 1917 in un locale adiacente al refettorio, verosimilmente già parte della chiesa di Santa Maria. Aggiungeva inoltre che un'ulteriore sopravvivenza gotica è riscontrabile nella piccola cappella aperta in fondo al vigneto del collegio, ricostruita nel XVIII secolo con il riuso di avanzi più antichi, in special modo le colonne con capitelli fogliati poggianti su leoni accovacciati, che secondo il suo parere sarebbero state tolte dal pronao dell'antica basilica⁵¹⁴. Rovi non esita invece nel riferire la lapide al sepolcro e nel sostenere che l'autore di questo sia il medesimo di quello del protiro del vigneto, stilisticamente riconducibile all'operato di Giovanni di Balduccio⁵¹⁵. Il rifacimento balduccesco della facciata della chiesa madre di Santa Maria di Brera (1347) rappresenta per lo studioso un precedente non trascurabile che avrebbe spinto gli Umiliati di Como a compensare un momento di crisi con un'iniziativa artistica. Nel 1378, oltretutto, cadeva il ventennale della prepositura di Giovanni Lombardi, richiamato nell'epigrafe, un'occasione, secondo Rovi, propizia per celebrare il proprio predecessore e omonimo fondatore dell'Ordine e di Rondineto, emulando in qualche modo i confratelli di Viboldone, dove Guglielmo Villa gli aveva dedicato una statua nella lunetta all'ingresso dell'Abbazia e dove lo stesso prevosto era stato effigiato in una lastra tombale (cat. I.22). Un'ipotesi che risulta forse un po' troppo aleatoria. In verità, non esiste alcun elemento per poter asserire che l'iscrizione sia pertinente al monumento funebre. Di contro, allo studioso va dato il merito di aver riconosciuto la scultura come un'opera trecentesca e di aver intuito il *background* culturale dell'artista. Su quest'ultimo punto non si trova d'accordo Zastrow, che

⁵¹² CARERA 1932, pp. 83-86; ZONTA 1932, pp. 91-96; BONACINA 1983.

⁵¹³ ROVI 1987, in part. pp. 35-36; ZASTROW 1989, scheda 31, pp. 62-66.

⁵¹⁴ GIUSSANI 1917, pp. 38-42.

⁵¹⁵ Per Rovi la lapide (46 x 60 x 33 cm) era probabilmente murata tra l'altare e la tomba. I leoni stilofori, a suo dire, ricalcano i prototipi balducceschi della frammentaria tomba viscontea già in Santa Tecla a Milano e oggi conservati al Castello Sforzesco (per questi resti vedi VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 390-398, pp. 395-403), mentre i capitelli fogliati ricorderebbero quelli di Santa Maria di Brera (anche per questi resti ora allo Sforzesco si vedano VERGANI e TOSI in *Museo d'Arte Antica* 2012, schede 438-473, pp. 413-441).

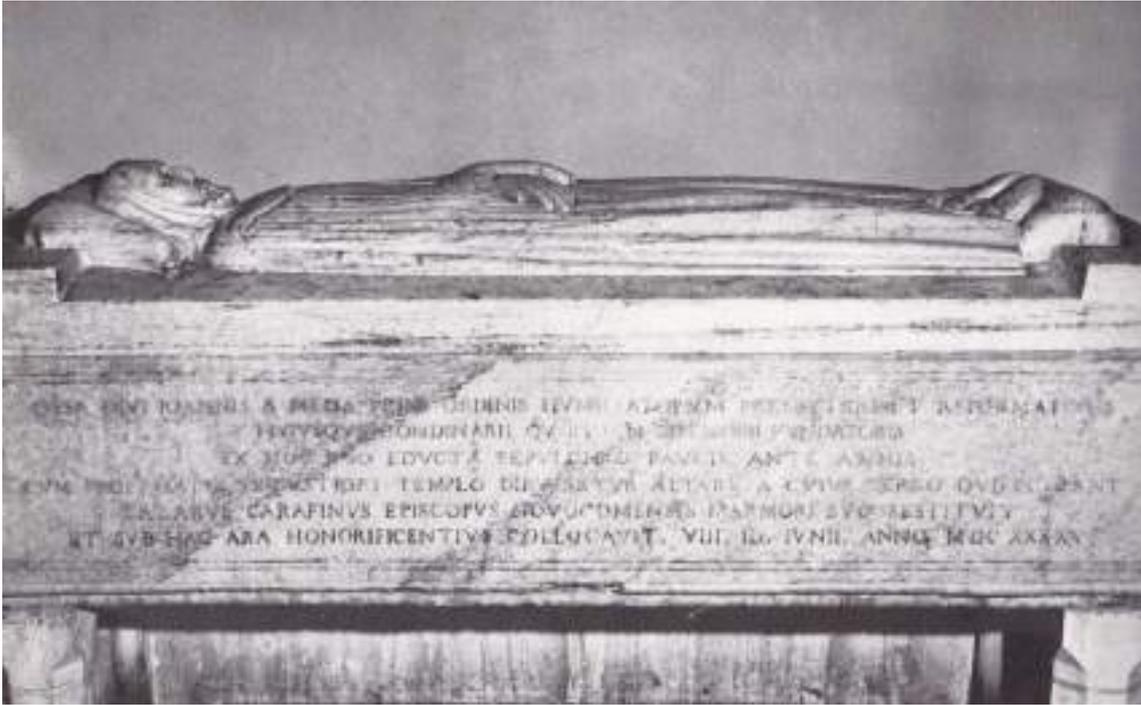
porta a confronto due monumenti sepolcrali del territorio lariano aventi il *gisant* scolpito, quello del vescovo Beltramino Parravicini a Casiglio d'Erba del 1352 (cat. II.13) e l'altro del vescovo Bonifacio da Modena, eretto nel Duomo di Como nel 1347 (cat. II.19). L'accostamento per lo studioso è in verità più tipologico che stilistico e utile a comprovare una simile cronologia per il sepolcro di Giovanni da Meda. Quanto all'aspetto strutturale del monumento, lo stesso Rovi ha avanzato l'ipotesi, condivisibile, che sui quattro angoli della lastra, dove si scorgono dei rialzi con fori, poggiassero delle colonnine cilindriche atte a sorreggere un arcosolio, da rintracciare tra quei cimeli sopravvissuti nel citato protiro.

L'effigie marmorea richiede una particolare attenzione per la sua notevole qualità. I caratteri stilistici balducceschi individuati da Alberto Rovi, riferiti soprattutto ai leoncini stilofori del protiro del vigneto, non hanno trovato nel suo contributo specifiche argomentazioni per quanto concerne la scultura tombale. Andando a osservare il capolavoro milanese di Giovanni di Balduccio, l'*Arca di San Pietro Martire*, sembra di riconoscere un precedente in miniatura del nostro *gisant* nella scena del funerale del santo domenicano, dove il volto del monaco incappucciato pare esibire un profilo incredibilmente simile (figg. 797-798). Ma l'opera con cui si confronta meglio credo sia un rilievo comasco, vale a dire la lastra commemorativa della fondazione dell'ospedale di San Girolamo, patrocinata dal vescovo Bonifacio da Modena nel 1349 (cat. II.20). Il Cristo benedicente in mandorla presenta tratti fisiognomici assai prossimi a Giovanni da Meda, sia nella conformazione del naso sia nell'intaglio della barba e dei baffi con quelle caratteristiche terminazioni a piccolo boccolo, molto balduccesche (figg. 795-796). Mi sembra, dunque, che questa scultura vada ascritta al cosiddetto Maestro di Bonifacio da Modena, aggiungendosi al suo ancora esiguo catalogo⁵¹⁶. Un artista influenzato dalla maniera del maestro pisano, che tuttavia esprime una propria personalità raffinata in quella che probabilmente era la sua terra d'origine. Il riconoscimento del suo plausibile intervento induce, pertanto, ad assegnare al monumento umiliate una cronologia molto prossima a quella delle opere commissionate allo scultore dal vescovo Bonifacio da Modena nel corso degli anni Quaranta del XIV secolo.

BIBLIOGRAFIA:

Atti della visita 1892-1898, I, pp. 109-110; TATTI 1683, pp. 179, 376- 432, 982; TATTI 1677, pp. 109 ss.; TIRABOSCHI 1766, I, pp. 206-208; GIUSSANI 1910; GIUSSANI 1917, pp. 13-16; CARERA 1932, pp. 83-86; ZONTA 1932, pp. 91-96; RIMOLDI 1965; BONACINA 1983; ROVI 1987; ZASTROW 1989, scheda 31 pp. 62-66.

⁵¹⁶ Si vedano le schede qui in catalogo: cat. II.19-24.



792



793

Fig.792 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Monumento di Giovanni da Meda*, Como, chiesa di Santa Maria di Loreto

Fig.793 *Monumento di Giovanni da Meda nell'allestimento del 1932*, Como, chiesa di Santa Maria di Loreto



794



795



796

Figg.794, 796 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Monumento di Giovanni da Meda*, particolari, Como, chiesa di Santa Maria di Loreto

Fig.795 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolare, Como, Pinacoteca Civica



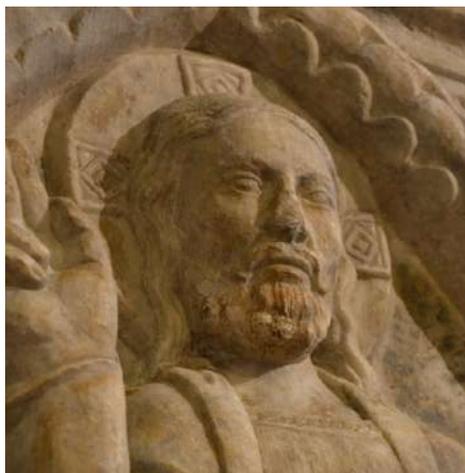
797



798



799



800

Fig.797 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Monumento di Giovanni da Meda*, particolare, Como, chiesa di Santa Maria di Loreto

Figg.798-799 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Funerali di San Pietro martire*, particolari dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.800 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolare, Como, Pinacoteca Civica

II.23

COMO

Pinacoteca Civica

Maestro di Bonifacio da Modena

Frontale di sarcofago con San Giorgio

1350-1360 circa

inv. L660

Marmo di Candoglia; 79 x 253 x 15 cm

Il pannello marmoreo è diviso in due specchiature di diverse dimensioni, inquadrato da una semplice cornice modanata. Nella formella di sinistra, San Giorgio trattiene le briglie del suo cavallo impennato, mentre è intento a infilzare con la lunga lancia le fauci del drago steso a terra; la scena si svolge davanti agli occhi della bella principessa che pacatamente tiene legato al polso il mostro, concedendo con l'altra mano una dolce carezza al destriero in segno di riconoscimento. Nel riquadro adiacente, invece, un devoto inginocchiato, recante rispettosamente il copricapo tra le mani giunte, viene presentato alla Madonna con Bambino assisa in trono, collocata all'estrema destra, da tre santi disposti paratatticamente: San Giovanni Battista, che imponendo le proprie mani sul capo e sulla spalla dell'offerente funge da protettore principale, seguito da un santo vescovo, da identificarsi forse con Sant'Abbondio, e da San Bartolomeo, ben riconoscibile dal coltello esibito. Non è chiara quale potesse essere la funzione primitiva del nostro rilievo, se fosse cioè un paliotto d'altare oppure se facesse parte di un monumento funebre. La presenza della *Commendatio animae* potrebbe indurre per logica alla seconda ipotesi, sebbene non si possa escludere del tutto la possibilità che si tratti della decorazione di un altare e che il signore ritratto ne sia il benefattore.

La lastra pervenne al Museo Civico comasco nel 1876, tramite legato Giovio, e qui venne in prima istanza murata sullo scalone; nel 1997 fu trasferita in Pinacoteca, dove tutt'oggi è esposta nella sezione delle sculture trecentesche⁵¹⁷. Non è nota la provenienza del pezzo, erroneamente segnalato come "forse proveniente dalla chiesa di Sant'Eutichio" – edificio inesistente – da Costantino Baroni nel 1955, il quale potrebbe averlo confuso con il frontale raffigurante il trasporto delle spoglie di Sant'Eutichio e una simile scena con *San Giorgio e la principessa*, murato nella chiesa di San Giorgio in Borgovico a Como (cat. II.18; figg. 745-

⁵¹⁷ POGGI 1898, p. 56; ZASTROW 1989, scheda 53, pp. 105-108; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 39; CASATI 2005, pp. 44-45.

746)⁵¹⁸. Giusto pochi anni prima, lo studioso scriveva che il rilievo del museo andrebbe ritenuto “preludio al sarcofago di Sant’Eutichio”, datando il primo intorno al 1320 – in questo seguito successivamente da Rosci e Zastrow – e il secondo verso la metà del secolo⁵¹⁹. Sulla cronologia di quest’ultimo si può concordare pacificamente, una datazione che peraltro si confà perfettamente anche con la lastra qui presa in esame, non certo di primo Trecento, dal momento che l’elegante abito con lunghi manicottoli e ampio scollo della giovane principessa corrisponde alla moda in auge intorno agli anni Cinquanta del secolo, così come la *mise* del donatore che è paragonabile a quella di Salvarino Aliprandi nel monumento in San Marco a Milano, databile verso il 1344 (cat. I.4; figg. 89, 807)⁵²⁰. Senz’altro il Baroni aveva ragione nel porre a monte di queste composizioni la formella in San Giorgio a Palazzo a Milano, datata 1308, il cui schema viene recuperato con minime varianti nei due pezzi di Como, dove però la perentorietà dei volumi lascia spazio a un modellato e a rifiniture ormai evolute verso uno spirito più gotico cortese. Stilisticamente trova molti punti di contatto con il *Monumento funebre di Bonifacio da Modena* nella Cattedrale di Como (cat. II.19) e con la lastra della fondazione dell’ospedale di San Girolamo (cat. II.20), che fronteggia il nostro rilievo nelle sale della Pinacoteca civica comasca, trovando un riscontro diretto. Le tangenze sono tali nelle fisionomie dei volti seriosi da presumere, in accordo con Carla Travi e Clario di Fabio, la paternità del medesimo scultore⁵²¹. Uno scultore che rivela possedere una cultura balduccesca, probabilmente assimilata a Milano negli anni dell’erezione dell’*Arca di San Pietro Martire* (1339), e che durante il quinto decennio risulta essere attivo a Como per il vescovo Bonifacio. Il percorso di questo artista, o comunque di questa bottega, però, potrebbe non essersi risolto solo entro i confini lombardi. È difatti interessante notare la forte equivalenza tra la Madonna con Bambino del rilievo lariano e quella della tomba Bozolo murata nello stipite del portale di San Giovanni Battista della Cattedrale di Genova, datata 1342 (figg. 758, 760)⁵²². In entrambe le sculture il mantello sfrangiato si affastella morbidamente sopra le scarpette della Vergine seguendo il medesimo andamento, quasi si trattasse di un calco; il velo discende mollemente agganciandosi a una spilla a forma di fiore; i lineamenti dei visi sono delicati, la bocca minuta

⁵¹⁸ BARONI 1955, p. 742. Lo stesso Baroni sbagliò anche la pubblicazione della foto (p. 741), scambiando il nostro frontale con quello già ritenuto di Rebaldo Aliprandi, proveniente dalla chiesa milanese di San Marco, passato poi tra le opere collezionate nella Villa Tittoni di Desio e oggi conservato al Museo d’Arte Antica del Castello Sforzesco, vedi STRADA, scheda 350, in *Museo d’Arte Antica* 2012, pp. 354-355.

⁵¹⁹ BARONI 1944, pp. 32-33, fig. 18. La medesima datazione alta viene ripresa da ROSCI 1966, Illustrazione I, e ZASTROW 1989, scheda 53, pp. 105-108.

⁵²⁰ Anche Carla Travi notava i dettagli della moda femminile e spostava, di conseguenza, il frontale verso il quinto decennio, TRAVI 1995a, 9-10; CASATI 2005, pp. 44-45.

⁵²¹ TRAVI 1995a, 9-10; DI FABIO 2004, p. 232.

⁵²² Sulla Madonna ‘Bozolo’ si vedano: ALIZERI 1876, p. 54; TOESCA 1951, p. 383 n. 133; PESENTI 1976, p. 14; DI FABIO 1984, p. 25; BOTTO 1987, pp. 199-200; DI FABIO 1998, pp. 300-303; DI FABIO 2004, p. 232.

e l'espressione assorta. L'opera genovese è senza dubbio un prodotto lombardo-comasco intriso degli echi di Giovanni di Balduccio, da inserire forse proprio nell'ambito prossimo al nostro Maestro, anche per questioni cronologiche.

BIBLIOGRAFIA:

POGGI 1898, p. 56; BARONI 1944, pp. 32-33; BARONI 1955, p. 742; ROSCI 1966; ZASTROW 1989, scheda 53 pp. 105-108; TRAVI 1995a, 9-10; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 39; DI FABIO 2004, p. 232; CASATI 2005, pp. 44-45.



801



802

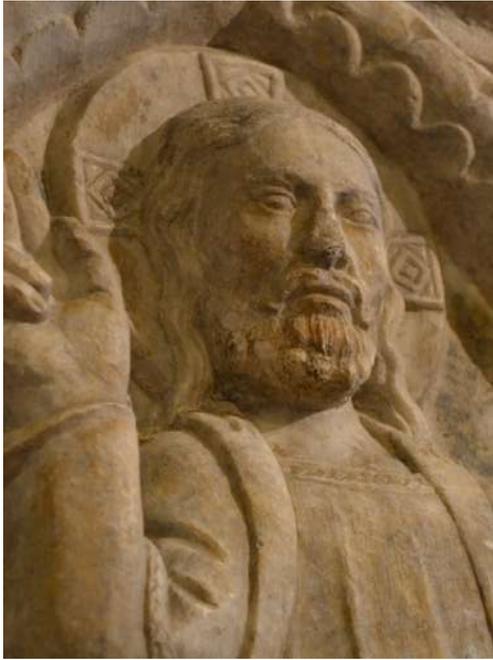


803

Fig.801 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Frontale di sarcofago con San Giorgio*, Como, Pinacoteca Civica

Fig.802 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Bartolomeo*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica

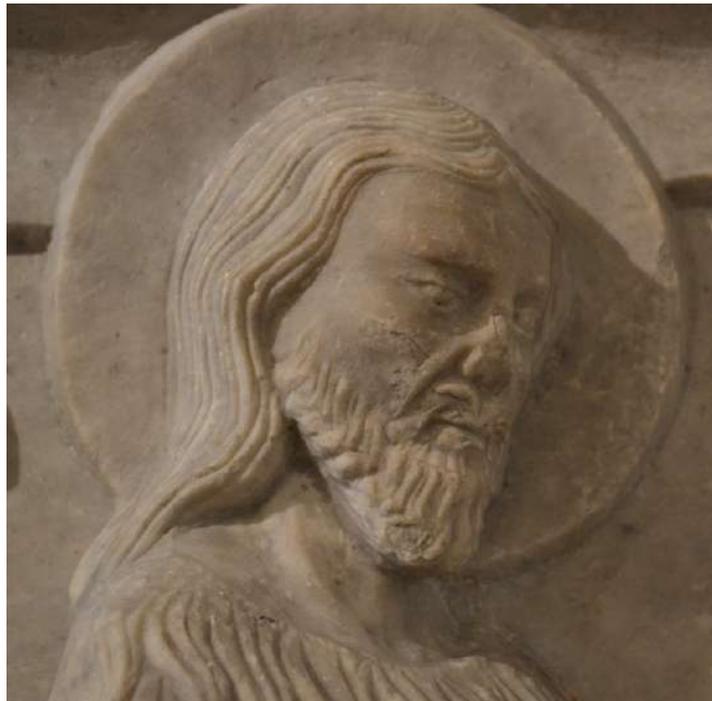
Fig.803 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Sant'Abbondio*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica



804



805



806

Fig.804 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, particolare, Como, Pinacoteca Civica

Fig.805 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Bartolomeo*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica

Fig.806 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Giovanni Battista*, particolare del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica



807



808



809



810

Figg.807, 809 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Giovanni Battista e donatore*, particolari del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica

Figg.808, 810 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Principessa*, particolari del frontale con San Giorgio, Como, Pinacoteca Civica

II.24

LUGANO (Canton Ticino)

Cattedrale di San Lorenzo, già Palazzo Vescovile

Maestro di Bonifacio da Modena

Lapide dedicatoria del Palazzo Vescovile di Lugano

1346

Marmo; lastra con figura del vescovo: 58 x 44 cm; lastra con epigrafe: 30 x 55 cm

L'ondata di mecenatismo legata alla figura del vescovo Bonifacio da Modena, che si concentrò nel corso del quinto decennio del Trecento, si espanse anche nelle zone dell'attuale Canton Ticino, già di giurisdizione della Diocesi di Como. Fu così che egli promosse l'erezione di due chiese e di due palazzi vescovili tra Castel San Pietro, nella pieve di Balerna (cat. II.14), e Lugano. Se nel primo caso la sorte è stata più benevola, nel secondo le distruzioni relativamente moderne hanno cancellato totalmente quelle costruzioni medievali. Sull'allora Piazza Grande di Lugano, divenuta poi della Riforma, il vescovo di Como fece erigere il palazzo del vescovado affiancato da una chiesa dedicata a San Geminiano, patrono della sua città natale, verso il quale riserbò per tutta la vita una speciale devozione. Quest'ultima andò distrutta prima del 1734, mentre il palazzo riuscì a sopravvivere fino al 1842-1844, quando purtroppo venne anch'esso abbattuto per lasciare spazio al nuovo palazzo municipale⁵²³. A ricordo di quelle antiche costruzioni rimangono oggi solamente tre lapidi marmoree: uno stemma del vescovo, un'epigrafe e un rilievo che ritrae Bonifacio a mezzo busto. I tre pezzi, dopo la distruzione ottocentesca, furono trasferiti nella Villa della Nunziatura di Balerna, per fare di nuovo ritorno a Lugano nel 1905, quando, in occasione dei restauri, si decise di sistemarli all'interno della cattedrale di San Lorenzo: lo stemma fu dunque murato in controfacciata, sulla destra, mentre l'effigie di Bonifacio e l'epigrafe, congiunte, vennero affisse sul secondo pilastro della navata nord, dove tutt'ora si trovano. L'annotazione di Feliciano Ninguarda, appuntata durante la sua visita pastorale del 1591, "Marmor in frontispitio Palatii Episcopalis Lugani litteris longobardicis", a cui seguiva la trascrizione epigrafica, ci informa che la lapide, in origine, faceva bella vista sul prospetto del vescovado. L'iscrizione in lettere gotiche, ancora ben leggibile, dichiara infatti che nel 1346 Bonifacio fece costruire il palazzo e la chiesa, con l'aggiunta di alcuni precisi dettagli circa le dimensioni:

⁵²³ MARCIONETTI 1972, p. 62; SCARAMELLINI 1990, p. 239; GIANINI 2014.

+ M CCC XLVI D[OMI]N[V]S BONIFACI[VS] D[E] MVTI/NA EP[ISCOPV]S
 CVM[ANUS] LVME[N] VT[RI]VSQ[VE] IVRIS FEC[IT] / [CON]STRVI H[OC]
 PALLACIV[M] LATV[M] EX PA[R]TE A[N]TE/RIORI LXII BRACHIIS CV[M]
 ECCL[ES]IA B[EA]TI / GEMINIANI ET CV[M] MVRIS VSQ[VE] I[N] LACV[M] /
 P[RO]TE[N]SIS [ET] P[RO] TRA[N]SVERSV[M] IP[S]IVS LAC[VS] / SIMILIT[ER]
 LATIS LXII BRACHIIS AD HONO/RE[M] DEI CVM[ANAE] ECCL[ES]IE [ET]
 BONOR[VM] HO[M]INVM.

Ancora una volta, dunque, il presule chiese al lapicida di incidere nella pietra un ricordo ben definito del suo operato, un documento scrupoloso da tramandare ai posteri.

In questo contesto, preme volgere l'attenzione al rilievo, in cui Bonifacio è ritratto benedicente a mezzo busto, in abiti episcopali con mitra e pastorale. La figura è inscritta entro una piccola edicola con frontone triangolare, modanata negli sguanci interni, le cui dimensioni appaiono troppo strette per contenere il ritratto del 'luminare di diritto', che un po' a fatica si sporge. Ciò nonostante, l'intaglio rivela la mano di uno scultore raffinato, in grado di restituire le preziosità ornamentali con particolare cura. Si notino le finte gemme della mitra oppure i ricami del polsino e le decorazioni della casula, che reca sul petto lo scudo a quadratini, emblema del presule. La vena ritrattistica, inoltre, è resa particolarmente pregnante grazie all'incisione delle pupille che conferiscono vivezza allo sguardo. Quest'ultimo dettaglio, associato alla meticolosità riservata agli ornamenti, ci rimanda alla maniera di Giovanni di Balduccio, facendo pensare a uno scultore della sua cerchia. L'accostamento con le opere comasche legate alla committenza di Bonifacio da Modena inducono ad associare alla stessa maestranza anche questo rilievo. Il confronto con l'altro ritratto del vescovo, scolpito sulla lastra commemorativa della fondazione dell'Ospedale di San Girolamo (cat. II.20; fig. 815), mostra affinità nella modellazione del viso con il mento un poco pronunciato, palesando tuttavia un leggero scarto, dato da una minuzia meno insistita nel pezzo datato 1349, rilevabile anche nel frontale con San Giorgio della Pinacoteca Civica (cat. II.23), da ritenersi di poco successivo e opera dello stesso autore. Ciò potrebbe spiegarsi con un'evoluzione, se così si può dire, dell'artista attivo a Como nella seconda metà del decennio, dapprima più fortemente ancorato ai modelli balducceschi – emergenti in maniera tanto evidente qui e nel monumento funebre del vescovo del 1347 (cat. II.19; figg. 813-814) –, ma in seguito volto a esprimere un carattere più personale, forse a causa del suo soggiorno stabile in città e dell'allontanamento da Milano, dove è immaginabile una sua tappa tra la fine degli anni Trenta e i primi anni Quaranta, proprio nella bottega del maestro pisano.

Il rilievo non gode di fortuna critica specifica, più volte citato nella letteratura riguardante il profilo storico vescovo, ma assai raramente giudicato dal punto di vista storico-artistico, etichettato semplicemente come opera di scultore campionese⁵²⁴. Un fugace collegamento con l'autore del sarcofago di Bonifacio nel Duomo di Como è stato però indicato da Guido Scaramellini, che giustamente ha evidenziato la differente qualità del pezzo di Lugano rispetto alla lapide della chiesa di Castel San Pietro⁵²⁵.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1856, p. 318; *Atti della visita* 1892-1898, p. 278; POMETTA-CHIESA 1959, pp. 268, 2736, 313-319; MARCIONETTI 1972, pp. 62-63, 114-115; SCARAMELLINI 1990, pp. 239-240, 245; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 50; CASATI 2005, p. 68; GIANINI 2014.

⁵²⁴ CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 50; CASATI 2005, p. 68.

⁵²⁵ SCARAMELLINI 1990, p. 245.



811



812

Fig.811 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Lapide dedicatoria del Palazzo Vescovile di Lugano*, Lugano, cattedrale di San Lorenzo

Fig.812 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Gisant*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo



813



814



815

Fig.813 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Ritratto di Bonifacio da Modena*, particolare della *Lapide dedicatoria del Palazzo Vescovile di Lugano*, Lugano, cattedrale di San Lorenzo

Fig.814 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *San Geminiano*, particolare del *Monumento del vescovo Bonifacio da Modena*, Como, Duomo

Fig.815 MAESTRO DI BONIFACIO DA MODENA, *Ritratto di Bonifacio da Modena*, particolare della *Lastra della chiesa e dell'ospedale di San Girolamo*, Como, Pinacoteca Civica

II.25

CRESSOGNO (Valsolda, Como)
Chiesa di San Nicola, fianco meridionale esterno
Maestro di Martino Aliprandi
Santo vescovo (San Nicola?)
1350-1360 circa
Marmo; 60 cm

La chiesa di San Nicola a Cressogno, la più piccola del comune di Valsolda, è sita in un luogo piuttosto angusto, tra la strada e un dirupo che scende direttamente nel lago di Lugano, a pochi chilometri dal confine svizzero. Sul fianco esterno meridionale, verso il lago, ad una discreta altezza, si apre una piccola nicchia dove è accolta una scultura raffigurante un santo vescovo paludato benedicente, con mitra e pastorale, privo di specifici attributi, ma indicato nelle guide come il santo eponimo della chiesa. La figura ad altorilievo, addossata a una nicchia semicircolare frammentaria, è palesemente un avanzo di un monumento, sistemato qui in maniera arbitraria. L'opera non gode di una bibliografia specifica, se non poche e brevi citazioni in alcune guide sulla Valsolda, nelle quali gli autori, solitamente, si limitano a definirla trecentesca e ad avvicinarla a un paio di sculture poste sulla facciata della chiesa di Dasio (cat. II.26-27)⁵²⁶. La chiesa di Cressogno ha una fondazione medievale, verosimilmente romanica, e con tutta probabilità è da riconoscere in quella citata da Goffredo da Bussero nel *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani* nella pieve di Porlezza, essendo questa l'unica dedicata a San Nicola nella zona⁵²⁷. Dell'edificio originario, però, non rimane più nulla, avendo subito dei rifacimenti a più riprese tra Cinque e Seicento. Fu interessata da un ampliamento nel 1677, pochi anni prima della sua erezione a parrocchia (1683), e da un radicale restauro nel 1860. Fino a quest'ultima data, sul portale era leggibile un'iscrizione che dichiarava *templum istud vetustissimum*⁵²⁸. Difficile dire se il frammento gotico sia da associare a un monumento eretto in origine all'interno dell'oratorio o se sia un pezzo erratico proveniente da altrove; essendo una zona così periferica, la logica induce a credere non arrivi da troppo lontano.

Eppure i modelli di riferimento non sembrano essere locali. Simili nicchie modanate, accoglienti santi girati verso un fianco, si ritrovano in un paio di monumenti milanesi eretti

⁵²⁶ AMERIO 1970, p. 249; SIMONETTI 1970, p. 118; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 147.

⁵²⁷ GOFFREDO DA BUSSERO, col. 284.

⁵²⁸ Alcune notizie sulla chiesa di San Nicola si trovano in: BARRERA 1864, pp. 43, 151; MANTEGAZZA 1960, pp. 64-66; AMERIO 1970, pp. 248-250; SIMONETTI 1970, pp. 117-118; COLOMBO 1993, p. 3808; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, pp. 146-147.

nella chiesa di San Marco. Si può ipotizzare, infatti, che anche il nostro santo, in antico, trovasse sistemazione all'estremità di un sepolcro tipologicamente affine a quelli di Martino Aliprandi e del Beato Lanfranco Settala, opera quest'ultima realizzata da Giovanni di Balduccio e bottega intorno allo scadere del quinto decennio (figg. 819-820). Se così fosse, la decorazione a foglie incisa sul fianco della nicchia di Cressogno potrebbe essere stata incisa in una fase di riutilizzo del frammento come scultura autonoma, al fine di rifinirla (fig. 821). L'accostamento del nostro pezzo con i citati monumenti di Milano sembra piuttosto eloquente, nonostante a Cressogno si sia persa la parte di catino, dettaglio che potrebbe evidenziare un'effettiva corrispondenza. Le analogie con tali opere, in ogni caso, vanno oltre e sono soprattutto di ordine stilistico. Il nostro vescovo esibisce una lampante conformità alla maniera di Giovanni di Balduccio, basti guardare il volto del *Sant'Ambrogio* scolpito sul sarcofago del *Monumento di Azzone Visconti* per rendersene conto (fig. 818). Nello specifico, le consonanze si fanno più strette con le figure del sepolcro Aliprandi, realizzato da un epigono del maestro pisano, verosimilmente intorno al sesto decennio. Il San Nicola, di fatto, si accosta bene al *Sant'Agostino* milanese: entrambi sono disposti nella medesima posa scorciata e indossano gli stessi paludamenti episcopali guarniti con ricami, che abbelliscono i guanti e l'orlo del mantello, chiuso al petto da una preziosa spilla a mandorla (fig. 819). Ancora più forti sono le tangenze con il volto del *San Marco* per il taglio degli occhi allungati, il modo di rendere la barba in morbidi riccioli e gli zigomi un po' accentuati (figg. 822-823). Tali aspetti fisionomici rispondono perfettamente allo stile balduccesco, assimilato fedelmente dall'allievo. Inoltre, nell'ornamentazione dei panneggi viene utilizzato uno schema identico, composto da una fascia decorata a gemme e il bordo sfrangiato (figg. 824-826), una caratteristica che rimanda a molta scultura toscana di primo Trecento e nello specifico proprio a Giovanni.

La notevole corrispondenza stilistica tra il frammento di Cressogno e il *Monumento di Martino Aliprandi* porta a riconoscere un'identità di mano e una cronologia prossima. Il seguace di Giovanni di Balduccio attivo a Milano, potrebbe d'altronde essere oriundo del lago di Lugano, come gran parte degli scultori dell'epoca, ed essere stato quindi incaricato da qualche nobile locale di realizzare un sepolcro marmoreo, da cui potrebbe provenire questa scultura lacunosa.

BIBLIOGRAFIA:

AMERIO 1970, pp. 248-250; SIMONETTI 1970, pp. 117-118; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, pp. 146-147.



816

Fig.816 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, Cressogno, chiesa di San Nicola



817



818



819



820

Fig.817 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, Cressogno, chiesa di San Nicola

Fig.818 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Monumento di Azzone Visconti*, particolare, Milano, chiesa di San Gottardo in Corte

Fig.819 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Sant'Agostino*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

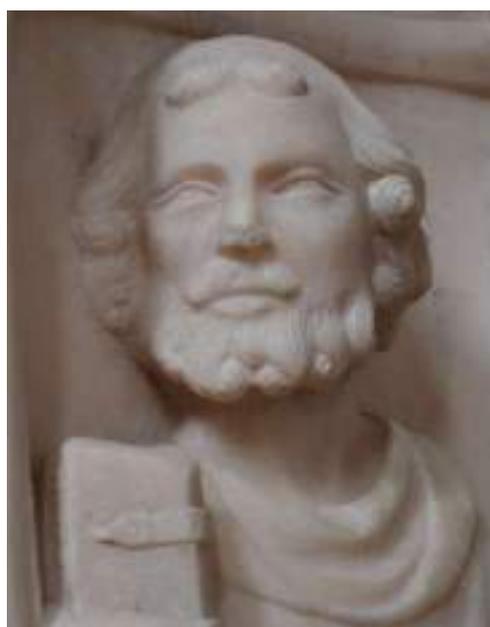
Fig.820 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Santa Caterina*, particolare del *Monumento del beato Lanfranco Settala*, Milano, chiesa di San Marco



821



822



823

Fig.821 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, Cressogno, chiesa di San Nicola

Fig.822 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, particolare, Cressogno, chiesa di San Nicola

Fig.823 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *San Marco*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



824



825



826

Fig.824 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, particolare, Cressogno, chiesa di San Nicola

Fig.825-826 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Monumento di Martino Aliprandi*, particolari, Milano, chiesa di San Marco

II.26

DASIO (Valsolda, Como)

Chiesa di San Bernardino, facciata

Maestro di Martino Aliprandi

San Giovanni Battista e Santo Stefano

1350-1360 circa

Marmo

Sulla facciata secentesca della chiesa di San Bernardino a Dasio – il paese più alto della Valsolda, abbarbicato sul costone di montagna sopra il lago di Lugano – si scorgono alcune testimonianze scultoree affascinanti e pressoché ignorate dalla critica, menzionate raramente in qualche guida semplicemente come trecentesche⁵²⁹. Si tratta di pezzi frammentari, riposti senza particolare zelo nelle due nicchie e sul frontone del portale (fig. 829)⁵³⁰. L'antica chiesa medievale era dedicata ai Santi Stefano e Giovanni Battista, titolazione mutata in San Bernardino probabilmente poco dopo la canonizzazione del santo nel 1450. L'edificio ha subito vari rifacimenti e ampliamenti tra Cinque e Seicento, motivo per cui della struttura originaria oggi non rimane più nulla, se non i citati resti lapidei e un lacerto di affresco raffigurante una *Madonna con Bambino e un santo vescovo*, già all'esterno dell'abside, staccato nel 1970 e trasferito nella casa prepositurale di San Mamete⁵³¹.

In due delle quattro nicchie aperte tra le grandi lesene che scandiscono la fronte sono alloggiate oggi le piccole figure dei *Santi Giovanni Battista e Stefano*, di dimensioni sproporzionate rispetto all'ampio vano che le ospita e difficilmente osservabili a occhio nudo a causa dell'altezza vertiginosa a cui sono state destinate. La presenza dei due santi titolari dell'antica chiesa porta a supporre una loro originaria appartenenza a un monumento eretto nella medesima. Il primo pensiero corre naturalmente verso il *San Nicola (?)* di Cressogno (cat. II.25), analogo per tipologia di frammento e per stile, con la differenza che a Dasio le nicchie si sono conservate integre⁵³². Sorge quindi spontaneo il dubbio se possano considerarsi resti

⁵²⁹ AMERIO 1970, p. 217; SIMONETTI 1970, p. 108; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 154.

⁵³⁰ Si veda anche la scheda II.27 del presente catalogo.

⁵³¹ Alcuni importanti interventi sono da collocare nei primi decenni del XVI secolo, testimoniati dall'affresco datato 1516 e dalla data 1521 incisa sulla parete esterna. L'erezione della terza navata fu ordinata dal legato di Carlo Borromeo, Bernardino Tarugi, nel 1578 e già conclusa nel 1612. Nel 1619 il cardinal Federico Borromeo stabilì di ornare la chiesa. Ulteriori lavori sono da collocare nel corso del Seicento, come lo spostamento in facciata del campanile nel 1693. Le poche notizie sulla chiesa di Dasio si ricavano da BARRERA 1864, pp. 43, 152; AMERIO 1970, pp. 217-224; SIMONETTI 1970, pp. 108-109; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 154; *Lombardia*, Touring Club Italiano, 2005, p. 326.

⁵³² Similitudini notate anche da AMERIO 1970, pp. 217, 249; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, pp. 147, 154 (li inserisce in ambito campionesese, nell'ultimo quarto del Trecento).

omogenei di un medesimo sepolcro. A prova di questo potrebbero stare alcuni dettagli come la base a sbalzo su cui poggiano e la corrispondenza delle modanature. L'impossibilità di misurare le statuette di Dasio non permette, però, di avere la conferma dell'equivalenza delle dimensioni. Anche la visione dal sott'insù obbligata in entrambi i casi e in modo specifico per il vescovo di Cressogno non agevola troppo il confronto, dal momento che non risulta chiaro se quest'ultimo sporga in altezza oltre la cornice del catino, diversamente degli altri due che si mantengono al di sotto, oppure se ciò sia dovuto solo a un effetto ottico. Ad ogni modo, appare evidente una certa relazione tra questi pezzi, accomunati quantomeno dal medesimo linguaggio stilistico di impronta balduccesca.

La coincidenza delle nostre due nicchie con quelle inserite ai lati del *Monumento di Martino Aliprandi* nella chiesa di San Marco a Milano qui si fa ancora più perfetta rispetto a Cressogno (figg. 830-834). La calotta a conchiglia, ornata nei pennacchi con intagli fitomorfi, le cornici modanate (ora a una banda unica ora doppia) e le figure viste di tre quarti, che sporgono verso l'esterno, sono tutti elementi che riconducono ad un'identica maniera. Ma le analogie si fanno ancora più stringenti se si osservano gli aspetti fisiognomici e tecnici. È evidente il minuto lavoro di trapano col quale lo scultore inscava tra le ciocche dei capelli, creando file di piccoli fori per ravvivare le chiome e le barbe, una peculiarità che potremmo definire 'alla Giovanni di Balduccio'. Il taglio allungato degli occhi e l'espressività del *Battista* lo avvicinano al Dio Padre e al Cristo crocifisso milanesi (figg. 835-837). Il volto delicato, i lineamenti dolci e fanciulleschi, con la calotta di capelli ben pettinati, rendono il *Santo Stefano* un parente prossimo di Martino Aliprandi (figg. 838-839).

Alla luce di tutti questi aspetti, credo che nei due santi di Dasio sia individuabile la mano dello scultore attivo in San Marco a Milano e nel vicino paese di Cressogno intorno alla metà del secolo, che potremmo etichettare convenzionalmente come Maestro di Martino Aliprandi. Non va d'altronde dimenticato che ci troviamo in terre viscontee, di giurisdizione della diocesi milanese, e che numerosi lapicidi erano oriundi esattamente di queste zone. Ne consegue che il migrare delle maestranze tra Milano, polo di maggiore attrazione, e il territorio circostante poteva risultare piuttosto facilitato.

BIBLIOGRAFIA:

AMERIO 1970, pp. 217-224; SIMONETTI 1970, pp. 108-109; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 154.



827

Fig.827 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *San Giovanni Battista*, Dasio, chiesa di San Bernardino



828

Fig.828 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo Stefano*, Dasio, chiesa di San Bernardino



829

Fig.829 Chiesa di San Bernardino, Dasio, facciata



830



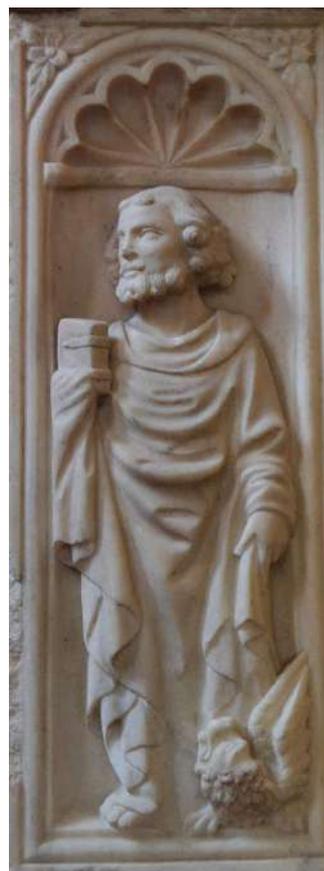
831



832



833



834

Figg.830-831 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *San Giovanni Battista e Santo Stefano*, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.832 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, Cressogno, chiesa di San Nicola

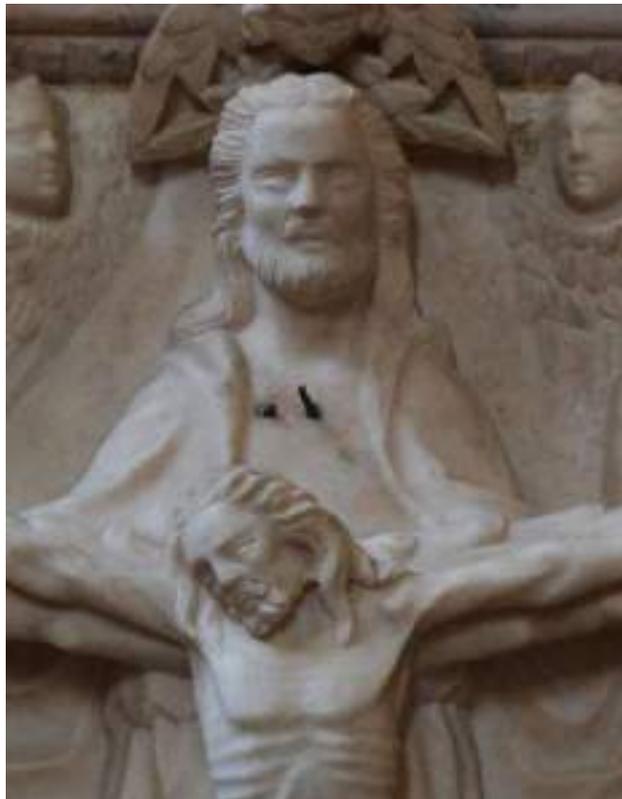
Figg.833-834 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Sant'Agostino e San Marco*, particolari del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



835



836



837

Fig.835 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *San Giovanni Battista*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino
Figg.836-837 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Trinità*, particolari del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



838



839

Fig.838 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo Stefano*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.839 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Commendatio animae*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

II.27

DASIO (Valsolda, Como)

Chiesa di San Bernardino, facciata

Maestro di Martino Aliprandi (?)

Crocifissione con la Vergine, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Evangelista e donatore

Seconda metà del XIV secolo

Marmo

Al centro della facciata della chiesa di San Bernardino a Dasio, entro una cornice sagomata assestata nel mezzo del frontone spezzato sopra il portale, si staglia una curiosa *Crocifissione* ad altorilievo⁵³³. Si presenta come una sorta di *puzzle*, i cui tasselli sono murati sulla parete dal vivace colore giallo, affiancati tra loro, come se fossero stati ritagliati da un fondale unico e risistemati maldestramente. La croce centrale si erge sopra la roccia del Golgota, sulla quale giace il teschio di Adamo, appoggiandosi in maniera alquanto bizzarra sopra un frammento triangolare – forse un pezzo di cimasa qui utilizzato come base – recante un paffuto serafino. Il Crocifisso è affiancato da due gruppi di figure disposte su piani obliqui e rivolte verso Cristo, gruppi composti rispettivamente dalla Vergine e dalla Maddalena dolenti a sinistra e da San Giovanni Evangelista con un donatore in abito monacale a destra. Un'opera tanto interessante quanto problematica, ignorata dalla critica forse anche per la posizione geografica assolutamente periferica in cui si trova, in un piccolo paese di montagna al confine tra l'Italia e la Svizzera. Viene infatti appena menzionata come scultura di fine Trecento in un paio di guide e nulla di più⁵³⁴. Sebbene a prima vista possa apparire un complesso coerente, ad un'osservazione più analitica emergono alcune disomogeneità, a partire da quella più evidente del cherubino posizionato alla base. La robusta plasticità dei boccoli ben torniti che incorniciano il volto pasciuto, gli conferisce un aspetto più quattrocentesco che trecentesco, rimandando ad esempio a modelli avvicinabili a Martino Benzoni, pur con i dovuti distinguo (figg. 877-878).

Per quanto riguarda i gruppi dei *Dolenti*, i dati di stile portano a una cronologia pienamente trecentesca, da porre dopo la metà del secolo per gli evidenti rimandi alla cultura balduccesca. La morbida massa di capelli del *San Giovanni* con terminazioni a chiocciola, lavorata a colpi di trapano, richiama da vicino i prototipi di Giovanni di Balduccio osservabili nell'*Arca di San Pietro Martire* (1339; fig. 847) e nel *Monumento di Azzone Visconti* (1342-

⁵³³ Sulla chiesa di Dasio e le altre emergenze scultoree trecentesche si veda la precedente scheda di catalogo, II.26.

⁵³⁴ SIMONETTI 1970, p. 108; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 154. L'unica riproduzione fotografica dell'opera che ho rinvenuto si trova nelle schede di catalogo della Diocesi di Milano (Anna Maria Ferrari, 1993), le quali hanno solo un valore inventariale e non segnalano nemmeno le misure.

1346; fig. 848). Questo aspetto spinge al confronto con il *Battista* nella nicchia soprastante (fig. 846), dal quale però emerge uno scarto qualitativo: nonostante la tecnica sia simile, l'Evangelista assume uno slancio e una raffinatezza obiettivamente maggiori. Contrariamente, se accostiamo il *Santo Stefano* al donatore francescano notiamo una certa affinità a livello somatico per via del profilo tracciato da una linea retta che unisce la fronte al naso, la bocca leggermente pronunciata e il taglio dell'occhio oblungo (figg. 849-850). Tutti elementi caratterizzanti, peraltro, anche i personaggi che popolano i rilievi dell'*Arca di San Pietro Martire* (fig. 851). Muovendoci nell'ambito balduccesco, la logica induce a tentare un raffronto anche col sepolcro milanese di Martino Aliprandi, messo in opera dallo stesso autore dei *Santi Giovanni Battista e Stefano*, collocati nelle due nicchie della facciata (cat. II.26). Alcune affinità si percepiscono, ad esempio, nell'andamento della veste dei Santi Marco e Giovanni, articolata sul petto in pieghe a mezzaluna e più ondulata invece nello scendere lungo il corpo (figg. 841-844). I visi dall'aspetto quasi infantile e paffuttello del nostro frate orante e degli uditori milanesi assorti nell'ascolto della lezione di Martino Aliprandi sembrano essere esemplati su analoghi modelli (fig. 852).

Anche il gruppo femminile di sinistra, fortemente caratterizzato da un'intensa carica emotiva, parla un idioma toscaneggiante, soprattutto nella sfrangiatura dell'orlo del manto della Vergine. Su tutto spicca il notevole brano della Maddalena dalla straordinaria chioma fluente, inginocchiata e affranta in un gesto di intenso patetismo. Nel panorama della scultura lombarda trecentesca rappresenta un *unicum*, difficilmente paragonabile ad altri pezzi. L'unico esempio lapideo di raffigurazione della santa dolente in una scena di Crocifissione si trova scolpito sul fianco del sarcofago dell'*Arca di Bernabò Visconti* (fig. 857), eseguito dalla bottega di Bonino da Campione, dove però vengono meno quell'impeto e quella modellazione sofisticata. Se in campo plastico scarseggiano riscontri diretti, in pittura sono invece molto più diffuse raffigurazioni drammatiche della Maddalena prostrata ai piedi del Crocifisso, rappresentata iconicamente con capelli lunghissimi che scendono a ricoprirla la schiena. La si trova in diversi cicli affrescati della seconda metà del Trecento – Abbazia di Viboldone, Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso, chiesa di San Marco a Milano, chiesa di Sant'Agostino a Como figg. 858-861) – o ancora nelle tavolette dipinte (ad esempio in quelle di Giovanni da Milano). Sebbene non si possano istituire rimandi precisi, in virtù comunque delle consonanze iconografiche, forse è lecito chiedersi se il nostro scultore abbia tratto ispirazione da questi o simili modelli pittorici.

Alla luce di queste considerazioni sembra dunque ragionevole proporre una datazione per i due gruppi verso la seconda metà del Trecento non troppo inoltrata, in rapporto con la cultura

balduccesca che si diffuse dopo la morte del maestro pisano, evidentemente anche in zone molto limitrofe e non solo nella città di Milano. Tenendo conto delle attinenze e allo stesso tempo degli scarti con i Santi Giovanni Battista e Stefano nelle nicchie, l'ipotesi forse più plausibile è che queste opere facciano tutte capo alla stessa bottega legata all'ambito milanese di Giovanni di Balduccio, all'interno della quale operarono più mani, come da prassi. Si fatica a immaginare la presenza di due distinte botteghe, attive nello stesso torno di anni in un luogo così marginale. Non va oltretutto dimenticato che le zone del lago di Lugano sono note per aver dato i natali a molti lapicidi, per loro natura itineranti.

Il pezzo però che desta maggiori perplessità è il bellissimo *Crocifisso*, così naturalistico nello sviluppo anatomico del petto e molto commovente nel volto reclinato tra le morbide ondulazioni dei capelli (figg. 862-864). Il trattamento plastico qui appare più maturo rispetto alle sculture delle nicchie e viene a mancare l'uso insistito del trapano nella definizione delle ciocche. Ciò nonostante, si rinviene qualche affinità con il San Giovanni Evangelista, entrambi improntati sulla medesima idea di estetica, di bellezza e di grazia alla Giovanni di Balduccio (fig. 867), che va comunque a scadere in certi dettagli non particolarmente raffinati, come le mani grossolane. Tuttavia, l'elemento che lascia esitare circa una sua cronologia trecentesca è il perizoma, così corto e stringato (figg. 869-870). Il sospetto nasce dal fatto che nelle rappresentazioni pittoriche e scultoree coeve Cristo in croce viene sempre raffigurato con un perizoma abbondante, lungo fino alle ginocchia. Gli esempi possono essere molteplici, a partire dallo stesso *Monumento di Martino Aliprandi* (fig. 873): si possono quindi citare il *Trittico dei Magi* (fig. 874), diverse opere accostabili a Bonino da Campione e al suo ambito (fig. 875), il cosiddetto *Sarcofago di Sant'Eutichio* a Como (cat. II.18; fig. 743), e ancora le sculture di Giovanni da Campione a Casiglio (cat. II.13; fig. 664), Corenno Plinio (cat. II.34; fig. 987) e a Bergamo (fig. 988). Si potrebbe pensare che nel caso di Dasio si tratti del risultato di un restauro – e che dunque questo elemento sia stato aggiunto in un secondo momento –, se non fosse che dall'osservazione ravvicinata il tutto risulta scolpito uniformemente. Anche spingendosi verso il Quattrocento è difficile trovare un preciso termine di confronto. È comunque nel corso del XV secolo che si assiste a un progressivo accorciarsi del perizoma, ravvisabile in svariati esempi pittorici, come nella *Crocifissione* di Donato de' Bardi del 1448 (fig. 872). Ammesso che tale analisi possa ritenersi corretta, si è tentati di supporre che il primitivo Crocifisso sia stato sostituito a distanza di qualche decennio.

La questione sull'assemblaggio si rivela quindi di non facile soluzione. Oltretutto, rimane l'interrogativo relativo all'antica collocazione di questo complesso. L'iconografia e la fattura ad altorilievo porterebbero a immaginarlo come decorazione di un sepolcro oppure come parte

centrale di una pala d'altare, in una configurazione abbastanza simile a quella dell'altare maggiore della basilica di Sant'Eustorgio di Milano (fig. 876).

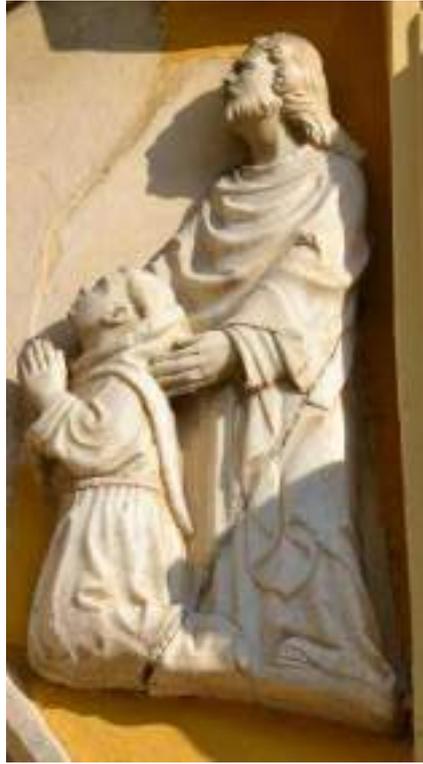
BIBLIOGRAFIA:

SIMONETTI 1970, p. 108; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, p. 154.



840

Fig.840 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Crocifissione con la Vergine, Santa Maria Maddalena, San Giovanni Evangelista e donatore*, Dasio, chiesa di San Bernardino



841



842



843



844

Figg. 841, 843 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *San Giovanni Evangelista*, particolari, Dasio, chiesa di San Bernardino

Figg. 842, 844 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *San Marco*, particolari del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



845



846



847



848

Fig.845 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *San Giovanni Evangelista*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.846 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *San Giovanni Battista*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.847 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Speranza*, particolare dell'*Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.848 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *San Secondo e personificazione di Asti*, particolare del *Monumento di Azzone Visconti*, Milano, chiesa di San Gottardo in Corte



849



850



851



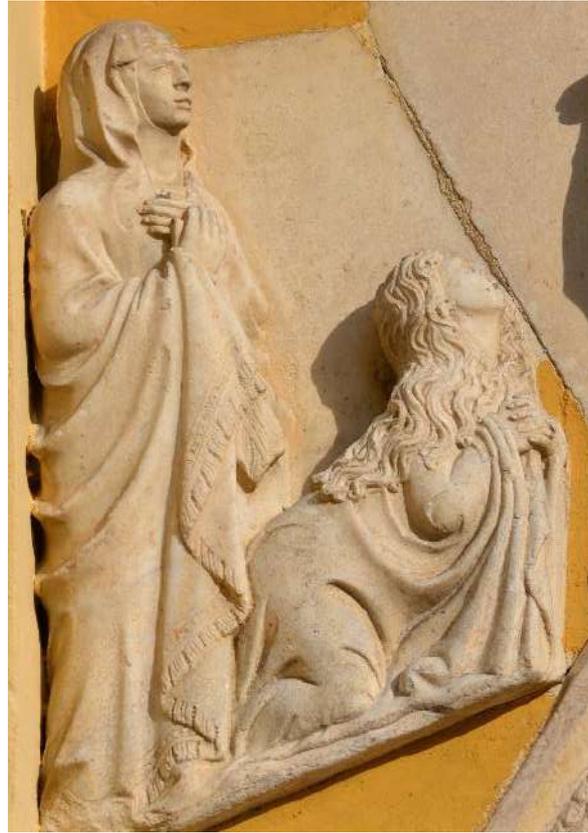
852

Fig.849 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Donatore*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.850 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Santo Stefano*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.851 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Funerale di San Pietro martire*, particolare dell' *Arca di San Pietro Martire*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio, cappella Portinari

Fig.852 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Lezione di Martino Aliprandi*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



853



854



855



856

Fig.853 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Vergine e Santa Maria Maddalena dolenti*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.854 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Monumento di Azzone Visconti*, particolare, Milano, chiesa di San Gottardo in Corte

Fig.855 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Santo vescovo (San Nicola?)*, particolare, Cressogno, chiesa di San Nicola

Fig.856 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Monumento di Martino Aliprandi*, particolare, Milano, chiesa di San Marco



857



858

Fig.857 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Crocifissione*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.858 *Crocifissione*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



859



860

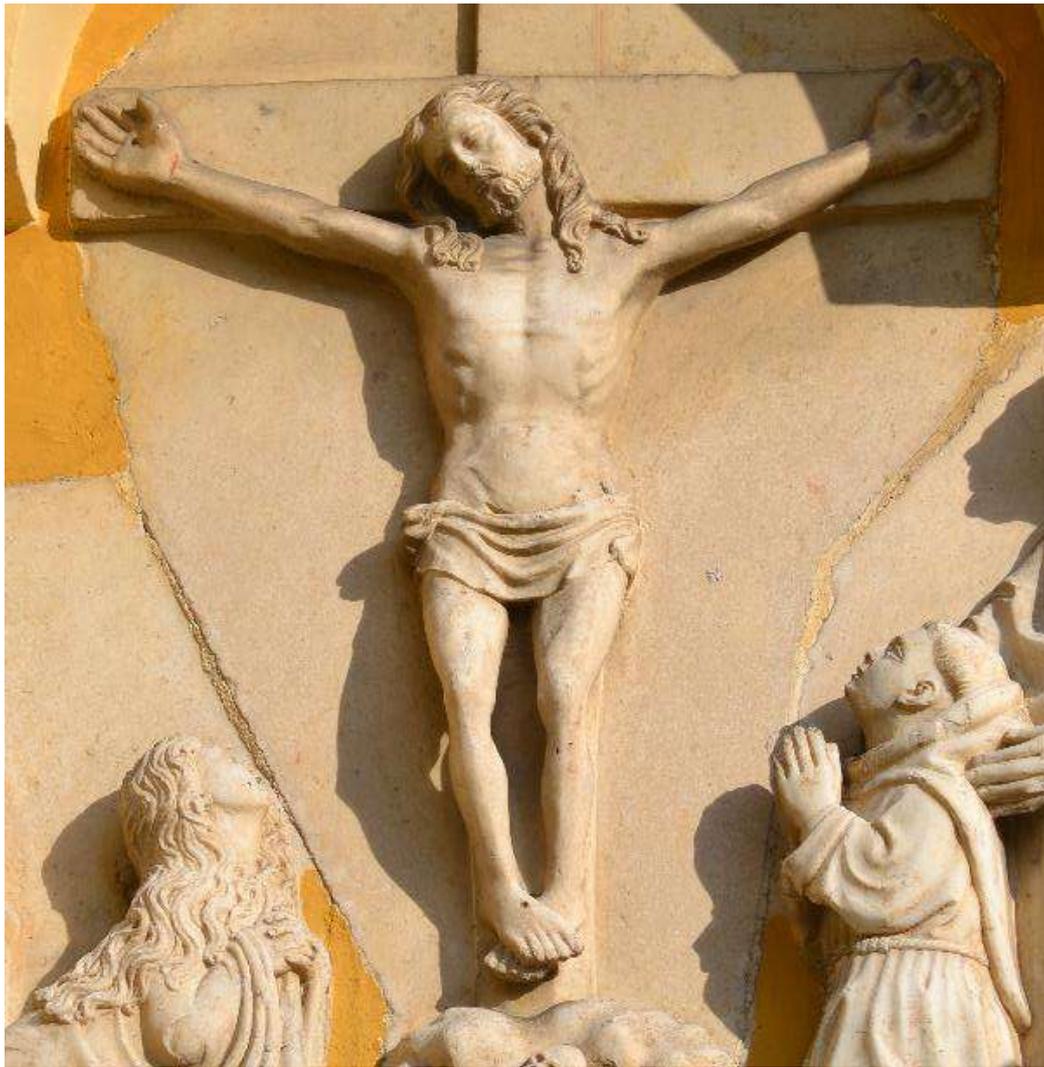


861

Fig.859 ANOVELLO DA IMBONATE (?), *Crocifissione*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.860 *Crocifissione*, particolare, Lentate sul Seveso, Oratorio Porro

Fig.861 *Crocifissione*, particolare, Como, chiesa di Sant'Agostino



862

Fig.862 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Crocifissione*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Nella pagina seguente:

Figg.863-864 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Crocifissione*, particolari, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.865 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *San Giovanni Evangelista*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.866 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *San Giovanni Battista*, particolare, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.867 GIOVANNI DI BALDUCCIO, *Pietà*, particolare del *Monumento di Guarnerio degli Antelminelli*, Sarzana, chiesa di San Francesco

Fig.868 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Pietà*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



863



864



865



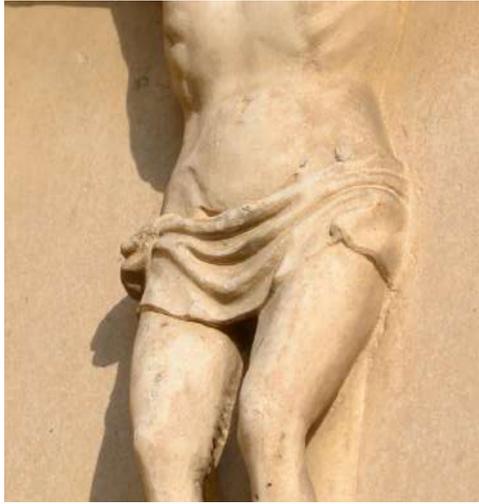
866



867



868



869



870



871



872

Figg.869-871 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), *Crocifissione*, particolari, Dasio, chiesa di San Bernardino
Fig.872 DONATO DE' BARDI, *Crocifissione*, Savona, Pinacoteca Civica



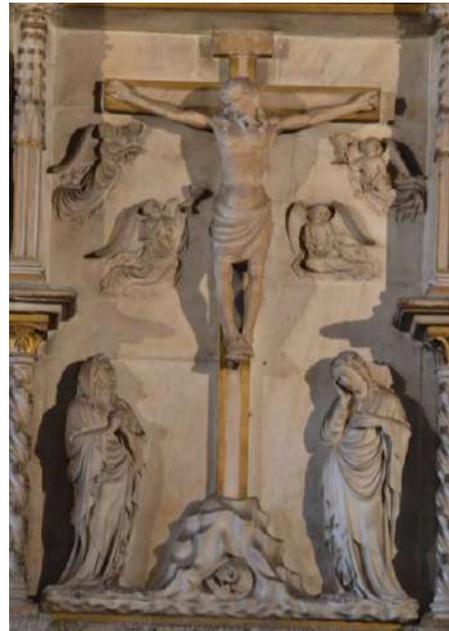
873



874



875



876

Fig.873 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Trinità*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.874 MAESTRO DEL TRITTICO DEI MAGI, *Crocifissione*, particolare del *Trittico dei Magi*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Fig.875 BONINO DA CAMPIONE, *Crocifissione*, Milano, chiesa di San Nazaro

Fig.876 JACOPINO DA TRADATE, *Crocifissione*, particolare *Polittico con Storie della Passione*, Milano, basilica di Sant'Eustorgio



877



878



879

Fig.877 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI (?), Cherubino, particolare della *Crocifissione*, Dasio, chiesa di San Bernardino

Fig.878 MARTINO BENZONI, *Pietà*, Baltimore, Walters Art Gallery

Fig.879 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Trinità*, particolare del *Monumento di Martino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

II.28

LAINO (Como)

Chiesa di San Lorenzo

Scultore lombardo

Madonna con Bambino

Terzo decennio del XIV secolo circa

Marmo con dorature; 56 x 25 cm

La piccola statuetta di marmo impreziosito da diffuse dorature, conservata nella chiesa di San Lorenzo a Laino, in Valle Intelvi, raffigura una Madonna con Bambino stante, la cui iconografia si ispira chiaramente a modelli d'Oltralpe. La Vergine porta una corona riccamente tempestata di perle, dalla quale scende il velo terminante in sfrangiature, le stesse che adornano anche il lungo cordone stretto in vita e l'orlo del mantello, da lei appena sollevato con il braccio destro, mentre con la stessa mano trattiene un frutto. Il Bambino, sorretto sull'altro braccio, la guarda dolcemente afferrandosi al suo velo e sostenendo un uccellino dalle ali spiegate che gli becca la mano sinistra. Sotto il velo trapela l'acconciatura a trecce raccolte, molto simile a quella sfoggiata da altre sculture di eguale soggetto databili entro il primo Trecento, come ad esempio la Vergine scolpita sul sarcofago già a Bernate Rosales (fig. 884), ora nel Duomo di Como, le due Madonne del Maestro della Loggia degli Osii, quella della Loggia stessa e la sorella 'Litta' ricoverata al Castello Sforzesco (figg. 13, 156), o ancora la *Madonna con Bambino* del Santuario di Ossuccio, poco distante da Laino (cat. II.30; fig. 885). La fissità eccessiva del suo sguardo è determinata dalla perdita delle pupille, probabilmente vitree, che in origine erano incassate nei due vani, ora rimasti per l'appunto vuoti. La delicatezza del viso e la raffinatezza della modellazione ci rimandano a uno scultore di una certa levatura, ricettivo delle novità provenienti dalla Francia, che proprio in una zona di confine come questa dovettero circolare precocemente.

La chiesa di San Lorenzo fu ampiamente ristrutturata a partire dal 1590, in seguito alla sua erezione a parrocchia nel 1579, pertanto oggi non rimane nulla dell'antica struttura medievale. Le uniche testimonianze d'arredo da far risalire al XIV secolo sono due piccole Madonne con Bambino: questa in oggetto, marmorea, attualmente conservata in sagrestia, e l'altra, in alabastro, ora custodita nel Museo d'Arte Sacra di Scaria, ma un tempo anch'essa nella chiesa di Laino (cat. II.29). A una di queste doveva far riferimento la nota di Santo Monti a commento degli atti della visita pastorale del vescovo Feliciano Ninguarda del 1593, "vi ha nella chiesa una statuetta della Madonna col Bambino, bel lavoro del 1400", ribadito una

seconda volta nel suo volume sulla storia e l'arte nella provincia di Como del 1902⁵³⁵. La segnalazione di una sola Madonna, anziché due – senza peraltro specificazioni sul materiale – fa sorgere il dubbio che una di queste sia giunta a Laino in tempi relativamente recenti oppure che una fosse più esposta, magari su un altare in chiesa, e l'altra più appartata. Purtroppo ricerche in tal senso non hanno ancora dato esiti più precisi, ma Oleg Zastrow ha ipotizzato un'antica ubicazione della scultura marmorea proprio su un altare dedicato alla Vergine, che Ninguarda vide ricostruito e dotato di una pala raffigurante la Madonna e i Santi Lorenzo e Stefano⁵³⁶. La lavorazione del tergo e le dimensioni molto ridotte fanno comunque pensare a una visione ravvicinata e a un piccolo oggetto di devozione. L'iconografia di sculture minute di soggetto mariano, scolpite a tutto tondo, troverà una più ampia diffusione in Lombardia verso la metà del Trecento e nei decenni a seguire, basti citare la *Madonna con Bambino* di Campione del Maestro di Viboldone (cat. I.2) oppure la delicata *Madonna 'Litta'* del Castello Sforzesco di Bonino da Campione, da datarsi verso gli anni Settanta-Ottanta (fig. 536).

La statuetta di Laino, sebbene di notevole qualità, non ha riscontrato un largo successo negli studi. Dopo la segnalazione di Monti (ammesso che si riferissero a questa e non all'altra), che la poneva cronologicamente addirittura nel Quattrocento, una prima schedatura ragionata si deve a Oleg Zastrow (1989), il quale vi ha letto una correlazione stilistica con l'antico altare della cattedrale di Como, datato 1317 (cat. II.16), ipotizzandone una comune paternità da riferire a un maestro non campionesse, bensì oriundo della zona del comasco⁵³⁷. Nello specifico, il rapporto, confermato anche da Graziano Alfredo Vergani e da Carla Travi, si fa più stretto con la Madonna in trono pertinente all'altare, ora risistemata come ambone del Duomo (fig. 883)⁵³⁸. Un maggiore sviluppo in senso gotico dell'opera intelvese fa però, giustamente, slittare la sua cronologia verso gli anni Venti, convenendo con la Travi per una datazione verso la fine del decennio, anziché entro il primo quarto del secolo come sostenuto dallo Zastrow. La finezza dei tratti e la cedevolezza del marmo fanno pensare a un artista diverso da quello della Madonna di Ossuccio, probabilmente coeva, ma contraddistinta da un piglio più solenne e da una presenza fisica più salda.

Percorrendo una linea ideale che da un'opera come il sarcofago di Bernate Rosales, passando per l'altare dell'antica Cattedrale, arriva alla nostra Madonnina e alle più tarde opere balduccesche del cosiddetto Maestro di Bonifacio da Modena, è possibile individuare uno sviluppo in senso gotico della plastica propria del territorio lariano nel primo Trecento, in parte

⁵³⁵ *Atti della visita* 1892-1898, II, p. 280 n. 1; MONTI 1902, p. 482.

⁵³⁶ ZASTROW 1989, scheda 98 p. 158.

⁵³⁷ ZASTROW 1989, scheda 98 pp. 155-159.

⁵³⁸ VERGANI 1994a, p. 189; TRAVI 1995a, pp. 7-8.

determinato da influenze d'Oltralpe e in un secondo momento dalle novità toscane arrivate a Milano con Giovanni di Balduccio.

BIBLIOGRAFIA:

Atti della visita 1892-1898, II, p. 280 n. 1; MONTI 1902, p. 482; ZASTROW 1989, scheda 98 pp. 155-159; VERGANI 1994a, p. 189; TRAVI 1995a, pp. 7-8; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 49.



880



881

Figg.880-881 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Laino, chiesa di San Lorenzo

Nella pagina seguente:

Fig.882 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Laino, chiesa di San Lorenzo

Fig.883 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Como, Duomo

Fig.884 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare del sarcofago già a Bernate Rosales, Como, Duomo

Fig.885 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso



882



883



884



885



886



887



888

Fig.886 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare, Laino, chiesa di San Lorenzo

Fig.887 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso

Fig.888 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare, Como, Duomo

II.29

SCARIA (Como)

Museo d'Arte Sacra

Scultore attivo nella seconda metà del XIV secolo

Madonna con Bambino

Seconda metà del XIV secolo

Alabastro; 49 (con base) x 14 x 12 cm

Provenienza: Laino, chiesa di San Lorenzo

Questa piccola statuetta in alabastro, fino al 2005 custodita nella chiesa di San Lorenzo a Laino e in seguito trasferita presso il Palazzo Vescovile di Como, è stata recentemente esposta nel Museo d'Arte Sacra di Scaria, in Valle Intelvi⁵³⁹. Raffigura una Madonna con Bambino stante, posta su una base modanata recante l'iscrizione MA[RIA] / MANE / D[OMIN]A. La Vergine si erge in un lieve *hanchement*, sorreggendo sul braccio sinistro il figlioletto, al quale offre con l'altra mano un frutto. Indossa un semplice mantello, privo di ornamentazioni, che dal capo discende avvolgendo dapprima il petto in un ampio scollo a sottilissime pieghe, per poi scendere fino a terra articolandosi in variegate ondulazioni. Al di sotto si intravede una tunica cinta sotto il seno da un cordoncino. Alcune ciocche dei capelli mossi fuoriescono dal velo aderente alla testa. Il volto dilatato e pieno, dal profilo pronunciato, è segnato da un sorriso appena accennato e da uno sguardo assorto, che non incontra quello del Bambino, rivolto in una diversa direzione. Il piccolo zompettante trattiene un cartiglio, mentre con la manina destra cerca di afferrare il grosso frutto, fulcro dell'intera composizione e punto d'incontro tra le due figure. La lavorazione scrupolosa delle ciocche ricciolute dei capelli, restituite con una lanosa sofficià, non trova altrettanta accuratezza nella resa lineare della veste.

Le dimensioni minute fanno immaginare una destinazione primitiva della scultura per una visione molto ravvicinata. La presenza di due ganci, uno infisso sul tergo liscio e un secondo sotto il basamento, dovevano tenerla ancorata entro una nicchia, forse su un altare.

L'opera, complessivamente in un buono stato di conservazione, pregiudicato solamente dalle rotture dei piedi del Bambino, come detto proviene dalla chiesa di San Lorenzo di Laino. Non è possibile chiarire se nel 1593, durante la visita pastorale di Feliciano Ninguarda, l'annotazione relativa alla presenza nella chiesa intelvese di una 'Madonna con Bambino' si

⁵³⁹ ECCHER in *Museo d'Arte Sacra* 2018, scheda 1s, pp. 56-57. Nella chiesa di San Lorenzo a Laino è conservata una copia della scultura.

riferisse a questa oppure all'altra, marmorea, conservata tutt'oggi a Laino (cat. II.28)⁵⁴⁰. La fermezza della scultura lapidea, bloccata entro una veste ampia che non lascia scorgere il corpo sottostante, esprime chiaramente un *background* culturale lombardo-campionesese di primo Trecento, distante dalla flessibilità esibita dalla compagna alabastrina, databile alla seconda metà del secolo, per la quale non si trovano invece eloquenti paralleli all'interno del panorama della scultura gotica lombarda. La preziosità del materiale utilizzato, del tutto inusuale in Lombardia, e alcuni aspetti stilistici potrebbero spingere a cercare altrove l'origine della nostra Madonna e a immaginarla come piccolo oggetto devozionale importato in queste terre di confine. Lo slancio sinuoso ed elegante della figura ha indotto infatti la critica a ipotizzare un riferimento all'ambito francese, proposto in prima battuta da Oleg Zastrow (1989), seguito da Graziano Alfredo Vergani (1994), ai quali si devono le uniche due voci bibliografiche pertinenti alla statuetta⁵⁴¹. La forma allungata e strizzata degli occhi, la bocca sottile e l'espressività lievemente sorridente, così come l'iconografia, rimandano ai modelli della statuaria fiorita in Francia tra XIII e XIV secolo e della produzione eburnea⁵⁴².

Tali accenti francesizzanti contrastano però con i tratti del viso, dalla mascella prominente, privi di quella sottile raffinatezza tipica delle Madonne oltralpine, con le quali non è possibile istituire paragoni dirimenti. La diffusa ricezione in Italia, nel corso del Trecento, di influenze d'Oltralpe spazia a diverse latitudini, dalla Toscana alla Lombardia, coinvolgendo in gradi diversi gli scultori attivi in queste aree. Tuttavia, la problematicità nell'individuare precisi termini di confronto per questa scultura dal carattere misto, lascia aperta la questione sulla sua origine, che rimane alquanto controversa.

BIBLIOGRAFIA:

Atti della visita 1892-1898, II, p. 280 n. 1; MONTI 1902, p. 482; ZASTROW 1989, scheda 99, pp. 159-162; VERGANI 1994a, p. 189; ECCHER in *Museo d'Arte Sacra* 2018, scheda 1s, pp. 56-57.

⁵⁴⁰ *Atti della visita* 1892-1898, II, p. 280 n.1; MONTI 1902, p. 482.

⁵⁴¹ ZASTROW 1989, scheda 99, pp. 159-162; VERGANI 1994a, p. 189.

⁵⁴² LEFRANÇOIS-PILLION 1935; DIDIER-HENSS-SCHMOLL 1970; VITALI 1976; *L'Art au temps* 1998.



889

Fig.889 SCULTORE ATTIVO NELLA SECONDA METÀ DEL XIV SECOLO, *Madonna con Bambino*, Scaria, Museo d'Arte Sacra



890



891



892



893



894

Fig.890 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare, Laino, chiesa di San Lorenzo

Figg.891-894 SCULTORE ATTIVO NELLA SECONDA METÀ DEL XIV SECOLO, *Madonna con Bambino*, Scaria, Museo d'Arte Sacra



895



896



897



898

Figg.895-898 SCULTORE ATTIVO NELLA SECONDA METÀ DEL XIV SECOLO, *Madonna con Bambino*, particolari, Scaria, Museo d'Arte Sacra

II.30

OSSUCCIO (Como)

Santuario della Madonna del Soccorso

Scultore lombardo

Madonna con Bambino

Terzo decennio del XIV secolo circa

Marmo con dorature e tracce di colore; 71 cm

Una lunga storia di devozione popolare ha portato la chiesa della Madonna del Soccorso alla qualifica di santuario nel 1851. Si erge a dominio del lago di Como, sul monte sopra il piccolo paese di Ossuccio e per raggiungerla è necessario percorrere una suggestiva salita, lungo la quale si incontrano quattordici cappelle con i Misteri del Rosario, edificate in un periodo compreso tra il 1635 e il 1714, abitate da rappresentazioni scultoree in stucco policromo; la quindicesima e ultima tappa del Sacro Monte – nominato Patrimonio dell’Umanità dall’Unesco nel 2003 – è costituita per l’appunto dalla chiesa dedicata al culto mariano.

Come spesso accade, la leggenda nel corso dei secoli si è spesso confusa con la storia, creando un attaccamento devozionale molto sentito dalla popolazione locale. A lungo la letteratura ha legato infatti l’origine del santuario al prodigioso ritrovamento in una grotta sul monte di una statua della Madonna dai poteri taumaturgici, che avrebbe ridonato la parola alla pastorella sordomuta autrice dello scoprimento. La scultura, portata quindi nella chiesa della vicina pieve di Isola Comacina, sarebbe stata miracolosamente rinvenuta nuovamente sullo stesso monte, come a voler indicare il luogo preciso dove si sarebbe dovuta venerare. Secondo la tradizione, si decise allora di erigere una prima cappella ove custodirla e venerarla, in seguito trasformata e ampliata nell’edificio cinquecentesco ancora presente, benché rimaneggiato nei secoli successivi. Questa convinzione prese corpo con Angelo Bolzani nel 1870, il quale stilò un primo studio storico-artistico sul santuario, rimasto fino ad oggi un riferimento imprescindibile. Un altro fantasioso racconto, riportato da Cesare Cantù (1859) precedentemente alla narrazione del Bolzani, asseriva che i “montanari” avrebbero riaggiustato una statua acefala trovata in quel luogo, ponendovi una testa di Madonna e il Bambino, cominciando quindi a venerarla in una “chiesuola”⁵⁴³. Gli studi recenti, e in particolare quelli di Carla Travi pubblicati nel 2016, hanno tuttavia contribuito a far chiarezza sulle vicende della

⁵⁴³ CANTÙ 1859, p. 1164; BOLZANI 1870, pp. 14-16; TRAVI 2016, pp. 30-31.

fondazione dell'edificio sacro e sul suo sviluppo nei secoli. Innanzitutto vanno considerati alcuni dati storici. Una lapide infissa nella muraglia di terrazzamento reca esplicitamente la data 1537 come anno di avvio della costruzione della chiesa: PRINCIPIUM / HUIUS / DEVOTIONIS FACTUM / FUIT ANNO DOMINI / MDXXXVII⁵⁴⁴. Una targa dipinta in controfacciata ne ricorda invece l'anno di consacrazione, il 1699, sebbene già nel 1593 negli atti della visita pastorale di Feliciano Ninguarda la chiesa risulti essere terminata⁵⁴⁵. Lo stesso Bolzani collegava l'edificazione del luogo sacro alla presenza di un affresco miracoloso raffigurante una *Madonna con Bambino*, invocata in 'soccorso' dell'umanità. Oggi sulla parete settentrionale della chiesa, inserito in un fastoso altare barocco di marmo nero, è ancora visibile questo dipinto, anche se, come ricostruito nel dettaglio dalla Travi, esso non è più quello descritto da Ninguarda nel 1593, quando la Vergine con Bambino era affiancata, oltre che dalla Santa Eufemia tutt'ora presente, da San Girolamo e San Sebastiano sulla destra e da San Rocco e San Benedetto sulla sinistra; il vescovo vedeva inoltre una Pietà e un'Annunciazione, così come la data 1501. Già allora notava come la primitiva raffigurazione fosse stata integrata in un più ampio contesto. L'affresco originario di inizio secolo era dunque stato modificato una prima volta in un momento posteriore al 1537: questo rimaneggiamento risulta difatti evidente dalla disomogeneità stilistica tra la Madonna e la Santa Eufemia. Un secondo importante intervento si verificò a inizio Seicento, quando il dipinto fu tagliato e riconfigurato⁵⁴⁶. Quest'immagine 'nuova' della Madonna del Soccorso si diffuse ampiamente, riproposta nei numerosi ex voto donati dai fedeli. Verso la fine dell'Ottocento, tuttavia, il culto si dirottò verso un'altra effigie mariana presente in chiesa, vale a dire la scultura gotica di nostro interesse, che andò a sostituire negli stessi ex voto la raffigurazione della Vergine dipinta.

“Una statua di marmo della Beata Vergine di rilievo con il figlio in braccio, parte pinta in color di veste e parte adorata”, veniva vista nel 1593 dal Ninguarda sull'altare maggiore dell'abside orientata della chiesa⁵⁴⁷. Nella visita pastorale del 1600 però non figura già più in tale collocazione, sostituita da una pala dipinta, datata 1599. La trasformazione progressiva in Sacro Monte nel corso del XVII secolo ha condotto a un ampliamento e a una ristrutturazione barocca della chiesa, con stucchi, affreschi e fastosi altari marmorei, tanto che la nostra scultura, non incontrando il gusto dell'epoca, deve essere stata accantonata. Infatti, nel 1699 risulta citata nell'elenco delle suppellettili che presumibilmente si conservavano nella sagrestia e ancora nel

⁵⁴⁴ TRAVI 2016, p. 21.

⁵⁴⁵ *Atti della visita* 1892-1898, II, pp. 260-265.

⁵⁴⁶ TRAVI 2016, pp. 21-27.

⁵⁴⁷ *Atti della visita* 1892-1898, II, pp. 261-262.

1870 Bolzani la vide in una povera stanza contigua alla chiesa, in un indecoroso armadio⁵⁴⁸. L'elevazione a santuario deve comunque aver suscitato un nuovo interesse per questa antica figura della Vergine, dal momento che nel 1878 si decise di erigere un'apposita cappella, con relativa anticappella, sul lato nord della chiesa, dove la scultura, veneratissima, venne sistemata con maggiore decoro. A testimoniare un culto speciale per l'opera sta inoltre il fatto che il 7 settembre 1924 essa venne incoronata, divenendo una sorta di ex voto legato alla fine della Prima Guerra Mondiale. Nonostante il restauro condotto nel 2001 abbia evidenziato i diversi rimaneggiamenti subiti dalla statua, dal taglio inferiore all'accorciamento delle trecce⁵⁴⁹, lo stato di conservazione risulta piuttosto buono, presentando diffuse dorature originarie sui capelli e sugli orli della veste, così come tracce di policromia, in particolare sull'abito del Bambino (fig. 900-902).

La notevole qualità artistica di quest'opera non trova però un adeguato successo tra gli studi critici. Stranamente è sfuggita a un attento perlustratore del territorio lariano come Oleg Zastrow, che inspiegabilmente non la inserì nel suo ricco censimento sulla scultura gotica nel comasco del 1989. Mariuccia Belloni Zecchinelli, in un contributo sul Santuario del Soccorso (1994), la citò una prima volta come “spettacolare lavoro di scultura”, in cui si coniugano “spunti classici” e “durezze impacciate” campionesi, mitigate dalla “soavità espressiva”, individuandola giustamente come opera trecentesca⁵⁵⁰. Ritenuta brevemente un'opera campionesa di fine Trecento da Andrea Spiriti, è però a Carla Travi che si devono i principali studi sull'opera⁵⁵¹. Se in prima battuta la studiosa ritenne opportuno datarla non prima del quarto decennio, in virtù dell'iconografia con il Bambino ritto in piedi, considerata una derivazione dalla statuaria milanese di Giovanni di Balduccio e del Maestro di Viboldone⁵⁵², in un secondo articolo di poco successivo la studiosa mutò opinione, anticipandone la cronologia alla fine del terzo decennio e intravedendovi dei parallelismi con una *Madonna con Bambino* dipinta dal Maestro della Tomba Fissiraga in San Francesco a Lodi, databile alla fine degli anni Venti (fig. 905)⁵⁵³. Il classicismo della poderosa figura – accentuato dai mascheroni e dalle protomi leonine scolpite ai lati del trono (fig. 903) – e la rigidità degli arti rimandano sicuramente a un momento anteriore alla svolta gotica degli anni Trenta e Quaranta manifestatasi a Milano. Alcuni aspetti nel volto rimandano alla *Madonna con Bambino* di Laino

⁵⁴⁸ Si tratta presumibilmente della sagrestia in disuso dal 1710.

⁵⁴⁹ PESCARMONA 2007, p. 18 n.2.

⁵⁵⁰ BELLONI ZECCHINELLI 1994, p. 31; BELLONI ZECCHINELLI, BELLONI 1997, p. 126.

⁵⁵¹ SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, pp. 90-91.

⁵⁵² TRAVI 1995b, p. 29.

⁵⁵³ TRAVI 1995a, pp. 8-9. Per l'affresco si veda DALL'ORA, *Lodi*, in *La Pittura in Lombardia*, 1993, p. 165.

(cat. II.28; figg. 886-887), soprattutto per l'identica acconciatura e il dettaglio degli occhi segnati da pupille. Tuttavia, lo scultore della Madonna di Ossuccio dimostra una maggiore possanza fisica, assente nella scultura intelvese, da avvicinare semmai più alla matrice culturale del Maestro della Loggia degli Osii, benché anche dal confronto quest'ultimo affiorino divergenze, tanto nella torsione laterale del busto, quanto nella posizione ritta del Bambino, così come nella resa fisiognomica, decisamente più aggraziata nel maestro di Ossuccio (figg. 904, 906). Tutti questi aspetti inducono a una cronologia leggermente anteriore alla stagione di Giovanni di Balduccio e del Maestro di Viboldone. Una datazione sul finire degli anni Venti o al massimo al principio del decennio successivo sembra difatti plausibile. E proprio guardando alla produzione del Maestro di Viboldone, pare di individuare in quest'opera un precedente significativo per quella sua solennità classicheggiante e per quell'espressività intensa dei volti pieni, con le guance sode e la bocca carnosa, tutti aspetti conservati e allo stesso tempo rielaborati dal Maestro alla luce delle novità balduccesche conosciute a Milano (figg. 907-911).

Accantonando naturalmente la pista del ritrovamento miracoloso ovvero del riadattamento di una scultura acefala, non è comunque escluso che quest'opera fosse stata pensata per una chiesa antica sorta sul monte, rifondata nel XVI secolo e poi trasformata nel Santuario. Come sottolineato dalla Travi, la direzione laterale dello sguardo della Madonna potrebbe indurre a ipotizzare un'originaria ubicazione in un contesto funebre oppure su una lunetta, in associazione ad altre figure, così come si vedrà a Milano nei decenni centrali del secolo.

Ad ogni modo, la Madonna di Ossuccio rimane un'opera di fondamentale pregnanza nello sviluppo della scultura lombarda trecentesca, sebbene di difficile inquadramento per il suo *status* isolato, che non trova particolari riscontri con altre opere, se non per alcuni minimi dettagli.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1859, p. 1164; BOLZANI 1870, pp. 25, 33; *Atti della visita* 1892-1898, II, pp. 261-262; BELLONI ZECCHINELLI 1994; SPIRITI in *Alpi Lepontine meridionali* 1994, pp. 90-91; TRAVI 1995a, pp. 8-9; TRAVI 1995b; BELLONI ZECCHINELLI, BELLONI 1997, pp. 125-126; ROVI 2006; PESCARMONA 2007, pp. 9, 17-18 n.2; TRAVI 2016.



899

Fig.899 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso



900



901



902



903

Figg.900-903 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolari, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso



904



905



906



907

Fig.904 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso

Fig.905 MAESTRO DELLA TOMBA FISSIRAGA, *Madonna con Bambino*, Lodi, chiesa di San Francesco

Fig.906 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Madonna con Bambino (Madonna 'Litta')*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.907 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone



908



909



910



911

Figg.908, 910 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolari, Ossuccio, Santuario della Madonna del Soccorso

Fig.909 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, San Giuliano Milanese (Milano), Abbazia di Viboldone

Fig.911 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Milano, Porta Nuova

II.31

Scultore lombardo

Frontale di sarcofago con Sant'Anna Metterza

Terzo quarto del XIV secolo

Marmo; 74 x 238 cm

Ubicazione ignota, già a Pomerio d'Erba (CO); Firenze, collezione Stefano Bardini; Roma, collezione Schanzer; Roma, Sestieri Antichità

Il frontale di sarcofago tripartito mostra al centro una scena di devozione con il donatore orante rivolto alla Sant'Anna Metterza in trono, mentre nei due scomparti laterali figurano la *Nascita* e la *Presentazione al Tempio della Vergine*. L'opera ha chiaramente subito uno smembramento maldestro in tre pezzi, evidente dalle profonde fratture, forse per agevolarne lo spostamento. L'unica voce bibliografica relativa all'opera risale al 1913, quando Giulio Carotti nel suo manuale di storia dell'arte pubblicò le fotografie dei tre riquadri singoli, regalategli dall'antiquario milanese Mencattini: lo studioso annotò brevemente che i rilievi erano parti di un sarcofago già nel cortile di una casa colonica a Pomerio, presso Erba, venduto a Stefano Bardini intorno al 1890⁵⁵⁴. Tra la mole di documenti conservati nel Fondo Bardini a Firenze esiste in effetti uno scambio epistolare tra lo stesso collezionista toscano e l'antiquario di Milano Angelo Mencattini, da cui si evincono gli accordi per l'acquisto dei marmi di Pomerio. Le lettere si datano tra l'autunno del 1888 e la primavera del 1889, con l'esito finale dell'arrivo a Firenze del "trattico" nell'aprile 1889⁵⁵⁵. Non è noto però fino a quale momento sia rimasto lì. In una nota autografa, posta sul verso di una fotografia del sarcofago da lui posseduta, Federico Zeri attribuiva l'opera a un anonimo lombardo del XIV secolo, aggiungendo la chiosa "da Londra?": c'è quindi da chiedersi se a un certo punto il pezzo sia stato battuto a qualche asta, migrando verso l'Inghilterra. Non avendo però dati più precisi, la ricerca in questo senso risulta alquanto difficoltosa. Lo stesso Zeri indicò altri due passaggi di proprietà, dando come ultima collocazione gli antiquari Sestieri di Roma (entro il 1985) e una precedente localizzazione nella collezione romana Schanzer⁵⁵⁶. Tuttavia, l'ubicazione attuale rimane purtroppo ignota.

⁵⁵⁴ CAROTTI 1913, pp. 1234-1235. Lo studioso menziona anche una "lastra di marmo con croce ad altorilievo" come parte dello stesso sarcofago, ma non ne pubblica l'immagine. Dopo Carotti l'opera viene citata solamente da BARONI 1955, p. 799 n. 3.

⁵⁵⁵ ASEB (Archivio Storico Eredità Bardini), Copialettere n.4 (dal 29/11/1888 al 30/05/1889), Lettera n. 222/262 (datata 25/4/89). Il frontale compare tra i pezzi della collezione in una vecchia fotografia, purtroppo non datata, conservata presso il Fondo Bardini.

⁵⁵⁶ Fototeca Fondazione Federico Zeri, Università di Bologna, Scheda n. 75564, Foto INVN 141734.

Il tentativo di ricostruzione delle sue vicende antiche è ostacolato dall'assenza di elementi a cui fare appiglio, si può pertanto procedere avanzando solo alcune ipotesi. A Pomerio esiste tutt'oggi un castello (ora trasformato in hotel), fondato intorno all'XI-XII secolo, appartenuto in epoca medievale alla famiglia Parravicini, feudatari del luogo⁵⁵⁷. Verso la metà del Trecento fu ristrutturato per volere del vescovo Beltramino Parravicini, subendo ulteriori rimaneggiamenti nei secoli successivi con i vari passaggi di proprietà. Della struttura più antica non rimane molto, se non l'avanzo di torre e alcune rimanenze di affreschi trecenteschi al suo interno⁵⁵⁸. Nell'Ottocento la famiglia Corti acquisì il maniero, impiantandovi un'attività serica e di fatto, come riferito dal Mencattini in una lettera del 21 ottobre 1888, il proprietario dei marmi al momento della vendita era un filatore di seta⁵⁵⁹. Il sarcofago doveva trovarsi quindi abbandonato nel cortile dell'adiacente casa colonica, come indicato da Carotti, anch'essa di proprietà dei Corti. Sembrerebbe logico immaginare che sia stato trasferito lì da una cappella o da una chiesa eretta nelle vicinanze, sebbene non vi sia alcuna certezza al riguardo. Dalla scarsa bibliografia sulla rocca non emerge se al suo interno vi fosse *ab antiquo* una cappella con sepolture, ma è bene ricordare che in un documento del 1406 viene citata 'la cappella di San Pietro a Pomerio'⁵⁶⁰. Tuttavia, non si può scartare totalmente l'ipotesi che qui in realtà si faccia riferimento all'Oratorio di San Pietro eretto nell'area del castello di Buccinigo, distante solo poche centinaia di metri da quello di Pomerio, la cui presenza è documentata già nel XIII secolo da Goffredo da Bussero⁵⁶¹. Non è oltretutto da escludere la possibilità che il frontale sia una sopravvivenza di una tomba dedicata a uno dei membri della famiglia Parravicini, innalzata nella chiesetta trecentesca di Casiglio, fondata dal citato Beltramino Parravicini, ivi sepolto (cat. II.13), ed elevata a cappella palatina di famiglia. Da quanto possiamo giudicare tramite la riproduzione fotografica, si tratta di un'opera di pregio da legare a un personaggio di un certo rilievo; per il momento però non è possibile dire di più.

Il suo valore comunque deriva soprattutto dall'iconografia inconsueta. È piuttosto significativo in questo senso che il Mencattini, dovendo descrivere approssimativamente i pezzi a Bardini, non sappia definire la scena centrale, mentre per le altre due citi come riferimento

⁵⁵⁷ La bibliografia sul castello è piuttosto scarsa: MERONI 1905, pp. 53-57; ISACCHI 1981-1982, pp. 31-37; CONTI, HYBSCH, VINCENTI 1991, p. 70; LONGONI 1999, pp. 55-59; PASINETTI in *Il Triangolo Lariano* 2002, pp. 129-130.

⁵⁵⁸ Gli affreschi sono stati rinvenuti al primo e al secondo piano durante i restauri affidati dalla Soprintendenza a Angelo Airoldi tra il 1973 e il 1982; si tratta di decorazioni parietali con gli stemmi Parravicini e Carcano, una Madonna con Bambino e San Benedetto, un San Cristoforo; sono riprodotti in ISACCHI 1981-1982, pp. 34-35.

⁵⁵⁹ ASEB, CORR V M K 17, lettera 21 ottobre 1888.

⁵⁶⁰ LONGONI 1999, p. 179: lo studioso cita il documento del 19 gennaio 1406, in cui il prevosto di Incino Beltrano Parravicini affida al prete Antonio de Iudicibus la cappella di San Pietro a Pomerio (Archivio di Stato di Milano, Notai 31, Garimberti Guidolo).

⁵⁶¹ ISACCHI 1981-1982, pp. 27-30; ISACCHI 1982-1983, pp. 116-118; PASINETTI in *Il Triangolo Lariano* 2002, pp. 125-127.

l'altare di Carpiano, dove figurano le storie di Gioacchino e Anna (cat. II.2)⁵⁶². Il confronto diretto con queste ultime evidenzia però delle differenze nella regia compositiva, per cui non si può pensare a una derivazione, in un senso o in un altro, o a un prototipo comune. Anche dal punto di vista stilistico non ci si muove sicuramente nello stesso ambito: i rilievi di Pomerio sono caratterizzati da un'insistenza più grafica sulla materia e da un'espressività severa, assenti nelle formelle di gusto boniniano di Carpiano (figg. 913-916).

Da un punto di vista prettamente iconografico, maggiori consonanze si riscontrano invece con le scene dipinte nell'Oratorio Birago di Solaro, dedicato ai Santi Ambrogio e Caterina, databili tra il 1363 e il 1367, dove è forse da individuare una prima prova di Anovelo da Imbonate⁵⁶³. In entrambi i casi, nell'episodio della *Natività* la scena è dominata dalla vasca centrale in primo piano con le due ancelle intente a lavare la piccola Maria orante (fig. 917), mentre nella *Presentazione al Tempio* (a Solaro fortemente rovinata e parzialmente illeggibile) la Vergine sale la scalinata sola, salutata dai genitori e accolta a braccia aperte dal sacerdote (fig. 918). Tali affinità potrebbero indicare una relazione nella ripresa di simili schemi e dunque anche una cronologia prossima.

Tuttavia, ciò che rende questo sarcofago un pezzo unico all'interno del *corpus* della scultura trecentesca lombarda è il rilievo centrale. In ambito sepolcrale, la presenza di una scena di *Commendatio animae* sui sarcofagi è quasi tassativa. Solitamente il defunto (o i defunti) viene presentato alla Vergine con Bambino da uno o più santi; in questo caso invece appare assolutamente inusuale la presenza della Sant'Anna Metterza, verso la quale si volge devotamente un nobile inginocchiato e orante. Siamo di fronte a una scena che in questi termini non trova un parallelo in Lombardia.

In linea di massima è abbastanza diffusa la convinzione che l'iconografia della Sant'Anna Metterza abbia origini nordiche – in Germania già alla fine del Duecento compaiono gruppi plastici raffiguranti questo tema – diffusasi in Italia, particolarmente in Toscana, soprattutto dalla metà del Trecento in avanti. L'evento scatenante di questa devozione fu la cacciata da Firenze dell'odiato Gualtieri di Brienne, Duca d'Atene e dittatore ghibellino, avvenuta il 26 luglio 1343, nel giorno dedicato a Sant'Anna, considerata pertanto fautrice della conquista della libertà e protettrice del Comune⁵⁶⁴. L'episodio fu presto immortalato nell'affresco orcagnesco già al carcere delle Stinche, ora a Palazzo Vecchio. Tra le prime immagini del culto pubblico di Sant'Anna va annoverata la statua lignea proveniente da Orsanmichele (oggi al Museo

⁵⁶² ASEB, CORR V M K 16, Lettera del 19 ottobre 1888.

⁵⁶³ Sugli affreschi di Solaro si vedano GALLI 1993a; FERRARI 2010.

⁵⁶⁴ VERDON 1988; VERDON 2003.

Nazionale del Bargello), uno dei pochi esempi trecenteschi italiani di opera plastica raffigurante per l'appunto la Metterza. È curioso però notare che in ambito lombardo, nonostante manchino sculture accostabili iconograficamente alla nostra, vi siano diverse testimonianze pittoriche con raffigurazioni di questo soggetto a dichiarare la presenza di un culto sentito già a date molto precoci rispetto alla forte devozione diffusasi fra Tre e Quattrocento. Tali immagini si trovano per lo più tra Bergamo, Brescia e Como. Uno degli esempi più antichi, risalente ai primi decenni del Duecento, è l'affresco della chiesa di San Giorgio ad Almenno San Salvatore (Bergamo; fig. 919)⁵⁶⁵, mentre alla fine del secolo sono da ancorare le rappresentazioni della santa sull'antica iconostasi del Duomo di Bergamo e nell'abside nord della chiesa di San Giorgio a Brescia⁵⁶⁶. E ancora a Bergamo si riscontrano casi di pieno Trecento nella chiesa di Sant'Agostino (terzo quarto del XIV secolo; fig. 920)⁵⁶⁷ e nella decorazione della distrutta chiesa di Santa Marta⁵⁶⁸, così come a Como, nella chiesa di San Fedele (metà del XIV secolo circa; fig. 921)⁵⁶⁹. Ciò che preme sottolineare è la loro comune funzione iconica e l'assenza di donatori, contrariamente a quanto si rinviene nel frontale di Pomerio: in questo caso è chiaro che il destinatario del sepolcro doveva provare uno speciale attaccamento a Sant'Anna, tanto da decidere di dedicarle il programma figurativo della propria tomba.

I rilievi di Pomerio risultano essere interessanti anche dal punto di vista stilistico, scostandosi dalla mole di frammenti sepolcrali fortemente boniniani della seconda metà del XIV secolo. Mi pare di avvertire notevoli affinità con un unico pezzo, oggi conservato nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, di ignota provenienza, venduto al civico museo nel 1883 dall'antiquario Achille Cantoni⁵⁷⁰. Il rilievo rappresenta una *Presentatio animae* che vede protagonista un personaggio in armatura, condotto alla Vergine con Bambino da San Francesco e da un santo non identificabile (fig. 925). Non risulta del tutto chiaro se i simboli episcopali stagliati sullo sfondo, il pastorale e la mitra, siano da attribuire al santo con lunga barba oppure al devoto stesso. La tipologia di armatura indossata dal defunto porta a datare il frammento intorno al terzo quarto del Trecento. La scultura denuncia alcune influenze derivanti dal Maestro di Viboldone, come la posizione di tre quarti della Madonna in trono, e da Bonino da Campione, soprattutto per la figura del cavaliere orante, ma allo stesso tempo esprime aspetti peculiari nelle fisionomie severe e nei profili ben definiti. Il volto del santo milanese, dallo

⁵⁶⁵ POLO D'AMBROSIO in *I pittori bergamaschi* 1992, pp. 98-102; BUGINI, MANZONI, ROSSI 1995, p. 172.

⁵⁶⁶ FERRARI 2008.

⁵⁶⁷ LAMPERTICO in *I pittori bergamaschi* 1992, pp. 351-352; MATALON 1963, p. 398.

⁵⁶⁸ Gli affreschi staccati si conservano oggi nel Palazzo della Ragione. RECANATI in *I pittori bergamaschi* 1992, pp. 453-454.

⁵⁶⁹ TRAVI 1994, p. 257; BOLLINI 2012 (2013), pp. 178-179.

⁵⁷⁰ STRADA in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 349, pp. 352-354.

sguardo grave, con una folta e lunga barba divisa in due grosse ciocche ben pettinate, si raffronta perfettamente con San Gioacchino della scena della *Presentazione al Tempio* di Pomerio (figg. 926-927). Se poi guardiamo l'ampio mantello di Sant'Anna in trono scorgiamo come nel ricadere verso terra alcune pieghe possano sovrapporsi a quelle delle vesti della Vergine dello Sforzesco, restituite con i medesimi affondi nel marmo a livello dell'avambraccio (figg. 922-924). Pare quindi plausibile assegnare alla stessa mano di scultore ignoto il sarcofago già a Pomerio e il frammento ora a Milano, confermando una cronologia prossima verso il terzo quarto del secolo.

BIBLIOGRAFIA:

CAROTTI 1913, pp. 1234-1235; BARONI 1955, p. 799 n. 3; FOTOTECA FEDERICO ZERI, scheda n. 75564.



912

Fig.912 SCULTORE LOMBARDO, *Frontale di sarcofago con Sant'Anna Metterza*, ubicazione ignota, già Pomerio d'Erba

Nella pagina seguente:

Fig.913 SCULTORE LOMBARDO, *Presentazione di Maria al Tempio*, particolare del frontale di sarcofago con *Sant'Anna Metterza*, ubicazione ignota, già Pomerio d'Erba

Fig.914 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Presentazione di Maria al Tempio*, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.915 SCULTORE LOMBARDO, *Nascita della Vergine*, particolare del frontale di sarcofago con *Sant'Anna Metterza*, ubicazione ignota, già Pomerio d'Erba

Fig.916 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Nascita della Vergine*, Carpiano, chiesa di San Martino

Fig.917 *Nascita della Vergine*, Solaro, Oratorio dei Santi Ambrogio e Caterina

Fig.918 *Presentazione di Maria al Tempio*, Solaro, Oratorio dei Santi Ambrogio e Caterina



913



914



915



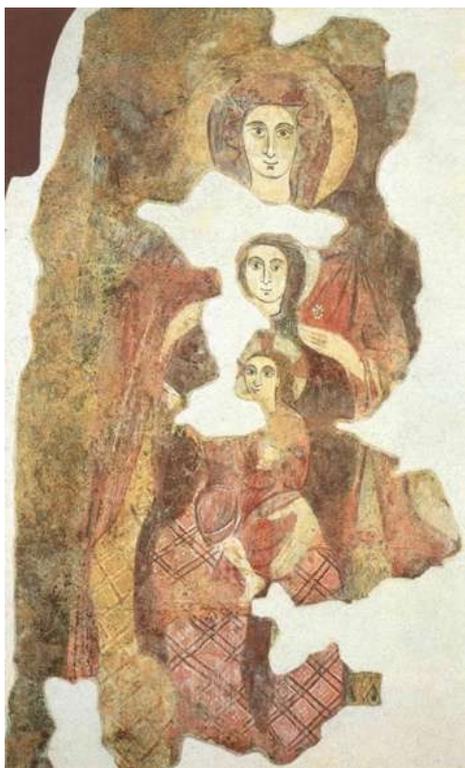
916



917



918



919



920



921

Fig.919 *Sant'Anna Metterza*, Almenno San Salvatore (Bergamo), chiesa di San Giorgio in Lemine
Fig.920 MAESTRO DI MOCCHIROLO (ATTR.), *Sant'Anna Metterza*, Bergamo, chiesa di Sant'Agostino
Fig.921 *Sant'Anna Metterza e Trinità*, Como, chiesa di San fedele



922



923



924

Fig.922 SCULTORE LOMBARDO, *Sant'Anna Metterza e donatore*, particolare del frontale di sarcofago con *Sant'Anna Metterza*, ubicazione ignota, già Pomerio d'Erba

Figg.923-924 SCULTORE LOMBARDO, *Commendatio animae*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



925



926



927

Figg.925, 927 SCULTORE LOMBARDO, *Commendatio animae*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Fig.926 SCULTORE LOMBARDO, *Presentazione di Maria al Tempio*, particolare del frontale di sarcofago con *Sant'Anna Metterza*, ubicazione ignota, già Pomerio d'Erba

**CATALOGO TOPOGRAFICO:
PROVINCIA DI LECCO**

II.32

BELLANO (Lecco)

Chiesa dei Santi Giorgio, Nazaro e Celso, facciata

Giovanni da Campione

Sant’Ambrogio

1345-1350 circa

Marmo

La storiografia ottocentesca e novecentesca ha sempre ritenuto che la prepositurale di Bellano, dedicata ai Santi Giorgio, Nazaro e Celso, fosse stata ricostruita *ex novo* negli anni Quaranta del Trecento, in seguito alla rovinosa inondazione del vicino torrente Pioverna, avvenuta nel 1341. Studi approfonditi di Oleg Zastrow, pubblicati in un volume monografico sulla chiesa nel 1993, hanno però evidenziato come nell’edificio attuale siano ancora riscontrabili tracce delle fasi costruttive precedenti al XIV secolo⁵⁷¹. La chiesa avrebbe dunque una fondazione molto antica, risalente addirittura all’epoca paleocristiana, trasformata poi soprattutto in epoca romanica. L’esonazione del fiume nel 1341, secondo Zastrow, non avrebbe causato una distruzione totale dell’edificio con conseguente nuova fondazione in un sito diverso dall’originale, come sostenuto da sempre dagli studiosi, ma ne avrebbe danneggiato una parte, richiedendo quindi un restauro e solo una parziale ricostruzione. Lo studioso, oltre a rilevare le evidenze architettoniche, ha riletto con maggiore attenzione e reinterpretato alcuni documenti trecenteschi, noti fin dalla fine dell’Ottocento grazie ad una trascrizione di Santo Monti del 1891⁵⁷². Il prevosto Giulio Stoppa nel 1548 si occupò della copiatura di quattordici antichi manoscritti riguardanti la plebana di Bellano, tra i quali ve ne sono tre di particolare importanza per il nostro studio⁵⁷³. Il primo, datato 9 settembre 1341, reca le notizie relative al danneggiamento della chiesa provocato dalla piena del torrente Pioverna. Nella copia cinquecentesca vi è un appunto iniziale che ricorda come il documento fu ripreso da un originale (in pergamena) allegato a un antico messale della chiesa di San Gottardo nella frazione Oro⁵⁷⁴.

⁵⁷¹ ZASTROW 1993, pp. 89-119.

⁵⁷² MONTI 1891, pp. 306-307; ZASTROW 1993, pp. 47-88. In precedenza VITALI (1888, pp. 11-13, n.2) pubblicò una traduzione di tali documenti, senza la corrispondente trascrizione latina. CALVI (1859, I, pp. 39, 166), nella sua *Vita di Matteo da Campione*, scrisse che la chiesa di Bellano fu in gran parte ricostruita da Ugo da Campione e che ciò “fu rilevato dal professor Aguilhon di Monza da un manoscritto contemporaneo, nella sacristia di essa chiesa”; TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 2, riporta erroneamente la notizia che Calvi avrebbe reso noti i documenti attestanti la presenza di Giovanni da Campione a Bellano, ritrovati da Cesare Aguilhon.

⁵⁷³ ZASTROW 1993, pp. 50-51

⁵⁷⁴ A.P.B., Miscellanea, cart. 9, fasc. 1, f. 1: *Reperitur in quodam vetustissimo Misali Eccle. S. Goteardi de Horio sic scriptum videlicet, Millesimo Tercentesimo quadragessimo primo indictione decima die dominico nono / menssis septembris Ecclesia scilicet Canonica Beatorum martirum Nazarij et Celsi et Georgij / que erat constructa*

Il secondo documento, di speciale rilevanza, è datato 18 luglio 1348 e riporta una nota di pagamento, pari a 408 lire di terzuoli, rivolta a tre “magistri de muro et de lignamine”, Giovanni figlio del maestro Ugo da Campione, Antonio figlio di Jacopo della Valle d’Intelvi e Comolo figlio di un maestro Goffredo da Osteno della pieve di Porlezza, per alcuni lavori effettuati alla navata meridionale della nuova chiesa, secondo i patti che erano già stati stipulati l’anno precedente con il Comune di Bellano⁵⁷⁵.

Il terzo documento è invece relativo alla consacrazione della chiesa, avvenuta il primo novembre 1355 alla presenza di frate Agostino dell’Ordine degli Eremitani, vescovo *Salubriensis* e delegato del vescovo di Milano Roberto Visconti⁵⁷⁶.

Oleg Zastrow ha insistito sul fatto che ai tre maestri citati nel documento del 1348 spetti solamente la ricostruzione delle quattro campate della navata meridionale poiché non esistono altre attestazioni documentarie che riferiscano ulteriori lavori, ritenendo quindi possibile la presenza di diversi maestri per la realizzazione della facciata⁵⁷⁷. Quest’ultima si presenta piuttosto disorganica nel suo insieme e indubbiamente non corrisponde *in toto* all’aspetto originario. Spesso la critica ha voluto sottolineare il rapporto con la facciata della distrutta chiesa di Santa Maria di Brera a Milano, firmata da Giovanni di Balduccio nel 1347, evidente nel paramento a fasce bicrome parallele (figg. 929-930). Di frequente si è parlato proprio di influenza toscana e ligure per questo tipo di muratura, che caratterizza diversi edifici in area comasca già nel corso del Duecento, come ad esempio il Broletto di Como (fig. 953), il chiostro dell’Abbazia di Piona, poco distante da Bellano, oppure la chiesa di Santa Maria del Tiglio a Gravedona. Una relazione con la coeva chiesa umiliate milanese è certamente plausibile⁵⁷⁸. Il prospetto si presenta comunque disomogeneo, privo di un programma decorativo unitario, dominato dall’imponente rosone in terracotta quattrocentesco, che apre l’alta porzione

et edificata inter Coltoneum et Paudum iuxta aliam Ecclesiam / Beate Marie que erat antiquitus constructa ubi dicitur ad castellatium cum tota / Sepultura ruit propter impetum fluminis aque piuverne et casu fortuito dirupata et / distructa fuit cui coheret a mane aqua fluminis Et in parte nigri de bada a meridie dicta aqua / et in parte Raymondi gambe a sero strata comunis et in parte vinee suprascripte ecclesie / a nullora flumen et in parte strata comunis. / Ego Magister Petrus de zuchanis de bellano chirurgicus scripsi. Vedi MONTI 1891, pp. 306-307; NOGARA 1931, pp. 5-6; ZASTROW 1993, p. 322 n. 59.

⁵⁷⁵ A.P.B., Miscellanea, cart. 9, fasc. 1, f. 1: *MCCCXLVIII, die XVIII julii, indictione prima in burgo Bellano, super pallatio Communis Bellani, coram domino Bindo, vicario Communis Bellani pro Reverendissimo in Christo patre et domino Johanne Dei et Apostolice Sedis Gratia Sancte Mediolanensis Ecclesie Archiepiscopo et presentibus infrascriptis [...]. Itaque Magister Johannes filius quondam Magistri Ugonis de Campilionio et Magister Antonius filius quondam Jacopi de Castellatio de Pilo Vallis Intelvi, et Magister Comolus filius quondam Magistri Gufridi de Hosteno plebis Prolecie, qui omnes tres magistri de muro et de lignamine laboraverunt ad laborem Ecclesie nove, et qui fecerunt aliam dicte Ecclesie a meridie parte in croxeriis quatuor et hoc secundum formam pactorum tunc factorum inter dictum Commune de Bellano seu procuratores dicti Communis et ipsos magistratos [...]. Vedi MONTI 1891, p. 307; NOGARA 1931, p. 6; ZASTROW 1993, pp. 50, 58.*

⁵⁷⁶ NOGARA 1931, pp. 6-7; ZASTROW 1993, pp. 50-51, 58-61.

⁵⁷⁷ NOGARA 1931, pp. 6-7, sostiene che debbano essere andati perduti altri documenti relativi al progetto iniziale.

⁵⁷⁸ ROMANINI 1964, I, pp. 292-294.

corrispondente alla navata centrale, completata nella parte sommitale durante i restauri del 1930⁵⁷⁹. I tre portali recano elementi plastici diversificati: le serraglie raffigurano rispettivamente una mano benedicente, l'agnello crocifero e una croce (figg. 127-128); i capitelli del portale centrale, non particolarmente sofisticati, esibiscono una cornice a dentelli e stilizzati motivi fitomorfi, ai quali si aggiungono una foglia e una colomba (fig. 932). Il portale maggiore fu ornato nella lunetta nel 1474 con un affresco attribuito a Lorenzo Malacrida, raffigurante una *Madonna con Bambino, SS. Nazaro e Celso*, oggi collocato all'interno della chiesa; nella cornice lasciata *in loco* si intravede una singolare raffigurazione della *Trinità*⁵⁸⁰. Vi sono inoltre tre stemmi a rilievo, inseriti nella muratura in maniera arbitraria. Sulla lesena destra spicca lo stemma visconteo, con le lettere I O (fig. 936), da leggersi in riferimento all'arcivescovo e signore di Milano Giovanni Visconti (1342-1354), in carica proprio negli anni della ricostruzione della chiesa e citato nel documento del 1348; va infatti specificato che Bellano, allora come oggi, appartiene alla Diocesi di Milano. Sopra l'oculo della navata sinistra è inserito un secondo stemma, identificato come quello della famiglia Brocchi, che nel XV secolo dotò nella stessa chiesa l'altare di Sant'Antonio; il suo inserimento così eccentrico potrebbe pertanto legarsi a questo momento (fig. 931). Vi è poi un terzo stemma, sulla lesena di sinistra, di non facile interpretazione, raffigurante una torre con ghirlanda di alloro, affiancata delle lettere A N (fig. 935). A lungo si è pensato potesse riferirsi a un membro della famiglia della Torre, storica antagonista dei Visconti, sebbene in realtà l'emblema dei Torriani sia differente (torre e due scettri gigliati decussati)⁵⁸¹. Ricerche araldiche sulle famiglie nobili locali non hanno dato ancora riscontri in tal senso.

A completare la decorazione plastica, si staglia al centro della facciata un'edicola gotica marmorea, abitata dalla figura ad altorilievo di *Sant'Ambrogio* benedicente, che si erge davanti a una cortina sorretta da due angioletti, sulla quale emerge lo staffile svolazzante, animato di vita propria. L'edicola spicca al di sopra del portale principale, andando con la cuspide a cozzare contro il rosone (fig. 937). Non è chiaro se il pezzo trecentesco sia stato issato in tale posizione fin dal principio oppure se vi sia stato un riposizionamento al momento dell'intervento quattrocentesco. Sembra verosimile però che fin dall'inizio la figura del patrono della Diocesi milanese sia stata pensata per essere sita in un punto di notevole evidenza.

Considerando il documento del 1348 citato poc'anzi, salta naturalmente all'occhio quel *Magister Johannes filius quondam Magistri Ugonis de Campilionio*, ma ripercorrendo le

⁵⁷⁹ NOGARA 1931, pp. 11-21, in part. da p. 18. Precedenti restauri della chiesa si effettuarono tra 1908 e 1909, ma in quell'occasione non si apportarono aggiunte in facciata, NOGARA 1908.

⁵⁸⁰ NOGARA 1931, pp. 22-23; ROSSI 1988, pp. 124-126.

⁵⁸¹ ARRIGONI 1840, p. 114 n.2.

vicende critiche inerenti la scultura si riscontrano pareri discordanti. Costantino Baroni (1944, 1955), mettendo in dubbio l'identificazione tra il Giovanni da Campione attivo a Bergamo e l'omonimo documentato a Bellano, riteneva il *Sant'Ambrogio* opera di un campionesese della seconda metà del secolo, "affatto dissimile da Giovanni [da Campione] e piuttosto verso il maestro del tabernacolo votivo sulla porta Nuova di Milano", vale a dire il Maestro di Viboldone, non individuando quindi legami con le opere bergamasche⁵⁸². Angiola Maria Romanini (1955, 1964), che nell'architettura di Bellano vedeva invece una relazione con Bergamo e quindi con Giovanni da Campione, individuava nella scultura la mano di un campionesese fortemente influenzato da Giovanni di Balduccio e avvicicabile cronologicamente alla seconda delle arche Andreani di Corenno Plinio (cat. II.34)⁵⁸³. Il riconoscimento nella stessa persona dei due 'Giovanni da Campione' documentati a Bergamo e Bellano, ritenuto possibile da Pietro Toesca (1951) e più recentemente da Saverio Lomartire e Maria Grazia Recanati (1998), viene totalmente escluso da Oleg Zastrow, che attribuisce le sculture della facciata di Bellano a lapicidi locali⁵⁸⁴. Il nostro Sant'Ambrogio è stato invece riferito a un generico 'scultore campionesese' del 1355 circa da Luisa Casati e Francesca Tasso (2000)⁵⁸⁵.

Rileggendo con ordine queste diverse opinioni credo sia innanzitutto da rifiutare una presunta affinità stilistica col Maestro di Viboldone, mentre non sia di per sé scorretta l'idea di uno scultore influenzato da Giovanni di Balduccio, motivata da analogie con la maniera del pisano nell'impostazione generale, con gli angioletti che sostengono il drappo, nella cura prestata ai dettagli decorativi, così come nella tecnica scultorea basata sull'uso insistito del trapano. L'esito finale appare, tuttavia, nel complesso diverso. Il fatto che nel 1348 sia documentato a Bellano un Giovanni da Campione, figlio del Maestro Ugo da Campione, nella formula che si ritrova anche in due lapidi di Bergamo pertinenti ai protiri di Santa Maria Maggiore, rispettivamente datate 1353 e 1360, induce a considerare seriamente la possibilità di un'identificazione. Si può convenire con Zastrow sull'oggettiva assenza di riferimenti a opere scultoree e alla facciata nel documento bellanese, ma non si può certamente escludere per questo che quei tre *magistri* non si siano occupati anche di altri lavori, oltre a quelli della navata meridionale. La cronologia d'altro canto calza perfettamente con gli anni di attività di Giovanni da Campione, attivo documentatamente a Bergamo tra il quinto e il settimo decennio del Trecento. E proprio da alcuni confronti diretti con le imprese bergamasche emergono notevoli

⁵⁸² BARONI 1944, pp. 44, 58 n.48; BARONI 1955, p. 784.

⁵⁸³ ROMANINI 1955, pp. 682-683; ROMANINI 1964, pp. 292-294.

⁵⁸⁴ TOESCA 1951, p. 93; LOMARTIRE in *Il protiro* 1998, p. 14; RECANATI in *Il protiro* 1998, p. 28; ZASTROW 1989, scheda 12 pp. 36-39, scheda 13 p. 40; ZASTROW 1993, pp. 47-119, 171-199; ZASTROW 1995.

⁵⁸⁵ CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 3.

affinità, tutt'altro che casuali. La resa delle barbe, con l'utilizzo del trapano impiegato in punta a creare serie ordinate e regolari di occhielli, compare in modo del tutto simile nel nostro *Sant'Ambrogio* e nei rilievi del Battistero bergamasco (1340) – si vedano a tal proposito l'*Adorazione dei Magi* e la *Presentazione al Tempio* –, così come in certe figurette degli stipiti del protiro settentrionale (1351-1353), sebbene a Bellano vada evidenziata la maggiore meticolosità (figg. 938-942). Le analogie tornano ancora più stringenti nei tratti dei volti dilatati, col naso dritto e triangolare, i bulbi oculari sporgenti e la forma a lunetta degli occhi, così palesemente vicini, ad esempio, al *San Proietizio* dell'edicola posta sopra il protiro bergamasco (figg. 943-944). Le peculiarità di Giovanni da Campione si riscontrano inoltre nei due angioletti reggi drappo, dai tratti somatici duri, le mascelle squadrate e i volti severi con le bocche serrate, tanto corrispondenti ai visi delle *Virtù* del Battistero oppure a quelli degli *Angeli* collocati al suo interno (figg. 947-950). Infine, è possibile rinvenire nelle ornamentazioni architettoniche di Bergamo quello stesso gusto esornativo floreale spiegato sulla veste del *Sant'Ambrogio* (figg. 945-946).

Le corrispondenze eloquenti a livello stilistico e la cronologica molto prossima vanno quindi, a mio avviso, a confermare la paternità di Giovanni da Campione per la scultura di Bellano, dove egli ebbe un ampio ruolo anche in veste di architetto. Non va peraltro dimenticato che in quello stesso torno di anni è possibile individuare la presenza dello scultore sulle sponde del lago di Como, a Corenno Plinio, poco distante dalla stessa Bellano, dove gli si può attribuire con agio uno dei tre monumenti Andreani (cat. II.34). La richiesta dell'artista al di fuori di Bergamo, è d'altra parte provata anche dal *Monumento del vescovo Beltramo Parravicini*, eretto nel 1352 nella chiesa di Santa Maria a Casiglio d'Erba, in provincia di Como, stilisticamente avvicicabile alla sua maniera (cat. II.13).

BIBLIOGRAFIA:

ARRIGONI 1840 (rist. 1978), p. 114, n. 2; CALVI 1859, I, pp. 39, 166; MALVEZZI 1882, p. 61; VITALI 1888, pp. 12-14; MONTI 1891, pp. 306-307; SANT'AMBROGIO 1891b, pp. 862-863; MERZARIO 1893, pp. 136-137; MONTI 1902, pp. 496-497; NOGARA 1908, pp. 180-183; ADAMI 1929, p. 690; NOGARA 1931; BARONI 1944, pp. 44, 58 n.48; TOESCA 1951, p. 93; BARONI 1955, p. 784; ROMANINI 1955, pp. 682-683; BELLONI 1962; ROMANINI 1964, pp. 292-294; BRIVIO 1984, pp. 176-188; ROSSI 1988, pp. 124-126; ZASTROW 1989, scheda 12 pp. 36-39, scheda 13 p. 40; ZASTROW 1992a, pp. 219-222; ZASTROW 1993, pp. 47-119, 171-199; ZASTROW 1995; LOMARTIRE in *Il protiro* 1998, p. 14; RECANATI in *Il protiro* 1998, p. 28; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, schede 2-3.

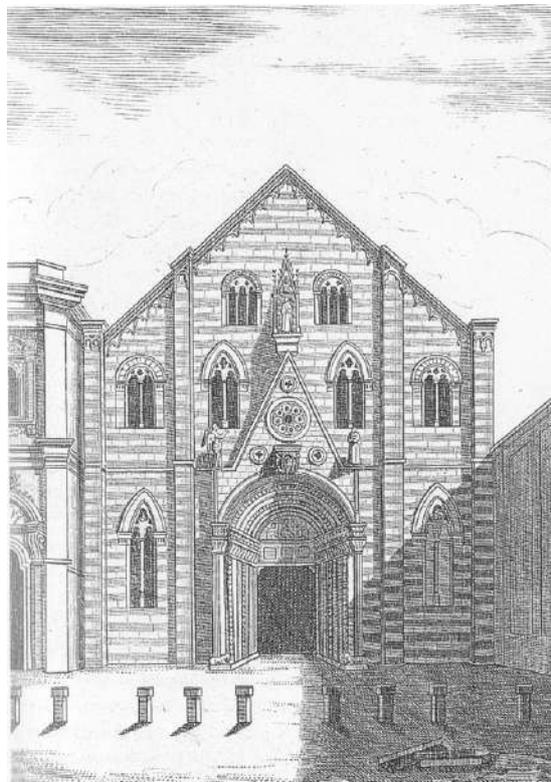


928

Fig.928 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso



929



930

Fig.929 Chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso, Bellano

Fig.930 Facciata di Santa Maria di Brera, incisione da Giorgio Giulini 1760



931



932



933



934



935



936

Figg.931-936 Dettagli architettonici e decorativi della facciata, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso



937



938



939

Fig.937 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Edicola con Sant' Ambrogio*, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso
Fig.938 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso
Fig.939 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Presentazione al Tempio*, particolare, Bergamo, Battistero



940



941



942

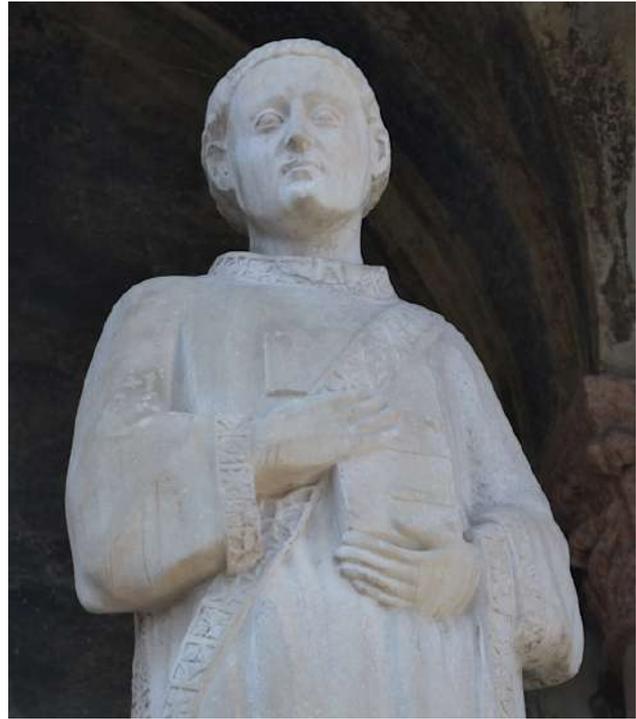
Fig.940 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, particolare, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso

Fig.941 GIOVANNI DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Profeta*, particolare, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale

Fig.942 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Adorazione dei Magi*, particolare, Bergamo, Battistero



943



944



945



946

Figg.943, 945 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Sant' Ambrogio*, particolari, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazaro e Celso

Fig.944 GIOVANNI DA CAMPIONE, *San Proietizio*, particolare, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale

Fig.946 GIOVANNI DA CAMPIONE, *San Giovanni Battista*, particolare, Bergamo, Battistero



947



948



949



950

Figg.947-948 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angeli*, particolari del *Sant' Ambrogio*, Bellano, chiesa dei SS. Giorgio, Nazario e Celso

Fig.949 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Prudenza*, particolare, Bergamo, Battistero

Fig.950 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angelo*, particolare, Bergamo, Battistero

II.33

CORENNO PLINIO (Lecco)

Chiesa di San Tommaso Becket

Scultore lombardo

Monumento Andreani “uno”

Prima metà del XIV secolo circa

Marmo; 400 x 300 cm circa

Sul sagrato della chiesa di San Tommaso Becket a Corenno Plinio, adibito a cimitero fino al 1820, sono disposti tre monumentali sepolcri recanti gli stemmi della famiglia Andreani. L'origine della casata viene fatta risalire a un Fossato, nominato dall'arcivescovo di Milano Ottone Visconti feudatario nel 1271 di Corenno, presso Dervio, sulla sponda lecchese del Lago di Como, una terra appartenente alla Diocesi milanese ed entrata nella giurisdizione viscontea. La famiglia, che qui possedeva il castello adiacente alla chiesa, godette di particolare rinomanza fino al XIX secolo⁵⁸⁶. Le tre arche furono erette nel corso del XIV secolo, in momenti diversi; solo nel caso della più tarda è possibile fissare un preciso termine cronologico, il 1371, e stabilire nello specifico il destinatario, Baldassarre Andreani (cat. II.35). Sulla base di un'analisi stilistica le altre due possono invece essere collocate in due momenti precedenti.

A giudicare dall'impianto architettonico e dalla decorazione plastica esigua, la più antica appare essere quella posta sulla facciata della chiesa, alla destra del portale. Caratterizzata da un paramento a fasce bicrome alternate, si compone di una massiccia struttura a edicola, aperta da un arco leggermente acuto, poggiante nella parte anteriore su due coppie di snelle colonnine con capitelli fogliati e figurati. Il baldacchino si innalza su un sarcofago decorato sul fronte da losanghe bianche su sfondo nero. L'uso di pietre bicrome, introdotto a Milano da Giovanni di Balduccio nel 1347 nella facciata di Santa Maria di Brera, risulta piuttosto diffuso in area comasca già dal XIII secolo, come ad esempio nel Broletto di Como (fig. 953), nel chiostro della vicina Abbazia di Piona (Lecco) o nella chiesa di Santa Maria a Martinico di Dongo (Como). Proprio il monumento Andreani, secondo Angiola Maria Romanini, comproverebbe influenze sul piano architettonico arrivate sulle sponde del lago di Como dalla Liguria⁵⁸⁷.

L'assenza di epigrafi antiche non consente di conoscere il destinatario primo del sepolcro, che come riportato in una lapide iscritta, murata all'interno della nicchia, fu riutilizzato per

⁵⁸⁶ Gamba Ermis, <http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/famiglia/MIDD000112/>; Sant'Ambrogio 1904a, pp. 519-520.

⁵⁸⁷ Romanini 1964, I, p. 294.

l'ultimo esponente della famiglia, Giovanni Mario Andreani, morto nel 1774 e qui per l'appunto tumulato: MEMORIAE. ET. QUIETI / IOAN. MARI. ANDREANI. COMITIS / ET PATRICII. MEDIOLANENSIS / CVRATORIS. REGII. FINIVM. INSVB. AVSTR. / QVI. OB. DEXTERITATEM. ET. FIDEM / IN. MAGNIS. ARDVISQVE. NEGOTIIS / E. RE. PVB. GERENDIS / GRATIOSVS. PATRIAE. PROBATISSIMVS. PRINCIPI / VIX. AN. LXXVI / CORENNI. DIEM. SVVM. PIE. FVNCTVS / XI. KAL. OCT. AN. MDCCLXXIV / IN. AVITVM. SEPVLCRVM. INLATVS. EST / IOAN. MARIVS. PETRI. PAVLLI. SENATORIS. F. / HERES. EIVS. EX. BESSE / PATRVO. AMANTISSIMO / ET. OPTIME. DE. SE. MERITO / PARENTALIA. IN. PERPETVVM. QVOT. ANNIS / CELEBRANDA. INSTITVIT. P. C.

Oleg Zastrow non esclude che la tomba potesse essere stata realizzata per il capostipite, o meglio per il primo degli Andreani ad essere stato investito della carica di feudatario dall'arcivescovo Ottone Visconti, a suo dire un certo Jacopo Andrea⁵⁸⁸. Tuttavia, da quanto riportato negli atti della visita pastorale del 1611 e nei documenti epistolari settecenteschi rinvenuti nel fondo Andreani-Sormani dell'Archivio di Stato di Milano emerge che il monumento, allora in pessime condizioni conservative, apparteneva a due rami della famiglia, quello di Milano e quello di Lucca⁵⁸⁹.

La stretta vicinanza tipologica, già notata da Diego Sant'Ambrogio, tra questo sepolcro e la *Tomba di Antonio Muttoni* (fig. 954), datata 1313, eretta presso il cimitero di San Giorgio a Cima di Porlezza (Como), sopra il lago di Lugano, potrebbe darci un orientamento cronologico⁵⁹⁰. A distinguere l'arca di Corenno da quella di Cima è tuttavia un maggiore alleggerimento della struttura architettonica, dato dagli spazi vuoti lasciati tra il muro d'appoggio e i sostegni anteriori delle colonne appaiate. Un senso di leggerezza che si respira anche negli inserti scultorei, i quali, benché minimi e consunti, rivelano un elegante gusto gotico facendo pensare a una datazione successiva. Il *Cristo benedicente*, inserito come chiave di volta dell'arco, risulta quasi totalmente illeggibile (fig. 956), mentre appare fine la lavorazione dei capitelli a motivi fitomorfi, abitati da testine umane e di leone (figg. 958-960), tali da ricordare tipologicamente alcune opere pisane di Giovanni di Balduccio degli anni Venti⁵⁹¹. In assenza di elementi epigrafici e documentali risulta alquanto difficile definirne i termini temporali, ma

⁵⁸⁸ ZASTROW 1989, scheda 78, pp. 120-123; ZASTROW 1992, pp. 229-230.

⁵⁸⁹ Milano, Archivio di Stato, *Fondo Andreani-Sormani*, cart. 32; Milano, Archivio Storico Diocesano, *Visite pastorali, Pievi lacustri*, vol. 4. Vedi TASSO in *Maestri Campionesi* 2000, scheda 44.

⁵⁹⁰ SANT'AMBROGIO 1904, p. 521; SANT'AMBROGIO 1906, p. 312.

⁵⁹¹ Si vedano i capitelli già in Santa Caterina a Pisa, ora conservati al Museo di San Matteo, oppure il *Monumento di Guarnerio degli Antelminelli* a Sarzana del 1328.

il confronto con le altre due arche adiacenti, più elaborate, induce ad anticipare questa entro la metà del secolo.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1859, p. 1211; ANDREANI 1898, pp. 71-77; SANT'AMBROGIO 1904; SANT'AMBROGIO 1906, p. 312; VIGEZZI 1928, I, p. 57; BARONI 1944, pp. 95, 116 n.1; BARONI 1955, p. 792; ROMANINI 1955, p. 683; ROMANINI 1964, I, pp. 294, 309 n.49; BRIVIO 1984, pp. 117-121; ZASTROW 1989, scheda 78, pp. 120-123; ZASTROW 1992a, pp. 229-230; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, schede 44-46; CASANOVA-PENSA 2005, pp. 33-49; *Arte Gotica in Lombardia* 2007, pp. 88-90.



951

Fig.951 Sagrato della chiesa di San Tommaso Becket con le tre arche Andreani, Corenno Plinio



952

Fig.952 SCULTORE LOMBARDO, *Monumento Andreani "uno"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



953



954

Fig.953 Broletto, Como

Fig.954 SCULTORE LOMBARDO, *Tomba di Antonio Muttoni*, Cima di Porlezza, cimitero di San Giorgio



955



956



957

Figg.955-957 SCULTORE LOMBARDO, *Monumento Andreani "uno"*, particolari, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



958



959



960

Figg.958-960 SCULTORE LOMBARDO, *Capitelli, Monumento Andreani "uno"*, particolari, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

II.34

CORENNO PLINIO (Lecco)
Chiesa di San Tommaso Becket
Giovanni da Campione
Monumento Andreani “due”
1340-1360 circa
Marmo; 500 x 400 cm circa

Sulla facciata della chiesa di San Tommaso Becket a Corenno Plinio, a sinistra del portale d'ingresso, in posizione speculare a quello che per distinzione possiamo chiamare *Monumento Andreani “uno”* (cat. II.33), troviamo una seconda arca sepolcrale da legare alla stessa famiglia. Anche in questo caso, come nel primo, non vi sono iscrizioni che possano fornire indicazioni specifiche circa il destinatario e la datazione; rimangono solo gli stemmi a confermarne l'appartenenza alla casata già feudataria del luogo. La sola notizia relativa a questo sepolcro – utilizzato come sepoltura di famiglia in epoche differenti – si lega al 1771, quando risulta “usurato” da un ramo laterale degli Andreani, motivo per cui molto probabilmente il conte Giovanni Mario Andreani, del ramo milanese (tumolato nella più antica delle tre archi), decise di non farlo restaurare come gli altri due⁵⁹².

Nella composizione generale ritornano alcuni elementi del sepolcro più antico: la struttura ad edicola, con il timpano poggiante su sottili colonne, gli stemmi murati alle estremità e la presenza al centro di un busto di Cristo a rilievo. Ciò nonostante, si presenta arricchito di un'elegante ornamentazione plastica che ne rende la foggia decisamente più gotica e sofisticata. Le fasce alternate di pietre bianche e nere compaiono solamente sulla base, mentre per il resto la tomba appare candida⁵⁹³. L'arco a ogiva è valorizzato dall'elegante decorazione dell'intradosso, scolpita ad archetti trilobati traforati, rifiniti sui bordi da serie di perline e riempiti nei pennacchi da motivi esornativi floreali. Ne risulta una specie di ricamo ad uncinetto di particolare preziosità. Il timpano si regge su sei colonne, suddivise in due gruppi di tre, uno per lato, ornate da capitelli vegetali. Fungono da stilofori il leone di San Marco sulla sinistra e il toro di San Luca sulla destra, mentre gli altri due simboli degli Evangelisti Giovanni e Matteo sono visibili in formelle a rilievo all'interno delle pareti del sacello, con l'Aquila posta rispettivamente sul lato sinistro e l'Angelo su quello destro. Protetto sotto la grande nicchia

⁵⁹² Milano, Archivio di Stato, *Fondo Andreani-Sormani*, cart. 32; Vedi TASSO in *Maestri Campionesi* 2000, scheda 45.

⁵⁹³ I recenti restauri (2013-2014) hanno contribuito alla pulitura e a una più agevole lettura dei tre complessi.

voltata, il sarcofago è lavorato a rilievo sul lato frontale. Rispetto al resto della tomba, lo stato conservativo di questa parte è fortemente compromesso, tanto da risultare difficilmente leggibile (fig. 984). È comunque possibile riconoscere al centro una *Madonna con Bambino* in trono, seduta davanti a una cortina spiegata da due angioletti; ai suoi lati si stagliano *San Giovanni Battista* e un santo vescovo, da individuare forse in *San Tommaso Becket*, titolare della chiesa. Alle estremità, entro due nicchie con calotta a conchiglia bordata da una cornice floreale, si ergono invece *San Pietro* e *Santa Caterina d'Alessandria*, ben riconoscibili dai relativi attributi iconografici. La consunzione della pietra ha risparmiato parzialmente la santa sulla destra, lasciando intravedere maggiori dettagli stilistici. Il programma figurativo si completa sul timpano con un *Cristo passo* a mezzo busto, sgorgante da una foglia d'acanto accartocciata, con le statue a tutto tondo dell'*Annunciazione* poste sugli acroteri e con il *Crocifisso* issato sul colmo della cuspide.

A Diego Sant'Ambrogio (1904), che per primo tentò uno studio delle tre arche Andreani, va riconosciuto il merito di aver individuato, seppur fugacemente, l'ambito di riferimento di questo monumento di alto pregio scultoreo. Egli vi distinse infatti la possibile mano di Giovanni da Campione⁵⁹⁴. Tale intuizione non è stata in seguito riconsiderata a dovere dalla critica. Se Silvio Vigezzi si limitava a un generico riferimento a maestri campionesi, estensibile indistintamente alle tutti tre i monumenti, Costantino Baroni indicava legami con tipologie venete e bergamasche, dall'*Arca del Beato Enrico* nel Duomo di Treviso alle tombe di Trescore e Iseo⁵⁹⁵. Angiola Maria Romanini, avvicinando cronologicamente questo secondo sepolcro Andreani al *Sant'Ambrogio* di Bellano (cat. II.32), parlava invece di un campionesse fortemente influenzato da Giovanni di Balduccio⁵⁹⁶. Una lettura separata dei tre monumenti è stata adeguatamente redatta da Oleg Zastrow, il quale ha però associato a scultori locali il nostro monumento, suggerendo una presunta relazione, a mio avviso inappropriata, tra l'*Annunciata* di Corenno e opere comasche come la *Madonna con Bambino* di Laino (cat. II.28), quella già sul postergale dell'altare del Duomo di Como (cat. II.16) e il frontale con San Giorgio del Museo Civico di Como (cat. II.23), assimilando tutte queste opere a una medesima temperie artistica⁵⁹⁷. Un richiamo alla 'bottega dell'ambito di Giovanni da Campione' ritorna invece nella scheda di Luisa Casati e Francesca Tasso nel cr-rom dedicato ai *Maestri campionesi* divulgato nel 2000⁵⁹⁸.

⁵⁹⁴ SANT'AMBROGIO 1904, in part. pp. 524-526.

⁵⁹⁵ VIGEZZI 1928, I, p. 57; BARONI 1944, pp. 95, 116 n.1; BARONI 1955, p. 792.

⁵⁹⁶ ROMANINI 1955, p. 683; ROMANINI 1964, I, pp. 294, 309 n.49.

⁵⁹⁷ ZASTROW 1989, scheda 79, pp. 123-129; ZASTROW 1992a, pp. 231-232.

⁵⁹⁸ CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 45.

Il riferimento a Giovanni da Campione, attivo documentatamente a Bergamo tra il quinto e il settimo decennio del Trecento, può trovare una concreta validità solamente ponendo a confronto diretto le opere bergamasche con il sepolcro di Corenno Plinio. La decorazione sofisticata dell'arco ogivale, con trafori e ricami marmorei, rievoca difatti quelle dei due archi del protiro settentrionale di Santa Maria Maggiore a Bergamo, sebbene questi ultimi siano a tutto sesto e articolati in maniera più complessa, con l'utilizzo di pietre di diverso colore nella muratura (figg. 962-967). Non è possibile individuare una simile idea in altri artisti contemporanei, né in Giovanni di Balduccio né nel Maestro di Viboldone e tanto meno in Bonino da Campione. Maggiori e più stringenti affinità si rinvergono inoltre tra le figure scolpite. Il *Cristo* in Pietà svela un'incredibile parentela con il *San Barnaba* della loggia del protiro bergamasco, quasi si trattasse della stessa persona, dalla folta e lunga barba lanosa, con l'attaccatura alta dei capelli sull'ampia fronte, al di sotto della quale sporgono gli occhi scolpiti in grossi bulbi (figg. 971-972). Il confronto regge eloquentemente anche con la testa di profilo di Sant'Alessandro abbracciata dalla *Santa Grata* (fig. 974). Altri possibili raffronti sono possibili tra l'*Angelo*, simbolo dell'Evangelista Matteo, di Corenno Plinio e la figura di *Cristo benedicente* al centro dell'arco del protiro bergamasco, estremamente affini nei volti dai tratti somatici duri e squadrati (figg. 969-970). Se poi osserviamo le due belle sculture dell'*Annunciazione* poste a coronamento della tomba Andreani, l'impostazione risulta del tutto simile a quella del rilievo di uguale soggetto all'interno del Battistero bergamasco, ove si ripetono pressoché identiche le pose della Vergine e dell'Angelo, a Bergamo meglio definiti nei dettagli, purtroppo in gran parte cancellati nelle figure fortemente consunte di Corenno (figg. 975-976). L'*Annunciata*, oltretutto, presenta notevoli analogie con la *Santa Grata* sia nel viso, con gli occhi sporgenti e la bocca minuta, che nelle terminazioni del mantello arrotolato (figg. 979-981). Nonostante lo stato di degrado estremo del fronte del sarcofago lecchese non permetta un esame puntuale, si può osservare come il volto severo della *Santa Caterina*, dai tratti maschilini e aspri, ricordi le figure del rilievo della *Cattura di Cristo* nel Battistero di Bergamo (figg. 985-986). Infine, merita una nota di riguardo il *Cristo* crocifisso al culmine del sepolcro (anch'egli trasfigurato dal pessimo stato conservativo della pietra), che nel suo cadere stremato richiama la scena della *Crocifissione* del Battistero (figg. 987-988). Risulta interessante per la singolare iconografia dell'*Arbor Vitae*, che doveva essere ben nota allo scultore, data l'importante raffigurazione pittorica di questo tema esibita sulla parete meridionale della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, databile agli anni Quaranta⁵⁹⁹.

⁵⁹⁹ PIROVANO in *La pittura in Italia*, I, 1986, p. 76; PELLATI in *I pittori bergamaschi*, I, 1992, pp. 182-211; RECANATI in *La Pittura in Lombardia* 1993, pp. 209-211; RECANATI, TRAVI 1995, pp. 140-141 (Travi).

Questa carrellata di rimandi tra Corenno Plinio e Bergamo credo palesi e confermi un intervento diretto di Giovanni da Campione sulle sponde del lago di Como. Non va dimenticato che nel 1348 il suo nome appare in un documento relativo alla ricostruzione della prepositurale di Bellano, distante solo pochi chilometri (cat. II.32). In un momento molto prossimo potrebbe dunque ancorarsi anche quest'altra commissione, forse in anticipo all'impresa del protiro bergamasco che, stando alle due epigrafi datate 1351 e 1353, lo impegnò nei primissimi anni del sesto decennio.

Va infine riconsiderato un altro punto del citato studio di Diego Sant'Ambrogio. Lo studioso trovava nell'arca Andreani alcune analogie con l'altare commissionato dal canonico Tommaso Pusterla per la chiesa di Santa Maria di Castello a Tradate, in provincia di Varese, da datarsi entro il settimo decennio, opera che egli attribuita con cautela allo stesso Giovanni da Campione⁶⁰⁰. Il legame mi sembra si faccia particolarmente stretto tra le rispettive figure dell'*Annunciazione*, ben confrontabili anche con un terzo gruppo attribuito a Giovanni, già sul protiro meridionale e ora conservato all'interno della basilica di Santa Maria Maggiore a Bergamo, databile al principio degli anni Sessanta (figg. 977-978, 982-983)⁶⁰¹. Ciò spinge a ritenere il sepolcro di Corenno un precedente e un modello, ripreso con lievi varianti dallo stesso scultore alcuni anni dopo per una diversa configurazione.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1859, p. 1211; ANDREANI 1898, pp. 71-77; SANT'AMBROGIO 1904; VIGEZZI 1928, I, p. 57; BARONI 1944, pp. 95, 116 n.1; BARONI 1955, p. 792; ROMANINI 1955, p. 683; ROMANINI 1964, I, pp. 294, 309 n.49; BRIVIO 1984, pp. 117-121; ZASTROW 1989, scheda 79, pp. 123-129; ZASTROW 1992a, pp. 231-232; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 45; CASANOVA-PENSA 2005, pp. 33-49; *Arte Gotica in Lombardia* 2007, pp. 88-90.

⁶⁰⁰ SANT'AMBROGIO 1904, p. 526. Sull'altare Pusterla a Tradate si vedano CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 136; GORIO 2017.

⁶⁰¹ RECANATI 1998; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 25.



961

Fig.961 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



962



963



964

Fig.962 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Monumento Andreani "due"*, particolare, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Figg.963-964 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Protiro settentrionale*, particolari, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



965



966



967

Fig.965 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Monumento Andreani "due"*, particolare, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Figg.966-967 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Protiro settentrionale*, particolari, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



968



969



970

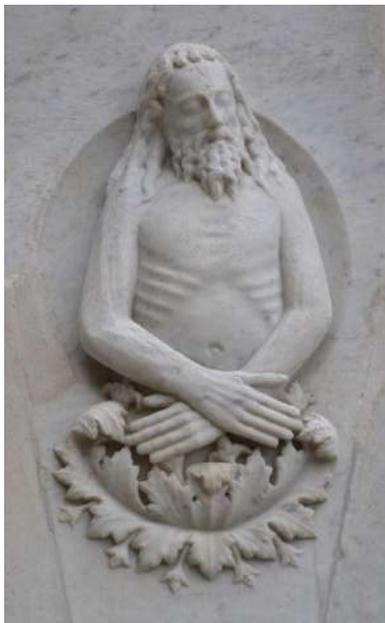
Fig.968 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Protiro settentrionale*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore
Fig.969 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Dio Padre*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale
Fig.970 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Simbolo dell'Evangelista Matteo*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



971



972



973



974

Figg.971, 973 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Cristo passo*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.972 GIOVANNI DA CAMPIONE, *San Barnaba*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale

Fig.974 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Santa Grata*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale



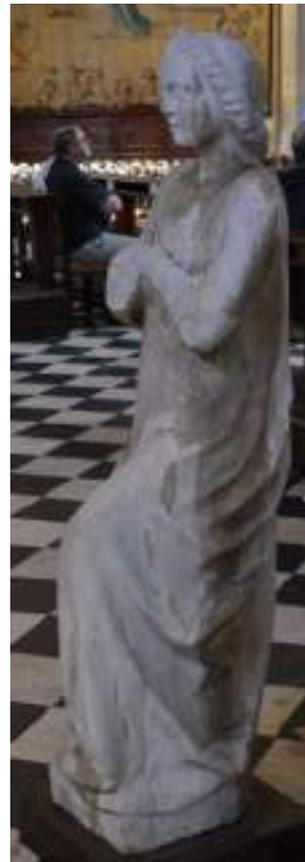
975



976



977



978

Fig.975 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angelo annunciante*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.976 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angelo annunciante*, particolare dell'*Annunciazione*, Bergamo, Battistero

Fig.977 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angelo annunciante*, particolare dell'*Altare Pusterla*, Tradate, chiesa di Santa Maria in Castello

Fig.978 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Angelo annunciante*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore



979



980



981



982



983

Fig.979 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Annunciata*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.980 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Annunciata*, particolare dell'*Annunciazione*, Bergamo, Battistero

Fig.981 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Santa Grata*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale

Fig.982 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Annunciata*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore

Fig.983 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Annunciata*, particolare dell'*Altare Pusterla*, Tradate, chiesa di Santa Maria in Castello



984



985



986



987



988

Fig.984 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino e santi*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.985 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Santa Caterina*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.986 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Cattura di Cristo*, particolare, Bergamo, Battistero

Fig.987 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Crocifisso*, particolare del *Monumento Andreani "due"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.988 GIOVANNI DA CAMPIONE, *Crocifissione*, particolare, Bergamo, Battistero

II.35

CORENNO PLINIO (Lecco)

Chiesa di San Tommaso Becket

Scultore lombardo

Monumento di Baldassarre Andreani (“tre”)

1371

Marmo; 400 x 250 cm circa

Il terzo monumento Andreani, ultimo in ordine di tempo, a differenza dei due precedenti presenta un'epigrafe documentaria trecentesca, incisa lungo il bordo superiore del sarcofago, dalla quale si apprende che Stefano Andreani fece elevare questa tomba per il padre, Baldassarre, nel 1371: + IN NOMINE : D(OMI)NI AMEN : ANNO CHR(ISTI) MCCCLXXI HOC : OPVS : FECIT : FIERI : STEPHANVS FILIVS : Q(VON)DAM : D(O)M(INI) : BALSARI : DE : ANDRIANIS : DE : BVRGO : CORENNO : DIO(E)C(ESIS) : M(EDIO)L(AN)I :. + IN NOMI(N)E : D(OMI)N(I) : AM(EN).

Il sepolcro, in origine ubicato sulla controfacciata della chiesa, a destra del portale⁶⁰², venne trasferito all'esterno e addossato al muro del castello della famiglia nel 1870. Una lapide affissa di lato documenta che tale spostamento fu voluto dal conte Alessandro Sormani Andreani, adoperatosi per donare “nuovo lustro al paese”: AL / CONTE ALESSANDRO SORMANI ANDREANI / CHE NELL'ANNO 1870 / CON ATTO GENEROSO DEMOLENDO / UNA SUA CASA QUI DI FRONTE / E QUESTO MONUMENTO / DALLA VICINA CHIESA ESPORTANDO / DONAVA NUOVO LUSTRO AL PAESE / AD A QUESTE DELL'ARTE ANTICA / GLORIOSE MEMORIE / PIÙ DECOROSA MOSTRA / IL POPOLO DI CORENNO RICONOSCENTE / DEDICA.

Una terza iscrizione, murata al di sotto del sarcofago, restituisce la notizia di un precedente restauro, effettuato nel 1771, quando il monumento si trovava ancora all'interno dell'edificio sacro, promosso dal conte Giovanni Maria Andreani, del ramo milanese della famiglia e tumulato nel sepolcro più antico, posto contro la facciata della chiesa, a destra del portale (cat. II.33): D.O.M. / SEPVLCRVM MAIORVM / CCCC ANNORVM VETVSTATE DETRITVM / TVM SIBI TVM PAVLLO SENATORI / HIERONIMO PROTOPHYS. / ET PETRO FRATRIBVS OPTIMIS / NECNON FILIIS EORVMQVE POSTERIS /

⁶⁰² Così viene indicato negli atti della visita pastorale del 1611 (Milano, Archivio Storico Diocesano, *Visite pastorali, Pievi lacustri*, vol. 4). Vedi TASSO in *Maestri Campionesi* 2000, scheda 46.

HAEREDITARIO IVRE / COMES IO. MARIVS ANDREANVS / MEDIOLANENSIS
FINIVM PRAEFECTVS / RESTITVIT / AN. MDCCLXXI IDIB. AVGVST.

L'arca sembra voler riprendere alcune soluzioni iconografiche già presenti negli altri due sepolcri Andreani, dai quali si differenzia per un complessivo alleggerimento della struttura architettonica. Funge da basamento un pesante blocco lapideo a fasce bicrome bianche e nere, sul quale si ergono due coppie di colonnine atte a sorreggere il sarcofago figurato con il *Tetramorfo*, motivo già presente nel *Monumento Andreani "due"* (cat. II.34), benché in tutt'altra soluzione: qui infatti i quattro simboli degli Evangelisti sono tutti scolpiti a rilievo entro scomparti quadrangolari, disposti uno di fianco all'altro sul prospetto. L'urna si completa sui lati brevi con due lastre – quella di sinistra recante una croce e quella di destra una corona vegetale – tagliate maldestramente nel momento della nuova ricomposizione. La parte superiore del monumento è definita da un baldacchino con arco polilobato, in stile gotico 'fiorito', poggiante su quattro esili colonne, adornate da capitelli vegetali abitati da testine umane e animali. Sulla cuspide, disposto sopra lo stemma, il busto a rilievo di un *Cristo passo* sorge da una foglia accartocciata (fig. 991), un motivo già presente negli altri due sepolcri Andreani. L'insieme del fastigio si completa di ornamentazioni fitomorfe e mascheroni avvolti entro racemi vegetali e con due pinnacoli a edicola sugli acroteri. I vari interventi di ripristino e la ricomposizione nell'assetto esterno hanno determinato alcune mutazioni rispetto allo stato primitivo, lasciando immaginare che le edicole vuote sugli acroteri ospitassero in origine due statuette, raffiguranti verosimilmente un' *Annunciazione*.

Diego Sant'Ambrogio supponeva che i monumenti Andreani fossero in verità solo due, spiegando, sulla base di un disegno settecentesco eseguito da Santino Calvi, da lui visto nell'Archivio di Stato di Milano, ma non rintracciabile, che il terzo monumento sarebbe stato ricomposto con quello più antico, posto sulla facciata a destra del portale⁶⁰³.

Se da un lato va riconosciuta l'evoluzione in senso gotico della struttura architettonica di questo terzo sepolcro, dall'altro è da notare la modestia a livello scultoreo, evidente soprattutto nella goffa *Pietà*, non confrontabile con quella più sofisticata di Giovanni da Campione lavorata sul monumento adiacente. La scarsa originalità nell'ideazione iconografica spinge ad attribuire il complesso a un lapicida, o a una bottega, di minore importanza, forse locale, che deve essersi ispirato in prima battuta ai due modelli sepolcrali lì elevati. Non pare comunque di riconoscere un legame con il *Monumento Rusca*, già nella chiesa di San Francesco a Como, ora al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, individuato da Oleg Zastrow⁶⁰⁴.

⁶⁰³ SANT'AMBROGIO 1904, p.520-523; TASSO in *Maestri Campionesi* 2000, scheda 46.

⁶⁰⁴ ZASTROW 1989, scheda 80, pp. 129-134; ZASTROW 1992a, pp. 232-233.

BIBLIOGRAFIA:

CANTÙ 1859, p. 1211; ANDREANI 1898, pp. 71-77; SANT'AMBROGIO 1904; VIGEZZI 1928, I, p. 57; BARONI 1944, pp. 95, 116 n.1; BARONI 1955, p. 792; ROMANINI 1955, p. 683; ROMANINI 1964, I, pp. 294, 309 n.49; BRIVIO 1984, pp. 117-121; ZASTROW 1989, scheda 80, pp. 129-134; ZASTROW 1992a, pp. 232-233; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 46; CASANOVA-PENSA 2005, pp. 33-49; *Arte Gotica in Lombardia* 2007, pp. 88-90.



989

Fig.989 SCULTORE LOMBARDO, *Monumento Andreani "tre"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



990



991

Fig.990 SCULTORE LOMBARDO, *Monumento Andreani "tre"*, particolare, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

Fig.991 SCULTORE LOMBARDO, *Cristo passo*, particolare del *Monumento Andreani "tre"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



992



993



994



995

Figg.992-995 SCULTORE LOMBARDO, *Monumento Andreani "tre"*, particolari, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket



996



997



998

Figg.996-998 SCULTORE LOMBARDO, *Capitelli*, particolari del *Monumento Andreani "tre"*, Corenno Plinio, chiesa di San Tommaso Becket

II.36

MONTE MARENZO (Lecco)

Casa parrocchiale, parrocchia di San Paolo Apostolo

Scultore lombardo

Rilievo con tortura di Santa Margherita d'Antiochia

Fine XIV secolo

Pietra arenaria; 64 x 35 x 8/4 cm

Il rilievo, lavorato in una formella ad ogiva in pietra arenaria, raffigura una scena di supplizio inflitta a una santa, identificabile con Santa Margherita d'Antiochia. La pietra si presenta estremamente consunta in superficie, tant'è che parte della figurazione risulta abrasa e poco giudicabile. Entro una cornice terminante in alto in una cuspidè ad arco trilobato, si erge una croce a doppia traversa sulla quale è inchiodata una donna aureolata dai lunghi capelli, con il petto nudo, ricoperta solo da un perizoma. Si scagliano contro di lei due aguzzini – posti ai lati e di dimensioni più ridotte – alzando rispettivamente una spada e una lancia; uno di questi trattiene curiosamente un cestino. L'episodio si riferisce a una delle svariate torture subite da Marina d'Antiochia, vissuta nel III secolo e nota in Occidente come Margherita, giovane di speciale bellezza, figlia del prete pagano Edesimo, ma educata al cristianesimo dalla nutrice alla quale venne affidata, essendo orfana di madre. Il governatore della provincia Olibrio, stregato dalla sua beltà, avrebbe preteso di prenderla in moglie e di convertirla alla fede pagana. Il rifiuto della ragazza scatenò quindi l'ira del potente uomo, che dispose per lei feroci supplizi. Secondo la leggenda agiografica, dapprima fu spogliata e straziata sui fianchi con uncini di ferro. Sopravvissuta miracolosamente a questa tortura, venne rinchiusa in una prigione dove le comparve il demonio nelle sembianze di un drago, vinto da Margherita con il gesto della croce, o secondo un'altra versione con una croce con la quale gli squarciò il ventre, motivo per cui viene invocata a protezione delle gestanti. Uscita indenne ancora una volta, fu allora appesa a un palo, sospesa sulle fiamme accese, e percossa violentemente. Salvata ancora una volta dallo Spirito Santo, fu dunque gettata in una tinozza di acqua gelida, spaccatasi per l'intervento divino, fino alla vicenda conclusiva del martirio con la decapitazione⁶⁰⁵.

Il culto di Margherita si diffuse largamente in Occidente in epoca medievale e ne rimane un'importante testimonianza nel piccolo oratorio posto sul monte detto appunto 'Santa Margherita', che si innalza sopra il paese di Monte Marenzo, al confine tra le province di Lecco

⁶⁰⁵ SAUGET-CELLETTI 1967.

e Bergamo. L'edificio, risalente al XIII secolo, custodisce un affascinante ciclo affrescato con gli episodi della vita della santa, definito di cultura bergamasca e databile tra il XIV e il XV secolo⁶⁰⁶. Tra le scene dipinte, due possono essere avvicinate iconograficamente al nostro rilievo, vale a dire quella corrispondente alla tortura con gli uncini di ferro, purtroppo quasi totalmente perduta, e l'altra con la santa legata a una trave e picchiata da due carnefici (fig. 1000). Nella scultura vanno però riconosciuti caratteri di singolarità, non confrontabili direttamente con le pitture. A darne una prima lettura è stato Oleg Zastrow (1990), al quale si deve l'unica pubblicazione del pezzo lapideo, altrimenti ignoto alla critica⁶⁰⁷. Lo studioso ha difatti notato come nella raffigurazione della santa vi siano dei paralleli con la Crocifissione di Cristo: la giovane, coronata da un nimbo crociato, è inchiodata alla croce recante in alto lo spazio per il cartiglio. Tali specificità iconografiche vengono da lui imputate ad una libertà creativa del lapicida, che risulta nel complesso piuttosto grezzo nella resa esecutiva. Una libertà concessa forse dal fatto che non deve essersi trattato di una commissione prestigiosa, bensì di un'opera legata al culto popolare. A confermarlo potrebbe essere il particolare del clipeo inciso sul ventre, interpretabile come specifico rimando all'invocazione della santa per la protezione delle partorienti.

Le corrispondenze tra le rappresentazioni dell'episodio evangelico cristologico e la vicenda agiografica di Santa Margherita qui riprodotta hanno spinto Zastrow a proporre confronti tra la formella di Monte Marenzo e alcune sculture raffiguranti Crocifissioni, sparse nel territorio comasco, dal frontale con Sant'Eutichio nella chiesa di San Giorgio a Borgovico di Como (cat. II.18) alla scena centrale dell'altare del 1317 del Duomo cittadino (cat. II.16), o ancora dal Crocifisso innalzato a coronamento del *Monumento Andreani "due"* a Corenno Plinio (cat. II.34) al *Monumento di Beltramino Parravicini* a Casiglio d'Erba (cat. II.13), così come la lastra posta all'esterno della chiesa di San Bartolomeo a Sala Comacina (fig. 706). Tali accostamenti si possono considerare in maniera relativa, unicamente per la tipologia iconografica, ma non per aspetti di ordine stilistico, che nel caso della scultura lecchese risultano assai faticosi da decifrare, sebbene appaia evidente il livello qualitativo mediocre. Ne consegue la difficoltà nel proporre una datazione appropriata del rilievo, che comunque potrebbe essere posticipata verso la fine del secolo, diversamente da quanto suggerito da

⁶⁰⁶ ZASTROW 1990a, II, pp. 261-267; POLO D'AMBROSIO 1996; CORRADINI, MAURI in *Il monte di Santa Margherita* 2004, pp. 17-28. Sul sito fortificato del Monte Santa Margherita, ove sorge l'oratorio, si rimanda alle ricerche archeologiche di BONAITI, NUCCIO, UBOLDI 2000, pubblicate anche dal solo BONAITI in *Il monte di Santa Margherita* 2004, pp. 5-12.

⁶⁰⁷ ZASTROW 1990b. Lo studio di Zastrow viene brevemente citato da BONAITI, NUCCIO, UBOLDI 2000, pp. 154-155. Una riproduzione fotografica si trova nell'opuscolo di diffusione prettamente locale *Il monte di Santa Margherita* 2004, p. 14.

Zastrow, che la pone nel pieno Trecento⁶⁰⁸. L'unico dettaglio a cui guardare è la foggia dei due aguzzini, o meglio di quello di sinistra meglio conservato, che indossa una gonnella plissetata, corta sopra il ginocchio (fig. 1002).

Il rilievo fu ritrovato negli scantinati della canonica di Monte Marenzo e dunque murato all'interno della stessa casa parrocchiale, dove tutt'oggi è conservato⁶⁰⁹. Non è dato sapere quale fosse la sua destinazione primitiva, tuttavia, in considerazione della peculiare iconografia, si può ipotizzare che anticamente facesse parte degli arredi lapidei della vicina chiesetta dedicata al culto di Santa Margherita, ornata interamente al suo interno con affreschi databili tra la fine del Trecento e l'inizio del Quattrocento.

BIBLIOGRAFIA:

ZASTROW 1990b; BONAITI-NUCCIO-UBOLDI 2000, pp. 154-155; *Il monte di Santa Margherita* 2004, p. 14.

⁶⁰⁸ Una datazione all'ultimo decennio del XIV secolo è indicata anche nella scheda OA (1SZ0505) della Diocesi di Bergamo (Sara Bonora, 2002).

⁶⁰⁹ Colgo l'occasione per ringraziare don Giuseppe Turati per la speciale accoglienza riservatami; da lui ho appreso la notizia del luogo del ritrovamento, non specificato da Oleg Zastrow, che vide la scultura in parrocchia in un momento precedente alla sua affissione sul muro, quando poté infatti fotografarne la parte tergale (ZASTROW 1990b, p. 291 fig. 2).



999

Fig.999 SCULTORE LOMBARDO, *Tortura di Santa Margherita d'Antiochia*, Monte Marengo, casa parrocchiale



1000



1001



1002



1003

Fig.1000 *Tortura di Santa Margherita d'Antiochia*, Monte Marengo, Oratorio di Santa Margherita
Figg.1001-1003 SCULTORE LOMBARDO, *Tortura di Santa Margherita d'Antiochia*, particolari, Monte Marengo, casa parrocchiale

II.37

VERDERIO SUPERIORE (Lecco)

Chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Bonino da Campione (collaboratore di)

Madonna con Bambino

Ottavo-nono decennio del XIV secolo circa

Marmo; 44,5 cm

La piccola statuetta, collocata entro una nicchia aperta nella parete della navata sinistra della chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano a Verderio Superiore, raffigura una *Madonna con Bambino* stante, posta su un piedistallo di fattura moderna recante la scritta AVE MARIA. L'antica chiesa medievale di Verderio, essendo di dimensioni troppo ridotte per contenere tutti i fedeli e trovandosi in pessime condizioni, alla fine del XIX secolo necessitava di essere sostituita. L'ingente spesa non poteva comunque essere sostenuta dalla comunità e dalla curia. Fu così che a promuovere la costruzione di una nuova chiesa si prestò la generosità della contessa Giuseppina Turati Gnechi Ruscone († 1899), ricordata in una lapide commemorativa murata all'esterno del braccio del transetto meridionale, sotto il rilievo di un Cristo in Pietà. L'impresa, affidata all'architetto Fausto Bagatti Valsecchi, coadiuvato dall'ingegnere Enrico Combi, fu avviata nel 1898 e portata a termine nel 1902, anno della consacrazione. Il nuovo imponente edificio in stile neogotico, andava a sostituire quindi la vecchia parrocchiale di San Fiorano, definitivamente dismessa, ridotta ad uso profano, utilizzata inizialmente come abitazione rurale e in seguito abbandonata⁶¹⁰. Alla moderna chiesa la possidente e munifica famiglia donò il grande organo, capolavoro della ditta Giovanni Tamburini di Crema, la tela con l'*Adorazione dei pastori* sistemata nella cappella di San Giuseppe e il grande polittico, datato 1499, posto sull'altare maggiore, firmato da Giovanni Canevesio ed eseguito originariamente per la chiesa di Pornassio, in provincia di Imperia, ma acquistato dagli Gnechi dalla Pinacoteca o dall'Accademia di Brera⁶¹¹. Non sappiamo se anche la nostra Madonna sia stata trasferita in chiesa al momento dell'inaugurazione, tuttavia il fatto che non venga menzionata da Luca Beltrami nel suo agile libricino dedicato al nuovo edificio sacro, edito nel

⁶¹⁰ Tutt'ora è adibita ad abitazione privata, un'epigrafe ne ricorda la sopravvivenza della facciata: DELL'ANTICA / CHIESA PARROCCHIALE / DI VERDERIO SUPERIORE / SOSTITUITA DALLA NUOVA / NELL'ANNO 1902 / RIDOTTA AD USO / DI ABITAZIONE COLONICA / NELL'ANNO 1914 / RESTA LA FACCIATA / A RICORDO. Vedi BARTESAGHI in *La chiesa parrocchiale* 2002, p. 67; foto a p. 49.

⁶¹¹ Sulla nuova chiesa di Verderio si vedano BELTRAMI 1902; *La chiesa parrocchiale* 2002, nel quale, in particolare, si rimanda al saggio di BARTESAGHI, pp. 37-67.

1902, lascia aperto qualche dubbio. Ad ogni modo, la scultura, detta impropriamente di “gusto quattrocentesco”, fu segnalata nella nicchia della navata sinistra durante la visita pastorale del 1968⁶¹². Risulta dunque arduo capire quale fosse l’ubicazione primitiva dell’opera, che potrebbe essersi trovata nell’antica chiesa di Verderio ovvero essere arrivata qui da altrove in un secondo imprecisato momento⁶¹³.

Assai poco conosciuta negli studi sul gotico lombardo e quasi priva di bibliografia, la scultura fu resa nota da Oleg Zastrow in un articolo del 1994 e in seguito brevemente citata solamente in un volume monografico sulla chiesa, pubblicato dalla parrocchia nel 2002⁶¹⁴. Zastrow la inseriva genericamente nel repertorio di sculture gotiche trecentesche lombarde senza avanzare attribuzioni o analisi stilistiche, collegandola tipologicamente ad altre opere di simile soggetto della zona lariana: la *Madonna con Bambino* già parte dall’altare del Duomo di Como del 1317 (cat. II.16), per via dell’affinità tra le teste dei Bambini, sebbene in quella comasca individuasse accenti più arcaici; la *Madonna con Bambino* stante, marmorea, della parrocchiale di Laino, ritenuta più prossima cronologicamente (cat. II.28); il tondo con busto a rilievo della *Vergine* nella chiesa di Santa Maria a Grandate (fig. 725)⁶¹⁵; la *Madonna con Bambino* raffigurata sul frontale di sarcofago con San Giorgio del Museo Civico di Como (cat. II.23); la *Madonna con Bambino* in trono del Sacro Monte di Ossuccio (cat. II.30); e infine l’*Annunciata* relativa al *Monumento Andreani “due”* a Corenno Plinio (cat. II.34). Sulla scorta di quanto affermato dallo Zastrow, Elisabetta Parente (2002) la segnala come “manufatto di scuola lombarda di area lariana”, individuandovi una commistione di elementi della tradizione romanica e moduli più eleganti propri del linguaggio gotico.

La raffinata statuetta, scolpita nel candido marmo recante ancora minime tracce di policromia, rappresenta la Vergine stante e frontale, appena mossa in un lieve *hanchement*, nell’atto di sorreggere il figlioletto. Il corpulento Bambino, seduto sul suo braccio sinistro e posto di profilo, si aggrappa con la manina destra al velo della madre, tendendo l’altro braccio verso il suo petto, dove si concentra un tenero contatto fisico tra i due. Per quanto concerne la

⁶¹² Annotazioni relative alla visita del 1968 si trovano nella documentazione cartacea delle schede di catalogo della Diocesi di Milano, conservate presso il Museo Diocesano. Nella scheda compilata da Paolo Pietrosanti nel 1993, l’opera viene data dubitativamente al XIV secolo.

⁶¹³ A Verderio Superiore, oltre alla parrocchiale, esiste una seconda chiesa di fondazione antica dedicata a Sant’Ambrogio, purtroppo anch’essa totalmente trasformata dai restauri successivi. La primitiva parrocchiale di Verderio Inferiore, dedicata ai Santi Nazaro e Celso, risalente al XIII secolo, venne distrutta nel 1906 e ricostruita *ex novo*, sulla falsariga di quanto avvenuto nella frazione adiacente.

⁶¹⁴ ZASTROW 1994; PARENTE in *La chiesa parrocchiale* 2002, pp. 131-132. In concomitanza con l’uscita dell’articolo di Zastrow, che la rendeva pubblicamente nota per la prima volta, si decise di blindare la scultura dietro un vetro. In occasione del sopralluogo effettuato per questa ricerca, non è stato possibile far aprire il vetro per facilitare la ripresa fotografica, pregiudicata quindi da spiacevoli riflessi della luce.

⁶¹⁵ Per quest’opera, da ritenersi quattrocentesca, si veda la scheda relativa al *Sant’Abbondio* del Duomo di Como (cat. II.17).

tipologia della statua di ridotte dimensioni, di uso devozionale, raffigurante una Madonna con Bambino, allargando lo sguardo oltre la zona lariana, è possibile individuare un nutrito numero di esemplari nel panorama della scultura lombarda trecentesca. La nostra opera si può infatti accostare iconograficamente alla *Madonna* del Maestro di Viboldone, conservata nella Galleria Civica di Campione d'Italia (cat. I.2; figg. 1005-1006, 1009-1010), con la quale condivide l'identico motivo dei piedi incrociati del Bambino, presente in diversi modelli oltralpini e riscontrabile anche nella *Madonna con Bambino* della chiesa di Sant'Antonio Abate di Castelletto Mendosio, presso Abbiategrasso (cat. II.3; fig. 1007), già inserita nel *corpus* del Maestro di Viboldone da Costantino Baroni, ma ritenuta più correttamente un'opera della sua bottega da Carla Travi. La Vergine di Verderio non può in ogni caso essere avvicinata stilisticamente a queste ultime due, mentre trova maggiori riscontri nelle opere attribuite a Bonino da Campione e ancor più in quelle di qualche suo stretto seguace. La scultura che sembra confrontarsi meglio con la nostra è andata purtroppo perduta ed è nota solo tramite una vecchia fotografia. Si tratta di una piccola statua che un tempo si ergeva al centro di un'acquasantiera nell'Abbazia di Morimondo, nei pressi di Milano, trafugata nel 1974 e mai più ritrovata (figg. 1014-1015). Ascritta in un primo momento a Giovanni di Balduccio da Diego Sant'Ambrogio (1891), fu assegnata al Maestro di Viboldone dal Baroni (1944), ma vista più acutamente in relazione ai modi di Bonino da Campione da Franco Russoli (1958), col quale concorda Carla Travi (2011)⁶¹⁶. L'analogia della posa del gruppo, le proporzioni un po' tarchiate e la maniera di rendere le pieghe del mantello della Madonna, che scende avvolgendo la gamba destra, a quanto si può giudicare, trovano precisi riscontri nell'una e nell'altra opera. Diverse analogie, sia iconografiche che stilistiche, si rinvengono inoltre con un gruppo omogeneo di sculture di eguale soggetto, ascritte direttamente a Bonino, dalla *Madonna con Bambino* conservata al Detroit Institute of Arts (fig. 1017)⁶¹⁷ a quella del Museo Cluny di Parigi (fig. 1019)⁶¹⁸, simili soprattutto nella fisionomia e nel gesto del Bambino, o ancora dalla *Madonna* in trono nella parrocchiale di Trezzo (cat. II.5; fig. 1018) alla stante *Madonna 'Litta'* del

⁶¹⁶ La fotografia della Madonna di Morimondo si conserva presso la Fototeca del Kunsthistorisches Institut di Firenze, ma riprodotta in diversi contributi. Per la bibliografia specifica si vedano: SANT'AMBROGIO 1891a, p. 149; CAVAGNA SANGIULIANI 1908-1909, p. 36; CAROTTI 1913, p. 1225; *Lombardia*, Touring Club Italiano, vol. I, 1931, fig. 215 p. 125; BARONI 1944, pp. 101, 118 n. 22, fig. 205; TOESCA 1951, p. 392 n. 143; BARONI 1955, pp. 798-799; RUSSOLI in *Arte lombarda* 1958, p. 12; OTTINO DELLA CHIESA in *Conoscere l'Italia* 1980, I, p. 300; CALLIARI 1981, p. 27; TRAVI 2011, pp. 262-263, nn. 21-23 p. 267.

⁶¹⁷ VALENTINER 1925; VALENTINER 1938, n.19; BARONI 1944, p. 107; BARONI 1955, pp. 803-804; PREVITALI 1991, p. 97, fig. 144; BOSSAGLIA 1992, p. 33; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 47; MOSKOWITZ 2001, pp. 216-218; *Catalogue of Italian Sculpture* 2002, pp. ; TRAVI 2011, pp. 262, 264.

⁶¹⁸ BARONI 1955, pp. 803-804; CASATI, TASSO in *Maestri campioni* 2000, scheda 127; TRAVI 2011, p. 264.

Castello Sforzesco (fig. 1008), dove torna l'incrocio dei piedini di Gesù⁶¹⁹. Un confronto ravvicinato palesa comunque anche alcune differenze sostanziali. Se la Vergine di Verderio si mostra frontale, con una certa severità espressiva, le altre Madonne boniniane, più affabili nei visi dolci e sorridenti, si dispongono sempre in maniera dinamica, con la torsione dei busti e delle teste, nella costante ricerca di un colloquio con il Bimbo. Tuttavia, nonostante lo scarto, non si può non scorgere l'aria familiare che apparenta la nostra Madonnina ad altre opere di Bonino da Campione, come le due *Virtù* della National Gallery of Art di Washington (figg. 1026-1027)⁶²⁰, il *Sarcofago Caimi* in Sant'Eustorgio a Milano (fig. 1025)⁶²¹, o ancora le più alte realizzazioni milanesi della *Madonna* in Santa Maria Segreta (fig. 1023)⁶²² e dell'*Arca di Bernabò Visconti* (fig. 1028)⁶²³.

Ulteriori raffronti, forse più convenienti, evidenziano tangenze con alcune opere di ambito boniniano, compiute da abili collaboratori del maestro di Campione. Tra queste, la lunetta raffigurante una *Commendatio animae* nella chiesa di san Giorgio a Bernate Ticino (cat. II.1), dove la Madonna riprende il movimento 'alla Bonino', ma nel viso esprime una serietà prossima a quella di Verderio; i Bambini appaiono oltretutto estremamente affini nei tratti somatici (fig. 1030). A dare maggiori appigli è comunque il paliotto d'altare custodito nella chiesa di San Martino a Carpiano, raffigurante le *Storie della Vergine* (cat. II.2). Una chiara consanguineità appare tra la Sant'Anna raffigurata nell'episodio dell'*Incontro alla Porta Aurea* e la nostra Madonna lecchese: i profili dei nasi stretti e appuntiti, così come la bocca sottile e serrata, sembrano forgiati sullo stesso modello femminile (figg. 1031-1036). Le cadenze delle vesti degli astanti nella *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* riproducono lo stesso effetto di Verderio (figg. 1037-1038). Se poi guardiamo l'acconciatura riccioluta del Bambino, con le ciocche ben suddivise e terminanti in grosse chiocciole, è possibile trovare un parallelo nel San Giuseppe ritratto nello *Sposalizio della Vergine* di Carpiano (figg. 1039-1042).

La Madonna di Verderio rappresenta dunque un caso emblematico di scultura di stile boniniano, a prima vista facilmente confondibile con opere autografe dello stesso maestro, ma che ad un'analisi più attenta e accurata dimostra come nei decenni della seconda metà del Trecento si facciano strada diversi suoi collaboratori dalle qualità tutt'altro che trascurabili.

⁶¹⁹ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, pp. 260-262; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 295, pp. 272-274; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.25, pp. 104-105.

⁶²⁰ ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.26, p. 105.

⁶²¹ BOSSAGLIA 1984, pp.102-104; CASATI, STRADA in *Maestri campionesi* 2000, scheda 113; VERGANI 2001, p. 133.

⁶²² BARONI 1944, p. 109, n. 51; BARONI 1955, p. 807 n. 2; RUSSOLI in *Arte Lombarda* 1958, p. 13 scheda 30; CASATI, TASSO in *Maestri campionesi* 2000, scheda 107; CAVAZZINI in *Dalla Bibbia di Corradino* 1997, scheda 10, pp. 40-42.

⁶²³ VERGANI 2001; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 297, pp. 277-291.

Uno di questi è il valente allievo, attivo a Carpiano e presumibilmente a Bernate Ticino, al quale credo si possa assegnare anche l'opera qui presa in esame.

BIBLIOGRAFIA:

ZASTROW 1994; PARENTE in *La chiesa parrocchiale* 2002, pp. 131-132.



1004

Fig.1004 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano



1005



1006



1007



1008

Fig.1005 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1006 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Campione, Galleria Civica

Fig.1007 BOTTEGA DEL MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, Castelletto Mendosio, chiesa di Sant'Antonio Abate

Fig.1008 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino* ('*Madonna Litta*'), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



1009



1010



1011

Fig.1009 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Campione, Galleria Civica
Figg.1010-1011 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano



1012



1013



1014



1015

Figg.1012-1013 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Figg.1014-1015 BONINO DA CAMPIONE (?), *Madonna con Bambino*, già Milano, Abbazia di Morimondo



1016



1017



1018



1019

Fig.1016 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1017 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Detroit, Detroit Institute of Arts

Fig.1018 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Trezzo sull'Adda, chiesa dei Santi Gervasio e Protasio

Fig.1019 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Parigi, Musée de Cluny



1020



1021



1022



1023

Figg.1020, 1022 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1021 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Detroit, Detroit Institute of Arts

Fig.1023 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, Milano, chiesa di Santa Maria Segreta



1024



1025



1026



1027



1028

Fig.1024 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolare, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1025 BONINO DA CAMPIONE, *Sarcofago Caimi*, particolare, Milano, basilica di Sant'Eustorgio

Figg.1026-1027 BONINO DA CAMPIONE, *Prudenza e Giustizia*, particolari, Washington, National Gallery of Art

Fig.1028 BONINO DA CAMPIONE, *Incoronazione della Vergine*, particolare dell'*Arca di Bernabò Visconti*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



1029



1030



1031



1032

Fig.1029, 1031 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1030 COLLABORATORE DI BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino*, particolare, Bernate Ticino, chiesa di San Giorgio

Fig.1032 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incontro alla Porta Aurea*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino



1033



1034



1035



1036

Figg.1033, 1035 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Figg.1034, 1036 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Incontro alla Porta Aurea*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino



1037



1038



1039



1040



1041



1042

Figg.1037, 1039, 1041 BONINO DA CAMPIONE (COLLABORATORE DI), *Madonna con Bambino*, particolari, Verderio Superiore, chiesa dei Santi Giuseppe e Floriano

Fig.1038 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*, particolare, Carpiano, chiesa di San Martino

Figg.1040, 1042 BOTTEGA DI BONINO DA CAMPIONE, *Spotalizio della Vergine*, particolari, Carpiano, chiesa di San Martino

**CATALOGO TOPOGRAFICO:
PROVINCIA DI MONZA E BRIANZA**

II.38

MONZA

Duomo

Matteo da Campione (e bottega)

Evangelicorio e lastra con Incoronazione imperiale

1376-1396

Marmo; 484 x 690 x 160 cm; lastra: 89 x 287 x 12 cm

L'attività di scultore di Matteo da Campione è oggi solo parzialmente giudicabile. Ricordato in alcuni documenti milanesi, dapprima come giovane al fianco di Giovanni di Balduccio nel 1349 e in seguito come maestro autonomo convocato dalla Fabbrica del Duomo di Milano nel 1390, il suo nome viene solitamente ricordato in associazione al Duomo di Monza. Se si presta fede alle parole iniziali dell'iscrizione dedicatoria apposta all'esterno dell'abside, *hic iacet*, dobbiamo immaginare che l'artista, morto nel 1396, venisse sepolto proprio in quel luogo, per il quale spese molte delle proprie energie⁶²⁴. La lapide rievoca infatti il suo operato relativo alla facciata del Duomo, al Battistero e all'Evangelicorio. Lo spettacolare prospetto della cattedrale si compone di parti autentiche ed altre di rifacimento, essendo stato oggetto di numerosi interventi e trasformazioni messe in atto a partire dal XVIII secolo. Alcune lastre scultoree già parte della decorazione di secondo Trecento, imputabili a più mani e con diversi gradi qualitativi, sono attualmente conservate nel Museo del Duomo (figg. 1056-1059)⁶²⁵. Il Battistero, che doveva avere una forma circolare e trovare collocazione a destra dell'altare maggiore, trovandosi in un precario stato di conservazione fu sostituito nel 1630 con uno nuovo ad opera di Ercole Turati. La struttura di Matteo da Campione fu quindi distrutta. La proposta di Augusto Merati di riconoscerne alcuni resti nelle lastre murate sulle pareti esterne dell'abside del Duomo è stata rifiutata dalla critica successiva, soprattutto da Saverio Lomartire e Roberto Cassanelli⁶²⁶.

Rimane all'interno della cattedrale monzese, nella navata centrale, l'imponente pulpito, trasformato in cantoria all'inizio del XVIII secolo, quando il primitivo complesso fu smembrato, con la probabile perdita di alcune parti, e ricomposto senza rispettare totalmente le

⁶²⁴ *Hic iacet ille magn(us) edificator devot(us) m(a)g(iste)r M(a)the(us) de Campilono q(ui) huius sacro stante eccl(esi)e fatiem edificavit evan gelicorium ac babtisterium q(ui) obiit anno d(omi)ni MCCCLXXXVI die XXIII mensis Maii.*

⁶²⁵ LOMARTIRE 1992; CARMIGNANI in *Ille magnus* 1999, schede I.1-I.30, pp. 35-84.

⁶²⁶ MERATI 1982, pp. 127-136; CASSANELLI 1988, LOMARTIRE 1988; LOMARTIRE 1989; LOMARTIRE 1992; CARMIGNANI in *Ille magnus* 1999, scheda III, pp. 88-89.

sequenze previste dal programma iconografico iniziale. La grande lastra recante una scena di *Incoronazione imperiale*, che un tempo chiudeva il parapetto posteriore, è stata disgiunta dall'insieme e murata isolata sulla parete settentrionale del transetto, in prossimità dell'entrata alla Cappella di Teodolinda (fig. 1044). Il pulpito-cantoria attualmente si presenta come una grande cassa sostenuta verso il retro dai primi due pilastri settentrionali della navata e sul davanti da quattro colonne lisce con capitelli fogliati. Il parapetto è preziosamente scolpito su tre lati con una serie di nicchie a conchiglia abitate dagli *Apostoli* e dai *Santi Barnaba, Mattia e Paolo*, identificabili da iscrizioni, separate tra loro da colonnine tortili e delimitate da cornici floreali (figg. 1045-1047). Al centro del lato anteriore spicca aggettante il leggio con l'aquila di San Giovanni evangelista e i rilievi della *Deesis*, affiancati dai simboli degli *Evangelisti* (figg. 1048-1050). La cassa poggia nella sezione mediana su un ampio arco a tutto sesto, mentre gli archi a sesto acuto sistemati alle estremità sono frutto dei rifacimenti settecenteschi. Le lesene poste a separazione delle diverse porzioni recano quarantacinque formelle rettangolari con figure allegoriche e fantastiche, *Santi, Virtù* e personificazioni dei *Mesi* (figg. 1051-1052). Le alterazioni di primo Settecento hanno interessato soprattutto i lati brevi, i cui archi furono tagliati in tre parti, mentre le lastre scolpite vennero parzialmente rimontate sul lato lungo.

Tentativi di una ricostruzione del primitivo assetto furono proposti da Cesare Aguilhon nel 1878 e più recentemente da Augusto Merati (1982), il quale ne ha offerto una ricomposizione grafica, rivista più puntualmente da Graziano Alfredo Vergani (1999). All'Anguilhon si deve anche una prima corretta lettura della lastra con l'*Incoronazione*, data dalla storiografia settecentesca al 1290⁶²⁷, ma ricondotta dal canonico monzese a Matteo da Campione e alla sua impresa dell'Evangelicatorio. L'interpretazione di questa raffigurazione è stata a lungo discussa. Una serie di iscrizioni permette di individuare i personaggi raffigurati: l'arcivescovo di Monza, accompagnato da un diacono e un suddiacono, incorona un re, alla presenza dei principi elettori, identificati in sequenza con l'arcivescovo di Colonia, il duca di Sassonia, l'arcivescovo di Treviri, il langravio di Turingia, l'arcivescovo di Magonza e il marchese di Brandeburgo, quest'ultimo rivolto a un gruppo di borghigiani monzesi capeggiati dal rettore del Comune, al quale porge i diplomi imperiali. Sull'altare viene esibito parte del Tesoro, riportato a Monza da Avignone grazie dall'arcivescovo Giovanni Visconti nel 1346. Il fatto che il nome del protagonista dell'incoronazione sia stato omissso ha spinto parte della critica a non legarla a un preciso momento storico, bensì a pensarla come riferimento generico dell'importanza di Monza e della sua cattedrale per le incoronazioni imperiali. Tuttavia, l'idea

⁶²⁷ GIULINI 1760, p. 442; FRISI 1794, p.176.

avanzata da Anguillon e rilanciata più recentemente da Andrea Spiriti di riconoscervi un preciso nesso con l'incoronazione di Venceslao di Lussemburgo, figlio di Carlo VI, avvenuta nel 1378, appare come la più plausibile⁶²⁸. Tale datazione conviene oltretutto con gli aspetti stilistici e risulta accettabile per l'intero pulpito, sebbene l'esecuzione possa essersi protratta per alcuni anni; rimane comunque come *ante quem* la morte di Matteo nel 1396.

All'interno di una generale esuberanza esornativa dell'Evangelicario, emergono le figure a rilievo degli *Apostoli* e dei *Santi*, di chiara ascendenza balduccesca: qui si rende manifesta una reinterpretazione di quel linguaggio toscano in chiave lombarda, ma con accenti di eccentrica originalità. Le influenze stilistiche qui confluite, oltre a derivare direttamente da opere di Giovanni di Balduccio come l'*Arca di San Pietro Martire*, si legano a modelli affini come il protiro meridionale di Santa Maria Maggiore a Bergamo, l'*Arca di Sant'Agostino* a Pavia, o ancora ai monumenti sepolcrali di Lanfranco Settala e Martino Aliprandi in San Marco a Milano⁶²⁹. Il linguaggio balduccesco si fa ancora più serrato nella scena imperiale, rifinita con maggiore zelo, al punto che Costantino Baroni la pensava opera di uno scultore toscano come Cino de' Sinibaldi⁶³⁰.

I vari gradi di finezza esecutiva tra le numerose figure del complesso e tra queste e la citata lastra inducono a immaginare una compartecipazione di più mani, com'è naturale che sia, facenti comunque capo al maestro Matteo da Campione, autore sicuramente del progetto, come documentato nell'epitaffio celebrativo. Rimane tuttavia difficile stabilire quali siano le parti autografe a lui direttamente imputabili.

BIBLIOGRAFIA:

GIULINI 1760, p. 442; FRISI 1794, p. 176; CALVI, I, 1859, pp. 39-49; AGUILHON 1878; MEYER 1893, pp. 115-125; VENTURI 1906, p. 632; CAROTTI 1913, pp. 1211-1213; VIGEZZI 1928, I, p. 58; BARONI 1944, pp. 86, 129; TOESCA 1951, pp. 392-393; BARONI 1955, p. 783; MERATI 1982, pp. 116-126; GIORDANO 1984, pp. 359-361; SPIRITI 1989, pp. 125-129; SANVITO 1991; LOMARTIRE 1992; CASSANELLI 1995, pp. 73-111; CARMIGNANI in *Ille magnus* 1999, scheda II, pp. 84-88; VERGANI in *Ille magnus* 1999, pp. 16-27; FASSINA 2015; CASSANELLI 2015.

⁶²⁸ SPIRITI 1989, pp. 125-129.

⁶²⁹ LOMARTIRE 1992.

⁶³⁰ BARONI 1944, pp. 86, 129; BARONI 1955, p. 783.



1043



1044

Fig.1043 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Evangelicario*, Monza, Duomo

Fig.1044 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Incoronazione imperiale*, Monza, Duomo



1045



1046



1047

Figg.1045-1047 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Apostoli*, particolari dell'*Evangelicario*, Monza, Duomo



1048



1049



1050

Fig.1048 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Deesis*, particolare dell'*Evangelicario*, Monza, Duomo

Figg.1049-1050 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Evangelisti*, particolari dell'*Evangelicario*, Monza, Duomo



1051



1052



1053



1054

Figg.1051-1054 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Evangelicario*, particolari, Monza, Duomo



1056



1057



1058



1059

Figg.1056-1059 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), Formelle provenienti dalla facciata del Duomo, Monza, Museo del Duomo

II.39

VIMERCATE (Monza e Brianza)

MUST (Museo del territorio vimercatese), già Collegiata di Santo Stefano

Scultore lombardo

Vergine con Bambino, Santo Stefano e santo cavaliere

1360-1380 circa

Marmo; 110 cm circa

Le tre sculture della Madonna con Bambino, Santo Stefano e un santo guerriero, oggi esposte al Museo del territorio vimercatese, provengono dalla facciata della Collegiata di Santo Stefano di Vimercate. Qui furono issate all'interno della nicchia a tutto sesto collocata sotto il timpano durante i rifacimenti cinquecenteschi della chiesa⁶³¹. Come è stato sottolineato dagli studiosi la loro ubicazione originaria doveva però con tutta probabilità essere un'altra e più precisamente il coronamento di una porta urbana, secondo un modello già adottato a Milano⁶³². Sembra invece da escludere l'ipotesi di un loro posizionamento sul portale trecentesco, di cui non rimane alcuna traccia⁶³³. In epoca medievale tre erano i principali varchi cittadini: la Porta de Moriano, detta di San Rocco, unica ad essere sopravvissuta, la Porta de Burgo e la Porta San Damiano, entrambe distrutte e di cui non rimangono testimonianze iconografiche. La presenza di Santo Stefano è giustificabile in riferimento a ogni ingresso, essendo egli protettore del borgo, così come risulta essere consueta in Lombardia la devozione alla Vergine, mentre il santo guerriero (o semplicemente un cavaliere), di difficile identificazione, potrebbe essere maggiormente indicativo. Sebbene non mostri elementi probanti, Graziano Alfredo Vergani ha rilevato tra le chiese citate da Goffredo da Bussero quella dedicata a San Damiano, con annesso ospedale per i poveri, documentata presso l'omonima porta, supponendo quindi che il santo rappresenti proprio Damiano e che il gruppo provenga da quell'ingresso urbano; per lo studioso sarebbero state in seguito sistemate sulla facciata della Collegiata con valore apotropaico, in posizione invertita, dal momento che Santo Stefano si volge di lato e non verso la Madonna centrale⁶³⁴.

⁶³¹ L'esposizione secolare ha causato una generale corrosione della superficie lapidea e la rottura di alcuni punti; evidente è il danno subito dal volto della Vergine, mentre il piede sinistro del santo guerriero è frutto di un probabile rifacimento. La nicchia è stata interessata da un restauro nel 1608. Causa delle rotture potrebbero essere i numerosi fulmini abbattutisi sulla facciata tra l'Ottocento e il primo Novecento (quello del 1824 ha abbattuto la cella campanaria). VERGANI 1994a, pp. 211-212 n. 57.

⁶³² GIORDANO 1984, p. 361 (fa riferimento alla Pusterla di Sant'Ambrogio a Milano, databile verso il 1360 circa).

⁶³³ VERGANI 1994a, p. 197.

⁶³⁴ VERGANI 1994a, pp. 196-199.

A Vergani si deve l'unico contributo argomentativo circa le tre statue, per le quali egli pensa a un momento esecutivo intorno al 1350-1360, ad opera di un artista campioneso influenzato su più fronti dalla cultura artistica lombarda di metà secolo. La *Madonna con Bambino*, trattenuto sul braccio sinistro mentre apre un libricino, si rifà a un modello iconografico in auge nelle zone d'Oltralpe, importato in Lombardia fin dal principio del Trecento da Marco Romano nel protiro della Cattedrale di Cremona e ripreso dagli scultori autoctoni intorno alla metà del secolo, basti citare a proposito la *Madonnina di Campione* del Maestro di Viboldone (cat. I.2), oppure quella di un suo allievo a Castelletto Mendosio (cat. II.) o ancora la più tarda *Madonna 'Litta'* di Bonino da Campione. La posa lievemente ancheggiante della *Vergine* e la modulazione ariosa del mantello ricadente in una cascata di pieghe a mezza luna esprime un linguaggio pienamente gotico derivato *in primis* dal prototipo cremonese di Marco Romano, sviluppatosi poi sui modelli balducceschi, accolti tuttavia con minore fedeltà nella modellazione del volto – purtroppo in gran parte sfregiato e lacunoso – dai tratti piuttosto induriti e severi. La medesima serietà espressiva si coglie anche nei due santi, un poco più rigidi nell'impostazione. Il connubio tra tradizione lombarda, desunta in special modo dal Maestro della Loggia degli Osii (fig. 1063), e cultura toscaneggiante, evidente nella preziosità degli ornati, dimostra nel *Santo Stefano* l'evoluzione della plastica in Lombardia intorno ai decenni centrali del Trecento, in un momento posteriore all'ondata di novità apportata da Giovanni di Balduccio.

Nel suo articolato discorso, Vergani chiama in causa scultori diversi, dal Maestro della Loggia degli Osii a Giovanni da Campione, dal Maestro di Viboldone all'autore della lastra dell'ospedale di San Gerolamo a Como (qui denominato Maestro di Bonifacio da Modena), o ancora Giovanni di Balduccio e lo scultore del sarcofago un tempo considerato di Rebaldo Aliprandi, già in San Marco a Milano, ora al Castello Sforzesco. Indubbiamente scorre un *fil rouge* tra tutti questi autori e lo scultore attivo a Vimercate, eppure quest'ultimo non sembra paragonabile in maniera eloquente a nessuno di essi.

Data la vicinanza di Vimercate a Monza forse non appare troppo fuori luogo guardare all'ambito di Matteo da Campione. La maniera estroversa e particolareggiata di quest'ultimo viene meno nelle figure della provincia briantea, ma pare ritornare una simile reinterpretazione dei modelli balducceschi e quella serietà dei volti. L'imperatore seduto in trono nella lastra con la scena di *Incoronazione imperiale* del Duomo di Monza esibisce una lunga capigliatura dalle ondulazioni schematizzate avvicicabile a quella del santo guerriero vimercatese (figg. 1068-1069). Lo scultore di Vimercate dimostra di avere domestichezza nell'intaglio lapideo, nonostante non raggiunga certe raffinatezze di Matteo. In via ipotetica sembra comunque di

poterlo ricondurre vagamente al suo ambito, in un momento non troppo inoltrato della seconda metà del secolo.

BIBLIOGRAFIA:

GIORDANO 1984, p. 361; VERGANI 1994a, pp. 181-200; VERGANI 2008, pp. 212-215; TRAVI 2011, pp. 265, 270 n. 40.



1060



1061

Fig.1060 SCULTORE LOMBARDO, *Vergine con Bambino, Santo Stefano e santo cavaliere (San Damiano ?)*, Vimercate, MUST

Fig.1061 Collegiata di Santo Stefano, Vimercate, facciata



1062



1063



1064



1065

Fig.1062 SCULTORE LOMBARDO, *Santo Stefano*, Vimercate, MUST

Fig.1063 MAESTRO DELLA LOGGIA DEGLI OSII, *Santo Stefano*, Milano, già Loggia degli Osii, collezione privata

Fig.1064 GIOVANNI DA CAMPIONE, *San Proietizio*, Bergamo, basilica di Santa Maria Maggiore, protiro settentrionale

Fig.1065 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Santo Stefano* (da Porta Ticinese), Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



1066



1067



1068



1069

Fig.1066 SCULTORE LOMBARDO, *Santo Stefano*, particolare, Vimercate, MUST

Fig.1067 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolare, Vimercate, MUST

Fig.1068 SCULTORE LOMBARDO, *Santo cavaliere*, particolare, Vimercate, MUST

Fig.1069 MATTEO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Incoronazione imperiale*, particolare, Monza, Duomo



1070



1071



1072



1073

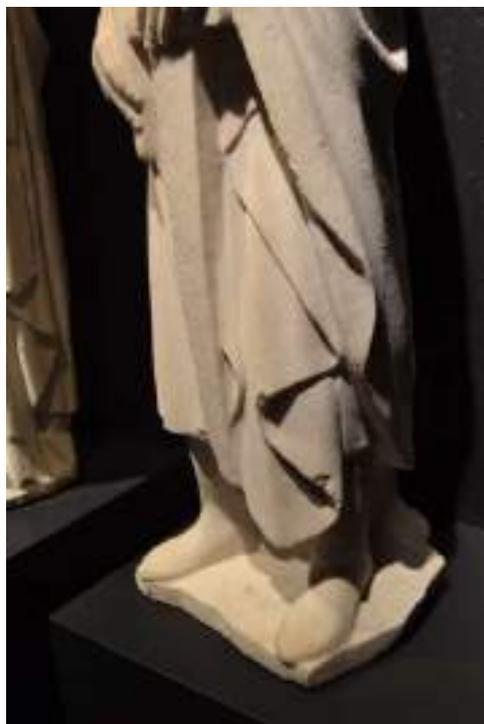
Figg.1070-1073 SCULTORE LOMBARDO, *Madonna con Bambino*, particolari, Vimercate, MUST



1074



1075



1076

Figg.1074-1076 SCULTORE LOMBARDO, *Santo cavaliere*, particolari, Vimercate, MUST

II.40

VIMERCATE (Monza e Brianza)

MUST (Museo del territorio vimercatese), deposito della Collegiata di Santo Stefano
Bonino da Campione (collaboratore di)

San Giovanni Battista

1370-1390 circa

Marmo con tracce di policromia; 67 x 29 x 16 cm

Questo piccolo e prezioso *San Giovanni Battista*, rimasto inedito fino alla segnalazione di Graziano Alfredo Vergani nel 2008, si trovava innalzato in cima al cupolino del fonte battesimale della Collegiata di Santo Stefano di Vimercate. Staccato da lì e rimasto a lungo dimenticato tra le sculture della chiesa, da alcuni anni è depositato ed esposto presso il Museo del territorio vimercatese. La scultura, secondo lo studioso, potrebbe provenire dall'antico fonte battesimale della chiesa di Santa Maria, indicato nelle visite pastorali come catino "satis honestum et pulchrum [...] cinctum murello baptisterii antiqui", trasferito in Santo Stefano tra il 1621 e il 1634, quando venne qui descritto da monsignor Uberto Maria Visconti come "baptisterium antiquum lapideum", e quindi essere stata reimpiegata nel battistero settecentesco della stessa collegiata⁶³⁵. La lavorazione a tutto tondo e il soggetto la indicherebbero infatti come perfetto coronamento di un pilastro posto al centro di una vasca battesimale.

La statuetta si mostra stante, in una posa mossa da un lieve *hanchement* che fa avanzare la gamba destra verso l'esterno e dalla rotazione del capo in direzione opposta, verso sinistra. Il modello iconografico del Battista recante il medaglione contenente l'agnello mistico, indicato con l'indice, come giustamente annotato da Vergani, risulta essere assai raro tra la scultura lombarda di secondo Trecento, trovando un solo parallelo, precedente, con l'omonimo santo, purtroppo acefalo, posto sul tabernacolo milanese di Porta Nuova, opera del Maestro di Viboldone (cat. I.14). Nelle numerose raffigurazioni inserite per lo più in rilievi di ambito sepolcrale, il Precursore è difatti solitamente effigiato con la croce astile e il cartiglio, mentre qui sembra ispirarsi precisamente al modello della porta urbica. Ne riprende la posizione identica ancheggiante e la disposizione su una simile base piatta, con i piedi nudi disposti di sbieco. Ne imita oltretutto la modalità di rendere la duplice veste di pelliccia e di stoffa, quest'ultima lasciata scendere analogamente dalla spalla sinistra, prima di essere trattenuta dall'avanbraccio e di cadere quindi verso terra in morbide ondulazioni (figg. 1078-1080). Una

⁶³⁵ ASMi, Sezione X, *Visite pastorali, Pieve di Vimercate*, vol. 27, qq. 6, 11, vedi VERGANI 2008, p. 215.

ripresa di tale prototipo iconografico si rinviene nel Battista appartenente al gruppo statuario già sul tabernacolo della distrutta Porta Nuova o di Milano, detta anche Castello, di Monza, ora conservato al Castello Sforzesco, databile agli ultimi anni della signoria di Gian Galeazzo Visconti, tra il 1395 e il 1402⁶³⁶.

Il piccolo santo vimercatense non possiede però lo slancio garbato impresso dal Maestro di Viboldone e quella raffinata ariosità del mantello. Il viso dai lineamenti minuti, quasi celati dalla massa voluminosa e ondulata dei capelli e della barba a forcocchio, richiama tipi fisiognomici molto prossimi a Bonino da Campione. Sebbene la modellazione accurata possa far sorgere il dubbio di un intervento dello stesso Bonino, il confronto con opere più propriamente assegnabili alla sua mano, come ad esempio i rilievi sui lati brevi dell'*Arca di Bernabò Visconti*, pongono alcuni dubbi al riguardo, soprattutto se si osserva la modellazione della barba più approssimativa e così massicciamente compatta del Battista di Vimercate, che si discosta dalla resa più veristica degli *Evangelisti* o del *Cristo* nella scena dell'*Incoronazione della Vergine* (figg. 1081-1084). L'opera denuncia comunque un'adesione fedele alla maniera del campionesse, facendone ipotizzare l'esecuzione da parte di un suo strettissimo e valente collaboratore, come già evidenziato da Vergani e Carla Travi⁶³⁷. L'affinità ai tipi figurativi del citato monumento visconteo inducono pertanto a immaginare una datazione tra gli anni Settanta e Ottanta.

BIBLIOGRAFIA:

VERGANI 2008, pp. 215-216; TRAVI 2011, p. 262.

⁶³⁶ GIORDANO 1984, p. 361; VERGANI in *Museo d'Arte Antica* 2013, schede 540-542, pp. 134-140.

⁶³⁷ La studiosa propone un confronto tra il San Giovanni di Vimercate e una piccola *Madonna con Bambino* lignea, in collezione privata, da lei attribuita a un collaboratore di Bonino e rispondente tipologicamente alla perduta *Madonna* dell'Abbazia di Morimondo (TRAVI 2011, p. 262). Rimane però il dubbio se quella Madonna sia autentica oppure una copia moderna a imitazione della statuetta trafugata a Morimondo (CAVAZZINI 2013, p. 47 n. 35).



1077

Fig.1077 COLLABORATORE DI BONINO DA CAMPIONE, *San Giovanni Battista*, Vimercate, MUST



1078



1079



1080

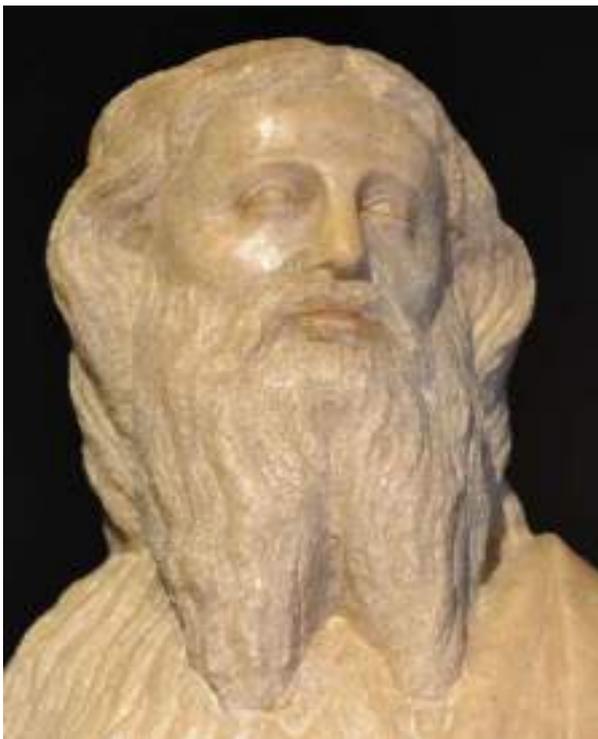
Figg.1078, 1080 COLLABORATORE DI BONINO DA CAMPIONE, *San Giovanni Battista*, Vimercate, MUST
Fig.1079 MAESTRO DI VIBOLDONE, *San Giovanni Battista*, Milano, Porta Nuova



1081



1082



1083



1084

Figg.1081, 1083 COLLABORATORE DI BONINO DA CAMPIONE, *San Giovanni Battista*, particolari, Vimercate, MUST

Figg.1082, 1084 BONINO DA CAMPIONE, *Arca di Bernabò Visconti*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

III. UN CASO SPECIFICO:

IL MONUMENTO BOSSI GIÀ NELLA CHIESA DI SAN MARCO A MILANO

“Chi riesce a tener dietro alla congerie immensa dei dispersi sarcofagi di Milano? E come si può da un semplice marmo, spesso senza iscrizioni di sorta alcuna, arguire di qual monumento abbia fatto parte un giorno?”⁶³⁸. Non potrebbero esserci parole più appropriate per definire il gravoso problema dello studio della scultura lombarda medievale. In questo modo, nel 1902, Diego Sant’Ambrogio introduceva il suo articolo dedicato ad un frammento marmoreo appena ritrovato, privo di iscrizioni e totalmente decontestualizzato, che egli tentava di associare al distrutto monumento di Giacomo Bossi, già nella chiesa di San Marco a Milano. Si cercherà ora, per quanto possibile, di districare le ingarbugliate vicende critiche relative a questo sepolcro, col fine di avanzare alcuni nuovi spunti di riflessione sulla scultura lombarda di secondo Trecento.

Nel corso del XIV secolo molte illustri famiglie milanesi scelsero il tempio eremitano di San Marco quale luogo privilegiato di sepoltura. Tra queste figura la casata dei Bossi, i cui membri si distinsero nel panorama cittadino come stimati giureconsulti, intimamente legati alla famiglia dei Visconti. La notizia dell’originaria collocazione della tomba Bossi in San Marco si apprende da alcune fonti sette e ottocentesche. Fu Giovanni Sitoni di Scozia il primo ad indicare, nel 1706, la presenza del “marmoreo monumento” di “Jacobinus de Bossis” nella chiesa agostiniana, trascrivendone, seppur con qualche imprecisione, la lunga iscrizione ad esso correlata⁶³⁹. L’interesse epigrafico prevalse su quello più prettamente artistico, tant’è che lo storico, al di là dell’indicazione materiale, non annotò alcuna descrizione. La trascrizione di Sitoni fu ripresa testualmente, errori compresi, da Filippo Argelati nel 1745, a sua volta seguito da altri storici ed epigrafisti tra XVIII e XIX secolo⁶⁴⁰. Nessuna di queste fonti, però, offre informazioni circa l’ubicazione precisa del sepolcro all’interno della chiesa, né tanto meno ci aiuta a comprenderne l’aspetto originario. Solo Vincenzo Forcella, nel 1890, riferendo quanto letto in un manoscritto anonimo di data imprecisata, afferma che l’iscrizione in caratteri gotici fu notata da tale Anonimo sulla controfacciata della chiesa⁶⁴¹. L’epitaffio, intriso di note

⁶³⁸ SANT’AMBROGIO 1902, pp. 65-70.

⁶³⁹ SITONI DI SCOZIA 1706, II, p. 29, n. 30.

⁶⁴⁰ ARGELATI 1745, I, pp. 214-215; GIULINI 1771, I, pp. 508-509; ODORICI 1878, tav. II; FORCELLA 1890, IV, p. 297 n. 419.

⁶⁴¹ FORCELLA 1890, IV, p. 298. L’Anonimo (indicato come “ms. Seletti, car. 13”) la vide “nella parete appena si entra in chiesa dalla porta maggiore”. Come già segnalato da Moizi, la mancanza di indicazioni precise riguardo a questo manoscritto non ne facilita il reperimento, con la conseguente impossibilità di risalire alla sua datazione,

encomiastiche, ha per noi una particolare valenza dal momento che vi si menzionano esplicitamente i destinatari del sepolcro, vale a dire Giacomo Bossi e suo figlio Giacomo detto il Magno, come pure il committente, Vassallino, secondo figlio di Giacomo:

Tegitur hac arca/ vir probus quem mundi monarcha
Carolus effecit/ censorem aule sue
Qualis sit/ doctor qui transis cerne viator
Comes miles/ factus Cesaris diva manu.

Stem<m>ate preclarus Bosia propago predigna
Genus clitum clarius titulis ipse fecit
Noma suum consonum legibus moribus aptum
Iacobus sup<p>lantans vitia quasque lites.

Sorte mortis merita quam vita preces<s>it honesta
Obi<i>t senex Iacobus Iacobi Magni pater
Stipes preclarus a quo bina propago natorum
Il<l>ustris enituit Bosiam domum ornans.

Patris adhuc soboles superstes altera felis
Vas<s>alinus regius cesareusque comes
Caius in hac poli titulus est iste famosus
Vir clarus dogmatibus publice rei tutor.

Qui patris et fratris p/ ulchro tegens ossa sepulchro
Monet quasque gentes/ hos memorare viros.
Regnet cum Christo sar/ cophago conditus isto
Sors sua sit celum qu/ od Pastor servat amoenum⁶⁴².

Il tono altamente elogiativo del testo è con tutta probabilità da imputare proprio a Vassallino, che nelle parole conclusive lascia intendere il desiderio di essere tumulato nel medesimo sarcofago insieme al padre e al fratello. Bisogna segnalare che lo stesso Forcella ha tramandato una seconda epigrafe registrata dall'Anonimo, già situata sotto l'altare della terza cappella della navata sinistra, dalla quale si evince che in quel luogo doveva essere sepolto Giacomo Magno Bossi⁶⁴³. I lavori di rinnovamento, avvenuti a più riprese nei secoli, hanno

vedi MOIZI 2011, scheda 5, pp. 67-84 (in part. p. 69). Forcella aggiunse inoltre che l'iscrizione "ora si vede in basso nella parete a destra dirimpetto la porticella", un'indicazione alquanto enigmatica poiché di seguito prosegue con la descrizione dell'arca priva di epigrafi oggi considerata da alcuni studiosi appartenente a Gabriele Bossi.

⁶⁴² Qui si riporta la trascrizione di Mario Mascetti, con relative integrazioni, registrata da PESCARMONA in *Sculture del XIV e XV secolo* 2003, pp. 20-22.

⁶⁴³ FORCELLA 1890, p. 303 n. 426 (iscrizione quattrocentesca ripresa dal ms. Seletti, car. 14v, in parte consunta).

progressivamente cancellato l'antica veste medievale della chiesa di San Marco. Tra il 1690 e il 1714, in modo specifico, è documentata una fase di ristrutturazione generale in chiave tardo barocca e proprio in questi anni i monumenti sepolcrali, fioriti in gran numero nel corso del XIV secolo, dovettero patire spostamenti e rimaneggiamenti, con conseguente perdita di parte di essi⁶⁴⁴. Naturalmente, anche il monumento Bossi non venne risparmiato. Tuttavia, un'annotazione fornitaci da Federico Odorici, nel 1878, si rivela essere molto preziosa. Nel ricostruire la genealogia dei Bossi, l'Odorici riferisce che l'urna con le ossa di Giacomo padre e Giacomo figlio era decorata con bassorilievi e con la suddetta epigrafe, che egli copia direttamente da Filippo Argelati. Ci informa poi che nel 1711 l'abate di San Marco, Taddeo Caluschi, consegnò agli eredi della famiglia – i marchesi Fabrizio, Benigno, Simeone e Carlo Bossi – il marmo corredato dell'iscrizione, marmo “rappresentante lo stesso giureconsulto Giacomo Bossi, sedente con gesto oratorio fra parecchi ascoltatori”⁶⁴⁵. Un dato descrittivo quest'ultimo non da poco, in quanto unico accenno “antico” a noi noto relativo all'aspetto del sepolcro.

Nel corso del XX secolo la critica ha tentato di individuare alcuni probabili pezzi superstiti, raggiungendo posizioni non sempre concordi. Nella vicenda sono state coinvolte tre opere: un frontale di sarcofago oggi murato sulla parete occidentale del transetto destro della chiesa di San Marco; un rilievo raffigurante una *Commendatio animae*, ritrovato recentemente in collezione privata e che nella prima parte di questa tesi si propone di attribuire al Maestro di Viboldone (cat. I.13); una lunetta ora conservata presso la Galleria Civica di Campione d'Italia. Il loro affiancamento ideale palesa, però, sostanziali incongruenze materiali, iconografiche e stilistiche. Occorre, pertanto, considerare i tre frammenti singolarmente, come appartenenti a tre differenti sepolcri. Solo uno di questi, come si vedrà, rappresenta indubbiamente una porzione del monumento Bossi.

Il sarcofago marmoreo, tutt'oggi all'interno della chiesa di San Marco (fig. 1086), presenta al centro una scena di *Commendatio animae* (fig. 1088), in cui il committente è ritratto nell'atto di porgere il modellino di una chiesa, o cappella, alla Vergine col Bambino in trono, accompagnato dai Santi Ambrogio e Giovanni Battista. Negli scomparti laterali, decorati da racemi floreali, figurano gli scudi sormontati da eccentrici personaggi barbuti quali cimieri, mentre i due pilastri alle estremità accolgono putti sgorganti da anfore tra pampini d'uva di sapore protoumanistico.

⁶⁴⁴ MEREGAZZI 1937, pp. 23-24; PARVIS MARINO 1974, pp. 101-113; PARVIS MARINO 1987, pp. 31-56 (in part. pp. 43-46); PARVIS MARINO 1998, pp. 231-297. Ciò che rimane oggi delle testimonianze sepolcrali trecentesche si ritrova ricomposto nel braccio destro del transetto della chiesa.

⁶⁴⁵ ODORICI 1878, tav. II.

L'errata e infondata convinzione che questa potesse essere l'originaria arca di Giacomo Bossi deriva da Giuseppe Mongeri, autore di una guida artistica di Milano compilata nel 1872⁶⁴⁶. Tale opinione, accolta in gran parte dalla letteratura successiva fino alla metà del Novecento, fu respinta una prima volta da Diego Sant'Ambrogio nell'articolo citato in apertura, insospettito dalla presenza di un solo donatore, anziché due, e dall'assenza del santo omonimo Giacomo⁶⁴⁷. Il defunto qui dona il modellino di una chiesa, che il Forcella propose di identificare con la chiesa milanese di Sant'Ambrogio ad Nemus, la cui ricostruzione fu da lui erroneamente riferita proprio a Giacomo Bossi⁶⁴⁸. Fu Lucia Bellone, nel 1940, a individuare correttamente in Gabriele, terzo figlio del nostro Giacomo, il membro della famiglia Bossi legato alla chiesa in questione e quindi a escludere ulteriormente un'associazione di Giacomo col frontale in San Marco⁶⁴⁹. Una lapide murata nell'antico chiostro di Sant'Ambrogio ad Nemus riferisce, infatti, che Gabriele Bossi ne finanziò la ricostruzione nel 1389⁶⁵⁰. Dalle carte d'archivio si ricava che egli venne sepolto in San Marco, ma non è nota la sua data di morte; ad ogni modo, risulta documentato ancora nel 1403, ammesso che non vi sia un caso di omonimia nei documenti⁶⁵¹. La presenza di Sant'Ambrogio quale santo protettore e la donazione del modellino rappresenterebbero, di fatto, delle prove a favore⁶⁵². Se questo ragionamento fosse corretto, ci troveremmo di fronte a un secondo monumento Bossi, dedicato all'unico figlio di Giacomo inspiegabilmente non citato insieme al padre e ai fratelli nella lunga iscrizione. L'impossibilità di decifrare gli emblemi araldici posti sul frontale e tra le mensole di sostegno, scalpellati dalle truppe francesi alla fine del Settecento, ci induce comunque alla cautela.

Se l'identificazione del destinatario rimane ancora dubbia, più certo appare invece il riconoscimento della responsabilità artistica del sepolcro, da legare al protagonista indiscusso della stagione gotica lombarda della seconda metà del Trecento: Bonino da Campione. Egli dominò la scena per quasi mezzo secolo assumendo il ruolo di scultore di fiducia di Bernabò Visconti e ponendosi al servizio delle più importanti casate dell'Italia padana, tra Brescia,

⁶⁴⁶ MONGERI 1872, p. 92.

⁶⁴⁷ SANT'AMBROGIO 1902, p. 67. In accordo con Mongeri: MALVEZZI 1882, p. 63; PARAVICINI 1884, p. 75; FORCELLA 1890, p. 297 n. 419; VENTURI 1906, p. 580; CAROTTI 1913, vol. 2, parte III, p. 1199; MEREGAZZI 1937, p. 58; CELADA 1958, pp. 44-49 (in part. p. 45); CELADA 1959, pp. 26-27 (riporta la notizia che l'arca in origine era situata nel 'chiostro dei morti', trasportata all'interno della chiesa nel Seicento).

⁶⁴⁸ FORCELLA 1890, p. 298.

⁶⁴⁹ BELLONE 1940, pp. 178-201 (in part. p. 190). Seguita da BARONI 1944, pp. 103, 118 n. 29.

⁶⁵⁰ MORIGIA 1592, p. 475; SITONI DI SCOZIA 1706, p. 60; ODORICI 1878, tav. II; PINARDI 1967, pp. 206-212. Il cenobio di Sant'Ambrogio ad Nemus ospitava eremiti sottoposti alla regola agostiniana.

⁶⁵¹ SANTORO 1929, pp. 146-147, doc. 166; p. 471, doc. 88, pp. 476-481, doc. 98; BARILE TOSCANO 1998, p. 88; MOIZI 2011, scheda 5, p. 75.

⁶⁵² BARILE TOSCANO 1998, p. 88; BUGANZA 2015, pp. 129-167 (in part. p. 152).

Cremona, Verona, Padova e Mantova. Il confronto con i pezzi superstiti della sua fase giovanile cremonese, da collocare entro il sesto decennio, evidenzia particolari affinità con il sarcofago in San Marco sia nella resa dei panneggi che nei tipi fisionomici (figg. 1089-1090)⁶⁵³. D'altro canto, la vicinanza anche ad opere considerate mature di Bonino, come ad esempio la cosiddetta *Madonna 'Litta'* conservata al Castello Sforzesco di Milano (1370-1380 circa; figg. 1091-1092)⁶⁵⁴, crea qualche difficoltà nella datazione del monumento milanese⁶⁵⁵. Una cronologia tarda calzerebbe con l'eventuale collegamento a Gabriele Bossi, ma i pochi punti fermi della carriera dello scultore non aiutano, per ora, a risolvere del tutto il problema.

Quando Diego Sant'Ambrogio rifiutò l'idea di associare il sarcofago in San Marco a Giacomo Bossi, rese noto per la prima volta un rilievo da poco rinvenuto nella cascina "Il Torchio", presso Vigentino Milanese, e trasferito in Palazzo Borromeo a Milano, presso la famiglia Frova. Lo studioso pensò subito di riconoscerci uno dei frammenti del disperso monumento Bossi⁶⁵⁶. Il pezzo raffigura una classica scena di *Commendatio animae*, come si registra in moltissimi sepolcri lombardi trecenteschi (fig. 1087). Una coppia di donatori è accompagnata al cospetto della Madonna con Bambino da un santo di non facile identificazione, reggente il frammento forse dell'elsa di una spada, San Giovanni Battista e San Francesco. Il suo notevole livello qualitativo non passò inosservato, tant'è che nella letteratura di primo Novecento fu più volte riprodotto, fino al compendio sulla scultura gotica lombarda di Costantino Baroni, edito nel 1944⁶⁵⁷. Dopodiché la critica se ne è disinteressata, o forse sarebbe meglio dire dimenticata, dal momento che negli anni della seconda guerra mondiale la scultura lasciò Milano per non farvi più ritorno. Da allora se ne sono perse le tracce e nei contributi degli ultimi anni ci si è limitati a citarla, dandola per dispersa⁶⁵⁸. Il suo rinvenimento recente in collezione privata mi consente ora di renderla nota e di approfondirne lo studio⁶⁵⁹. Diego Sant'Ambrogio nella sua disanima fece alcuni errori di valutazione di ordine sia iconografico che stilistico. Nei due donatori oranti gli parve di riconoscere Giacomo padre e Giacomo figlio, quando è piuttosto evidente trattarsi di un uomo di una donna⁶⁶⁰. La presenza della coppia di coniugi defunti basta da sola a mostrare l'abbaglio dello studioso e a confermare che questo

⁶⁵³ Per la fase cremonese di Bonino si veda BELLINGERI 1996, pp. 143-158.

⁶⁵⁴ CAVAZZINI in *Giovanni da Milano* 2008, scheda 31, pp. 260-263; TRAVI in *Museo d'Arte Antica* 2012, scheda 295, pp. 272-274; ECCHER in *Arte lombarda* 2015, scheda I.25, pp. 104-105.

⁶⁵⁵ Per una datazione verso il 1360: FIORIO 1991, pp. 107-128, in part. 128; BELLINGERI 1996, p. 147. Per una datazione più tarda: BARILE TOSCANO 1998, pp. 83-88; BUGANZA 2015, p. 152.

⁶⁵⁶ SANT'AMBROGIO 1902; SANT'AMBROGIO 1903, pp. 238-242 (in part. p. 241 n.1).

⁶⁵⁷ VENTURI 1906, pp. 580, 582 fig. 460; CAROTTI 1913, p. 1230 fig. 1080; BARONI 1944, pp. 103, 118-119 n. 30, fig. 211.

⁶⁵⁸ PESCARMONA 2003, pp. 20-21; MOIZI 2011, scheda 5, pp. 73-74.

⁶⁵⁹ La discrezione richiestami dai proprietari non mi permette di essere più precisa sul luogo di collocazione.

⁶⁶⁰ Già notato anche da BELLONE 1940, p. 190.

frammento non può considerarsi parte del monumento Bossi, bensì di un diverso, purtroppo ignoto, sepolcro, del quale non conosciamo l'originaria ubicazione.

Ci si può, ad ogni modo, soffermare sull'analisi stilistica. Ritengo che si possa pacificamente dissentire dalla proposta attributiva a Giovanni e Matteo da Campione avanzata dal Sant'Ambrogio. Certamente più adeguato fu invece l'orientamento verso l'ambito del cosiddetto Maestro della lunetta di Viboldone suggerito da Costantino Baroni⁶⁶¹. Come si è già più volte ripetuto, fu lo stesso Baroni a etichettare così per la prima volta lo scultore anonimo, attivo intorno al 1348 nell'Abbazia di Viboldone, situata alle porte di Milano⁶⁶². Un artista tanto affascinante, quanto sfuggente, di cui non disponiamo dati biografici e cronologici certi, ma che sappiamo essere operoso durante gli anni Quaranta, anni in cui a Milano è ancora attivo il più famoso Giovanni di Balduccio. Va ribadito come il Maestro di Viboldone rappresenti la figura cardine della scultura lombarda di pieno Trecento, l'anello di congiunzione tra la sterzata impressa dal maestro pisano e la stagione dominata da Bonino da Campione. Fu uno scultore di primo piano, degno allievo di Giovanni, ma abile nell'evitare di cadere in una ripresa pedissequa del suo stile, svoltando, anzi, verso una strada del tutto autonoma e peculiare. Credo che Baroni abbia avuto una giusta intuizione, anzi, ritengo che questa possa considerarsi a pieno titolo un'opera autografa del Maestro⁶⁶³. Quello specifico modo di insistere sull'intaglio dei riccioli della barba e dei capelli cotonati in rigonfiamenti dietro alle orecchie, quella carica espressiva resa ancora più energica dalla bocca socchiusa, caratterizzano tanto i santi della *Commendatio animae* quanto il Cristo posto al centro del monumento Aliprandi (cat. I.4) o le statue relative alle *Sacre Conversazioni* poste a decoro delle porte urbane milanesi, ora conservate in diverse sedi (cat. I.14-19). Se poi si guarda alle sculture della lunetta di Viboldone (cat. I.7), le relazioni si fanno strettissime soprattutto tra le Madonne, così simili nella loro solenne fisicità, sottolineata dalle abbondanti vesti, magistralmente lavorate. Le notevoli concordanze con l'impresa di Viboldone e con quella delle porte urbane non solo confermano la paternità dello stesso scultore, ma fanno ipotizzare una cronologia prossima per il nostro rilievo, tra lo scadere del quinto e il principio del sesto decennio, momento in cui l'artista riesce a raggiungere uno dei suoi apici. Basti osservare il dettaglio raffinatissimo del puttino telamone reggente il trono della Vergine – un *unicum* tra le sculture lombarde coeve, che sembra preludere già ad esiti quattrocenteschi – per rendersi conto della maestria di questo artista destinato a influenzare il corso della scultura dei decenni successivi.

⁶⁶¹ BARONI 1944, p. 103.

⁶⁶² BARONI 1944, pp. 101-102.

⁶⁶³ Per ulteriori specifiche sul rilievo, soprattutto in relazione all'intero *corpus* del Maestro di Viboldone, si rimanda alla scheda I.13.

Escluso, quindi, che questo pezzo sia da associare al monumento Bossi, bisogna ricordare che quando Diego Sant' Ambrogio lo pubblicò non conosceva la lunetta oggi conservata a Campione (fig. 1085). La scultura è nota ormai da più di un secolo, da quando Giulio Carotti la rintracciò ai piedi dello scalone del Castello di Belgioioso, presso Pavia, e la segnalò come parte dell'arca di Giacomo Bossi⁶⁶⁴. Nel 2002 fu acquistata dal Comune di Campione d'Italia ed esposta nella locale Galleria Civica⁶⁶⁵. La lunga iscrizione che corre sulla base e il soggetto del magistrato in cattedra attorniato da un nutrito gruppo di uditori non lasciano spazio ad esitazioni: allo stato attuale delle nostre conoscenze questo è l'unico, vero, frammento sopravvissuto dell'antico monumento Bossi, proprio il marmo descritto da Federico Odorici e ceduto agli eredi della famiglia nel 1711⁶⁶⁶.

Va evidenziato come l'iconografia del dottore in cattedra abbia dei precedenti a Milano proprio nella chiesa di San Marco, *in primis* nel *Monumento del Beato Lanfranco Settala* realizzato da Giovanni di Balduccio e bottega e databile intorno alla fine degli anni Quaranta (fig. 1093). Una tipologia che prende a modello i monumenti bolognesi (fig. 1095) e che prima di questo caso risulta essere inedita in Lombardia, mentre in seguito avrà una certa fortuna esattamente nella stessa chiesa, come nel *Monumento di Martino Aliprandi*, opera di un epigono di Giovanni di Balduccio, qui etichettato convenzionalmente come Maestro di Martino Aliprandi (fig. 1094). È bene precisare che il convento agostiniano dalla fine del XIII secolo fu importante sede di uno *Studium* e forse non a caso diversi giuristi trovarono qui sepoltura. Uno su tutti Giacomo Bossi

Constatata perciò la provenienza da San Marco, si aprono due questioni circa la cronologia e la paternità di quest'opera notevole. Giacomo Bossi, giurisperito visconteo e giudice imperiale presso Carlo IV, morì in patria, a Milano, molto probabilmente nel 1355, a lungo considerato dalla critica possibile anno di esecuzione del monumento⁶⁶⁷. Nell'epitaffio, oltre al padre, è indicato come già defunto anche il figlio Giacomo Magno, che però risulta essere ancora in vita nel 1374. Quest'ultimo andrà pertanto considerato un termine *post quem* per il mausoleo⁶⁶⁸. Per quanto riguarda Vassallino, committente del sepolcro, egli compare più

⁶⁶⁴ CAROTTI 1913, pp. 1199, 1231; BIANCHI in *Sculture del XIV e XV secolo* 2003, pp. 7-10.

⁶⁶⁵ MOIZI 2011, scheda 5, pp. 67-84.

⁶⁶⁶ L'iscrizione ora è mancante delle estremità, ma grazie alle trascrizioni antiche è comunque possibile risalire alle parole perdute. Si veda la trascrizione di Mario Mascetti, con relative integrazioni, registrata da PESCARMONA in *Sculture del XIV e XV secolo* 2003, pp. 20-22.

⁶⁶⁷ Sulla vicenda biografica di Giacomo Bossi si vedano: CORIO a cura di MORISI GUERRA 1978, I, p. 774; SITONI DI SCOZIA 1706, p. 29 num. 30; ARGELATI 1745, pp. 214-215; GIULINI 1771, I, pp. 508-509; ODORICI 1878, tav. II; FORCELLA 1890, p. 297 n. 419; MURATORE 1907, pp. 5-104 (in part. p. 53 n.1, pp. 86-87 doc. VIII); *Repertorio diplomatico visconteo*, 1911, I, p. 46, doc. 422; COGNASSO 1955a, p. 335; COGNASSO 1955b, p. 465; DIURNI in DBI, XIII, 1971, p. 307; NOTO, VIVIANO, PENSA, GABRIELLI 1978, I, *Edoardo, Bossi*, pp. 282-285.

⁶⁶⁸ ODORICI 1878, tav. II; PESCARMONA 2003, p. 20; MOIZI 2011, scheda 5, p. 75.

volte documentato tra gli anni Sessanta e Ottanta, ma dal momento che in un documento del 1398 risulta essere già morto, bisognerà ritenere quest'ultimo un sicuro *ante quem*⁶⁶⁹. I dati storico-documentali corrispondono oltretutto con quelli della moda. La toga con cappa di pelliccia e cappuccio aderente indossati da Giacomo Bossi, come è stato giustamente notato da Mirko Moizi, si differenziano dalla *mise* di Martino Aliprandi (fig. 572), ma compaiono, ad esempio, negli affreschi di Andrea Bonaiuti nel cappellone degli Spagnoli eseguiti tra il 1365 e il 1368 (figg. 1096-1097)⁶⁷⁰. Cercando qualche riferimento più circoscritto all'ambito lombardo, si può notare come negli affreschi dell'Oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso, datati tra la fine del settimo e l'ottavo decennio, Stefano Porro compaia abbigliato allo stesso modo⁶⁷¹. Riferimenti iconografici diretti si scorgono, inoltre, tra le miniature del *Libro d'Ore di Bianca di Savoia*, madre di Gian Galeazzo Visconti, codice databile alla seconda metà degli anni Settanta. Nella scena di *Cristo davanti a Pilato*, quest'ultimo porta una toga impreziosita dalle nappe sulla spalla destra, mentre un cappuccio dal bordo impellicciato gli fascia la testa esattamente come in Giacomo Bossi (figg. 1098-1099). Sappiamo però come la foggia dei giuristi non segua molto gli aggiornamenti della moda gentilizia, rimanendo in voga per più decenni senza particolari mutamenti. Sarà allora più saggio rivolgere l'attenzione verso il giovane *à la page* che figura tra gli uditori togati (fig. 1100). Egli indossa un abito estremamente attillato con cinturone basso, gonnella e lungo becchetto. Questo tipo di abbigliamento maschile, che iniziò timidamente a diffondersi intorno alla metà del secolo, fu utilizzato in modo particolare tra gli anni Settanta e Ottanta. Lo ricaviamo ancora una volta dalle raffigurazioni miniate: si veda, ad esempio, il giovane di rosso vestito nella scena dell'*Inchiodamento alla Croce* (fig. 1101), sempre nel *Libro d'Ore di Bianca di Savoia*, così come i due giocatori nella scena di gioco del *Guiron le Courtois*, un manoscritto commissionato da Bernabò Visconti all'inizio dell'ottavo decennio. I dati della moda sembrano dunque coincidere con quelli storici, confermando una datazione della lunetta Bossi tra la seconda metà degli anni Settanta e i primi anni Novanta.

Tra ottavo e nono decennio in Lombardia l'egemonia in campo scultoreo spetta a Bonino da Campione. E proprio a Bonino, o a un suo stretto collaboratore attivo nel *Monumento di Bernabò Visconti*, la lunetta Bossi viene ascritta⁶⁷². Tuttavia, i visi imberbi e senza età dei

⁶⁶⁹ ODORICI, 1878, tav. II; COGNASSO, «L'unificazione della Lombardia», cit., pp. 3-569 (in part. p. 484); SANTORO 1929, pp. 476-481, doc. 98; SANTORO 1976, I, pp. 168-173, doc. 204, pp. 235-237, doc. 297, pp. 355-358, doc. 501; NOTO, VIVIANO, 1980, p. 22, doc. 31; *Le pergamene Belgiosioso* MARGAROLI 1997, I, p. 111, doc. 274; BARILE TOSCANO 1998, p. 116; PESCARMONA 2003, p. 20; MOIZI 2011, scheda 5, pp. 75-76.

⁶⁷⁰ MOIZI 2011, scheda 5, pp. 82-83.

⁶⁷¹ GALLI MICHERO 2008a, p. 42 (riquadro 29); GALLI MICHERO 2008b, in part. p. 47 (riquadro 29).

⁶⁷² MOIZI 2011, scheda 5, p. 84.

giuristi in ascolto di Giacomo Bossi, dalla pelle liscia e senza rughe, a mio avviso, non corrispondono perfettamente a quel senso di naturalismo tipico dello scultore di Campione, sempre meticoloso nella differenziazione dei tipi fisionomici, così come nella resa degli ornamenti, qui assenti (figg. 1102-1107). Un sentore boniniano è di certo percepibile, ma qualcosa sembra non convincere totalmente. Volendo per un attimo riconsiderare la posizione a suo tempo assunta da Costantino Baroni, dovremmo piuttosto volgere lo sguardo verso l'ambito del Maestro di Viboldone. In effetti, gli angeli reggi drappo seguono un modello già visto nel *Monumento di Salvarino Aliprandi* (figg. 1108-1113). D'altro canto però, la resa dei panneggi subisce un appiattimento e una semplificazione assolutamente inconsueti nel Maestro, sempre teso verso un'articolazione plastica ricercata (figg. 1114-1115). Qualora si volesse pensare a una possibile attribuzione all'anonimo scultore, emergerebbe oltretutto un problema cronologico. Sebbene non si abbiano termini precisi entro cui circoscrivere la sua attività, allo stato attuale degli studi il *corpus* di opere a lui riferibili si colloca tutto in un torno di anni ristretto, tra quinto e il sesto decennio. La lunetta Bossi, invece, come si è dimostrato poc'anzi, è molto più tarda. Detto ciò, nulla può impedirci del tutto di considerare l'ipotesi di essere di fronte a un'opera attardata del nostro scultore, da calarsi in una fase a noi ancora ignota. Solo in questo modo si potrebbe spiegare quel notevole cambio di registro. Se davvero fosse così, questa risulterebbe essere un'opera cruciale, indice di una carriera protrattasi in là negli anni, ma rimarrebbe comunque un grande punto interrogativo. Infatti, come mai uno scultore del suo calibro si sarebbe eclissato per più di vent'anni, lasciando campo libero a Bonino da Campione e collaboratori? Forse, la risposta è più banale del quesito. Il monumento Bossi non è stato scolpito dal Maestro di Viboldone e nemmeno da Bonino da Campione. Forse, dobbiamo iniziare a evitare di incasellare tutte le opere milanesi di secondo Trecento entro questi due soli canali. Forse, bisognerebbe pensare che esiste un'altra via, ovvero quella di una terza bottega attiva negli stessi decenni, composta da scultori sensibili alle novità dei due grandi maestri protagonisti, ma propensi a raggiungere esiti propri. E questo potrebbe essere il caso del 'Maestro della lunetta Bossi'. Ne deriva la necessità di approfondire lo studio di tutte quelle opere da sempre etichettate come prodotti di bottega di uno o dell'altro maestro.

Un esempio su tutti è la *Commendatio animae* del Museo Bagatti Valsecchi di Milano, attribuita alla bottega di Bonino da Campione (fig. 1116)⁶⁷³. In essa si leggono duplici influenze, derivanti dal Maestro di Viboldone e da Bonino da Campione, ma allo stesso tempo vari indizi attestano che non si tratta né dell'una né dell'altra mano. L'impostazione di tre quarti

⁶⁷³ FIORIO in *Museo Bagatti Valsecchi* 2003, I, scheda 365, pp. 312-313.

della Madonna rimanda certamente al nostro Maestro, ma lo slancio dinamico e vivace del Bambino, così come la figura del Battista, si rifanno alla maniera di Bonino. Tuttavia, nell'aria soave e spensierata della Vergine milanese mi pare si possano rinvenire attinenze con i volti paciosi e rassicuranti del monumento Bossi; il Bambino di Milano e l'angelo reggidrappo di Campione appaiono quasi sovrapponibili (figg. 1117-1119). In conclusione, ritengo quindi che la lunetta Bossi, così difficilmente classificabile all'interno dei cataloghi dei due maestri più noti, rappresenti una delle opere chiave da cui far partire nuove riflessioni per una rilettura della scultura lombarda trecentesca e, forse, per la messa a fuoco di un ulteriore protagonista di quella densa stagione artistica.



1085



1086

Fig.1085 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, Campione d'Italia, Galleria Civica
Fig.1086 BONINO DA CAMPIONE, *Sarcofago già Bossi*, Milano, chiesa di San Marco



1087



1088



1089



1090



1091



1092

Figg.1087, 1091 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Commendatio animae*, collezione privata

Fig.1088 BONINO DA CAMPIONE, *Commendatio animae*, particolare del sarcofago già Bossi, Milano, chiesa di San Marco

Fig.1089 BONINO DA CAMPIONE, *Commendatio animae*, Cremona, chiesa di Sant'Agostino

Fig.1090 BONINO DA CAMPIONE, *Commendatio animae*, Cremona, Duomo

Fig.1092 BONINO DA CAMPIONE, *Madonna con Bambino ('Madonna Litta')*, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



1093



1094



1095

Fig.1093 GIOVANNI DI BALDUCCIO (E BOTTEGA), *Monumento del Beato Lanfranco Settala*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.1094 MAESTRO DI MARTINO ALIPRANDI, *Monumento di Martino, Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco

Fig.1095 *Sepolcro di Bonandrea de' Bonandrei*, Bologna, Museo Civico Medievale



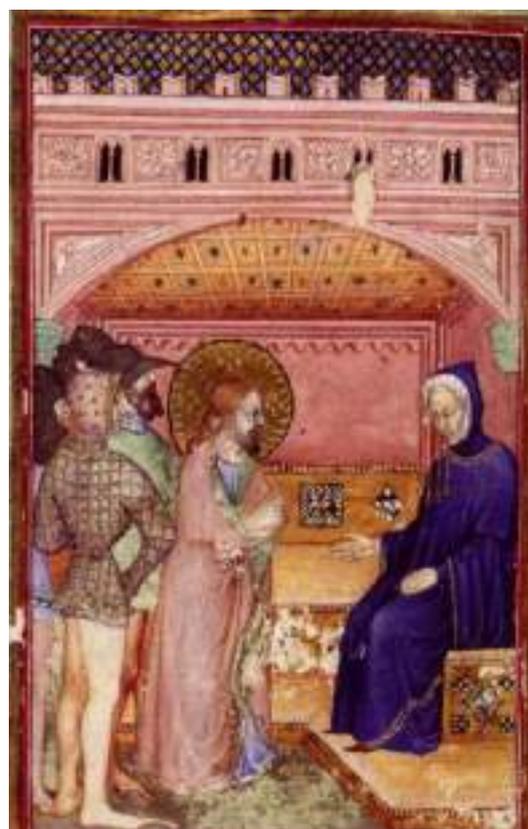
1096



1097



1098



1099

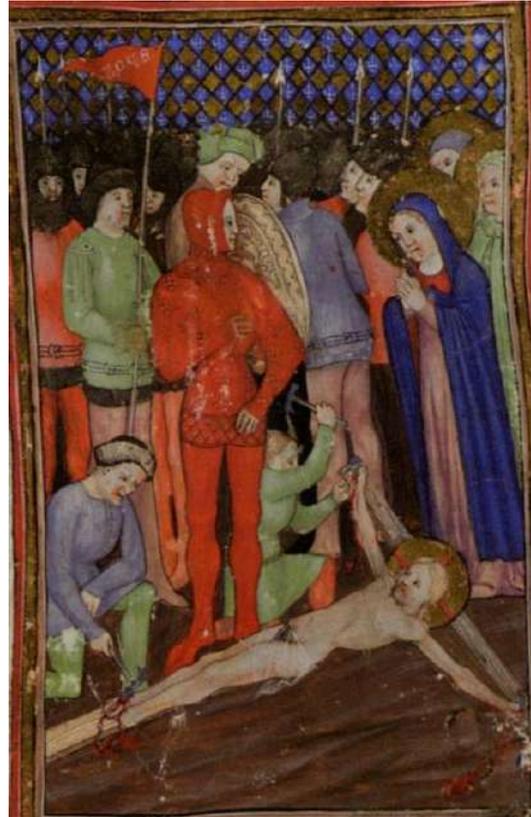
Figg.1096, 1098 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.1097 ANDREA DI BONAIUTO, *La Chiesa militante e trionfante*, particolare, Firenze, basilica di Santa Maria Novella, Cappellone degli Spagnoli

Fig.1099 GIOVANNI DI BENEDETTO DA COMO, *Cristo davanti a Pilato*, dal *Libro d'ore di Bianca di Savoia*, c. 144v, München, Bayerisches Staatsbibliothek



1100



1101



1102



1103

Figg.1100, 1101 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.1102 GIOVANNI DI BENEDETTO DA COMO, *Inchiodamento alla Croce*, dal *Libro d'ore di Bianca di Savoia*, c. 152v, München, Bayerisches Staatsbibliothek

Fig.1103 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Arca di Bernabò Visconti*, particolare, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco



1104



1105



1106



1107

Figg.1104, 1106 BONINO DA CAMPIONE (E BOTTEGA), *Arca di Bernabò Visconti*, particolari, Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Figg.1105, 1107 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica



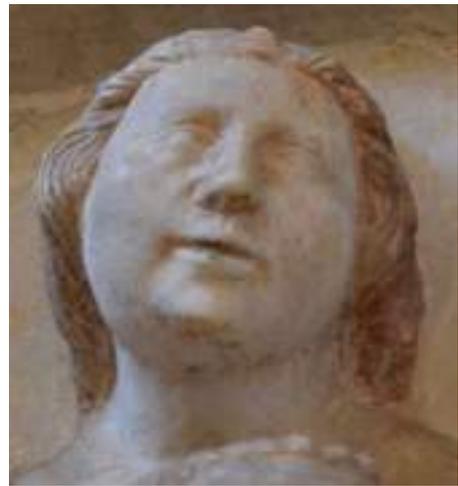
1108



1109



1110



1111



1112



1113

Figg.1108, 1110, 1112 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Angeli*, particolari della lunetta con *Giacomo Bossi* in *cattedra*, Campione d'Italia, Galleria Civica

Figg.1109, 1111, 1113 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Angeli*, particolari del *Monumento di Salvarino Aliprandi*, Milano, chiesa di San Marco



1114



1115

Fig.1114 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, particolare, Campione d'Italia, Galleria Civica

Fig.1115 MAESTRO DI VIBOLDONE, *Monumento di Salvarino Aliprandi*, particolare, Milano, chiesa di San Marco

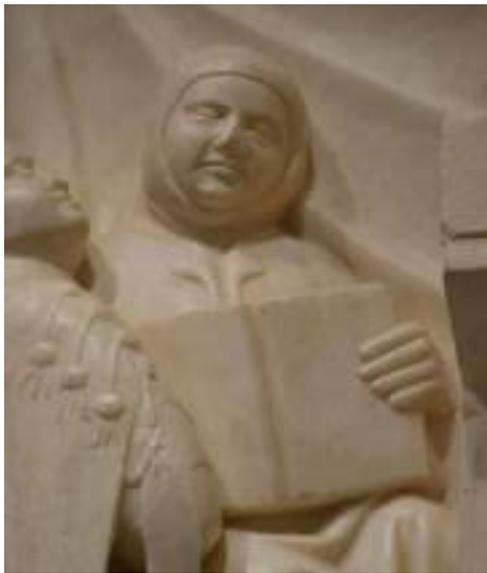


1116

Fig.1116 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Commendatio animae*, Milano, Museo Bagatti Valsecchi



1117



1118



1119

Fig.1117 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Commendatio animae*, particolare, Milano, Museo Bagatti Valsecchi

Figg.1118-1119 MAESTRO DELLA LUNETTA BOSSI, *Giacomo Bossi in cattedra*, particolari, Campione d'Italia, Galleria Civica

BIBLIOGRAFIA

XIII secolo

GOFFREDO DA BUSSERO, *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, rist. anastatica a cura di M. Magistretti e U. Monneret de Villard, Milano 1974

1288

BONVESIN DE LA RIVA, *De Magnalibus Mediolani* (1288), introduzione e note di M. Corti, trad. di G. Pontiggia, Milano 1974

1328-1342

FIAMMA G., *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus ab anno MCCCXXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, *Rerum Italicarum Scriptores*, 12.4, a cura di C. Castiglioni, Bologna 1938

post 1364

AZARIO P., *Chronicon de gestis principum Vicecomitum*, trad. it. *Cronaca della Lombardia e dei Visconti: 1250-1362 (con estensioni al 1364)*, con prefazione di L.A. Muratori, Pavia 1997

1503

CORIO B., *Storia di Milano* (1503), a cura di A. Morisi Guerra, 2 voll., Torino 1978

1549

GIOVIO P., *Le vite de i dodeci Visconti e di Sforza, prencipi di Milano* (1549), Venezia 1558

1551

GIOVIO P., *Elogia Virorum bellica virtute illustrium* (1551), Basilea 1575

1568

VASARI G., *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. a cura di P. Barocchi e R. Bettarini, 6 voll., Firenze, 1966-1987

1570

BREVENTANO S., *Istoria della antichità, nobiltà, et delle cose notabili della città di Pavia*, Pavia 1570

1592

MORIGIA P., *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592

1620

LUCINO PASSALACQUA Q., *Quattro lettere istoriche*, Como 1620

1630

MERULA G., *Antiquitatis Vicecomitum libri X*, Milano 1630

1650

PUCCINELLI P., *Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Milano 1650 (cit. PUCCINELLI 1650a)

PUCCINELLI P., *Zodiaco della Chiesa Milanese, IV, Memorie antiche di Milano e d'alcuni altri luoghi dello Stato*, Milano 1650 (cit. PUCCINELLI 1650b)

1664

RUSCA R., *Il Rusco, ovvero dell'Historia della Famiglia Rusca libri tre*, Venezia-Torino-Vercelli 1664

1666

GUALDO PRIORATO G., *Relatione della città e stato di Milano*, Milano 1666

1674

TORRE C., *Il ritratto di Milano*, Milano 1674

1675

TORELLI L., *Secoli agostiniani ovvero Historia generale del sagro ordine eremitano del gran Dottore di Santa Chiesa S. Aurelio Agostino vescovo d'Hippona, IV*, Bologna 1675

1683

TATTI P.L., *Degli Annali Sacri della città di Como. Decade seconda*, Milano 1683

1706

SITONI G., *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae, seu Chronicon insignis Collegii J. PP. judicum, equitum, et comitum inclytæ civitatis Mediolani*, Milano 1706

1734

TATTI P.L., *Degli Annali Sacri della città di Como. Decade terza*, Milano 1734

1737-1738

LATUADA S., *Descrizione di Milano (1737-1738)*, 6 voll., Milano 1996-2000

1738

ANACORINGIO I. [G. IRICO], *Tre dialoghi di Idrenia Anacoringio sopra la descrizione della città di Milano del rev. Signor Serviliano Latuada*, Milano 1738

1745

ARGELATI F., *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium, seu Acta, et elogia virorum omnigena eruditione illustrium, qui in metropoli Insubricæ, oppidisque circumjacentibus orti sunt; additis literariis monumentis post eorumdem obitum relictis, aut ab aliis memoriæ traditis*, I, Milano 1745

1760

GIULINI G., *Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano ne' secoli bassi. Raccolte, ed esaminate dal conte Giorgio Giulini*, 9 voll., Milano 1760

1766-1768

TIRABOSCHI G., *Vetera Humiliatorum Monumenta (VHM)*, 3 voll., Milano 1766-1768

1771

GIULINI G., *Continuazione delle Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano ne' secoli bassi. Raccolte, ed esaminate dal conte Giorgio Giulini*, 3 voll., Milano 1771

1783-1797

VERRI P., *Storia di Milano (1783-1797)*, 2 voll., Milano 1834-1835

1794

FRISI A.F., *Memorie storiche di Monza e sua Corte*, Milano 1794

1819-1902

LITTA P., *Famiglie celebri italiane*, 19 voll., Milano-Napoli 1819-1902

1823-1824

CICOGNARA L., *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia fino al secolo di Canova del conte Leopoldo Cicognara per servire di continuazione alle opere di Winckelmann e di D'Agincourt*, 8 voll., Prato 1823-1824

1827

LITTA P., *Famiglie celebri italiane*, fasc. IX, parte III, alla voce *Visconti di Milano*, Milano 1827

1830

GIARDINI E., *Memorie topografiche dei cambiamenti avvenuti e delle opere state eseguite nella R. città di Pavia sul fine del secolo XVIII e nel principio del XIX infino all'anno MDCCCXXX*, Pavia 1830

1831

ANNONI C., *Memoria storico-archeologica intorno il Piano d'Erba nella provincia di Como*, Como 1831

CANTÙ C., *Storia della città e della Diocesi di Como*, II, Como 1831

1836

CANTÙ I., *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini*, Milano 1836

1840

ARRIGONI G., *Notizie storiche della Valsassina e delle terre limitrofe*, Milano 1840 (rist. anastatica Sala Bolognese 1978)

1841

CAFFI M., *Della chiesa di Sant'Eustorgio in Milano: illustrazione storico-monumentale-epigrafica*, Milano 1841

1854-1857

GIULINI G., *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano del conte Giorgio Giulini. Nuova edizione con note e aggiunte*, 6 voll., Milano 1854-1857

1856

CANTÙ C., *Storia della città e della Diocesi di Como*, I, Firenze 1856

1859

CALVI G.L., *Notizie sulla vita e sulle opere dei principali architetti, scultori e pittori che fiorirono a Milano durante il governo dei Visconti e degli Sforza*, 3 voll., Milano 1859-1869

CANTÙ C., *Storia di Como e sua provincia*, 1859 (ed. 1975)

CANTÙ C., *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, III, Milano 1859

GUALTIERI L. (conte di Brenna), *Pavia e sua provincia*, 1859 (rist. col titolo *Storia di Pavia e sua provincia*, Brescia 1975)

1864

BARRERA C., *Storia della Valsolda con documenti e statuti*, Pinerolo (Torino) 1864

1870

BOLZANI A., *Cenni storici artistici sull'insigne Santuario della Madonna del Soccorso sopra Isola*, Milano 1870

DELL'ACQUA C., *Ricordi storici biografici pavesi*, Pavia 1870

1872

MONGERI G., *L'arte in Milano*, Milano 1872

1875

DELL'ACQUA C., *Dell'insigne reale basilica di San Michele Maggiore in Pavia*, Pavia 1875

1876

ALIZERI F., *Notizie dei professori del disegno in Liguria dalle origini al secolo XVI*, vol. IV, *Scultura*, Genova 1876

BARELLI V., *Recenti ispezioni e scoperte*, in "Rivista Archeologica della Provincia di Como", 9, 1876, pp. 1-8

1877

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I, Milano 1877

Appendice alle memorie storiche del casato Rusca o Rusconi: documenti, postille e tavole illustrative, Bologna 1877

1878

ODORICI F., *Bossi di Milano*, in P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Dispensa 181, Milano 1878

1881

PRELINI C., *Note storiche descrittive sulla antica basilica di San Teodoro in Pavia*, Pavia 1881

1882

MALVEZZI L., *Le glorie dell'arte lombarda ossia illustrazione storica delle più belle opere che produssero i lombardi in pittura, scultura ed architettura dal 590 al 1850*, Milano 1882

1883

MAGENTA C., *I Visconti e gli Sforza nel Castello di Pavia e loro attinenze con la Certosa e la storia cittadina*, I, Napoli-Milano-Pisa 1883

1884

PARAVICINI T.V., *Guida artistica di Milano dintorni e laghi*, Milano 1884

1887

CANETTA P., *Elenco, storico biografico, dei Benefattori dell'Ospedale Maggiore di Milano 1456-1886*, Milano 1887

1888

FOSSATI F., *Il vescovo Beltramino Parravicino da Casiglio e il suo testamento*, in “Periodico della Società Storica per la Provincia e Antica Diocesi di Como”, VI, 1888, pp. 39-67

VITALI L., *Il santuario della Madonna di Lezzeno sopra Bellano*, Milano 1888

1889-1893

FORCELLA V., *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri, raccolte da Vincenzo Forcella per cura della Società Storica Lombarda*, 12 voll., Milano 1889-1893

1890

FERRAI L.A., *Gli “Annales Mediolanenses” e i cronisti lombardi del secolo XIV*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVII, fasc. 2, pp. 277-313

1891

MEDIN A., *I Visconti nella poesia contemporanea*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVIII, fasc. 4, 1891, pp. 733-795

MONTI S., *Spigolature*, in “Periodico della Società Storica per la Provincia e antica Diocesi di Como”, VIII, 1891, pp. 306-310

SANT’AMBROGIO D., *La Badia di Morimondo. Notizie*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVIII, fasc. 1, 1891, pp. 129-156 (cit. SANT’AMBROGIO 1891a)

SANT’AMBROGIO D., *Ricerche intorno alla distrutta chiesa e facciata di S. Maria di Brera*, in “Archivio Storico Lombardo”, XVIII, fasc. 4, 1891, pp. 858-874 (cit. SANT’AMBROGIO 1891b)

1892

ROMANO G., *Delle relazioni tra Pavia e Milano nella formazione della signoria viscontea*, in “Archivio Storico Lombardo”, XIX, fasc. 3, 1892, pp. 549-589

1892-1898

Atti della visita pastorale diocesana di F. Feliciano Ninguarda vescovo di Como (1589-1593), ordinati e annotati dal Sac. Dott. Santo Monti e pubblicati a cura della Società Storica Comense negli anni 1892-1898, 2 voll.

1893

MERZARIO G., *I maestri comacini. Storia artistica di mille duecento anni (600-1800)*, 2 voll., Milano 1893 (rist. fotomeccanica, Bologna 1996)

MEYER A.G., *Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts: Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik*, Stuttgart 1893

MOIRAGHI P., *Una pianta di Pavia dipinta nel 1522*, in “Bollettino Storico Pavese”, I, 1893, pp. 41-65

SANT'AMBROGIO D., *Di tre importanti altorilievi di Balduccio da Pisa e di altre preziose opere d'arte esistenti nella Chiesa di San Bassano in Pizzighettone*, in “Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale”, 1893, pp. 184-198 (cit. SANT'AMBROGIO 1893a)

SANT'AMBROGIO D., *Il Borgo di Castiglione Olona presso Varese*, Milano 1893 (cit. SANT'AMBROGIO 1893b)

1894

BELTRAMI L., *Recensione a “D. Sant’Ambrogio, Carpiano, Vigano-Certosino, Selvanesco (1894)”*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXI, s. III, vol. II, 1894, pp. 413-418

CAROTTI G., *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di archeologia in Milano (Palazzo di Brera) nel 1893*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXI, s. III, vol. I, pp. 172-210

GEMELLI G., *Marmi scritti e figurati pervenuti al Museo Civico di Como*, in “Rivista Archeologica dell'antica Provincia e Diocesi di Como”, 37, 1894, pp. 13-18

MEYER A.G., *Studien zu Geschichte der oberitalienischen Plastik im Trecento*, in “Repertorium für Kunstwissenschaft”, XVII, 1894, pp. 18-37

RAHN G.R., *I monumenti artistici del Medio Evo nel Cantone Ticino*, Bellinzona 1894

SANT'AMBROGIO D., *Carpiano, Vigano Certosino e Selavnesco*, Milano 1894

SEMPER H., *Rezension von “A.G. Meyer, Lombardische Denkmäler des vierzehnten Jahrhunderts: Giovanni di Balduccio da Pisa und die Campionesen. Ein Beitrag zur Geschichte der oberitalienischen Plastik (1893)”*, in “Repertorium für Kunstwissenschaft”, XVII, 1894, pp. 147-157

1895

BELTRAMI L., *Alcune osservazioni a proposito dell'attribuzione dell'altare di Carpiano a Giovanni da Campione*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXII, fasc. 8, pp. 469-482

ROMANO G., *Eremitani e canonici regolari in Pavia nel secolo XIV e loro attinenze con la storia cittadina*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXII, fasc. 7, pp. 5-42

SANT'AMBROGIO D., *L'altare di Carpiano. Le annotazioni del libro mastro delle spese della Certosa di Pavia ed i caratteri stilistici delle sculture*, in “Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale”, XLIII, pp. 381-385; 428-437; 482-490; 560-565

1896

MERKEL C., *L'epitafio di Ennodio e la basilica di San Michele in Pavia*, Roma 1896

SANT'AMBROGIO D., *Cenni e curiosità di iconografia ducale nella Certosa di Pavia ed a Carpiano*, in “Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale”, XLIV, pp. 193-202 (cit. SANT'AMBROGIO 1896a)

SANT'AMBROGIO D., *Rinvenimento di cinque lapidi funerarie e di alcuni frammenti dispersi provenienti da edifici e chiese di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", XXIII, fasc. 9, pp. 162-173 (cit. SANT'AMBROGIO 1896b)

SANT'AMBROGIO D., *Sulle osservazioni mosse a proposito dell'attribuzione dell'altare di Carpiano a Giovanni e Domenico da Campione*, in "Archivio Storico Lombardo", XXIII, fasc. 9, pp. 174-182 (cit. SANT'AMBROGIO 1896c)

1897

CAROTTI G., *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di archeologia in Milano (Palazzo Brera) nel 1896*, in "Archivio Storico Lombardo", XXIV, s. III, vol. VII, pp. 395-420

MAGENTA C., *La Certosa di Pavia*, Milano 1897

MEYER A.G., *Der Meister des S. Abondio-Altars im Dom von Como*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX, 1897, pp. 147-150

MONTI S., *La cattedrale di Como*, Como 1897

MORPURGO S., *Un affresco perduto di Giotto nel Palazzo del podestà di Firenze*, Firenze 1897

SANT'AMBROGIO D., *Studio di ricomposizione dell'altare quadrifronte di Carpiano nella Certosa di Pavia*, in "Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale", XLV, pp. 541-553

1898

ANDREANI C., *La pieve di Dervio. Sono premesse alcune notizie riguardanti la provincia di Como e mandamento di Bellano*, Lecco 1898 (rist. 1994)

Catalogo di Arte Sacra Antica – Moderna – Applicata, Torino 1898

POGGI C., *Guida illustrativa del Civico Museo di Como*, Como 1898

1900

CAROTTI G., VITTADINI G.B., *Guida sommaria del Museo Archeologico ed Artistico nel Castello Sforzesco di Milano*, Milano 1900

MAIOCCHI R., *Ticinensia. Noterelle di storia pavese pei secoli XV e XVI*, Pavia 1900

SANT'AMBROGIO D., *Marmi e lapidi di Milano nella Villa Antona-Traversi di Desio*, in "Archivio Storico Lombardo", XXVII, fasc. 27, pp. 127-145

1901

MAIOCCHI R., *L'autore dell'Arca di S. Agostino in San Pietro in Ciel d'Oro di Pavia*, Pavia 1901

Pavia, in "Rassegna d'Arte", I, 1901, p. 46

SANT'AMBROGIO D., *Notizie e presunzioni preliminari intorno ad alcuni dei marmi milanesi di Desio*, in *Archivio Storico Lombardo*, XXVIII, fasc. 30, pp. 343-353 (cit. SANT'AMBROGIO 1901a)

SANT'AMBROGIO D., *Sull'iscrizione rinvenuta il 1 ottobre 1896 nell'interno dell'altare di Carpiano*, in *Bollettino della Società pavese di storia patria*, I, fasc. 2, 1901, pp. 196-212 (cit. SANT'AMBROGIO 1901b)

1902

BELTRAMI L., *La nuova chiesa di Verderio Superiore*, Milano 1902

MONTI S., *Storia ed Arte nella Provincia ed antica Diocesi di Como*, Como 1902

SANT'AMBROGIO D., *Un presumibile resto scultorio del disperso sarcofago al giureconsulto Giacomo Bossi, del 1355 in San Marco a Milano*, in *Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale*, 1902, pp. 65-70

1903

MAIOCCHI R., *Le chiese di Pavia. Notizie*, Pavia 1903 (rist. anast. 1997)

SANT'AMBROGIO D., *Di una lapide milanese recentemente venuta in luce*, in *Archivio Storico Lombardo*, vol. XX, anno XXX, fasc. 39, 1903, pp. 238-242 (cit. SANT'AMBROGIO 1903a)

SANT'AMBROGIO D., *La lastra sepolcrale di del preposto Guglielmo de Villa del 1365 nella Badia di Viboldone*, in *Archivio Storico Lombardo*, XXX, fasc. 40, 1903, pp. 550-554 (cit. SANT'AMBROGIO 1903b)

1904

SANT'AMBROGIO D., *I grandiosi sarcofagi Andreani del XIV secolo a Corenno Plinio sul lago di Como*, in *Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale*, 1904, pp. 519-527 (cit. SANT'AMBROGIO 1904a)

SANT'AMBROGIO D., *Una speciale raffigurazione iconografica di Madonna e la duchessa Caterina Visconti nella Certosa di Pavia e nel Duomo di Milano*, in *Rivista di Scienze Storiche*, I, fasc. 2, 1904, pp. (cit. SANT'AMBROGIO 1904b)

1905

CAROTTI G., *La probabile figura tombale di Bianca di Savoia (ora trasportata nel Museo Archeologico di Milano)*, in *L'Illustrazione Italiana*, 53, 1905, p. 643

MERONI V., *“La Pieve d'Incino”. Memorie storiche (La Pieve d'Incino. Mandamento di Erba)*, Milano 1905

MEYER A.G., sub voce *Campione, Bonino I da*, in *Schweizerisches Künstler-Lexikon*, I, 1905, pp. 257-259

SANT'AMBROGIO D., *La tomba Muttoni del 1313 a Cima in Valsolda*, in *Bollettino Storico della Svizzera Italiana*, anno XXVII, n. 4-6 aprile-giugno, 1905, pp. 80-83

1906

FROVA A., *Guida sommaria dei Civici Musei Archeologico ed Artistico nella Corte Ducale del Castello Sforzesco*, Milano 1906

MOTTA E., *Il necrologio del convento di S. Francesco di Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXXIII, serie IV, vol. V, 1906, pp. 171-173

SANT’AMBROGIO D., *Ancora della dispersa tomba di Bianca di Savoia del 1387*, in “Lega Lombarda”, 25 febbraio 1906, p. 4 (cit. SANT’AMBROGIO 1906a)

SANT’AMBROGIO D., *La tomba Muttoni del 1313 a Cima in Valsolda*, in “Il Politecnico. Giornale dell'ingegnere architetto civile ed industriale”, LIV, 1906, pp. 312-315 (cit. SANT’AMBROGIO 1906b)

SANT’AMBROGIO D., *Recenti scoperte artistiche*, in “Lega Lombarda”, 6-7 gennaio 1906 (cit. SANT’AMBROGIO 1906c)

VENTURI A., *Storia dell'arte italiana*, IV, Milano 1906

1907

ANGELINI S., *Due Chiese del Quattrocento: S. Agostino e S. Nicolò ai Celestini in Bergamo*, in “Rassegna d'Arte”, VII, 6, 1907, pp. 84-87

MURATORE D., *Bianca di Savoia e le sue nozze con Galeazzo II Visconti*, in “Archivio Storico Lombardo”, XXXIV, fasc. 13, 1907, pp. 5-104

SANT’AMBROGIO D., *Il sarcofago di Giacomo Olofredi del 1325 a Iseo in provincia di Brescia*, in “Il Politecnico”, 37, 1907, pp. 23-27

1908

BISCARO G., *Giovanni di Balduccio Alboneto da Pisa e Matteo da Campione*, in “Archivio Storico Lombardo”, 1908, XXXV, s. 4, fasc. 18, 1908, pp. 517-520

MALAGUZZI VALERI F., *Campione*, in “Rassegna d'arte”, VIII, 10, 1908, pp. 167-172

NOGARA B., *La chiesa parrocchiale di Bellano e i suoi recenti restauri*, in “Rivista archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como”, 56-58, 1908, pp. 173-208

1908-1909

CAVAGNA SANGIULIANI A., *L'Abbazia di Morimondo sulla costiera del Ticino nella storia e nell'arte*, in “Rivista Storica Benedettina”, III-IV, 1908-1909, pp. 7-47

1909

NEBBIA U., *Milano che sfugge. Appunti, schizzi, istantanee, memorie d'arte della città dimenticata o moritura*, 20, Milano 1909 (ed. 2008)

1910

GIUSSANI A., *Il sarcofago di San Giovanni da Meda*, in “Rivista Archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como”, 59-60-61, 1910, pp. 93-114

MEZZANOTTE P., *Degli archi di Porta Romana*, in “Archivio Storico Lombardo”, 1908, XXXVII, fasc. 28, 1910, pp. 423-438

1911

CICERI C.F., *Selva di notizie autentiche risguardanti la fabbrica della Cattedrale di Como con altre memorie patrie, ed analoghe all'argomento*, Como 1811

NATALI G., *Pavia e la sua certosa*, Pavia 1911

Repertorio diplomatico visconteo. Documenti dal 1263 al 1402 raccolti e pubblicati in forma di regesto dalla Società Storica Lombarda, Tomo I (1263-1363), Milano 1911

1912

NEBBIA U., *La Brianza*, Collezione di monografie illustrate. Serie I. Italia artistica, 66, Bergamo 1912

TOESCA P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia. Dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1912 (ed. 1966)

ROMUSSI C., *Milano ne' suoi monumenti*, 2 voll., Milano 1912-1913

1913

ANNONI A., *Le chiese di Pavia*, 1913 (ed. 1936)

BELTRAMI L., *Cimeli dispersi della chiesa di S. Francesco Grande in Milano*, Milano 1913

CAROTTI G., *Corso elementare di storia dell'arte*, vol. 2, parte III, Milano 1913

1917

GIUSSANI A., *Storia, arte e antichità del Collegio Gallio in Como*, Sondrio 1917

1919

BISCARO G., *Le relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa: Giovanni XXII ed Azzone*, in “Archivio Storico Lombardo”, XLVI, fasc. 1-2, 1919, p. 84-229

E.M. [Emilio Motta], *Due maestri campionesi del '300?*, in “Archivio storico Lombardo”, XLVI, fasc. 1-2, 1919, p. 321

GALLI E., *Sulle origini araldiche della Biscia Viscontea*, in “Archivio storico Lombardo”, XLVI, fasc. 3, 1919, pp. 363-381

MAZZINI U., *La chiesa di Corniglia nelle Cinque Terre e due artisti pistoiesi*, in “Bullettino storico pistoiese”, XXI, 1, 1919, pp. 47-52

1920

BISCARO G., *Le relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa: Azzone, Giovanni e Luchino – Benedetto XII*, in “Archivio Storico Lombardo”, XLVII, fasc. 3, 1920, pp. 193-271

1923

COGNASSO F., *Note e documenti sulla formazione dello Stato Visconteo*, in “Bollettino della Società pavese di storia patria”, 1-4, 1923, pp. 23-169

COLOMBO A., *Le mura di Milano comunale e la pretesa cerchia di Azzone Visconti*, in “Archivio Storico Lombardo”, L, 3-4, 1923, pp. 277-334

GIULINI A., *La chiesa e l'abazia cistercense di S. Ambrogio della Vittoria in Parabiago*, in “Archivio Storico Lombardo”, L, 1-2, 1923, pp. 144-158

1924

The Paolini Collection. Paintings and Sculptures, Exhibition and sale at the American Art Galleries, New York 1924

1925

NATALI G., *Pavia e la sua Certosa*, Pavia 1925

Società Storica Lombarda. Relazione della Commissione incaricata di segnalare i monumenti di carattere storico ed artistico nel territorio dei comuni annessi nel 1923 alla Città di Milano, in “Archivio Storico Lombardo”, LII, fasc. 3-4, 1925, pp. 464-496

VALENTINER W.R., *A Madonna statuette by Andriolo de Sanctis*, in “Bulletin of The Detroit Institute of Arts”, VI, 6, 1925, pp. 66-67

1926

BISCARO G., *Le relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa: Giovanni e Luchino – Clemente VI (prima parte)*, in “Archivio Storico Lombardo”, LIII, fasc. 1, 1926, pp. 44-95

1927

BISCARO G., *Le relazioni dei Visconti di Milano con la Chiesa: Giovanni e Luchino – Clemente VI (seconda parte)*, in “Archivio Storico Lombardo”, LIV, fasc. 2-3, 1927, pp. 201-236

PECCHIAI P., *L'Ospedale Maggiore di Milano nella storia e nell'arte*, Milano 1927

1928

GEROLA G., *Le figurazioni araldiche nel Mausoleo di Azzone Visconti*, in “Rendiconti del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere”, LXVI, 1928, pp. 98-106

GIUSSANI A., *Il sarcofago romanico di Bernate Rosales*, in “Rivista archeologica della Provincia e Antica Diocesi di Como. Antichità ed Arte”, fasc. 94-95, 1928, pp. 85-93

NOVELLI A., *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, Milano 1928

VIGEZZI S., *La scultura lombarda*, I, *Dall'Antelami all'Amadeo (seco. XIII-XV)*, Milano 1928

1929

ADAMI V., *Campione e il suo territorio*, in "Le vie d'Italia", XXXV, 9, 1929, pp. 687-692

I registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea, a cura di C. Santoro, Milano 1929

1930

PONZONI C., *Le chiese di Milano*, Milano 1930

1931

NOGARA B., *La chiesa parrocchiale di Bellano monumento nazionale e i restauri del 1930*, Como 1931

1932

CARERA F., *Storia di S. Giovanni Oldrati. Gloria di Meda – di Como vanto*, Como 1932

NICODEMI G., *Una tela dello Stanzioni ed una scultura trecentesca nella chiesetta di San Niccolò di Bari*, in "Rivista mensile del Comune", 12, 1932, pp. 612-614

ZONTA G., *Storia del Collegio Gallio di Como*, Foligno 1932

1933

GIUSSANI A., *La Basilica di S. Giorgio in Borgovico di Como*, in "Rivista archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como. Antichità ed Arte", fasc. 105-107, 1932-1933, pp. 175-224

MORETTI G., *La chiesa prepositurale plebana di Trezzo sull'Adda*, Milano 1933

VIGEZZI S., *Catalogo descrittivo, ragionato e critico delle sculture esistenti nella basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", LX, 1933, pp. 219-289

1934

VIGEZZI S., *La scultura in Milano*, 2 voll., Milano 1934

1935

LEFRANÇOIS-PILLION L., *Les statues de la Vierge a l'Enfant au XIV siècle*, in "Gazette des Beaux-Arts", VI, 14, 1935, pp. 129-149

1937

MEREGAZZI M.C., *La chiesa di S. Marco nella storia e nell'arte*, Milano 1937

1938

ADAMI V., *Spigolature di archivio sulla Chiesa e Convento di S. Marco in Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, LXVIII, fasc. 3-4, 1938, pp. 439-447

Inventario degli oggetti d'arte d'Italia, IX, *Provincia di Sondrio*, Roma 1938

VALENTINER W.R., *Catalogue of Exhibition of Italian Gothic and early Renaissance Sculptures*, The Detroit Institute of Arts, 1938

1939

Chiese e cappelle dei beni rustici dell'Ospedale Maggiore di Milano, a cura di C. Chiodi, Milano 1939

1939-1940

CALDERINI A., *Indagini intorno alla chiesa di S. Francesco Grande in Milano*, estr. da “Rendiconti di Lettere del Reale Istituto Lombardo di Scienze e Lettere”, LXXIII, 1, 1939-1940, pp. 1-36

1940

BELLONE L., *La scultura del '300 a Milano: Giovanni di Balduccio da Pisa e Bonino da Campione*, in “Rivista d'arte”, XXII, 1940, pp. 178-201

CALDERINI A., *Documenti inediti per la storia della chiesa di S. Francesco Grande in Milano*, in “Aevum”, XIV, fasc. 2-3, 1940, pp. 197-230

CHIERICI G., *La pusterla di Sant'Ambrogio a Milano. Il restauro*, Milano 1940

1941

BASERGA G., *Il palazzo vescovile di Como. II. Storia e documenti*, in “Rivista archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como”, XIX, fasc. 125-126, 1941(1942), pp. 69-103

GAZZOLA P., *L'Abbazia degli Umiliati in Viboldone*, in “L'arte”, XLIV, fasc. III, vol. 12, pp. 147-158

FRIGERIO F., *Il palazzo vescovile di Como. I. Le strutture e la decorazione*, in “Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como”, XIX, fasc. 125-126, 1941(1942), pp. 9-68

1942

PISCHEL FRASCHINI G., *Cenni sull'arte nella Provincia di Milano*, in “Archivio Storico Lombardo”, LXXII, fasc. 1-4, 1942, pp. 112-129

1944

ARSLAN E., *Recensione a Costantino Baroni, Scultura gotica lombarda (1944)*, in “Archivio Storico Lombardo”, IX, fasc. 1-4, 1944, pp. 148-151

BARONI C., *La scultura gotica lombarda*, Milano 1944

1947

VALENTINER W.R., *Notes on Giovanni Balducci and Trecento in northern Italy*, in "The Art Quarterly", X, 1947, pp. 40-60

1948

BASCAPÉ G.C., MEZZANOTTE P., *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948

GENGARO M.L., *Nota a proposito della corrente pisana nella scultura lombarda del Trecento*, in "Belle arti", 1, 1946-1948 (1948), pp. 49-50

Künstschatze der Lombardei: 500 vor Christus / 1800 nach Christus, catalogo della mostra (Zürich, Kunsthaus, novembre 1948-marzo 1949), 2 voll., Zürich 1948

1950

Danni subiti dagli Archivi di Stato, in "Notizie degli Archivi di Stato. I danni di guerra subiti dagli archivi italiani", numero unico 4-7, 1944-1947 (1950), pp. 13-20 (Milano)

FRIGERIO F., *Il Duomo di Como e il Broletto*, Como 1950

1951

TEA E., *Pitture e sculture nelle chiese di Milano*, Milano 1951

TOESCA P., *Il Trecento*, Torino 1951

1952

ALCE V., *La tomba di S. Pietro Martire e la Cappella Portinari in Sant'Eustorgio di Milano*, in "Memorie domenicane", LXIX, 1, 1952, pp. 3-34

ANGELINI S., *Facciata della chiesa di Sant'Agostino*, in "Gazzetta di Bergamo", III, 1, 1952, p. 2

DE FRANCOVICH G., *Benedetto Antelami: architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, 2 voll., Milano 1952

GIANANI F., *San Teodoro vescovo di Pavia: il santo, la basilica, i tesori*, Milano 1952

POPE-HENNESSY J., *Italian Gothic Sculpture in the Victoria and Albert Museum*, London 1952

1953

MONTEVERDI M., *La chiesa di Sant'Agostino in Cremona*, Cremona 1953

1953-1996

Storia di Milano, 18 voll., Milano 1953-1996

1954

ARRIGONI P., *Doni ed acquisti dei civici musei di Milano nel dopoguerra*, in "Bollettino d'arte", XXXIX, 1, 1954, pp. 79-81

COLETTI L., SPINI T., *Collezione Ottaviano Venier*, Bergamo 1954

FACIOLI E., *L'arte nella chiesa di S. Primo in Pavia*, Pavia 1954

VALENTINER W.R., *A catalogue of seven marble sculptures of the Italian Trecento and Quattrocento from the Collection of His Highness the Prince of Liechtenstein*, New York 1954

1955

BARONI C., *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, 1955, pp. 729-812

COGNASSO F., *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, V, 1955, pp. 3-569 (cit. COGNASSO 1955a)

COGNASSO F., *Istituzioni comunali e signorili di Milano sotto i Visconti*, in *Storia di Milano*, VI, 1955, pp. 449-544 (cit. COGNASSO 1955b)

DE MAFFEI F., *Le Arche scaligere di Verona*, Verona [1955?]

LEVI PISETZKY R., *Nuove mode della Milano viscontea nello scorcio del '300*, in *Storia di Milano*, V, 1955, pp. 872-908

MONTEVERDI M., *Per una definitiva attribuzione delle statue trecentesche situate sul protiro del Duomo di Cremona*, in "Arte lombarda", I, 1955, pp. 26-31.

POPE-HENNESSY J., *An Introduction to Italian Sculpture*, I, *Italian Gothic Sculpture* (1955), London 1996

ROMANINI A.M., *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, V, 1955, pp. 636-726

SALMI M., *La pittura e la miniatura gotica in Lombardia*, in *Storia di Milano*, V, 1955, pp. 813-871

1955-1959

RÉAU L., *Iconographie de l'art chrétien*, 3 voll., Paris 1955-1959

1956

PALESTRA A., *Storia di Abbiategrasso*, Milano 1956

1958

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958

CADIOLI P.L., *Valverde: notizie storiche, economia, folclore di Trezzo d'Adda e dintorni*, Sesto San Giovanni (Milano) 1958

CELADA D., *Le sette arche marmoree della Basilica di San Marco in Milano*, in "Arte figurativa antica e moderna", VI, 6, 1958, pp. 44-49

DE MAFFEI F., *Campionesi*, in Enciclopedia Universale dell'Arte, 1958, col. 85

LONGHI R., *Introduzione*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, aprile-giugno 1958), Milano 1958, pp. XVII-XXXVII

MANTEGAZZA G., *Il feudo arcivescovile della Valsolda*, in "Memorie storiche della Diocesi di Milano", V, 1958, pp. 111-141

Prezioso affresco del Trecento scoperto stamane in S. Marco, in "Corriere d'informazione", 7-8 novembre 1958

1959

CASTELFRANCHI VEGAS L., *L'Abbazia di Viboldone*, Milano 1959

Catalogue of important medieval and renaissance works of art italian maiolica and renaissance bronzes, Sotheby & Co., London, 8th December 1959

CELADA D., *Guida alla Basilica di San Marco in Milano*, Milano 1959

DELL'ACQUA G.A., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959

POMETTA E., CHIESA V., *Storia di Lugano*, Lugano 1959

1960

GIANANI F., *Il ricupero di una statua di S. Biagio*, in "Regiole", II, 14, 1960, pp. 16-17

MANTEGAZZA G., *Note storiche sulle parrocchie della Valsolda*, in "Memorie storiche della Diocesi di Milano", VII, 1960, pp. 37-77

MAZZINI F., *Novità e restauri in San Marco*, in "Diocesi di Milano", 1960, pp. 46-48

Sub voce *Aliprandi, Pinalla*, in Dizionario Biografico degli Italiani, I, 1960, pp. 465-466

1961

CASTELFRANCHI VEGAS L., *L'Abbazia di Viboldone*, San Giuliano Milanese 1961

GORDINI G.D., CROCE E., *Anna*, in *Bibliotheca Sanctorum*, I, Roma 1961, coll. 1269-1295

La Lombardia come tipo di civiltà, catalogo della mostra *Italia 61. Mostra delle Regioni. Padiglione lombardo* (Torino, maggio-ottobre 1961), Torino 1961

TIBILETTI G., *Monumenti e cimeli dell'Ateneo pavese*, Pavia 1961

1962

BELLONI L.M., *La prepositurale di Bellano*, in "Diocesi di Milano", 12, fasc. III, 1962, pp. 636-639

MOLTENI G., *San Nicolao*, in "Diocesi di Milano", 12, fasc. III, 1962, pp. 628-631

1963

Affreschi lombardi del Trecento, introduzione di G.A. Dell'Acqua, testo di S. Matalon, Milano 1963

ARSLAN E., *Appunti sulla pittura del primo Trecento in Lombardia*, in "Bollettino d'Arte", XLVIII, s. 4, 1963, pp. 221-238

D'AURIA A., *Le sculture di Villa Tittoni di Desio passate al Castello Sforzesco di Milano*, in "Arte antica e moderna", 1963, pp. 124-138

MERATI A., *Alla ricerca dei resti dello scomparso battistero monzese di Matteo da Campione*, in "Arte Lombarda", VIII, 1, 1963, pp. 155-158

PANAZZA G., *La scultura e l'oreficeria del secolo XIV*, in *Storia di Brescia*, I, *Dalle origini alla caduta della signoria viscontea (1426)*, Brescia 1963, pp. 916-928

RUSSOLI F., *Le sculture*, in R. Cipriani, G.A. Dell'Acqua, F. Russoli, *La Cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano*, Milano 1963, pp. 31-56

1964

PICA A., *Itinerari d'arte in territorio comense: pittura, scultura, arti applicate*, Como 1964

ROMANINI A.M., *L'architettura gotica in Lombardia*, 2 voll., Milano 1964

1965

BAGNOLI R., *Passeggiate milanesi fuori porta. I. Da Porta Ticinese a Porta Volta*, in "Almanacco della famiglia meneghina", 1965, pp. 37-194

GIANANI F., *La basilica di S. Pietro in Ciel d'Oro di Pavia nella storia e nell'arte*, Pavia 1965

GORDINI G.D., CARDINALI A., *Gioacchino*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1965, coll. 465-471

PLOTINO R., ALONSO J.F., *Giacomo il Maggiore*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1965, coll. 363-387

RIMOLDI A., *Giovanni da Meda*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VI, 1965, coll. 839-840

1966

BELLONI ZECCHINELLI M., *Problemi e considerazioni attorno ad uno schedario inedito*, in "Arte Lombarda", XI, 2, 1966, pp. 216-218

CIGNITTI B., COLAFRANCESCHI C., *Leonardo di Nobiliacum (o di Limoges)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VII, 1966, coll. 1198-1208

COGNASSO F., *I Visconti*, Milano 1966

GATTI PERER M.L., *La chiesa e il convento di S. Ambrogio della Vittoria a Parabiago*, Milano 1966

LEGNER A., *Gotische Bildwerke aus dem Liebieghaus*, Frankfurt am Main 1966

ROSCI M., *La scultura gotica nell'Italia settentrionale*, "I Maestri della scultura", 86, 1966

1967

FERRARI DA PASSANO C., BRIVIO E., *Contributo allo studio del tiburio del Duomo di Milano: alcune considerazioni maturate a seguito dei lavori di restauro*, in "Arte lombarda", XII, 1, 1967, pp. 3-36

PERONI A., *San Michele di Pavia*, Milano 1967

PINARDI W., *La chiesa di S. Ambrogio ad Nemus a Milano*, in "Arte Cristiana", LV, fasc.7-8, 1967, pp. 206-212

SAUGET J.M., CELLETTI M.C., *Marina (Margherita)*, in *Bibliotheca Sanctorum*, VIII, 1967, coll. 1150-1165

Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano, a cura di M.L. Gatti Perer, Monografie di Arte Lombarda. I Monumenti, 2, Milano 1967

1968

BELLONI ZECCHINELLI M., *Campione d'Italia*, Como 1968

SANTORO C., *Gli Uffici del comune di Milano e del dominio visconteo-sforzesco (1216-1515)*, Milano 1968

Sub voce *Boccabadati, Bonifacio (Bonifacio da Modena)*, in Dizionario Biografico degli Italiani, X, 1968, pp. 821-822

TAJETTI O., *L'altare trecentesco di S. Maria Maggiore e una testimonianza del canonico Quintilio Licino Passalacqua*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 150-151, 1968-1969, pp. 253-259

1969

BERSTEIN G.J., *Three statues in the Cathedral of Milan attributed to Jacomello and Pier Paolo dalle Masegne*, in *Il Duomo di Milano*, atti del congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1969) a cura di M.L. Gatti Perer, vol. I, Milano 1969, pp. 95-105

CICERI A., *Fonti per lo studio della storia del Duomo di Milano rinvenute presso archivi milanesi e lombardi*, in *Il Duomo di Milano*, atti del congresso internazionale (Milano, 8-12 settembre 1969) a cura di M.L. Gatti Perer, vol. I, Milano 1969, pp. 169-192

PARAVICINI G.A., *La pieve di Sondrio*, a cura di T. Salice, Sondrio 1969

1970

AMERIO R., *Introduzione alla Valsolda (da Alberto Vignati ad Antonio Fogazzaro)*, Lugano 1970

BOSSAGLIA R., sub voce *Bonino da Campione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XII, 1970, pp. 224-226

DIDIER R., HENSS M., SCHMOLL J.A., *Une Vierge tournaïsiennne à Arbois (Jura) et le problème des Vierges de Hal. Contribution à la chronologie et à la typologie*, in "Bulletin monumental. Société Française d'Archéologie", 128, II, 1970, pp. 93-113

GIUDICA CORDIGLIA G., *Beltramino Paravicino vescovo di Como*, in "Periodico della Società Storica Comense", XLIV, 1970-1973, pp. 29-75

SIMONETTI I., *Valsolda*, 1970

1971

CASSINA G., *I Rusca e Castel San Pietro: una donatrice identificata?*, in "Unsere Kunstdenkmäler/ Nos monuments d'art et d'histoire/ I nostri monumenti storici", XXII, 4, 1971, pp. 174-177

DIURNI G., sub voce *Bossi, Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XIII, 1971, p. 307

MERLO M., *Castelli, rocche, case-forti, torri della provincia di Pavia, I, Pavese e Lomellina*, Pavia 1971

The Medieval Sculptor, catalogo della mostra (Brunswick, Bowdoin College Museum of Art, 1971), Brunswick (Maine) 1971 [<http://digitalcommons.bowdoin.edu/art-museum-exhibition-catalogs/65/>]

Visite pastorali di Milano (1423-1859), "Monumenta Italiae ecclesiastica. Visitationes", I, a cura di A. Palestra, Roma 1971

1972

GIULINI G., *Raccolta di notizie intorno a chiese, a monasteri e ad altri benefici ecclesiastici nello Stato di Milano fondati o ristorati dai sovrani del Medesimo*, Ristampa anastatica, Milano 1972

COGLIATI ARANO L., *La scultura*, in *Il Duomo di Como*, Milano 1972, pp. 105-188

MARCIONETTI I., *La chiesa di San Lorenzo in Lugano. Storia e simbologia*, Lugano 1972

1973

MOTTA G., *San Marco nella storia e nell'arte*, Milano 1973

1974

BELLOSI L., *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974 (nuova ed. 2016)

GIANANI F., *La basilica di S. Michele Maggiore in Pavia*, Pavia 1974

GIANANI F., MERLO M., FARINA BIANCHI A., AGUZZI F., *La basilica di S. Teodoro nella storia e nell'arte*, Milano 1974

GREGORI M., *Presenza di Giusto dei Menabuoi a Viboldone*, in "Paragone", 25, 1974, pp. 3-20

PARVIS MARINO L., *La "rinovazione" del S. Marco di Milano (1690-1714)*, in "Arte Lombarda", XIX, 41, 1974, pp. 101-113

1975

MARTINOLA G., *Inventario delle cose d'arte e di antichità del distretto di Mendrisio*, 2 voll., Lugano 1975

PREVITALI G., *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, "Prospettiva", I, aprile 1975, pp. 18-24 [ripubblicato in Previtali G., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 85-92]

SCARAMELLINI G., *Santa Caterina di Gordona*, Gordona 1975

1976

Avori gotici francesi, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli), a cura di L. Vitali, Milano 1976

Cattedrale di San Lorenzo, a cura di F.R. Pesenti, Guide di Genova, 11, 1976

BAUCH K., *Das mittelalterliche Grabbild. Figürliche Grabmäler des 11. bis 15. Jahrhunderts in Europa*, Berlin-New York 1976

DELANEY BRADLEY J., *Giusto de' Menabuoi in Lombardy*, in "The Art Bulletin", vol. 58, n. 1, 1976, pp. 19-35

ERBA L., *Guida storico-artistica dell'Università di Pavia*, Pavia 1976

MIDDELDORF U., *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools: XIV-XIX century*, London 1976

SANTORO C., *La politica finanziaria dei Visconti: documenti*, I, Milano 1976

SNOW-SMITH J., *Pasquier Le Moyne's account of the works of art in Piedmont and Lombardy (1515)*, Ph.D, University of California, Los Angeles 1976

SPREAFICO P., *La Basilica di Sant'Eustorgio: tempio e museo*, Milano 1976

ZASTROW O., *Repertorio di arte medioevale in Alta Valsassina - Aggiornamenti critici e testimonianze inedite*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 1976, pp. 177-255

1976-1978

NOTO A., VIVIANO B., PENSA P., GABRIELLI E., *Il libro della nobiltà lombarda: rassegna storica delle famiglie lombarde*, 3 voll., Milano 1976-1978

1977

BELLONCI M., DELL'ACQUA G.A., PEROGALLI C., *I Visconti a Milano*, Milano 1977

GILBERT C., *The fresco by Giotto in Milan*, in "Arte lombarda", 47/48, 1977, pp. 31-72

1978

LEVI PISETZKY R., *Il costume e la moda nella società italiana*, Torino 1978

MOLTENI G., *S. Nicolao: una strada, una chiesa, la sua storia*, in "Terra ambrosiana", gennaio 1978, pp. 39-41 (cit. MOLTENI 1978a)

MOLTENI G., *La Madonna della Misericordia in S. Nicolao*, in "Terra ambrosiana", agosto-settembre 1978, p. 370 (cit. MOLTENI 1978b)

1979

Sette secoli di storia e arte: dal "pane vino e zoccoli" all'assistenza di diritto, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, novembre 1979-gennaio 1980), Milano 1979

1980

ANDERES B., SCHUBIGER-SERANDREI L., *Guida d'arte della Svizzera italiana*, Studi e monografie, 5, Porza-Lugano 1980

BECK H., *Liebieghaus – Museum Alter Plastik. Führer durch die Sammlungen. Bildwerke des Mittelalters I*, Frankfurt am Main 1980

Conoscere l'Italia: enciclopedia dell'Italia antica e moderna, 4, Lombardia, 2 voll., Novara 1980 [vedi Ottino Della Chiesa]

DONATI P., *Monumenti Ticinesi. Indagini archeologiche*, Quaderni d'informazione, 7, Bellinzona 1980

NOTO A., VIVIANO B., *Visconti e Sforza fra le colonne del Palazzo Archinto: le sedi dei 39 luoghi pii elemosinieri di Milano (1305-1980)*, Milano 1980

1981

KREYTENBERG G., *L' "Annunciazione" sopra la Porta del Campanile nel Duomo di Firenze*, in "Prospettiva", 27, 1981, pp. 52-62

ISACCHI F., *Castelli e rocche medioevali nel Pian d'Erba*, in "Quaderni erbesi", IV, 1981 (1982), pp. 15-50

La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e arte dell'Ospedale Maggiore di Milano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo-agosto 1981) a cura di A. Della Valle, Milano 1981

MANNU PISANI F., *La donazione Litta*, in *La Ca' Granda. Cinque secoli di storia e arte dell'Ospedale Maggiore di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, marzo-agosto 1981) a cura di A. Della Valle, Milano 1981, pp. 321-322

Ricerche storiche su Castelletto. Dalle origini della Parrocchia di S. Antonio Abate alla traslazione della statua della Beata Vergine (1573-1623), Gruppo Castelletto Ieri e Oggi, Abbiategrasso 1981, pp. 12-16

SALETTI C., *Pietro Vittorio Aldini e la formazione del Museo dell'Istituto di Archeologia dell'Università di Pavia*, in "Bollettino della Società Pavese di Storia Patria", 33, 1981, pp. 305-311

ZASTROW O., *Scultura carolingia e romanica nel comasco. Inventario territoriale*, Como 1981

ZINKE D., *Liebieghaus – Museum Alter Plastik. Frankfurt am Main. Wissenschaftliche Kataloge. 1. Nachantike grossplastische Bildwerke. Italien, Frankreich, Spanien, Deutschland (800-1380)*, Melsungen 1981

1982

BESOZZI L., *I milanesi fautori dei Visconti nei processi canonici degli anni 1322-1323*, in "Libri & Documenti – Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana", 3, 1982, pp. 7-63

GRANDI R., *I monumenti dei dottori e la scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982

ISACCHI F., *Le chiese di Erba*, in "Quaderni erbesi", V, 1982 (1983), pp. 79-142

MERATI A., *Il duomo di Monza e il suo tesoro*, Monza 1982

VERGA D., *Cantù nella sua pieve*, in *Cantù nobilissima. Note di storia patria in memoria di Giacomo Motta*, Cantù 1982, pp. 3-65

1983

BONACINA G., PIFFERI E., SCOTTI G., *Gallio Collegium Comense*, Como 1983

BONACINA G., *Rondineto fuori porta Sala: un santo, tanti frati Umiliati e un convento abbandonato dopo un'archibugiata*, in Bonacina G., Pifferi E., Scotti G., *Gallio Collegium Comense*, Como 1983, pp. 21-34

FASOLI S., *I Minori di S. Francesco Grande di Milano nei testamenti rogati in loro favore (prima metà del secolo XV): riflessioni e spunti*, in *Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte*, Cinisello Balsamo (Milano), 1983, pp. 43-47

I musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze, a cura di L. Becherucci, Milano 1983

Il Francescanesimo in Lombardia: storia e arte, Cinisello Balsamo (Milano), 1983

PREVITALI G., *Alcune opere 'fuori contesto': il caso di Marco Romano*, in "Bollettino d'Arte", 22, novembre-dicembre 1983, pp. 43-68 [ripubblicato in Previtali G., *Studi sulla scultura gotica in Italia. Storia e geografia*, Torino 1991, pp. 115-136; in *Marco Romano e il contesto artistico senese fra la fine del Duecento e gli inizi del Trecento*, catalogo della mostra (Casole d'Elsa,

Museo Archeologico e della Collegiata, 27 marzo-3 ottobre 2010) a cura di A. Bagnoli, Cinisello Balsamo 2010, pp. 38-71]

SCHOFIELD R., *Giovanni Ridolfi's description of the facade of the Certosa di Pavia in 1480*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, atti del convegno (Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma 1983, pp. 95-102

VINCENTI A., *Le fortificazioni di Milano e del suo territorio in epoca comunale e viscontea*, in M. Mirabella Roberti, A. Vincenti, G.M. Tabarelli, *Milano città fortificata*, Roma 1983, pp. 25-51

VOLPE C., *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda: *Dal Medioevo al Novecento*, a cura di F. Zeri, vol. V, Torino 1983, pp. 229-304

1984

BAROLO L., *La canonica di San Giorgio Martire a Bernate Ticino*, in "Quaderni del Ticino", IV, 20, pp. 13-24

BRIVIO D., *Sul lago della 36*, Itinerari lecchesi, Lecco 1984

BOSKOVITS M., *La decorazione pittorica del presbiterio nella Basilica di S. Abondio in Como*, in "Arte Cristiana", LXXII, 1984, pp. 369-380

BOSSAGLIA R., *La scultura*, in *La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984, pp. 93-123

CANTALUPPI A., *Chiesa e Convento degli Eremitani di S. Agostino in Como*, Tavernerio (Como) 1984

CASSANELLI R., *I materiali lapidei decorati di età carolingia. Rapporto preliminare*, in *S. Abondio lo spazio e il tempo: tradizione storica e recupero architettonico*, Como 1984, pp. 201-231

DI FABIO C., *Il portale di San Giovanni nella Cattedrale di San Lorenzo*, in C. Di Fabio, *Scultura romanica a Genova*, Genova 1984, pp. 25-37

GIORDANO L., *Il Duomo di Monza e l'arte dall'età viscontea al Cinquecento*, in *Storia di Monza e Brianza. L'arte dall'età romana al Rinascimento*, tomo II, Milano 1984, pp. 295-468 (in part. 295-388)

La Basilica di Sant'Eustorgio in Milano, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984

MARTELLI G., *Indagine su alcune contrade del vecchio centro di Milano: le chiese scomparse*, in "Bollettino d'arte", serie VI, anno LXIX, 24, 1984, pp. 59-78

TRAVI C., *Il "primo maestro di Chiaravalle" e la cultura pittorica in Lombardia nella prima metà del Trecento*, in "Arte Cristiana", LXXII, 1984, pp. 81-94

1985

ALESSANDRINI G., PERUZZI R., BUGINI R., DASSTÙ G., *Chiesa di S. Agostino a Bergamo*, in "Arte Lombarda", 72 (1), 1985, pp. 130-134

Itinerari lecchesi lungo "quel ramo", Lecco 1985

Le chiese di Milano, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1985

1986

Diocesi di Como, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro, "Storia religiosa della Lombardia", 4, Varese 1986

La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento, a cura di E. Castelnuovo, 2 voll., Milano 1986

LONGATTI M., *Storia di un altare*, in "Il settimanale della Diocesi di Como", 42, 8 novembre 1986, p. 11

PIROVANO C., *La pittura del Trecento in Lombardia*, in *La pittura in Italia. Il Duecento e il Trecento*, a cura di E. Castelnuovo, Tomo I, Milano 1986, pp. 71-92

1987

BARILE TOSCANO F., in *La chiesa e il convento di San Marco a Milano*, "Chiese di Lombardia", 1, Milano 1987, pp.

BOTTO I.M., *Una ricostruzione ipotetica: il Trecento*, in *La scultura a Genova e in Liguria*, I, *Dalle origini al Cinquecento*, Genova 1987, pp. 179-213

FRANCHINI L., *Un architetto-restauratore lombardo del secondo Ottocento: Carlo Maciachini*, in "Arte Lombarda", 83 (4), 1987, pp. 97-120

FRIGERIO P., *L'ospedale e l'oratorio di S. Antonio Abate*, in P. Frigerio, *La parrocchia di San Teodoro in Cantù e le sue chiese*, Cantù 1987, pp. 44-53

La chiesa e il convento di San Marco a Milano, "Chiese di Lombardia", 1, Milano 1987

PARVIS MARINO L., *La chiesa dal XVI secolo ai giorni nostri*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Milano*, "Chiese di Lombardia", 1, Milano 1987, pp. 31-56, in part. 43-46

ROVI A., *Sulle tracce di S. Maria di Rondineto in Como: note sull'insediamento e sulla tipologia architettonica e individuazione di un maestro campione*, in "Gallio Collegium Comense", anno scolastico 1986-1987, pp. 28-37

VOLBACH W.F., *Il Trecento. Firenze e Siena*, Catalogo della Pinacoteca Vaticana, vol. II, Città del Vaticano 1987

1988

Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento, Milano 1988

D'ERARIO E., *Un castello per una canonica. Bernate Ticino e la sua canonica*, Magenta (Milano), 1988

FIORIO M.T., *Una scultura campionesa trascurata: la 'Madonna Litta'*, in "Paragone", 39, 1988, pp. 3-14

Il Santuario di Santa Maria dei Ghirli in Campione d'Italia, a cura di G.A. Dell'Acqua, Campione d'Italia 1988

Monza anno 1300. La basilica di S. Giovanni Battista e la sua facciata, a cura di R. Cassanelli, Cinisello Balsamo (Milano) 1988

ROSSI M., ROVETTA A., *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, Milano 1988

Ospedale Maggiore. Ca' Granda, III, Collezioni diverse, a cura di M.T. Fiorio e P. Slavich, Milano 1988 [schede L 40, L 41, pp. 157-158]

VERDON T., *La Sant'Anna Metterza: riflessioni, domande, ipotesi*, in *I pittori della Brancacci agli Uffizi*, Gli Uffizi. Studi e Ricerche, 5, Firenze 1988, pp. 33-58

ZASTROW O., *La chiesa di Santa Maria in Agris a Grandate*, Grandate 1988

1989

BOSKOVITS M., *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in *La nuova città dal Comune alla Signoria*, serie "Il millennio ambrosiano", a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 26-69

CARLI E., *Giovanni di Balduccio a Milano*, in *La nuova città dal Comune alla Signoria*, serie "Il millennio ambrosiano", a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 70-103

CASSANELLI R., *L'architettura. La basilica dal VI al XIX secolo*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 45-70

GIORDANO L., *La cella campanaria dei pellegrini*, in *La torre maggiore di Pavia*, Milano 1989, pp. 113-150

Gothic Sculpture in America, I, The New England Museums, ed. by D. Gillerman, New York-London 1989

LOMARTIRE S., *Scultura "gotica"*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 87-122

MERONI P., *Santa Maria della Scala: un aspetto della politica ecclesiastica dei duchi di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", CXV, 6, 1989, pp. 37-89

SELVATICO G., *Giornale dei lavori della fabbrica del duomo monzese nel XIV secolo*, in "Studi monzesi", 4, 1989, pp. 45-59

SPIRITI A., *Schede di scultura gotica*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 123-132

ZASTROW O., *Scultura gotica in pietra nel comasco*, Como 1989

16^a Biennale Mostra Mercato Internazionale dell'Antiquariato (Firenze, Palazzo Strozzi, 23 settembre – 9 ottobre 1989), Firenze 1989

1990

ASHLEY K., SHEINGORN P., *Interpreting cultural symbols. Saint Anne in Late Medieval Society*, Athens and London 1990

AULETTA MARRUCCI R., *Il territorio e il complesso di Viboldone*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 63-101

DAVID M., *Una pusterla delle mura romane in piazza Fontana a Milano*, in "Arte Lombarda", 92-93, 1/2, 1990, pp. 126-131

GATTI PERER M.L., *Gli affreschi trecenteschi*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 103-213

GRANDI R., *Dottori, scultori, pittori: ancora sui monumenti bolognesi*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno (Roma, 4-6 luglio 1985) a cura di J. Garms e A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 353-365

GREEN L., *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of the classic theory of Magnificence*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institut", LIII, 1990, pp. 98-113

KREYTENBERG G., *Un tabernacolo di Giovanni di Balduccio per Orsanmichele a Firenze*, in "Boletín del Museo Arqueológico Nacional" (Madrid), VIII, 1/2, 1990, pp. 37-57

L'Abbazia di Viboldone, Milano 1990

NOVELLO R.P., *Giovanni di Balduccio da Pisa*, Tesi di dottorato, Università degli Studi di Pisa, 1990

RECANATI M.G., *Una Crocefissione del secondo Trecento in San Marco a Milano: una proposta sulla committenza e sulla data*, in "Arte Cristiana", 736, 1990, pp. 3-14

SCARMELLINI G., *Ricognizione delle opere di Bonifacio da Modena, vescovo di Como (1340-1352)*, in "Archivio Storico della Diocesi di Como", 4, 1990, pp. 233-248

SEILER P., *Das Grabmal des Azzo Visconti in S. Gottardo in Mailand*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*, atti del convegno (Roma, 4-6 luglio 1985) a cura di J. Garms e A.M. Romanini, Wien 1990, pp. 367-392

SOLDI RONDININI G., *Vescovi e signori nel Trecento: i casi di Milano, Como, Brescia*, in *Vescovi e Diocesi in Italia dal XIV alla metà del XVI secolo*, atti del convegno (Brescia, 21-25 settembre 1987) a cura di G. de Sandre Gasparini, A. Rigon, F. Trolese, G.M. Varanini, Roma 1990, pp. 837-868

SONNAY J.F., *Paix et Bon Gouvernement: à propos d'un monument funéraire du Trecento*, in "Arte medievale", s. II, IV, 2, 1990, pp. 179-193

TAGLIABUE M., *Gli Umiliati a Viboldone*, in *L'Abbazia di Viboldone*, Milano 1990, pp. 9-33

ZASTROW O., *Affreschi gotici nel territorio di Lecco*, 2 voll., Lecco 1990 (cit. ZASTROW 1990a)

ZASTROW O., *Una rara e non canonica effigie scultorea di epoca gotica*, in "Archivi di Lecco", XIII, 4, 1990, pp. 287-297 (cit. ZASTROW 1990b)

1991

ALBERZONI M.P., *Francescanesimo a Milano nel Duecento*, Milano 1991

CONTI F., HYBSCH V., VINCENTI A., *I castelli della Lombardia. Province di Como, Sondrio e Varese*, 1991

FIORIO M.T., *Uno scultore campionesese a Porta Nuova*, in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai "Novellii" ad oggi: venti secoli di storia milanese*, Milano 1991, pp. 107-128

MAZZILLI SAVINI M.T., *Un inedito ciclo di affreschi tardogotici a Campomorto. Il contesto storico e architettonico e il programma decorativo*, in "Arte lombarda", 96/97, 1991, pp. 77-84

Milano ritrovata. La via sacra da San Lorenzo al Duomo, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1991

MOSKOWITZ A.F., *A tale of two cities: Pavia, Milan and the Arca di Sant'Agostino*, in "Source", XI, 2, 1991, pp. 1-9

ROSSI M., *Un contributo a Giovannino de Grassi pittore*, in "Arte lombarda", 96/97, 1991, pp. 85-91

SANVITO P., *Matteo da Campione ed altri architetti campionesi nelle fonti e menzioni documentarie milanesi*, in *Monza. La cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli e R. Conti, Milano 1991, pp. 39-41

VISIOLI M., *Storia e significato di Porta Nuova*, in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai "Novellii" ad oggi: venti secoli di storia milanese*, Milano 1991, pp. 29-58

ZATTI S., *Arti figurative a Pavia in età francese: un patrimonio depauperato*, in "Annali di storia pavese", 20, 1991, pp. 57-70

1991-1992 (1998)

NOVELLO R.P., *Maestri campionesi nelle chiese delle Cinque Terre*, in "Giornale storico della Lunigiana e del territorio lucense", 41/42, 1991-1992 (1998), pp. 5-18

1992

ALBERTINI OTTOLENGHI M.G., *I Campionesi nella Certosa di Pavia*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp. 223-248

BOSSAGLIA R., *I Campionesi a Bergamo*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp. 123-143 (cit. BOSSAGLIA 1992a)

BOSSAGLIA R., *Un tracciato geografico per l'attività dei campionesi*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp. 23-33 (cit. BOSSAGLIA 1992b)

BOSSAGLIA R., *La scultura campionesa a Milano*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp. 83-105 (BOSSAGLIA 1992c)

I maestri campionesi, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992

I pittori bergamaschi, I, *Le origini*, Bergamo 1992

LOMARTIRE S., *Il Duomo di Monza e Matteo da Campione*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp. 145-171

MELLINI G.L., *L'Arca di Cansignorio di Bonino da Campione a Verona*, in *I maestri campionesi*, a cura di R. Bossaglia e G.A. Dell'Acqua, Milano 1992, pp.173-197

Niveo de marmore. L'uso artistico del marmo di Carrara dall'XI al XV secolo, catalogo della mostra (Sarzana, Cittadella, 3 gennaio-5 marzo 1992) a cura di E. Castelnuovo, 1992

PISTILLI P.F., sub voce *Bonino da Campione*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, III, 1992, pp. 629-631

TRAVI C., *I dipinti medievali*, in *Chiaravalle. Arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992, pp. 329- 373

ZASTROW O., *Architettura gotica nella provincia di Lecco*, Lecco 1992 (cit. ZASTROW 1992a)

ZASTROW O., *L'antica plebana di santa Eufemia a Incino d'Erba*, Oggiono (Lecco) 1992 (cit. ZASTROW 1992b)

1993

COLOMBO G., *Valsolda*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, VI, 1993, pp. 3808-3812

GALLI L.M., *Per la pittura lombarda del secondo Trecento: gli affreschi dell'oratorio Porro a Lentate e i suoi maestri*, in "Arte Cristiana", LXXXI, 1993, pp. 243-257 (cit. GALLI 1993a)

GALLI L.M., *Santo Stefano a Lentate sul Seveso: notizie intorno ad un oratorio gentilizio del XIV secolo*, in "Arte Lombarda", 104 (1), 1993, pp. 6-15 (cit. GALLI 1993b)

La pittura in Lombardia. Il Trecento, Milano 1993

MAINONI P., *Un bilancio di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in *L'età dei Visconti. Il dominio di Milano fra XIII e XV secolo*, a cura di L. Chiappa Mauri, L. De Angelis Cappabianca, P. Mainoni, Milano 1993, pp. 3-26

MASCETTI M., *Note di storia religiosa di Grandate secoli XII-XVI*, in "Periodico della Società Storica Comense", LV, 1991-1993 (1993), pp. 211-285

MAZZILLI SAVINI M.T., *Il monastero di Santa Clara in Pavia. Un monumento, tre architetture*, Firenze 1993

PESCARMONA D., *Como e Canton Ticino*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 108-133 (cit. PESCARMONA 1993a)

PESCARMONA D., *Una Madonna lignea e il Trecento a Como*, in *Como e la sua storia. Dalla Preistoria all'attualità*, Como 1993 (cit. PESCARMONA 1993b)

PITTONIO G., *Famiglie nobili di Milano raccolte e manoscritte nella prima metà del XVIII secolo da Gavrino Pittonio*, Rapallo 1993

ROSSI P., sub voce *Campionesi*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, IV, 1993, pp. 111-117

SALICE T., *Religiosità medievale in Valtellina e Valchiavenna*, in *Valtellina e Valchiavenna nel Medioevo. Contributi di storia su arte, cultura, società*, Sondrio 1993, pp. 23-38

ZASTROW O., *La chiesa dei santi Giorgio, Nazaro e Celso a Bellano*, Bellano 1993

1994

Alpi Lepontine meridionali. Lago di Como, Val Menaggio, Val Cavargna, Val Rezzo, Valsolda, Lago di Lugano, Guide della Provincia di Como, 2, Como 1994

ANDENNA G., *La simbologia del potere nelle città comunali lombarde: i Palazzi Pubblici*, in *Le forme della propaganda politica nel Due e nel Trecento*, atti del convegno (Trento, 2-5 marzo 1993) a cura di P. Cammarosano, Roma 1994, pp. 369-393

BELLONI ZECCHINELLI M., *Il Santuario del Soccorso sui monti di Ossuccio*, in "Notiziario della Banca Popolare di Sondrio", 65, 1994, pp. 29-33

CONSONNI L., *Varéna seu Insula Nova*, Miscellanea Varennese, 9, Monza 1994

GARDNER J., *L'introduzione della tomba figurata in Italia centrale*, in *Il Gotico europeo in Italia*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 207-219

Le nuove chiese della diocesi di Milano 1945-1993, a cura di C. De Carli, Milano 1994

MOSKOWITZ A.F., *Nicola Pisano's Arca di San Domenico and its legacy*, The Pennsylvania State University Press, 1994

Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento, a cura di M. Gregori, Milano 1994

ROMANO S., *Gli affreschi trecenteschi di Santo Stefano*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G.A. Vergani, Venezia 1994, pp. 161-166

SEILER P., *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*, a cura di V. Pace e M. Bagnoli, Napoli 1994, pp. 119-140

TRAVI C., *Il Trecento*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1994, pp. 10-18

VERGANI G.A., *Dalla chiesa alla città. Ricerche sulla scultura medievale nella collegiata di Santo Stefano*, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G.A. Vergani, Venezia 1994, pp. 167-222 (cit. VERGANI 1994a)

VERGANI G.A., “*Istud altare cum pictoris quae sunt in isto pariete fecit fieri dominus guidolus pixis*”: note sulle pitture trecentesche nell'ex convento di San Francesco, in *Mirabilia Vicomercati. Itinerario in un patrimonio d'arte: il Medioevo*, a cura di G.A. Vergani, Venezia 1994, pp. 287-322 (cit. VERGANI 1994b)

ZASTROW O., *Una sconosciuta statua gotica in marmo: la Madonna di Verderio*, in “Archivi di Lecco”, XVII, 4, 1994, pp. 7-18

1995

BUGINI A., MANZONI P., ROSSI F., *S. Giorgio in Lemine. Per il recupero di una civiltà romanica*, Almenno San Salvatore (Bergamo) 1995

Diocesi di Pavia, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi e L. Vaccaro, Brescia 1995

La basilica di San Teodoro in Pavia. Tra arte e storia, a cura di P. Resegotti e D. Preda, Pavia 1995

LA GUARDIA R., *Dal Palazzo di Brera al Castello Sforzesco: documenti sulla formazione delle civiche raccolte archeologiche ed artistiche di Milano*, Milano 1995

PANDAKOVIC D., *Luogo e segno per la Diocesi*, in *La Cattedrale sul Lago. Forme, spazi e simboli di fede nel Duomo di Como*, Milano 1995, pp. 43-57

RECANATI M.G., TRAVI C., *Lombardia, Piemonte, Liguria*, in *Pittura murale in Italia. I. Dal tardo Duecento ai primi del Quattrocento*, a cura di M. Gregori, Torino, 1995, pp. 136-157

TRAVI C., *Imago Mariae. Appunti per la scultura lombarda del primo Trecento*, in “Arte Lombarda”, 113-115, 1995, pp. 5-12 (cit. TRAVI 1995a)

TRAVI C., *Il Santuario del Soccorso di Ossuccio. Un patrimonio di fede e d'arte da salvare*, in “Ca' de Sass”, 129, 1995, pp. (cit. TRAVI 1995b)

WELCH E.S., *Art and authority in Renaissance Milano*, Yale University Press, 1995

ZASTROW O., *Le vere origini della plebana di Bellano*, in “Ca' de Sass”, 130, 1995, pp. 18-23

1996

ALBERTINI OTTOLENGHI M.G., *Pittura e scultura del Trecento*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'Arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia 1996, pp. 396-411 (cit. ALBERTINI OTTOLENGHI 1996a)

ALBERTINI OTTOLENGHI M.G., *La certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'Arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia 1996, pp. 579-625 (cit. ALBERTINI OTTOLENGHI 1996b)

BELLINGERI L., *Cremona e il gotico 'perduto'. I. Il caso di Sant'Agostino*, in “Prospettiva”, 83-84, 1996, pp. 143-158

PERONI A., *San Michele Maggiore*, in *Storia di Pavia*, III, 3, *L'Arte dall'XI al XVI secolo*, Pavia 1996, pp. 84-102

POLO D'AMBROSIO L., *Un ancora nascosto percorso della pittura bergamasca di primo Quattrocento in Valle S. Martino*, in “Arte Cristiana”, 84, 775, 1996, pp. 253-262

REINHARDT V., *Le grandi famiglie italiane. Le élites che hanno condizionato la storia d'Italia*, Vicenza 1996

SHALLER A., *Bonino da Campione*, in *Allgemeines Künstlerlexikon*, XII, München-Leipzig 1996, pp. 559-560

1997

AGOSTI G., *Il più antico ricordo lombardo di Giotto*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 43-46

BELLONI ZECCHINELLI M., BELLONI L.M., *Inediti sul Santuario della Beata Vergine del Soccorso sul monte di Ossuccio*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 179, 1997 (1998), pp. 125-204

BROLIS M.T., *"Quibus fuit remissum sacramentum". Il rifiuto di giurare presso gli Umiliati*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, a cura di M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni, Milano 1997, pp. 251-265

CASTAGNETTI D., *La regola del primo e secondo ordine dall'approvazione alla "Regula Benedicti"*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, a cura di M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni, Milano 1997, pp. 163-250

CAVAZZINI L., *Un collega tedesco di Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione. L'attività di Hans von Fernach al cantiere del Duomo di Milano e di San Petronio a Bologna*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze: settanta studiosi italiani*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze 1997, pp. 73-80

Cinque secoli di pittura a Monza. Opere d'arte restaurate 1980-1995, catalogo della mostra (Monza, Serrone della Villa Reale e Duomo, 7 novembre 1997 – 31 gennaio 1998), a cura di R. Cassanelli e R. Conti, Milano 1997

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

FIORIO M.T., *L'Arca di Sant'Agostino a Pavia*, in "Po", V, 7, 1997, pp. 49-64

GIACOMELLI VEDOVELLO G., *La Madonna di Ardigino in San Bartolomeo a Bergamo*, in "Arte Lombarda", 120 (2), 1997, pp. 28-36

Le pergamene Belgioioso della Biblioteca Trivulziana di Milano (secoli XI-XVIII). Inventari e registi, a cura di P. Margaroli, 2 voll., Milano 1997

LOMARTIRE S., *Tra mito e realtà: riflessioni sull'attività dei maestri "comacini" nell'Italia del nord tra XII e XIV secolo*, in *Magistri d'Europa. Eventi, relazioni, strutture della migrazione di artisti e costruttori dai laghi lombardi*, atti del convegno (Como, 23-26 ottobre 1996) a cura di S. Della Torre, T. Mannoni, V. Pracchi, Milano 1997, pp. 139-154

LUNARI M., *Appunti per una storiografia sugli Umiliati tra Quattro e Cinquecento*, in *Sulle tracce degli Umiliati*, a cura di M.P. Alberzoni, A. Ambrosioni, A. Lucioni, Milano 1997, pp. 45-66

CACIAGLI M., *Milano, le chiese scomparse*, 2 voll., Milano 1997

TRAVI C., *Il Trecento*, in *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Milano 1997, pp. 42-59

1998

Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. Biscottini, Milano 1998

BARILE TOSCANO F., *Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 21-99

BOUCHERON P., *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, Roma 1998

CHITTOLINI G., *Profilo della storia di Piacenza fra il Trecento e il Quattrocento*, in *Il Gotico a Piacenza. Maestri e botteghe tra Emilia e Lombardia*, catalogo della mostra (Piacenza, Palazzo Gotico, 21 marzo – 28 giugno 1998) a cura di P. Ceschi Lavagnetto e A. Gigli, Milano 1998, pp. 17-24

CURZI G., sub voce *Milano*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, VIII, 1998, pp. 372-410

DEVITINI DUFOUR A., *L'iconografia di Sant'Ambrogio negli affreschi lombardi fra gotico e rinascimento*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. Biscottini, Milano 1998, pp. 133-139

DI FABIO C., *La cattedrale di Genova nel Medioevo: secoli VI-XIV*, Cinisello Balsamo (Milano) 1998

FOSSATI M., CERESATTO A., *La Lombardia alla ricerca di uno Stato*, in *Comuni e signorie nell'Italia settentrionale: la Lombardia*, a cura di G. Andenna, R. Bordone, F. Somaini, M. Vallerani, "Storia d'Italia" (diretta da G. Galasso), VI, Torino 1998, pp. 483-572

Il protiro settentrionale di Santa Maria Maggiore in Bergamo, Bergamo 1998

La chiesa di San Marco in Milano, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo (Milano) 1998

L'Art au temps des rois maudits Philippe le Bel et ses fils. 1285-1328, catalogo della mostra (Parigi, Galeries Nationales d'Exposition du Grand Palais, 17 marzo – 29 giugno 1998), a cura di D. Gaborit-Chopin e J.R. Gaborit, Paris 1998

PARVIS MARINO L., *Il rinnovamento architettonico tra fine Cinquecento e prima metà del Settecento*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 231-297

ROSSI M., *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo (Milano) 1995

ROVETTA A., *L'evoluzione architettonica della fabbrica dalla fondazione al Cinquecento*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 101-131

SOMAINI F., *Processi costitutivi, dinamiche politiche e strutture istituzionali dello Stato visconteo-sforzesco*, in *Comuni e signorie nell'Italia settentrionale: la Lombardia*, a cura di G. Andenna, R. Bordone, F. Somaini, M. Vallerani, "Storia d'Italia" (diretta da G. Galasso), VI, Torino 1998, pp. 681-786

SPIRITI A., *La vicenda della pittura barocca dalla fine della Maniera all'Arcadia*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo (Milano) 1998, pp. 165-229

VERGANI G.A., *Defensor civitatis: l'iconografia di Sant'Ambrogio negli apparati scultorei delle porte medievali di Milano (secoli XII-XIV)*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo di Sant'Eustorgio, 17 marzo-14 giugno 1998), a cura di P. Biscottini, Milano 1998, pp. 117-131

1999

BANDERA S., *La scultura*, in *Un monastero alle porte della città*, atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone, San Giuliano Milanese 1998), Milano 1999, pp. 231-241

CADEI A., *La chiesa di S. Pietro a Viboldone nel contesto dell'architettura lombarda di tre secoli*, in *Un monastero alle porte della città*, atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone, San Giuliano Milanese 1998), Milano 1999, pp. 207-230

CASTELFRANCHI VEGAS L., *I pittori lombardi di Viboldone*, in *Un monastero alle porte della città*, atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone, San Giuliano Milanese 1998), Milano 1999, pp. 261-274

CRIPPA M.A., ZANZOTTERA F., *Le porte di Milano*, Milano 1999

GIUBBOLINI L., *I protiri di S. Maria Maggiore*, in "Atti dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Bergamo", 61, 1997-1998 (1999), pp. 303-329

GREGORI M., *Giusto de' Menabuoi a Viboldone*, in *Un monastero alle porte della città*, atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone, San Giuliano Milanese 1998), Milano 1999, pp. 245-259

Ille magnus edificator. Matteo da Campione e il Duomo di Monza, catalogo della mostra (Arenario di Monza, 16 dicembre 1999-20 febbraio 2000) a cura di R. Cassanelli e R. Conti, 1999

LONGONI V., *Fonti per la storia del Triangolo Lariano. Il Medioevo*, Canzo 1999

ROMANINI A.M., *L'arte a Viboldone dal XII al XIV secolo*, in *Un monastero alle porte della città*, atti del convegno per i 650 anni dell'Abbazia di Viboldone (Viboldone, San Giuliano Milanese 1998), Milano 1999, pp. 197-206

2000

Agostino e la sua Arca: il pensiero e la gloria, Comunità Agostiniana di San Pietro in Ciel d'Oro, Pavia 2000

Brera. 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano: il "ricetto fotografico" di Brera, catalogo della mostra (Milano, Pinacoteca di Brera, 17 febbraio – 25 aprile 2000) a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000

BONAITI F., NUCCIO M., UBOLDI M., *Il sito fortificato di Monte Marenzo (Lecco)*, in *II Congresso nazionale di archeologia medievale* (Brescia, Musei Civici, Chiesa di Santa Giulia, 28 settembre-1 ottobre 2000), a cura di G.P. Brogiolo, Firenze 2000, pp. 154-160

CARIBONI G., *I Visconti e la nascita del culto di Sant'Ambrogio della Vittoria*, in "Annali dell'Istituto storico italo-germanico in Trento", XXVI, 2000, pp. 595-613

CASCIARO R., *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000

CASATI M.L., *L'affermarsi della maniera toscana – Giovanni di Balduccio (l'età di Azzone e di Giovanni Visconti)*, in *Maestri campionesi. La scultura del '300 in Lombardia*, a cura di D. Pescarmona, CD-Rom, Campione d'Italia 2000 (cit. CASATI 2000a)

CASATI M.L., *Il Maestro della lunetta di Viboldone (fra l'età di Giovanni e quella di Bernabò Visconti)*, in *Maestri campionesi. La scultura del '300 in Lombardia*, a cura di D. Pescarmona, CD-Rom, Campione d'Italia 2000 (cit. CASATI 2000b)

D'ACHILLE A., *Da Pietro d'Oderisio ad Arnolfo di Cambio. Studi sulla scultura a Roma nel Duecento*, Roma 2000

Maestri campionesi. La scultura del '300 in Lombardia, a cura di D. Pescarmona, CD-Rom, Campione d'Italia 2000

PESCARMONA D., *Due brevi note di scultura campionesa del Trecento relative al Battistero di Varese e al Duomo di Milano*, in "La Valle Intelvi. Contributi per la conoscenza di arte, archeologia, ambiente, architettura, storia e lettere comacine", Quaderno 5, 2000, pp. 37-40

Splendori al Museo Diocesano. Arte ambrosiana dal IV al XIX secolo, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, Chiostrì di Sant'Eustorgio, 14 aprile-29 ottobre 2000) a cura di P. Biscottini, Milano 2000

TOLOMELLI D., *La chiesa di Santa Maria Segreta a Milano*, in "Arte Lombarda", 128 (1), 2000, pp. 39-46

TOSATTI S.B., sub voce *Visconti*, in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, XI, 2000, pp. 680-688

2001

CAVAZZINI L., *Madonna con Bambino*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, a cura di M.G. Bescapè, P.M. Galimberti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 411-413

GALIMBERTI P.M., *Il feudo di Riozzo e l'Oratorio di San Rocco*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, a cura di M.G. Bescapè, P.M. Galimberti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano), pp. 406-407

GAMBERINI A., SOMAINI F., *L'età dei Visconti e degli Sforza: 1277-1535*, Milano 2001

GANDOLFO F., *La Cattedrale nel Medioevo: i cicli scultorei*, in *La cattedrale di Cremona. Affreschi e sculture*, a cura di A. Tomei, Cinisello Balsamo (Milano) 2001, pp. 17-65

Il Museo Diocesano di Milano, a cura di P. Biscottini, N. Righi, P. Venturelli, Milano 2001

MOSKOWITZ A.F., *Italian Gothic Sculpture: 1250-1400*, Cambridge University Press 2001

REBORÀ S., *Note artistiche sull'Oratorio di San Rocco*, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex Eca) di Milano*, a cura di M.G. Bescapè, P.M. Galimberti, S. Reborà, Cinisello Balsamo (Milano), p. 410

VERGANI G.A., *L'arca di Bernabò Visconti*, Milano 2001

ZASTROW O., *La chiesa matrice di San Bartolomeo a Margno*, Margno (Lecco) 2001

2002

BAROLI S., *La lunetta gotica nella chiesa di San Giorgio*, in "I quaderni del Ticino", 42, pp. 74-82

BIANCHI E., *La committenza e le collezioni d'arte di Alberico XII Barbiano di Belgiojoso d'Este*, in "Archivio Storico Lombardo", CXXVIII, serie 12, vol. VIII, 2002, pp. 379-405

Catalogue of Italian Sculpture in the Detroit Institute of Arts, by A.P. Darr, P. Barnet, A. Boström, vol. I, London 2002

Il Triangolo Lariano, a cura di M.L. Gatti Perer, Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, Como 2002

La chiesa parrocchiale di Verderio dei santi Giuseppe e Floriano, a cura della Parrocchia di Verderio Superiore, 2002

2003

BOSSI E., *Il restauro degli affreschi*, in *Sant'Antonio di Cantù: una chiesa, il suo ospedale*, Gruppo Arte e Cultura, Cantù 2003, pp. 49-54

BOUCHERON P., *De l'urbanisme communal à l'urbanisme seigneurial. Cités, territoires et édilité publique en Italie du nord (XIII^e-XV^e siècle)*, in *Pouvoir et édilité. Les grands chantiers dans l'Italie communale et seigneuriale*, a cura di E. Crouzet-Pavan, Roma 2003, pp. 41-77 (cit. BOUCHERON 2003a)

BOUCHERON P., *Tout est monument. Le mausolée d'Azzone Visconti à San Gottardo in Corte (Milan, 1342-1346)*, in *Liber largitorius. Études d'histoire médiévale offertes à Pierre Toubert par ses élèves, reunites par Dominique Barthélemy et Jean-Marie Martin*, Genève 2003, pp. 303-329 (cit. BOUCHERON 2003b)

MARTELLI V., COLOMBO A., *L'ordine ospitaliero dei canonici di Sant'Antonio di Vienne: percorsi e architetture*, in *Sant'Antonio di Cantù: una chiesa, il suo ospedale*, Gruppo Arte e Cultura, Cantù 2003, pp. 75-110

MORETTI F.M., *Le vicende architettoniche della chiesa di Sant'Antonio*, in *Sant'Antonio di Cantù: una chiesa, il suo ospedale*, Gruppo Arte e Cultura, Cantù 2003, pp. 7-19.

Museo Bagatti Valsecchi, Tomo I, Milano 2003

NARDI C., *Sant'Anna e gli antichi testi*, in *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, fede, arte, tradizione*, a cura di A. Valentini, Firenze 2003, pp. 73-81

PAVONI R., *Palazzo Bagatti Valsecchi in Milano*, in *Case museo ed allestimenti d'epoca. Interventi di recupero museografico a confronto*, atti del convegno di studi (Saluzzo, Biblioteca Civica, 13-14 settembre 1996) a cura di G. Kannès, Torino 2003, pp. 101-110

Sant'Antonio di Cantù: una chiesa, il suo ospedale, Gruppo Arte e Cultura, Cantù 2003

Sculture del XIV e XV secolo per la raccolta museale di Campione d'Italia, a cura di D. Pescarmona, Como 2003

TASSO F., *Alle soglie del Gotico Internazionale: due cicli scultorei attribuiti alla committenza di Gian Galeazzo Visconti*, in "Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere. Rendiconti. Classi di Lettere e Scienze Morali e Storiche", vol. 136, fasc. 1, (2002) 2003, pp. 21-58

TIGLER G., *Scultori itineranti o spedizioni di opere? Maestri campionesi, veneziani e tedeschi nel Friuli gotico*, in *Artisti in viaggio 1300-1450. Presenze foreste in Friuli Venezia Giulia*, atti del convegno (Codroipo, Villa Manin di Passariano, 15-16 novembre 2002) a cura di M.P. Frattolin, Udine 2003, pp. 121-168

VERDON T., *Aspetti teologici della raffigurazione di Sant'Anna a Firenze*, in *Sant'Anna dei Fiorentini. Storia, fede, arte, tradizione*, a cura di A. Valentini, Firenze 2003, pp. 139-148

VERGANI G.A., *Dipinti e sculture medievali nella chiesa di Sant'Antonio Abate a Cantù: note per una prima ricognizione delle sopravvivenze*, in *Sant'Antonio di Cantù: una chiesa, il suo ospedale*, Gruppo Arte e Cultura, Cantù 2003, pp. 21-48.

2004

ANDREONI R., CEREDA N., PARRAVICINI G., *I Parravicini di Brianza, il vescovo Beltramino e le fondazioni di culto da lui istituite nella pieve di Incino*, in "Ricerche storiche sulla chiesa ambrosiana", 22, 2004, pp. 71-102

BLACK J., *The Visconti in the Fourteenth century and the origins of their Plenitudo Potestatis*, in "Reti Medievali Rivista", V, 2004/1 [<http://www.retimedievali.it>]

CAPURSO I., NAPIONE E., *L'arca di Guglielmo Longhi e la scultura lombarda del primo Trecento: nuove proposte*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", s. IV, v. IX, n. 1, 2004, pp. 103-138

CAVAZZINI L., *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004

DI FABIO C., *Scultori "lombardi" nei cantieri genovesi del Trecento. Questioni di struttura e di sovrastruttura*, in *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 226-239

Il monte di Santa Margherita, "Quaderni della Comunità Montana Valle San Martino", 1, Oggiono (Lecco), 2004

MANZARI F., *Influenze internazionali e apporti lombardi nel Libro d'ore di Bianca di Savoia. Il ruolo della committenza e la funzione del miniatore nell'introduzione di una nuova tipologia libraria in Lombardia*, in *Medioevo: arte lombarda*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 26-29 settembre 2001) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2004, pp. 156-169

ROSSI M., *La Rotonda di Brescia*, Milano 2004

2005

ANDENNA G., *Il Trecento lombardo. Un secolo creativo e sfortunato, ma caratterizzato dal desiderio del 'nuovo'*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 29-43

CASANOVA M., PENSA G., *Corenno Plinio*, Missaglia (Lecco) 2005

GADIA C.B., *I Maestri campionesi*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 113-145

FLORES D'ARCAIS F., *Giotto a Milano*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 67-73

FRASSO G., *Appunti sugli anni milanesi di Francesco Petrarca*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 45-65

La sezione medievale dei Musei Civici di Como, a cura di M.L. Casati, Como 2005

MAJOCCHI P., VIOLA A., NASCIMBENE I., *Un lembo d'arte nella chiesa dei SS. Primo e Feliciano di Pavia*, Pavia 2005

Museo Diocesano di Milano, a cura di P. Biscottini, Milano 2005

ROVETTA A., *La città e il territorio nel Trecento visconteo: testi, immagini, architetture*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 75-91

SCIREA F., *Un contributo al Trecento lombardo: i dipinti murali della cappella del Crocifisso nella prepositurale di Trezzo sull'Adda*, in "Arte Lombarda", 144 (2), 2005, pp. 16-27

NAPIONE E., *La cappella sepolcrale e l'arca di Guglielmo di Azzone Castelbarco presso il castello di Avio*, in *Una dinastia allo specchio. Il mecenatismo dei Castelbarco nei territori di Avio e nella città di Verona*, a cura di E. Napione e M. Peghini, Avio (Trento) 2005, pp. 266-292

The Cloisters: medieval art and architecture. The Metropolitan Museum of Art, New York, catalogo a cura di P. Barnet e N. Wu, New York-New Haven-London 2005

2006

BIANCHI E., DEVITINI A., RIGHI N., *La collezione permanente del Museo Diocesano*, in *Il Museo Diocesano di Milano tra presente e futuro*, a cura di P. Biscottini e L. Crivelli, Milano 2006, pp. 89-150

LAZZATI M., *Alcune precisazioni sulla chiesa e gli oratori di Laino*, in “La Valle Intelvi”, 11, 2006 (2007), pp. 136-142

Pavia. Arte sacra ritrovata. Tesori scelti dall’inventario diocesano, a cura dell’Ufficio Beni Culturali Ecclesiastici della Diocesi di Pavia, Bergamo 2006

PINI L., *Il Sacro Monte di Ossuccio oltre le righe*, in “La Valle Intelvi”, 11, 2006 (2007), pp. 143-144

VERGANI G.A., *Precisazioni su un documento contabile e su due commissioni artistiche dell’arcivescovo Giovanni Visconti*, in *Arte e storia di Lombardia. Scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Biblioteca della “Nuova rivista storica”, 40, Roma 2006, pp. 11-20

2006-2007

MENGHINI V., *L’altare campionesese di Carpiano. Questioni critiche*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatrice prof.ssa Silvia Bianca Tosatti, a.a. 2006-2007

2007

BELLINGERI L., *La scultura*, in *Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo)*, a cura di G. Andenna e G. Chittolini, “Storia di Cremona”, Azzano San Paolo (Bergamo) 2007, pp. 416-435

CADILI A., *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1354)*, Milano 2007

CAVAZZINI L., *La decorazione scultorea delle porte urbane di Milano e il Maestro delle sculture di Viboldone*, in *Medioevo: la chiesa e il palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 644-656 (cit. CAVAZZINI 2007a)

CAVAZZINI L., *Una facciata provvisoria per il nuovo Duomo di Milano*, in *Medioevo: l’Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006), a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 554-563 (cit. CAVAZZINI 2007b)

CHIEPPI M., *L’enigma del Monastero del Liano. Studi, documenti e ipotesi relativi alla Chiesa e Monastero di San Martino del Liano a Pavia*, Milano 2007

FLORES D’ARCAIS F., *Giusto a Viboldone*, in *Medioevo: l’Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 507-516 (cit. FLORES D’ARCAIS 2007a)

FLORES D’ARCAIS F., *Giusto dei Menabuoi a Santa Maria di Brera*, in “Arte Lombarda”, 150, 2, 2007, pp. 25-30 (cit. FLORES D’ARCAIS 2007b)

Il Trecento. Chiesa e Cultura (VIII-XIV secolo), a cura di G. Andenna e G. Chittolini, "Storia di Cremona", Azzano San Paolo (Bergamo) 2007

PESCARMONA D., *Il restauro della prima cappella del Sacro Monte di Ossuccio*, Quaderni Fondazione Carlo Leone et Mariena Montandon, 1, Como 2007

ROSSI M., *Le cattedrali perdute: il caso di Milano*, in *Medioevo: l'Europa delle cattedrali*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 19-23 settembre 2006) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 228-236

SEGRE V., *San Zenone, San Pietro e la Madonna dei Ghirli*, in *Storia di Campione: dall'VIII secolo ai nostri giorni*, a cura di F. Mena, Milano 2007, pp. 171-197

Storia di Campione dall'VIII secolo ai nostri giorni, a cura di F. Mena, Milano 2007

2008

MANARESI C., *Alberi genealogici delle case nobili di Milano*, edizione del manoscritto di proprietà della Società Storica Lombarda, Milano 2008

BARBAVARA DI GRAVELLONA T., *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza (Milano 1958)*, in *Medioevo/Medioevi. Un secolo di esposizioni d'arte medievale*, a cura di E. Castelnuovo e A. Monciatti, Pisa 2008, pp. 253-299

CAGLIOTI F., *Fifteenth-Century Reliefs of Ancient Emperors and Empresses in Florence: Production and Collecting*, in *Collecting Sculpture in Early Modern Europe*, atti del convegno (Washington, C.A.S.V.A. of the National Gallery of Art, 7-8 febbraio 2003) a cura di Eike D. Schmidt, "Studies in the History of Art", n. 70, 2008, pp. 66-109

CARIBONI G., *Comunicazione simbolica e identità cittadina a Milano presso i primi Visconti (1277-1354)*, in "Reti Medievali Rivista", IX, 2008/1, pp. 85-134 [<http://www.retimedievali.it>]

CAVAZZINI L., *Il Maestro della Loggia degli Osii: l'ultimo dei Campionesi?*, in *Medioevo: arte e storia*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 18-22 settembre 2007) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2008, pp. 621-630

CHIEPPI M., *Le chiese di Pavia entro il primo muro della città secondo Opicino De Canistris*, Pavia 2008

FERRARI M., *Dipinti medievali in San Giorgio a Brescia. Appunti attorno all'iconografia della Sant'Anna Metterza*, in "Brixia Sacra. Memorie storiche della Diocesi di Brescia", XIII, 1-2, 2008, pp. 437-506

GALLI MICHERO L.M., *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Guida*, Cinisello Balsamo (Milano) 2008 (cit. GALLI MICHERO 2008a)

GALLI MICHERO L.M., *Storia della committenza e della decorazione pittorica, L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, a cura di V. Pracchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2008 (cit. GALLI MICHERO 2008b)

Giovanni da Milano: capolavori del Gotico fra Lombardia e Toscana, catalogo della mostra (Firenze, Gallerie dell'Accademia, 10 giugno-2 novembre 2008) a cura di D. Parenti, Firenze 2008

PIFFARETTI P.G., *Sull'interpretazione di una scena dell'affresco absidale della "chiesa Rossa" di Castel San Pietro*, in "Archivio Storico Ticinese", 144, 2008, pp. 271-274

VERGANI G.A., "*Signa avitae pietatis*": episodi di scultura tra Medioevo e Rinascimento, in D. Cimorelli, *La collegiata di Santo Stefano a Vimercate*, 2008, pp. 208-219

2009

BRUZZESE S., *Il gusto per l'antico a Castiglione Olona tra Quattrocento e Cinquecento*, in *Lo specchio di Castiglione Olona. Il Palazzo del cardinale Branda e il suo contesto*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 119-125

CARA R., scheda V.7 *Cristo in pietà tra due angeli*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009, pp. 169-171

LOMARTIRE S., *Magistri Campionesi a Bergamo nel Medioevo: da Santa Maria Maggiore al Battistero*, in "Arte & Storia", 10, 2009, pp. 54-82

NAPIONE E., *Le arche scaligere di Verona*, Venezia 2009

STRAFFI A., "*Un corpo vivo*". *Pietre del Duomo di Como*, in *Splendida materia. Arte nel Duomo di Como*, a cura di E. Bianchi e C. Casero, percorso iconografico a cura di A. Straffi, Como 2009, pp. 19-41

TOSI L., *Il portale di Santa Maria di Piazza in Palazzo Leardi*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009, pp. 51-59

TRAVI C., *Giotto e la sua bottega a Milano*, in *Giotto e il Trecento. "Il più Sovrano Maestro stato in dipintura"*, catalogo della mostra (Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009) a cura di A. Tomei, Milano 2009, pp. 241-247

Tre sculture del XIV alla galleria civica, in "Campione. Periodico di informazione a cura dell'Amministrazione Comunale di Campione d'Italia", IV, 2, 2009, p. 9

2010

BERNASCONI REUSSER M., *Monumenti storici e documenti d'archivio. I "Materiali e Documenti Ticinesi" (MDT) quali fonti per la storia e le ricerche sull'architettura e l'arte medievale delle Tre Valli*, in "Archivio Storico Ticinese", 148, 2010, pp. 205-241

BOUCHERON P., *La carta di Milano di Galvano Fiamma/Pietro Ghioldi (fine XIV secolo)*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia 2010, pp. 77-97

Claudio Massini. Lago sacro, Campione d'Italia 2010

FERRARI R., *Stupore e bellezza. Oratorio Santi Ambrogio e Caterina*, Solaro 2010

Italian Medieval Sculpture in the Metropolitan Museum of Art and the Cloisters, catalogo a cura di L. Castelnuevo Tedesco e J. Soultanian, con il contributo R.Y. Tayar, New York-New Haven-London 2010

La scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano, catalogo a cura di M.T. Fiorio e G.A. Vergani, Milano 2010

Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 29 ottobre 2010 – 10 gennaio 2011), a cura di S. Paoli, Torino 2010

OCCHIPINTI E., *I Visconti di Milano nel secolo XIII*, in “Archivio Storico Lombardo”, anno CXXXVI, serie XII, vol. XV, 2010, pp. 11-24

L'Arca di Pavia. Sant'Agostino. Si conosce ciò che si ama, a cura di Giuseppe Bolis, San Giuliano Milanese (Milano) 2010

TOSI L., *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in “Prospettiva”, 138, 2010 (2012), pp. 68-76

WELCH E., *Patrons, artists, and audiences in Renaissance Milan, 1300-1600*, in *The court cities of Northern Italy. Milan, Parma, Piacenza, Mantua, Ferrara, Bologna, Urbino, Pesaro, and Rimini*, New York 2010, pp. 21-70

2010-2011

ECCHER E., *Giovanni di Balduccio. Lo “stil nuovo” della scultura milanese*, tesi di laurea, Università degli Studi di Trento, relatore prof. Aldo Galli, a.a. 2010-2011

2011

BUGANZA S., *Le sculture dei portali: materiali di studio*, in *La Cattedrale di Crema. Le trasformazioni nei secoli: liturgia, devozione e rappresentazione del potere*, Atti della giornata di studi (Crema, Sala Conferenze del Centro Giovanile San Luigi, 7 maggio 2011) a cura di G. Cavallini e M. Facchi, Milano 2011, pp. 113-121

CAVAZZINI L., *La cappella funebre di Ardengo Folperti in San Tommaso a Pavia*, in *Medioevo: i committenti*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 21-26 settembre 2010) a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 721-729

Fondazione Salvatore Romano. Guida alla visita del museo, a cura di S. Pini, Firenze 2011

Il Museo “Ernesto e Teresa Della Torre”: le civiche raccolte d'arte della città di Treviglio, Azzano San Paolo (Bergamo), 2011

MAZZILLI SAVINI M.T., *La memoria nella pietra: monumenti e iconografie dell'Universitas studiorum*, in *Il cortile di Volta dell'Università di Pavia. Maestri e studenti: arte e memoria*, a cura di M.T. Mazzilli Savini, Milano 2011, pp. 17-55

MERONI C., *Antichi edifici religiosi del Triangolo Lariano*, Varese 2011

MOIZI M., *Galleria Civica San Zenone. Catalogo delle sculture*, Campione d'Italia 2011

Museo Diocesano, a cura di P. Biscottini, Milano 2011

TRAVI C., *Sant'Abbondio a Como: le pitture murali*, Milano 2011 (cit. TRAVI 2011a)

TRAVI C., *Una Madonnina lignea e qualche appunto per la scultura lombarda di secondo Trecento*, in "Arte Cristiana", XCIX, 865, 2011, pp. 261-270 (cit. TRAVI 2011b)

2012

BOLLINI M., *Nuovi studi sugli affreschi medievali nella basilica di San Fedele*, in "Rivista Archeologica dell'Antica Provincia e Diocesi di Como", 193-194, 2011-2012 (2013), pp. 173-188

CAVAZZINI L., *Da Jacobello Dalle Masegne a Bonino da Campione, da Margherita Malatesta ad Alda d'Este: qualche altro frammento di Mantova tardogotica*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 241-268 (cit. CAVAZZINI 2012a)

CAVAZZINI L., *Per il Maestro di Pizzighettone*, in "Nuovi Studi", 18, anno XVII, 2012, pp. 5-9 (cit. CAVAZZINI 2012b)

CAVAZZINI L., *Un sepolcro a Lucca tra la Roma antica e la Parigi moderna*, in R. Alcoy, *Contextos 1200 i 1400. Art de Catalunya i art de l'Europa meridional en dos canvis de segle*, Universitat de Barcelona, Barcelona 2012, pp. 267-287 (cit. CAVAZZINI 2012c)

CAGLIOTI F., *Giovanni di Balduccio at Orsanmichele: the tabernacle of the Virgin before Andrea Orcagna*, in *Orsanmichele and the history and preservation of the civic monument*, a cura di Carl Brandon Strehlke, Washington 2012, pp. 75-110

DI FABIO C., *Scalpellini toscani tra Milano e Genova nella prima metà del Trecento*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e Damien C., Roma 2012, pp. 47-78

ERBA L., *Il palazzo dell'Università. I portici e le aule*, in *Almum Studium Papiense. Storia dell'Università di Pavia*, Vol. 1, *Dalle origini all'età spagnola*, Tomo I, *Origini e fondazione dello Studium generale*, a cura di D. Mantovani, Pavia 2012, pp. 367-374

GAUDINI G., *Il restauro dell'Arca di Cansignorio della Scala a Verona come momento di riappropriazione della cultura e della memoria di un'epoca*, in "Odeo Olimpico", XXVIII, 2011-2012 (2013), pp. 199-213

LODI L., COLELLA M., *Intervento di conservazione della statua di Sant'Agostino dell'Università degli Studi di Pavia*, in *Il MiBAC al Salone del Restauro di Ferrara. Un appuntamento consolidato*, XIX Salone dell'Arte del Restauro e della Conservazione dei Beni Culturali e Ambientali (Ferrara, 28-31 marzo 2012), Direzione Generale per la Valorizzazione del Patrimonio Culturale, Ales Arte Lavoro e Servizi, Roma 2012, pp. 202-205

MAZZILLI SAVINI M.T., SASSO F., *Il ciclo "a fresco" della Rocchetta a Campomorto. Dall'analisi tecnico stilistica nuove considerazioni su Giovannino de' Grassi*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda", 5, 2012, pp. 55-66

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea, Tomo I, Milano 2012

PINI L., *Tra vicenda privata e caso cittadino: il collezionismo "domestico" Bagatti Valsecchi*, in *Musei nell'Ottocento: alle origini delle collezioni pubbliche lombarde*, a cura di M. Fratelli e F. Valli, Torino 2012, pp. 225-229

ROMANO S., *Azzone Visconti: qualche idea per il programma della magna sala, e una precisazione sulla Crocifissione di San Gottardo*, in *L'artista girovago. Forestieri, avventurieri, emigranti e missionari nell'arte del Trecento in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Cerutti, Roma 2012, pp. 135-162

2013

BARTOLETTI M., *Sulle tracce dei Maestri Campionesi a Savona durante il Trecento*, in *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura A. Dagnino, C. di Fabio, M. Marcenaro, L. Quartino, Genova 2013, pp. 209-219

CAVAZZINI L., *Un'incursione di Bonino da Campione alla corte dei Carraresi*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, atti del convegno (Università di Losanna, 24-26 maggio 2012) a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, pp. 37-62

CONSONNI L., *Perché nulla vada perduto. Memorie tratte dal mio PC sulla chiesa di Varenna nel VII centenario della sua consacrazione*, Bellano (Lecco) 2013

CORTESE C., COLELLA M., *La nuova collocazione della statua di Sant'Agostino patrono dell'Università di Pavia*, Università degli Studi di Pavia, Aula Magna, 27 settembre 2013

Museo Bagatti Valsecchi, a cura di L. Pini, Torino 2013

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea, Tomo II, Milano 2013

San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia mausoleo e santuario di Agostino e Boezio. Materiali antichi e problemi attuali, a cura di M.T. Mazzilli Savini, Pavia 2013

ERBA L., *I patroni dell'Università di Pavia: santa Caterina d'Alessandria e sant'Agostino*, in *Santi patroni e Università in Europa*, a cura di P. Castelli e R. Greci, Bologna 2013, pp. 89-108

VERGANI G.A., *Galvano Fiamma, Francesco Petrarca e i cavalli dei Visconti*, in *Immagini del Medioevo. Studi di arte medievale per Colette Dufour Bozzo*, a cura A. Dagnino, C. di Fabio, M. Marcenaro, L. Quartino, Genova 2013, pp. 199-207

ZANINETTA P., *Il potere raffigurato. Simbolo, mito e propaganda nell'ascesa della signoria viscontea*, Milano 2013

2014

ANZANI M., RABBOLINI A., *Le sculture delle porte urbane di Milano. Uno sguardo ravvicinato*, in "Arte Lombarda", 172, 3, 2014 (2015), pp. 96-104

BASSO L., *Le porte e le sculture della cinta muraria conservate nel Museo d'Arte Antica di Milano: nota sugli allestimenti*, in "Arte Lombarda", 172, 3, 2014 (2015), pp. 63-78

BONARDI G., *Nuovi materiali per la fortuna critica del Medioevo lombardo, intorno a Sebastiano Resta*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 54-62

CADILI A., *Giovanni Visconti committente: un quadro documentario, in Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P. N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 45-71

CAMELLITI V., *Il ‘progetto’ per la decorazione scultorea delle porte urbane di Milano (XIV secolo) in una prospettiva comparativa*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 30-44

CASATI M.L., *Scultura medievale per l’arredo liturgico a Como*, Como 2014

CAVAZZINI L., *Il Maestro delle sculture di Viboldone nel percorso del Gotico lombardo*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 79-88

CENGARLE F., *I gruppi scultorei delle porte milanesi: una forma di comunicazione politica?*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 24-29 (cit. CENGARLE 2014a)

CENGARLE F., *I Visconti e il culto della Vergine (XIV secolo): qualche osservazione*, in *Images, cultes, liturgies. Les connotations politiques du message religieux (Immagini, culti, liturgie. Le connotazioni politiche del messaggio religioso)*, atelier internazionale (Milano, Università Cattolica del Sacro Cuore, 1-3 ottobre 2009) a cura di L. Gaffuri e P. Ventrone, Paris 2014, pp. 111-124 (cit. CENGARLE 2014b)

DALE S., *The Arca di Sant’Agostino and the Hermits of St. Augustine in Fourteenth-Century Pavia*, Turnhout (Belgium), 2014

FASSINA G., *Monza, memoria o storia? L’evangelicario della basilica di San Giovanni Battista e il problematico percorso artistico di Matteo da Campione*, Padova 2014

GIANINI M., *Bonifacio da Modena, l’inventore di piazza della Riforma*, in “Il nostro paese”, LXVI, 319, 2014, pp. 24-33

MANCINI C., *Il restauro della Madonna di Riozzo*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 89-95

PAGLIARA P.N., *Buon Governo, magnificenza e presenza dell’Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 73-118

PARMEGGIANI R., sub voce *Parravicini, Beltramino*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 81, 2014

PESCARMONA D., *Esperienza di cantiere e progettazione: la tradizione campionesa e la bottega di Giovanni di Balduccio*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 45-53

RIZZI BIANCHI P., *Il contesto storico di Riozzo e l’oratorio di San Rocco tra Quattro e Settecento*, in “Arte Lombarda”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 105-121

ROMANO S., *La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella*

Lombardia del Tre e Quattrocento, a cura di P. N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 119-166

ROSSETTI E., In “*contrada Vicecomitibus*”. *Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 11-43

TOSI L., *La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte*, in “*Arte Lombarda*”, 172, 3, 2014 (2015), pp. 13-23

2015

ANDENNA G., *Definire, costruire, dotare e mantenere una cappella dal Medioevo all’Età Moderna*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento* a cura di L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici e E. Rossetti, Milano 2015, pp. 13-33

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015) a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015

BUGANZA S., *I Visconti e l’aristocrazia milanese tra Tre e primo Quattrocento: gli spazi sacri*, in *Famiglie e spazi sacri nella Lombardia del Rinascimento* a cura di L. Arcangeli, G. Chittolini, F. Del Tredici e E. Rossetti, Milano 2015, pp. 129-167

CADILI A., “*Le magnificenze di Giovanni Visconti vescovo di Novara*”. *Arte e celebrazione nell’inserimento della Chiesa milanese nell’orbita viscontea (1331-1342)*, in “*Nuova Rivista Storica*”, 99, 2015, pp. 23-76

CARIBONI G., *L’iconografia ambrosiana in rapporto al sorgere e al primo svilupparsi della signoria viscontea*, in *La memoria di Ambrogio di Milano. Usi politici di una autorità patristica in Italia (secc. V-XVIII)*, a cura di P. Boucheron e S. Gioanni, Parigi-Roma 2015, pp. 129-153

CASSANELLI R., *Tra Monza e l’Europa. Il Duomo nell’età dei Visconti*, in *Il ritorno di Teodolinda: il restauro dei dipinti murali degli Zavattari nel duomo di Monza*, a cura di R. Cassanelli, Monza 2015, pp. 11-39

CAVAZZINI L., *Trecento lombardo e visconteo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015) a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 47-55

DE PAOLI M., *La Rotonda a Brescia: il rilievo del sarcofago di Berardo Maggi*, in “*Hortus Artium Medievalium*”, 21, 2015, pp. 189-193

ROSSETTI E., “*Poi fu la bissa*”. *Due dinastie, una città e non solo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell’Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015) a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 23-33

TOSI L., “*Un avello di bianco marmo con la sua natural effigie intagliata*”: *il monumento funebre di Bianca di Savoia*, in *L’arme segreta. Araldica e storia dell’arte nel Medioevo (secoli XIII-XV)*, a cura di M. Ferrari, Firenze 2015, pp. 159-168

2016

TRAVI C., *Il Santuario della Beata Vergine del Soccorso a Ossuccio: fede e arte nel cuore del lago di Como*, in *I racconti dipinti degli ex voto. Il caso di Ossuccio tra storia, restauro e valorizzazione*, a cura di C. De Carli, Milano 2016, pp. 19-33

2017

GORIO G., *Tommaso Pusterla e la chiesa di Santa Maria in Castello a Tradate. Novità documentarie*, in “Annuario dell’Archivio di Stato di Milano”, 2017, pp. 59-83

Milano. Museo e Tesoro del Duomo: catalogo generale, a cura di G. Benati, Cinisello Balsamo (Milano) 2017

SIDDIF., *Scultura in legno nella Lombardia dei Visconti*, Tesi di dottorato, Università di Trento, 2017

2018

Museo d’Arte Sacra di Scaria. Catalogo delle opere esposte, a cura di E. Bianchi, Cinisello Balsamo (Milano) 2018

REFERENZE FOTOGRAFICHE

Tutte le fotografie sono state scattate dall'autrice della tesi (che si riserva tutti i diritti), ad eccezione di:

© Museo e Tesoro del Duomo di Monza/ foto Piero Pozzi: 1043-1059
Detroit Institute of Arts, Detroit: 534, 1021
Diocesi di Como: 698, 700-701, 703, 706, 742, 751-753, 761, 764, 789
Diocesi di Milano: 509
Fototeca Kunsthistorisches Institut, Firenze: 97, 331-332, 334, 346, 535, 541, 760, 1015, 1017, 1019, 1026-1027
Fototeca Federico Zeri, Bologna: 912
Gorio Gigliola: 977, 983
Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano/ foto Paolo Vandrasci ©Comune di Milano-tutti i diritti di legge riservati: 187
Siddi Federica: 53, 124, 1090
Williams College Museum of Art, Williamstown: 21

Riproduzioni da libri e riviste:

Agostino e la sua arca 2000: 550, 562, 566
Arte lombarda 2015: 134 (p. 70), 771 (p. 75)
Arte lombarda 2014 (2015): 215, 316 (foto 3, 6 © Ortofoto, Milano, Studio Restauri Formica s.r.l)
Bellingeri 1996: 536 (p. 149)
Bonacina 1983: 794 (p. 34)
Capurso, Napione 2004: 666 (fig. 20), 735 (fig. 21)
Carera 1932: 793 (p. 85)
Castelfranchi Vegas 1959: 415 (fig.15)
Cavazzini 2004: 648 (fig. 11), 878 (fig. 184)
Cavazzini 2007: 266-268, 282-283 (p. 555)
Cavazzini 2013: 631 (p. 54)
Coletti, Spini 1954: 46 (tav.3)
Ferrari da Passano, Brivio 1967: 281 (p. 26)
Ferrari 2010: 917-918 (pp. 54-55)
Gallio Collegium Comense 1983: 792, 794 (p. 34)
Gianini 2014: 811 (p. 27)
Giovanni da Milano 2008: 16 (p. 75), 263 (p. 152), 397-398 (pp. 153, 155), 406 (p. 184), 407 (p. 68), 408 (p. 67), 538 (p. 262), 1099 (p. 287), 1101 (p. 288)
I pittori bergamaschi 1992: 919 (p. 99), 920 (p.349)
L'Arca di Pavia 2010: 548 (p. 35), 554 (p. 38), 556 (p. 38), 557 (p. 36), 564 (p. 43), 565 (p. 49), 567 (p. 30)
La chiesa di San Marco, 1998: 358 (p.116), 360 (p. 247)
La Pittura in Lombardia 1993: 905 (p. 165)
Milano. Museo e Tesoro del Duomo 2017: 660 (p. 159)
Moizi 2011: 41 (p. 158)
Nebbia 1912: 529 (p. 22)
Previtali 1975: 12-15, 720 (figg.124, 126, 128, 129, 131)
Rossi 1995: 638 (p. 130), 646 (p. 59), 647 (p. 123)
Travi 2011a: 705 (p. 182)
Scirea 2005: 545 (p. 23)
Vergani 2001: 581 (fig. 15), 1028 (fig. 14)
Zastrow 1976: 685-686 (p. 233)
Zastrow 1989: 723 (p. 97), 790-791 (p. 112), 797 (p. 65), 880-881 (pp. 156-157), 882 (p. 158), 886
"Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France": 247, 461, 464, 467, 474, 480, 656
https://it.m.wikipedia.org/wiki/File:Donato_de%27_bardi,_crocefissione_di_savona.gif: 872

RINGRAZIAMENTI

Alla fine di questo lavoro e di questo percorso che mi ha tanto impegnato quanto entusiasmato, mi sento di dover essere riconoscente a chi, a vario titolo, ha cercato di aiutarmi e supportarmi. Ringrazio innanzitutto tutte le persone che hanno permesso e facilitato le mie ricerche in musei, chiese, biblioteche e archivi. In particolare, un sincero grazie a: don Andrea Straffi ed Eugenia Bianchi (Ufficio Arte Sacra della Diocesi di Como; don Siro Cobianchi, Susanna Cantù e il signor Pirola (Ufficio Arte Sacra della Diocesi di Pavia); la signora Angela Bortolot e i volontari del Museo Diocesano di Milano; Laura Basso (Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano); Raffaella Bentivoglio e Isabella Marelli (Soprintendenza di Milano); Elisabetta Bianchi (Pinacoteca di Brera, Milano); Lucia Pomodoro (Università di Pavia); Laura Di Martile, Claudia Bardelloni, Cristina Gnoni Maravelli, Stefano Tasselli, Antonella Nesi (Archivi Bardini, Firenze); Ava Freeman (Williams Museum of Art, Williamstown); Paolo Galimberti (Archivio Ospedale Maggiore, Milano); Marcella Culatti (Fototeca Federico Zeri, Bologna); Stefano Mazzatorta (Galleria Civica di Campione d'Italia); Maria Giulia Frova. E ancora, ai parroci e ai sacrestani delle diverse parrocchie visitate: Bellano, Bergamo, Bernate Ticino (la signora Marzia Bognetti dell'Associazione Calavas), Cantù (don Paolo e il signor Daniele), Carpiano, Casiglio d'Erba, Castelletto Mendosio (la signora Paola), Como (chiesa di San Giorgio, don Luigi Cristolini), Laino (il signor Valter e don Paolo), Lentate sul Seveso (Oratorio Porro, il signor Luigi dell'Associazione Amici dell'Arte), Milano (chiesa di San Marco, basilica di Sant'Eustorgio), Monte Marengo (don Giuseppe Turani), Monza (Organizzazione Museo del Duomo), Ossuccio (il Rettore del Santuario), Pavia (chiesa di San Michele, i volontari del Touring Club), Trezzo sull'Adda, Verderio.

La mia affettuosa gratitudine va inoltre a tutte le persone a me più care che mi hanno sempre fatto sentire la loro vicinanza, alla mia famiglia e ai miei amici, vecchi e nuovi.

Questi anni di dottorato non sarebbero stati altrettanto belli senza i professori e i colleghi con i quali ho potuto condividere tante esperienze e piacevoli emozioni. Uno speciale ringraziamento va quindi alla professoressa Alessandra Galizzi e al professor Aldo Galli, a Gigliola Gorio, Massimo Negri, Francesca Padovani, Stefanie Paulmichl, Valeria Rainoldi e soprattutto Federica Siddi, con la quale ho potuto spesso discutere di "questioni lombarde".

In ultimo, ma non certo per minore importanza, un sentito grazie lo devo alla professoressa Laura Cavazzini, divenuta per me un punto di riferimento fondamentale, con la quale mi sono potuta costantemente confrontare. Come poche altre persone è riuscita a trasmettermi la passione per l'arte e per la scultura lombarda, una passione che spero di aver fatto trapelare almeno un po' in queste pagine.