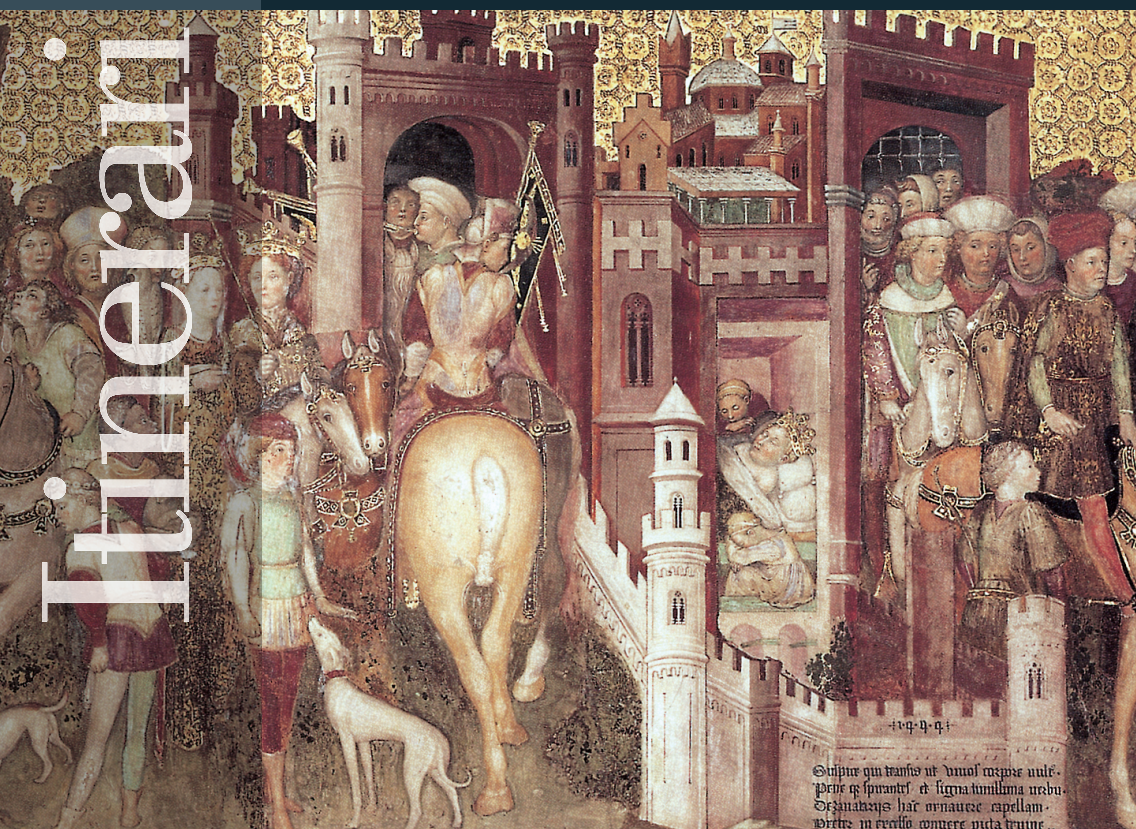


d'Arte

a cura di M. Rossi e A. Rovetta

Mara Pasinetti

Il gotico internazionale in Lombardia



Itinerari



Lombardia

Editori Laterza

© 2001, Gius. Laterza & Figli, Roma-Bari

Prima edizione 2001

È vietata la riproduzione, anche parziale,
con qualsiasi mezzo effettuata, compresa la fotocopia,
anche ad uso interno o didattico.

Per la legge italiana la fotocopia è lecita solo
per uso personale *purché non danneggi l'autore*. Quindi
ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita e
minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la
conoscenza.

Chi fotocopie un libro, chi mette a disposizione
i mezzi per fotocopiare, chi comunque favorisce questa
pratica commette un furto e opera
ai danni della cultura.

Progetto grafico e copertina
a cura di «Pagina» s.r.l., Bari
Studio grafico-editoriale

Editori Laterza
Piazza Umberto I, 54 70121 Bari
tel. 080 5216713 fax 080 5235228
e-mail: redazione.scol@laterza.it
<http://www.laterza.it>

Proprietà letteraria riservata
Gius. Laterza & Figli Spa, Roma-Bari

Finito di stampare nel febbraio 2001
Poligrafico Dehoniano - Stabilimento di Bari
per conto della Gius. Laterza & Figli Spa

CL 21-0665-5
ISBN 88-421-0665-8

Indice



Introduzione Premesse storiche del gotico internazionale in Lombardia	2	
.....		
1. Il Duomo di Milano dalla fondazione a Giovannino de Grassi	6	<i>Milano</i>
.....		
2. La decorazione scultorea nelle sacrestie del Duomo di Milano	12	
.....		
Il «Taccuino dei disegni» di Bergamo: i «piccoli modelli» dei Giganti, p. 21		
.....		
3. Scultura e pittura tardogotica in Sant'Eustorgio a Milano	25	
.....		
4. La residenza viscontea a Pavia	27	<i>Pavia</i>
.....		
Tracce di Michelino da Besozzo a Pavia, p. 31		
.....		
La Sala della Rocchetta di Campomorto, presso Siziano, p. 33		
.....		
5. La miniatura lombarda tardo-trecentesca e l'«Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti»	36	
.....		
6. Mantova e il Pisanello	49	<i>Mantova</i>
.....		
7. La cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza	55	<i>Monza</i>
.....		
8. Cremona e Bonifacio Bembo	60	<i>Cremona</i>

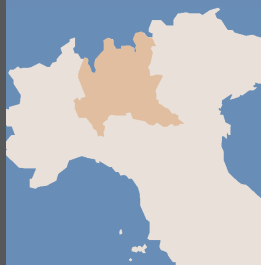
Milano

9. La decorazione di Palazzo Borromeo a Milano
e le residenze dei nobili lombardi 70

Bibliografia 83

Glossario 85

Un itinerario sul gotico internazionale



1 Milano

Chiesa di Sant'Eustorgio, Palazzo Borromeo, Bicocca degli Arcimboldi



2 Pavia

Castello Visconteo



3 Campomorto presso Sizzano

Sala della Rocchetta



4 Mantova

Palazzo Ducale



5 Monza

Duomo, Cappella di Teodolinda



6 Cremona

Duomo, Chiesa di San Luca, Chiesa di San Agostino



7 Angera

Rocca Borromeo



8 Masnago

Castello Castiglioni



9 Azzate

Casa Orrigoni-Ghizzardi



10 Oreno

Casino di caccia Borromeo

Introduzione **Premesse storiche** **del gotico internazionale in Lombardia**

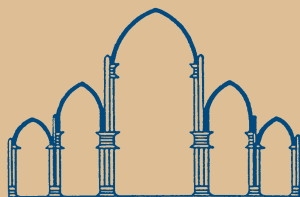
L'

espressione «gotico internazionale» indica apertamente il carattere di internazionalità che assume la produzione artistica nella seconda metà del Trecento: in Lombardia questa internazionalità ha una valenza anche politica. Fu proprio la volontà dei Visconti a spalancare al ducato milanese le frontiere d'Oltralpe. Nella seconda metà del Trecento la signoria milanese fu retta dai fratelli Bernabò e Galeazzo II, che ne governarono rispettivamente la zona orientale e quella occidentale, attuando una politica di intensi rapporti con le famiglie reali d'Oltralpe. Bernabò, al quale si deve l'interesse culturale verso l'area veneta – aveva sposato nel 1350 Regina Della Scala –, legò la sua famiglia agli Asburgo d'Austria e alla Baviera maritando la figlia Verde a Leopoldo d'Asburgo (1365) e il figlio Stefano a Isabella, figlia del duca Federico di Baviera (1367). Galeazzo II seguì le orme del fratello, privilegiando l'area anglo-francese, alla quale si era già accostato sposando Bianca di Savoia nel 1350. Nel 1360 si celebrò infatti il matrimonio del figlio Gian Galeazzo con Isabella di Valois, figlia di Giovanni II il Buono; mentre nel 1368 Violante sposò Lionello di Clarence, figlio di Edoardo III d'Inghilterra. Determinante, per il consolidamento politico del prestigio dei Visconti, fu l'incoronazione a re d'Italia di Carlo IV di Boemia, celebrata in Sant'Ambrogio nel 1355: in tale occasione l'imperatore concesse il vicariato imperiale ai Visconti. Proprio come le principali corti europee, la corte dei Visconti divenne fulcro animatore di vita politica e artistica, e in tale prospettiva non fu affatto secondaria la passione – divenuta già una moda d'Oltralpe – per i codici miniati, documentata per le personalità di Bernabò Visconti e di Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo II: intensi furono infatti gli scambi di codici soprattutto con la Francia, determinando la penetrazione in Lombardia di nuovi motivi iconografici e stilistici. Tali scambi furono inoltre favoriti dalla presenza, alla corte di Galeazzo II, di Pasquino Capelli, appassionato cultore di testi miniati, che fu anche segretario personale di Gian Galeazzo e, qualche anno più tardi, di Giovanni Alcherio, collezionista di trattati di tecniche artistiche medioevali, che prestò la sua opera quale deputato presso la Fabbrica del Duomo di Milano.



Facciata del
Duomo di Milano.

Galeazzo II, inoltre, volle dare un'impronta anche architettonica al rinnovamento politico attuato dai Visconti, che coinvolse in particolare Milano e Pavia. Qui egli fece costruire il castello (1361-65) e rifondò l'Università, dedicandosi nel contempo alla costituzione di una biblioteca personale, che raggiunse alla fine del secolo un numero di testi imponente per l'epoca. A Milano Galeazzo II promosse la ristrutturazione della cattedrale, Santa Maria Maggiore, prevedendone una nuova facciata in marmo, e si impegnò a rinnovare con fasto i palazzi milanesi appartenenti alla sua famiglia. Tale vivacità imprenditoriale fu la premessa per la presenza in Lombardia di artisti provenienti da aree diverse –



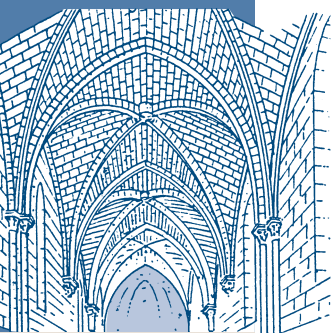
Archi a sesto acuto.

in particolare dall'Emilia e da Mantova –, anche straniera, e significativa fu l'attività svolta da Jean d'Arbois, padre di Stefano da Verona, in San Pietro in Ciel d'Oro a Pavia negli anni Ottanta. Il figlio di Galeazzo II, Gian Galeazzo, venne dunque educato in un ambiente già fortemente caratterizzato da una profonda vivacità culturale e la sua signoria sul ducato milanese rafforzò la tensione europea del padre e dello zio, consolidando le precedenti alleanze – la figlia Valentina sposò nel 1389 Luigi d'Orléans, figlio del re Carlo V – e rivolgendo un interesse sempre maggiore all'area tedesca: il successo del suo progetto politico culminò nel 1396 con la concessione del titolo ducale da parte dell'imperatore Venceslao di Boemia.

In questa prospettiva risultano esemplari le fabbriche avviate direttamente dal duca, quali il Duomo di Milano, la Certosa di Pavia, il Duomo di Como e la facciata del Duomo di Monza. Esempio paradigmatico resta la Fabbrica del Duomo di Milano, soprattutto nella fase costruttiva iniziale, dal 1386 alla fine del secolo, non

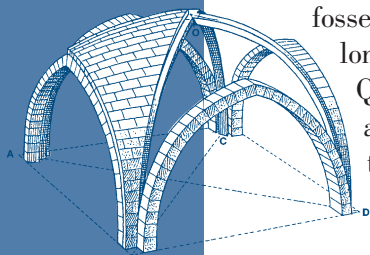
tanto per la presenza di numerosi stranieri, quanto per l'impronta intenzionalmente innovativa che doveva assumere. Essa doveva essere rappresentativa non solo della gloria di Dio ma anche e soprattutto della signoria dei Visconti, che la volevano pari alle più illustri manifestazioni del gotico internazionale, quali le cattedrali di Praga e di Strasburgo: nulla di simile era stato ancora concepito in tutta la penisola italiana. Solo questo può spiegare le difficoltà incontrate presso il cantiere milanese all'avvio della sua costruzione: la mancanza, a quell'epoca, in Lombardia – e non solo – di una personalità di architetto-ingegnere che potesse tradurre l'impeto internazionale del duca ideando una fabbrica che fosse «come» quelle europee ma anche pienamente lombarda.

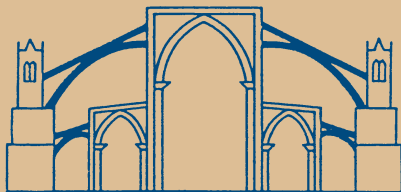
Queste premesse furono dunque l'occasione storica attraverso la quale penetrò in Lombardia la temperie culturale del gotico internazionale: con il Duomo nascono le prime espressioni pienamente lombarde del gotico internazionale e la



Volta a crociera
con archi di sostegno
a ogiva.

Struttura
della volta ogivale.

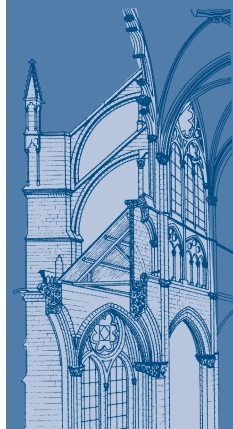




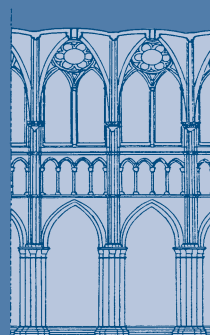
Archi rampanti e torri.

Il gotico internazionale in Lombardia

produzione artistica che rientra nella sua definizione, successiva all'avvio già deciso della costruzione del cantiere, in qualche misura deriva dalle soluzioni in esso adottate. Affronteremo di seguito le esperienze più significative del gotico internazionale in Lombardia, a cominciare dalla cattedrale milanese, cercando sempre però di sottolineare la precisa volontà dei Visconti di eguagliare le corti europee, poiché proprio la corte fu l'alveo naturale dell'arte a cavallo tra Tre e Quattrocento. In tale ottica va considerata la trasformazione subita dalla città di Pavia dal momento della conquista da parte dei Visconti – che lì fissarono la loro residenza stabile –, e dalla città di Mantova, dove i Gonzaga perseguirono lo stesso intento innovativo e di qualificazione culturale. Il Duomo di Milano e il castello di Pavia furono in effetti i poli generatori di un gusto e soprattutto di una schiera di artisti che impronteranno il clima culturale lombardo anche oltre la metà del Quattrocento. In un generale movimento di partecipazione delle famiglie nobili al fasto cortese e dei successori dei Visconti al desiderio di mantenere vivo e attuale il prestigio del ducato, si collocano le esperienze artistiche quattrocentesche, soprattutto i cicli decorativi di castelli, palazzi e cappelle private nobiliari (a Cremona, a Milano e in zone periferiche del capoluogo lombardo). Alcune di esse appaiono di stampo ormai arcaico rispetto alle novità verificatesi in questo secolo, altre ne contengono *in nuce* taluni elementi interessanti (nell'opera di maestri geniali quali il Pisanello), altre infine mostrano il tentativo di una impossibile sintesi.



Schema strutturale della navata gotica.



Elevazione di navate gotiche.



1. Il Duomo di Milano dalla fondazione a Giovannino de Grassi

Dai documenti rimasti presso l'Archivio della Fabbrica del Duomo si rileva chiaramente una iniziale difficoltà: interessante in tal senso è la presenza, nella sacrestia settentrionale, di fondazioni in cotto e di una bifora, che testimonierebbero l'esistenza di un progetto di fabbrica anteriore a quello successivamente accolto e soprattutto strettamente collegato allo stile gotico lombardo tradizionale. La prima scelta innovativa fu dunque sicuramente l'uso del marmo, un materiale nuovo da trattare per le maestranze lombarde accostumate al cotto, difficile da trasportare e certamente più costoso: numerosi furono gli interventi di Gian Galeazzo per rendere più agile l'approvvigionamento del cantiere tramite la fornitura gratuita dei marmi della cava di Candoglia e la concessione dell'immunità di trasporto *ad usum fabricae*, oltre alle facilitazioni per le opere di sistemazione della rete fluviale e di canalizzazione che dalla cava conduceva lungo il Toce, il Verbano, il Ticino e il Naviglio Grande sino al laghetto di Sant'Eustorgio.

La decisione di abbandonare un materiale costruttivo per un altro implicava con evidenza anche una variazione relativamente al progetto, o, più precisamente, all'idea di progetto alla quale le maestranze dovevano attenersi. L'opzione a favore del marmo sanciva definitivamente l'orientamento verso gli esempi del gotico oltremontano della cattedrale che doveva sorgere, e anche in questa occasione sembra lecito affermare che pesò grandemente la volontà del duca Gian Galeazzo, tanto che all'interno dell'organo decisionale sovrastante i lavori del cantiere, a partire dal 1387, aumentò la presenza di «funzionari» laici che, probabilmente, dovevano interpretare più direttamente le intenzioni del conte di Virtù.

A partire dalla fine del 1387 la costruzione della fabbrica subisce dunque un secondo avvio e dai documenti conservati presso l'Archivio del Duomo, per la maggior parte purtroppo ancora inediti, è possibile rilevare alcune evidenze interessanti per la conoscenza delle modalità progettuali di un cantiere gotico. I conti della fabbrica venivano minuziosamente aggiornati dal *rationator*, un vero e proprio ragioniere che annotava tutte le entrate (costituite da lasciti di vario genere – non solo in denaro –, donazioni, eredità) e tutte le uscite, dalle spese per il marmo, le

pietre, le funi, il legname, a quelle per tutti gli «operai» (il salario, il vino, il legname per scaldarli nei periodi freddi, le coperte e via dicendo). Una prima evidenza che affiora da tali documenti, nonostante la mancanza del primo libro delle Ordinazioni Capitolari – andato perso in un incendio all’inizio del Novecento – è che al momento della posa delle fondamenta un progetto doveva esistere: sarebbe assurdo supporre, come pure è stato spesso sostenuto per il Duomo di Milano, che una cattedrale di tali dimensioni e importanza culturale sorgesse senza una idea a cui rifarsi. Secondo tale progetto doveva essere già stata avviata la costruzione delle fondamenta della sacrestia aquilonare – dove sono stati rinvenuti resti in stile gotico lombardo tradizionale – e nel 1388 le fondamenta del Duomo erano già state poste, almeno per la zona absidale e per parte delle mura perimetrali, probabilmente ancora secondo l’iniziale progetto che doveva prevedere il cotto. È certo, invece, che tale progetto non soddisfaceva le intenzioni di Gian Galeazzo – che intervenne pesantemente per promuovere l’uso del marmo – e quindi fu abbandonato per qualcosa di più grandioso: tale mutamento di direzione è testimoniato anche dalla riunione che si tenne nel marzo del 1388 proprio relativamente alle fondamenta, che si rivelarono insufficienti a sostenere una chiesa le cui proporzioni erano probabilmente maggiori rispetto all’idea di partenza.

Sempre secondo i documenti relativi ai pagamenti risulta fondamentale, nel procedere dei lavori, la coesistenza di più mansioni, soprattutto nelle personalità dei *magistri picantes lapides vivos* – termine con cui vengono indicati i maestri campionesi attivi presso il cantiere. Si passa dalla mansione strettamente costruttiva, avvicicabile all’opera prestata da un odierno muratore – che, attenendosi al progetto fornitogli, procede con la sua personale esperienza derivatagli spesso da generazioni familiari –, a quella più specificatamente progettuale, attinente all’ideazione vera e propria del progetto. Molti fra coloro che arrivarono al cantiere milanese nel numero delle maestranze senza nome, si distinsero nei primi anni proprio attraverso la fornitura di disegni, relativi ad alcune parti costruttive vere e proprie ovvero relativi a particolari «decorativi».

Proprio scorrendo i documenti si evince che la modalità pro-

gettuale era strettamente legata all'abilità anche disegnativa: attraverso i modelli su pergamena veniva stabilita l'idea cui atternersi per singole parti, ma tale idea doveva contenere *in nuce* un riferimento chiaro alla globalità della cattedrale. È in questa prospettiva che vanno interpretati i disegni forniti tra il 1388 e il 1390 da Marco da Frisone, Giacomo da Campione, Tavannino da Castelseprio, Giovanni da Piacenza e Ambrogio da Verderio relativi ai piloni, quelli relativi a portali e finestre della fabbrica – i cui autori non vengono precisati – e quelli di Giacomo da Campione e Nicolas de Bonaventura parigino riguardanti invece il finestrone absidale. Questi disegni venivano esaminati dall'organo che sovrastava la direzione dei lavori, il quale tratteneva poi quello prescelto custodendolo anche dopo la scomparsa dell'autore – per morte o per licenziamento – perché rimanesse quale modello.

Fu probabilmente proprio per la mancanza di familiarità dei maestri campionesi con il disegno che si rese più di una volta necessario far ricorso ad architetti stranieri man mano che la costruzione procedeva. La predominanza a livello progettuale dello strumento disegnativo è una caratteristica comune a tutte le grandi fabbriche e ai cantieri gotici europei: ne rimangono testimonianze di grande rilievo per la storia dell'arte soprattutto di questo periodo, nel quale proprio il disegno acquista un peso determinante nella diffusione a livello europeo di idee, stilemi, formule decorative che compaiono con ovvie varianti personali nell'opera di alcuni autori. L'importanza assunta dal disegno quale metodo progettuale relativo a opere di architettura e la peculiarità delle cattedrali del gotico internazionale, individuata nella cooperazione attiva tra architettura, scultura e apparato decorativo vero e proprio – inteso quale decorazione pittorica di opere scultoree –, erano evidentemente una novità nel panorama artistico della Lombardia di fine Trecento: fu, però, strenua all'interno del cantiere milanese, la volontà di non affidare interamente a uno straniero la direzione dei lavori. Nonostante la scelta per il finestrone absidale di uno dei disegni forniti da Nicolas de Bonaventura, l'architetto parigino si vide costretto a interrompere la sua attività presso il Duomo dopo poco più di un anno di permanenza.

Nello stesso tempo, però, numerosi furono gli scultori stranieri che operarono in questi stessi anni, soprattutto nell'esecuzione delle testine scolpite che sostengono la prima fascia di archetti pensili che corre lungo tutto il perimetro esterno della cattedrale: in particolare, nella zona absidale – alla quale chiaramente si fa riferimento nei documenti dell'anno 1390 – si possono facilmente distinguere varie impronte culturali, specialmente una corrente borgognona e una boema [► **Figg. 1-3**].

Una svolta determinante per il proseguimento dei lavori della cattedrale milanese avvenne nel 1392: per tutto l'anno precedente gli ordinari della Fabbrica avevano moltiplicato le richieste di ingegneri di fama attestata, stranieri e non, perché intervenissero relativamente all'altezza dei piloni, delle finestre, dei capitelli: la definizione di questi elementi implicava evidentemente anche quella dell'alzato della chiesa. Frutto delle consultazioni intercorse nel 1391 – tra le quali citiamo l'intervento di



Fig. 1 Milano, Duomo, peduccio dell'abside.



Fig. 2 (a sinistra) Milano, Duomo, mensola n. 269.

Fig. 3 (a destra) Milano, Duomo, mensola n. 137.

Bernardo da Venezia (appositamente richiesto dagli ordinari della fabbrica al duca Gian Galeazzo presso il quale lavorava) e di Gabriele Stornaloco (insigne matematico) – fu l'esecuzione di un modello ligneo su disegno di Simone da Cavagnera. Nello stesso tempo compare a servizio della Fabbrica, alla fine del 1391, Enrico III Parler, membro della insigne famiglia di architetti che operarono a Praga: al Parler venne dato l'incarico di raccogliere tutte le osservazioni e gli errori indirizzabili all'attuale stato dei lavori con la conseguente proposta di un progetto a cui ispirarsi. Ma a Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione fu nel contempo ordinato di offrire una alternativa al modello del tedesco: Giovannino de Grassi era stato assunto al cantiere da poco e – circostanza molto più interessante – non era affatto un architetto, né un *magister picans lapides vivos*, quale era invece Giacomo da Campione, architetto ordinario ormai da più di due anni. La loro collaborazione in questa occasione risulta molto significativa in quanto testimonia da un lato la stima che gli ordinari della Fabbrica ponevano nell'opera pittorica di Giovannino, dall'altro la sua probabile inesperienza a trattare questioni specificamente costruttive o statiche, per le quali evidentemente il campionesse poteva venirgli in soccorso.

Nel maggio 1392 venne finalmente indetta una riunione, alla quale parteciparono tutti gli ingegneri ordinari della Fabbrica, e altri invitati appositamente, fra i quali anche Bernardo da Venezia, con lo scopo di rispondere ai «numerosi dubbi che vengono mossi relativamente alla fabbrica di tale chiesa», i dubbi cioè dichiarati da Enrico III Parler. Questi vengono presentati in numero di undici, e sulla base delle undici risposte comuni degli ingegneri italiani dovette probabilmente fissarsi il definitivo progetto per l'alzato: alla domanda se i piloni, il tiburio e altre parti minori avessero forza sufficiente per sostenere quanto dovevano, si rispose che la loro forza era «sufficiente anche a sostenere pesi maggiori»; tra un tetto a due o a tre spioventi, si preferì quest'ultimo «per una maggiore solidità e luminosità»; sull'alzato si affermò che la chiesa poteva innalzarsi secondo un modello *ad triangulum*; si stabilì l'altezza dei piloni della navata maggiore, delle laterali, dei piloni minori e delle loro volte; si decise che la porta gemella della crociera verso Compedo doveva

procedere nella costruzione, perché era «bella e buona e onorevole»; si preferì non intramezzare tra loro le cappelle laterali con pareti, «poiché tali cappelle non hanno bisogno di ulteriore solidità»; si eliminò la possibilità di costruire una sala o un corridoio sopra la navata laterale; infine, al dubbio se per i piloni esteriori o contrafforti e per i piloni guerci si dovesse continuare la costruzione così com'essa era iniziata, si rispose «che nulla deve essere mutato», essendo al massimo i piloni guerci «da ultimare e migliorare».

Tutti gli ingegneri presenti alla riunione furono d'accordo pienamente sul contenuto delle risposte, con la clamorosa eccezione proprio di Enrico di Gmund, «il quale, ad ogni risposta data, si dichiarò del tutto contrario». Tale contrasto, anzi, tale definitiva rottura e decisa distinzione da quelli che erano evidentemente i metodi progettuali adottati in altri cantieri gotici, soprattutto tedeschi, nella scelta fondamentale di un alzato *ad triangulum*, segnò per la fabbrica di Milano la fine di ogni indecisione, mentre per Enrico il termine del suo soggiorno nella città.

Fondamentale fu la definitiva imposizione, presso il cantiere, della personalità versatile di Giovannino, apprezzato evidentemente per la sua eccezionale abilità nel disegno: l'impatto del suo genio disegnativo con l'attività scultorea e architettonico-progettuale nella cornice della Fabbrica del Duomo segna la nascita del gotico internazionale in Lombardia, tanto che l'impronta dell'opera giovanniniana è facilmente rilevabile in tutta la produzione gotico-internazionale lombarda successiva. Fu effettivamente il sorgere di un processo creativo nuovo, suscitato in particolare dall'urgenza presso il cantiere di una unità progettuale – fondata sul predominio fantasioso del disegno – che coinvolgesse tutti gli elementi costruttivi, a partire dall'opera scultorea. È proprio osservando alcune opere scultoree realizzate nel Duomo di Milano entro il 1398 – anno della morte di Giovannino de Grassi e di Giacomo da Campione – che risulta apprezzabile il mutamento del gusto, ma soprattutto dell'aspetto ideativo dell'opera d'arte.

2. La decorazione scultorea nelle sacrestie del Duomo di Milano

Nella zona absidale della cattedrale si trovano due sacrestie, una a nord e l'altra a sud: entrambe le porte di accesso recano una decorazione scultorea, una eseguita da Giacomo da Campione (sacrestia settentrionale: ► Fig. 4) e l'altra da Hans Fernach (sacrestia meridionale: ► Fig. 5), attivo anche a Como. All'interno della sacrestia meridionale si trova inoltre l'unica opera scultorea la cui attribuzione a Giovannino de Grassi è attestata dai documenti, il lavabo recante la decorazione con *Cristo e la Samaritana al pozzo* [► Fig. 6].

Fig. 4 (a sinistra)
Milano, Duomo,
Giacomo
da Campione,
portale della sacrestia
settentrionale.

Fig. 5 (a destra)
Milano, Duomo,
Hans Fernach, portale
della sacrestia
meridionale.

L'iconografia della decorazione che sovrasta la porta della sacrestia meridionale è alquanto articolata. Sopra l'architrave, nel quale compaiono teste scolpite con varie foggie alla moda inserite in formelle quadrilobate [► Fig. 7], corre un fregio con la raffigurazione delle *Vergini sagge* e *Vergini stolte*. Al di sopra si eleva una grande composizione a ogiva, nella quale si distinguono, dal basso verso l'alto, la *Deposizione*, la *Vergine col Bambino tra san Giovanni Battista e sant'Andrea* e la *Madonna della Misericordia*. Una stretta fascia delimita la composizione, e in essa compaiono





alcuni *Episodi della vita della Vergine*. Al culmine dell'ogiva, inserita tra due sottili pinnacoli di carattere architettonico e percorsa da una decorazione a ricchi fogliami, è scolpito il *Crocifisso*. Il progetto dell'opera dello scultore tedesco, di cui esistevano alcuni disegni, fu modificato nel 1393 dal campionesse Giacomo e dal de Grassi – probabilmente per l'assenza del Fernach – che ne diminuirono lo sviluppo in altezza limitando l'esecuzione a quanto quasi sicuramente era già stato compiuto. Tale intervento interessa in quanto è indicativo di una discordanza di gusto tra il Fernach e i due ordinari della fabbrica: sarebbe sicuramente stato possibile completare la scultura secondo il disegno originario anche in assenza del suo autore (come di norma accadrà spesso), se tale disegno avesse corrisposto in pieno alle esigenze della Fabbrica. Ma in effetti già una volta, nel 1391, il Fernach era stato richiamato per conoscere la «definitiva sua intenzione circa all'opera alla quale attende, onde non abbia a procedere ulteriormente a pregiudizio della fabbrica se l'opera non fosse lodevole».

In cosa non fosse lodevole questa scultura è possibile comprenderlo rilevandone le caratteristiche stilistiche e iconografiche. In particolare, da un lato essa sembra troppo complessa, raggruppando – com'era in uso nelle cattedrali oltremontane – numerosi episodi in uno spazio alquanto limitato; dall'altro, stilisticamente il suo autore esprime una sensibilità prettamente tedesca, pure nella scelta di motivi ricorrenti nella plastica gotica oltremontana ma più rari in Italia, quali la *Deposizione* ma soprattutto la raffigurazione delle *Vergini sagge* e *Vergini stolte*. Che il

Fig. 6 (a sinistra) Milano, Duomo, sacrestia meridionale, Giovannino de Grassi, rilievo del lavabo: Cristo e la Samaritana al pozzo.

Fig. 7 (a destra) Milano, Duomo, Hans Fernach, portale della sacrestia meridionale, architrave.

Fernach fosse tedesco non è accertato, e in lui rimangono elementi rintracciabili nella cultura dei maestri campionesi, ma la sua familiarità con i cantieri oltremontani è ragionevolmente sostenibile anche per l'incarico che egli ricevette nel 1391 di recarsi a Colonia per condurre presso il cantiere milanese *unum maximum inzingerium*.

Osservando poi, all'interno della stessa sacrestia meridionale, il coronamento del lavabo eseguito dal de Grassi, è più facile comprendere in cosa non fosse lodevole l'opera del Fernach. Il rilievo con *Cristo e la Samaritana al pozzo* [► Fig. 6] è opera documentata del de Grassi e costituisce il suo esordio come scultore presso la Fabbrica del Duomo: non ancora assunto come ingegnere ordinario, nel 1391 egli è sicuramente impegnato a scolpire un'opera in marmo, presumibilmente proprio tale rilievo, che risulta già collocato sul muro della sacrestia nel 1392. Sono gli stessi anni in cui il Fernach attende al portale della medesima sacrestia meridionale. Il rilievo di Giovannino è inserito in una semplice struttura triangolare, delimitata nella parte inferiore da un arco ogivale ribassato, e affiancata da due alti pinnacoli (un terzo si trova sulla cuspide della struttura triangolare), poggianti su pilastri innestati su una mensola con decorazioni fitomorfe. All'interno di questa semplice incorniciatura si trova dunque il riquadro polilobato raffigurante *Cristo e la Samaritana al pozzo*. Innanzitutto si possono cogliere alcune affinità con l'opera del Fernach, nel quadro di una comune ispirazione al gusto oltremontano, in particolare tedesco, con il quale Giovannino venne a contatto tramite le rilevanti personalità che intervennero nelle dispute architettoniche relative alla costruzione del Duomo, quali Ulrich von Ensingen e Enrico III Parler. In particolare, relativamente alla figura della Samaritana, non lontana dalle donne che assistono al *Compianto sul Cristo morto* nella sovrapporta del Fernach, sembra chiaro un rimando al ciclo dei busti del triforio della cattedrale di Praga e al Portale della Genesi della cattedrale di Ulma, dove furono attivi Michele Parler, Enrico Parler e anche Ulrich von Ensingen. Sempre nella Samaritana, ma anche nell'abbondanza delle ricadute della veste di Cristo, si rileva inoltre una componente culturale francese, specificamente borgognona – avvicicabile all'opera di Claus Sluter nella Certosa di Champ-

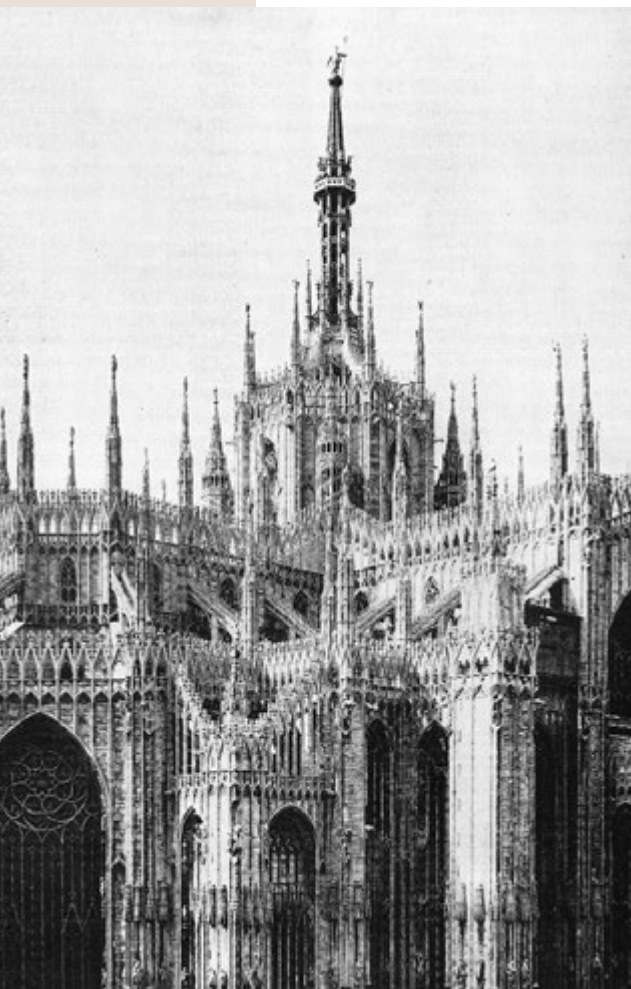
mol – dalla quale probabilmente Giovannino deriva anche una spiccata propensione al geometrismo e al rigore architettonico. In ciò sta una prima sostanziale diversità dell'opera di Giovannino nei confronti del Fernach: il rigore della struttura architettonica nella quale è inserito il riquadro con il suddetto rilievo, che risulta tratto del tutto secondario, invece, nel coronamento del portale della sacrestia meridionale. Ma ciò che distingue il rilievo giovanniniano, in quanto attiene alla composizione scultorea vera e propria, è in effetti una novità per la plastica tardo-trecentesca, e consiste nella vivacità della composizione, nella sua qualità pittorica, nel «ritmo avvolgente» che dalla figura di Cristo con il braccio mollemente teso verso la Samaritana prosegue nell'inclinazione del busto della donna. La qualità pittorica è inoltre accentuata dalla presenza di due alberelli e di un piccolo animale dal carattere miniaturistico che danno alla composizione un tono vivacemente realistico, aspetto dominante dell'attività di Giovannino presso il Duomo.

Passando poi al coronamento della porta della sacrestia settentrionale, eseguita da Giacomo da Campione nello stesso giro di anni delle predette sculture, si avvertono nei confronti dell'opera del Fernach le medesime discordanze rilevate per l'ornamento del lavabo di Giovannino. Sull'architrave decorato con ri-



Fig. 8 Milano, Duomo, Giacomo da Campione, portale della sacrestia settentrionale: *Testa di profeta.*

Fig. 9 Milano, Duomo, veduta absidale.



quadri polilobati, nei quali sono inserite teste di uomini variamente acconciate (forse *Teste di Profeti* [► Fig. 8, p. 15], come nell'architrave del Fernach) e alle cui estremità compaiono *Adamo* ed *Eva* a mezzo busto, si trova una lunetta raffigurante *Cristo tra la Vergine e san Giovanni Battista*, inquadrata in una doppia fascia decorata con fioroni e con le stesse testine dell'architrave. Al sommo della lunetta sono scolpiti un'aquila su un sole raggiato (chiaro riferimento ai simboli araldici dei Visconti), e quattro piccoli angioletti che fingono di sostenere l'imponente struttura del tabernacolo, quasi una chiesa in miniatura: in esso si

scorgono in effetti piccoli modellini di elementi architettonici che è facile riconoscere all'esterno del Duomo nella parte absidale. Infatti, quattro alti pilastrini sporgenti a modo di lesene o contrafforti addossati al muro – ma a sporgere è lo spigolo – servono a creare lo spazio per dei finti finestroni come quelli che effettivamente si ritrovano nella parte absidale della cattedrale. Soprattutto il motivo dell'alta e slanciata bifora culminante in un rosencino quadrilobato, innalzantesi oltre la cuspide per terminare con la tipica gattinatura gotica e sormontata a sua volta dallo stesso motivo ancora più in piccolo, come si vede ai lati del tabernacolo, a contenere la raffigurazione centrale, è lo stesso che compare ripetuto più volte nei grandi finestroni absidali e di capocroce [► Fig. 9]. I quattro pilastrini proseguono poi in al-



Fig. 10 Milano, Duomo, piloni e capitelli.

tezza simili ai piloni a fascio che scandiscono lo spazio interno della cattedrale, e ci si aspetterebbe di scorgere, nei piccoli tabernacoli di Giacomo, le stesse figurette che si inseriscono comodamente proprio nei capitelli che, in una soluzione innovativa, concludono al sommo i pilastri del Duomo, caratterizzati dall'accoglierne la scansione a fasci non per concluderla bensì per riconnetterla alle imposte degli archi delle volte senza interrompere lo sguardo [► Fig. 10]. Più in alto ancora, nei piloni ricompaiono le bifore cuspidate, culminanti infine in una sorta di guglia a sua volta gattonata. Al centro, un arcone a sesto lievemente rialzato e trilobato inquadra la grande scultura del tabernacolo: nel mezzo, inscritto in una mandorla raggiata – sono i medesimi raggi della *raza* viscontea –, sta *Cristo* con un libro nella mano sinistra e con la destra alzata a benedire i santi e le sante che gli fanno corona. A glorificare il trionfo di *Cristo* sono numerose figure di angeli, santi e devoti dei quali è difficile l'identificazione: sono chiaramente riconoscibili la *Vergine*, il *Battista*, *san Paolo*, *san Pietro*, *san Lorenzo*, *santo Stefano*, *sant'Ambrogio*, *Mosè* e *Noè con l'arca* (forse identificabile anche con l'arcivescovo Antonio da Salluzzo – a cui si deve la fondazione della cattedrale – che offre il modellino del Duomo). Sotto la raffigurazione del *Cristo in gloria fra angeli e santi* compare l'iscrizione che reca la firma dell'autore, mentre nella cuspide dell'arcone trilobato, a ridosso della cornice che la delimita, è interamente trascritta la preghiera del *Pater Noster* – in alcuni punti molto rovinata. Sullo sfondo della lunetta, infine, e sul manto della *Ver-*



Fig. 11 Parigi, Bibliothèque Nationale, *Messale-Libro d'Ore* lat. 757, c. 162r: *Cristo in gloria tra la Vergine e il Battista*.



gine sono ancora difficilmente visibili alcune sigle dorate simili a monogrammi, di oscura interpretazione. Nel coronamento della porta della sacrestia settentrionale risalta sicuramente l'inquadratura architettonica in cui è inserito il rilievo del *Cristo tra angeli e santi*, comprensibile data la primaria attività di architetto svolta da Giacomo presso il cantiere: notevoli sono in tal senso i rimandi a elementi architettonici veri e propri – quali le finestre bifore, i pilastri a fascio, i capitelli, le guglie con gattوناتura – che si ritrovano nella struttura del Duomo. Ma non meno rilevante è l'attenzione posta da Giacomo alla ideazione iconografica della sua opera: il tratto dominante risulta l'ispirazione a modelli non scultorei, bensì pittorici. È utile, a tal proposito, ricordare la collaborazione dell'architetto campionesese con Giovannino de Grassi, esperto miniatore, nel 1391-92, per la stesura delle risposte alle obiezioni del Parler sulla costruzione del Duomo: Giovannino fu per Giacomo il mediatore del vasto e composito repertorio della miniatura tardo-trecentesca, del tutto innovativa per la plastica campionesese quale fonte di ispirazione. Inoltre, l'opera personale del de Grassi in veste di pittore e miniatore attuava una sintesi geniale fra la tradizione lombarda e i nuovi spunti culturali franco-tedeschi, re-interpretati attraverso l'attaccamento all'osservazione realistica e naturalistica. Sembra inoltre possibile rilevare, nel rilievo di Giacomo, una progressione della sua capacità di adesione a tali modelli di ispirazione. Se, infatti, per la lunetta raffigurante *Cristo tra la Vergine e san Giovanni Battista* Giacomo si è limitato a «copiare» una fonte pittorica, nella quale sono ravvisabili la particolarità iconografica del Battista che, pur non essendo acefalo, offre su un vassoio il suo capo reciso e quella, decisamente più rara, della Vergine che ostende i suoi seni nudi – riscontrabile nella raffigurazione del *Giudizio universale* dell'Oratorio dei Santi Stefano e Caterina a Solaro, ma soprattutto nella carta 162 del *Messale-Libro d'Ore* lat. 757 della Biblioteca Nazionale di Parigi ► **Fig. 11** –, nella parte superiore del coronamento del

portale lo scultore-architetto campionese non sembra rifarsi direttamente a uno specifico modello. Nonostante ciò, la sua adesione alla vivacità pittorica del de Grassi appare più profonda e quasi arricchita, grazie a una maggiore familiarità con motivi iconografici derivanti dalla miniatura, sia per le soluzioni architettoniche – paragonabili ad alcune pagine miniate in un ambito riferibile a Giovannino [► Figg. 12-13], ma anche di origine francese [► Fig. 14, p. 20] –, sia per le note di costume e di moda rilevabili nei personaggi [► Fig. 15, p. 20], comprese le testine dei riquadri polilobati. Nonostante infatti la generica somiglianza dei volti dei santi e devoti che circondano il Cristo – tratto tipico della scultura campionese – le figure sono molto animate, atteggiate in posizioni diverse, abbigliate con fogge varie e corrispondenti alla moda tardo-trecentesca, e tutte comprese in un ritmo avvolgente, quasi centripeto, verso la figura di Cristo. In questa modulazione quasi musicale della scultura, trami-

Fig. 12 (a sinistra) Firenze, Biblioteca Nazionale, ms. 22 Landau Finaly, *Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti*, Giovannino de Grassi, f. 19r: *Iniziale D con Creazione del cielo e della terra.*

Fig. 13 (a destra) Milano, Biblioteca Trivulziana, cod. 2262, *Breviarium Ambrosianum*, c. 1. Giovannino e Salomone de Grassi: *Sant' Ambrogio e sant' Agostino.*





Fig. 14 Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Lat. nouv. acq. 1673, *Tacuinum sanitatis*, c. 52: *Aqua ordei*.

te l'ispirazione a fonti non plastiche, che avvicina l'opera di Giacomo a quella di Giovannino, sta la novità delle soluzioni decorative attuate entro il 1398 presso il cantiere della Fabbrica del Duomo di Milano: è la traduzione lombarda del gotico internazionale, della quale Giovannino de Grassi fu ideatore e Giacomo interprete inizialmente un po' rozzo. Essa segna tutta la produzione scultorea ideata o ispirata a Giovannino de Grassi (non solo presso il Duomo) e anche gran parte della produzione miniatoria e pittorica della Lombardia del primo Quattrocento.



Fig. 15 Parigi, Bibliothèque Nationale, *Messale Libro d'Ore* Smith-Lesouëff 22, f. 34v: *Cristo davanti a Caifa*.

Il «Taccuino dei disegni» di Bergamo: i «piccoli modelli» dei Giganti

Esiste a Bergamo, presso la Biblioteca Civica Angelo Mai, un piccolo codice denominato *Taccuino dei disegni* (ms. Delta, VII, 14: ► **Figg. 16-17**), costituito da quattro fascicoli (il secondo dei quali ha dimensioni leggermente ridotte rispetto agli altri), rilegati in tempi distinti ma sicuramente nella medesima bottega di miniatura. Esso contiene infatti numerosi disegni, non schizzi ma veri e propri studi dal vero, arricchiti in alcuni casi (specie nel secondo fascicolo) dal colore splendido: tutti i disegni – tardo-trecenteschi o dei primi anni del Quattrocento (ci sono poche aggiunte dei secoli successivi) – mostrano una comune derivazione da modi giovaniniani, e per tutto il primo fascicolo è quasi

certa l'autografia di Giovannino de Grassi, il quale firma di suo pugno il foglio 4v [► **Fig. 18**]. Un'altra mano, forse di Salomone de Grassi, figlio di Giovannino, compare nell'ultimo foglio di questo primo fascicolo, in gran parte del terzo e all'inizio del quarto. Infine, un terzo abile miniatore ha eseguito la serie di uccelli del secondo fascicolo, nella quale assume nuova e grande importanza il colore [► **Figg. 19-20**, p. 22].

Al di là dei problemi attributivi relativi a ogni singolo disegno, stupisce ritrovare alcuni dei motivi raffigurati nel *Taccuino* lungo le pareti esterne di una cattedrale: si tratta ancora del Duomo di Milano, dove – fra santi, mensole decorate, guglie – si trovano 96 statue, dette *Giganti*, che percorrono ester-



Fig. 16 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 1v: Cervi.



Fig. 17 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 2r: Cervo e leopardo.



Fig. 18 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 4v: Animali e firma di Giovannino de Grassi.

Fig. 20 (sotto) Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Bottega di Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 13v: Nibbio, cardellino e pappagallo.



Fig. 19 (a fianco) Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Bottega di Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 10: Pavone.



Fig. 21 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 7r: *Homo selvaticus*.



Fig. 22 Milano, Duomo, Gigante n. 35: *Homo selvaticus*.



Fig. 23 Milano, Duomo, Gigante n. 54: *Uomo barbuto con mazza*.

Figg. 24-25 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Bottega di Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, ff. 26r-27r: *Alfabeto monocromo*.



namamente tutto il perimetro della chiesa, poste a sostegno dei doccioni, anch'essi polimorfi. Di alcuni di questi *Giganti* si è potuto identificare il modello proprio in alcuni disegni del *Taccuino* di Bergamo: l'*Homo selvaticus* a f. 7r [► **Fig. 21**] è servito da motivo ispiratore per il *Gigante* n. 35 [► **Fig. 22**] (questa numerazione, semplice e precisa, è ancora quella instaurata da Ugo Nebbia nel 1910 per la sua trattazione relativa alla statuaria del Duomo); il *Gigante* n. 54 [► **Fig. 23**], un uomo barbuto che impugna una

mazza, somiglia molto alle figure barbute con il collo leggermente incassato che compaiono a formare – insieme a figure di animali intrecciate nelle posture più fantasiose – l'alfabeto figurato del *Taccuino* della bottega del de Grassi (cfr., per esempio, i ff. 26r e 27r: ► **Figg. 24-25**). Per l'ariete sostenuto dall'uomo seminudo (*Gigante* n. 57: ► **Fig. 26**), lo scultore può essersi servito dei disegni che compaiono ai ff. 1r e 6v [► **Figg. 27-28**]; il *Gigante* n. 82 [► **Fig. 29**], un uomo d'arme vestito come la figura che a f. 27r



Fig. 26 Milano, Duomo, *Gigante* n. 57: *Uomo seminudo*.



Fig. 27 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 1r: *Ghepard, unicorno e orso*.



Fig. 28 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 6v: *Bue e caprone*.



Fig. 29 Milano, Duomo, *Gigante* n. 82: *Uomo in arme*.



Fig. 30 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Bottega di Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 27r: *Alfabeto monocromo*.



Fig. 31 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Bottega di Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 19r: *Studio di fiocco*.

forma parte della lettera *B* [► **Fig. 30**], ha la cintura annodata in maniera del tutto simile allo *Studio di fiocco* del f. 19r [► **Fig. 31**].

Questi esempi servono a confermare l'ipotesi che entro la fine del secolo si fosse instaurato, presso il cantiere del Duomo di Milano, un metodo progettuale innovativo, soprattutto in relazione alla statuaria, la quale doveva rispondere a precise esigenze iconografiche e, forse, nelle intenzioni dei deputati della Fabbrica, anche al desiderio di unitarietà stilistica. L'ideazione dell'opera scultorea, di ogni singola opera scultorea (si pensi a questo procedimento per 96 *Giganti*, e poi per tutte le statue della cattedrale), infatti, non era più appannaggio dello scultore: questi aveva solo il compito di eseguirla in modo che fosse il più possibile rispondente a un disegno già stabilito, già scelto dai deputati, e non necessariamente, anzi raramente, proposto da un altro scultore. I documenti del Duomo tramandano episodi in cui lo scultore si era visto diminuire la paga pattuita perché l'opera finita si allontanava troppo dal model-

lo disegnato. Gli esempi sopracitati, inoltre, fanno pensare che il *Taccuino* di Bergamo sia servito proprio come modello da seguire per l'esecuzione di alcune sculture della Fabbrica: non è escluso che esso, essendo chiaramente uscito dalla bottega di Giovannino de Grassi, sia rimasto presso il cantiere anche dopo la morte di Giovannino (1398), poiché dopo due anni da tale data i deputati del Duomo ordinano che «tutti i disegni fatti dal fu maestro Giovannino de Grassi relativi alle opere della Fabbrica rimangano in custodia di Salomone de Grassi figlio del detto maestro Giovannino. E che di tali disegni si faccia un repertorio di disegni pertinenti alla Fabbrica suddetta e che di tali disegni e di qualunque altro disegno [di Giovannino] si facciano delle copie per gli Ingegneri e maestri della detta Fabbrica [...] nel numero richiesto dai signori deputati di detta Fabbrica». Il termine *repertorium* indica l'importanza attribuita agli schizzi e disegni eseguiti da Giovannino e dalla sua bottega, di cui il *Taccuino* risulta essere un mirabile esempio.



3. Scultura e pittura tardogotica in Sant'Eustorgio a Milano

Non lontano dal Duomo, nella chiesa di Sant'Eustorgio, si trova l'ancona della passione [► Fig. 32], collocata sopra una base di cemento come dossale dell'altare maggiore: lo scultore è ignoto, ma sicuramente l'opera fu commissionata da Gian Galeazzo nel 1395. La parte centrale dell'ancona è occupata dalla *Crocifissione*, affiancata da otto *Storie della Passione di Cristo* disposte su due registri: opera poco studiata, mostra l'intervento di più di una mano, ma la nota dominante è un naturalismo prezioso e analitico, arricchito da un tono narrativo che attenua anche gli spunti drammatici. Ciò che interessa è il facile parallelismo con le opere precedentemente citate, in particolare con la decorazione di Giacomo da Campione: l'ancona della passione mostra infatti di fare uso delle medesime fonti figurative adottate dal campionesese, come è rilevabile osservando le miniature del *Messale Libro d'Ore* lat. 757 e dello Smith-Lesouëff 22 di soggetto uguale agli episodi scolpiti nell'ancona (*Messale Libro d'Ore* lat. 757, f. 72r e Smith-Lesouëff 22, f. 34v [► Fig. 15] e f. 38v).

Nella stessa chiesa di Sant'Eustorgio è conservato un lacerto di affresco raffigurante il *Matrimonio mistico di santa Caterina*, proveniente con tutta probabilità dal presbiterio: l'affresco potrebbe essere l'unica testimonianza sopravvissuta di un progetto di risistemazione dell'area presbiteriale voluto dal duca Gian Galeazzo. La santa domenicana accoglieva in sé la celebrazione dei monaci di Sant'Eustorgio e insieme della seconda moglie del



Fig. 32 Milano, Chiesa di Sant'Eustorgio, Ancona della Passione.



Fig. 33 Milano, Chiesa di Sant' Eustorgio, cappella di San Martino, volta, Michelino da Besozzo: *Simboli degli Evangelisti*.

duca – Caterina Visconti – il quale aveva, inoltre, da poco conquistato Siena (1399).

In questa chiesa officiata dai domenicani – che risultano molto legati ai Visconti e al vivace ambiente culturale a cavallo tra Tre e Quattrocento – rimane inoltre un prezioso documento della tarda attività di Michelino da Besozzo, collocabile negli anni Quaranta del secolo XV: gli affreschi della volta della cappella di San Martino, raffiguranti i *Simboli degli Evangelisti, santi domenicani, san Martino e un santo vescovo, san Giovanni Battista* [► Fig. 33]. Sebbene molto rovinati e ritoccati, essi documentano – insieme ai dipinti eseguiti nel 1444-45 circa in Palazzo Borromeo a Milano (cfr. p. 74) – il traguardo raggiunto da questa figura di artista-miniatore formatosi nell'ambiente di corte dei Visconti, erede delle decisive innovazioni attuate nel ducato milanese sullo scorcio del secolo e al quale si deve la formazione di una schiera di pittori, quali gli Zavattari e i Bembo, che impronteranno la produzione artistica della prima metà del Quattrocento in Lombardia. Tali affreschi furono commissionati da Filippo Maria Visconti e dalla figlia Bianca Maria (la cui sigla *B.M.A.* era ancora visibile nel Settecento sull'abito della donatrice ritratta nella vela dell'Evangelista Marco) prima del 1440, quando la cappella fu donata alla famiglia Aicardi, e mostrano una vigoria e una drammaticità che certamente male si accordano alle opere giovanili di Michelino, tanto da farne dubitare l'attribuzione al Maestro.



4.

La residenza viscontea a Pavia

La città di Pavia divenne possesso visconteo nel 1359: tale data segna una svolta importante per questo centro lombardo, che fu residenza prescelta dai Visconti, inserita in primo piano nel rinnovamento politico avviato proprio a partire da Galeazzo II, in un'orbita decisamente filo-francese. Lo stesso Galeazzo II si unì in matrimonio con Bianca di Savoia, mentre il figlio Gian Galeazzo sposò Isabella di Valois; la figlia di Gian Galeazzo, Valentina, andò infine sposa a Luigi d'Orléans.

Se a Milano l'intraprendenza culturale dei Visconti troverà di lì a poco espressione nel cantiere del Duomo, perfettamente inserito nella temperie culturale oltremontana soprattutto grazie al vigile interessamento di Gian Galeazzo, a Pavia doveva costituirsi la vera e propria corte, il centro politico e culturale destinato a rappresentare la potenza della famiglia milanese, ormai imparentata con stirpi reali.

Contemporaneamente, i numerosi conventi (agostiniani, cluniacensi, cistercensi) presenti a Pavia – fondamentali per la trasmissione della cultura – gettarono le basi per l'istituzione, confermata tramite un diploma da parte dell'imperatore Carlo IV nel 1361, del *generale studium*, cioè l'Università.

Anche l'assetto urbanistico della città mutò sostanzialmente con l'inizio della dominazione viscontea. La rete viaria si concentrò intorno al polo di Piazza Grande (1376), dove si trovava il Broletto e dove venne costruita – dopo l'ampliamento – una serie di palazzi porticati che ne riqualificarono l'aspetto rappresentativo. Verso Piazza Grande convergeva, inoltre, la Strada Nuova, che fu, secondo le fonti, «drizzata», cioè liberata dalle sovrastrutture aggiuntesi in epoca medioevale, per recuperare la sua originaria funzione romana di cardine massimo, che doveva mettere in collegamento il famoso ponte coperto (un ponte romano riedificato nel 1351-54 e ulteriormente fortificato dai Visconti) con il Palazzo Ducale. Nello stesso tempo vennero eseguiti interventi di ammodernamento alle fortificazioni medioevali e alle porte di accesso alla città.

L'impresa più significativa fu però la costruzione della residenza personale dei Visconti, eretta a partire dal 1361 da Galeazzo II: il Palazzo Ducale di Pavia risultava inserito in un più ampio progetto coinvolgente anche la Certosa, immaginata qua-

le cappella di famiglia. La chiesa, avviata sullo scorcio del Trecento da Gian Galeazzo, era collegata al palazzo da una cinta muraria lunga più di 24 chilometri, che limitava il vastissimo parco. Giova a tal proposito ricordare che alla posa della prima pietra della Certosa, nel 1396, parteciparono, oltre al direttore dei lavori – Bernardo da Venezia – anche Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione, presenti più volte a Pavia per discutere il nuovo progetto. Con il completamento del parco e con l'avvio della Certosa, Gian Galeazzo coronava il suo personale progetto – tutto europeo – di avere un palazzo per abitazione, un giardino per il divertimento e una cappella per la preghiera. Tale grandioso programma era già una implicita volontà del padre Galeazzo II, al quale si deve interamente la costruzione del Palazzo Ducale, che risulta completato entro il 1366, data nella quale venne prevista una prima campagna decorativa: il palazzo, infatti, pur ricalcando le caratteristiche dei tradizionali castelli fortificati – era munito di un fossato, di torri, di ponti levatoi – risultava però interamente aperto sul lato nord, verso il cosiddetto Parco Vecchio. Gian Galeazzo ampliò l'area del giardino con il Parco Nuovo, raddoppiandone la superficie fino a toccare la zona in cui fu costruita la Certosa. L'immensa estensione raggiunta inglobava all'interno del parco – interamente recintato – un'area già fortemente caratterizzata da elementi naturali (boschi, prati e il corso della attuale roggia Vernavola, che allora era un fiume) e da insediamenti agricoli e abitativi preesistenti, i quali vennero in parte mutati per rendere la zona maggiormente funzionale alla sua nuova destinazione a luogo venatorio e dedicato agli svaghi nobiliari. Al suo interno fu costruito il castello di Mirabello, nel quale risiedeva il Capitano del parco, con compiti di sorveglianza; vi era anche un Bagno, un padiglione circolare nel quale si bagnavano i duchi e le duchesse nei periodi estivi; in tutta l'area vivevano cervi, daini, caprioli, conigli, lepri, fagiani, pernici, quaglie, in stato di completa libertà (venivano rinchiusi solo in estate per evitare danni ai raccolti). Grande fu la rovina arrecata al parco e al palazzo pavese dalle cinquecentesche vicende belliche, che videro concludersi nel 1525 le ostilità tra Francesco I di Francia e l'imperatore Carlo V con la battaglia di Pavia, svoltasi proprio nel parco, e danni an-

cora maggiori subì il palazzo a causa dell'assedio posto a Pavia nel 1527 dal visconte di Lautrec.

Il palazzo è costruito interamente sulla ripetizione del modulo quadrangolare: fra le torri quadrangolari lo spazio interno delle ali è suddiviso in 11 campate sempre quadrate, tutte aperte verso l'interno con porticati e loggiati sul cortile. La struttura risulta però variamente mossa e vivacizzata dagli elementi in cotto, a partire dalle finestre che scandiscono regolarmente le facciate esterne, tutte bifore trilobate (inframmezzate da un oculo circolare), inserite in strombature ogivali; mentre i prospetti interni, rivolti al cortile, già alleggeriti dalla continua scansione del porticato, appaiono ancora meglio rispondenti all'architettura civile di epoca gotica, essendo caratterizzati, nella parte più antica, da finestre quadrifore, alle quali si sostituiscono, nel tempo, bifore e monofore. È precisamente nel cortile interno che risalta la grave perdita dell'ala settentrionale e di parte delle due laterali: nello squarcio apertovi tra il 1525 e il 1527 sono ora visibili le mura spagnole, erette intorno alla metà del Cinquecento.

L'interno del palazzo, oggi adibito a museo, non reca che labili tracce dell'antico fasto, che ne faceva una delle residenze più splendide d'Europa, anche secondo la testimonianza di Francesco Petrarca, il quale vi fu ospite di Galeazzo II dal 1365 al 1369. Il Palazzo Ducale fu interamente decorato già per volere di Galeazzo II, il quale si vide però costretto nel 1366 a richiedere a Guido Gonzaga alcuni buoni pittori da Mantova, non trovando egli a Pavia artisti sufficienti «per la grande impresa di costruzione del nostro castello».

Gian Galeazzo, succeduto ventisettenne al padre nel 1378, proseguì l'opera di abbellimento della residenza pavese e nel 1380, «per le pitture di alcune sale e camere del nostro castello di Pavia, che al momento stiamo facendo dipingere con diverse figure», anch'egli richiese a Ludovico Gonzaga pittori e decoratori «che sappiano fare bene figure e animali» (Maiocchi, 1905), e si applicò all'ampliamento della biblioteca paterna, sorta con il consiglio del Petrarca e presto arricchita dalla cospicua raccolta di manoscritti appartenuti al medesimo poeta, della quale Gian Galeazzo era venuto in possesso nel 1388 con la sconfitta di Francesco I da Carrara a Padova. Tale biblioteca era destina-



Fig. 34 Pavia, Palazzo Ducale, Sala della Biblioteca: *Falcone*.

ta a diventare una delle più cospicue e pregiate alla fine del Trecento, accogliendo codici di varia provenienza, per la maggior parte francese, ma anche voluti e ordinati personalmente da Gian Galeazzo, dalla madre, dalla moglie e da alcuni influenti personaggi della sua corte.

I resti delle due campagne decorative viscontee permettono solo di immaginarne l'importanza culturale, ma la rino-



Fig. 35 Pavia, Castello Visconteo, *Damigelle su uno sfondo di rose*.



manza di cui godettero lascia supporre che vi furono attive le personalità più significative dell'epoca, tra le quali sono documentate quelle di Michelino da Besozzo (nei primi anni del Quattrocento) e del Pisanello (intorno agli anni Venti del secolo). Sicuramente vi partecipò anche una schiera di pittori, decoratori e miniatori i cui contorni sono tuttora sfumati, ma che ben si inserivano nel clima gotico delle corti europee. Basti citare, tra le testimonianze più antiche, una sinopia raffigurante una *Veduta di Pavia* (terza campata del portico meridionale alla sinistra dell'ingresso al castello), riferibile all'epoca di Galeazzo II; un *Gruppo di armati in parata* (settima campata del portico ovest), dell'ultimo terzo del Trecento; un bellissimo *Falcone* (nel sottarco della volta a sud della sala II del Museo, che doveva essere la sede della biblioteca dei Visconti: ► **Fig. 34**) – che ben si inserisce nel filone della miniatura tardo-trecentesca dei *Tacuina* –, e le due *Damigelle su uno sfondo di rose* (sguanci della finestra della terz'ultima campata dell'ala est, al piano superiore: ► **Fig. 35**), riferite all'anonimo autore del *Guiron le Courtois* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. fr. nouv. acq. 15243).



Tracce di Michelino da Besozzo a Pavia

Pavese è la prima citazione relativa a Michelino, risalente al 1388. Essa riguarda la decorazione del secondo chiostro della chiesa eremitana di San Pietro in Ciel d'Oro, con *Storie di sant'Agostino* e forse *Storie di san Nicola da Tolentino*: gli affreschi sono scomparsi, ma le fonti annoverano altri artisti attivi nella medesima chiesa degli Eremitani nello stesso giro di anni, tra i quali un Maestro Ambrogio, Antonio Genovese, Girardo Rossi e soprattutto Jean d'Arbois, padre di Stefano da Verona e pittore di corte di Filippo l'Ardito.

Sempre a Pavia, nel 1394, Michelino eseguì un'ancona dedicata a san Nicola da Tolentino, per la chiesa di Santa Mostiola, anch'essa purtroppo perduta.

Sono questi gli anni delle imprese decorative del castello pavese e in questo ambito di pittori-miniatori quasi sconosciuti si colloca la formazione di Michelino, che ebbe quindi la possibilità di aggiornarsi culturalmente tramite contatti diretti con le personalità più audaci dell'epoca, anche e soprattutto attraverso la sua attività miniatoria, da cui traspare l'iniziale adesione a modelli giovaniniani. Purtroppo, però, nonostante la possibile presenza di Michelino anche tra i frescanti del Palazzo Ducale (sembra rimandare al Maestro la *Pietà* della lunetta del portale d'ingresso della cappella), le notizie che a lui si riferiscono, dei primi anni del Quattrocento, lo dicono assente da Pavia. È infatti ricordato negli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* nel 1404 come *summus... in arte pictoria et designamenti*, anche se sappiamo che poco dopo dovette abbandonare il ducato a causa dei disordini politici seguiti alla morte di Gian Galeazzo

nel 1402. A partire da questa data era cominciata infatti, per il ducato – che era diventato uno degli Stati più potenti e temuti della penisola –, una fase di declino politico molto profonda, culminata con l'assassinio di Giovanni Maria nel 1412: solo intorno al 1420 Filippo Maria riuscì a sedare le rivolte con mire indipendentistiche di alcune città appartenenti al ducato, che si vide però ristretto ai confini lombardi, mentre con Gian Galeazzo aveva quasi raggiunto la consistenza di un regno, comprendendo terre della Bassa Padana, del Piemonte, della Liguria, del Veneto, dell'Emilia e persino della Toscana. Tale situazione di disordine e di incertezza determinò sicuramente una crisi anche della committenza artistica, sino ad allora svoltasi proprio con il principale patrocinio dei Visconti. Probabilmente per tale motivo Michelino non si fermò a Milano e si diresse nel Veneto, dove ebbe modo di aggiornarsi apprezzando direttamente i frutti dell'attività di Gentile da Fabriano, del Pisanello e di Stefano da Verona, con il quale peraltro non è esclusa una conoscenza risalente agli anni della sua giovanile formazione pavese, quando ebbe modo di lavorare dove era attivo anche Jean d'Arbois.

Della sua giovanile attività pavese restano pertanto solo labili tracce ravvisabili nella chiesa di Santa Maria del Carmine, nell'affresco raffigurante la *Madonna col Bambino tra san Giovanni Battista e un santo cavaliere*, attribuito al Maestro dell'ancona Barbavara; nella pur rovinatissima *Madonna col Bambino, due santi francescani e devoti* affrescata in un'absidiola del transetto destro della chiesa di San Lanfranco, nella quale l'eccessiva esilità e altezza delle figure come l'at-

tenzione palese al gioco delle pieghe dei panneggi e alla struttura architettonica del trono fanno pensare a un artista (per alcuni Francesco Zavattari) che pur vicino alla metà del Quattrocento si attarda ancora su modelli che stanno ormai diventando arcaici; e nel *Sant'Alberto e devoto* e nel *San*

Cristoforo e devoto della chiesa di Santa Maria del Carmine, forse affrescati in due tempi diversi dalla stessa personalità, caratterizzata da una non comune finezza del modellato, che mostra tratti simili al cosiddetto Maestro dei Giochi Borromeo (cfr. pp. 76 sgg.).

La sala *a dominabus* è già menzionata nel 1393 e fa parte della seconda campagna decorativa relativa al castello, durante la quale sembra lecito supporre siano state affrescate le stanze più rinomate, secondo precisi requisiti dettati dal conte Gian Galeazzo, quali una spiccata adesione al dato naturalistico e la capacità di ritrarre le agiatezze e i costumi di corte: esistevano anche la sala dei leopardi (già menzionata nel 1398), la sala *a falconibus* e la sala *a viollis*.

All'interno del castello, prima della costruzione della Certosa, esisteva anche una Cappella Ducale, la cui decorazione sembra risalire alla fase più antica. È ancora visibile una *Pietà*, collocata sulla lunetta del portale della cappella (a destra dell'ingresso al castello), recentemente avvicinata allo stile di Michelino da Besozzo; oltre a un *Cristo benedicente* (nella voltina interna del portale minore), alla raffigurazione della *Geometria* (sguancio di destra della seconda finestra), alla *Madonna col Bambino* (voltina della stessa finestra) e ai *Santi Stefano e Leonardo* (sulle pareti): per tali affreschi, che mostrano talvolta aspetti emiliani, la critica ha avanzato l'ipotesi che siano stati eseguiti dai pittori richiesti ai Gonzaga nel 1366 da parte di Galeazzo II, peraltro sconosciuti, a eccezione dei *Santi Stefano e Leonardo*, i quali, per la fine esecuzione, potrebbero appartenere alla fase decorativa diretta da Gian Galeazzo e perciò probabilmente da ascrivere a uno dei numerosi pittori-miniatori attivi alla sua corte.

Inoltre, le pareti delle sale del castello erano variamente affrescate con motivi a tappezzeria, figure geometriche inscritte in griglie, motivi a scacchiera, finti decori e intarsi, griglie a qua-



drati e a rettangoli in cui si inscrivono cerchi, semicerchi e poligoni, sempre alternati a stemmi e imprese viscontei, riferibili talvolta a Galeazzo II (come le imprese del tizzone ardente), talvolta a Gian Galeazzo e alla moglie Isabella di Valois (come gli stemmi e i gigli di Francia o il biscione con il monogramma GZ).

Infine, tra le numerose sale descritte da fonti cinquecentesche, la più sfarzosa doveva essere quella presso il torrione di nord-ovest, purtroppo scomparsa, denominata Sala degli Specchi. Il pavimento era figurato a mosaico, mentre il soffitto era interamente rivestito da formelle di specchi quadrate, grandi quanto il palmo di una mano, decorate in oro con fiori, animali, piante e figure umane: un analogo esempio di una tipologia superstita è in Boemia, nella Heiligenkreutzkapelle di Karlstein.

La Sala della Rocchetta di Campomorto, presso Siziano

Un importante documento storico è stato rinvenuto pochi anni fa nella Sala della Rocchetta a Campomorto, attribuibile a Giovannino de Grassi e alla sua bottega, a ulteriore conferma della versatilità di tale artista, attivo soprattutto quale miniatore, ma dominante la prima fase costruttiva del cantiere del Duomo di Milano in qualità di scultore e poi di ingegnere-architetto. A tali tecniche artistiche va infatti ora aggiunta anche la testimonianza, ben apprezzabile, di una sua attività di frescante nel ciclo di Campomorto. Le opere eseguite come pittore per la cattedrale milanese sono infatti in gran parte perdute, mentre i lacerti di *Santi* affrescati sui pilastri quadrangolari della sovrapporta della sacrestia settentrionale di Giacomo da Campione (si tratta dei *santi Sigismondo, Giorgio che uccide il drago, Cristoforo, un santo vescovo, un altro che regge un libro, Caterina d'Alessan-*

dria) sono ormai ridotti a ombre distinguibili a fatica.

Seppur non integra, la decorazione pavese conserva invece ancora alcuni episodi ben leggibili. Si tratta di una fascia decorativa che percorre al sommo tutte le pareti della sala, sormontata a sua volta da un fregio geometrico nel quale si alternano gli stemmi dei Visconti e dei Mantegazza, allora proprietari del palazzo, intervallati con inserti di putti alati che cavalcano fogliami (una tipologia simile trova riscontro già nel 1357-1359 in Boemia, nel castello di Karlstein, dove compaiono, peraltro, animali racchiusi in loggette). La fascia decorativa è costituita da riquadri – dei quali è notevole il rigore formale e prospettico – in cui sono allineati numerosi animali (un leopardo, un leone, un cervo, numerosi uccelli: ► **Figg. 36-37**, p. 34) e in cui compare la inconsueta raffigurazione di *Gesù che porge il filo a Maria che*



Fig. 36 Campomorto, Sala della Rocchetta, Giovannino de Grassi: *Leopardo*.

cuce [► **Fig. 38**]. Se da un lato tale scena testimonia un chiaro desiderio di mostrare la Vergine intenta in un'attività estremamente familiare e naturale, dall'altro non stupisce ritrovare immagini della *Vergine che cuce* in un manoscritto di argomento sacro, le *Meditazioni sulla vita di Cristo* dello Pseudo Bonaventura (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Ital. 115): probabilmente era volontà del



Fig. 37 Campomorto, Sala della Rocchetta, Giovannino de Grassi: *Uccelli acquatici e falconi*.

committente che si rappresentassero soggetti che invitavano proprio alla meditazione, secondo una sensibilità nuova diffusa dalla *Devotio Moderna*.

Diretti sono i richiami alle miniature del *Taccuino dei disegni* di Bergamo, soprattutto per le figure di animali a f. 8r [► **Fig. 39**] e per le *Dame* a f. 3v, ma esistono anche rimandi alla coeva decorazione del Palazzo Ducale di Pavia, in particolare alla raffigurazione del *Falcone* [► **Fig. 34**] nella cosiddetta Sala della Biblioteca e alle *Damigelle su uno sfondo di rose* [► **Fig. 35**] in una sala del piano superiore.

La lettura iconografica del ciclo di Campomorto è inoltre interessante in quanto lascia intravedere quale profondità di intenti, culturali oltreché decorativi, fosse talvolta sottesa alla scelta di un determinato soggetto. Il committente, in questo caso, potrebbe essere lo stesso Gian Galeazzo, gli stemmi del quale compaiono insieme a quelli dei Mantegazza. Il duca di Milano ebbe una relazione con Agnese Mantegazza e un preciso riferimento ad Agnese risulterebbe pro-

prio dall'atto del cucire nel quale viene ritratta la Vergine: tradizionalmente, infatti, sant'Agnes viene associata al fuso nell'iconografia medioevale. Inoltre, il manto della Vergine è fittamente ricoperto di iscrizioni, poco leggibili, tra le quali compare l'espressione *veram reliquam*, che potrebbe venire collegata alla famosa raccolta di reliquie dei Visconti conservata nel Palazzo Ducale: forse Gian Galeazzo aveva fatto dono ad Agnese di una reliquia di famiglia relativa al manto della Vergine. Da ultimo, colpisce la presenza di Gesù Bambino, colto nell'atto di aiutare la madre, intenta al lavoro e non distratta in vane occupazioni, quasi a incitarla in tale umile attività.

Fig. 38 Campomorto, Sala della Rocchetta, Giovannino de Grassi: *Madonna che cuce con Gesù Bambino che le porge il filo.*



Fig. 39 Bergamo, Biblioteca Civica A. Mai, Giovannino de Grassi, *Taccuino dei disegni*, f. 8r: *Fascia decorativa con gheparci.*



5. La miniatura lombarda tardo-trecentesca e l'«Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti»

Negli inventari redatti nel 1402 delle collezioni del duca Jean de Berry compaiono testi miniati indicati come «ouvrage de Lombardie», espressione con la quale si voleva sicuramente precisare la provenienza di tali opere, oltre che probabili caratteristiche di stile. In effetti, la miniatura lombarda conosce un momento di particolare vivacità nell'ultimo quarto del secolo XIV, in concomitanza con la circolazione a livello europeo di gusti, mode, interessi che sfoceranno nella nascita del linguaggio gotico-internazionale, con la spiccata adesione dell'espressione artistica alle forme di vita cortese. Ciò si verificò in maniera più veloce e anticipata di almeno un decennio rispetto ai grandi cantieri architettonici – quali il Duomo di Milano – proprio nei testi miniati, che incominciarono a essere raccolti, acquistati e donati dai vari membri delle corti europee, da quelle francesi, a quella boema, a quelle italiane, tra le quali spiccano le corti dei da Carrara (per la produzione di testi petrarcheschi arricchiti da miniature), dei Gonzaga e dei Visconti.

In particolare, ebbero notevole diffusione e furono grandemente apprezzati sia testi religiosi, contenenti preghiere a uso devozionale privato (i destinatari di tali codici furono più sovente i personaggi femminili presenti a corte), sia testi contenenti semplici trattati di medicina od opere didattiche molto diffuse anche nel medioevo (quali i *Tacuina sanitatis* o gli *Herbaria*), sia infine opere più «leggere», il cui contenuto si ispirava variamente alla leggenda di re Artù, dalla quale ebbero origine le numerose versioni dei romanzi cavallereschi.

Ad accomunare tali categorie di codici era la destinazione privata (a figure influenti, normalmente ricche) e anche la possibilità di inserire scene di vita cortese a illustrare gli episodi narrati nel testo: soprattutto i romanzi del ciclo arturiano si prestavano a una facile trasposizione nelle miniature della sontuosa vita aulica, agiata, priva di preoccupazioni e pervasa di ori e ornamenti preziosi.

I Visconti aderirono prestamente a tale gusto per i ricchi codici miniati, favorendone lo scambio e divenendone anche committenti in prima persona. Già nel 1366 venne acquistato in Francia un Libro d'Ore per Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo II, la quale possedeva una vera e propria raccolta personale

di codici francesi, mentre altri testi furono acquistati a Parigi da Amedeo di Savoia per Bianca e per la nuora Isabella di Valois. Il figlio naturale di Galeazzo II, Ambrogio, aveva chiesto nel 1371 a Ludovico Gonzaga un testo che trattasse della vita di Carlo Magno, e nel 1378 a Luchino Novello un romanzo su Tristano o su Lancillotto. Non erano solo i re o i signori a partecipare a tali intensi scambi di codici: è il caso di Pasquino Capelli, che fu segretario di Gian Galeazzo e prima cancelliere di Galeazzo II (il quale acquistò diversi codici francesi a Parigi nel 1383 durante una missione diplomatica e ne fece miniare personalmente altri in seguito), o di Bertrando de Rossi, conte di San Secondo, anch'egli funzionario di Gian Galeazzo e prima di Bernardo Visconti – il de Rossi fu probabilmente il committente di uno fra i più interessanti e preziosi codici lombardi tardo-trecenteschi, il *Messale-Libro d'Ore* di Parigi (Bibliothèque Nationale, ms. lat. 757) – o, infine, di Giovanni Alcherio, deputato della Fabbrica del Duomo di Milano, collezionista di trattati di tecniche artistiche medioevali.

Studi recenti hanno approfondito il processo di elaborazione di tali codici miniati, che avveniva in vere e proprie botteghe specializzate in tale attività. All'interno di ogni bottega prestava la sua opera innanzitutto lo scriba, che vergava normalmente tutto il testo scritto e spesso apponeva la sua firma, mentre l'apparato decorativo era affidato a un numero variabile di artisti: usualmente il capobottega aveva il compito di stabilire personalmente l'assetto iconografico dell'intero codice, ma il processo di realizzazione avveniva per fasi (prima il disegno, poi il colore, poi l'oro, poi le bordure, e così via), rendendo spesso ardua la distinzione delle singole mani, specie se nella bottega operavano personalità tutte di notevole rilievo. L'apparato decorativo consisteva di un gruppo talvolta cospicuo di miniature a piena pagina; delle iniziali miniate, che in alcuni casi occupavano un numero rilevante di righe, e di bordure o *bas-de-page* a carattere precipuamente decorativo. I *bas-de-page* sono in alcuni casi di fondamentale importanza per la collocazione cronologica e geografica dei codici miniati, poiché ogni bottega ne sviluppava un tipo proprio, con motivi decorativi ricorrenti (fogliami, fiori, cornici a carattere geometrico, ecc.); inoltre, all'interno delle bor-

ture spesso comparivano gli stemmi e gli emblemi dei committenti, rendendone possibile talora l'identificazione.

Nella produzione miniatoria lombarda tardo-trecentesca è rilevabile un processo di costante affinamento e di specializzazione in tale tecnica artistica. Inizialmente, infatti, si riconosce nelle opere più tarde un rapporto tra affreschi e miniature nel quale queste sono debitorie nei confronti delle grandi imprese decorative ad affresco (marcatamente, delle decorazioni eseguite nella seconda metà del Trecento in numerosi oratori lombardi), e in alcuni casi furono i medesimi frescanti a decorare i primi codici di sicura provenienza lombarda, pagando talvolta un iniziale impaccio nel trasporre le grandi composizioni entro il ristretto spazio della pagina miniata. Col tempo, però, il processo subisce un'inversione fino al progressivo predominio del disegno sulle altre arti: la facilità con la quale i codici miniati si prestavano agli scambi fu fondamentale per la formazione del linguaggio gotico-internazionale, e in breve le personalità più vivaci dell'epoca furono proprio quelle attive nelle botteghe miniatorie, e fu

dall'opera miniata che si trassero gli spunti per le successive campagne decorative ad affresco (come è il caso del castello di Pavia) o addirittura per l'assetto iconografico di alcune imprese architettonico-scoltoree (prima fra tutte la cattedrale milanese).

In tale quadro si inserisce l'esecuzione di una serie di codici lombardi di notevole pregio, tra i quali spicca il *Libro d'Ore di Bianca di Savoia* (Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. lat. 23215: ► **Fig. 40**), firmato a f. 1v da Giovanni di Benedetto da Como (attivo anche come frescante), considerato il capostipite del-

Fig. 40 Monaco, Bayerische Staatsbibliothek, ms. lat. 23215, *Libro d'Ore di Bianca di Savoia*, f. 148v: Cristo davanti a Pilato.





Fig. 41 Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 5243, *Guiron le Courtois*, f. 2v.

la miniatura lombarda: esso è, infatti, il primo codice di sicura committenza viscontea a opera di Galeazzo II e della moglie Bianca. Altra importante commissione viscontea è quella del *Guiron le Courtois* (Parigi, Bibliothèque Nationale, nouv. acq. fr. 5243: ► **Fig. 41**), una compilazione di romanzi arturiani, nella quale compaiono lo stemma e il monogramma di Bernabò Visconti. L'autore, di notevole rilievo, è ignoto ed è incerta anche l'area di esecuzione, che per alcuni potrebbe essere veronese, date le affinità con alcune stupende miniature, attribuite ad Altichiero, dei due testi del *De viris illustribus* di Petrarca (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069F e 6069I), eseguite per i Carrara da Padova (nel 1388 entrarono in possesso di Gian Galeazzo). Nel *Guiron* compare già dai primi fogli un mondo meraviglioso – che si ritroverà poi nell'opera di Giovannino de Grassi – popolato da cavalli, cervi, cani che animano le scene cavalleresche; ricco di ambientazioni naturalistiche con rupi e alberi sparsi; in cui si muovono eleganti figure inserite in architetture dominate da un assoluto rigore geometrico e costruttivo. Non è escluso che nella bottega dalla quale uscì il *Guiron le Courtois* si trovasse a prestare la sua opera in qualità di allievo-apprendista il medesimo Giovannino de Grassi.

Il *Guiron* fu sicuramente il prototipo di un altro romanzo artu-



Fig. 42 Parigi,
Bibliothèque
Nationale, fr. 343,
Lancelot du lac,
f. 61v.

riano, il *Lancelot du lac* (Parigi, Bibliothèque Nationale, fr. 343: ► **Fig. 42**), miniato probabilmente poco dopo la metà degli anni Ottanta del Trecento; in questo codice, eseguito nella bottega di Giovanni di Benedetto da Como, coesistono due tipologie decorative, ravvisabili soprattutto nelle architetture, alcune di stampo gotico più tradizionale, altre di gusto ormai pienamente europeo, più ornamentale, nelle quali si collocano figure dai profili sempre più affilati. Cronologicamente molto prossimo al *Lancelot* è il *Messale-Libro d'Ore* lat. 757 (Parigi, Bibliothèque Nationale: ► **Fig. 43**), sicuramente miniato nell'ambito della corte viscontea, al quale parteciparono diverse mani, tutte di notevole qualità, sebbene non sempre distinguibili con assoluta certezza dato il processo per fasi seguito nelle botteghe miniatorie. La committenza del codice oscilla tra Bertrando de Rossi, conte di San Secondo, che fu al servizio di Bernardo Visconti fino al 1385 e poi di Gian Galeazzo, e Gian Galeazzo medesimo, che lo avrebbe commissionato in occasione del matrimonio con la cugina Caterina Visconti nel 1380. Il *Messale-Libro d'Ore* lat. 757 è notevole sia per il numero delle illustrazioni (73 fogli interamente miniati e 135 lettere iniziali decorate) sia per la qualità degli illustratori, tra i quali spiccano: un artista più tradizionale, forse Anovelo da Imbonate; una mano più raffinata ed elegante, che ama composizioni più sofisticate; e ancora un illustratore molto vicino a Giovannino de Grassi – il quale sicuramente conobbe il

Fig. 43 Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 757,
Messale-Libro d'Ore, f. 380r: Sant'Orsola e le compagne.



codice, un disegno del quale servì da modello per la lunetta della sovrapporta della sacrestia settentrionale del Duomo di Milano [► **Figg. 4**, p. 12 e **11**, p. 18] –, che adotta figure più minute, di un linearismo appuntito e tortuoso. Dal *Messale-Libro d'Ore* lat. 757 dipende direttamente il *Messale-Libro d'Ore* Smith Lesouëff 22 (Parigi, Bibliothèque Nationale), che risulta una versione ridotta del lat. 757, eseguita nella medesima bottega: di poco posteriori, le miniature dello Smith Lesouëff 22 appaiono più omogenee – forse vi partecipò un numero minore di artisti – caratterizzate tutte da una grafia più elegante, seppur sempre appuntita, e da una varietà cromatica più modulata.

Di notevole importanza è l'*Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti*, sicuramente commissionato da Gian Galeazzo e miniato da Giovannino de Grassi e dalla sua bottega. Il codice è giunto a noi diviso in due parti, il *Salterio* (Firenze, Biblioteca Nazionale, BR 397) e il *Libro d'Ore* (Firenze, Biblioteca Nazionale, Landau Finaly 22), ma lo scriba risulta il medesimo per entrambi i codici (*frater Amadeus* si firma infatti a f. 109r del Landau Finaly 22) e un attento esame strutturale, contenutistico e decorativo permette di rilevare una continuità che denuncia il progetto di unire i due codici in un unico volume, sebbene essi non siano effettivamente mai stati accorpati. Per quanto riguarda il testo scritto, esso fu interamente vergato entro il 1395, poiché Gian Galeazzo viene sempre indicato quale conte di Virtù e non ancora con il titolo di duca, ricevuto con incoronazione imperiale nel 1396. La datazione delle miniature oscilla invece variamente per la presenza di una data (letta 1370 o 1380) apposta a f. 2r del BR 397 sullo zoccolo dell'edificio che inquadra la *Cacciata di Gioacchino dal Tempio* [► **Fig. 44**]: se il 1370 sembra una datazione troppo alta per un codice che non sarebbe comprensibile senza i precedenti citati (in alcuni casi eseguiti nella seconda metà degli anni Ottanta), il 1380 risulterebbe più accettabile non tanto quale termine *post quem* per le miniature, quanto come rimando alle persone di Gian Galeazzo e di Caterina. Il loro matrimonio fu celebrato infatti nel 1380 e per otto lunghi anni fu senza eredi maschi: il parallelismo con Gioacchino e Anna risulta pertanto evidente. In tal caso la data presente sul Tempio rivestirebbe un valore simbolico e non cronologico, e più facil-

mente la decorazione del codice potrebbe costituire un *ex voto* successivo alla nascita del figlio maschio, Giovanni Maria, finalmente avvenuta nel 1388, proprio alla vigilia della festa della Natività della Vergine: Gian Galeazzo, particolarmente votato alla Vergine, avrebbe voluto in tal modo celebrare il tanto desiderato evento e contemporaneamente offrire un ringraziamento a Maria.

L'*Offiziolo di Gian Galeazzo* ben si inserisce nella ormai tradizionale produzione di Libri d'Ore per uso devozionale privato, contenenti normalmente le Ore della Vergine, altri Uffici minori (quali l'Ufficio dei Morti), i Sette Salmi Penitenziali, le Litanie, e ancora Uffici minori (suddivisi per la recitazione durante i vari momenti della giornata, secondo le ore canoniche), seguiti dal Salterio (contenente i Salmi suddivisi ancora nelle ore canoniche della giornata per i sette giorni della settimana), solitamente introdotto dal Calendario e dagli Invitatori, e concluso con Cantici e preghiere (Magnificat, Te Deum, Pater Noster, Credo, Salmi Penitenziali e Litanie).

Una prima diversità dell'*Offiziolo* rispetto ai consimili codici rimasti consiste nell'inversione dei due corpi principali di preghiere, in quanto il Salterio (nel quale non compaiono, peraltro, il Calendario e gli Invitatori) non conclude, bensì precede le Ore della Vergine: tale inversione, inoltre – e in ciò sta la peculiarità del codice –, sembra giustificata dal rapporto esistente tra le decorazioni miniate e il testo, rapporto che ha prodotto un sensibile mutamento relativamente alle tradizioni illustrative dei Libri d'Ore, in-

Fig. 44 Firenze, Biblioteca Nazionale, *Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti*, BR 397, Giovannino de Grassi, f. 2r: *Cacciata di Gioacchino dal Tempio*.





Fig. 45 Firenze, Biblioteca Nazionale, Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti, BR 397, Giovannino de Grassi, f. 22v: *Annuncio ad Anna e Incontro alla porta aurea.*

staurando rimandi simbolici e contenutistici tra testo e miniatura e presupponendo una «supervisione» di tipo teologico il cui ideatore doveva certamente trovarsi presso la corte viscontea. Una personalità rilevante della corte, che ben si adatterebbe a questa funzione di suggeritore di nuovi motivi iconografici carichi di valenza teologica, potrebbe essere il francescano Pietro da Candia, presente in quel periodo a corte e forse anche presso l'Università di Pavia, divenuto arcivescovo di Milano nel 1402 e infine papa (Alessandro V): laureatosi in Teologia nel 1381 a Parigi con una tesi in cui grande importanza avevano avuto le sezioni sull'Immacolata Concezione e sull'Incarnazione, Pietro da Candia avrebbe sicuramente potuto ispirare alcune delle interessanti soluzioni iconografiche poi mirabilmente tradotte da Giovannino de Grassi.

Per comprendere tale ricchezza iconografica possono bastare alcuni esempi. A f. 22v del BR 397 compare una pagina interamente miniata con l'*Annuncio ad Anna* e l'*Incontro alla porta aurea* [► **Fig. 45**], fiancheggiata a f. 23r dall'iniziale miniata del sal-



Fig. 46 Firenze, Biblioteca Nazionale, *Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti*, BR 397, Giovannino de Grassi, f. 48r: *Natività della Vergine*.

mo *Dominus illuminatio mea*, raffigurante *Davide che mostra il suo occhio al Signore*: l'annuncio della prossima nascita di un figlio ad Anna e Gioacchino è posto in relazione al risanamento dell'occhio malato di Davide, sotto al quale compaiono, oltre ai consueti emblemi viscontei, alcuni conigli (simbolo di fertilità), presenti anche nel *bas-de-page* di f. 22v. A f. 128r, l'iniziale *C* del *Confitebor* contiene *Davide in adorazione di Dio Padre*: in questo foglio l'emblematica viscontea è ancora più insistita e la presenza del terzo ritratto di Gian Galeazzo facilita l'accostamento simbolico Davide-Gian Galeazzo in quanto uniti nel ringraziamento a Dio per una promessa esaudita. Ancora, a f. 146v l'iniziale del *Cantico di Zaccaria* raffigura il padre del Battista abbigliato in modo molto elegante e nella sua figura è chiaramente da vedere di nuovo Gian Galeazzo, grato per la nascita del figlio Giovanni Maria. In alcuni casi i rimandi riguardano testo e immagine miniata, come è il caso della *Natività della Vergine* (f. 48r: ► **Fig. 46**) – che risulta accostata, a f. 48v, ai versetti finali del salmo 51 con l'affidamento del giusto alla bontà divina e la

lode eterna per quanto compiuto da Dio –; oppure di f. 90r, in cui trova collocazione lo *Sposalizio della Vergine* [► Fig. 47], che presenta sullo sfondo una immagine di Gerusalemme: il testo dell'ultimo salmo del Venerdì, che affianca tale pagina miniata, evoca la gioia di Sion e dei giusti.

Accanto a tale ricchezza iconografica, solamente accennata e alla quale va aggiunta l'eccezionale inserzione nelle Ore della Vergine delle *Storie del Vecchio Testamento* (riscontrabile solamente in due codici francesi del Quattrocento), risulta notevole la traduzione pittorica delle scene, dovuta a Giovannino. Egli infatti impostò tutto l'apparato iconografico del BR 397 e dei primi fascicoli del Landau Finaly 22, eseguendo personalmente le miniature del primo codice e alcune pagine del secondo, ed affidando poi alla sua bottega, nella quale lavorava anche il figlio Salomone (la cui mano sembra comparire alla fine del BR 397),

il completamento dell'opera, lasciando a modello i propri disegni. Alla morte di Gian Galeazzo, però, avvenuta nel 1402, il codice non era stato compiuto e solo una ventina d'anni dopo Filippo Maria Visconti ne ordinò il completamento a Belbello da Pavia.

Le miniature di Giovannino sono un vero e proprio capolavoro di un'immaginazione che non si pone mai limiti, costruendo le iniziali con finte architetture decorate a rosoni e piccoli capitelli da cui spuntano putti giocosi; inserendo i propri personaggi – eleganti ma resi modesti dalla loro dolcezza – in architetture rigorose ma nelle quali domina il carattere ornamentale. Gli sfondi e i pavimenti sono sempre mo-

Fig. 47 Firenze, Biblioteca Nazionale, Offiziolo di Gian Galeazzo Visconti, BR 397, Giovannino de Grassi, f. 90r: Sposalizio della Vergine.



tivi per nuove quadrettature o decorazioni geometriche. Le bordure, nelle quali torna ripetutamente l'emblematica viscontea (la *raza*, il biscione, ecc.), si trasformano in ruscelli a cui si abbeverano vari animali, in piante sulle quali poggiano numerose specie di uccelli o sulle quali sorgono decine di architetture di gusto gotico o piccole figure di frati e animali.

Lungo l'esecuzione del codice è percepibile in Giovannino un processo di maturazione che, a partire dall'iniziale adesione a forme ancora tradizionali e tramite l'approfondimento della produzione miniata francese e la conoscenza (avvenuta presso il cantiere del Duomo di Milano) della scultura e architettura borgognona, tedesca e boema, lo porterà a una piena padronanza del disegno, la cui ideazione non conosce più freni. Anche l'uso del colore si trasforma, per arrivare, soprattutto nelle splendide miniature con il ciclo della *Creazione* (nel Landau Finaly 22), a una tecnica di stesura a piccole punteggiature che costruiscono anche volumetricamente le forme.

Dispiace dunque che l'opera non sia stata portata a compimento dal medesimo de Grassi, deceduto quattro anni prima del duca. Probabilmente per una ventina d'anni la decorazione subì un vero e proprio arresto, e solo verso la fine degli anni Venti del Quattrocento ne fu affidato il completamento a una bottega lombarda, nella quale, con l'avvicendamento di più di una mano, prese il sopravvento la figura di Luchino Belbello da Pavia. Questo personaggio, attivo per un cinquantennio a partire dal 1420 circa, non ha ancora contorni precisi (è recente la proposta di unire in un unico *corpus* le opere tradizionalmente ascritte a Belbello con quelle attribuite al cosiddetto Maestro del San Michele a Murano): di origini pavese, fu a contatto e al servizio delle più importanti corti dell'Italia settentrionale. La sua arte è separata da quella di Giovannino da un quarto di secolo, e la distanza fra i due è notevole. Nelle miniature eseguite da Belbello nel Landau Finaly 22, fra le quali citiamo *Dio in gloria fra le Virtù* (f. 11v), la *Caduta degli angeli ribelli* (f. 12r), l'*Annuncio ai pastori* (f. 18r), l'*Adorazione dei Magi* (f. 18v), l'*Annuncio della morte della Vergine* (f. 33v), la *Morte della Vergine* (f. 37r), l'artista mostra di ricollegarsi, piuttosto che all'arte di Giovannino, a un filone della miniatura lombarda dominato da una spiccata pro-

pensione all'espressionismo, del quale uno dei massimi esponenti fu il Maestro del *Libro d'Ore* di Modena. I suoi colori e la sua linea sono più sferzanti e taglienti, i personaggi appaiono più duri, dominati da umori esaltati; ma soprattutto è cambiato l'uso della linea: in Giovannino essa era strumento per la sua inesaurita indagine sulla realtà, in Belbello essa sembra invece chiudere i confini nella pagina miniata; anche le bordure sono limitate nei campi di colore, i personaggi non si muovono più nel mondo aperto di Giovannino, nel quale comparivano animali e architetture fantastiche, bensì in un paesaggio che, attraverso i colori accesi e intensi, risulta esaltato come gli umori dei personaggi medesimi.

6. Mantova e il Pisanello



In forma meno grandiosa se paragonata all'impegno urbanistico attuato dai Visconti, la signoria dei Gonzaga fu anch'essa sostenuta dalla volontà di fare della città di Mantova la sede rappresentativa di signori potenti e perfettamente inseriti nella temperie culturale europea. Fondamentale e sempre molto vivace fu il rapporto con la corte pavese dei Visconti, con i quali i Gonzaga erano legati anche da vincoli matrimoniali.

I Gonzaga possedevano una biblioteca molto fornita di codici miniati, fra i quali spiccavano per numero e qualità i romanzi cavallereschi, grandemente apprezzati in epoca tardogotica: un Visconti, Ambrogio, figlio naturale di Galeazzo II, ne fece per ben due volte una richiesta specifica. A Mantova si trovavano proprio quei pittori necessari a Galeazzo II per la decorazione della sua personale residenza a Pavia: vi erano certamente pittori emiliani, fra i quali anche Tommaso da Modena e Serafino de' Serafini (attivi nella chiesa di San Francesco per l'esecuzione delle *Storie di san Ludovico d'Angiò*). Vi lavorò a lungo (tra il 1394 e il 1397) l'enigmatico Stefano da Verona (figlio di Jean d'Arbois), il quale risulta attivo insieme a Zanino di Francia e Alberto di Bavaria per l'esecuzione degli affreschi del Palazzo di Filippo de la Molza (perduti), e più tardi (tra il 1420 e il 1430) esegue da solo un ciclo di affreschi in San Francesco (di cui rimane l'*Estasi di san Francesco* nel museo di Palazzo Ducale), in San Domenico e in una casa della contrada Rompilanza (perduti). È certo che suo padre, Jean d'Arbois, era attivo a Pavia intorno agli anni Ottanta del Trecento e non è escluso che anche Stefano vi abbia soggiornato, in un momento dunque cruciale per la sua formazione. Nel 1395 Bartolino da Novara ebbe l'incarico da Francesco Gonzaga di costruire il castello di San Giorgio; lo stesso Bartolino risulta poi presente per alcuni lavori alla Certosa di Pavia, al fianco di Bernardo da Venezia, con il quale aveva già collaborato presso il cantiere della chiesa del Carmine, sempre a Pavia. A partire dal 1396 sono a Mantova per la grandiosa opera di rinnovamento del Duomo i fratelli Jacobello e Pierpaolo dalle Masegne: quest'ultimo quasi certamente fu attivo anche a Pavia, presso il castello.

Tale reciproco scambio di artisti, pittori, architetti, scultori, perdurò fino alla metà del Quattrocento, grazie alla signoria dei

Gonzaga, duratura e priva di profonde rotture, i quali da condottieri militari si trasformarono in guide illuminate e sempre all'avanguardia: la loro casata ricevette un importante riconoscimento politico con la concessione del marchesato nel 1433 da parte dell'imperatore Sigismondo.

Segni ulteriori della vivace e attiva sensibilità dei Gonzaga furono la costruzione del santuario di Santa Maria delle Grazie (1399-1405), la sistemazione del monastero e della basilica di Sant'Andrea (1413-14), sui quali interverrà nella seconda metà del Quattrocento Leon Battista Alberti, e infine la decorazione del Palazzo del Capitano (1375-1400), purtroppo in gran parte perduta. Ne resta, a documentare la probabile varietà degli interventi e a suggerire l'entità dell'impresa, il cosiddetto Corridoio del Passerino, in origine costituito da piccole sale intercommunicanti e tutte affaccianti su piazza Sordello. Fu trasformato in galleria con l'abbattimento delle pareti divisorie nel 1902: ogni stanza è decorata con motivi diversi (vi è la stanza dei cimieri, delle imprese, delle finte mensole, una stanza nella quale viene proposto illusionisticamente un cortile di castello), ma ciascuna è sempre sormontata da un fregio recante insistitamente l'emblematica gonzaghesca.

Una seconda imponente campagna decorativa sostenuta dai Gonzaga fu quella relativa alla Corte Vecchia del Palazzo Ducale, avvenuta a partire dal secondo decennio del Quattrocento e alla quale partecipò il Pisanello. Di tali interventi rimane un interessante documento di pittura tardogotica in una stanza – che apparterrà nel Cinquecento a Isabella d'Este – fatta dipingere per Gianfrancesco Gonzaga. La decorazione è costituita da un fregio lungo il quale si alternano, in regolari riquadri geometrici, bifore archiacute con colonnine tortili in marmo rosa e balconate scandite da colonnine e archetti trilobati: queste architetture dipinte, caratterizzate da un'esecuzione molto raffinata, sono intervallate con le imprese gonzaghesche del cane e della calendula (i cui fiori e foglie si avviluppano elegantemente alle finte architetture). Altro notevole documento dell'abbellimento di Corte Vecchia è nella Sala della Masseria, dove compare una grande mappa del territorio direttamente controllato dai Gonzaga, sul quale Mantova predomina, semplificato attraverso la raf-

figurazione dei castelli. Le architetture dipinte sono inserite in uno sfondo naturalistico e paesaggistico reso con grande vivacità e naturalezza: tale caratteristico gusto per la raffigurazione realistica, unito a una concezione spaziale protorinascimentale, denunciano una personalità di grande rilievo. Insieme alla decorazione della futura stanza di Isabella d'Este, questa Sala della Masseria testimonia una cultura figurativa rinnovata dalla presenza alla corte mantovana del Pisanello.

Nel 1421 viene diffuso un editto per richiamare tutti i maestri mantovani e stranieri, affinché si stabiliscano nuovamente nella città a compiere le loro opere. Sembra sia stata questa grida l'occasione che ha condotto a Mantova Antonio Pisano, detto Pisanello, alla corte di Gianfrancesco Gonzaga, per dipingere interamente una sala della Corte Vecchia del Palazzo Ducale. Gianfrancesco e Pisanello si erano probabilmente incontrati in precedenza, quando nel 1415 a Venezia si era svolto un vero e proprio torneo di cavalieri in onore dell'elezione a doge di Tommaso Mocenigo. Fra i nobili in lizza vi era lo stesso Gianfrancesco, schierato con la sua compagnia contro quella di Niccolò III d'Este, con ben 260 cavalli. A quel tempo Pisanello doveva trovarsi nel capoluogo veneto per lavorare nella Sala del Maggior Consiglio, insieme a Gentile da Fabriano, e sicuramente assisté all'importante celebrazione, che richiamò – secondo le fonti contemporanee – più di cinquantamila persone, attratte da una manifestazione di sapore tutto cortese. E proprio un torneo di cavalieri fu il soggetto principale tra quelli illustrati dal Pisanello nel Palazzo Ducale di Mantova: di tale decorazione non si seppe più nulla e gli affreschi erano considerati ormai persi. Solamente alla fine degli anni Sessanta del Novecento Giovanni Paccagnini scoprì casualmente il ciclo pisanelliano, che fu quindi pubblicato nel 1972.

Alcuni quesiti relativi a tale impresa rimangono tuttora insoluti, quali la datazione del ciclo – che oscilla tra gli anni Trenta e Quaranta del Quattrocento (anche se appare plausibile una datazione precoce, da collegare all'arrivo a Mantova dell'imperatore Sigismondo nel 1433 per conferire il marchesato a Gianfrancesco Gonzaga) – o la compiutezza dell'opera (l'unica porzione senza dubbio finita risulta quella affrescata sulla parete corta



della sala, con il *Torneo di cavalieri*, mentre ciò che resta su una delle due pareti lunghe appare effettivamente una sinopia, però molto curata e rifinita con particolari che mal si adattano a una stesura non definitiva, quali le didascalie che la percorrono interamente), e non sembra prevedibile una loro soluzione persuasiva.

Ciò che resta, in ogni caso, è un'opera unica nel panorama artistico della prima metà del Quattrocento: una rivisitazione personalissima di un tema peculiarmente cortese, da ricondurre per la tematica a quella temperie culturale nella quale il linguaggio del gotico internazionale era andato formandosi. Tema degli affreschi è infatti un momento particolare della storia di *Lancillotto del lago* (*Lancelot du lac*), della quale esistevano numerose versioni miniate nelle corti più all'avanguardia dell'Italia settentrionale a cavallo dei due secoli [► Fig. 42, p. 40]: i codici legati alla leggenda arturiana avevano infatti riscosso un apprezzamento particolare da parte dei principi e nobili dell'epoca. Nemmeno i Gonzaga andarono esenti da tale gusto, e anzi nella vasta e preziosa biblioteca di famiglia esisteva più di un esemplare derivato dalla storia di re Artù.

Compito del Pisanello fu dunque quello di illustrare l'episodio del torneo svoltosi al castello del re Brangoire (parete corta: ► Fig. 48), insieme alla scena del pranzo durante il quale i cavalie-

Fig. 48 Mantova, Palazzo Ducale, Antonio Pisano (detto Pisanello), Sala del Pisanello, particolare della parete corta: *Torneo di cavalieri*.





ri si lanciano la sfida (parete lunga a sinistra guardando il *Torneo*: ► **Fig. 49**) e a quella della seduzione della figlia del re da parte del cavaliere Bohort (quest'ultima scena non è sopravvissuta: doveva trovarsi sulla parete lunga aperta da finestre, sulla quale non è rimasto nulla): tale interpretazione è stata possibile proprio leggendo le didascalie apposte lungo tutta l'affrescatura, anche sulla cosiddetta sinopia.

Alcuni elementi concorrono a fare di quest'opera l'ultimo esemplare del gotico internazionale, quali il ribaltamento totale della prospettiva, per cui ciò che alla vista risulta più lontano, nell'affresco occupa schematicamente un livello più alto nella collocazione delle figure (tanto da far pensare a un *horror vacui* in epoca quasi rinascimentale); oppure il soffermarsi da parte del Pisanello su alcuni soggetti emozionalmente chiusi e autonomi, come i dettagli naturalistici e di animali che compaiono un po' dappertutto: tali peculiarità si spiegano facilmente se si accetta una datazione precoce del ciclo, corrispondente al periodo in cui Pisanello ancora si attarda sulle figure che hanno improntato la sua formazione – Stefano da Verona e Michelino da Besozzo – ma soprattutto Gentile da Fabriano.

D'altro canto, subitanea è la percezione di una nuova concezione spaziale, che doveva essere avvolgente (perciò le scene si

Fig. 49 Mantova, Palazzo Ducale, Antonio Pisano (detto Pisanello), Sala del Pisanello, particolare della parete lunga: *Giovani dame al palco e cavalieri*.

susseguono lungo le tre pareti senza soluzione di continuità) e, soprattutto nel *Torneo*, doveva comunicare l'impressione del movimento rumoroso, incontrollato e violento della *grande mêlée*, nella quale i cavalieri si ammucciano disordinatamente nelle pose più scomposte, sferrandosi l'un l'altro feroci colpi di lancia che paiono risuonare nell'aria.

In questa concitazione compaiono infine emblemi, simboli, motivi araldici atti a celebrare i committenti degli affreschi, secondo una tradizione tipicamente cortese e molto diffusa in Lombardia, anche questa derivata dalle decorazioni miniate di codici e dagli arazzi tardo-trecenteschi. Le pareti sono infatti percorse al sommo da un fregio nel quale compare il collare delle S, alternato alla calendula, con al centro la cervetta e il cane alano: sono gli emblemi araldici della famiglia Gonzaga. La presenza del collare delle S (divisa propria dei Lancaster) risulta inoltre interessante per la datazione del ciclo, poiché inizialmente era posto come termine *post quem* l'anno in cui Enrico VI d'Inghilterra aveva concesso ai Gonzaga 50 esemplari di tale emblema da distribuire a loro discrezione (1436), mentre studi più recenti hanno rilevato come già dal 1416 Gianfrancesco Gonzaga e la moglie Paola Malatesta possedessero tale divisa, eliminando l'ostacolo principale per un'anticipazione del ciclo verso la fine degli anni Venti del Quattrocento.

Inoltre, la famiglia e la corte dei Gonzaga vengono celebrate nel ciclo attraverso le ormai consuete trasposizione e identificazione con la corte e i cavalieri della leggenda arturiana (come avverrà per i Visconti e i Longobardi nelle *Storie di Teodolinda* del Duomo di Monza): in particolare, nella scena del *Torneo*, in una macchia di colore quasi illeggibile affiancata alla figura di un nano è stato ravvisato – tramite delicate osservazioni scientifiche – un ritratto di Gianfrancesco Gonzaga, il cui nome comparirebbe in lettere gotiche tra borchia e borchia sulla gualdrappa del cavallo. Dietro l'elmo del cavaliere è apparso lo scettro di comando tipico dei capitani del popolo di Mantova e sul suo elmo, sulla lancia, sulla testa e sulla gualdrappa del cavallo vengono ripetutamente raffigurate la calendula o la margherita, altro stemma gonzaghesco.



7.

La cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza

†1444† *Suspice qui transis ut vivos corpore vultus./Peneque spirantes et signa simillima verbu./De Zavattariis hanc ornare capellam./Preter in excelso convexe picta truine.*

Gli episodi narrati lungo le pareti della cappella di Teodolinda (dedicata a san Vincenzo) sono 45, e nel 32° compare questa iscrizione [► Fig. 51, p. 57]. Ciononostante, gli affreschi furono creduti fino al Settecento opera del pittore Troso da Monza, del quale non resta peraltro alcuna altra testimonianza, mentre si credeva che agli Zavattari fosse dovuta la committenza. Finalmente nel secolo XVIII questa famiglia di pittori, attiva per almeno tutto il Quattrocento, si è vista restituire l'autografia delle *Storie della regina Teodolinda*.

La narrazione della vita della regina longobarda occupa interamente le pareti della cappella, mentre l'arcone di ingresso all'aula, il sottarco e la volta si distinguono dalla decorazione zavattariana per uno stile più rude e meno elegante, oltretutto caratterizzato da una spiccata accentuazione del decorativismo architettonico: vi sono rappresentati *San Giovanni Battista benediciente adorato dai cortei di Teodolinda e di Autari, Agilulfo e Adalaldo* (arcone di accesso), i *Santi militari Vittore, Alessandro, Maurizio e Giorgio* (intradosso dell'arco), i *Santi Vincenzo, Lorenzo e Stefano* (nelle tre vele absidali), *Profeti* (due per ogni pennacchio), infine i *Quattro Evangelisti* (nei due spicchi laterali). Essi non trovano riscontro in area lombarda e sono stati quasi concordemente attribuiti a un maestro o a una bottega legati alla zona piemontese, soprattutto per l'eccedenza inventiva che caratterizza le architetture dipinte.

Tornando al ciclo degli Zavattari, la storia narrata prende l'avvio con la lunga ambasciata di Autari presso il re Garibaldo per chiedergli la mano della figlia Teodolinda, e prosegue con gli episodi salienti della vita della regina [► Fig. 50, p. 56] fino alla decisione – dovuta a un sogno divino – di costruire una chiesa dedicata a san Giovanni Battista, santo per il quale pare che Teodolinda nutrisse una venerazione particolare, e sotto la cui protezione viene posto il regno dei Longobardi. Proprio per intercessione del Battista, l'imperatore d'Oriente Costante non conquisterà il regno barbaro.



Fig. 50 Monza, Duomo, cappella di Teodolinda: *Il banchetto di nozze*, particolare delle *Storie della regina Teodolinda*.

Le fonti storiche dalle quali dipendono gli episodi affrescati sono l'*Historia Longobardorum* di Paolo Diacono, del secolo VIII, e il *Chronicon Modoetiense* di Bonincontro Morigia, del secolo XIV. In verità, la versione del *Chronicon* medioevale viene in soccorso alla narrazione in casi ben precisi: per esempio quando la storia diventa leggenda, come nelle scene 31-33 che illustrano il *Corteo di caccia di Agilulfo e Teodolinda* ► **Fig. 51**: durante tale battuta la regina ha un sogno profetico che la informa del compito di costruire una chiesa dedicata a san Giovanni Battista nel luogo dove le apparirà una colomba bianca. La regina parte in cerca del sito sacro; improvvisamente le appare una colomba, alla chiamata della quale – *modo* – subito Teodolinda risponde *etiam*: ecco spiegata, secondo il cronista medioevale Morigia, l'origine del nome della città di Monza, da *modo-etiam*. Oppure quando, nella parte conclusiva del ciclo zavattariano, si

scopre che l'imperatore d'Oriente Costante, appositamente partito da Costantinopoli nel 663 per conquistare l'Italia, decide di non muovere guerra ai Longobardi, perché posti sotto la protezione del Battista, informazione che riceve casualmente da un santo eremita incontrato lungo il percorso.

La scelta della fonte trecentesca per questi due episodi – laddove Paolo Diacono è più preciso e asciutto – aiuta a leggere gli affreschi della cappella con uno sguardo più vicino a quello dei committenti e degli esecutori: il ciclo doveva essere un racconto storico atto a celebrare sia la chiesa di San Giovanni Battista, fondata e dotata di doni e arredi da una regina cristianissima (e infatti le scene più precisamente «agiografiche» – a partire dalla *Conversione di Agilulfo* per mezzo di Teodolinda, scena 27 – compaiono nei due registri inferiori, più facilmente apprezzabili), sia i personaggi nobili che ne resero possibile la fondazione, nei quali non è difficile intravedere anche il diretto parallelismo con i Visconti (non solo nella palese identificazione della corte longobarda con la corte e il cerimoniale viscontei, ma anche per la presenza, sopra le finestre, delle imprese dei Visconti, affiancate dalle iniziali *fi.ma.*, certamente per Filippo Maria Visconti).

Fig. 51 Monza, Duomo, cappella di Teodolinda: *Teodolinda e Agilulfo a caccia; il sogno di Teodolinda; partenza del corteo regio.*

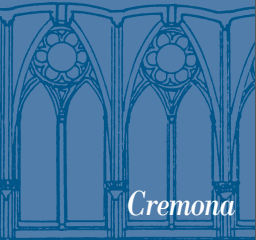


Per raggiungere pienamente lo scopo prefisso, nulla doveva essere risparmiato delle flessioni del linguaggio tardogotico, del quale questi affreschi monzesi possono a ragione essere considerati una *summa*: massima raffinatezza decorativa, un generale livellamento dei sentimenti – presenti in tutta la gamma e con ogni sfaccettatura ma mai colti nel loro eccesso –, massima attenzione alla linea e non al volume, grande precisione nella resa dei costumi dei cortigiani ma non delle loro fisionomie (che spesso si ripetono, come la giovane donna di profilo che appare nella scena 10, ricompare con leggere varianti nelle scene 19, 21, 29, fino a diventare la *Teodolinda inginocchiata* della scena 33), poco spazio e spessore concessi alle architetture dipinte (utili per inquadrare i personaggi o per alternare le scene all'aperto), il tutto in una profusione di ori e di splendore a noi tuttora sconosciuta.

Troppi, infatti, sono stati i danni inferti dal tempo e dai tentati restauri alle *Storie della regina Teodolinda*: innanzitutto le frequenti ripuliture; poi un primo restauro (secolo XVIII) che si rivelò molto dannoso perché affidato a cattivi artefici che sostituirono i materiali preziosi dei colori dorati e azzurri con altri scadenti che presto si staccarono; un tentativo di ravvivare i colori tramite una velatura di olio cotto, inoltre, ebbe come risultato quello di annerirli tutti uniformemente; e anche il Beltrami, che nel 1891 eseguì il primo serio restauro degli affreschi, si preoccupò di non ripulire eccessivamente l'oro del fondo «perché non brillasse troppo» (mostrando di non comprendere l'intento dei pittori, che era, casomai, il contrario). Il recente restauro eseguito sotto la direzione di Ottemi Della Rotta (1960) ha permesso una lettura degli affreschi più vicina a quella dell'epoca in cui furono eseguiti, soprattutto relativamente ai colori e allo splendore degli ori, sebbene alcune parti di essi siano ormai irrecuperabili (come le damascature di alcuni raffinati panneggi).

Una impresa di tali dimensioni, eseguita nel giro di 2-3 anni al massimo, secondo le informazioni contenute nell'iscrizione della scena 32 e nel documento del marzo 1445 recentemente scoperto nell'Archivio di Stato di Milano (che contiene il contratto stipulato con gli Zavattari per il completamento degli affreschi), non è sicuramente opera di un solo artefice: dal con-

tratto veniamo informati che con certezza dal 1445 vi furono impegnati Franceschino Zavattari (in posizione preminente: era con ogni probabilità il capobottega), due suoi figli (Gregorio e Giovanni), e *uno famulo* che doveva occuparsi della preparazione dei colori. Ora, l'ipotesi comune della critica è che lungo i 45 episodi siano ben distinguibili quattro mani: molto schematicamente, a un primo maestro sono da attribuire le prime 12 scene, eseguite con grande eleganza e raffinatezza da un artista capace, formatosi alla scuola di Michelino da Besozzo e aggiornato sulle perdute pitture murali di Gentile da Fabriano; le scene seguenti fino alla *Fondazione del Duomo* (34) mostrano l'intervento di una seconda personalità, abile anch'essa, ma dallo stile più rude, forse perché più giovane e sicuramente attratta dalle novità pisanelliane (come mostrano la scelta compositiva di far proseguire il racconto senza soluzione di continuità e lo sfruttamento degli angoli tra pareti come elemento compositivo della scena). Gli ultimi episodi, infine, sarebbero stati eseguiti da due diversi pittori che si rifanno rispettivamente al Primo Maestro (scene 35-41) e al Secondo Maestro di Monza (scene 42-45), dimostrando però entrambi di non possedere le stesse qualità. Con ciò, l'unica personalità identificabile con poco scarto di dubbio è quella del Primo Maestro, sicuramente Franceschino Zavattari, mentre è quasi impossibile, allo stato attuale delle conoscenze, stabilire quali siano le parti attribuibili a Gregorio e a Giovanni poiché, nonostante la fama di questa numerosa famiglia di pittori (Franceschino aveva anche un terzo figlio pittore, Ambrogio), non vi sono opere autografe con cui stabilire seri confronti (moltissime sono quelle attribuite e l'unica firmata da Gregorio Zavattari, la *Madonna col Bambino* del santuario della Madonna dei Miracoli a Corbetta, è datata a fianco della firma 1475, cioè trent'anni dopo il ciclo monzese). Non è inutile ricordare, infine, che si tratta di un ciclo di affreschi che doveva volutamente essere unitario: le *Storie della regina Teodolinda* rappresentano la testimonianza forse più vasta e puntuale di come parecchi artisti possano collaborare in singolare unità di intenti, raggiungendo senza sforzo una adeguazione stilistica reciproca che rispecchia non tanto un'unità di bottega quanto un'estrema convergenza del gusto.



8. Cremona e Bonifacio Bembo

Nella città di Cremona, appartenente ai domini viscontei, esiste un ciclo pittorico piuttosto vasto, che denuncia una diffusione alquanto precoce in tale città del gusto gotico cortese, ancora una volta dipendente da illustrazioni di codici miniati, a riprova del fondamentale ruolo assunto dalla circolazione delle opere di miniatura nell'Italia settentrionale per la formazione di questo linguaggio artistico, destinato a dominare in Lombardia per almeno mezzo secolo. Si tratta della decorazione delle volte delle navate laterali del transetto settentrionale e meridionale della cattedrale di Cremona con l'estesa raffigurazione degli *Episodi della vita di Abramo, Isacco, Giacobbe e Giuseppe ebreo* [► Fig. 52],

Fig. 52 Cremona, Duomo, volte del transetto meridionale e settentrionale: *Episodi della vita di Abramo*.



tradizionalmente datati nell'ultimo quarto del Trecento, ma ultimamente posticipati agli inizi del secolo successivo per caratteri rintracciabili nel ciclo di Santa Maria dei Ghirli a Campione (eseguito da Franco e Filippolo de Veris nel 1400). Iconograficamente, essi denunciano una committenza colta, la quale evidentemente si proponeva di illustrare scene – tratte soprattutto dal Libro della *Genesi* – nelle quali risultasse più facilmente ravvisabile una lettura in senso cristologico dell'Antico Testamento: basti citare l'episodio di *Giuseppe venduto dai fratelli*, in cui l'iscrizione apposta all'affresco e recante la somma ricevuta per la vendita di Giuseppe si discosta dal testo biblico, che riporta la cifra di 20 sicli d'argento, alzando il prezzo a 30 sicli, con un chiaro riferimento al tradimento di Gesù da parte di Giuda, che ne ricavò 30 denari. Le iscrizioni sono un dato fondamentale di tali affreschi: esse compaiono a descrivere ogni singola scena raffigurata, con un intento chiaramente didascalico. Il carattere didascalico domina anche l'impostazione delle scene e la loro composizione estremamente semplice: su uno sfondo bianco sono inserite le figure, mai troppo numerose, che si muovono in paesaggi e rare architetture estremamente semplificati, dove trovano luogo, qua e là, brevi spunti naturalistici e animalistici. Tali tratti rendono le *Storie bibliche* quasi un testo illustrato, un racconto di gusto popolare all'esecuzione del quale hanno con evidenza partecipato diverse mani, alcune più tradizionali, altre con accenti stilistici derivati dall'arte di Giovannino de Grassi, altre ancora (per il sapiente uso del monocromo) avvicinati all'opera del cosiddetto *Maître aux bouqueteaux*, un miniatore attivo al tempo di Carlo V: per l'impostazione generale, tali affreschi mostrano però di avere quali più diretti prototipi i testi grandemente diffusi nel medioevo a scopo precipuamente didattico-enciclopedico, i cosiddetti *Tacuina sanitatis*, in particolare il *Tacuinum sanitatis* di Vienna, quello di Parigi e il *Theatrum Sanitatis* della Biblioteca Casanatense di Roma, oltre al già citato riferimento al ciclo campionesse dei de Veris.

Il primo decennio del Quattrocento non conserva documenti pittorici rilevanti, probabilmente a causa dei disordini politici che agitarono la città (contesa da diverse fazioni guidate da Ugolino e Carlo Cavalcabò in antitesi a Cabrino Fondulo), crearono

un clima poco favorevole alle committenze artistiche e provocarono l'esilio volontario di numerosi pittori, in particolare verso Brescia e Venezia. Tali vicende si prolungarono fin quasi alla metà del secolo, anche a causa delle successive ostilità fra Milano e Venezia, nelle quali Cremona si vide coinvolta per la sua favorevole posizione geografica sul fiume Po.

La data che segna l'inizio di una nuova tranquillità e per Cremona di un rinnovato fervore artistico fu il 1441, anno del matrimonio tra Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, che ricevette in dote la città di Cremona. Nel tentativo di far rivivere lo splendore della dominazione viscontea sull'Italia settentrionale, a Cremona Francesco Sforza imitò i suoi ormai lontani predecessori nel rinnovamento di alcune architetture preesistenti – quali la chiesa degli Ospitalieri di Sant'Antonio (perduta) o il Castello Sforzesco – e nella costruzione di nuove, quali l'Ospedale Maggiore. Intorno al 1450, inoltre, il duca e la moglie Bianca Maria avevano fatto erigere in Sant'Agostino una cappella dedicata ai santi Daria e Grisante, patroni dell'amore coniugale, alla cui protezione si era votata la famiglia ducale. Pochi anni prima, nella stessa chiesa di Sant'Agostino, era stata commissionata da Giovanna Cavalcabò, in memoria del padre Ugolino, la decorazione della cappella di

Fig. 53 Cremona, Chiesa di San Luca, Antonino de Ferrari: *Annunciazione*.



famiglia, fatta erigere alla fine del Trecento dallo stesso Ugolino. I Cavalcabò, imparentati con gli Sforza, erano stati i loro predecessori quali signori di Cremona, e proprio Ugolino fu trucidato dall'avversario Cabrino Fondulo durante le lotte intestine che precedettero l'avvento di Francesco.

Prima però di descrivere le decorazioni relative alle succitate cappelle, che introducono le personalità della bottega Bembo, meritano una menzione gli affreschi della sacrestia della chiesa di San Luca: l'*Annunciazione* e il *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti* [► **Figg. 53-54**]. Sono datati alla fine del secondo decennio del Quattrocento e sono attribuiti ad Antonino de Ferrari, pavese di nascita ma cremonese per adozione, sulla base di raffronti con altri affreschi eseguiti nella cappella di Aghinorio de Acqualonga della medesima chiesa, firmati e datati da Antonino e oggi purtroppo non più leggibili, con *Storie del Battista*. I soggetti raffigurati e la loro resa di stampo spiccatamente gotico cortese mostrano una profonda conoscenza della produzione miniatorica francese e in particolare della bottega del *Maître Boucicault* (probabilmente da individuare in Jacques Coene, chiamato a Milano alla fine del Trecento da Giovanni Alcherio, deputato della

Fig. 54 Cremona, Chiesa di San Luca, Antonino de Ferrari: *Contrasto dei tre vivi e dei tre morti*.



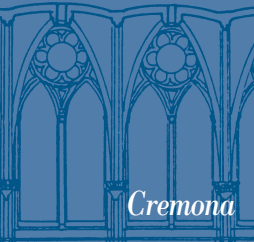
Fabbrica del Duomo), ma anche, negli spunti naturalistici, una diretta derivazione da Michelino da Besozzo.

Intorno alla metà del Quattrocento si colloca la decorazione nella chiesa di Sant'Agostino della cappella Cavalcabò e poco più tardi della cappella dei Santi Daria e Grisante. In esse è stato ravvisato l'intervento della bottega dei Bembo, il cui capostipite fu Giovanni, pittore cremonese, di cui poco si conosce con certezza, ma che soggiornò sicuramente a Brescia, dove risulta associato con pittori che operarono al fianco di Gentile da Fabriano. La bottega si costituì sostanzialmente con la collaborazione artistica dei suoi figli, tutti pittori: tra i fratelli Bonifacio, Ambrogio, Benedetto, Andrea e Gerolamo emergono Bonifacio, probabilmente il capobottega, e Benedetto, il più giovane e più indipendente stilisticamente. Il consistente *corpus* delle opere attribuite a Bonifacio o a lui e alla bottega mostra talvolta sensibili oscillazioni di stile, marcatamente tra la produzione miniatoria (che sembra essere stata l'avvio dell'attività di Bonifacio) e le opere ad affresco o su tavola. Tali discrepanze stilistiche consistono nell'aspetto estremamente tardogotico di alcune opere rispetto ad altre nelle quali i Bembo lasciano intravedere note più spiccatamente rinascimentali: in tale ottica la critica ha recentemente sviluppato l'ipotesi di distinguere, all'interno di tali opere ascritte ai Bembo, una personalità estranea alla bottega, alla quale andrebbero attribuite in particolare le pagine miniate. Sicuramente la questione è molto complessa, ma è opportuno rilevare che in alcuni casi le due componenti compaiono all'interno di decorazioni che risultano nell'insieme unitarie (come nella cappella Cavalcabò) e potrebbero quindi semplicemente dipendere dall'avvicinarsi delle diverse mani nella bottega; d'altronde, per quanto riguarda la produzione miniatoria, non è una osservazione nuova il fatto che essa si presti a un gusto maggiormente decorativo.

La prima menzione cremonese di Bonifacio Bembo risale al 1444 (viene citato quale «arbitro» in una contesa sorta tra lo scultore Giovanni da Roma e i canonici di sant'Antonio) e in questi anni egli era probabilmente già attivo come frescante – e non solo come miniatore –, secondo le recenti attribuzioni della *Madonna col Bambino e due angeli* (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzzone») e dell'affresco con l'*Annunciazione* (Cremona,

Museo Civico «Ala Ponzone») proveniente da una casa in via Belcavezzo. In quest'opera, ancora tutta pervasa da una dolce sensibilità tardogotica (la rappresentazione del *Padre Eterno* richiama le miniature eseguite nel 1402 da Michelino da Besozzo per l'*Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*), notevoli risultano la concezione spaziale e l'inquadratura prospettica, che presuppongono in Bonifacio la conoscenza dell'*Annunciazione* eseguita da Jacopo Bellini e giunta nel 1444 presso la chiesa di Sant'Alessandro a Brescia, dove il pittore cremonese sicuramente si trovava nel 1447: simile risulta la scelta compositiva di una stanza aperta verso lo spettatore come su un davanzale, e analoghi il gesto e le ali dell'angelo; innegabile, infine, un tentativo di resa differenziata dei piani nel trono della Vergine e nelle ali dell'angelo che fuoriescono dalla finta cornice architettonica. Ancora precedente all'attività in Sant'Agostino sarebbe la *Madonna della Misericordia* (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», dalla chiesa di San Francesco), che, nonostante l'impostazione arcaica, mostra tratti tipici di Bonifacio soprattutto nella caratterizzazione quasi ritrattistica dei volti dei devoti inginocchiati ai piedi della Vergine.

Nel 1447 si colloca la decorazione della cappella Cavalcabò in Sant'Agostino, commissionata da Giovanna Cavalcabò con una ricca donazione di terreni al monastero in memoria del padre, fondatore della cappella e rimasto senza sepoltura. Gli affreschi vennero alla luce nel 1936, durante un restauro che prevede la rimozione delle coperture barocche (eseguite nel Settecento dall'architetto cremonese Giovanni Battista Zaist), e furono prestamente attribuiti a Bonifacio Bembo in collaborazione con la bottega. In origine essi ricoprivano interamente anche le pareti, ma attualmente rimane apprezzabile solo la decorazione della parte superiore (le volte dell'aula e dell'abside della cappella), nella quale compaiono gli *Evangelisti in cattedra con i loro simboli* e i *Padri della Chiesa* (vele della volta), l'*Incoronazione della Vergine* a cui assiste un folto corteo di *Santi e Sante* (catino absidale), gli *Episodi della vita della Vergine* (lunette sottostanti le vele), i *Progenitori di Cristo* (intradosso dell'arcone di accesso alla cappella) e i *Profeti* (arcone di separazione tra l'aula e l'abside) [► **Figg. 55-56**, p. 66]. Nonostante il riconoscimento delle numerose



Cremona

Fig. 55 Cremona, Chiesa di Sant' Agostino, cappella Cavalcabò, Bonifacio Bembo e bottega: volta dell'aula.



Fig. 56 (in basso) Cremona, Chiesa di Sant' Agostino, cappella Cavalcabò, Bonifacio Bembo e bottega: volta del catino absidale.



mani attive all'interno della bottega (gli interventi delle singole personalità risultano scanditi dalla stessa articolazione architettonica), l'insieme appare fortemente unitario, denunciando la derivazione dalle più vive esperienze dell'arte gotica cortese, in particolare da Michelino da Besozzo, ma anche dal Maestro delle *Vitae Imperatorum* per il tratto più nervoso del disegno, e dalle soluzioni decorative attuate presso il cantiere del Duomo di Milano, soprattutto nella resa dei troni degli *Evangelisti* e nella raffigurazione dei *Profeti*, collocati in finti tabernacoli quadrilobati, con pinnacoli e cuspidi, e poggianti su mensole decorate. Nei personaggi, però, come in *Adamo* ed *Eva* o negli *Evangelisti* si rilevano un tentativo di dilatazione dei volumi e una particolare forza e larghezza compositive, unite a uno spiccato effetto prospettico, che saranno poi tratti distintivi di Bonifacio, al quale queste parti sono state direttamente attribuite.

Dopo la metà del Quattrocento comincia per Bonifacio il proficuo rapporto con la famiglia ducale, che lo porterà a compiere numerosi soggiorni a Pavia – dove viene incaricato nel 1469 di operare una «ristrutturazione» delle precedenti decorazioni del castello – e a Milano, per la pittura ad affresco della Cappella Ducale del Castello Sforzesco. A Cremona, le commissioni ducali al Bembo riguardano la cappella dei Santi Daria e Grisante. Della decorazione, che doveva riguardare probabilmente anche un progetto per le pareti e le volte, rimangono come unica opera certa di Bonifacio i *Ritratti di Francesco e Bianca Maria* (ora collocati nella cappella Cavalcabò), datati al 1460 circa. I duchi compaiono di profilo, inginocchiati, e in origine fiancheggiavano l'altare della cappella, dotato di un'ancona, sempre di mano del Bembo. Gli affreschi sono molto danneggiati, e furono ampiamente ridipinti e ricalcati nel tempo, ma la critica è concorde nel ravvisarvi nuovi importanti influssi della pittura rinascimentale, in particolare ferrarese, in accordo con la recente scoperta di soggiorni di Bonifacio a Reggio Emilia nel 1453 e nel 1456.

Dell'altare della cappella, al quale si stava lavorando già nel 1450, si sono perse le tracce; e anche la pala d'altare, commissionata al Bembo nel 1463-64, è andata dispersa. È recente l'ipotesi che tale ancona, ora smembrata, sia da individuare in tre

Fig. 57 Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone», Bonifacio Bembo: *Incoronazione della Vergine*.



Fig. 58 Denver (Colorado), Denver Art Museum, Bonifacio Bembo: *Incontro alla porta aurea*.



pannelli raffiguranti al centro l'*Incoronazione della Vergine* (Cremona, Museo Civico «Ala Ponzone»: ► **Fig. 57**) e ai lati l'*Incontro alla porta aurea* e l'*Adorazione dei Magi* (entrambi a Denver, Colorado, presso il Denver Art Museum: ► **Figg. 58-59**). Se si trattasse effettivamente della pala d'altare della Cappella Ducale, sarebbe un'opera decisamente originale rispetto alle tradizionali ancone, normalmente costituite da un pannello centrale più ampio, fiancheggiato da pannelli minori, solitamente con figure di santi. Attribuito con certezza a Bonifacio per le affinità con i ritratti ducali e con l'*Incoronazione della Vergine* nel catino absidale della cappella Cavalcabò, il *Trittico* è un'opera pienamente matura, in cui si ritrovano i tratti precipui dello stile di Bonifacio, sicuramente tutto intriso dell'aura cortese, ancora dominante nella resa dei panneggi, nell'attenzione a minuti particolari decorativi (sia nelle vesti sia nelle finte sculture dei troni della Vergine e di Cristo), nella resa dei capelli e delle barbe (ancora memore del tardo Michelino da Besozzo). Ma il gusto ancor più accentuato per la ritrattistica (nei personaggi dell'*Adorazione dei Magi*, o, con uno sguardo alla medagliistica, nei due busti di profilo sullo sfondo dell'*Incoronazione*), il ritmo lento e

solenne della composizione e la stessa ambientazione classicheggiante dell'*Incoronazione* denunciano una nuova e personale interpretazione delle esperienze milanesi e pavesi (prima fra tutte quella del Foppa) con cui Bonifacio Bembo era venuto a contatto tramite gli Sforza.



Fig. 59 Denver (Colorado), Denver Art Museum, Bonifacio Bembo: *Adorazione dei Magi*.

9. La decorazione di Palazzo Borromeo a Milano e le residenze dei nobili lombardi

I nobili amavano circondarsi – seguendo le orme dei signori – di fasto e di splendore, volendo palesare la propria ricchezza anche nelle dimore di abitazione o di villeggiatura: l'uso di abbellire case e palazzi con affreschi, quadri, arazzi, sebbene sia più ampiamente documentato per i secoli successivi, era già invalso nel Trecento e continuò nel Quattrocento. In Lombardia, profonda fu l'influenza anche in questo caso dei Visconti, che rinnovarono interamente i palazzi di loro proprietà a Milano e fuori. Si pensi inoltre alla magnificenza delle grandi imprese decorative volute dai signori per i castelli di Pavia e di Milano, le cui sale vennero affrescate durante diverse campagne promosse di volta in volta da uno dei singoli membri della famiglia. Si creò un vasto movimento di artisti intorno a tali opere e l'ambito nel quale esse erano inserite permetteva di spaziare ben oltre i ricorrenti temi religiosi, andando a recuperare i soggetti principalmente nel vasto repertorio figurativo della miniatura: accanto ai tradizionali

Fig. 60 New York, Metropolitan Museum of Arts, Michelino da Besozzo: *Sposalizio della Vergine*.



soggetti religiosi, diventano più frequenti le raffigurazioni della vita di corte, tutta scandita da passatempi, svaghi, cacce, tornei, e caratterizzata da una profusione di ori e ricchezze. A distanza di circa mezzo secolo dal ciclo di Campomorto (cfr. p. 33) – non restano documenti apprezzabili relativi a questo intervallo di tempo – si collocano le decorazioni di alcune case nobiliari che hanno in comune il carattere lento e pacato della narrazione – quasi a fingere degli arazzi –, la raffigurazione di scene effettivamente rispeschianti la vita svolta dai nobili e la ricchezza dei loro costumi.

Determinante per la forma-



Fig. 61 Siena, Pinacoteca Nazionale, Michelino da Besozzo: *Matrimonio mistico di santa Caterina*.

zione dei pittori che risultano attivi come frescanti nelle case dei nobili sembra sia stata l'influenza dell'attività milanese di Michelino da Besozzo, sebbene ridotta spesso alla diffusione di modelli stereotipi ripetuti senza penetrazione e sempre caratterizzati da mollezza negli atti e grande sfarzo dei costumi. Dopo il decisivo soggiorno veneto, Michelino torna infatti a Milano, dove è variamente documentato sino alla metà del secolo: compare fra le carte del Duomo come frescante (1418: dipinge una *Madonna Assunta* per una chiave di volta), pittore (1421-25: opere per la cappella dei Santi Quirico e Giulitta – in collaborazione con il figlio Leonardo – tra le quali anche delle vetrate), decoratore (1429: decora un cofano; 1439: decora un *Crocifisso*), e contemporaneamente nei Libri Mastri della famiglia Borromeo (una prima volta nel 1427-28 e, successivamente, nel 1445-46).

Ai primi anni del suo ritorno in patria sono da collocarsi le uniche opere indiscusse di Michelino, probabilmente di commissione pavese, lo *Sposalizio della Vergine* (New York, Metropolitan Museum: ► **Fig. 60**) e il *Matrimonio mistico di santa Caterina* (Siena, Galleria Nazionale: ► **Fig. 61**): tali opere possono con-

siderarsi, nel percorso di Michelino, conclusive del filone stilistico che si riallaccia alla sensibilità gotico-internazionale a cui egli aveva aderito in giovinezza e di cui egli stesso era stato l'erede principale. Continua, infatti, in questi dipinti, a evocare un mondo regale, lussuoso e prezioso, nel quale si muovono esili figure, prive di peso, leggere e animate da sentimenti caricati e malinconici.

Ma già dopo pochi anni risultano evidenti i segni di una maturazione personale, forse meditata negli anni di permanenza in terra veneta, che lo inducono a una maggiore, più intensa e approfondita osservazione della struttura carnale dei suoi personaggi, che appaiono sempre mesti, eleganti e dolci, ma non più così sovraccaricati del sentimentalismo tutto melodico che gli era proprio. Quello che rimane, ad esempio, delle vetrate eseguite per la cappella dei Santi Quirico e Giulitta in

Duomo, dove si distinguono teste di vecchioni, rivela un ritmo più pacato, nel quale le

forme assumono un aspetto più saldo e meno esile. Di poco posteriore, forse eseguito intorno al 1430, potrebbe essere il rovinatissimo affresco della prima campata della navata destra della chiesa abbaziale dei Santi Pietro e Paolo a Viboldone, presso Milano: la figura meglio apprezzabile della *Madonna col Bambino fra santi e devoti* è il *San Lorenzo*, che ben si adatta a questo momento di evoluzione dell'opera di Michelino, il quale, forse, se è vero che Pisanello giunse in Lombardia nel 1424 chiamato da Filippo Maria Visconti per opere di ripristino del castello (non si sa se di Milano o di Pavia), ebbe la possibilità di in-

Fig. 62 Milano, Museo del Duomo, Michelino da Besozzo, *Madonna dell'Idea*.



contrarlo personalmente, ottenendo un ulteriore aggiornamento per la sua «ricerca del vero».

Su questa via di osservazione del dato da raffigurare sembra si possano inquadrare le poche testimonianze dell'attività svolta da Michelino in Lombardia a partire dagli anni Trenta del Quattrocento. Esempiare il gonfalone dipinto su entrambi i lati eseguito per il Duomo di Milano, recante sulla fronte principale la cosiddetta *Madonna dell'Idea* [► Fig. 62] e sul retro la *Presentazione al Tempio* [► Fig. 63]: l'opera è firmata e datata, ma data e firma non sono originali, bensì appaiono riscritte posteriormente. Tale dipinto veniva usato come stendardo da mostrarsi durante la processione che sin dal medioevo partiva dal Duomo verso la chiesa di Santa Maria Beltrade: il continuo uso come stendardo processionale ne rese necessaria una ripetuta manutenzione, che potrebbe spiegare in parte anche la riscrittura di data e firma. Senza voler dubitare della veridicità della firma, la data –

1418 o 1428 – sembra però troppo alta rispetto alle opere autografe di Michelino sopracitate collocabili in quegli anni, mentre risulta più ragionevole ipotizzare l'esecuzione della *Madonna dell'Idea* intorno al 1440 per la vicinanza, ad esempio, con il lacerto di affresco custodito a Milano, nell'Arcivescovado, proveniente dalla chiesa di Santa Maria Podone e risalente all'inizio degli anni Quaranta: il *Corteo dei Magi* [► Fig. 64]. Esso si colloca, infatti, proprio nella fase più matura dell'attività milanese di Michelino, nella quale risulta pienamente compiuto il processo di adesione al dato naturale – insieme a una

Fig. 63 Milano, Museo del Duomo, Michelino da Besozzo, *Presentazione al Tempio*.





Fig. 64 Milano, Arcivescovado, Michelino da Besozzo: *Corteo dei Magi*.

più attenta collocazione e articolazione prospettica delle scene – avviato intorno agli anni Trenta. L'attribuzione del *Corteo dei Magi* a Michelino non è concordemente accettata, ma alcuni dati documentari permettono di sostenerla ragionevolmente. L'affresco era collocato sopra l'arco di ingresso della cappella laterale destra di Santa Maria Podone, la quale fu aggiunta durante alcuni lavori di risistemazione voluti da Vitaliano Borromeo intorno agli anni Quaranta; in questi stessi anni Michelino risulta al servizio dei Borromeo, comparando in alcuni pagamenti dei Libri Mastri della famiglia. Oltre a ciò, l'affresco, pur rovinatissimo, risulta di notevole qualità compositiva e caratterizzato proprio da un acuto spirito di osservazione, vario e vivace pur nella relativa monotonia del soggetto: un'attenzione particolare – tutta da miniatore – è accordata ai copricapi (tutti diversificati e alla moda) degli astanti, che sbucano un po' dovunque dietro le rocce del paesaggio montano in cui si snoda il corteo regale.

Alla stessa epoca (1445 circa) risalgono alcuni lacerti di affreschi provenienti da Palazzo Borromeo a Milano e custoditi oggi ad Angera, presso la Rocca Borromeo, dopo lo stacco avvenuto in conseguenza delle rovinose vicende belliche subite dal palazzo milanese durante la seconda guerra mondiale. I Libri Mastri Borromeo registrano puntualmente l'esecuzione della decorazione di alcune sale del palazzo, fra le quali la Camera delle raze, la Camera del mare e la Camera di Esopo, tutte probabilmente affrescate da Michelino (nel 1825 il pittore Gaetano Cattaneo ne aveva letto la firma) o – sotto la sua diretta supervisione – dalla sua bottega (per la Camera di Esopo risulta infatti che egli si sia associato a Giovanni della Piazza e Giovanni da Va-

prio). Di tale decorazione rimangono un lacerto con *Pavoni*, ricavato da una storia di Esopo e in origine collocato appunto nella Camera di Esopo, molto rovinato, ma che ben testimonia la fama di Michelino quale pittore di animali, e una *Scena di naufragio*, proveniente dalla Camera del mare, in cui compare una nave travolta dalla burrasca, nella quale i personaggi sono tutti intenti a gettare il carico a mare, mentre intorno all'albero vegliano sull'imbarcazione tre santi (forse Nicola, Antonio e Giustina): si tratta con tutta probabilità di un episodio di scampato naufragio realmente vissuto da Filippo Borromeo – mercante – durante uno dei suoi viaggi. Tale affresco, che pure era stato attribuito agli Zavattari, mostra una qualità sconosciuta a tali pittori – soprattutto nella raffigurazione quasi psicologica dei marinai – pur avendo perduto gran parte del suo splendore con la caduta del manto di coloritura preziosa che sicuramente doveva rivestirlo. Con quest'opera si conclude l'attività di Michelino, citato come ancora vivente nel 1450, ma a quell'epoca certamente più che settantenne, la cui influenza fu profonda e duratura.

Nella stessa sala della Rocca di Angera sono conservati altri due estesi frammenti di affresco provenienti dal medesimo palazzo milanese dei Borromeo non riferibili a Michelino ma a personalità strettamente legate al Maestro. In uno di essi è stato ravvisato un tema di ispirazione petrarchesca (nella biblioteca di Pavia erano stati raccolti numerosi testi del Petrarca), identificato in una scena del *Triumphum cupidinis*: il momento in cui i personaggi, vinti dalla potenza di Amore, rimangono quasi suoi prigionieri. L'affresco, collocato originariamente nel secondo cortile del palazzo, fu profondamente danneggiato dai bombardamenti del 1943 e ridotto, dopo lo stacco, quasi al solo stato di preparazione, risultando perciò di difficile lettura: chiara è la derivazione micheliniana soprattutto nei pochi volti femminili ancora apprezzabili, ma la composizione, alquanto statica, risulta priva della vivacità che a un tal concorso di personaggi avrebbe sicuramente impresso Michelino da Besozzo. L'autore è però certamente un fedele ripetitore dei modi micheliniani e si accosta alla bottega degli Zavattari, che negli stessi anni eseguivano il ciclo di affreschi nella cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza (1444-45: cfr. pp. 55 sgg.).

L'altro frammento della Rocca Borromeo, rappresentante la *Raccolta delle melagrane* [► Fig. 65], anch'esso proveniente dal Palazzo Borromeo a Milano, mostra una cultura più aggiornata rispetto all'anonimo autore del *Triumphum cupidinis* ed è forse una delle testimonianze più precoci dell'influenza, in Lombardia, del rinomato ciclo di Masolino a Castiglione Olona e della innovativa lezione del Pisanello.

Anche questo affresco, molto danneggiato in epoca bellica, risulta gravemente impoverito dal punto di vista cromatico (il colore dello sfondo è interamente scomparso), ma l'impaginazione della scena, la tecnica di esecuzione e il tema stesso, oltre ad alcune caratteristiche stilistiche (quali le imponenti dimensioni dei personaggi, i ricercati costumi e il ritmo lento e pacato della composizione) lo pongono in stretta relazione con gli affreschi ancora conservati nel Palazzo Borromeo a Milano, con i quali viene a costituire un vero e proprio ciclo, ascrivibile alla stessa mano, la cui personalità – ancora anonima – è indicata come Maestro dei Giochi Borromeo. Questo interessante artista ha affrescato in una sala del palazzo attigua al cortile un ciclo raffigurante gli svaghi con i quali si divertivano i nobili milanesi dell'epoca, ciclo destinato a diventare il prototipo per le successive

Fig. 65 Angera, Rocca Borromeo (già Milano, Palazzo Borromeo), Maestro dei Giochi Borromeo: *La raccolta delle melagrane*, part.



decorazioni delle residenze signorili lombarde. La decorazione (ancora nella collocazione originaria) occupava interamente le quattro pareti della sala, ma attualmente ne restano tre, con il *Gioco della Balla* [► Fig. 66], il *Gioco dei tarocchi* e il *Gioco della palma*, inseriti nel medesimo scenario di fondo: un giardino scandito da alberi che comprende tutte le pareti senza soluzione di continuità, ottenendo l'effetto di dare allo spettatore l'impressione che le scene raffigurate si stiano svolgendo nello stesso luogo ch'egli sta attraversando. Un'altra nota comune alle tre scene è la presenza di una dama, sempre in posizione predominante rispetto alle altre figure, che potrebbe essere un vero e proprio ritratto di donna illustre, la quale doveva forse essere celebrata in questo ciclo. Nonostante l'incendio che ha distrutto in anni recenti il soffitto della sala, le condizioni degli affreschi sono buone, ma è andato perso tutto l'azzurro prezioso dello sfondo (l'attuale colore rossiccio è solo lo stato di preparazione sul quale veniva steso il legante per l'azzurro) come anche alcune rifiniture che dovevano accrescere ulteriormente la sensazione di aristocratica eleganza che traspare da queste scene (gli abiti, ad esempio, erano in origine impreziositi da tratti in oro, oggi scomparsi).



Fig. 66 Milano, Palazzo Borromeo, Maestro dei Giochi Borromeo: *Gioco della Balla*.

L'appartenenza del Maestro dei Giochi Borromeo alla sensibilità tardogotica è testimoniata, oltre che dal tema proposto, dalla totale adesione alla cultura cortese, che si evidenzia nell'eleganza estremamente raffinata e aristocratica dei personaggi (colpisce l'attenzione a ritrarre con precisione costumi effettivamente in uso intorno agli anni Trenta del Quattrocento e anche l'abbondanza delle pieghe e delle ricadute dei panneggi) e nella mollezza e compostezza dei loro atti; ma alcuni tratti del tutto innovativi lo pongono al culmine di tale sensibilità: il Maestro dei Giochi Borromeo tende infatti a investire i suoi nobili di una corporosità più consistente e le loro azioni di una maggiore verosimiglianza, pur nell'atmosfera fiabesca che permea tutte le scene.

Tali novità mostrano in questo artista un precoce apprezzamento dell'arte di Masolino da un lato (nel modellato compatto e nel disegno controllato seppur non privo di sinuosità) e di Pisanello dall'altra (soprattutto nel sapiente uso del chiaroscuro) e hanno permesso di accorpare al ciclo dei *Giochi* e alla *Raccolta delle me-lagrane* altre due opere milanesi, quali l'affresco con la *Madonna col Bambino* nella chiesa di Sant'Eustorgio (che appare opera giovanile) e quanto rimane di una *Crocifissione*, affrescata ancora in una sala di Palazzo Borromeo (e ora custodita nella Collezione Borromeo all'Isola Bella), di cui il frammento più apprezzabile è il *San Giovanni dolente*, nel quale la ricerca volumetrica

Fig. 67 Masnago, Castello Castiglioni, Sala degli svaghi: *Partita di tarocchi*.





Fig. 68 Azzate, Casa Orsini-Ghizzardi: Partita di tarocchi.

e di consistenza corporea sembrano aver raggiunto le soglie del Rinascimento.

L'impresa decorativa di Palazzo Borromeo fu il prototipo delle decorazioni delle case di Masnago, Oreno, Azzate – tra le più conosciute – di poco posteriori al ciclo del palazzo milanese, ma di cui rimase una viva memoria, seppur riletta con nuovi spunti rinascimentali, anche in cicli alquanto più tardi, tra i quali basti citare la Bicocca degli Arcimboldi a Milano.

A Masnago, presso Varese, lungo la strada per Laveno, si trova una casa fortificata, il Castello Castiglioni (appartenente alla famiglia dal secolo XV), nella quale intorno agli anni Trenta del Novecento è stata scoperta una decorazione di ambito cremonese (attribuita a Bonifacio Bembo ma anche a Cristoforo Moretti), collocabile verso il 1450 circa. In essa risulta molto chiaro l'intento moraleggiante in quanto al ciclo della sala a pianterreno – nel quale compaiono senza soluzione di continuità la *Caccia al falcone*, la *Gita in barca*, la *Partita di tarocchi* [► **Fig. 67**], la *Colazione nell'erba* e una *Dama che suona l'organo portativo* – corrisponde il *Contrasto tra i vizi e le virtù* della sala al piano superiore (nella quale vengono raffigurati, in gruppi di tre donne, una virtù e due difetti che ne siano il contrario).

Allo stesso giro di anni risalgono gli affreschi di Casa Orsini-Ghizzardi ad Azzate, sempre presso Varese. Qui, senza un particolare ordine compositivo, compaiono la *Partita di tarocchi* [► **Fig. 68**], la *Fontana d'Amore*, l'*Albero dei vizi* e l'*Albero delle virtù*, due *Crocifissioni* e una *Imago pietatis*, tutti sormontati da un fregio decorativo con un motivo a ghirlanda e putti di stampo già rinascimentale.

Meno evidente risulta il significato del lungo *Corteo di caccia* raffigurato in una sala del Casino di caccia Borromeo a Oreno, collocabile negli stessi anni di esecuzione del ciclo di Masnago e riferito all'ambito del Maestro dei Giochi Borromeo, ma più probabilmente opera di un membro della bottega degli Zavattari. Il ciclo venne eseguito quando l'edificio apparteneva alla famiglia De La Padella, il cui stemma compare lungo la cornice della decorazione, e divenne di proprietà dei Borromeo solo nel secolo XVII. Famosa è la scena dello *Stagno con volo di fenicotteri e altri uccelli* [► Fig. 69]; essa infatti compare in un manoscritto del 1459, il *Trattato di caccia e di falconeria* (Chantilly, Musée Condé), eseguito dal cosiddetto Maestro di Ippolita Sforza: i due episodi mostrano di fare riferimento a una fonte comune, purtroppo però a noi ignota.

Fig. 69 Oreno, Casino di caccia Borromeo: *Stagno con volo d'uccelli*.





Fig. 70 Milano, Bicocca degli Arcimboldi: *Dame che giocano a scacchi*.

Ultima in ordine di tempo – risale infatti alla fine del Quattrocento – è la decorazione della Bicocca degli Arcimboldi, a Milano. L'edificio fu eretto per la famiglia Arcimboldi nell'ultimo quarto del secolo e nel 1488 il vescovo Guido Antonio, di ritorno da una missione in qualità di ambasciatore presso Mattia Corvino, re d'Ungheria, promosse la decorazione del palazzo di famiglia con un ciclo che commemorasse la sua ambasciata e nello stesso tempo si inserisse nella tradizione degli affreschi cortesi più famosi. Le scene relative all'ambasciata in Ungheria dovevano trovarsi nel portico, ma sono quasi interamente perdute, mentre meglio conservate sono quelle raffiguranti le *Occupazioni femminili*. Un primo episodio è collocato sulla parete esterna dell'edificio: le *Donne che tagliano e cuciono*, pur nell'evidente richiamo ai *Tacuina sanitatis*, hanno perso la freschezza e la semplicità di quelle raffigurazioni tardo-trecentesche e mostrano di far uso di un linguaggio ormai codificato. Tale carattere, rilevabile anche negli episodi delle due sale superiori (*Donne intente a preparare un letto nuziale, a suonare, a pettinare una fanciulla, a giocare agli scacchi* [► **Fig. 70**], *Due suonatori di bombardina e cornamusa, una Donna che pesca*), è dovuto in parte al restauro subito dagli affreschi: la somiglianza con il ciclo di Palazzo Borromeo ha spinto inavvertitamente i restauratori a sotto-

lineare tratti comuni al Maestro dei Giochi, quali i costumi o le acconciature femminili. L'aspetto più interessante di tale ciclo milanese, in realtà, è da leggere proprio nel «ritardo» con il quale vengono riproposti motivi, soggetti e composizioni che hanno i più diretti antecedenti in manoscritti tardo-trecenteschi o del primo Quattrocento, a testimoniare come in Lombardia ebbe grande peso nella formazione e diffusione del linguaggio gotico-internazionale, cortese, proprio il vivace traffico di manoscritti miniati, e come tale comune *koinè* resistette molto a lungo, anche quando a Milano già erano ampiamente attive personalità quali Leonardo e Bramante.

Bibliografia

A

AA.VV., *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente*, pubblicati a cura della sua Amministrazione, Milano 1877-85.

AA.VV., *Storia di Milano*, V-VI, Milano 1955.

AA.VV., *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Catalogo della mostra con introduzione di R. Longhi, Milano 1958.

AA.VV., *Il Duomo di Milano. Congresso Internazionale*, I-II, Milano 1969.

AA.VV., *Il Duomo di Milano*, I-II, Milano 1973.

AA.VV., *I Visconti a Milano*, Milano 1977.

AA.VV., *Die Parler und der Schöne Stil. 1350-1400*, I-IV, Köln 1978-1980.

AA.VV., *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, Milano 1983.

AA.VV., *La Basilica di S. Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984.

AA.VV., *Il polittico degli Zavattari in Castel Sant'Angelo. Contributi per la pittura tardogotica lombarda*, Catalogo della mostra, Firenze 1984.

AA.VV., *Storia di Monza e della Brianza*, VI/2, Milano 1985.

AA.VV., *La miniatura italiana tra Gotico e Rinascimento*, Firenze 1985.

AA.VV., *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, Milano 1986.

AA.VV., *Il Duomo di Monza. La storia e l'arte*, Milano 1989.

AA.VV., *Monza. La Cappella di Teodolinda nel Duomo*, Milano 1991.

AA.VV., *Il codice miniato. Rapporti tra codice, testo e figurazione*, Atti del III Convegno di Storia della Miniatura, Firenze 1992.

AA.VV., *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993.

AA.VV., *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993.

Albertini Ottolenghi M.G., Bossaglia R., Presenti F.R., *La Certosa di Pavia*, Milano 1968.

B

Bertelli C. (a cura di), *Il millennio ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, Milano 1989.

Boskovits M. (a cura di), *Arte in Lombardia tra Gotico e Rinascimento*, Catalogo della mostra, Milano 1988.

C

Cadei A., *Studi di miniatura lombarda. Giovannino de Grassi e Bellino da Pavia*, Roma 1984.

Castelfranchi Vegas L., *Il Gotico Internazionale in Italia*, Roma 1966.

Cogliati Arano L., *Miniature lombarde. Codici miniati dall'VIII al XIV secolo*, con introduzione di M.L. Gengaro, Milano 1970.

Bibliografia

D

Dell'Acqua G.A., Matalon S., *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963.

De Marchi A., *Meteore in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Electa, Milano 1993.

G

Gregori M. (a cura di), *Pittura a Pavia dal Romanico al Settecento*, Milano 1988.

Gregori M. (a cura di), *Pittura a Mantova dal Romanico al Settecento*, Milano 1989.

Gregori M. (a cura di), *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, Milano 1990.

Gregori M. (a cura di), *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, Milano 1993.

Gregori M. (a cura di), *Pittura a Milano dall'Alto Medioevo al Tardogotico*, Milano 1997.

Gregori M. (a cura di), *Pittura tra Ticino e Olona. Varese e la Lombardia nordoccidentale*, Milano 1992.

M

Marini P. (a cura di), *Pisanello*, Catalogo della mostra, Milano 1996.

Mazzini F., *Affreschi lombardi del Quattrocento*, Milano 1965.

R

Recht R. (a cura di), *Les Bâtitseurs des Cathédrales gotiques*, Catalogo della mostra, Strasburgo 1989.

Romanini A.M., *Architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964.

Rossi M., *Giovannino de Grassi*, Milano 1995.

T

Tarducci F., *Gianfrancesco Gonzaga signore di Mantova (1407-1420). Studi e ricerche*, «Archivio Storico Lombardo», XXIX, 35, 1902.

Toesca P., *La pittura e la miniatura nella Lombardia dai più antichi monumenti alla metà del Quattrocento*, Torino 1987, riedizione del testo del 1912.

Tosatti B.S., *Per le tecniche pittoriche della miniatura tardomedievale. Qualche esempio dal gotico internazionale in Lombardia*, «Studi di storia delle arti», 5, 1983, pp. 49-61.

A

Alzato: strutture di un edificio che si elevano dalle fondamenta al tetto.

Ancona: pala d'altare in legno dipinto oppure in legno scolpito, in marmo oppure in terracotta.

Archetto pensile: piccolo arco che insiste su un capitello infisso al muro. Tale capitello non è la conclusione di un elemento quale potrebbe essere una semicolonna o una lesena; per questo l'archetto pensile sembra come sospeso.

Arco: struttura curvilinea che può essere ricavata nello spessore di un muro o che può essere autonoma o collegata a strutture simili: può insistere su due colonne o su due pilastri. A seconda della sua curvatura l'arco acquista denominazioni varie: è *a tutto sesto* se la sua curvatura è a semicerchio; è *ogivale* o *a sesto acuto* se la sua curvatura ha doppio centro e quindi ha un profilo ad ogiva; è *rampante* se poggia su imposte a livelli diversi; è *ribassato* se il raggio della curvatura è minore nel punto culminante dell'arco.

Bifora: finestra divisa verticalmente in due spazi grazie a una colonnetta o a un pilastrino. Assai frequente nel periodo gotico o nel primo Rinascimento.

B

Campata: entità spaziale compresa fra quattro pilastri e sormontata da volta a crociera. La si trova, ad esempio, nelle chiese romaniche e gotiche. Si dice campata anche uno spazio fra due travi di sostegno. Campata indica pure un tratto di parete compreso fra due membrature che facciano parte del tessuto costruttivo.

Colonna tortile: elemento architettonico portante strutture architravate o curvilinee il cui fusto si avvita a spirale.

Contrafforte: struttura muraria, talvolta di elegante aspetto, che serve a bilanciare l'azione di una spinta. Contrafforti sono anche gli archi rampanti, i quali hanno la funzione di soccorrere la cortina muraria delle navate maggiori, laddove convergono molteplici spinte nel punto di incidenza delle forze dell'arco trasversale e dei costoloni.

Crociera: sovrapposizione e intersezione di due volte a botte. Ciò dà luogo alla volta a crociera, usata nell'architettura gotica.

C

Fregio: secondo elemento della trabeazione, con andamento prevalentemente orizzontale, posto fra l'architrave e la cornice. Più semplicemente, fascia decorativa posta in posizione elevata.

F

Gattonatura: fascia decorativa a gattoni.

G

Glossario

G

Gattone: foglia arricciata che adorna archi rampanti, guglie e pinnacoli soprattutto nell'architettura gotica fiorita.

L

Lesena: semicolonna a fusto piatto. Anche la lesena è provvista di base e di capitello. Viene usata per animare l'effetto di superfici troppo estese.

M

Monofora: finestra a una sola apertura.

P

Pilone a fascio: caratteristico del Duomo di Milano, ha il fusto formato da otto nervature che ne esaltano lo slancio verticale, e culmina nel capitello, il quale ne accoglie e continua la scansione. Dai piloni a fascio e dai capitelli, senza soluzione di continuità, si dipartono gli archi e le nervature marmoree sostenenti le volte.

Polilobato: con molti lobi.

Q

Quadrifora: finestra a quattro fori, separati tra loro da pilastri o colonnine.

Quadrilobato: con quattro lobi.

R

Rosone: piccolo ornamento a forma di rosa infisso nei lacunari che adornano la sottocornice del tempio. Esso indica anche la grande finestra circolare, occupata da una ruota di archi intersecantisi, aperta al centro della facciata delle chiese romaniche e gotiche nell'asse del portale d'ingresso.

S

Sacrestia aquilonare: sacrestia settentrionale.

Sguancio: taglio obliquo di un muro, soprattutto delle spalle di un portale e della soprastante lunetta; assai frequente nelle chiese romaniche e gotiche. Lo sguancio o strombatura offriva pretesto agli scultori per creare una fitta decorazione con cordonature parallele, sostituite, in certi casi, da figure umane strette e allungatissime. Lo sguancio si pratica anche nello spessore del muro, laddove si apre una finestra, e ciò per consentire l'ingresso di una maggiore quantità di luce. Le finestre possono avere anche un doppio sguancio, sia verso l'interno che verso l'esterno.

Sinopia: disegno tracciato sull'intonaco con terra rossa prima dell'esecuzione dell'affresco.

Spiovente: superficie, o falda inclinata, del tetto.

Strombatura: sguancio.

T

Tiburio: struttura cubica, o poligonale, che include una cupola.

Glossario

All'esterno può essere liscio, oppure arricchito di gallerie e ornati. Il tiburio, che può essere aperto da varie finestre, è coperto da tetto a spioventi, e al centro ha, qualche volta, una lanterna.

Trifora: finestra a tre fori, separati tra loro da pilastrini o colonnine.

Referenze iconografiche

Fototeca della Veneranda Fabbrica del Duomo: 4, 5, 7, 8

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte, nel caso non si fosse riusciti a reperirli per chiedere debita autorizzazione.