

Roberta Martinis

Anticamente moderni

Palazzi rinascimentali
di Lombardia in età sforzesca

Quodlibet Studio



Il volume prende in esame i palazzi privati nel ducato di Milano in epoca sforzesca, progettati e costruiti nel periodo dalla presa di potere di Ludovico il Moro nel 1480, fino a tutto il primo quarto del secolo successivo. Ne deriva un catalogo degli esemplari essenziali a comprendere lo sviluppo della tipologia e l'affermarsi di un modello abitativo nuovo in grado di includere, tra le sue funzioni, anche quella di rappresentare, fissandolo in una fabbrica, il ruolo sociale, politico e culturale del committente.

Ai singoli palazzi, che possiamo riconoscere – secondo la celebre espressione di Pietro Aretino – come «modernamente antichi e anticamente moderni», sono dedicati ampi capitoli, che li analizzano da più prospettive e conducono a individuare una linea innovativa nell'arte lombarda, non solo attraverso esempi milanesi, ma anche con verifiche puntuali a Pavia, Piacenza, Lodi, Cremona, Crema e Vigevano, in parallelo con quanto avviene a Firenze o a Venezia, a Mantova o a Ferrara e infine, in date appena successive, a Roma.

Attraverso l'analisi del generale avanzamento della cultura architettonica nel suo complesso e delle interconnessioni tra cantieri, artefici e invenzioni linguistiche, il ventaglio delle architetture considerate si amplia notevolmente e arriva a includere alcuni cruciali edifici religiosi e, successivamente, diversi palazzi romani, dove la discesa dei “lombardi” – dall'urbinate Bramante, ormai integrato nei circoli culturali milanesi, a Bramantino e Cristoforo Solari – ha aperto la strada a scambi decisivi e criticamente ineludibili.

In questo modo, Roberta Martinis delinea una storia dell'architettura lombarda di quei quarant'anni che hanno cambiato per sempre il linguaggio architettonico padano, trasformando in senso moderno una prassi progettuale sospesa tra il perdurare del gusto gotico e una crescente moda antiquaria.

Roberta Martinis, storica dell'architettura, è docente ricercatore presso il Dipartimento Ambiente Costruzioni e Design della SUPSI (Scuola Universitaria Professionale della Svizzera Italiana). I suoi libri sono: *L'architettura contestata. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Sallustiana a Milano*, Bruno Mondadori, Milano 2008; *“Questo libro fu d'Andrea Palladio”*: il codice Destailleur B dell'Ermitage, con O. Lanzarini, L'Erma di Bretschneider, Roma 2014; *Carlo Scarpa. Casa Zentner a Zurigo: una villa italiana in Svizzera*, con G. Jean e D. Fornari, Electa, Milano 2020; *Carlo Scarpa. La casa sul Canal Grande*, con F. Magnani e T. Pelzel, Electa, Milano 2020.

In copertina: Donato Bramante, incisione Prevedari, particolare. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati, Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”.

Quodlibet Studio

Città e paesaggio
Saggi

Roberta Martinis

Anticamente moderni

Palazzi rinascimentali
di Lombardia in età sforzesca

Quodlibet

Prima edizione: febbraio 2021
© 2021 Quodlibet
Via Giuseppe e Bartolomeo Mozzi, 23 - 62100 Macerata
www.quodlibet.it
e-ISBN 978-88-229-1163-6
ISBN 978-88-229-0563-5
DOI 10.1400/281572

Quodlibet Studio. Città e paesaggio
Collana a cura di Manuel Orazi

Comitato scientifico:
Sara Marini, Università Iuav di Venezia
Gabriele Mastrigli, Università degli Studi di Camerino
Stefano Catucci, Sapienza Università di Roma
Luca Emanuelli, Università degli Studi di Ferrara

Volume realizzato con il contributo del
Fondo Nazionale Svizzero per la Ricerca Scientifica



L'edizione digitale è pubblicata in Open Access su www.quodlibet.it

Questo libro è concesso in licenza secondo i termini della Creative Commons Attribution (CC BY-NC-ND 4.0 International License) che permette di scaricare le opere, a patto che si accrediti l'Autore, non potendo modificarle in alcun modo o utilizzarle commercialmente. Le immagini o altro materiale di terze parti non è incluso nella licenza Creative Commons del libro e l'uso non è permesso dalla normativa vigente, o eccede l'uso consentito. Per l'utilizzo si dovrà ottenere il permesso direttamente dal titolare del copyright.

Indice

7	Premessa
15	Abbreviazioni
I. «Edifiti di Bramante» a Milano	
19	1. Protagonisti e comprimari nelle case dei gentiluomini milanesi
21	Una “Camera dell’Oro” in casa di Gian Giacomo Trivulzio
48	Il cantiere di San Satiro, un “flesso” temporale
57	Stanze per Gaspare Ambrogio Visconti
75	2. Rimozioni e cartine di tornasole: il palazzo di Filippo Eustachi a Porta Vercellina
76	L’equivoco storiografico, scambi, doni e architetture in competizione
87	Architettura, forme, autori
111	3. Bergonzio Botta o del fasto opportuno
124	Inventario di spazi e libri
132	Due cortili per Bergonzio
161	Cortigiani intendenti
171	4. La lista di Leonardo da Vinci
177	La casa di Ambrogio da Rosate, già del duca di Urbino
195	Bramante, da Urbino a Milano
II. Lombardi in panni curiali: Piacenza, Lodi e Pavia	
205	1. Il palazzo di Manfredo Landi a Piacenza: novità in provincia
208	Attori e comparse, da fuori a dentro
211	Una porta trionfale
220	Facciate con figure
235	Agostino de Fondulis, tra Padova e Milano
243	Un vaso colmo di <i>varietas</i>

- 259 2. Palazzo Mozzanica a Lodi
 261 Un «uccello de gran pasto»
 266 Interno lodigiano
 273 Fregi al metro e portali seriali
 283 Gusti di città, gusti di provincia: Battagio e De Fondulis tra Lodi e Crema
- 325 3. Pavia, «regal stantia»
 329 *A tale of two cities*: Pavia e Vigevano
 335 Una piazza per il magnate Manfredino Beccaria
 358 «Sic necesse est»: l'*insula* dei Bottigella
 368 Ancora tra i Bottigella: il palazzo di Giovanni Francesco

III. A Cremona: abitare all'antica tra Venezia e Milano

- 393 1. Una città in dote
- 407 2. «Historie, fabule et ciance» nel palazzo di Benedetto Fodri
 418 Documenti antichi e moderni
 430 Comporre parti in assenza di *concinnitas*
 457 Due cupole per un atrio
 464 *Architectura picta*
- 479 3. La *res aedificatoria* di Eliseo Raimondi, tra Cremona e Venezia
 481 Eliseo e Tommaso Raimondi: devozioni, mausolei, dipinti
 503 Il palazzo di Eliseo
 517 Un interno libero e gustoso
 528 Una facciata per la città
 556 Esecutori, architetti, intendenti

IV. Eredità ricevute e disperse

- 567 Crisi, nostalgie, avanguardie
 570 Anacronismi, tra Francesco Fontana e Cristoforo Pallavicini
 584 Tempi e prospettive
 589 A Roma, da Roma

Apparati

- 623 Elenco delle illustrazioni
 633 Indice dei nomi

Premessa

«Taccia la Grecia adesso come vile / e
ceda a questa nostra Lombardia / [...] le Muse più non abitan Parnaso, / ma la
academia lor par Milan sia».

Gaspere Ambrogio Visconti, *Canzoniere per Bianca Maria Sforza*, CCVI¹

Carlo Dionisotti segnala come documento inaugurale del dibattito sulla lingua volgare nella letteratura cortigiana tra Quattro e Cinquecento una lettera di Gaspere Ambrogio Visconti all'amico Leonardo Aristeo, datata 1° giugno 1498, in cui, su sollecitazione delle discussioni con Paolo Cortese, si auspica di stabilire e pubblicare una grammatica del volgare, buona per tutti:

Era poi la prefata vostra lettera col parere [...] de m. Paulo Cortesi, del quale non saprei altro che dire, se non che in quello si mostra doctrina, ingegno, iuditio, elegantia et sopra tutto una molta affectione a la lingua toscana. Vero è che qui se iudica che saria non mediocre laude de *chi reducesse quello sermone pedestre vagabondo a qualche men licentioso ordine*, però *che nessuna cosa è adesso sottoposta a così stretta legge che, prima che'l modo se gli desse, non sia andata senza freno correndo dove lo appetito la trasportava*, e per insino a li homini alcun tempo vagavano a modo de bestie per le selve, non guidati da ragione alcuna, ma solamente, come ogni altro vivente, da una intelligentia non errante, e i quali homini poi, da la eloquentia reducti, furno legati cum tanti nodi de legge et de vivere politico quanto al presente se discerne².

¹ G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano 1979, CCVI (cap. 9), pp. 143-144.

² R. Renier, *Gasparo Visconti*, in "ASL", XIII, 1886, pp. 509-562, 777-824; V. Calmeta, *Prose e lettere edite e inedite*, a cura di C. Grayson, Bologna 1959, LIV, n. 93; C. Dionisotti, *Raffaele Maffei e Paolo Cortese*, in *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera, Milano 2003, p. 50, corsivi miei.

Il confronto sull'argomento è sintomaticamente aperto tra Milano e Roma, tra la Milano sforzesca e la Roma borgiana, sullo sfondo di una «consapevolezza umanistica della virtù politica insita in una lingua regolata dall'eloquenza»³.

La lettera riflette le discussioni che si tenevano nelle case di Gaspare Ambrogio Visconti, poeta e nobile di Lombardia, il cui palazzo milanese accoglieva un circolo culturale e presso il quale Donato Bramante aveva stabilito la propria residenza probabilmente fino alla morte del suo ospite, coincidente con la propria partenza per Roma.

La questione sollevata dal Visconti percorre tutta la cultura lombarda di fine secolo: quale ordine, quale forma per un linguaggio moderno? Quale il ruolo della lingua toscana rispetto ai vernacoli locali? Era forse in discussione quel polilinguismo sperimentale del poeta Lancino Curzio, che per tutta la vita aveva cercato di tenere insieme latino e dialetti, componendo sonetti in «ydioma pavese», in dialetto milanese, e forse in bergamasco; contaminando lingua latina e metrica volgare?⁴ Al Visconti sono indirizzati i sonetti dialettali di Lancino e quelli «delle calze» di Bramante, tutti e tre sono coinvolti nella «febbre sperimentale» che assale la cultura milanese delle ultime due decadi del Quattrocento⁵. Come osserva Dionisotti, se, a fronte della moda «di un'abbondante richiesta di lingua e letteratura toscana» a Milano, Leonardo da Vinci «ritrova in sé stesso, nell'attrito della conversazione, una forza di seduzione e di dominio che gli è facile, naturale: la sua lingua [...]. Finalmente gli era vicino un altro artista, Bramante, non fiorentino ma dotato di un'abilità linguistica e letteraria tale che gli consentiva di imporsi senza sforzo, ma maestro, a giovani poeti aristocratici come Gaspare Visconti»⁶.

³ *Ibidem*, pp. 49-51.

⁴ D. Isella, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni*, in *In ricordo di Cesare Angelini. Studi di letteratura e filologia*, a cura di F. Alessio e A. Stella, Milano 1979, pp. 146-159; ora in Id., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005, pp. 3-25.

⁵ C. Dionisotti, «*Iuvenilia*» del Pontano, in *Studi di bibliografia e storia in onore di Tammaro de Marinis*, Verona 1964, vol. II, p. 201. I sonetti di Lancino e quelli «alla burchia» di Bramante si trovano riuniti nel codice italiano 1543 della Biblioteca Nazionale di Parigi, da datare fra il 1492 e il 1497, e dove ai componimenti bramanteschi viene riservata una posizione di preminenza: D. Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in *Lombardia stravagante* cit., pp. 29-37; D. Bramante, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995; M. Zaggia, *Bramante uomo di lettere*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 101-108, che riscontra fin dalla relazione di Crevola del 1494 una «buona padronanza di una lingua colta di base toscana (ossia letteraria), senza forti inflessioni dialettali» e «l'uso di una grafia ampia e elegante, che si rifà a certi modelli librari di antiqua corsiva diffusi nell'ambiente [...] di Gaspare Visconti» (p. 102).

⁶ C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in «Italia medievale e umanistica», V, 1962, pp. 183-216; poi in Id., *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, pp. 21-50: 49.

Si potrebbe obiettare come illecita la traslazione dell'atmosfera culturale dell'umanesimo milanese all'esperienza artistica lombarda contemporanea, preferendo più opportunamente ragionare per tangenze di mentalità, e in questo senso chiedersi se sia la cerchia milanese legata all'umanesimo antiquario a creare le condizioni di committenza per accogliere le sperimentazioni *straniere* di Bramante, Battagio e De Fondulis. In modo più sottile, Manfredo Tafuri, indagando sulle modalità di concezione della produzione di senso nel Rinascimento e le relazioni tra estetica e prassi aristiche, individua «un terreno che ha a che fare con mentalità diffuse: con metalinguaggi che attraversano obliquamente le aree dei linguaggi, condizionandone l'organizzazione e liberandone le potenzialità»⁷.

In ambito letterario Bramante è sempre citato come rimatore, esperto di poesia e stimato censore⁸. È Dante Isella a verificare le competenze linguistiche bramantesche attraverso i sonetti dello stesso Visconti nei *Rithimi* stampati nel 1493: «ne la mia rima fral s'inalzo il stile, / d'obscurità mi accusa il vulgo errante, / da l'altra parte il mio doctor Bramante / mi morde, quando el verso è grosso e umile» (XXI, vv. 5-8); «non sol me stupisse, ma Bramante, / qual sai che non pur poeta umile» (XXIII, vv. 7-8), «Non fu facto questo sonetto [...] sol per motteggiar cun Bramante sviscerato partigiano di Dante» (XXXVII); trovando conferma nelle letture di Bramante a Giulio II durante i giorni difficili dell'assedio di Bologna: «Nostro Signor sta ognor meglio et parmi si voglia far docto in Dante, chè ogni sera si fa leggere Dante e dichiarar da Bramante architecto doctissimo», e concludendo come «i vari lombardismi, più che marca del lungo soggiorno milanese, sono in lui coloriture, *taches* espressive»⁹.

L'arrivo di Bramante a Milano ha un impatto ampio e potente sulla mentalità artistica milanese, quasi il colpo di vento dell'«ala del turbine intelligente»¹⁰: non si tratta solo di un pittore-architetto ma di colui che è in grado di fare filologia, di essere filologo, ossia colui che ama la parola.

⁷ M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 9.

⁸ Zaggia, *Bramante uomo di lettere* cit.

⁹ Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante* cit., pp. 36-37. Il documento, un dispaccio del 13 dicembre 1510, è pubblicato da G. Natali, *Il Bramante letterato e poeta*, in «Rivista ligure di scienze lettere e arti», XLII, 1915, pp. 335-341, 337, e A. Luzio, *Le letture dantesche di Giulio II e Bramante*, Genova 1928. Si vedano anche «a Bramante, partigiano di Dante» (*Rithimi*, XXXVII), *Chi dice: "E' gli è Bramante che gl'insegna"* (CCXLVII); ancora nel Canzoniere per Beatrice d'Este, sonetto 11 dove riconosce in Bramante il suo maestro sullo «stile» giusto da seguire, in *Atlante dei canzonieri in volgare del Quattrocento*, a cura di A. Comboni e T. Zanato, Firenze 2017, schede di L. Giachino, P. Bongrani, pp. 601-614.

¹⁰ G. Gould, *L'ala del turbine intelligente. Scritti sulla musica*, Milano 1993; il titolo del libro riprende il verso di Charles Baudelaire nella poesia *Il vino degli amanti* pubblicata in *I fiori del male*, Milano 1893 (ed. or. *Les Fleurs du Mal*, Paris 1857).

Solo attraverso l'esercizio della filologia è possibile procedere al rinnovamento di una lingua, anche architettonica, ma non solo, poiché l'illuminazione dell'attività dell'urbinate nel circolo di Gaspare Ambrogio Visconti (anche al netto di possibili atteggiamenti encomiastici) lo delinea effettivamente come sapiente dottore della parola. Inoltre, a differenza di altri artisti architetti che puntano direttamente alla committenza ducale (pensiamo ai vari invii da Firenze nel quadro della *medicean legacy*, oppure alla lettera di presentazione di Leonardo da Vinci al duca di Milano), Bramante risulta inserito *in primis* nella cerchia più ristretta e raffinata gravitante intorno a Cicco Simonetta, Gaspare Visconti e Gian Giacomo Trivulzio, esterna e per alcuni versi distinta dalla corte sforzesca. In questo senso la residenza presso il poeta visconteo parla di un percorso di ricerca alternativo alla relazione architetto-principe attraverso il manifestarsi del progetto, piuttosto maggiormente concentrato intorno alla sperimentazione sul linguaggio e le sue rappresentazioni. Non quindi architettura come espressione dell'esercizio del potere, ma come filologia ovvero amore per la parola che vive, rappresentando e interpretando lo spirito del proprio tempo¹¹. Albertianamente, Bramante a Milano prosegue nella costruzione delle sue *tavole*, quelle *bonas artes* che consentono all'uomo virtuoso di sopportare i rovesci della fortuna mondana¹². E tra le *bonae litterae* vi è Dante, colui che fa parte della fase genetica della lingua italiana volgare e prepara l'Umanesimo¹³. E dunque, all'interno di

¹¹ Massimo Cacciari nel capitolo intitolato *Il problema della lingua*, in *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino 2019, p. 15, rileva come «Grammatica e retorica non servono semplicemente a conferire al discorso il conveniente *decus* e quella *venustus* che è indispensabile anche per persuadere (*suavitas-suadeo*). La stessa idea di *renovatio* deve trasfondersi nell'energia *comunicativa* della lingua, in *parole* che sappiano esprimerla da se stesse; l'anelito alla *rinascita* dovrà potersi cogliere incarnato nel *verbum*. E rinascita significa non tanto far risorgere un passato [...] ma *risvegliare il presente*».

¹² Tutta l'opera albertiana può essere letta, scrive Eugenio Garin, come una grande meditazione morale, valga la constatazione nel dialogo *Fatum et fortuna*, come sia impossibile sfuggire ai vortici del fiume *Bios*, ai suoi scogli, ai suoi pericoli e insidie che prima o poi spezzano tutte le navi, anche se un *pacatum et liberum ingenium* col sussidio delle *bonas artes* saprà mantenersi entro i limiti, e reggersi così più saldamente e più a lungo: E. Garin, *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari 1984, pp. 88-89; cfr. Id., *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XIV al XVII secolo*, Roma-Bari 1975, pp. 133-181.

¹³ Cacciari, *La mente inquieta* cit., p. 18, ricorda come Leonardo «omo senza lettere» e lettore di Dante che nella lingua materna (e matrice) trovi «tanti vocavoli [...] ch'io m'ho piuttosto a doler del bene intendere le cose che dal mancamento delle parole colle quali io possa bene esprimere il concetto della mente mia». Cfr. L. da Vinci, *Scritti*, a cura di C. Vecce, Milano 1992, p. 195. Nell'inventario della ricca e raffinata biblioteca di Gaspare Visconti nel 1499 sono registrati un «Dante in carta», che nell'inventario del 1500 è specificato «Danti in trey volumi cum commento», e «Comentaria Dantis» poi descritto «Comento di Dante» (forse quello di Cristoforo Landino, altro autore annoverato nella biblioteca milanese): si tratta di testi ai quali Bramante ha avuto sicuramente accesso. E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane di campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-100: 96-100.

questo quadro, il fare poesia di Bramante e dei suoi compagni di avventura, riguarda l'indagare l'anima stessa della lingua¹⁴.

L'architetto umanista che utilizza l'esercizio filologico per fondare una nuova lingua "modernamente antica", un'ordinata e trasmissibile "messa in immagine del mondo" attraverso un sistema compiutamente rappresentativo, si troverà poi necessariamente a doversi misurare con la relazione tra norma e abusione, dove la formazione delle norme nel confronto con la *consuetudo* si accompagna a una concezione metamorfica del linguaggio (da Alberti a Baldassar Castiglione)¹⁵. Questo *labor improbus* in casa Visconti appare trasfigurato dallo stesso Bramante nell'immagine del Mondo, lievemente sospeso tra Democrito e Eraclito, tra riso e pianto, opposte dissonanze dell'animo umano albertianamente palpitante, in balia tra *Fato e Fortuna*¹⁶. È dunque attraverso la costruzione di un *logos* che procede la messa in immagine della Milano moderna progettata da Bramante e i suoi, e pensata in dialogo con una committenza extra-sforzesca, inizialmente *a latere* del principe ma poi sussunta da quest'ultimo.

Se la Patria è la lingua, questa ricerca indaga le modalità di costruzione del linguaggio della *res aedificatoria* di Lombardia degli ultimi vent'anni del Quattrocento, in un "flesso della storia" quale quello rappresentato dagli anni del potere ludoviciano nella corsa verso la caduta del ducato (una perturbazione che per l'Italia settentrionale avrà il valore di un "piccolo Sacco"); tenendo conto, come avverte Tafuri, che l'uso del rappresentare agli inizi dell'età moderna, è «molteplice e problematico, differenziato a seconda che esso riguardi artisti, programmatori, committenti»¹⁷.

¹⁴ Osserva Eugenio Garin, in *Medioevo e Rinascimento*, Roma-Bari 1984, pp. 92-93, che «la verità della Rinascenza [...] è proprio nei Valla, negli Alberti, nei Poliziano, e poi nei Masaccio, nei Brunelleschi, nei Leonardo [...] e non perché quell'epoca non avesse filosofi, e non incidesse sulla filosofia [...] ma perché la più consapevole meditazione umana fu proprio in quella filologia, in quella storia [...]».

¹⁵ Cfr. il ricorso in Alberti a modelli che rinviano alla storicità dei siti: Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 9-10.

¹⁶ Cacciari, *La mente inquieta* cit., pp. 15-28, 52-73; iconografia scheda 6. L'osservazione di Carlo Pedretti circa la scrittura a specchio, peculiare di Leonardo, in uno dei libri aperti di fronte a Eraclito, diventa la chiave per identificare i due personaggi come Democrito-Bramante e Eraclito-Leonardo: C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1988, pp. 97-98. Accogliendo l'interrogativo di Cacciari «se sia democriteo il riso albertiano nella persona di Gelasto, *alter ego* di Alberti nel *Momus*», l'autorappresentazione di Bramante nelle vesti di Democrito («colui che il mondo a caso pone»: Dante, *Inferno*, IV), avrebbe valore di dichiarazione di appartenenza alla schiera dei grandi ironici. Del resto sul *verso* della medaglia personale di Bramante, fusa a Roma da Caradosso, recante sullo sfondo il progetto per San Pietro Vaticano, in primo piano è ritratta l'Architettura, dotata degli strumenti per sottoporre il mondo a «ordo pondus et mensura», incorniciata dal motto *Fidelitas Labor*, ma le vesti gonfie a causa di un vento che la investe, a indicare come il Progetto si trovi perennemente sottoposto agli alterni influssi di Virtù e Fortuna.

¹⁷ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. XXI. Il quale, a proposito della questione del Sacco di Roma (pp. 223-224), avverte, come se pure possa apparir facile contrapporre avvenimento e lunga

L'arco temporale considerato in questo studio si imposta tra due punti di discontinuità: il cantiere di Santa Maria presso San Satiro e il crollo del ducato. Nel panorama dominato sino alla fine degli anni Settanta dalle varie generazioni della famiglia Solari piombano a Milano, letteralmente, Bramante, da Urbino, i fratelli Battagio, da Lodi, e il genero Agostino de Fondulis, da Padova: il primo e l'ultimo provengono da contesti coltissimi e sono immediatamente in grado di mettere culturalmente sotto scacco i colleghi milanesi, non solo i Solari, ma tutto il loro *entourage*, Giovanni Antonio Amadeo compreso. L'esordio di queste avanguardie avviene sotto il segno dei rapporti personali intessuti da Cicco Simonetta con la corte urbinata, tanto da aver fatto riconsiderare chi scrive, sulla scorta dell'analisi della lista di Leonardo degli edifici di Bramante, le ragioni dell'arrivo di quest'ultimo a Milano, da legare alla risignificazione della residenza del duca di Urbino in città¹⁸. Dunque, non è la corte sforzesca il polo di attrazione, ma il nucleo di raffinati committenti che stanno crescendo sotto l'ala di Cicco e nelle cui residenze – a partire da Gian Giacomo Trivulzio e Gaspare Ambrogio Visconti – l'urbinata mette in campo tutte le proprie competenze artistiche e architettoniche; tanto che la partenza di Bramante nel 1499 si trova non solo in coincidenza con l'invasione francese, ma anche con la morte del poeta-barone lombardo.

Si è perciò scelto un angolo di osservazione molto stretto: quello dei palazzi privati, espressione massima di autorappresentazione individuale all'interno del contesto urbano, e luogo fisico eloquente dell'intreccio, spesso conflittuale, tra strategie dei singoli e pratiche di potere, tra interessi privati e pubblici, in un passaggio temporale che coincide con il consolidamento dello Stato sforzesco e si riverbera sull'immagine urbana. Gli interventi dei singoli andranno a punteggiare non solo il corpo della città, ma anche i centri minori, costruendo relazioni multiple tra centro e periferie attraverso la declinazione dei medesimi linguaggi architettonici, spesso in vistoso anticipo rispetto alle scelte ducali. Altro volto della stessa medaglia è rappresentato da un'ulteriore scala di relazioni, quella tra Milano e i "centri del Rinascimento", che riconduce al tema della costruzione dell'identità culturale lombarda anche attraverso l'architettura, per mezzo di una serie di attori impegnati a intrecciare i fili del discorso a livelli diversi, le cui relazioni dinamiche reciproche si dispongono secondo tangenze di mentalità e interessi spesso indipenden-

durata, il problema, restando nell'ambito dell'architettura, è quello di esplorare continuità e fratture, individuando possibili salti epistemologici.

¹⁸ Cfr. l'attribuzione a Francesco di Giorgio di Urbino a Milano: R. Martinis, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008.

ti tra loro (principi, letterati, umanisti, committenti, pittori, architetti, impresari, scultori, plasticatori, scarpellini, decoratori, orafi, stampatori ecc.)¹⁹. Resta da chiedersi se al 1499, quando per Milano si delinea un vero e proprio cambio di paradigma, con i francesi in città e la dipartita di Bramante e Leonardo, sia possibile delineare un “canone” per il palazzo lombardo “rinascimentale”; o per dir meglio, se le avanguardie degli ultimi vent’anni del Quattrocento in Lombardia abbiano prodotto novità tali da poterne riscontrare una successiva ricaduta sull’architettura romana dei primi del Cinquecento.

Questo libro non ha ambizioni di completezza, la ricerca si è concentrata intorno a costellazioni di opere intese come gangli problematici che permettono di far luce sui diversi contesti dai quali l’opera trae senso e sui quali agisce. L’ambizione è di sollecitare ulteriori ricerche, verifiche e confutazioni, a partire dal mare in tempesta dei documenti che fa continuamente scricchiolare le ipotesi più solide.

Per la Lombardia sforzesa, ma non solo, gli storici dell’architettura sono sottoposti all’*improbis labor* di congiungere parole e cose che appaiono sovente lontane: documenti, tanti, che parlano pochissimo di architettura; alcuni che affiorano descrivendo edifici perduti, non più esistenti; edifici sopravvissuti, la cui documentazione è andata dispersa. Rarissimi i casi di ampia e dettagliata documentazione in presenza dell’edificio nella sua materialità: i palazzi di Benedetto Fodri a Piacenza e di Giovan Francesco Bottigella a Pavia all’interno di questo quadro diventano esempi illuminanti per i processi relativi alla progettazione e realizzazione dei palazzi privati di quegli anni. Il caso di palazzo Bottigella è vieppiù prezioso poiché abbiamo la possibilità di vedere l’architetto-impresario più importante per la Lombardia tra Quattro e Cinquecento, Giovanni Antonio Amadeo, in azione da solo e dunque di valutarne l’azione progettuale e organizzativa al di fuori delle dinamiche di cantieri solitamente troppo affollati di nomi più o meno eccellenti.

Nonostante l’avarizia degli archivi, emergono ancora nuovi oggetti di studio in grado di ampliare le nostre conoscenze, si veda la vicenda di palazzo Eustachi, a patto di accoglierli e studiarli evitando strabismi interpretativi e ansie catalografiche, sino al paradosso di spostare la *res aedificatoria* su uno sfondo lontano.

¹⁹ Valga la preziosa considerazione di Enrico Castelnuovo: «Lo spazio artistico è un oggetto sfuggente, senza spartiacque fissi né confini linguistici, uno spazio non sovrapponibile a quello fisico, politico, linguistico, e che può variare secondo il punto di vista da cui viene considerato». E. Castelnuovo, *La frontiera nella storia dell’arte. Il caso Piemonte*, in *La frontiera da stato a nazione*, a cura di C. Ossola, C. Raffestin e M. Ricciardi, Roma 1987, pp. 235-261: 251.

Questa ricerca ha preso le mosse all'interno del progetto diretto da Serena Romano e finanziato dal Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica *Constructing Identity: Visual, Spatial, and Literary Cultures in Lombardy, 14th to 16th Centuries* (UNIL - Université de Lausanne, EPFL - École polytechnique fédérale de Lausanne, Université de Genève, UZH - Universität Zürich), nella sezione *Palaces and Castles, City and Country: Visconti and Sforza buildings in Lombardy, 14th-15th century*, con il titolo *I palazzi lombardi e l'Antico nel XV secolo* presso l'EPFL-ENAC-Laboratoire de théorie et d'histoire LTH3.

Il libro usufruisce di un Publication Grant, sempre del Fondo nazionale svizzero, ottenuto nell'agosto 2020 (<http://p3.snf.ch/project-198599>).

Ringrazio molto coloro che nel tempo mi hanno aiutato a correggere la rotta della ricerca con rapidi aggiustamenti, chi ha accompagnato lo svolgimento di questo lavoro con un continuo e paziente confronto, e quanti mi hanno facilitato nel raccogliere l'apparato iconografico. Dunque, madamina, il catalogo è questo: Bruno Adorni, Simone Albonico, Laura Aldovini, Letizia Arcangeli, Elisa Bastianello, Elena Berardi, Sergio Bettini, Patrizia Bortolozzo, Filippo e Francesco Cataluccio, Francesco Ceccarelli, Matteo Ceriana, Claudia Conforti, Nadia Covini, Simone Fatuzzo, Matteo Facchi, Aldo Galli, Roberto Gargiani, Luisa Giordano, Pino Guidolotti, Giacinta Jean, Franca Leverotti, Carlo Mambriani, Paolo Merzagora, Manuela Morresi, Pier Luigi Mulas, Manuel Orazi, Pier Nicola Pagliara, Cristina Quattrini, Serena Romano, Edoardo Rossetti, Giovanna Silva, Nicola Soldini, Elena Svalduz, Alessandra Talignani, Silvia Urbini, Marino Viganò, Vito Zani.

Pensando a Manfredo Tafuri, *lieber meister*, che metteva in guardia dallo studiare le cose di Lombardia troppo da giovani: ora decisamente più vecchi, con gli occhi più aperti.

Milano, 23 febbraio 2021

Abbreviazioni

“AL”	“Arte Lombarda”.
<i>Documenti Amadeo</i>	<i>Giovanni Antonio Amadeo, i documenti</i> , a cura di R. Schofield, J. Shell e G. Sironi, Como 1989.
ASCr	Archivio di Stato di Cremona.
ASFi	Archivio di Stato di Firenze.
“ASL”	“Archivio Storico Lombardo”.
ASMi	Archivio di Stato di Milano.
ASMo	Archivio di Stato di Modena.
ASPe	Archivio di Stato di Piacenza.
ASPr	Archivio di Stato di Parma.
ASPv	Archivio di Stato di Pavia.
BAM	Veneranda Biblioteca Ambrosiana, Milano.
“BSPSP”	“Bollettino della Società Pavese di Storia Patria”.
<i>Carteggio</i>	<i>Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500)</i> , 16 voll., a cura di F. Leverotti, Roma 1999-2018.
DBI	<i>Dizionario Biografico degli Italiani</i> , Istituto dell’Enciclopedia Italiana Treccani, Roma 1961-2021.
Fondo Sironi	Archivio di Stato di Milano, schede di Grazioso Sironi (1921-2004).
“JSAH”	“Journal of the Society of Architectural Historians”.
MAP	Fondo Mediceo avanti il Principato.
Repishti, <i>Regesto</i>	F. Repishti, <i>Bramante in Lombardia: regesto delle fonti</i> , in “Arte Lombarda”, 176-177 (<i>Bramante a Milano e l’architettura fra Quattro e Cinquecento</i>), 2016, pp. 197-218.
SABAP	Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio.
SABAP MI	Soprintendenza Archeologia, Belle Arti e Paesaggio per la città metropolitana di Milano.

I.

«Edifizi di Bramante» a Milano

I.

Protagonisti e comprimari nelle case dei gentiluomini milanesi

Le circostanze che hanno accompagnato l'arrivo di Donato Bramante a Milano restano ancora sconosciute: non sono noti documenti che attestino quando l'architetto-pittore urbinato sia giunto in città, e quali siano state le occasioni del suo trasferimento¹. Nell'ampia bibliografia su Bramante, la cronologia lombarda resta salda su due date: il 1477 per gli affreschi di Bergamo², e il 1481 per l'incisione Prevedari, solidamente agganciata all'orbita del cantiere di Santa Maria presso San Satiro³.

Tra i diversi meriti degli importanti studi di Edoardo Rossetti vi è quello di aver ricostruito in modo persuasivo i molteplici legami che uniscono la figura del segretario ducale Cicco Simonetta ai primi committenti privati di Bramante a Milano⁴. La residenza di messer Cecco «uomo di summa fede, gran sapere e pratica e al qual [Francesco Sforza] comunicava ogni suo gran segreto»⁵ si trovava in contrada Solata negli immediati

¹ A. Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "AL", 78, 1986, pp. 11-23; Id., *La formazione e gli esordi di Bramante: dati, ipotesi, problemi*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 33-66; R. Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in "AL", 167, 2013, pp. 5-51: 13-18; M. Ceriana, *Rubriche per la prima carriera artistica di Bramante*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di S. Romano e P.N. Pagliara, Roma 2014, pp. 217-255; M. Ceriana, E. Daffra, *Ante 1477. Un percorso indiziario a ritroso*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 19-32.

² S. Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in "Nuovi Studi", 11, 2009-2010, pp. 69-103, con bibliografia.

³ E. Rossetti, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista urbinato e la società milanese*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 95-99.

⁴ E. Rossetti, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento*, Milano 2013, pp. 39-45. Su Cicco Simonetta cfr. F. Somaini, *Simonetta e la corte sforzesca*, Milano 2001; M. Simonetta, *Rinascimento segreto. Il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano 2004, pp. 127-170; Id., *Introduzione*, in *Carteggio*, vol. XI, (1478-1479), a cura di M. Simonetta, 2001, pp. 7-39, e R. Fubini, *Osservazioni e documenti sulla crisi del ducato di Milano nel 1477 e sulla riforma del consiglio segreto ducale di Bona Sforza*, in *Essays presented to Myron P. Gilmore*, a cura di S. Bertelli e G. Ramakus, Firenze 1978, vol. I, pp. 47-103; F. Leverotti, «*Diligentia, obedientia, fides, taciturnitas... cum modestia*». *La cancelleria segreta del ducato sforzesco*, in "Ricerche Storiche", 74, 1994, pp. 305-335: 330-332; N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano 2018.

⁵ B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, Torino 1978, p. 1242; il giudizio è ripreso da N. Machiavelli, *Storie Fiorentine*, c. XVIII, quando descrive «messer Cecco, uomo per prudenza e per lunga pratica eccellentissimo».

pressi di un altro edificio eccellente della Milano sforzesca, il palazzo del Banco Mediceo⁶.

Con i Medici e Pigello Portinari era consueto il potentissimo Angelo Simonetta, il quale, dopo aver lasciato al nipote il ruolo di segretario ducale, aveva assunto quello di gestore delle finanze ducali; anch'egli, contemporaneamente a Cicco, si acquistava in un isolato adiacente la chiesa di San Marcellino, disegnando uno schema di dislocazione familiare nella contrada del Broletto⁷.

Una stima del palazzo di Cicco datata 1481, appena dopo la decapitazione del segretario, descrive un complesso sontuoso: una sequenza composta da una ventina di stanze e una torre che si dispiegava intorno a un cortile porticato e un ampio giardino, sul quale a sua volta prospettava un imponente ampliamento interrotto dai rovesci politici del proprietario⁸. All'interno, una «salla che risponde sopra la corte granda in la quale salla è dipinto lo spoxamento del duca Galiazio», traslazione di uno dei cicli decorativi ducali recentemente avviati nel Castello di Pavia; una «camera superiori Sibillarum», che nel 1472 aveva fatto da sfondo alla stipula dei patti degli sponsali tra i giovanissimi Gaspare Ambrogio Visconti e Cecilia Simonetta di Cicco⁹; raccolte di marmi e iscrizioni romane¹⁰, e una cospicua biblioteca¹¹. In questo palazzo presto violentemente cancellato dagli eventi, all'ombra di *historie pictae*, sotto gli auspici dello “forestiero” Cicco, si forma un sodalizio nodale per la Milano degli anni Ottanta del XV secolo: quello tra i baroni di Lombardia Gian Giacomo Trivulzio,

⁶ La casa si trovava in parrocchia di San Tommaso in Terramara a Porta Comasina, esito dell'unione di diversi sedimi acquistati tra il 1453 e il 1461, e corrispondente allo stabile di via Broletto 35: Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 39; Id., *I capitelli della Montagnetta e la domus di Cicco Simonetta in via Broletto a Milano*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Milano 2014, t. III, pp. 449-454; Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano* cit., pp. 56-60.

⁷ *Ibidem*, pp. 19-20.

⁸ Nella stima del 14 febbraio 1481 redatta da Giovanni Solari e Pietro Rottole, ingegneri ed estimatori del Comune di Milano, i tre nuclei che compongono la proprietà sono valutati 1741, 2095 e 2883 lire: Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 40. Sul destino della spartizione del complesso cfr. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano* cit., pp. 265-274. Il percorso “di distinzione” di Cicco è descritto nel 1481 da uno dei più importanti notai milanesi, Antonio Zunico: «Erat pauper tempore dicti introitus et effectus fuit taliter dives quod reputabatur pro ditissimo, taliter ut non haberet in dominio duchali sibi parem in divitiis», *ibidem*, p. 4. L'enorme ricchezza appare testimoniata dal riscatto di cinquecentomila fiorini d'oro propostogli dal Moro in cambio della liberazione: *ibidem*, p. 101.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ Registrate da Andrea Alciato, *Antiquae inscriptiones veteraque monumenta patriae*, a cura di G. Barni, Milano 1973, ff. 58r, 68v, 70r, 109r, 125r.

¹¹ Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 41-42. Da buon bibliofilo, Cicco ricorda in un testamento del 1461 i suoi libri «in quibus expendidi multas pecunias», acquistati nelle Marche, a Napoli, a Roma, a Firenze (attraverso Acciarito Portinari) e in Lombardia: *ibidem*, n. 171; Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano* cit., pp. 60-65.

Antonietto Campofregoso¹² e Gaspare Ambrogio Visconti, personaggi estranei, fino all'antagonismo, alla corte di Ludovico il Moro, che in questi anni andrà via via consolidando il proprio potere¹³.

Una "Camera dell'Oro" in casa di Gian Giacomo Trivulzio

Abbattuto nel 1927, il palazzo di Gian Giacomo Trivulzio in via Rugabella è stato riportato all'attenzione degli studi grazie alle scoperte documentarie di Charles Robertson e Giuseppe Stolfi, con preziosi rinvenimenti documentari¹⁴.

I protagonisti della vicenda ricostruita da Robertson attraverso il *Libro Mastro di casa Trivulzio* del 1485, sono nomi noti alla letteratura artistica milanese: Matteo Fedeli, già committente dell'incisione Prevedari¹⁵, Giovanni Ambrogio Donati, intagliatore¹⁶, i fratelli Giovanni e Gabriele Battagio¹⁷. Il nome di Bramante appare tra giugno e luglio 1485 nei conti di «spese per la famiglia», per acquisti di panni, e, a seconda dell'ocasio-

¹² Cicco è tutore di Antonietto Campofregoso dal 1467, il quale vive presso di lui a Milano: V. De Matteis, *Fregoso, Antonio Fileremo*, DBI, L, 1998, *ad vocem*.

¹³ A rinsaldare il quadro di queste relazioni amicali nate nella casa di Cicco, è la designazione da parte di Fileremo, nel proprio testamento del 1481, del Trivulzio come unico erede delle proprie sostanze: Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 42-43.

¹⁴ G. Stolfi, *Le case Trivulzio in Rugabella a Milano, dal XV al XVII secolo*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo: distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti, Milano 2000, pp. 175-185; C. Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante milanese* cit., pp. 67-81. Per ironia della tempistica editoriale, i due contributi sono apparsi contemporaneamente, ignorandosi a vicenda, purtuttavia risultando perfettamente complementari tra loro, lo studio di Robertson imperniato sull'analisi del *Libro mastro di casa Trivulzio* del 1485, mentre Stolfi ricostruisce la genesi e il destino proprietario del palazzo. Cfr. inoltre E. Rossetti, *I capitelli del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio in via Rugabella a Milano*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* cit., t. II, pp. 341-343; R. Martinis, *Il palazzo di Gian Giacomo Trivulzio a Milano: documenti, pietre, calze e maestranze*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 85-92.

¹⁵ M. Zucker, *The Illustrated Bartsch*, 24/4, *Early Italian Masters*, Norwalk 1999, pp. 93-96; L. Aldovini, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in "Rassegna di Studi e Notizie", XXXIX, 2012, pp. 59-71; Ead., scheda in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura M. Natale, Milano 2014, pp. 82-85, con bibliografia. Sugli incarichi di Matteo Fedeli in San Satiro cfr. *infra*, p. 55.

¹⁶ J. Shell, P. Venturoli, *De Donati*, DBI, XXXIII, 1987, *ad vocem*; R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 111-133; M. Ceriana, *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese* cit., pp. 125-132; *Maestri della scultura in legno del ducato degli Sforza*, a cura di G. Romano e C. Salsi, Milano 2005-2006, pp. 138-139; *Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento*, in "Rassegna di Studi e Notizie", numero monografico a cura di F. Tasso, XXXII, 2009.

¹⁷ R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", XII, 2000, pp. 17-57: 39-44; J. Gritti, *Battagio, Giovanni*, voce in *Ingegneri ducali e camerali nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706)*, a cura di P. Bossi, S. Langé e F. Repishti, Firenze 2007, pp. 43-44, con bibliografia.

ne, è nominato in modo diverso: «maestro», «ingegnere», «legnamaro»¹⁸. Si tratta dunque di un gruppo di lavoro, una sorta di “meglio gioventù”, formatasi nel cantiere di San Satiro, come ricostruito da Richard Schofield e Grazioso Sironi, e che si riunisce in parallelo, anche se parzialmente, in casa Trivulzio¹⁹.

La finestra temporale offerta dal *Libro mastro* è assai breve, si limita ad aprire uno squarcio su un solo, densissimo anno, tuttavia alcuni documenti rinvenuti da Sironi hanno consentito a Schofield di anticipare al 1476-1477 le relazioni tra il Trivulzio e i fratelli Battagio, e dunque, verosimilmente, anche le date del cantiere in contrada Rugabella²⁰.

Il palazzo era già stato oggetto di una campagna di lavori alla fine degli anni Sessanta, sostenuta tra l'altro nel 1469 da una donazione di mille ducati da parte del duca²¹. Gian Giacomo, sposato dal 1466 con l'ambitissima Margherita Colleoni²², è in quel momento il novello campione

¹⁸ ASMi, *Archivio Trivulzio*, Registri, Cart. 1, Libro mastro 1485 (da qui: Mastro 1485), in Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 70.

¹⁹ Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 45-46.

²⁰ «Magister Gabriel de Laude», residente in parrocchia «Monasterii Novi Mediolani, porte vercelline» è citato come teste in un atto di procura dell'8 novembre 1476, mentre il fratello Giovanni appare come teste l'8 dicembre 1477 in casa di Gian Giacomo Trivulzio: *ibidem*, p. 47, docc. 2, 3. Possiamo ulteriormente anticipare la presenza di Giovanni a Milano al febbraio 1476 (ASMi, *Notarile*, Galeazzo Bella, 2244, 6 febbraio 1476, da Fondo Sironi), mentre nel 1477 Gabriele è registrato come teste in un atto in casa di Branda Castiglioni (*Notarile*, Giovanni Gallarati, 1277, 15 novembre 1477, da Fondo Sironi). Sempre dal preziosissimo Fondo Sironi giunge la segnalazione di un documento relativo all'investitura di Giovanni Battagio di un *sedimen* in parrocchia San Maurilio di Bartolomeo Matrignano che si conclude con la supplica al duca da parte di Giovanni Battagio per poter comprare «licet tamen sint anni decem vel circa quod dictus supplicans cum tota eius familia habitat in presenti civitate Mediolani habitareque etiam intendit [...]», che consente di confermare l'arrivo della famiglia Battagio a Milano al 1476: ASMi, *Notarile*, Benedetto Lombardi, 3114, 31 agosto 1486. Nel giro di quattro anni Battagio procederà a diversi miglioramenti della casa per 600 lire imperiali: ASMi, *Notarile*, Donato Scaravaggi, 4299, 24 dicembre 1490. Sempre in parrocchia San Maurilio risulta abitare anche il genero Agostino de Fondulis: ASMi, *Notarile*, Giorgio Rozio, 3824, 17 novembre 1486; *Notarile*, Giovanni Ambrogio della Croce, 2669, 29 settembre 1491; *Notarile*, Nicolò Omodei, 5418, 13 dicembre 1497 e 21 febbraio 1498.

²¹ Nel 1469 «el Truultio fabbricava la sua Casa et Galeazio passando dise vedendo uno tal principio grande: “quando la finiraj Triuultio”; luj rispose: “piacendo a dio et a Vostra Signoria la finiro” et el duca se voltò, et dise “al dispeto del Cielo, costuy sarà grande”. Et l'indomane el duca li mando a donare ducati mille per poter fare dita casa; et el triuultio a quello chi li porto li dono ducati 300 et li dise “venirò dal Signor a ringraziarlo”», in Anonimo del Quattrocento, *Gian Giacomo Trivulzio. La vita giovanile 1442-1483*, a cura di M. Viganò, Chiasso 2013, p. 11; C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno*, Milano 1815, vol. I, pp. 592-593. Il 22 novembre 1472 Gian Giacomo perfeziona l'acquisto di «sediminis unius seu sediminum duorum simul se tenentium [...] quod postea fuit pro maiori parte deruptum, et in aliam formam factum et in domo nomine prefati magnifici domini Johannis Jacobi Triulzi», Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., p. 175.

²² La dodicenne Margherita Colleoni, figlia di Cia Visconti e di Nicolino, ricchissimo banchiere bergamasco residente a Pavia, prestatore del duca, affine del condottiero Bartolomeo, disponendo di una dote di 7.000 ducati era tra i partiti più appetiti a corte: F. Somaini, *Un prelato lombardo del XV secolo. Il*

marziale lombardo, riconosciuto tale da Federico da Montefeltro fin dalla battaglia della Molinella del 1467, quando quest'ultimo con la battuta «li novi cazano li vecchi» appare designarlo suo erede militare²³. Sarà poi verosimilmente lo stesso Simonetta a propiziare il legame di stima tra Trivulzio e il duca di Urbino, con cui il segretario ducale intrattiene lungo un ampio arco temporale un rapporto al limite della familiarità²⁴.

La campagna di lavori degli anni Ottanta, descritta dal *Libro mastro*, si colloca in un periodo piuttosto complesso per il Trivulzio, in prossimità del suo trasferimento napoletano, suggellato dal suo secondo matrimonio con la raffinata Beatrice d'Avalos nel 1487²⁵. Nel frattempo gli equilibri interni al ducato si sono andati capovolgendo: l'assassinio di Galeazzo Maria aveva aperto alla breve stagione dell'alleanza nel governo della città tra il Simonetta e il Trivulzio in opposizione al Moro e al Sanseverino, chiusasi seccamente con la caduta di Cicco e l'ascesa di Ludovico²⁶.

cardinale Giovanni Arcimboldi vescovo di Novara, arcivescovo di Milano, Roma 2003, vol. I, pp. 62-63 n. 100, pp. 84-85 nn. 103-104; su Nicolino cfr. N. Covini, «La bilancia drita». *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti del ducato sforzesco*, Milano, 2007, p. 172. Margherita muore il 18 dicembre 1483; G.G. Albrionio, G.A. Rebucco, *Vita del Magno Trivulzio*, a cura di M. Viganò, Chiasso 2013, p. XVI.

²³ Anonimo, *Gian Giacomo Trivulzio*, Milano 2013, pp. 70-72, 85.

²⁴ Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 39-45, e *infra*, pp. 195-196.

²⁵ Il matrimonio con Beatrice, figlia di Innico I conte di Montedorisio e gran Camerlengo del regno di Napoli (morto nel 1484), e di Antonella d'Aquino, dotata di 10.000 ducati, avviene il 22 aprile 1487, si accompagna alla baronia in Calabria incasellando Gian Giacomo nel sistema napoletano (Albrionio, Rebucco, *Vita del Magno Trivulzio* cit., pp. 152-153, 170-171). Se il padre di Beatrice è noto anche per le proprie frequentazioni umanistiche: «viveva in casa sua isplendidamente et di famigli et ornamenti: non era mai la casa sua senza forestieri [...]. Dilettossi meravigliosamente di libri, et aveva in casa sua una bellissima libreria [...] et bellissima di miniature di carte [...]» (V. da Bisticci, *Vita del Conte Camerlengo*, in *Le vite*, a cura di A. Greco, Firenze 1976, vol. II, pp. 127-130); sua sorella è la più celebre Costanza, che svolgerà un ruolo matriarcale centrale all'interno della famiglia (G. De Caro, *Avalos, Ínigo d', conte di Montedorisio*, DBI, IV, 1962, *ad vocem*; C. Mutini, *Avalos, Costanza d', principessa di Ferravilla*, DBI, IV, 1962, *ad vocem*; E. Papagna, *Tra vita reale e modello teorico. Le due Costanze d'Avalos nella Napoli aragonese e spagnola*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma 2008, pp. 534-574). Tra i nipoti di Costanza vi saranno un'altra donna eccellente, Vittoria Colonna, e Alfonso d'Avalos, futuro governatore di Milano. Non abbiamo notizie circa la residenza napoletana del Trivulzio che potrebbe essere stata fissata presso i D'Avalos nella grande casa a Santa Maria Maggiore (G.A. Summonte, *Historia della città e regno di Napoli*, VI, Napoli 1750, p. 114). Il palazzo di Innico, donatogli da Alfonso I, coincide con la Regia Camera della Sommaria che vi resta fino al 1540. L'edificio, insieme al titolo, passerà al figlio Innico II, e si tramanderà a Ferrante, marchese del Vasto, per poi essere parzialmente abbattuto nel 1584 con il taglio della strada di San Severo (Summonte lo descrive diroccato nel 1586, cfr. *Historia*, Napoli 1748, p. 197). Desta un certo interesse la notizia in Archivio Fondazione Trivulzio, Araldica, Feudi, fasc. 20.84, Napoli, 1495, 22 aprile, Dispaccio di Carlo VIII re di Francia: «col quale si concede a Gian Giacomo Trivulzio suo Capitano diverse case site nella città di Napoli, Aversa, Pozzuolo e Foggia state confiscate in pregiudizio del signor Marchese di Pescara», ovvero suo cognato Innico d'Avalos. Marino Viganò mi suggerisce che verosimilmente si potrebbe leggere questa donazione a titolo di risarcimento dal bando di confisca dei beni trivulziani nel milanese emanato da Ludovico Maria Sforza il 12 aprile 1495, e riferito da una lettera del cardinal Bibbiena. Cfr. *infra*, p. 47 n. 96.

²⁶ Immediatamente a seguito dell'assassinio di Galeazzo Maria Sforza nel Natale 1476, il 3 gennaio 1477 il Trivulzio viene nominato consigliere ducale da Bona di Savoia: C. Santoro, *Gli uffici*

Se Cicco perde letteralmente la testa, Gian Giacomo – anch’egli raffinato bibliofilo, appassionato di antichità, appellato sprezzantemente dal Moro *Gramaticuccio* (par quasi un *Libripeta* albertiano)²⁷ – corre invece verso un’ascesa irresistibile: è un condottiero ormai riconosciuto, tanto che il Montefeltro fin dal 1479 dichiara di non voler «impresa alcuna se non li era Joanne Jacobo»²⁸. Accede poi al rango comitale con l’acquisto della Mesolcina (1480), di nomina imperiale, chiamandosi così fuori dalle dinamiche sforzesche, e sette anni più tardi avrà facoltà di battere moneta (dipendendo dal vescovo di Coira e dall’imperatore). La sua autorità politico-militare è tale da renderlo protagonista nella trattativa della pace di Bagnolo del 1484²⁹, in una dinamica di sempre maggiore rivalità con il Moro sullo sfondo della dialettica, che assumerà sovente toni aspri, tra gli *homines novi* sforzeschi e l’aristocrazia milanese³⁰.

Nell’analisi della campagna di lavori in corso nel 1485, che a questo punto dà forma allo *status* del Trivulzio, Robertson si concentra su un oggetto eccellente, configurato in maniera inedita. Si tratta di un ambien-

del dominio sforzesco (1450-1500), Milano 1948, p. 14. Valga su tutto il commento fulminante dello stesso Simonetta nel 1479: «A voi andara el stato & a me el Capo», riportato in Albrionio, Rebuco, *Vita del Magno Trivulzio* cit., p. 16.

²⁷ Personaggio col quale Alberti designa ironicamente come “falso sapiente” il collezionista fiorentino Niccolò Niccoli nelle intercenali *Fama e Somnium*: L.B. Alberti, *Intercenales*, Bologna 2003, pp. 224-241, 288-295. La passione collezionistica di Cicco e del Trivulzio è ricordata dall’Alciati che registra la presenza di marmi antichi e iscrizioni nei cortili delle case di entrambi: *Antiquae inscriptiones veteraque monumenta patriae*, a cura di G. Barni, Milano 1973, ff. 58r, 68v, 70r, 109r, 125r. Sulla biblioteca del Trivulzio cfr. P.L. Mulas, *Il libro d’ore di Gian Giacomo Trivulzio e alcune considerazioni sui manoscritti miniati appartenuti al Magno*, in “Artes”, 7, 1999, pp. 38-59; Id., *Codici miniati di Gian Giacomo Trivulzio*, in “Viglevanum”, 17, 2007, pp. 8-27. Tutta da indagare resta la questione delle relazioni tra il Trivulzio e gli umanisti napoletani, a partire da Giovanni Pontano, consigliere e segretario di Alfonso II, col quale tiene contatti pressoché giornalieri, e insieme al quale, a nome del re Ferdinando, aveva sottoscritto l’accordo di pace col papa il 10 agosto 1486, a sancire la fine della congiura dei baroni: cfr. *Regis Ferdinandi primi instructionum liber (10 maggio 1486-10 maggio 1488)*, a cura di L. Volpicella, Napoli 1916; *Lettere inedite di Joviano Pontano in nome de’ re-ali di Napoli pubblicate da Ferdinando Gabotto*, Bologna 1893; *Corrispondenza di Giovanni Pontano segretario dei dinasti aragonesi di Napoli (2 novembre 1474 - 20 gennaio 1495)*, a cura di B. Figliuolo, Salerno 2012; inoltre *Corrispondenza degli ambasciatori fiorentini a Napoli (1484-1494)*, a cura di B. Figliuolo, Salerno 2002-2015. Va inoltre notato come i soggiorni napoletani del Trivulzio coincidano con quelli in città di Fra Giocondo (1489-1492), e Francesco di Giorgio (1491-1492). Per quanto riguarda Giuliano da Sangallo la sua presenza a Napoli va datata ai primi mesi del 1488, quando il Trivulzio è assente: B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo and the King of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, in “JSAH”, 74, 2015, pp. 152-178.

²⁸ Anonimo, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 115; e M. Viganò, *Introduzione*, *ibidem*, pp. XXII-I-XXVII.

²⁹ *Ibidem*, pp. XXVII-XXX. Cfr. L. Arcangeli, *Carriere militari dell’aristocrazia padana nelle guerre d’Italia*, in *Condottieri e uomini d’arme nell’Italia del Rinascimento*, a cura di M. Del Treppo, Napoli 2001, pp. 361-416; C. Paganini, *Reggenza, due sconfitte e ritorno del Moro (1478-1479)*, in “ASL”, CXXVII, 2001, p. 221-347.

³⁰ L. Arcangeli, *Prefazione*, in Albrionio, Rebuco, *Vita del Magno Trivulzio* cit., pp. XIII-XIV; Ead., *Carriere militari dell’aristocrazia padana nelle guerre d’Italia* cit., pp. 361-416.

te dotato di un apparato degno dell'amplificazione trivulziana, denominato nei documenti «Camera dell'Oro»³¹: coperto da una volta lignea dorata e configurata all'antica con medaglie corredate da iscrizioni, fusarole («fusselle»³²), e un oculo al centro (una «roda [...] cavata» dal soffitto³³), descritto ancora nel 1661 come un «cielo in soffitto di larice; a quella vi sono diverse imprese di casa Trivultia con intagli ribeschi adorati con una rota grande di rilievo nel mezzo di detto soffitto adorata»³⁴.

Si deve essere trattato di un ambiente di sicuro effetto, una sorta di camera delle meraviglie, che, date le dimensioni relativamente ridotte, e la posizione, in infilata con le stanze di ricevimento (salone «col cielo in travotti di larice rilegato e requadrato con sfondati a ciascheduno de quali le sue rose tornite once 6, come anche ci sono le rose sopra le crociere delle requadrature» e una sala seguente più piccola ma dalle medesime caratteristiche)³⁵, sarebbe da chiedersi se fosse destinato a ospitare alcune delle collezioni trivulziane (chissà se anche una copia dell'incisione Prevedari, data la sua grande diffusione unita alla presenza nel cantiere sia del suo autore che del suo committente)³⁶.

Sicuramente il richiamo ad altre stanze eccellenti sarebbe sovenuto ai più avvertiti, con la camera mantegnesca sui cui lavori a Milano si era informati fin dalla visita nell'aprile 1470 di Tommaso Tebaldi e Pietro Pusterla – peraltro ricevuti per l'occasione nel Castello mantovano di San Giorgio in una «camera chiamata camera de l'oro»³⁷ – e tempestivamente

³¹ Mastro 1485, in Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., pp. 71-72.

³² *Documenti Amadeo, Glossario*, p. 568.

³³ Tra il 7 luglio e il 6 agosto si paga «per intornatura de fusselle per la roda e in epsa Camera», «per portare la stessa roda da caxa del magistro a caxa nostra», «per scorcio da cavare la roda sotto il cello dessa camera», «per uno tondo tornito da mettere alla rotta», «per asse 4 di noxe subtile per dare il fondo dela rotta» e il «lavorante de magistro Bramante», in Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., pp. 71-72. Nello stesso elenco si paga «per corio per fare lettere de medalie» e «per comprare librete 6 di cerra per fare dicte medalie».

³⁴ ASMi, *Notarile*, Bernardo Bossi, 30602, 7 settembre 1662, cit. in Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., p. 180. Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., pp. 73-75, identifica invece la «roda» con un complicato scaffale-leggio rotante, richiamando lo «scriptorio di legno tondo» in casa di Gaspare Visconti, assimilabile alle cosiddette «rotae» ossia leggi rotondi: M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato: gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano 2002, p. 47; M. Beck, *Rota, Roe=Pluteus versatilis (Über mittelalterliche Lesemaschinen)*, in «Centralblatt für Bibliothekswesen», LXII, 1948, p. 291; J. Vezin, *Le mobilier des bibliothèques*, in *Histoire des bibliothèques françaises, I, Les bibliothèques médiévales du VIe siècle à 1530*, a cura di A. Vernet, Paris 1989, p. 370. Sull'interpretazione della stanza con un'apertura al centro concorda Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 42.

³⁵ ASMi, *Notarile*, Bernardo Bossi, 30602, 7 settembre 1662 cit.

³⁶ C.K. Kleinbub, *Bramante's Ruined Temple and the Dialectics of the Image*, in «Renaissance Quarterly», 63, 2010, pp. 412-458, che discute il ruolo delle incisioni nelle collezioni mostrate negli studioli rinascimentali; a questo proposito cfr. il ricchissimo studio di W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005, pp. 87-222.

³⁷ G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, pp. 359, 401 n. 9.

ammirata da Galeazzo Maria Sforza nel viaggio del 1471 e che lo stesso duca avrà in mente come modello per un ciclo di affreschi nel Castello al ritorno dalla visita mantovana³⁸, con il progetto non eseguito del 1472 per una camera «tucta de oro fino» nell'appartamento superiore in Corte Ducale (con Cicco e Giovanni Simonetta probabili autori del programma generale)³⁹. Oro viene impiegato nella cappella ducale, descritta per la prima volta nel 1477 come «auratum sacellum» e tempio delle Muse⁴⁰, riassumendo per un solo ambiente i termini impiegati nell'iscrizione che introduce i sacelli gemelli in palazzo Ducale di Urbino: «Bina vides parvo discrimine iuncta sacella: altera pars musis, altera sacra deo est»⁴¹.

Tra gli artisti impiegati nella cappella ducale si trova Stefano de Fedeli⁴², fratello di quel Matteo *depinctore*, pagato nei conti per la “Camera dell’Oro” in casa Trivulzio⁴³. Qui risultano lavorare anche *magistro* Gabriele Battagio⁴⁴, il fratello Giovanni⁴⁵, un Cristoforo *magistro a muro*⁴⁶, e un «lavorante de magistro Bramante»⁴⁷. Nel registro dei conti fa la sua comparsa anche «Joanne Ambrosio di Donati intayadore», forse reduce o prossimo alla stipula dei patti con Bernardino Butinone e Bernardo Zenale per la realizzazione della monumentale cornice del polittico di Treviglio⁴⁸.

³⁸ S. Eiche, G. Lubkin, *The Mausoleum Plan of Galeazzo Maria Sforza*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz”, XXXII, 1988, pp. 547-553; E.S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London 1995, p. 208.

³⁹ M. Albertario, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell’età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in “Solchi”, 1-2, 2003, pp. 19-62; docc. 26, 27, 37, pp. 39, 40, 44-45.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 24.

⁴¹ G. De Zoppi, *La cappella del Perdono e il tempietto delle Muse nel Palazzo Ducale di Urbino. Analisi e proposta d’attribuzione a Francesco di Giorgio Martini*, in “Annali di Architettura”, XVI, 2004, pp. 9-24.

⁴² Albertario, *Documenti cit.*, p. 24. Nel dicembre 1472 Stefano è incaricato dai fratelli Giovanni Leonardo e Giovanni Giacomo Vismara della decorazione del salone nel loro palazzo presso San Babila, dove al centro del «celum sulle papiri depicti» era prevista «coronam unam auratam cum retortem»; mentre nel 1478 risulta impegnato a decorare lo studio dell’archiatra Ambrogio Grifi nel suo palazzo in San Giovanni sul Muro: C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotaio apostolico*, in *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 143-174: 144.

⁴³ Con pagamenti di 460 lire tra il 20 marzo e il 13 agosto 1485, e 100 lire in unica soluzione il 5 maggio: Mastro 1485, ff. 54v, 69r, 70r e v, 71r, 72r, 90r, 91v, 92v, 93v, 111r e v, 112r e v, 129r e v, 132v.

⁴⁴ Con una retribuzione totale di 56 lire: Mastro 1485, ff. 70r e v, 71r, 72r e v, 78r, 89r e v, 90r, 92r e v, 93v, 109v, 110r, 111r e v, 112r, 119r, 121v, 129r.

⁴⁵ Remunerato 37 lire: Mastro 1485, ff. 71v, 91r, 111r, 112v.

⁴⁶ Mastro 1485, ff. 53r, 54r e v, 55r e v, 69r, 70r e v, 71r, 72r, 89r e v, 90r, 92r, 93v, 111r e v, 112r, 120r, 121r, 129r, 130r e v. Sui molti *magistri* Cristoforo che appaiono nei documenti milanesi di questi anni – Rocchi, da Gandino, da Inzago, Solari – cfr. F. Repishti, *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*, Pioltello 2018, pp. 32-33.

⁴⁷ Mastro 1485, ff. 5v, 64r, 117v, 118r.

⁴⁸ Con atto rogato il 13 giugno 1485: J. Shell, *Documenti per Zenale*, in *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, Milano 1982, p. 272 n. 5. De Donati appare una sola

A fine agosto i pagamenti per la “Camera dell’Oro” sembrano concludersi, anche se i lavori devono essere proseguiti, visto che proprio Matteo Fedeli sarà ricusato il 3 agosto 1487 da Carlo e Gian Fermo Trivulzio proprio per la decorazione «illius camera nuncupate camera del auro»⁴⁹. Evidentemente a quelle date si iniziava ad andare di fretta: in aprile Gian Giacomo aveva sposato Beatrice d’Avalos e si pianificava l’arrivo degli sposi nella residenza milanese appena rinnovata⁵⁰.

volta, in una generica colonna di *Spexa facta per la fabrica de la caxa de mediolano*, con un pagamento di 12 lire senza ulteriori specifiche: Mastro 1485, f. 87r.

⁴⁹ J. Shell, *Fedeli*, DBI, XLV, 1995, *ad vocem*; cfr. Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 45, e appendice documentaria n. 15, pp. 48-49. Sia Carlo che Gian Fermo Trivulzio sono legati alla confraternita di San Satiro: cfr. *infra*, pp. 55, 201. A esprimere un giudizio sui lavori di Matteo Fedeli alla Camera d’Oro viene chiamato nel 1487 anche il frate pittore Vittore, confratello di Sant’Angelo, a sua volta impegnato nell’affrescare il ciclo delle storie di San Francesco in uno dei chiostri di Sant’Angelo (1486-1488). Cinque anni più tardi, nel 1492 (l’anno del progetto bramantesco per il chiostro dei canonici), lo stesso frate Vittore verrà chiamato dai canonici di Sant’Ambrogio per una perizia su una Madonna realizzata da Giovanni Antonio da Cantù: E. Rossetti, *Una questione di famiglie. Lo sviluppo dell’Osservanza francescana e l’aristocrazia milanese (1476-1516)*, in *Fratres de familia. Gli insediamenti dell’Osservanza minoritica nella penisola italiana (sec. XIV-XV)*, a cura di L. Pellegrini e G.M. Varanini, in “Quaderni di storia religiosa”, 2011, pp. 101-165: 123-127.

⁵⁰ Tra il marzo 1483 e il gennaio 1486 (eccetto per la missione per il trattato di Bagnolo, nell’agosto 1484) il Trivulzio si trova in città o comunque in Lombardia. Cfr. la cronologia in M. Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo. Appunti su una committenza (1482-1518)*, in “Raccolta Vinciana”, XXXIV, 2011, pp. 1-52: 2-5. Della rutilante festa di nozze tenutasi a Milano nel maggio 1488, l’ambasciatore veneziano Ermolao Barbaro, che nell’occasione dibatte con Giorgio Merula su Platone, in una celebre lettera a Pietro Cara elenca le innumerevoli portate servite al banchetto. Sui rapporti tra Trivulzio e Barbaro non abbiamo molto altro: una conversazione riportata in una lettera a Giorgio Valla il 13 aprile 1488 in cui si tessono le lodi di quest’ultimo, oltre che l’eccessiva «amplitudo domus» del Barbaro tanto che «Merula in aedibus nostris habitat»: E. Barbaro, *Epistolae, orationes et carmina*, a cura di V. Branca, Firenze 1943, pp. 17-18; B. Figliuolo, *Il diplomatico e il trattatista. Ermolao Barbaro ambasciatore della Serenissima*, Napoli 1999, pp. 19-22. Come Trivulzio, anche Barbaro intrattiene relazioni strette con la corte napoletana, dove viene presentato al seguito del padre Zaccaria nelle ambascerie del 1471-1473 e 1482, mantenendo successivamente rapporti elettivi con gli umanisti Antonio Galateo e Giovanni Pontano: V. Branca, *Ermolao ‘poeta’ e la sua presentazione alla corte aragonese osannata da Andrea Contrario*, in Id., *La sapienza civile. Studi sull’Umanesimo a Venezia*, Firenze 1998, pp. 155-173. Sempre al seguito del padre, durante il soggiorno milanese del 1485 (a cantiere aperto di palazzo Trivulzio), Ermolao è coinvolto nella richiesta da parte dei veneziani del progetto per la Cà Granda, come testimonia il credito di lire 12, soldi 6, in data 16 settembre 1485 a favore di «Bramanti depictori, pro designo hosp. dato ambaxatori venetorum» nel *Libro delle Ordinanze dell’Ospedale Maggiore di Milano*: P. Canetta, *Cronologia dell’ospedale Maggiore di Milano*, Milano 1884, p. 11; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 118. Un secondo pagamento, per 12 lire, «pro resto sue mercedis dessignij hospitali missi venetis» viene ricevuto da Bramante il 21 novembre 1487: Repishti, *Regesto*, docc. 6 e 18, pp. 199, 203. All’interno di questo quadro ci sarebbe dunque da chiedersi se sia possibile inserire l’arrivo di Fra Giocondo a Venezia e la conoscenza precoce da parte di Tullio Lombardo del San Satiro bramantesco sotto il segno delle relazioni di Zaccaria e Ermolao Barbaro con le corti di Napoli e Milano: M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985, pp. 51-61; su cui più recentemente ha sollevato perplessità M. Ceriana, «Si fabrica di nuovo bellissima»: la facciata della Scuola Grande di San Marco a Venezia, in *La Scuola Grande di San Marco a Venezia*, a cura di G. Ortalli e S. Settis, Modena 2017, pp. 67-98.

Nel *Libro mastro* del 1485 compaiono però altri capitoli di pagamento. Quello più cospicuo riguarda l'acquisto di pietre. Sommate insieme, tutte le *prede* che entrano in cantiere solo nel 1485 sono 28.833 (per la casa, escluse le stalle)⁵¹, una cifra comparabile all'ordine di 26.000 mattoni da parte di Giovanni Francesco Bottigella per il rinnovamento del proprio palazzo a Pavia nel 1492⁵², mentre l'imponente palazzo dell'alleato cremonese del Trivulzio, Eliseo Raimondi, nel 1494 richiederà 200.000 «lapidorum bene cocta»⁵³. Si tratta dunque di un cantiere esteso, che non possiamo pensare limitato al riassetto di alcuni ambienti.

La squadra Battagio-*magistro* Cristoforo si occupa anche della fabbrica della cappella, adiacente alla “Camera dell'Oro”, e che dai documenti seicenteschi sappiamo essere stata coperta da una volta⁵⁴, con diverse spese per acquisto di gesso a Pavia, e in capo alla quale appare *magistro* Gabriele Battagio⁵⁵. Di lui sappiamo poco: documentato nel cantiere di San Satiro tra 1482 e 1487, secondo Schofield con probabili mansioni di stuccatore-plasticatore per i cassettoni delle volte⁵⁶, avrebbe potuto ricoprire il medesimo incarico nel contemporaneo cantiere trivulziano. Peraltro l'acquisto di gesso potrebbe agevolmente essere connesso con il procedimento della doratura, secondo la struttura specializzata delle botteghe a conduzione familiare, all'interno delle quali la figura del gessatore-doratore ricopre un specifico ruolo tecnico⁵⁷.

La campagna di lavori riguarda anche la «stalla nuova» per la quale si impiegano 300 *medoni* grandi, 1900 *prede albaxe* (bianche), e 750 coppi⁵⁸. Il 15 agosto 1485 si lavora alla copertura, il 20 si fanno «rexegare bozze», alludendo forse a un paramento bugnato⁵⁹.

⁵¹ Mastro 1485, ff. 31r, 45r e v, 86r, 87r, 122v, 130v.

⁵² Cfr. *infra*, p. 371.

⁵³ Cfr. *infra*, p. 507.

⁵⁴ Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., p. 182. Giovanni Domenico Ricchino esegue un rilievo della situazione esistente nel 1660, seguito da una dettagliata descrizione del palazzo, datata 18 ottobre 1661: ASMi, *Notarile*, Bernardo Bossi, 30602. Il rilievo di Ricchino è preceduto da un altro firmato dall'architetto Carlo Antonio Maffezzoni, datato 4 gennaio 1655: ASMi, Archivio Trivulzio, Archivio milanese, 93, filza 1, *Disegno della casa in Rugabella*, in Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., pp. 180-182; Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 42. Nel disegno di Ricchino del 1660 è possibile osservare la presenza di paraste sugli angoli dell'ambiente a pianta quadrangolare, qui l'accesso alla cappella avviene direttamente dal cortile, mentre nel rilievo precedente datato 1655 essa appare collegata direttamente alla “Camera dell'Oro” (figg. 1, 2).

⁵⁵ Mastro 1485, ff. 93v, 109v, 110r, 111v, 112r, 121v, 129r, 130r e v.

⁵⁶ R. Schofield, *Bramante e Santa Maria presso San Satiro*, in J. Gritti, F. Repishti, R. Schofield, *Bramante e Santa Maria presso San Satiro*, Milano 2012, pp. 49-51. A conferma della specializzazione di Gabriele è il suo incarico come stuccatore per la volta del tiburio di Santa Maria presso San Celso tra 1500 e 1506: N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms, 1998, pp. 355, 357, 369, 370.

⁵⁷ M. Olivari, *Facta, picta, constructa et fabricata. Botteghe e scultura lignea*, in *Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati scultori e imprenditori* cit., pp. 97-104: 98.

⁵⁸ Mastro 1485, ff. 31r, 45r e v, 86r, 111r, 112r, 115r, 120r e v, 122r e v, 123r, 126v, 129r, 136v.

⁵⁹ Mastro 1485, ff. 123r.

Menzionato dall'Alciati per le collezioni «in propylea Ioannis Iacobi Trivultii»⁶⁰, il cortile di palazzo Trivulzio verrà riformato nel 1661 da Giovanni Domenico Ricchino, figlio di Francesco Maria, reimpiegando le colonne antiche e mantenendo i soffitti piani in legno⁶¹. In questo assetto è descritto dal Torre nel 1674, come un «cortile in quadrata vasta misura, cinto per tutti suoi lati di Portici con Colonne, le cui soffitte sono di legno, moda antica del primiero Palagio»⁶²; e cinquant'anni dopo dal Latuada «il Palazzo altre volte del Magno [...] corrispondente per la grandezza, e capacità a suoi antichi Possessori, ma tutto semplice così al di dentro, come al di fuori»⁶³.

Osservando le fotografie d'archivio, eseguite poco prima dell'abbattimento del 1927,⁶⁴ si evince come l'intervento seicentesco debba essersi limitato a una sorta di rapido ammodernamento, modificando il numero pari delle arcate del cortile (di sei per sei campate) tramite l'introduzione di elementi a serliana nella mezzeria di ciascun lato, eliminando così un pieno in asse, forse fastidioso per i proprietari del XVII secolo (figg. 1, 2). Nelle fotografie d'epoca, si vedono chiaramente le tracce delle arcate assorbite dall'intervento seicentesco, e la sequenza di archi che poggiano direttamente sui capitelli di colonne dalle proporzioni piuttosto tozze (figg. 3-5). Questi sono tutti diversi tra loro, alcuni di fattura piuttosto sommaria, tra uno pseudo corinzio e un variegato composito, poco congruenti con proporzioni e forme propri degli anni Ottanta del Quattrocento (figg. 6, 7)⁶⁵, parlano della fretta nell'impiego di diverse maestranze senza delle sagome omogenee e magari con lapicidi di generazioni diverse, alcuni di modi più arcaici. Le forme e le dimensioni del cortile si configurano in modo prevedibile, denotando forse lo scarso interesse da parte del Trivulzio per un progetto del tutto moderno; tuttavia il quarto lato cieco, con semicolonne addossate al muro, sul quale è possibile fossero dipinte delle finte arcate “sfondate”, potrebbe rimandare a una evoluzione del cortile del martiniano palazzo

⁶⁰ BAM, ms. Trotti 353, foll. 58r, 68v, 70r, 125r.

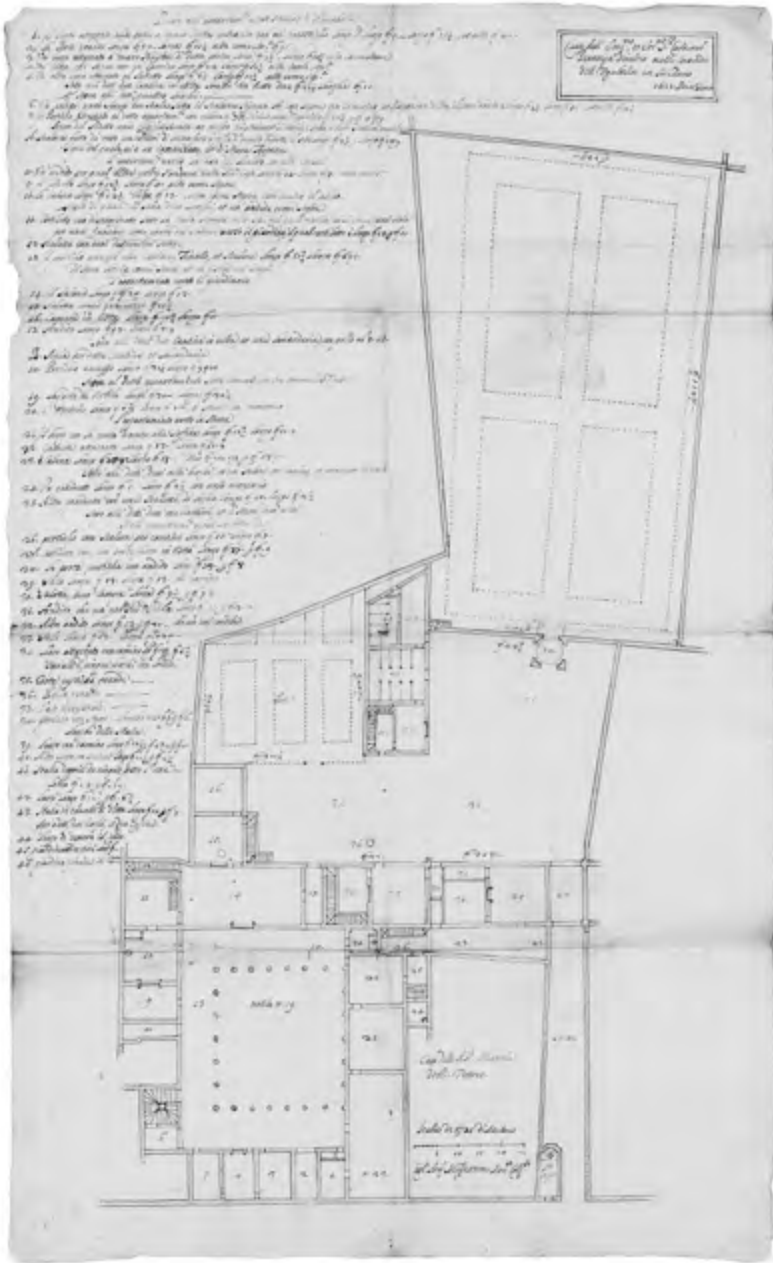
⁶¹ Cfr. n. 54. Nel rilievo di Maffezzoni del 1655 il portico a tre bracci presenta sette per sei campate, mentre in quello del Ricchino sei per sei.

⁶² C. Torre, *Ritratto di Milano*, Milano 1674, p. 61.

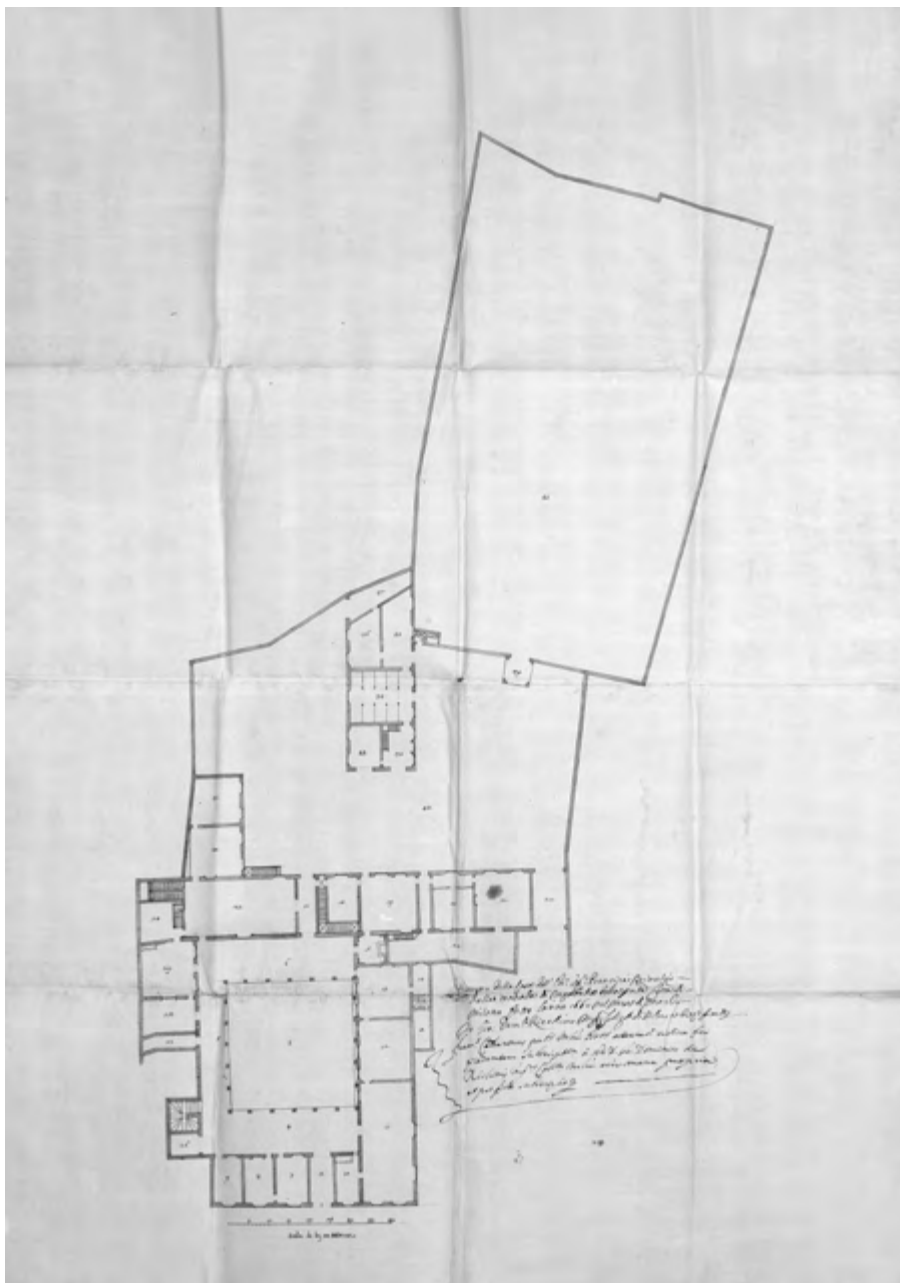
⁶³ S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Milano 1737, p. 271.

⁶⁴ Una sintetica campagna fotografica del 26 febbraio 1925 è conservata in SABAP MI, Archivio fotografico, *Palazzo Trivulzio*, mentre per demolizione del 1927 si veda la lettera datata 7 maggio del sovrintendente Ettore Modigliani di denuncia alla Prefettura dell'avvenuta demolizione del cortile: SABAP MI, Archivio, *Palazzo Trivulzio*.

⁶⁵ Cfr. le schede in Rossetti, *I capitelli del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio* cit., pp. 341-343. Alcuni capitelli presentano integrazioni di epoche successive, virando verso una sorta di composito, con volute piatte che fuoriescono dalla sommità del vaso.



1 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo di Carlo Antonio Maffezzoni, 4 gennaio 1655, ASMi, Notarile, 30602.



2 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo di Giovanni Domenico Ricchino, 1660, ASMi, *Notarile*, 30602.



3-5 Palazzo Trivulzio, Milano. Vedute del cortile.





6, 7 Palazzo Trivulzio, Milano. Capitelli dal cortile.



Ducale di Gubbio, con un apparato posticcio e insieme scenografico adeguato alla mentalità bramantesca.

Robertson non si sofferma troppo sulle spese «per li talieri de pombio posti sotto li capitelli suxo le colonne de *le logie de nove facto* questo anno» registrate sempre nel 1485, indicando senza problemi le colonne del porticato come quelle descritte dal *Libro mastro*⁶⁶. C'è però da chiedersi se fossero proprio queste, così arcaiche, le logge costruite in presenza di Bramante.

Le proprietà relative al palazzo di Gian Giacomo Trivulzio si articolavano in diversi sedimi, comprendendo anche la casa Trivulzio-Sfondrati in vicolo Rugabella e configurandosi come un vero e proprio quartiere privato all'interno della città⁶⁷. Che si trattasse di un quartiere “familiare”, una sorta di “monte” alla romana, è reso esplicito dal sospetto con cui il Moro, durante la crisi del 1499, guarda all'intera Porta Romana: «tutti amici del Trivulzio» abitanti tra San Nazaro in Brolo e Sant'Eufemia, dove vivevano degli “affini”⁶⁸.

Non appare dunque necessario pensare che tutti gli interventi registrati nel 1485 abbiano riguardato il nucleo centrale del palazzo di Gian Giacomo. L'ottocentesca mappa degli Astronomi di Brera mostra accanto al cortile maggiore del palazzo Trivulzio, verso il corso di Porta Romana, oltre a una serie di corti di servizio, un secondo cortile a due bracci porticati perpendicolari tra loro che potrebbe corrispondere al luogo delle “logge nuove” nel 1485. All'interno di questo quadro appare a questo punto problematica la presenza nel monastero del Lentasio, giusto confinante col giardino del palazzo di Gian Giacomo, di un grande cortile loggiato di sette per sette campate, con colonne angolari *laboratas ad tronchonos*, configurandosi come una vera e propria replica (o anticipazione?) della Canonica di Sant'Ambrogio (fig. 8)⁶⁹.

⁶⁶ Mastro 1485, ff. 87r e 62r (corsivi miei), in Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 69.

⁶⁷ Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., pp. 175-178.

⁶⁸ L. Arcangeli, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano*, in *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. Chittolini, Milano 1997, pp. 15-80: 30-31, e n. 91 p. 66.

⁶⁹ Il monastero di Santa Maria del Lentasio accoglieva le monache benedettine trasferite dalla sede originaria occupata dalla costruzione del Broletto intorno al 1235. Il passaggio nel XV secolo del monastero all'Osservanza benedettina coincide con una serie di lasciti testamentari, dotazioni e livelli a partire dal 1422, tra i quali spicca quello dei fratelli Grassi del 1479 (un reddito *in perpetuum* da 160 pertiche di terra a Bollate), e una donazione diretta di Ludovico il Moro nel 1497. Entrambe le date sarebbero compatibili con una campagna di ammodernamento della fabbrica. Cfr. L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 402-404, 412-413; E. Rossetti, *Il monastero di Santa Maria del Lentasio*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* cit., t. IV, pp. 461-464. Nel 1497 le monache del Lentasio vendono alla Scuola di San Satiro un sedime con edifici adiacente la chiesa in funzione dell'ampliamento relativo alla cappella di San Teodoro: J. Gritti, *Bramante e la cappella ducale di San Teodoro in Santa Maria presso San Satiro*, in “AL” 176-177, 2016, pp. 58-63; 61.



8 Monastero del Lentasio, Milano. Veduta del chiostro (ante 1943).

Scomparso come il palazzo Trivulzio, il chiostro del Lentasio presentava colonne con entasi e capitelli corinzi tutti variati con «delfini e vaso, ghirlanda con uccello, targa con stemma, e nel campo della mensoletta: conchiglia, fogliame, testa d'angelo»⁷⁰; mentre tra i peducci lo stemma dei Trivulzio si alternava al monogramma di San Bernardino⁷¹. Il capitello con delfini indica una direzione precisa: si tratta di un elemento che appartiene a un ambito urbinato-fiorentino ma risulta legittimato in area milanese dal modello antico presente nella basilica di Agliate presso Monza, e che si diffonde in città a partire dai cantieri della facciata di San Satiro verso via Falcone e della Canonica di Sant'Ambrogio, secondo un procedimento tipicamente bramantesco di intersezione tra fonti archeologiche e locali (uno su tutti il motivo del capitello a cesto, a riunire in una sola forma l'origine mitologica vitruviana e il ciborio di Sant'Ambrogio)⁷².

All'interno del cantiere trivulziano, secondo Robertson, Bramante si sarebbe occupato anche di un altro oggetto fuori dall'ordinario: una scala a quattro rampe a rivoluzione completa entro un vaso quadrato. All'interno, la scala si avvolgeva intorno a uno spazio vuoto a pianta quadrata, mentre le rampe erano coperte da volte impostate all'esterno sui muri di contenimento, e all'interno su brevi colonne corinzie. Secondo questa configurazione, piuttosto rara, la scala procedeva entro un unico spazio.

Documentata dalle fotografie d'archivio e anche dalle planimetrie del XVII secolo, ma non registrata nel *Libro mastro* del 1485, Robertson ipotizza che la scala abbia preceduto di poco la campagna di lavori in questione (figg. 1, 9)⁷³.

È difficile riconoscere nel portale d'accesso alla scala quelli che si sarebbe abituati a identificare come i *modi* bramanteschi degli anni Ottanta, tuttavia alcuni aspetti non andrebbero sottovalutati: il binato di

⁷⁰ G. Carotti, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di Archeologia in Milano*, in "ASL", XXV, 1898, pp. 357-399: 394.

⁷¹ C. Fumagalli, L. Beltrami, D. Santambrogio, *Cortile del Rinascimento nel chiostro già delle Benedettine nel vicolo del Lentasio*, in "Reminiscenze di Storia ed Arte in Milano", II, 1892, pp. 47-48.

⁷² Cfr. E. von Mercklin, *Antike Figuralkapitelle*, Berlin, 1962; H. Burns, "Restaurator delle ruine antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri e F.P. Fiore, Milano 1994, p. 170 nn. 160-162; Id., scheda *Capitello antico con delfini*, in *San Bernardino a Urbino*, in *Francesco di Giorgio architetto* cit., p. 243. In ambito lombardo bergamasco cfr. A.E. Werdehausen, *L'ordine del Bramante lombardo*, in *L'Emploi des ordres a la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 157-168, J.G. Bernstein, *Milanese and Antique Aspects of the Colleoni Chapel: Site and Symbolism*, in "AL", 100, 1992, pp. 45-52; L. Giordano, *Tipologie di capitelli dell'età sforzesca: prima ricognizione*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Roma 1983, pp. 176-206: 205. In ambito padovano-veneziano cfr. M. Ceriana, *La cappella Corner nella chiesa dei SS. Apostoli a Venezia*, in M. Ceriana, M. Bulgarelli, *All'ombra delle volte. Architettura del Quattrocento a Firenze e Venezia*, Milano 1996, pp. 105-192: 101.

⁷³ Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 75.

paraste con fusti specchiati, piedistallo e pulvino unificati, l'ordine senza base, sono tutti motivi che si ritrovano disseminati in Santa Maria presso San Satiro, mentre il trattamento sintetico del capitello pseudodorico è strettamente affine a quello dell'ordine minore raffigurato nell'incisione Prevedari (cui l'aggiunta del pulvino conferisce un deciso tono martiriano) (fig. 10). Per l'impaginato generale il paragone proposto da Robertson con la porta urbana delineata nell'incisione firmata *Bramanti opus*⁷⁴ appare convincente: per la fascia dell'arco inserita nel quadrilatero tangente e le volute del coronamento⁷⁵. In ambedue i casi il tema bramantesco dell'intersezione tra linguaggio sintetico e ornato risulta esplicito. Se poi consideriamo un rilievo quotato parziale del portico a piano terreno, redatto nel 1925 (fig. 11), possiamo osservare come non sussista alcuna relazione tra le forme e le quote del portale e le arcate del cortile, quasi che il sistema portale-scalone sia stato concepito come un sistema autonomo⁷⁶.

Non vi sono documenti per attribuire a Bramante il progetto della scala Trivulzio, tuttavia la configurazione degli spazi di collegamento verticale è un dispositivo sul quale egli ragiona e sperimenta lungo tutta la sua carriera, come testimonia negli stessi anni la piccola scala per la cantoria dell'organo nella controfacciata di Santa Maria presso San Satiro, anch'essa con il vuoto fra le due rampe contrapposte, fino alle grandi sperimentazioni romane nei palazzi Vaticani⁷⁷. Come osserva Bruno Adorni, l'eliminazione del muro tra le rampe mostra un ragionamento da perito architetto, ovvero la possibilità di intendere i percorsi verticali non solo come luogo del cerimoniale ma come spazio unico, ottenibile attraverso un sapiente dominio delle tecniche edilizie e della statica.

Va altresì considerato come si tratti di una scala da torre – torre campanaria, non in legno ma in pietra – segno che in fondo non ci si è ancora posti il problema di un percorso monumentale (*more* urbate per esem-

⁷⁴ Zucker, *The Illustrated Bartsch* cit., pp. 97-101; da mettere a confronto con il disegno della porta intarsiata tra la Sala del Trono e quella degli Angeli in palazzo Ducale a Urbino: cfr. A. Bruschi, *Da Bramante a Peruzzi, spazio e pittura*, in Baldassarre Peruzzi, *pittura, scena e architettura nel Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo e M.L. Madonna, Roma 1987, pp. 311-337.

⁷⁵ Per l'elemento del raccordo con la voluta, a scala maggiore, cfr. la facciata albertiana di Santa Maria Novella e il modello del Duomo di Pavia.

⁷⁶ SABAP MI, Archivio fotografico, *Palazzo Trivulzio*, nella foto lungo il lato sinistro del portale appare un tamponamento che ne taglia le modanature, del tutto assente nelle planimetrie seicentesche.

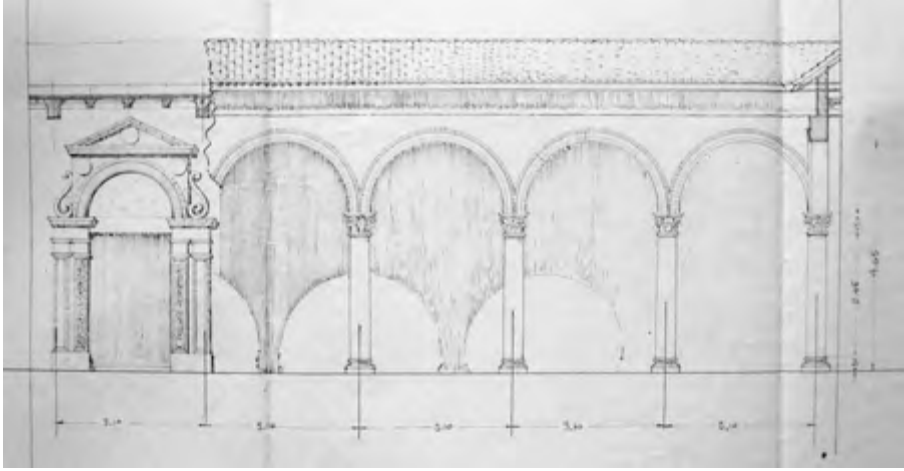
⁷⁷ Mentre nella Sacrestia si trova una scala a chiocciola che si apre a ventaglio, ripresa da quella dei torrioni del Laurana in palazzo Ducale di Urbino: cfr. le osservazioni e le questioni sollevate da B. Adorni, *Bramante e le scale: dalla chiocciola della sagrestia di Santa Maria presso San Satiro a quella del Paradiso*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 27-39; Id., *Addenda a Bramante e le scale: la cripta del Duomo di Pavia*, in "AL", 178, 2017, pp. 42-48.



9 Palazzo Trivulzio, Milano. Scala principale.



10 Palazzo Trivulzio, Milano. Portale di accesso alla scala.



11 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo quotato parziale del portico a piano terreno, 1925.

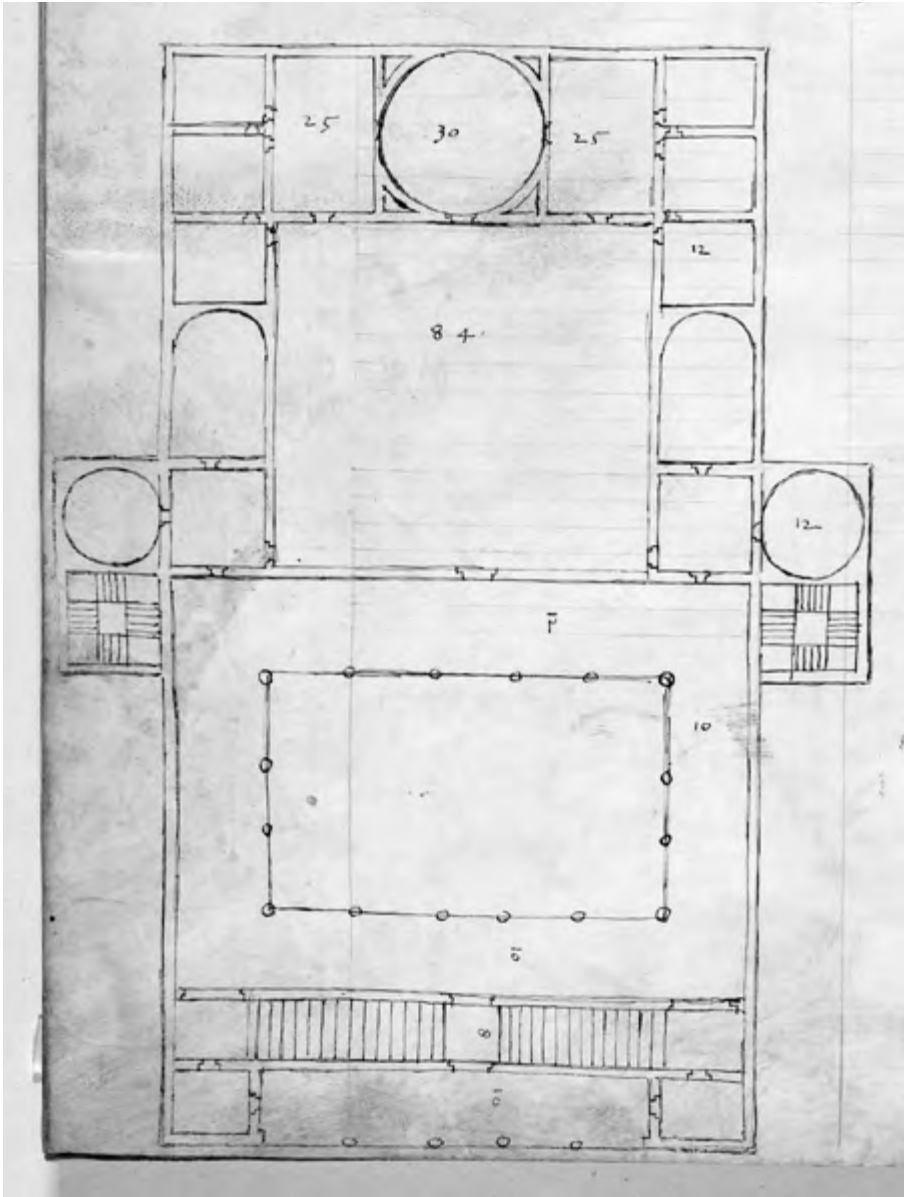
pio) se non per il portale di ingresso. Come già osservato per il cortile, anche in questo congegno i problemi esecutivi non appaiono felicemente risolti: sollevano molti dubbi le volte inerpicate e le colonne tozze, così come la gestione piuttosto maldestra della ripidità nell'appoggio della trabeazione della volta sulle brevi colonne.

L'esempio milanese che si sta considerando parrebbe poi dar forma, in un dialogo a distanza su interessi comuni, ad alcune riflessioni messe su carta da Francesco di Giorgio e Leonardo da Vinci. Il primo ne delinea un esempio a quattro rampe all'interno di un ampio schema palaziale nel codice Saluzziano 148 (f. 92v, fig. 12); il secondo ne sonderà le potenzialità funamboliche in uno studio per una torre di difesa a cinque scale e cinque entrate (codice B, datato dal Calvi al 1487-1489, f. 47r)⁷⁸. Infine, a testimoniare della ricaduta del modello trivulziano, è possibile aggiungere due esempi: la scala a quattro rampe entro perimetro quadrato costruita a Cremona alla fine degli anni Novanta nel palazzo privato dall'alleato del Trivulzio, Eliseo Raimondi⁷⁹; e casa Carcassola a Milano, in San Pietro all'Orto, in origine proprietà di Simone Arrigoni, funzionario di tesoreria ducale e maestro delle entrate⁸⁰. Se su casa Arrigoni le notizie sono poche e le forme tarde, sulla scala della residenza di Eliseo Raimondi sarà

⁷⁸ Purtuttavia si tratta di una configurazione che nega esplicitamente uno spazio unitario: Adorni, *Bramante e le scale* cit., p. 32.

⁷⁹ Cfr. *infra*, p. 515.

⁸⁰ «Se le nominatevi opere non sono di Bramante, ve ne descriverò delle altre che al confronto sono sue. La prima è la parte interiore della casa de' nobili marchesi Carcassola sulla contrada poch'anzi nominata di Sant'Andrea. Tutta quella parte interna del secondo cortile con la bella scala ornata al di sopra di tribuna e di esterni dorati è di sua invenzione e merita d'esser veduta», V. De Pagave, *Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco Grande in Milano*, Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, ms. D. 221, cc. 288-289. Cfr. P. Mezzanotte, G.C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, pp. 893-894 che descrivono la scala «costruita nel XV secolo e nel principio del successivo» dotata di «un tamburo ottagonale con pennacchi»; e i nuovi documenti in E. Rossetti, *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabaudo nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella, Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 120-133. Verso la casa dell'Arrigoni si dirigeranno gli appetiti immobiliari del generale delle finanze del re di Francia Sebastiano Ferrero, in cerca di una dimora adeguata a Milano nel 1506, uscito dalla casa di Charles d'Amboise e prima di acquistare quella di Cecilia Gallerani. Simone Arrigoni, stando a ricerche recenti, inizia a intuirsi committente avvertito: procede alla definizione del palazzo in parrocchia San Babila, attraverso un accorpamento di diversi sedimi tra il 1496 e il 1506, intanto, nel 1498, compra una grande possessione fuori Porta Nuova corrispondente al sedime della bramantesca cappella Pozzobonelli, annessa a un complesso agricolo suburbano: da ultimo sull'edificio V. Fortunato, *La cascina Pozzobonelli: indagini sulla proprietà e gli interventi architettonici*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 64-70, con bibliografia; l'acquisto viene fatto dalla famiglia Carcano ASMi, *Notarile*, b. 2975, Francesco Pagani, 9 febbraio 1498. Tuttavia il 2 aprile 1498 Gian Giacomo Pozzobonelli di Giovanni acquista nel 1498 da Simone Arrigoni «sedem unum situm in loco de la Torreta extra portam novam» (ASMi, *Notarile*, Giovanni Francesco Cagnola, 2626, 2 aprile 1498, da Fondo Sironi). Resta da capire se si tratta dello stesso sedime, o di una sua parte, e in caso affermativo il ruolo di Arrigoni in queste transazioni. Cfr. *infra*, p. 158 n. 87.



12 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, f. 92v.

invece probabilmente salita la moglie del Trivulzio, Beatrice d'Avalos, ospite nel febbraio 1495 (a cantiere aperto, fig. 218)⁸¹, mentre sia Eliseo che un altro committente cremonese eccellente, Benedetto Fodri, compaiono nel *Libro mastro* del 1485⁸². Per quanto riguarda il Raimondi l'8 agosto 1485 è registrata una colossale quanto misteriosa «obligatione a domino eliseo Raimondo da Cremona de lire 14.000»⁸³. La cifra che viene pagata al Fodri è sensibilmente inferiore ma importante: circa 4.000 lire, e anche qui manca la causale. Ma poiché egli, oltre che tesoriere ducale, è proprietario di una delle più importanti e attive fornaci cremonesi⁸⁴, si potrebbe pensare che la somma possa essere legata a una fornitura di stampi per le decorazioni del palazzo⁸⁵.

Effettivamente la minuziosa relazione di Giovanni Domenico Ricchino che fornisce un ritratto del palazzo al 1661 registra un impiego massiccio di elementi in cotto:

Tre portici ripartiti in sei archi uguali [...] di colonne di serizzo all'antica [...] gli archi sono di cotto stillato con loro architrave parimente di cotto [...] La finta mostra del portico alla dritta di dicta corte con sette colonne della qualità, et uniforme delle suddette descritte alli dicti portici, con sei archi finti con loro architrave come sopra, il tutto corrispondente alli dicti portici; la cornice di cotto stillata, che gira à tutte quattro le parti delle dicta Corte alla cima di dicti archi con alcuni rebeschi di cotto stampati all'antica, e le quattro colonne che sono negli angoli della corte suddetta sono molto pendenti come anche sono pendenti li peduzzi di cotto sopra, e molto fragili [...]⁸⁶.

Muri «sgrigi riquadrati» fanno da sfondo al rosso delle decorazioni⁸⁷. Al secondo registro, al di sopra di ciascun braccio di portico, «sei finestre verso corte con le pilastrate, volte tonde e buone con il squarcio al di fuori ornato di rebeschi stampati in cotto all'antica, il sesto di cotto corni-

⁸¹ Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Giacomo Trivulzio* cit., II, p. 214; *infra*, p. 482.

⁸² Mastro 1485, fol. 39r.

⁸³ Mastro 1485, ff. 101v, 102r.

⁸⁴ Si tratta della fornace della Gazina, di proprietà di Rinaldo de Stavoli e Benedetto Fodri dal 1471, e menzionata ancora nel testamento di quest'ultimo del 1523: A. Miscioscia, *Le terrecotte di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone*, in *Terrecotte nel ducato di Milano* cit., pp. 357-368: 365. Sul palazzo cremonese di Benedetto Fodri cfr. *infra*, p. 437 n. 42.

⁸⁵ Peraltro anche Raimondi acquisterà nel 1494 i mattoni per il proprio palazzo presso la fornace di Benedetto Fodri: *infra*, p. 507.

⁸⁶ ASMi, *Notarile*, Bernardo Bossi, 30602, 18 ottobre 1661, cfr. Stolfi, *Le case Trivulzio* cit., pp. 182-183, SABAP MI, Archivio fotografico, *Palazzo Trivulzio*, e l'immagine pubblicata in Mezzanotte, Bascapè, *Milano* cit., p. 458.

⁸⁷ ASMi, *Notarile*, Bernardo Bossi, 30602, 18 ottobre 1661.

sato et stillato»⁸⁸. Anche per gli ambienti interni sono segnalate «cornici di cotto stillate all'antica, porte di accesso agli ambienti del piano terreno con ornamenti di cotto stillato»⁸⁹. La scala «con cornice di cotto con suo architrave e fregio stillata assai buona, colonnette in marmo bastardo [...]. Et all'imboccatura della qual scala sotto il portico l'ornamento di cotto stillato della qualità et uniforme alli già descritti del dicto vestibolo et altri luoghi»⁹⁰.

Appaiono anche qui quegli stampi e terrecotte che sotto la regia di Bramante, i fratelli Battagio e De Fondulis andavano disponendo in raffinati nastri narrativi antiquari a cingere l'interno di San Satiro. Sotto questa luce l'assenza del nome di Agostino de Fondulis dai documenti trivulziani apparirebbe quasi straniante, se non tenessimo conto che il "padovano" oltre all'impegno in San Satiro dal 1483,⁹¹ dal 1484 risulta occupato con Giovanni Battagio nel complesso cantiere del palazzo piacentino di Manfredo Landi, che egli sembra seguire con grande attenzione⁹².

Di palazzo Trivulzio, abbattuto nel 1927, restano pochissime immagini, e alcune parole, a rievocare ambienti fantasmatici, ovvero quanto di più lontano dalla pesante materialità dell'architettura⁹³. Della sua *facies urbana*, i documenti tacciono, quasi che il Trivulzio non se ne sia occupato, in un atteggiamento metonimico, tale per cui l'inedito rappresentato dal lussuoso ambiente della "Camera dell'Oro" e dal sistema portale-scala avessero parlato per il tutto, convivendo pacificamente con un cortile a suo modo anacronistico⁹⁴.

Dopo l'estesa e aggiornata riforma descritta dai documenti del 1485, il palazzo verrà abitato pochissimo⁹⁵, sopravvivendo alle confische del 1495 e del

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ *Ibidem*.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ S. Bandera, M.C. Passoni, M. Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 34-35.

⁹² *Infra*, pp. 208-211.

⁹³ Si veda la domanda da parte della società anonima "quartieri rugabella" per costruire un nuovo palazzo per ospitare la "Specola del commercio", il 22 dicembre 1925, e la lettera del 7 maggio 1927 del sovrintendente Ettore Modigliani di denuncia alla prefettura, nella quale il cortile risulta appena demolito. SABAP MI, Archivio storico, Palazzo Trivulzio.

⁹⁴ Di collocazione incerta le «due ragguardevoli colonne in marmo di Paro [...] le quali anchor oggi si vedono avanti alle porte dell'illustrissima dimora» condotte dall'assedio di Osimo del 1487: A. Madrignano, *Le imprese dell'illustrissimo Gian Giacomo Trivulzio il Magno*, a cura di M. Viganò, Chiasso 2014, p. 407. Per un'ironia della storia, il figlio del Magno, Gian Nicolò, sposerà nel 1501 Paola Gonzaga, nipote del marchese Ludovico, il committente della Camera mantegnesca: G. Agosti, *Le ragioni di Bramantino*, in *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2012, p. 53.

⁹⁵ I soggiorni del Trivulzio a Milano dopo il giugno 1488 si limiteranno a un breve passaggio in città tra il dicembre 1492 e il febbraio 1493, dopodiché vi rientrerà nel settembre 1499: Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo* cit., pp. 2-4.

1497⁹⁶, e ai danni del febbraio 1500 quando «forno sachegiate quasi tutte le case de' Trivulzi», compresa gran parte della preziosa biblioteca⁹⁷. Col nuovo secolo, Gian Giacomo, ormai Magno, potrà condurre Luigi XII ad ammirare la “Camera dell’Oro” durante il ricevimento organizzato il 27 maggio 1507 per festeggiare l’entrata trionfale del re francese reduce dall’impresa di Genova:

El bancheto fu fato dopo chel Re Luysio hebe preheso Genoa. Tanto sumpuoso chel costo decemillia scutj, la manifatura de lo pastizo costo 800 franchi. El Re mangio in la saletta, *li Cardinali n° circa 12 in la camera de loro*. El duca de Savoya borbono et decj prencipi et signori di Franza et Italia et li ambassatori in la salla grande: salvo lo ambasciatore veneto per la concorrenza de la precedentia del duca de Savoya et luy mangio in una camera solo. Sopra le gallerie et salle de sopra mangiarono li gentilhomini de la guardia del Re li generali tesoreri et secretari. In la corte grande mangiarono li arzei et lanzeri de la guardia del Re. In la casa de ms. Urbano Triultio mangiarono le gentildone et signore, et tuti havevani li soi sescalchi et servitori. Se consumo ducento mezene de porzi. La casa tuta ornata a torno et ale porte. Su la strata maestra de la casa de Herasmo Triultio sino ala casa del Cazanigho tuta coperta de panno scarlato cum le stelle et gigli doro, uno stafardo eminente dove stava el Re et de soto li stavano le done per vedere ballare [...] ⁹⁸.

L’età francese cambierà le gerarchie e gli interessi, e più che concentrarsi sulla «domus magna mediolani», il Magno indirizzerà i propri sforzi mecenatistici verso Vigevano e la residenza di Cassino, secondo una politica, come nota Nicola Soldini, tutta delimitata e coincidente «con lo spazio politico concesso con somma prudenza dal governo francese»⁹⁹. A Milano, a partire dal 1504, egli inizierà ad occuparsi della casa della morte: inizialmente un’«archa marmorea»¹⁰⁰, che di lì a poco, proprio nel

⁹⁶ Si veda il bando di confisca dei beni trivulziani nel Milanese promulgato il 12 aprile 1495 e il verbale di confisca dei beni contenuti nella dimora di via Rugabella Milano steso il 21 febbraio 1497 in ASMi, *Finanza Confische*, 3001.

⁹⁷ Mulas, *Il libro d’ore di Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 51.

⁹⁸ Albrion, Rebucco, *Vita del Magno Trivulzio* cit., p. 55. Gli arazzi non sono mai arrivati a Milano fino al 1515-1516: M. Viganò, *Bramantino a Milano: precisazioni “trivulziane”*, in “Raccolta Vinciana”, XXXV, 2013, pp. 117-152: 125-127.

⁹⁹ N. Soldini, *Il governo francese e la città: imprese edificatorie e politica urbana nella Milano del primo ’500*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 431-448: 443.

¹⁰⁰ Nel testamento datato 2 agosto 1504 il Trivulzio ordina per la propria sepoltura un monumento funebre da porre in San Nazaro, in una «archa marmorea elevata a terra saltem pro brachia octo vel circha laborata in qua vult expendi debere usque ad summam ducatorum quattuormilium», Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo* cit., pp. 42-43; sul «sepulcro di messer Giovannj Iacomo da Trevlso» di Leonardo, cfr. *ibidem*, con bibliografia.

1507, assumerà la forma di una cappella, fondata nel secondo decennio e affidata a colui che meglio saprà dar forma a quel *tempo nuovo*¹⁰¹. Con quest'ultimo gesto di avanguardia, l'anziano Gian Giacomo dimostrerà ancora una volta il proprio acume come committente, "inventando" Bramantino architetto, appena rientrato dal centro delle avanguardie: la Roma di Giulio II e Bramante¹⁰².

Il cantiere di San Satiro, un "flesso" temporale

Lo squarcio documentario aperto dal *Libro mastro* di casa Trivulzio mostra Bramante, Matteo Fedeli, i fratelli Battagio e Giovanni Ambrogio De Donati impiegati nel cantiere del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio nel 1485, all'interno del quale spicca uno spazio costruito attraverso un'opera di raffinatissima carpenteria. Possiamo immaginare l'ambiente che questa squadra singolare allestisce per Gian Giacomo Trivulzio come una delle sfavillanti architetture intagliate dai fratelli De Donati per la *Natività* del Castello Sforzesco (entro il 1498)¹⁰³ (fig. 13) e più tardi dai Del Maino per il *Ringraziamento e conversione di Regolo* (formella nell'ancona di *Sant'Abbondio* nel Duomo di Como, 1510-1514) o per il più tardo *Sposalizio della Vergine* del Poldi Pezzoli¹⁰⁴, questa volta pensata però per rivestire un ambiente tridimensionale e a scala umana. La "Camera dell'Oro" si sarebbe configurata come un teatro della simulazione, una lussuosa *bôite à mâllice* umanistica, tra il finto coro di San Satiro e gli affreschi per Gaspare Ambrogio Visconti, all'interno di quell'accelerazione potente dei tempi artistici milanesi impressa da una tangenza d'interessi tra committenti e artisti che si riverbererà solo in seconda battuta sugli interessi ducali.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 43. Nel testamento successivo, rogato il 22 febbraio 1507, menziona una «capella per prefatum dominum testatorem construenda et fundanda in ecclesia vel prope ecclesiam Sancti Nazarii in Brolio Mediolani» con «uno sepulchro in ea construendo», *ibidem*.

¹⁰² Bramantino è documentato a Milano fin dal dicembre 1509: *ibidem*, p. 44; e M. Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio, la Madonna di Lonigo e la Trivulziana in San Nazaro a Milano*, in "Aldèbaran", III, 2015, pp. 57-86, con ipotesi di fondazione della cappella nel 1516.

¹⁰³ Cfr. la scheda in Casciaro, *La scultura lignea* cit., p. 307, sul retro compaiono gli stemmi Grassi e Trivulzio (immagine in *Giovanni Pietro e Ambrogio De Donati scultori e imprenditori* cit., p. 220) del matrimonio tra Margherita Grassi, vedova di Giulio Sforza, e Francesco Trivulzio, da datare entro il 1498, data di morte della sposa.

¹⁰⁴ M.T. Binaghi Olivari, *Le domeniche al museo Poldi Pezzoli*, Milano 1980, pp. 42-50; scheda in Casciaro, *La scultura lignea* cit., p. 341. Giacomo del Maino è testimone del contratto sottoscritto da Matteo Fedeli e Marco Lombardi il 24 aprile 1482 per il «tabernaculum [...] lignaminis» in San Satiro: cfr. Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 19.



13 Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio de Donati (bottega), *Natività in legno policromo e stemma dei Trivulzio*. Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano.

San Satiro è il luogo fisico, quasi un «infundibolo cronosinclastico»¹⁰⁵, dove tutto precipita per dare luogo a una *novitas* che non riguarda solo l'architettura ma in senso più generale le attrezzature mentali artistiche milanesi; e Gian Giacomo Trivulzio appare come uno dei primi estimatori di un gruppo di lavoro, composto per lo più da forestieri, che si incontrano nel cantiere più all'avanguardia del ducato¹⁰⁶.

Secondo la ricostruzione di Schofield e Sironi, la chiesa di Santa Maria presso San Satiro, iniziata nel 1478¹⁰⁷, menzionata nei documenti come *facta e constructa* nel gennaio 1482, deve aver assunto la sua configurazione definitiva nel marzo 1483 quando vengono commissionati i fregi in terracotta per la Sacrestia e la chiesa (coincidenti con le misure del fregio realizzato)¹⁰⁸. Nonostante al momento non sia emersa alcuna documentazione riguardante Bramante e Giovanni Battagio in San Satiro *ante* 1482, Schofield ha ipotizzato che ambedue fossero coinvolti nella progettazione della chiesa fin dalle prime battute¹⁰⁹; mentre Gabriele Battagio, legato al cantiere da documenti che non fanno riferimento alle sue mansioni, potrebbe essere stato impiegato come stuccatore-plasticatore¹¹⁰.

Alla squadra va aggiunto il nome di Agostino de Fondulis, genero di Giovanni, proveniente da Padova, la cui prima apparizione a Milano è

¹⁰⁵ K. Vonnegut, *Le sirene di Titano*, Milano 2006, p. 251 (*The Sirens of Titan*, New York 1959), cfr. la prefazione di U. Eco alla prima edizione italiana, Piacenza 1965.

¹⁰⁶ Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit.; Schofield, *Bramante e Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 49-51.

¹⁰⁷ Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 17-18; cfr. anche M. Rovelli, *Da parrochiani a scolari. Alcuni volti della committenza di Santa Maria presso San Satiro (1476-1490)*, in "AL", 179-180, 2017, pp. 29-41.

¹⁰⁸ Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 28.

¹⁰⁹ *Ibidem*, pp. 39-46. La perizia architettonica di Giovanni Battagio deve essere stata notevole dato che dal 1484 lo troviamo contemporaneamente impegnato nella progettazione di palazzo Landi a Piacenza, e dal 1486 in quella di Santa Maria della Passione, secondo Schofield con navata coperta da una volta a cassettoni: Schofield, *Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 48; sulla chiesa cfr. P. Modesti, *Santa Maria della Passione a Milano*, in *Bramante milanese* cit., pp. 299-313.

¹¹⁰ Gabriele appare come teste insieme a Bramante in un atto del dicembre 1482: C. Baroni, *Documenti per la storia dell'Architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma 1968, vol. II, pp. 113-114, doc. 540. Il 2 aprile 1483 egli risulta testimone di un atto secondo il quale tale Protasio da Lonate accetta di tenere messe giornaliere in San Satiro per 8 lire al mese: Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., appendice documentaria n. 13. Non sappiamo se Protasio fosse parente di Domenico da Lonate «clerico laudensi», rettore di San Satiro dall'ottobre 1478, che Schofield individua come referente dei Battagio, data la comune origine lodigiana: *ibidem*, p. 46 e appendice documentaria n. 4. Nel libro dei conti di palazzo Trivulzio del 1485, compaiono poi un Ambrogio Pietro da Lonate legnamaro (Mastro 1485, ff. 5r, 16v, 92v), e un Bartolomeo da Lonate, anch'egli legnamaro e destinatario (come Bramante) di un paio di calze nei conti delle spese per la famiglia (Mastro 1485, f. 5r, 18v). Nel 1487 Gabriele Battagio è pagato per lavori non meglio specificati a San Satiro: Baroni, *Documenti* cit., doc. 546. L'ipotesi di un suo impiego come stuccatore è suffragata dal contratto dell'8 agosto 1500 secondo cui egli risulta esplicitamente incaricato di eseguire i lacunari di stucco per Santa Maria presso San Celso sotto la supervisione di Dolcebuono: Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., appendice documentaria n. 16.

datata al settembre 1482¹¹¹. A lui vengono assegnati nel marzo 1483, con un contratto estremamente impegnativo, i fregi della Sacrestia (figg. 14-15), delle navate e dei transetti della chiesa, nonché trentasei figure di terracotta «secundum apparere dicti domini Antonioti [Antonio da Meda, uno dei fabbricieri] et magistri Donati dicti Barbanti de Urbino»¹¹². Sin dalle prime battute Agostino è menzionato come *magistro*, immediatamente inserito nella rete delle relazioni tra Bramante e Battagio, ma non basta, dato che la commissione per il *Compianto* di San Satiro, compresa nel documento sopra citato, vede come fideiussore un altro nome eccellente: Ambrogio de Predis, e che il legame con quest'ultimo non sia casuale è confermato dalla presenza dello stesso Agostino pochi giorni dopo, il 25 aprile, come testimone al contratto di allogazione della *Vergine delle Rocce* a Leonardo da Vinci, Giovanni Ambrogio ed Evangelista De Predis¹¹³.

De Fondulis si presenta a Milano con un repertorio di qualità immediatamente elevata, recando con sé i frutti migliori della sua educazione padovana avvenuta presso la bottega del padre Giovanni, scultore ben inserito nell'ambiente artistico che gravitava intorno al Santo dal 1469, e che appare una sorta di agente degli scambi su Padova, tra gli anni Sessanta e Novanta¹¹⁴. Dunque è con Agostino che le potenti lezioni di Donatello e

¹¹¹ Cfr. *ibidem*, appendice documentaria n. 11 (i), 2 settembre 1482, nel quale Agostino de Fonduli è detto «de Padua», e 11 (ii), il 17 novembre 1486 si specifica «Augustino Paduano filio domini Johannis».

¹¹² *Ibidem*, p. 41; Baroni, *Documenti* cit., doc. 541. Cfr. Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 33-53.

¹¹³ G. Biscaro, *La commissione della "Vergine delle Rocce" a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, in "ASL", XXXVII, 1910, I, p. 132 n. 2. Ambrogio de Predis risulta fideiussore anche nel documento del 2 settembre 1482, sopra citato, in cui De Fonduli agisce come procuratore per Giovanni Battagio: Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., appendice documentaria n. 11 (i).

¹¹⁴ S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, pp. 193-196; Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 44-49. Alla collaborazione tra Agostino e il padre Giovanni Giuliana Ericani assegna il *San Giovanni Evangelista*, *San Pietro e Gesù Cristo* del Museo Civico di Padova, con datazione *ante* 1483; e le tre sculture del Vescovado: G. Ericani, scheda *Giovanni de Fondulis, Isaia*, in *La scultura nell'età di Andrea Mantegna*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. 92-94; Ead., *Prima e dopo Giovanni de Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La Cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, a cura di A.M. Spiazzi, V. Fassina e F. Magani, Milano 2009, pp. 109-122. A metà degli anni Ottanta la bottega di Giovanni è in piena attività: nel 1484 Giovanni partecipa alla gara per i rilievi in bronzo del «choro de fuora» al Santo, con Bellano e Bertoldo; nel 1485 gli vengono commissionate da Andrea da ca' Pesaro venti teste in terracotta e un gruppo con la Vergine e il Bambino; dello stesso anno è poi la *Pietà con Isotta da Lusignano*. Dopo il 1485 non vi sono notizie circa l'attività di Giovanni, che però è citato come deceduto in un documento del 1497, allorché la figlia Caterina, consegna la propria dote al marito, lo scultore Antonio Antico. La bottega di Giovanni dev'essere dunque stata cospicua e deve aver tenuto a battesimo personalità artistiche di diversa caratura quali il figlio Agostino, Andrea Riccio (negli anni Novanta) e il genero Antonio An-



14 Santa Maria presso San Satiro.

15 Santa Maria presso San Satiro. Dettaglio di un capitello “raddoppiato”, posto su uno dei pilastri dell’ordine minore nella navata.

di Mantegna giungono direttamente a Milano, depositandosi in San Satiro secondo motivi tratti direttamente dalle antichità patavine e da codici di disegni redatti nell'ambiente mantegnesco¹¹⁵. Questa linea padovana, in parte alternativa a quelle urbinate e ferrarese, approfondisce quel canale verso Venezia, già percorso da Filarete e Benedetto Ferrini, e successivamente da Cristoforo Solari, a far da tramite tra le ultime novità bramantesche e la bottega dei Lombardo, dalle prospettive sulla facciata della Scuola Grande di San Marco fino all'*Adamo* del Metropolitan, il cui volto appare ricalcato su uno dei baroni dipinti in casa di Gaspare Ambrogio Visconti¹¹⁶.

Nel cantiere milanese un'altra linea intreccia assai per tempo Milano, Padova e Roma, ed è quella percorsa da Antonio Meda, scolaro e poi priore della Scuola di Santa Maria presso San Satiro, che si occupa della fabbrica per tutti gli anni Ottanta: collaudatore accanto a Bramante delle terrecotte di De Fondulis, lo si ritrova qualche decennio più tardi fideiussore per Gabriele Battagio e per Agostino nel cantiere di Santa Maria

tico. Cfr. G. Zorzi, *Notizie vicentine di artisti cremaschi*, in "AL", VI, 1961, pp. 111-112; E. Rigoni, *L'arte rinascimentale in Padova. Studi e documenti*, Padova 1970, pp. 25-26; A. Sartori, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Vicenza 1976, pp. 99-100; A. Bacchi, L. Giacomelli, *Rinascimento di terra e di fuoco. Figure all'antica e immagini devote nella scultura di Andrea Riccio*, in *Rinascimento e passione per l'antico. Andrea Riccio e il suo tempo*, a cura di A. Bacchi e L. Giacomelli, Trento 2008, pp. 16-57: 28-30; G. Gentilini, *La terracotta a Padova e Andrea Riccio "celebre plasticatore"*, *ibidem*, pp. 59-75; e le schede A. Galli, *Giovanni de Fonduli, San Giovanni Battista*, *ibidem*, pp. 252-255; L. Siracusano, *Giovanni de Fonduli, Madonna in trono col Bambino*, *ibidem*, pp. 248-250; più recentemente: M. Scansani, *Due nuove opere di Giovanni de' Fondulis*, in "Arte Veneta", 75, 2018, pp. 180-185; e Id., *Giovanni de Fonduli a Padova*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli e A. Galli, Verona 2020, pp. 79-89.

¹¹⁵ O. Lanzarini, *Le vie dell'antico sono infinite? Appunti sulle fonti archeologiche negli elementi decorativi di Santa Maria presso San Satiro a Milano*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 43-49; Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 45, hanno individuato in alcuni fogli del codice Destailleur di Berlino, cosiddetto del Mantegna, ff. 17r, 26r, 28r, le fonti per alcuni dettagli in San Satiro. Peraltro all'interno dell'impegnativo contratto di Agostino restano ancora in attesa di collocazione certa i trentasei pezzi in consegna entro agosto 1483. La disparità nella qualità di esecuzione tra le teste della Sacrestia e quelle nella cupola, ha fatto propendere Ceriana ad attribuire queste ultime a Giovanni de Fondulis, in base a una lettura del documento del marzo 1483 in cui Agostino pareva risiedere a Milano presso il padre Giovanni: Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 48; per lo scioglimento della lettura cfr. R. Schofield, *Bramante milanese: collisioni di culture architettoniche?*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 7-15, 11.

¹¹⁶ W. Stedman Sheard, *Bramante e i Lombardo: ipotesi su una connessione*, in *Venezia Milano. Storia, civiltà e cultura nel rapporto tra due capitali*, a cura di C. Pirovano, Milano 1984, pp. 25-56; R. Schofield, *La facciata della Scuola Grande di San Marco: osservazioni preliminari*, in *I Lombardo: architettura e scultura a Venezia tra '400 e '500*, a cura di A. Guerra, M. Morresi e R. Schofield, Venezia 2006, pp. 3-34; M. Ceriana, *Rubriche per la prima carriera artistica di Bramante*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di S. Romano e P.N. Pagliara, Roma 2014, pp. 217-255. Per una cultura del cantiere e dei materiali nella Sacrestia di San Satiro (in particolare modo per l'utilizzo della calce) che rimanda al Veneto cfr. le osservazioni in F. Amendolagine, F. Bulfone, A. Moussali, *La materia e l'opera di Bramante nella 'Ritonda' di Santa Maria presso San Satiro*, in "AL", 1-2, 2016, pp. 50-57.

presso San Celso¹¹⁷. Meda, già con bottega di famiglia a Padova¹¹⁸, risulta proprietario di una bottega orafa a Roma, presso la quale si trasferirà l'incisore Bernardo Prevedari dal gennaio 1482 per due anni, lasciando la propria prospiciente San Satiro¹¹⁹.

Come ricostruito da Edoardo Rossetti, l'ambiente degli orafi gioca un ruolo nodale per San Satiro e Bramante¹²⁰. Anche Giovanni Fonduli ha a che fare con questo ambito, dato che è a sua volta figlio di un orefice, con fratelli e nipoti attivi a Vicenza: come orafi, ed è responsabile di una bottega in cui si modella sia in terracotta che in bronzo, presso la quale è stato ipotizzato l'apprendistato di Riccio¹²¹.

¹¹⁷ Cfr. ASMi, *Notarile*, Boniforte Gira, 2538, 27 ottobre 1500 (da Fondo Sironi). Nel lunghissimo cantiere di San Celso, la costruzione del nuovo tiburio sembra riproporre le stesse maestranze e forse anche le stesse modalità di collaborazione sperimentate in San Satiro tra il 1500 e il 1506. Gabriele Battagio è incaricato della realizzazione delle decorazioni in stucco, verosimilmente in lacunari, con contratto datato l'8 agosto 1500 (con fideiussore Antonio da Meda), e pagamenti il 15 maggio 1501, 24 novembre 1503, 30 maggio 1506, 11 luglio 1506: Riegel, *Santa Maria presso San Celso* cit., pp. 355, 357, 365, 369, 370. Nel frattempo «Agostinum de Fondutis de Crema dictum Paduanum» è incaricato di preparare «Apostolos decem seu imagines vel simulacra decem Apostolorum circhum seu circha tiburium», con contratto del 5 aprile 1502 (anche in questo caso il fideiussore è Antonio da Meda) e pagamenti il 9 aprile, 14 e 28 maggio, 9 luglio, 24 e 29 settembre 1502, 24 novembre 1505, *ibidem*, pp. 360-362; e Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., appendice documentaria nn. 16 e 18. Al tiburio di San Celso lavora anche Antonio Raimondi (*ibidem*, p. 45), che entra in cantiere praticamente insieme a Battagio; pagamenti sono registrati nelle seguenti date: 9 ottobre 1501 «per comprare oro per metere sotto il tiburio», 20 novembre 1501 per «azurillo», 5 marzo 1502 «per migliara 2 de horo per metere in opera al tiburio», 19 marzo 1502, 14 settembre 1502, 29 aprile 1503 «a mettere l'oro sotto el tiburio», 15 luglio 1503, 5 novembre 1503, 2 gennaio 1504, 7 marzo 1504, 3 novembre 1504, 5 aprile 1505, 14 marzo 1506, 14 agosto 1506, 19 maggio 1508, «sopra l'opera deli 11 apostoli», 7 ottobre 1508, 31 dicembre 1508, 21 luglio 1509, 11 agosto 1509 per la lanterna del tiburio, e 1° settembre 1509, in Riegel, *Santa Maria presso San Celso* cit., pp. 359, 360, 361, 364, 365, 366, 367, 369, 370, 375, 377, 378. Infine compare anche Pietro Bussolo, il 12 e 25 giugno 1501, 6 novembre 1501 per «coxere ly testoni», il 24 settembre 1502 e 22 aprile 1503: *ibidem*, pp. 357, 360, 362, 364, 365. I lavori al tiburio risultano conclusi il 14 maggio 1506: «Conclusum est quod perficiatur totum tiburium cum Apostolis», *ibidem*, p. 369; e il 17 agosto 1506: «Conclusum et ordinatum est quod magister Bernardus de Trivilio faciat seu depingat et perficiat iuxta tiburium ceptum unum ex duodecim Apostolis existentem iuxta seu dictum tiburium [...]», *ibidem*, p. 370.

¹¹⁸ M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, in "Annali di Architettura", 17, 2005, pp. 93-106: 94-95, mette in luce il legame possibile tra Antonio da Meda e Giacomo di Antonio da Meda e la sua bottega, orafa a Padova negli anni Trenta del Quattrocento.

¹¹⁹ C. Alberici, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno di Bramante*, in "AL", 86-87, 1988, pp. 3-13: 4-5; Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 50 n. 34. Nel 1491 a Roma scenderà anche Giovanni Ambrogio de Predis: M. Albertario, recensione al volume di M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del Rinascimento* (Roma 2002), in "BSPSP", n.s., 2004, pp. 399-405: 402.

¹²⁰ E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 43-79: 45-46.

¹²¹ Agostino è dunque nipote dell'orefice Fondulino, fratello di Bartolomeo, anch'egli orefice attivo a Vicenza dal 1471, documentato a Padova tra il 1469 e il 1485: Ericani, scheda *Giovanni de Fondulis, Isaia* cit., p. 93; Gentilini, *La terracotta a Padova* cit., pp. 59-63.

Infine, un altro nome, già presente nel gruppo di lavoro in palazzo Trivulzio, è quello del pittore Matteo Fedeli, committente dell'incisione Prevedari, e che in San Satiro risulta incaricato con Marco Longobardi il 24 aprile 1482 di dorare e dipingere il «tabernaculum unum lignaminis cum frixiis» decorato con «capitellis [...] delfinis octo aureatis et vasis quatuor et serpillis sui similiter», ovvero la «manufacture seu anchone» per l'altare della Beata Vergine, già collaudata nel gennaio 1482 con *arbitri* Carlo Trivulzio, scolaro della confraternita, e Nazaro Draghi, e a cui gli intagliatori Pietro da Bussero (Bussolo) e Marco de Gariboldi avevano lavorato sin dal novembre 1479¹²². Si tratta dello stesso Carlo Trivulzio (cugino di Gian Giacomo), che insieme a Gian Fermo Trivulzio (fratello di Gian Giacomo) procederà alla ricusazione del lavoro di Matteo Fedeli nella «Camera dell'Oro» del palazzo in contrada Rugabella nel 1487¹²³.

Nei continui rimandi tra Gian Giacomo Trivulzio e il cantiere di San Satiro, bisogna ritornare alla casa di Cicco, e al suo genero, amico fraterno del Trivulzio, altro committente e ospite di Bramante: Gaspare Ambrogio Visconti, il quale nel testamento del settembre 1483 dispone un legato in favore della nuova chiesa di San Satiro «in fabricando, costruendo et seu ordinando dictam ecclesiam» per la somma di 400 lire imperiali, distribuita, con grande lungimiranza, lungo vent'anni, giusto in tempo per finanziare il contratto del De Fondulis stilato l'11 marzo¹²⁴.

In un atto del dicembre 1482 relativo a San Satiro che vede Gabriele Battaggio come teste insieme a Bramante, quest'ultimo dichiara la propria residenza in parrocchia di San Giovanni alle Quattro Facce a Porta

¹²² G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria di San Satiro*, in «ASL», XXXVII, 1910, pp. 105-144: 132, doc. I; Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 18-19; appendice documentaria, nn. 7, 8, 10, pp. 47-48; Ceriana, *Osservazioni sulle architetture plastiche o dipinte a Milano* cit., pp. 113-119; M. Albertario, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Milano 2005, pp. 27-35: 31 (che propende per mantenere distinte le due opere); Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 37-42, 44, 51 n. 85. Sulla bottega dei fratelli De Fedeli: S. Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in «Nuovi studi», IX-X, 2004-2005, pp. 69-103: 83-85; sull'impegno di Stefano De Fedeli nella decorazione dello studiolo di Ambrogio Grifi tra il 1477 e il 1478, cfr. C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotaio apostolico*, in *Terrecotte nel ducato di Milano* cit., pp. 143-174: 143-144. Su Carlo Trivulzio e la confraternita di San Satiro cfr. anche M.P. Zanoboni, *I Da Gerenzano, ricamatori ducali alla corte sforzesca*, in «Storia economica», VII, 2-3, 2004, pp. 495-546: 518 n. 69.

¹²³ Per la genealogia Trivulzio cfr. Arcangeli, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., tavole tra pp. 29 e 30.

¹²⁴ G.B. Sannazzaro, *Per Santa Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, in «Raccolta Vinciana», XXV, 1993, pp. 63-85: 63-64; Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 43, fonte: Archivio Dal Pozzo, Eredità Visconti, doc. 3, 4 settembre 1483; Id., *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista urbinata e la società milanese*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 95-99: 97.

Nuova¹²⁵. Come nota Rossetti si tratta di una zona eccellente, nella stessa parrocchia, a pochi passi dalla casa di Cicco Simonetta, risiedono due umanisti di rango, entrambi strettamente legati del segretario ducale: il fratello Giovanni Simonetta, e il genovese Antonietto Campofregoso, detto “Fileremo”, il più raffinato poeta del circolo di Gaspare Ambrogio Visconti, ritratto insieme a Bramante in un sonetto del Cammelli (fig. 60)¹²⁶.

Se i “sonetti delle calze” bramanteschi paiono nascere all’ombra del circolo letterario di Gaspare Visconti, nei conti del *Libro mastro* di casa Trivulzio del 1485 l’argomento compare nella sua forma più materiale¹²⁷. Questo tipo di voce, rubricata nella colonna di *Spese per la famiglia* e che pare esulare dal contesto strettamente architettonico, ha costituito uno dei tasselli per l’ipotesi di una residenza di Bramante presso il Trivulzio¹²⁸. Tuttavia qui non compaiono solo le calze di Bramante, due paia, e una «turchetta de panno argentino et uno zuppono de fustagno» a luglio¹²⁹, ma risultano acquistate calze anche a tale Giovanni Maria Drago, a Bartolomeo da Lonate «legnamaro nostro [...] per paro uno de calze alla divisa date a lui», e «all’ortolano nostro»¹³⁰. È difficile pensare che tutti costoro godessero del rango effettivo di famigli del Trivulzio, inoltre al momento non disponiamo di documenti contemporanei che possano indicare una dimora di Bramante in contrada Rugabella nel 1485. Per gli anni successivi risulta invece attestata la residenza dell’urbinate presso due dei suoi committenti privati, prima nella piccolissima parrocchia di San Martino al Corpo *intus*, coincidente con quella del palazzo di Filippo Eustachi (tra novembre 1486 e gen-

¹²⁵ Baroni, *Documenti* cit., pp. 113-114, doc. 540.

¹²⁶ Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 44. Cfr. A. Fileremo Fregoso, *Opere*, a cura di G. Dilemmi, Bologna 1976, pp. XIII-XVIII; *I sonetti faceti di Antonio Cammelli secondo l’autografo ambrosiano*, a cura di E. Percopo, Napoli 1908, p. 342, s. 307. Antonio Fregoso è peraltro uno dei pochi intellettuali della cerchia del Visconti ad essere menzionato da Cesariano, per i versi su Democrito ed Eraclito: cfr. A. Rovetta, *Note introduttive*, in C. Cesariano, *Vitruvio De Architectura*, a cura di A. Rovetta, Milano 2002, p. XI. Si segnala un documento che registra la presenza di Bramante a Colturano in casa Campofregoso, il 9 settembre 1495, ritrovato da Carlo Cairati, pubblicato in Repishti, *Regesto*, doc. 62, p. 213 (qui indicato erroneamente 1496).

¹²⁷ Come spiega Dante Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante*, in Id., *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005, pp. 29-37, le calze bramantesche sono di pelle, come le «bragatas calzas» descritte da Teofilo Folengo nel *Baldus* (IX, 13-14).

¹²⁸ R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-330: 314-315; Schofield, Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., p. 45.

¹²⁹ Mastro 1485, f. 117v.

¹³⁰ Mastro 1485, ff. 18v, 47r. Altri acquisti di calze al fol. 5v. Cfr. gli acquisti di calze e indumenti da parte di Cicco Simonetta a beneficio di dipendenti, famigli e protetti: Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano* cit., pp. 52-56.

naio 1487)¹³¹, poi in casa di Gaspare Ambrogio Visconti dal 1487 al 1492¹³². Questi dati rischiano di produrre una serie di ipotesi *à rebours* affascinanti, ma per il momento non possono che restare tali: per quanto riguarda una possibile ospitalità nel quartiere dei Simonetta nel 1482, e nel 1485 presso il Trivulzio, al momento il giudizio non può che restare sospeso.

Stanze per Gaspare Ambrogio Visconti

Il 20 ottobre 1486 il barone lombardo e poeta Gaspare Ambrogio Visconti traslocava dalla sua residenza in San Giovanni sul Muro, nella grande casa acquistata pochi giorni prima dagli eredi di Giovanni da Varese in parrocchia San Pietro in Caminadella¹³³.

Bramante, che abbiamo lasciato nel 1482 in parrocchia di San Giovanni alle Quattro Facce, e che nel 1485 si vorrebbe in casa di Gian Giacomo Trivulzio, lo ritroviamo nel gennaio 1487 in un documento connesso a Gaspare Visconti, nel quale egli dichiara una residenza in parrocchia San Nicolò *intus* a Porta Vercellina, mentre il barone-poeta è registrato a due indirizzi contemporaneamente: a Porta Ticinese, in parrocchia San Pietro in Caminadella e a Porta Vercellina, in parrocchia di San Benedetto minore. Tredici atti notarili tra aprile 1487 e maggio 1492, in cui Bramante compare in veste di teste per affari correnti di Gaspare Ambrogio, ne attestano la residenza in parrocchia San Pietro in Camminadella, verosimilmente presso la nuova casa viscontea, restringendo la datazione degli affreschi ivi contenuti (noti come quelli di casa Panigarola) a questo arco temporale¹³⁴. Osservando le date appare chiaro come il Visconti avesse

¹³¹ E. Rossetti, *L'incompiuto palazzo del castellano Filippo Eustachi a porta Vercellina (1485-1489)*, in "ASL", CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 431-461: 447-448.

¹³² Schofield, *Gaspare Visconti* cit., pp. 314-315.

¹³³ Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 46. Per la dimora di Gaspare Visconti *seniore* sulla piazza del Castello di Porta Giovia: *ibidem*, p. 22. La casa di Gaspare Ambrogio passerà al ricco mercante Francesco Maggiolini per diventare il cosiddetto palazzo Dal Verme: E. Rossetti, *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani (XV e XVI secolo)*, in *Palazzo Litta*, a cura di E. Bianchi, Milano, 2017, pp. 25-36; G. Sironi, *Gli affreschi di Donato D'Angelo detto il Bramante alla Pinacoteca di Brera di Milano: chi ne fu il committente?*, in "ASL", CIV, 1978, pp. 199-207; G. Visconti, *I Canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano 1979; B. Martignelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo nell'Italia settentrionale*, a cura di C. Bozzetti, P. Gibellini e E. Sandal, Firenze 1989, pp. 213-261; C. Pyle, *Towards the Biography of Gaspar Ambrogio Visconti*, in *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essay in Cultural History*, Roma 1997, pp. 59-81; D. Isella, *Lombardia stravagante* cit., *passim*.

¹³⁴ I documenti in questione sono datati 29 maggio 1488; 31 maggio 1488; 27 aprile 1489; 20 e 23 ottobre 1489; 10, 16, 20 novembre 1489; 30 aprile 1490 (in cui compare anche Giovanni Tolentino); 18 gennaio 1491, 10 maggio 1491, 7 novembre 1491; 9 maggio 1492: in Schofield, *Gaspare Visconti* cit., pp. 314-315.

immediatamente messo a disposizione dell'urbinate la sua nuova casa in modo da avviare velocemente il ciclo decorativo previsto, che a questo punto non sappiamo se limitato solo agli affreschi.

Secondo una descrizione settecentesca recentemente emersa dagli archivi, il complesso residenziale abitato dal Visconti si sarebbe articolato intorno a due cortili, quello principale «tutto dipinto», e un secondo con «diverse pitture, tuffi, fontana, statue di marmo [...] lastrico di vivo» e un «giardino con sue spaliere et prospettive»¹³⁵. Dipinte erano pure tutte le stanze al piano terreno e al primo; con la camera «delli baroni pittura di Bramante», già menzionata come «camera di baroni» negli inventari del 1499 e del 1500, situata al primo piano e inserita in una sequenza di ambienti prospettanti il giardino comprendenti la «camera de li arbori», una «camera degli uccelli», una «camera delle armi» e la «camera della scola».¹³⁶

La «camera di baroni», plasticamente articolata da nicchie dipinte con figure inserite (figg. 16-18), che all'inizio del XX secolo appariva di dimensioni «cubiche» (668 × 696 centimetri per un'altezza di 510 centimetri), aperta da finestre verso il giardino, e che Bruschi aveva letto come una sorta di *tablinum*¹³⁷, è il risultato di un restauro promosso dalla proprietà settecentesca, che ha modificato le dimensioni dell'ambiente originario, ricollocando alcuni degli affreschi ancora in buono stato, come registrato da Venanzio De Pagave:

Convien ritenere che quando il signor conte Borri fece l'acquisto di questa casa, la ritrovò in essere ben diverso da quelle che in oggi si vede: *questa stanza era in ogni sua parte coperta e dipinta di buona architettura alla quale davano risalto varie agulie, vasi e pedestalli, su de quali spiccavano sette figure gigantesche e le due mezze figure di Eraclito e Democrito vedevansi collocate nella stanza vicina sopra di una porta; il tutto però talmente logoro e guasto che fu in forse il cavaliere conservarle. Prevalendo però in lui l'amore che ha sempre portato alle belle arti, si determinò di abbandonare la parte dell'architettura di già perduta, ritenendo solo le figure, per dare alla stanza la regolare proporzione e simmetria; a tal fine fu d'uopo di aprire de' fori e finestre ove non vi erano, ne si perdonò a spesa nel tagliare li muri trasportando le figure*

¹³⁵ M. Ceriana, E. Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 55-70: appendice 2, pp. 68-69.

¹³⁶ L'inventario datato 6 maggio 1499 è pubblicato e discusso da E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-99; cfr. inoltre Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 46, e n. 201 p. 127. L'inventario del 13 settembre 1500 è stato pubblicato da Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista* cit., pp. 256-257; e discusso in Sironi, *Gli affreschi di Donato D'Angelo detto il Bramante* cit., pp. 201, 205.

¹³⁷ A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, p. 115.

ne' luoghi ove intiere ed ove per metà. Vi so dire di più: che di sotto alle antiporte che qui vedete vi si conserva ancora il restante delle figure quali furono da Bramante dipinte e che li due filosofi furono qui di mezzo trasportati sul camino per tenere più unita che fosse possibile la memoria di quest'opera di Bramante e dare un maggiore risalto alla stanza medesima¹³⁸.

Non si può comunque che concordare con Bruschi quando scrive che l'illusionismo prospettico della «camera di baroni» pare traslocare in un interno privato lombardo alcuni dei temi dello studiolo urbinato di Federico da Montefeltro¹³⁹ (la cui residenza milanese si trovava a pochi passi di distanza)¹⁴⁰; e, anche se non sappiamo quali e quante finestre fossero aperte nell'ambiente originario, all'interno di questa interazione vero-falso, queste avrebbero aggiunto una componente naturale mobile, e chissà se alla vasca d'acqua dipinta ai piedi dell'*Uomo con lo spadone* sul lato opposto avesse fatto riscontro il camino che avrebbe prodotto un fuoco reale come nell'assetto più recente¹⁴¹.

Le nicchie, invece che statue all'antica o uomini illustri, accolgono ritratti, raffigurati leggermente più grandi del naturale, di frequentatori di casa Visconti contemporanei di Bramante, ovvero i baroni in armi identificati da Lomazzo: «Et nel maneggiare l'armi con destrezza e fortezza insieme, sono stati principali Pietro Suola il Vecchio, Giorgio Moro da Ficino, Beltramo che fu ancora pittore; i quali tutti e tre furono alla presenza sua ritratti armati da baroni da Bramante a Milano in casa dei Panigaroli a Santo Bernardino»¹⁴². Non tutti sono armigeri, ad essi si alterna-

¹³⁸ V. De Pagave, *Dialogo fra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco Grande in Milano*, Milano, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, ms. D. 221, cc. 478-480 (corsivi miei), in Ceriana, Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti* cit., p. 62, e cfr. M. Ceriana, E. Rossetti, scheda III.2-8, *Uomini d'arme*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 193-195.

¹³⁹ Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 112-119. Era sicuramente nota agli ambienti milanesi la descrizione dello studio di palazzo Medici a Firenze stesa nel 1459 in occasione della visita di Galeazzo Maria Sforza: «[...] Chon arte intera in tarsia e'n pittura, / in prospettiva et sublimi intagliatj / et in gran magistero d'architettura [...]», in R. Hatfield, *Some Unknown Descriptions of the Medici Palace in 1459*, in "Art Bulletin", LII, 1970, pp. 232-249.

¹⁴⁰ *Infra*, pp. 177-182.

¹⁴¹ Ceriana, Rossetti, scheda *Uomini d'arme* cit., p. 102, cfr. C. Ricci, *Gli affreschi di Bramante nella R. Pinacoteca di Brera*, Milano 1902, con in appendice la descrizione dell'ambiente di L. Beltrami, *La sala degli Maestri d'arme* (già *La sala degli Maestri d'arme nella casa Panigarola in San Bernardino dipinta da Bramante*, in "Rassegna d'arte", II, 1902, pp. 97-103), p. 78: «la disposizione della luce in tutte le figure delle nicchie corrispondeva, per intensità e direzione, a quella delle tre finestre, mentre il punto di vista adottato dall'artista risultava nel mezzo della sala, dal quale posto lo spettatore, girando lo sguardo, vedeva l'effetto prospettico e la modellatura, corrispondenti sempre al relativo punto di vista ed alla illuminazione delle finestre».

¹⁴² G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura*, 1584, cap. VI, l. XLI. Si tratta di Pietro Suola detto "Strenuus", maestro d'arme di Ludovico il Moro, del pittore e schermidore Beltramo Gariboldi e il non parimenti noto Giorgio Moro "da Ficino".



16-17 *Uomini d'arme*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. Pinacoteca di Brera, Milano.



18 *Cantore*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. Pinacoteca di Brera, Milano.

no due giovani dalla fisionomia delicata: un cantore e un uomo laureato, probabilmente altri ritratti dal circolo visconteo.

L'intelaiatura delle nicchie rimaste, alla fine delle molte traversie subite, appare condotta con una certa gravità del segno pittorico, soprattutto rispetto a un altro prodotto grafico sicuramente bramantesco quale la stampa Prevedari, e si nota una certa caduta del tono architettonico, quasi che quell'idea così brillante di uno spazio straniante, tutto costruito attraverso relazioni duplici tra gli elementi dipinti, e tra rappresentazione e realtà, abbia sopravanzato la qualità degli elementi architettonici. Le lesene alternate a specchiature che scandiscono la cavità atmosferica delle nicchie, replicando in parte la soluzione della controfacciata di San Satiro, non paiono coordinate con gli elementi superiori: le modanature dell'architrave scorrono via senza risalti in corrispondenza dei sostegni, e si trovano su un piano vistosamente arretrato rispetto a quello delle paraste e dei capitelli; questi ultimi, trovandosi così in posizione avanzata, paiono privi di conclusione adeguata, un po' abbandonati a loro stessi. In basso, per quel che si può osservare, i fusti delle lesene sembrano appoggiarsi su una sorta di base continua composta da un toro e una profonda scozia, adeguata a sottolineare la cavità della nicchia come uno spazio continuo.

Nell'elaborazione del dettaglio, segnatamente il capitello, vediamo Bramante (o, a questo punto, chi per lui) indugiare in modo inconsueto in una riproduzione seriale, contravvenendo a quell'idea di *varietas* albertiana che in queste stanze sarebbe stata certamente ben compresa. Il capitello appare prossimo a quelli della facciata lungo via Falcone di San Satiro, bipartito, con un ordine di foglie, volute allacciate in basso alla base di una palmetta, abaco curvo con fiore centrale, ma condotto con un disegno molto sintetico, nonostante alcune finezze¹⁴³. Un fregio composto da una fascia scanalata, trattata come una sorta di triglifo continuo, cui risulta apposta una sequenza di patere baccellate (la cui fonte viene indicata da Matteo Ceriana nei rilievi di Donatello al Santo¹⁴⁴), completa il partito delle nicchie. Questa teoria continua di figure circolari avrebbe accompagnato la curvatura delle nicchie analogamente alla tribuna di Santa Maria delle Grazie, che si sarebbe costruita di lì a poco, dove le superfici curve sono percorse da sequenze di cerchi maggiori e minori. Tuttavia l'allestimento architettonico dei baroni lascia perplessi, non tanto per l'esecuzione, quanto per una scarsa concentrazione sull'aspetto tettonico unita alla serialità del linguaggio architettonico. Strano per un allestimento tutto dipinto, dove ci si sarebbe potuti sbizzarrire in un catalogo di soluzioni *ad infinitum*. Da parte sua

¹⁴³ Quale l'allacciamento centrale delle volute ortogonale al piano del vaso: Ceriana, Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti* cit., p. 64.

¹⁴⁴ *Ibidem*, p. 65.

Bramante non pare mai tirarsi indietro dal saggiare le possibilità tettoniche di un'architettura "modernamente antica e anticamente moderna", dall'incisione Prevedari a San Satiro, nel passaggio da un'idea di architettura disegnata a una costruita. All'interno della mentalità progettuale bramantesca le polarità *virtus* e *accidens* tessono un dialogo fertile, il cui esito è una *res aedificatoria* che continuamente si confronta con la realtà: progetto, verità, artificio procedono dunque insieme, in una plausibile «relazione fra quel comportamento "naturalmente artificioso" e lo "spirito di calcolo" individuato da Burckhardt come specifico dell'età rinascimentale»¹⁴⁵.

La caduta di tono negli affreschi sopravvissuti di casa Visconti potrebbe essere collegata a un impegno dell'urbinate che a questo punto si delinea molto più ampio della progettazione di una sola stanza¹⁴⁶. In questo contesto, la camera «detta delli baroni pittura di Bramante» risultava inserita in una sequenza di ambienti e sembra sempre meno un episodio a sé stante. Oltre all'allestimento di *architectura picta* al momento non sappiamo se Bramante sia intervenuto sull'architettura costruita, ma è chiaro come, per quanto riguarda il primo aspetto, la questione dei collaboratori si ponga in modo evidente. Nel palazzo di Gian Giacomo Trivulzio e in San Satiro egli pare essersi avvalso di una squadra di alto livello come i fratelli Battagio e Agostino de Fondulis (questi solo per San Satiro), cui deve aver potuto evidentemente demandare la progettazione e l'esecuzione del dettaglio architettonico, mentre per quanto riguarda la pittura non abbiamo invece notizia, dato che sia Matteo Fedeli sia Antonio Raimondi risultano artisti maggiormente impegnati nella loro carriera in opere di decorazione e non di pittura ad affresco¹⁴⁷.

Sulla scorta della notazione «in casa Panigaroli, tre [personaggi] ad una finestra finta dipinti da Bramantino»¹⁴⁸, e delle osservazioni di Gian-

¹⁴⁵ *Ricerca dei paradigmi: progetto, verità, artificio* s'intitola il primo capitolo di Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. 14.

¹⁴⁶ Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 46.

¹⁴⁷ *Ibidem*, pp. 53-54, Rossetti traccia il quadro delle relazioni tra Antonio Raimondi e la committenza di San Satiro, in cui egli si connota sin dalle prime battute un *magistro* di fiducia della confraternita. È uno degli arbitri nella causa tra i pittori Pietro da Velate e Giovanni Pietro Ricci e i confratelli di San Satiro per la dipintura del tiburio, e riveste lo stesso ruolo, scelto dagli scultori Giovanni Antonio Amadeo e Francesco Cazzaniga, nella commessa di un monumento marmoreo per Giulio Sforza: *Documenti Amadeo*, doc. 87, 30 giugno 1483; Biscaro, *Le imbreviature* cit., p. 135, doc. 5, 28 agosto 1483. A novembre 1483 con Antonio da Pandino, riceve da Cristoforo Visconti, un altro incarico per decorare «totum celum seu totam voltam seu fassam in archu existente de supra ecclesiam veterem S. Sattari et iuxta tiburium existens de supra altaris magni S. Sattari»: Biscaro, *Le imbreviature* cit., pp. 135-136, doc. 6, 10 novembre 1483. L'ultimo importante documento lo registra nel 1491, con incarico di policromare il *Compianto* di Agostino de Fondulis e la nicchia che lo conteneva, su indicazioni dello scolaro Aloisio Cusani, dell'orafo Antonio Meda e di Bramante: *ibidem*, pp. 139-140, doc. 10.

¹⁴⁸ *Cose degne d'essere vedute et considerate nella grande città di Milano abbozzo di un opuscolo di Iacopo Valerio canonico della Scala*, BAM, S.117.sup, c. 255r, cfr. A. Rovetta, *Tra un "paragone" e un "abbozzo"*

ni Romano, va contemplata la possibilità che il collaboratore in questione possa in effetti essere quello menzionato. Romano, sulla base di confronti stilistici, ha attribuito i Baroni a Bramantino, che verrà appellato in questo modo dal 1489 evidentemente sulla base di una frequentazione continua e ben avanzata a quell'anno¹⁴⁹. Per inciso, della «camera de li arbori» menzionata dagli inventari in casa Visconti non sappiamo al momento nulla, ma è Giovanni Agosti a osservare come, nonostante si trattasse di una tipologia decorativa di origine tardogotica piuttosto diffusa in Lombardia, proprio Bramantino risulti impegnato sullo stesso tema nel Castello di Voghera, tra la fine del 1499 e il 1503¹⁵⁰.

zo» di Giacomo Valeri. *Milano città d'arte ai tempi di Federico Borromeo e Cesare Monti*, in *Studi di Storia dell'arte in onore di Maria Luisa Gatti Perer*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 1999, pp. 307-315.

¹⁴⁹ G. Romano, *Un seminario su Bramantino*, in «Concorso. Arti e lettere», I, 2007, pp. 39-70: 48-49, 62-68. In tal modo, osserva Romano, si spiegherebbe bene l'attribuzione dell'Argo sforzesco a Bramantino, subito dopo i Baroni, da datare al 1490. Cfr. G. Agosti, *Bramantino a Milano*, in G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Bramantino a Milano*, Milano 2012, pp. 30-33; e G. Agosti, J. Stoppa, scheda *Argo*, *ibidem*, pp. 110-121. Si veda anche il confronto tra l'*Eraclito* di casa Visconti e il San Giovanni del Bramantino all'Ambrosiana, affresco datato 1489: G. Agosti, J. Stoppa, scheda *Compianto su Cristo morto*, *ibidem*, pp. 100-109. Tuttavia sulla questione dell'Argo da ultimo, con argomenti nuovi e convincenti: E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 43-79: 47-50.

¹⁵⁰ Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista* cit., pp. 256-257; Sironi, *Gli affreschi di Donato D'Angelo detto il Bramante* cit., pp. 201, 205. Tuttavia è difficile attribuire direttamente gli alberi di Voghera a Bramantino laddove l'architettura della Sala delle Muse è molto curata, ma certo è questione anche di cronologie. Cfr. Agosti, *Bramantino a Milano* cit., p. 46. Sempre Lomazzo, *Trattato* cit., cap. VIII, 2, p. 374, riferisce poi indirettamente della «camera de li arbori» quando riferendosi alla Sala delle Asse di Leonardo scrive che «negli arbori altresì si è trovato una bella invenzione da Leonardo di fare che tutti i rami si facciano in diversi gruppi bizzarri, la qual foggia usò, canestrando gli tutto, Bramante ancora». Sulla Sala delle Asse cfr. da ultima A. Alberti, *Dai giardini dipinti alle sale alberate: precedenti figurativi e letterari per la Sala delle Asse*, in *La Sala delle Asse del Castello Sforzesco Leonardo da Vinci all'ombra del Moro*, a cura di C. Salsi e A. Alberti, Cinisello Balsamo 2019, pp. 108-131. Troviamo menzione di una sala «dipinta a arbori et damisele in campo rosso», al piano nobile nel Castello di Pavia, nella descrizione delle «depinture vecchie» del 1469: E.S. Welch, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in «The Art Bulletin», 71, 1989, pp. 352-375: 370. Tracce evidenti di incisione dell'intonaco con un disegno fogliato si possono osservare nelle volte a crociera in alcune campate nelle navate di San Satiro verso il transetto. La menzione di Leonardo da Vinci nel dialogo *Isola beata* di Enrico Boscano (1510-1513), come membro dell'accademia umanistica sovrintesa dal Visconti con Antonietto Fregoso, e che annovera Bartolomeo Simonetta, Cesare Sacchi, Lancino Curzio, Bernardo Aretino detto l'Unico, Francesco Tanzi detto Cornigero, Antonio Pelotto e Bernardo Bellincioni, Cornelio Balbi e Ambrogio Archinto, Donato Bramante, Leonardo da Vinci, Caradosso Foppa, oltre a cantori e musici, introduce un ulteriore tassello che lega la camera viscontea alla Sala delle Asse: E. Rossetti, «*Tactus veneno viperae tuae*». *Istantanee, riflessi e distorsioni. La società milanese nelle opere di Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma 2020, pp. 291-330: 317-318. Cfr. anche J. Pederson, *Henrico Boscano's «Isola beata»: New Evidence for the Accademia Leonardi Vinci in Renaissance Milan*, in «Renaissance Studies», XXII, 2008, pp. 450-475; E. Rossetti, *L'«Isola beata» dei musici e degli aristocratici: qualche appunto su gerarchie sociali e culturali nella Milano del Rinascimento*, in *Codici per cantare. I Libroni del Duomo nella Milano sforzesca*, a cura di D.V. Filippi e A. Pavanello, Lucca 2019, pp. 53-87.

È curioso poi come il primo documento noto in cui Bartolomeo Suar-di viene chiamato Bramantino – *Magistro Bertholameo Brabantino depinctore* – sia una lista di debitori e creditori della Scuola di Santa Maria presso San Satiro¹⁵¹, nella quale egli si trova in compagnia di Agostino de Fondulis «Padoanino», magistro Leonardo da Vinci «depinctore», Giovanni Antonio Amadeo «pichapreda», Antonio da Pandino, *magistro* Antonio Raimondi «pentore», Giovanni Pietro Raimondi «picapreda», Francesco Brivio «per l'immagine d'argento», «Petromartire da Ro» (Pietro da Rho?)¹⁵², «magistro Antonio pentore per lo quadro» e spese per «azzurlo fino»¹⁵³. Bramantino dunque viene tenuto a battesimo non in un luogo qualunque, ma a San Satiro, nel 1489: anch'egli è dunque figlio di quel luminoso cantiere.

Oltre agli “Uomini d'arme”, Lomazzo riferisce che in casa Visconti Bramante «dipinse ancora il giuoco di natura, cioè Heraclito che piangeva e Democrito che rideva sopra una porta»¹⁵⁴, opera che secondo De Pagave si trovava in una «stanza vicina sopra di una porta»¹⁵⁵.

Il pianto e il riso di Eraclito e Democrito rendono con tragica ironia la duplicità messa in scena nella camera dei baroni, tanto da far pensare che l'affresco si trovasse sulla porta di accesso alla stanza, ad annunciare il tema della dialettica vero-falso (fig. 19)¹⁵⁶. Tra i filosofi è collocato un globo terrestre, e si tratta di una delle prime rappresentazioni del mondo con ritratti, per il quale André Chastel ha indicato come precedente la rappresentazione di *Tolomeo e Boezio* ai lati della sfera armillare nello studiolo di Federico di Montefeltro nel palazzo Ducale di Urbino¹⁵⁷.

¹⁵¹ G.B. Sannazzaro, *Per Santa Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, in “Raccolta Vinciana”, XXV, 1993, pp. 63-85: 65-70. *Magistro Bertholameo Brabantino depinctore* è elencato tra i debitori per 4 lire imperiali. Egli risulta debitore per la stessa cifra anche nel 1490, e negli anni tra il 1505 e il 1510: *Bramantino a Milano, Regesto dei documenti*, a cura di R. Cara, pp. 299-300, docc. 4, 7, 48, 53, 59, 67, 74.

¹⁵² Pietro da Rho con il fratello Gabriele è autore dal 1481 del portale di palazzo Landi a Piacenza, cui seguiranno i lavori condotti da Giovanni Battagio e Agostino de Fondulis: *infra*, pp. 208, 211-220.

¹⁵³ E. Villata, *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, Milano 1999, p. 47, doc. 48. Nel *Libro Mastro* della confraternita di San Satiro, per gli anni 1506-1510, Bramantino risulta creditore per lavori già eseguiti ma non specificati: M. Rossi, *Trasformazioni dell'immagine urbana e decorazione pittorica fra Quattro e Cinquecento*, in *Milano ritrovata. L'asse di via Torino*, a cura di A.M. Gatti Perer, Milano 1986, pp. 157-177: 164.

¹⁵⁴ Lomazzo, *Trattato* cit., cap. VI, l. XLI.

¹⁵⁵ De Pagave, *Dialogo* cit., ff. XV-XVI. L'autore descrive un'architettura dipinta con «aguglie, vasi e piedestalli» che incorniciava le gigantesche figure dei “baroni” e che, già consunta dal tempo, all'epoca in cui scriveva era stata scialbata e danneggiata dall'apertura di finestre: cfr. M. Ceriana, E. Rossetti, scheda III.9, *Eraclito e Democrito, 1486-1487*, in *Bramante a Milano* cit., p. 195, che non escludono si trovassero all'esterno, dato lo sfondo a *opus isodomum*, così poco da studiolo.

¹⁵⁶ Circa la possibilità che Eraclito e Democrito rappresentino al contempo i ritratti di Leonardo da Vinci e dello stesso Bramante cfr. Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., pp. 7-8.

¹⁵⁷ A. Chastel, *Art et Humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*, Paris 1959, pp. 248-249. La fortuna del soggetto è registrata anche a Venezia nel frontespizio di Regiomontanus,



19 *Heraclito e Democrito*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. Pinacoteca di Brera, Milano.

Difficile non considerare l'*incipit* della descrizione di Sabba da Castiglione nella quale «fu Bramante delle penne di San Marino, uomo di grande ingegno, cosmografo, poeta volgare e pittore valente, come discepolo del Mantegna e gran prospettivo come creato di Pietro del Borgo, ma nella architettura tanto eccellente [...]»¹⁵⁸. In casa Visconti troviamo un Bramante perfettamente acclimatato, in un contesto che gli consente di esprimere, amplificandole, tutte le sue virtù¹⁵⁹.

Così, forse, il riso di Democrito che prende commiato dalle passioni del mondo e le lacrime di Eraclito costretto a tenere lo sguardo fisso sulla caducità degli eventi, ritratti da Bramante sotto l'egida dei carri allegorici di Saturno e Giove, nella versione di Luciano di Samosata appaiono nel loro insieme strettamente affini al «come se» albertiano¹⁶⁰. «Come se» rispetto alla questione dei fondamenti, di cui Bramante sonda la fragilità con ironia tutta lucianesca: se lo spazio della «camera di baroni» può essere assimilato a «una macchina in cui la rappresentazione abbia totalmente pervaso lo spazio dell'esistenza, in cui il progetto umanistico si sia *realizzato integralmente*»¹⁶¹ egli incrina l'artificiosa illusione, introducendo,

Epytoma in Almagestum Ptolomei, Venetia, Jo. Hammam (Hertzog), 1496, dove Tolomeo e l'autore del testo sono raffigurati accanto ad una sfera armillare. Cfr. V. Masséna, Prince d'Essling, *Livres à figures vénitiens*, Firenze-Paris 1908, vol. II/I n. 895, pp. 292-294; M. Sander, *Le livres à figures italiens*, Milano 1943, vol. III n. 6399 e ill. 238. Il tema stato collegato ai componimenti in volgare del Fregoso da Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 46: il *Riso de Democrito*, per Petrum Martirem de Mantegatiis, Milano 1506 (ma dedica datata 1505) con nel frontespizio i due filosofi divisi al centro dal globo terracqueo, e il *Pianto di Heraclito* del 1507; poi editi insieme per Ioanne Angelo Scinzenzeler, Milano 1511; e *Opera noua del magnifico cauagliero Antonio Phileremo Fregoso la qual tracta de doi philosophi: zoe Democrito che rideua de le pacie di questo mondo, & Heraclito che piangeua delle miserie humane*, stampata a Venezia per Giorgio Rusconi nel 1514. Da ultima, con ampia bibliografia: C. Berra, *I "doi philosophi": un tema ficiniano dall'affresco di casa Visconti al poemetto di Antonio Fregoso*, in *Gaspere Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento* cit., pp. 173-199. Un altro poema sullo stesso soggetto è composto, sempre nella cerchia di Gaspere Ambrogio, da Domenico Maccaneo, residente dal 1489 in casa Visconti come istitutore di uno dei figli: Schofield, *Gaspere Visconti* cit., pp. 305, 307-308.

¹⁵⁸ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999, ricordo CXI, p. 191 (Venezia 1548, p. 139).

¹⁵⁹ Cfr. M. Zaggia, *Bramante uomo di lettere*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 101-108.

¹⁶⁰ «Non ci si deve scostare mai dalla virtù, anche se la virtù sarà sempre alla mercé della fortuna; bisogna vivere come se credessimo che il corso della vita tragga vantaggio dalle buone qualità e dalla schietta virtù. Se poi il destino oltrepasserà i limiti delle nostre risorse mentali, dobbiamo armarci di pazienza e di sopportazione, finché necessità lo vuole»: L.B. Alberti, *Intercoenales*, in *Opera inedita*, a cura G. Mancini, Firenze 1890, p. 123. Cfr. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 50-62; E. Garin, *Studi su Leon Battista Alberti*, in *Rinascite e rivoluzioni. Movimenti culturali dal XVI al XVIII secolo*, Roma-Bari 1976, pp. 133-196. Il tema è trattato anche in Fregoso, *Dialogo de fortuna*, per Augustino de Vimercato ad instantia de Nicolao de Gorgonzola, Milano 1519, cfr. Berra, *I "doi philosophi"* cit., pp. 187-189.

¹⁶¹ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. 23. Su Bramante e Alberti cfr. A. Bruschi, *Alberti e Bramante, un rapporto decisivo*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento, studi in onore di Cecil Grayson e Ernst Gombrich*, a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi e M.V. Grassi, Firenze 2001, pp. 351-

come nella teoria della dissonanza musicale, ritratti di figure reali e aprendo le finestre sul paesaggio anch'esso reale. Il potere della *concinnitas* è dunque debole e momentaneo, sempre sul punto di disgregarsi: in questo spazio e in questo tempo ristretti agisce l'architetto virtuoso.

Gli inventari della biblioteca di Gaspare Ambrogio possono a questo punto essere impiegati come cartine di tornasole per quanto detto sin qui, dove ricerca del fondamento e eterodossia convivono in forma cartacea sotto il segno della «Concordia discors» di Franchino Gaffurio, di cui sono inventariati tre volumi¹⁶²: oltre a un «Vitruvio di architectura», ovvero «Sulpitii volumina duo» (l'edizione di Vitruvio del 1486 dedicata a Raffaele Riario)¹⁶³, la *Roma triumphans* di Biondo Flavio, le *Quaestiones Camaldulenses* del Landino, i *Dialoghi* di Giovanni Pontano, un «Lutiano greco», l'*Eptaplus* di Pico della Mirandola¹⁶⁴. A suggello della ricca biblioteca nella casa di Gaspare Visconti, la proposta di Chastel per l'Eraclito e Democrito indica poi un'altra fonte preziosa: l'affresco del medesimo soggetto descritto da Marsilio Ficino come ornamento del suo *gymnasio* di Careggi.¹⁶⁵ Se, come appare probabile, questo aspetto fosse noto al Visconti, sarebbe lecito chiedersi se nella casa presso San Pietro in Caminadella non vi fosse l'intenzione di operare una sorta di *translatio* culturale, che facesse dell'abitazione di Gaspare Ambrogio una vera e propria istituzione milanese, un centro dell'umanesimo. La presenza negli inventari di una «stanza della scola» potrebbe alludere a un progetto di questo tipo¹⁶⁶.

369; Id., *Le architetture nelle Tavole Barberini e la formazione di Bramante*, in Bartolomeo Corradini (Fra' Carnevale) *nella cultura urbinata del XV secolo*, a cura di B. Cieri, Urbino 2004, pp. 237-252.

¹⁶² Un «Franchinus Gaforius», un «Presbiter Franchinus De Musica», e un «Pratica Francischini musicæ» che potrebbero essere la *Theorica musicae* del 1492 e la *Practica musicae* del 1496: Rossetti, *Ritratti di baroni in città* cit., pp. 96-100.

¹⁶³ Vale la pena di ricordare qui la parentela amicale tra Raffaele Riario e Ascanio Sforza, risalente al matrimonio di Girolamo Riario, zio di Raffaele, con Caterina Sforza, nipote di Ascanio; e che deve aver pesato nella nomina di Ascanio a cardinale nel 1483 da parte di Sisto IV. L'amicizia tra i due vedrà nel 1499 intervenire Ascanio, nei confronti di Raffaele Riario, in un momento di difficoltà, ospitandolo a Pavia. Cfr. M. Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin et al., Venezia 1879-1903, III, col. 805 cit. in C.L. Frommel, *I chiostri di Sant'Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in «AL», 79, 1986, pp. 9-18.

¹⁶⁴ Negli inventari della biblioteca di Gaspare Visconti si trovano inoltre un Prisciano in carta (che ci piacerebbe fosse Pellegrino Prisciano, autore degli *Spectacula*, ma non vi sono indicazioni in questo senso), «Hermolao Barbaro», «Ptolomeo con le tagole» (forse un esemplare dell'edizione del 1482, come propone Rossetti). I due inventari sono trascritti a confronto da Rossetti, *Ritratti di baroni in città* cit., pp. 96-100.

¹⁶⁵ A. Chastel, *Marsile Ficin e l'art*, Genève-Lille 1954, p. 70 n. 16: «Vidisti pictam in gymnasio meo mundi speram et hinc atque illinc, Democritum et Heraclitum, alterum quidem ridentem, alterum flentem»: Marsilio Ficino, Epistola I, LVIII, ora in Id., *Lettere. Epistularum familiarium liber I*, a cura di S. Gentile, Firenze, 1990, pp. 112-113. Cfr. J. Hankins, *Humanist Academies and the 'Platonic Academy of Florence'*, in «Analecta Romana Instituti Danici», 42, 2011, pp. 31-46; J. Monfasani, *Two Fifteenth-Century 'Platonic Academies', Bessarion's and Ficino's, ibidem*, pp. 61-76; Ceriana, Rossetti, *Eraclito e Democrito* cit.

¹⁶⁶ Rossetti, *Ritratti di baroni in città* cit., pp. 79-100; cfr. le ricostruzioni di Ceriana, Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti* cit., pp. 58-61. In linea generale col termine *scola* o *gymna-*

All'interno di questo circolo, la copia di Vitruvio della biblioteca di casa deve poi aver suscitato argomenti di discussione, chissà se con particolare riferimento alle vicende del tiburio del Duomo milanese o alla casa degli antichi, tema quest'ultimo senz'altro pertinente a quanto alcuni gentiluomini di Lombardia andavano costruendo in quegli anni¹⁶⁷. Certo è che l'accesso di Bramante al testo latino deve essere passato attraverso la mediazione di un umanista, o più d'uno¹⁶⁸.

Sotto questa luce diventa doveroso riconsiderare la “domus mediolani magna et moderna” di Giovanni e Ludovico da Tolentino, di Nicolò e Lucia Castiglioni, in parrocchia di San Pietro alla Vigna, a Porta Vercellina, adiacente al Monastero maggiore, descritta in un documento di divisione patrimoniale nel 1494, dotata di un *atrium* e uno *xysto*, e stimata 20.000 lire imperiali¹⁶⁹.

sium, fin dal XIII secolo, si identificava un luogo di studi: W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005, p. 45.

¹⁶⁷ A. Rovetta, *Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell'età di Ludovico il Moro*, in *Bramante milanese* cit., pp. 83-98: 87. A Milano l'aggiornamento riguardo al testo augusteo data all'età viscontea, come testimoniano le postille di Petrarca nel 1353 al codice vitruviano antografo di quello della biblioteca di Pavia datato alla seconda metà del XIV secolo; la menzione di Vitruvio in occasione della celebre diatriba fra i maestri lombardi e gli ultramontani intorno al progetto del Duomo nel 1399; e le trascrizioni del *De Architectura* inviate nel 1440 da Decembrio al duca di Gloucester e a Francesco Pizolpasso, arcivescovo di Milano (copia passata poi al Duomo di Milano, e richiesta negli anni Cinquanta dal suo successore Gabriele Sforza per il monastero dell'Incoronata). Nel terzo quarto del secolo, oltre alla trascrizione, nell'orbita di Decembrio, dell'umanista Bonino Mombrizio (BAM, A 137), Alessandro Rovetta segnala due codici di ambito bergamasco (BAM, A 90 sup. e B 43 sup.): il primo, datato 1474, trascritto dal tedesco Giovanni Nidenna; e il secondo di proprietà del medico umanista Giovanni Michele Alberto Carrara, di formazione padovana, autore nel 1476 dell'orazione funebre a Bartolomeo Colleoni. Cfr. A. Rovetta, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano durante il soggiorno di Bramante: note sullo studio dell'antico*, in “AL”, 78, 1986, pp. 81-93: 82; Id., *La cultura antiquaria a Milano negli anni settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 393-407; e inoltre E. Pellegrin, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan*, Paris 1955; M. Ferrari, *Fra i “latini scriptores” di Pier Candido Decembrio e biblioteche umanistiche milanesi: codici di Vitruvio e di Quintiliano*, in *Vestigia. Studi in onore di Giuseppe Billanovich*, Roma 1984, vol. I, pp. 256-264; M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano 1978, pp. 389-458; M. Morresi, *Pier Candido Decembrio, Francesco Pizolpasso e Vitruvio*, in “Ricerche di Storia dell'Arte”, 28-29, 1986, pp. 217-223; S. Spanò Martinelli, *Mombrizio, Bonino*, DBI, LXXV, 2011, *ad vocem*.

¹⁶⁸ La casa di Gaspare Visconti era frequentata da Domenico Maccaneo (che in qualità di tutore del figlio vi risiede nel 1489), Baldassarre Taccone, Giovanni Tolentino, forse un Cesariano giovanissimo (in versione *enfant prodige*), Bramante, Piattino Piatti, Lancino Curzio, Fileremo e parecchi altri: cfr. C. Dionisotti, *Leonardo uomo di lettere*, in *Appunti su arti e lettere*, Milano 1995, pp. 21-50; D. Isella, *Lo sperimentalismo dialettale di Lancino Curzio e compagni; I sonetti delle calze di Donato Bramante; Le capre di Tivoli*, in Id., *Lombardia stravagante* cit., pp. 5-25, 29-37, 40-73; Schofield, *Gaspare Visconti* cit.; Zaggia, *Bramante uomo di lettere* cit.

¹⁶⁹ ASMi, *Notarile*, Maffiolo da Giussano, 4486, 20 novembre 1494, e ASMi, *Famiglie*, b. 187, Tolentini, documento senza data, verosimilmente da mettere in relazione con la divisione suddetta, in R. Martinis, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008, pp. 69-82.

L'appartenenza di Giovanni Tolentino all'ambiente degli umanisti milanesi è assodata, così come le sue relazioni elettive con Gaspare Visconti e il Taccone¹⁷⁰. Personaggio di rilievo nell'ambiente letterario e umanistico dell'epoca, «prosa ac poesi latinaque summe praeditus»¹⁷¹, è uomo d'arme, come il nonno e il padre, e di lettere, come viene ricordato sull'epigrafe tombale «toga et armis»¹⁷².

Lo *xysto* della casa Tolentino spicca come la caratteristica più eccentrica, di assoluta rarità e la sua portata d'esibizione antiquaria appare notevole pure se si allarga lo sguardo ai centri d'elaborazione della nuova architettura, come Urbino, Firenze, Mantova e Roma.

Descritti da Vitruvio, gli *xysti* sono identificati con cortili porticati a terminazione arcuata, antistanti le palestre o gli stadi¹⁷³, secondo un'interpretazione seguita sostanzialmente da tutti i suoi commentatori quattrocenteschi. Un tentativo di includere lo *xysto* negli ambienti della casa privata è proposto da Alberti in un celebre passaggio:

E se è vero il detto dei filosofi, che la città è come una grande casa, e la casa a sua volta una piccola città, non si avrà torto sostenendo che le membra di una casa sono esse stesse piccole abitazioni: come ad esempio l'atrio, il cortile (*xystus*), la sala da pranzo, il portico ecc.¹⁷⁴

¹⁷⁰ Su Giovanni Tolentino cfr. F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, Milano 1745, II, 1, coll. 1495-1496; C. Marcora, *I Commentarii di Giovanni II Tolentino*, in "ASL", XC, 1963, pp. 330-339; R. Schofield, *Giovanni da Tolentino Goes to Rome: a Description of the Antiquaries of Rome in 1490*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institute", XLII, 1980, pp. 246-256; R. Sacchi, *Un episodio di classicismo lombardo: il monumento Tolentini in Santa Maria Incoronata*, in *Quaderno di studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 100-104; C. Pyle, *Una relazione sconosciuta delle nozze di Isabella d'Aragona con Giangaleazzo Sforza nel febbraio 1489: Giovanni II Tolentino a Baldassarre Taccone*, ora in *Milan and Lombardy in the Renaissance: Essay in Cultural History*, Roma 1997, pp. 127-135; Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 69-82. Il 29 agosto 1504, in procinto di trasferirsi nella sua casa di campagna, Antonietto Campofregoso affittava la propria casa milanese a Ludovico Tolentino, fratello di Giovanni: Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 42-43.

¹⁷¹ Argelati, *Bibliotheca* cit., II, 1, coll. 1495-1496.

¹⁷² TOGA ET ARMIS - VALE TYDEA / CONIUNX VALETE / LIBERI NEC TU / DEINCEPS CNIUNX / NEC VOS ERITIS / LIBERI IOANNIS TOLLENTINATIS / [SENAT. COM. EQ. Q.] / MDXVII. La penultima riga è stata scalpellata. Rossana Sacchi riferisce che nel monumento era incorporata anche la lapide in greco attualmente murata accanto, recante l'iscrizione KYPIE PYEAI PUXEN EMHN. Il contratto per il monumento, commissionato da Giovanni Tolentino nel proprio testamento nel 1516, è stipulato dalla moglie, Taddea Landi di Pompeo con Cristoforo Lombardo, il 14 luglio 1519: Sacchi, *Un episodio di classicismo lombardo* cit., pp. 101-102, 103 n. 1.

¹⁷³ «Lo *xystos* è nella greca denominazione un portico di ampia larghezza nel quale durante le stagioni invernali gli atleti si esercitano. I nostri invece chiamano *xysta* gli ambulacri all'aperto, che i Greci chiamano *paradromides* (viali per le corse)», Vitruvio, *De architectura*, a cura di P. Gros, Torino 1997, V, xi, 4, pp. 538-539; e VI, vii, 5, p. 853.

¹⁷⁴ L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, Milano 1989, I, cap. IX, p. 36.

In un altro brano tuttavia l'autore accoglie la lezione vitruviana indicando lo *xystus* come un'area scoperta circondata da portici negli edifici termali¹⁷⁵. Anche Francesco Maria Grapaldo nel *De partibus aedium*, edito nel 1494, sposa la descrizione vitruviana:

Inter porticus est xystus lata ad hiberna exercitationem: ibi enim athletae per hyemen exercebantur ut scribit Vitruvius: qui docet quemadmodum facienda sit¹⁷⁶.

Per una restituzione grafica dello *xysto* dobbiamo rivolgerci a Francesco di Giorgio (Saluzziano, f. 24v), il quale disegna l'impianto planimetrico di una palestra denominando «xystos» il cortile rettangolare a tre lati porticati in basso a destra; mentre, accanto, il cortile a ferro di cavallo è indicato con «hesedra»¹⁷⁷. Per quanto riguarda infine l'architettura costruita, in anni prossimi al nostro caso, sarà proprio Bramante, a evocare gli *xysti* antichi: si vedano le tracce a sanguigna apposte alla "pianta grandissima" per il Belvedere Vaticano (U 287 A, 1505-1507), e il progetto per la piazza di Loreto¹⁷⁸.

Tornando al palazzo milanese dei Tolentino è possibile aggiungere alcune osservazioni. Un inventario del 1718, successivo al passaggio di parte delle proprietà dei Tolentino agli Arconati, registra un grande cortile della cavallerizza di proporzioni 1:2 (14,75 per 34 metri)¹⁷⁹; non è

¹⁷⁵ *Ibidem*, VIII, cap. X, pp. 428-429.

¹⁷⁶ F.M. Grapaldo, *De partibus aedium*, Parma 1494, p. 8r. Ancora a Vitruvio fa riferimento l'autore veneziano dell'*Hyperotomachia Poliphili*: «Appresso gli quali corsi di columnamento ancora duravano antichi platani et silvestrato laureto et coniferi cupressi, sentosi rubi. Suspica de hippodromo ovvero di xysto ovvero paradromyde ovvero ambulacri cioè ambulatione, ovvero ampla latitudine di portici hypetri ovvero loco de temporario euripo», F. Colonna, *Hyperotomachia Poliphili*, in *Scritti rinascimentali di architettura* cit., p. 202; cfr. l'edizione critica a cura di G. Pozzi e L. Ciapponi, Padova 1980; e quella a cura di M. Ariani e M. Gabriele, Milano 2004.

¹⁷⁷ Cfr. F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano, 1967, pp. 103-105.

¹⁷⁸ Cfr. C.L. Frommel, scheda 2.17.1 in *Raffaello architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, pp. 360-362. Sulla piazza di Loreto, cfr. Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 652-667, 960-979; K. Weil Garris Posner, *Alcuni progetti per piazze e facciate di Bramante e di Antonio da Sangallo*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 313-338; Ead., *Cloister Court and City Square*, in "Gesta", XII, 1973, pp. 123-32. Per l'ipotesi di attribuzione a Bramante dell'impianto del cortile della Sapienza a Roma, da collocarsi all'inizio del pontificato leonino: Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 97-101.

¹⁷⁹ Dopo la morte di Giovanni Tolentino, il palazzo viene affittato dal 1517 al 1530 a Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza, in cerca di una dimora di rappresentanza in città dove alloggiare la loro preziosa collezione. Qui Ippolita, musa del Bandello e protagonista della vita culturale milanese, detterà il suo famoso testamento nel 1521. E chissà se fu proprio Bandello, tramite fra Bentivoglio e Tolentino, a suggerire come residenza un palazzo che conosceva bene. Cfr. Sacchi, *Un episodio di classicismo lombardo* cit., pp. 100-104. A testimoniare di una gloria ormai passata, nel 1578 troviamo la casa dei Tolentini assunta come termine di paragone in una relazione su palazzo Marino, redatta dall'ingegnere Giovanni Battista Cairate: «molte case in questa città le quali non si locano più, prevagliavano

necessario pensare a un elemento monumentale, del genere delle grandi sperimentazioni bramantesche, in questo caso ci troviamo all'interno di un tessuto edilizio densamente edificato, al contrario della situazione spazialmente aperta, a grande scala, del Belvedere o di Loreto. Abbiamo visto però come il termine *xysto* venga associato da Alberti anche a un tipo di cortile della casa privata, e che per Francesco di Giorgio questo assuma una conformazione a tre lati¹⁸⁰. Va tuttavia segnalata la prossimità della casa dei Tolentino alle vestigia dell'antico Circo, in una posizione coerente rispetto alle indicazioni di Vitruvio e di Leon Battista Alberti sopra citate. E dunque nulla vieta di pensare che l'estensore del documento, il notaio-architetto Maffiolo da Giussano, stia descrivendo nel 1494, fors'anche con una certa preponderanza lessicale sull'oggetto, un cortile a tre lati aperto verso un giardino, secondo una sequenza di ambienti all'aperto che potrebbe ricordare quella del palazzo di Cecilia Gallerani, in costruzione negli stessi anni¹⁸¹. Che però non si tratti di pura amplificazione retorica da parte del notaio è dimostrato dalla presenza

questo palazzo Marino per utilità, comodità, ed adattamento, come sono quello delli Trivuzij, quella dei Carcani, quella delli Tollentini et altre», C. Casati, *Nuove notizie intorno a Tommaso de Marini*, in "ASL", XIII, 1886, pp. 584-640: 635. La residenza dei Tolentino risulta acquistata da Luigi Arconati nel 1611 per 46.000 lire, e inglobata, fino a risultare irricognoscibile, nel più ampio progetto di trasformazione della testata dell'isolato prospiciente su via San Pietro alla Vigna nel palazzo Arconati, attraverso tre imponenti campagne di lavori, promosse tra il 1611 e il 1712: P. Ferrario, *Un sistema villa-palazzo nel Milanese: gli Arconati*, in *Atlante tematico del Barocco in Italia. Residenze nobiliari, Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2009, pp. 214-229. Dalla pianta dal fondo Ornato Fabbriche ivi pubblicata poco si evince, tuttavia l'autrice a p. 217 riferisce di un intervento dell'architetto Gerolamo Quadrio «su di una corte già determinata dal lato nord dell'impianto a C». Nella sequenza di immobili di proprietà Arconati in parrocchia di San Pietro alla Vigna registrati in ASMi, Senato, Fedecommissi, Arconati, b. 32, *Inventario dei beni di Giuseppe Arconati sottoposti a fidecommesso*, 30 settembre 1718, viene descritto un palazzo importante, con diversi cortili, giardini, tra cui un «cortile della Cavallerizza longo brazza 58 e largo raguagliato brazza 25, alla cui testa verso il Giardino delle Monache del Monastero Maggiore vi è montadore di cotto, con scalini alle teste ad uso della cavallerizza». Nella mappa di Milano di Giovanni Battista Riccardi, di poco successiva (1734) si può intravedere una «casa Arconati» situata nell'angolo nord-est tra via Vigna e via Cappuccio, in un isolato dove il tessuto antico appare ormai illeggibile.

¹⁸⁰ Alberti, *De Re aedificatoria*, I, cap. IX; Martini, *Trattati* cit., pp. 103-105.

¹⁸¹ Nel 1485 il palazzo viene confiscato ai Dal Verme passando alla Camera Ducale. Nel 1491 il Moro lo destina a Cecilia Gallerani avviando una campagna di lavori, ancora in corso nel 1497, che amplia il palazzo con la costruzione di un secondo cortile a tre bracci verso strada Solata coinvolgendo Giovanni de Busti, Battista de Alberti e Cristoforo Solari (dal 1493). Cfr. L. Luchini, *Un'opera di Cristoforo Solari a Cremona*, in "Arte e Storia", XXVI, 1907, pp. 166-167; e Id., *Altre sculture monumentali in Cremona nel periodo del Risorgimento dell'Arte*, in "Arte e Storia", XXI, 1902, pp. 62-63; Baroni, *Documenti* cit., vol. II, pp. 381-383, 384 n. 4; C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1978, pp. 80-85; G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, in "Prospettiva", 46, 1986, pp. 57-65; Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano* cit., pp. 300-304, con bibliografia; E. Rossetti, *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabauda nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella, Sebastiano Ferrero e i suoi figli* cit., pp. 120-133.

nelle sue filze notarili del termine *xysto* una sola volta¹⁸². È dunque possibile che Maffiolo da Giussano non declini soltanto vitruvianamente un mero formulario del mestiere, per nobilitare un palazzo fra i tanti, ma vada descrivendo invece in modo consapevole e appropriato un edificio notevole nel panorama della città ambrosiana all'inizio degli anni Novanta¹⁸³. In questo senso, sarebbero gli edifici stessi – nella loro singolarità – a richiedere l'impiego di un linguaggio adeguato.

Dalle poche ma significative notizie disponibili, la casa dei Tolentino dimostrerebbe dunque una precoce consapevolezza vitruviana, e in questo senso i contatti tra Giovanni Tolentino e il circolo di Gaspare Visconti ne danno ulteriore conferma¹⁸⁴. Difficile pensare che dalla biblioteca e dalle frequentazioni di Gaspare Ambrogio non uscisse un progetto per una casa all'antica, tuttavia sospendiamo il giudizio ricordandoci di verificare se, come ipotizza Schofield, nel tardo Quattrocento milanese, mentre il dibattito su Vitruvio è in pieno svolgimento, sembri realizzarsi una certa divaricazione fra dibattito antiquario ed architettura costruita: quasi non vi fosse chi potesse (gli architetti) o intendesse (i committenti) incernierare i due piani, diversamente da quanto avviene per esempio a Urbino dove la possibilità e la necessità di scambi fra i due livelli era ormai istanza acquisita.¹⁸⁵

¹⁸² Si vedano le filze di Maffiolo Giussani in ASMi, *Notarile*. In effetti la terminologia impiegata da Maffiolo da Giussano ricalca assai da vicino quella di Grapaldo nell'edizione del 1494: Martinis, *L'architettura contesa* cit., p. 86.

¹⁸³ La figura di Maffiolo è stata recentemente oggetto di indagine da parte di F. Repishti, *Maffiolo da Giussano, un «amico lombardo» di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", 67, 2017, pp. 19-30, il quale ne ha messo in luce le competenze ingegneristiche e le frequentazioni bramantesche. Maffiolo sarà successivamente impegnato nel 1519 a stimare la parte della casa di Gaspare Ambrogio Visconti passata in eredità a Paolo Visconti: Rossetti, *«Tactus veneno viperae tuae»* cit., p. 295 n. 13.

¹⁸⁴ Un po' datata ma sempre autorevole nella Lombardia all'altezza del 1494, l'interpretazione data da Decembrio di *xystus* offre materia per riflettere sul grado di penetrazione e sui progressi filologici conseguiti dai commentatori vitruviani d'ambito visconteo-sforzesco, da Decembrio appunto a Cesariano, *via* Luca Pacioli. Decembrio è tanto interessato alla traduzione del termine, da interrompere la raccolta di brani dai primi sei libri di Vitruvio con una serie di citazioni dalle lettere di Plinio sulla villa laurentina e tuscolana: «Ex Candido. Xystus aliud videtur innuere apud Plinium cum dicit "ante criptoporticum xystus violis odoratus teporem solis infusi repercussu criptoporticus auget" et alibi "ante porticum xystus concisus in plurima species distinctu buxo"». Poi identifica lo *xysto* con un'altana da giardino: «Creditum est a me poni pro parte viridarii quam vulgariter altanam vocitamus; et sic annotatum in fine quarti libri *Historie peregrine* vel potius in primo *Gramaticon*». In quest'ultima opera, dello stesso Decembrio, «xystus est in viridarij locus circumseptus floribus et variis arbustulis consitus quem pedanam vocitae consuevimus». E, a margine del testo, aggiunge seguendo Vitruvio: «vel locus in quo athlete exercentur hiberno tempore»: il che non è da poco. BAM, R 88 sup, foll. 168r e v; BAM, D 112 inf, fol. 41v cit. in Morresi, *Pier Candido Decembrio* cit., pp. 217-223 nn. 11, 12.

¹⁸⁵ R. Schofield, *Note sul 'sistema di Amadeo' e la cultura dei committenti*, in *Il Principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 165-185: 165.

Rimozioni e cartine di tornasole: il palazzo di Filippo Eustachi a Porta Vercellina

Mentre si va lavorando intensamente nel palazzo di Gian Giacomo Trivulzio, nell'estate del 1485, al culmine della carriera politica, il potentissimo castellano di Milano Filippo Eustachi avvia la costruzione del proprio palazzo a Porta Vercellina¹, a partire dall'acquisto della residenza di Guido Antonio Arcimboldi, fratello del cardinale Giovanni, e arcivescovo di Milano².

La scelta dell'area sulla quale insediare una nuova e imponente residenza, parafrasando il figlio di Filippo Strozzi, «più superba di quella di Ludovico», appare leggermente in anticipo rispetto alle politiche urbane avviate dal Moro negli anni Novanta: l'idea del nuovo quartiere di Porta Vercellina è di là da venire, così come la trasformazione di Santa Maria delle Grazie in mausoleo ducale e l'apertura della piazza del Castello con le nuove residenze cortigiane. Ciononostante si tratta comunque di una zona di grande prestigio³.

¹ Filippo Eustachi è il tipico *homo novus* del contesto sforzesco: proveniente da una famiglia mercantile pavese, nel 1466 è comandante della flotta ducale e a breve distanza di tempo compie il salto definitivo all'interno del più stretto *entourage* sforzesco come castellano di Milano. Dopo l'assassinio di Galeazzo Maria, l'Eustachi avrà un ruolo determinante nella custodia del giovane duca Gian Galeazzo e dunque nella presa di potere da parte di Ludovico il Moro. Farà poi parte del "triumvirato" che regge la città tra il 1485 e il 1486, comprendente il Moro, in quel momento luogotenente generale, e Pallavicino Pallavicini, governatore della persona del duca; e in seconda battuta sfrutterà abilmente il vuoto di potere della metà degli anni Ottanta, con la morte del Pallavicini nel 1486, il Moro ritirato a Vigevano, e il Sanseverino dichiarato ribelle. La ribalta politica che a quel punto egli dividerà con il cognato Alvise da Terzago, altrettanto potente segretario personale di Ludovico, sarà tuttavia di breve durata e si concluderà drammaticamente con la scoperta della congiura del 1489. Cfr. N. Covini, *Eustachi Bernardo, Filippo, Pasino, Pietro Pasino*, DBI, XLIII, 1993, pp. 536-542, *ad vocem*; Ead., *Vigevano "quasi città" e la corte di Ludovico il Moro*, in *Piazza Ducale e i suoi restauri. Cinquecento anni di storia*, a cura di L. Giordano e R. Tardito, Pisa 2000, pp. 11-47: 17-19; E. Rossetti, *L'incompiuto palazzo del castellano Filippo Eustachi a porta Vercellina (1485-1489)*, in "ASL", CXXXI-CXXXII, 2005-2006, pp. 431-461, con bibliografia; per una versione preliminare di questo paragrafo cfr. R. Martinis, *Repression and a Paper Trail in Milan: The Palazzo of Filippo Eustachi at Porta Vercellina*, in "San Rocco", 11, 2015, pp. 71-82.

² La residenza Arcimboldi, acquistata il 13 giugno per 7.500 lire, era composta da una grande costruzione in parrocchia di San Martino al Corpo *intus*, confinante con il corso di Porta Vercellina e il monastero di Sant'Agnese, e da due case contigue più piccole, site in parrocchia di San Pietro sul Dosso, confinanti con lo stesso monastero. Alla residenza dell'Arcimboldi l'Eustachi aggiunge nel mese di agosto altre proprietà minori a lui confinanti, verosimilmente secondo un procedimento di ampliamento volto a regolarizzare e occupare l'intero isolato: un *sedimen* in San Martino al Corpo *intus* e un altro in San Pietro sul Dosso: Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., pp. 436-437.

³ Come ricostruisce Rossetti, nei pressi si trovavano il palazzo di Filippo Maria Sforza, le case dei Lampugnani, le case dei Corio, la *domus* degli Arcimboldi, il palazzo dei Tolentino, i due palazzi dei

In base alle coerenze, il palazzo di Filippo Eustachi risulta localizzato all'angolo dell'attuale corso Magenta e via Terraggio, e ora identificato con i resti del grande edificio, quasi distrutto, di pertinenza del monastero di Sant'Agnese, presso l'antica Porta Vercellina, che il Torre indicava come residenza di Scaramuccia Visconti⁴.

L'equivoco storiografico, scambi, doni e architetture in competizione

Sull'isolato delimitato da via Terraggio e corso Magenta si è addensata una lunga teoria di equivoci e scambi di committenti: da Scaramuccia Visconti ai Medici di Firenze⁵. La vicenda fiorentina è assai complessa e vede gli emissari di Lorenzo de' Medici trattare per rientrare in possesso del palazzo del Banco Mediceo, venduto in tutta fretta nel 1486 al castellano di Milano, vale a dire l'Eustachi, per far fronte a un momento di crisi economica, alla cifra di duemila ducati⁶. Il beneficiario dell'operazione è

conti Crivelli, la casa di Francesco Castiglioni di Guarnerio. Ai palazzi privati si alternavano il Monastero Maggiore, il monastero agostiniano femminile di Sant'Agnese, la chiesa e il convento di San Francesco Grande. Appena fuori Porta Vercellina, si trovavano i monasteri dei Gesuati di San Gerolamo, dei domenicani osservanti di Santa Maria delle Grazie e i palazzi dei Landi di Piacenza (poi casa degli Atellani) e dei Tebaldi da Bologna (dal 1485 passato in capo a Galeazzo Sanseverino): Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., p. 436; Id., «*In la mia contrada favorita*»: Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana, in "Memorie domenicane", a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, XLVII, 2016, atti del convegno *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla sua fondazione a metà del Cinquecento*, pp. 259-290: 268, 270-272. Su palazzo Strozzi, cfr. *infra*, p. 538.

⁴ Cfr. C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1714, pp. 195-196; N. Sormani, *De' passeggi storico-topografico-critici nella città indi nella diocesi di Milano*, Milano 1752, vol. III, p. 35; G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1760, vol. XII, pp. 512-513, tav. IX (fig. 20). Nella sua minuziosa mappatura degli edifici del Quattrocento milanese, Rossetti situa il palazzo di Giorgio Aicardi Visconti detto Scaramuccia dalla parte opposta del corso della Porta Vercellina. Ma l'immagine degli *Avanzi del palazzo di Scaramuccia Aicardi da San Giorgio Visconti* pubblicata dal Giulini, mostra l'edificio situato sull'angolo degli attuali corso Magenta e via Terraggio, dunque, documenti alla mano, occorre dissociare il palazzo di Scaramuccia Visconti da quella che era stata sinora proposta come la sua immagine, e collegare quest'ultima con quello che Rossetti correttamente identifica come il palazzo di Filippo Eustachi: Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., p. 438; Id., *La città cancellata*, in corso di pubblicazione. A sua volta il palazzo Aicardi (identificato da Rossetti con il nucleo più antico di palazzo Litta), incamerato da Bona di Savoia, verrà assegnato a Filippo Maria Sforza; col turno del secolo diventerà residenza Charles d'Amboise e oggetto degli studi di riforma leonardesca delineati nel codice Atlantico: Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 264; Id., *Gli antefatti: tracce per l'immagine di un isolato tra sforzeschi, francesi e disegni vinciani (XV e XVI secolo)*, in *Palazzo Litta a Milano*, a cura di E. Bianchi, Cinisello Balsamo 2017, pp. 25-36.

⁵ R. Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo: edilizia e arte della diplomazia a Milano nel XV secolo*, in "Annali di Architettura", 15, 2004, pp. 35-57; Ead., *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008, pp. 1-31; con alcune più recenti osservazioni in Ead., «*Timeo Danaos et dona ferentes*». *Diplomazia e architettura nella Milano sforzesca*, in *Leonardo e la città ducale*, a cura di F. Repishti, Milano 2020, pp. 77-98.

⁶ Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 6-7.



20 “Avanzi del palazzo di Scaramuccia Aicardi da San Giorgio Visconti”, in G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne’ secoli bassi*, Milano 1760, vol. XII, pp. 512-513, tav. IX.

il cognato dell'Eustachi, l'ambizioso segretario ducale Alvise da Terzago, descritto da Bernardino Arluno «omni benefitiorum genere cumulatam ac propterea tumidus et insolentius»⁷.

A titolo di risarcimento dell'edificio perduto, il Moro propone il 7 giugno 1486 una donazione di una casa «apud S. Mauritium [sic]», ovvero San Maurilio, un *lapsus* del copista tra i nomi della parrocchiale di San Maurilio e della chiesa monastica di San Maurizio che ingenera nell'Ottocento grande confusione⁸. Questa tuttavia non risulta effettiva, tanto che pochi giorni dopo l'oratore fiorentino propone a Lorenzo de' Medici ancora l'alternativa tra due dimore: quella degli Sforza di Pesaro e quella del duca di Urbino⁹. La vicenda pare risolversi con una donazione del 16 luglio da parte di Gian Galeazzo Maria Sforza a Lorenzo de' Medici, delle case che «già furono del duca di Urbino», in parrocchia San Maurilio, dove la rappresentanza medica si trasferirà effettivamente¹⁰. I documenti dunque attestano la completa estraneità dei Medici rispetto a un *sedimen* nella inesistente parrocchia di San Maurizio. In cambio viene ratificato l'accordo relativo al passaggio di proprietà del palazzo del Banco Mediceo ad Alvise da Terzago¹¹.

La proprietà del palazzo di Porta Vercellina, che da Clause a Patetta è stata assegnata ai Medici, per via dell'errato riferimento a San Maurizio, è dunque ora ascrivibile a Filippo Eustachi, cognato del famigerato Terzago. Il cerchio, in questo caso, si chiude: a suggello di una congiuntura politica estremamente favorevole per i due cognati, nel 1486 l'Eustachi avviava una campagna di lavori per la costruzione del suo nuovo palazzo nell'appropriato quartiere di Porta Vercellina, e contemporaneamente agiva per garantire al Terzago il possesso del prestigioso palazzo del Banco¹².

La *hybris* dei due cognati si spegnerà rapidamente: la scoperta della congiura del 1489 costerà all'Eustachi la perdita di tutti i beni, e al Terzago la testa; mentre il Banco Mediceo, disponibile a una nuova proprietà, verrà donato con tutti gli arredi a Bianca Sforza e al consorte Galeazzo Sanseverino, nuovo favorito di Ludovico, in attesa della conclusione del grande cantiere della residenza donatagli dal suocero nel borgo delle Grazie¹³.

⁷ B. Arluno, *Historia Mediolanensis ab urbe condita ad sua usque tempora*, BAM, cod. 114 inf.

⁸ Martinis, *L'architettura contesa* cit., appendice documentaria, doc. 11, pp. 201-202 (7 giugno 1486).

⁹ *Ibidem*, doc. 12, p. 202 (30 giugno 1486).

¹⁰ *Ibidem*, doc. 13, pp. 202-203 (16 luglio 1486).

¹¹ *Ibidem*, doc. 15, 16, p. 204 (18 agosto 1486, 5 settembre 1486).

¹² N. Covini, «La balanza drita». *Pratiche di governo, leggi, ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano 2007, pp. 311-317; Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit.

¹³ Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo* cit., pp. 9-10, e appendice documentaria n. 8, p. 51 (lettera di Pietro Alamanni a Lorenzo de' Medici, 18 settembre 1489); Ead., *L'architettura contesa* cit., pp. 9-10. Sui favoriti degli anni Novanta cfr. L. Arcangeli, *Esperimenti di governo: politica fiscale e consenso a Milano nell'età di Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 255-339, in particolare le pp. 255-263. Sul palazzo Sanseverino cfr. *infra*, pp. 84-86.

In questa intricata vicenda immobiliare, il palazzo del Banco, poco dopo la morte di Lorenzo, nel maggio 1492, rientra in capo ai fiorentini; mentre la ripresa dei buoni rapporti è suggellata ancora una volta da un atto di liberalità architettonica con l'invio a ottobre dell'architetto laurenziano Giuliano da Sangallo, per presentare al Moro il modello della villa di Poggio a Caiano¹⁴.

Vasari lega tuttavia il viaggio milanese di Giuliano alla presentazione di un progetto di palazzo per Ludovico il Moro: tanta era ormai la fama delle opere dell'architetto,

che dal duca di Milano, *a ciò che gli facesse il modello d'un palazzo per lui*, fu per il mezzo poi di Lorenzo condotto a Milano; dove non meno fu onorato Giuliano dal duca, che e' si fusse stato onorato prima dal re, quando lo fece chiamare a Napoli. Per che presentando egli il modello per parte del Magnifico Lorenzo, riempì quel duca di stupore e di meraviglia nel vedere in esso l'ordine e la distribuzione di tanti begli ornamenti, e con arte tutti e con leggiadria accomodati ne' luoghi loro; *il che fu cagione che procacciate tutte le cose a ciò necessarie, si cominciasse a metterlo in opera*. Nella medesima città furono insieme Giuliano e Lionardo da Vinci che lavorava col duca; e parlando esso Lionardo del getto che far voleva del suo cavallo, n'ebbe bonissimi documenti: la quale opera fu messa in pezzi per la venuta de' Francesi; e così il cavallo non si finì, *né ancora si potè finire il palazzo*¹⁵.

L'affermazione di Vasari non esclude che Giuliano nel 1492 abbia portato con sé a Milano più progetti¹⁶. Del resto Lorenzo era avvezzo all'u-

¹⁴ Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo* cit., pp. 11-12, e appendice documentaria nn. 11 (lettera di Angelo Niccolini a Piero de' Medici, 14 maggio 1492); 13 (lettera di Angelo Niccolini a Piero de' Medici, 18 maggio 1492); 14 e 15 (*Donazione a Piero di Lorenzo de Medici di alcuni immobili già della famiglia Medici, venduti anni prima a Aloisio Terzago, Pavia 1492. Donatio cuiusdam domus in civitate Mediolani Ducis dicte civitatis Magnifico Petro de Medicis de anno 1492*, 22 maggio 1492), p. 52. Per l'invio di Giuliano a Milano: ASFi, MAP, filza 74, doc. 50, Angelo Niccolini a Piero di Lorenzo de' Medici, 26 agosto 1492, Miramondo: «[...] El modello del poggio ti priega lo mandi che n'harà grandissimo piacere»; e MAP, filza 74, doc. 65, 13 ottobre 1492, Milano: «È venuto in questo punto Giuliano Sanghallo. El modello dice che ha lasciato a drieto et doverrarcì essere lunedì. Ad la venuta sua si farà poi quanto sia di bisogno circa il presentarlo: perché ex grato gratius reddatur», pubblicato da C. von Fabriczy, *Progetto di Giuliano da Sangallo per un palazzo in Milano*, in «Rassegna d'Arte», 3, 1903, pp. 5-6; cfr. Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo* cit., pp. 45-46.

¹⁵ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanesi*, Firenze, 1878-1885, IV, p. 276, corsivi miei. Il passo appare uguale in entrambe le redazioni delle *Vite*. Nel 1492 Ludovico non è ancora duca, ma è verosimile pensare a una svista à rebours di Vasari. Questo dettaglio però non va sottovalutato nell'ambito del progetto, ovvero che il destinatario fosse il membro più influente della famiglia ducale, ma non il duca stesso, all'epoca Gian Galeazzo Maria Sforza.

¹⁶ G. Clause, *Les Sangallo architectes, sculpteurs, medailleurs*, Paris 1900, I, pp. 182-191, ipotizza che i Medici propongano al Moro di costruire a proprie spese un palazzo per sé a Milano, in sostituzione di quello di Cosimo precedentemente venduto, a suggello di una rinnovata alleanza

so diplomatico del progetto di architettura, come testimoniato tra l'altro dagli invii a Napoli di due modelli dell'*invenzione* per la villa suburbana di Poggioreale destinata ad Alfonso d'Aragona nel 1487¹⁷, seguiti l'anno successivo da quello per il palazzo reale destinato a Ferrante d'Aragona, accompagnato dal suo autore¹⁸.

È Vasari stesso a tracciare nella vita di Giuliano da Sangallo il parallelo tra la vicenda milanese e quella napoletana, facendo riferimento alle stesse modalità di presentazione del progetto e gli stessi termini per l'accoglienza¹⁹. Ma quale progetto l'architetto fiorentino avrebbe prepa-

politica tra Medici e Sforza. Lo studioso collega inoltre questo progetto alla donazione del *sedimen* a Porta Vercellina ("apud S. Mauritium") del 1486. Il palazzo progettato da Giuliano sarebbe dunque secondo Clause da identificare nell'edificio posto all'angolo tra via Terraggio e l'attuale corso Magenta demolito nel 1895, di cui esiste un rilievo parziale a cura di Luca Beltrami, eseguito prima della demolizione nel 1895 e pubblicato da Clause, *ibidem*, ill. 22. Nell'ipotesi di Clause Giuliano si sarebbe recato a Milano nel 1490, con Lorenzo de' Medici ancora in vita, ma i documenti rinvenuti successivamente da Von Fabriczy assicurano della sua presenza in città nel 1492. Per l'ipotesi della casa dei Medici in via Terraggio: P. Gazzola, *La casa dei Medici in porta Vercellina a Milano*, in *Atti del IV convegno nazionale di Storia dell'Architettura*, Milano 1939, pp. 153-162; G. Marchini, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 1942, p. 92, il quale riconosce, pur senza troppa convinzione, tracce sangallesche nelle sei nicchie scavate nel muro sud del cortile in via Terraggio, «alludenti ad un complesso più vasto e con forme dialettali». Luciano Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 308-313, ipotizza infine che Giuliano abbia fornito una consulenza per il palazzo di Lorenzo a Porta Vercellina, il cui cantiere doveva essere stato aperto poco dopo la donazione del 1486: sui progetti di *renovatio* a scala urbana di Ludovico cfr. N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, pp. 51-57, con bibliografia.

¹⁷ Il 29 agosto del 1487 la tesoreria aragonese salda il trasporto di ben due modelli per un palazzo non specificato, mentre il giorno seguente è registrato un rimborso a Giuliano da Maiano per «la hosteria dove è stato più jorny»: C. von Fabriczy, *Toscanische und oberitalienische Künstler in Diensten der Aragonesen zu Neapel*, in "Repertorium für Kunstwissenschaft", XX, 1897, pp. 87-88, docc. VII, VIII. Cfr. la lettera di Baccio Ugolini a Lorenzo il Magnifico scritta da Napoli il 27 maggio 1489 dove si parla di Poggioreale come del luogo «che già mi scrivesti che il Maiano avea tratto del vostro modello», in M. Martelli, *Studi Laurenziani*, Firenze 1966, p. 109. Su Poggioreale da ultima: P. Modesti, *Le delizie ritrovate. Poggioreale e la villa del Rinascimento nella Napoli aragonese*, Firenze 2014. Significativamente il toponimo Dogliuolo dal 1488 cambierà in Poggioreale, quasi a voler riecheggiare proprio l'*exemplum* in costruzione di Poggio a Cajano: *ibidem*, pp. 2-3. La prima pietra di Poggio viene posata nel 1483, ma ai lavori ancora in corso alla villa fa riferimento la lettera di Nofri Tornabuoni a Lorenzo del 7 settembre 1490, cfr. S. Frommel, *Giuliano da Sangallo*, Firenze 2014, pp. 70-80; A. Belluzzi, *La villa di Poggio a Caiano e l'architettura di Giuliano da Sangallo*, in *Giuliano da Sangallo*, a cura di A. Belluzzi, C. Elam e F.P. Fiore, Milano 2017, pp. 374-386.

¹⁸ Dalla lettera dell'ambasciatore ferrarese, Aldovrandino Guidoni, a Ercole d'Este, si evince che la questione era aperta già nell'estate del 1487: «Lorenzo fa uno modello a la Maestà Reale de uno pa[laz]zo, ch'el dice volere fare per habitare Sua Maestà in Napoli, per non volere stare in Ca[-stello]»: L. de' Medici, *Lettere XI (1487-1488)*, a cura di M. Bullard, Firenze 2004, p. 133 n. 10. Da ultima: B. de Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, in "JSAH", 74, 2015, pp. 152-178, con bibliografia.

¹⁹ «Per il che fu consigliato Giuliano da Lorenzo Vecchio a presentarlo egli stesso, accioche in tal modello potesse mostrare le difficultà che in esso avea fatto. Laonde parti per Napoli, e presentato l'opera, onoratamente fu ricevuto non con meno stupore de lo averlo il magnifico Lorenzo mandato con tanto garbata maniera, quanto con maraviglia per lo magisterio de l'opera nel modello», Vasari,

rato per il Moro? Cornelius von Fabriczy in un breve articolo del 1903 lo ha indicato nel disegno al f. 9r del codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 (fig. 21)²⁰. Il foglio contiene le planimetrie a fil di ferro di due edifici diversi, di dimensioni diverse, ma entrambi riconducibili al “Magnifico Lorenzo” grazie alle sigle M^oL^o. Se lo schema inferiore propone una variante su Poggio a Caiano, con misure praticamente raddoppiate²¹, l’impianto rappresentato nella parte superiore, disegnato con minime differenze anche nel Taccuino senese al f. 17r, si riferisce a un edificio più modesto, di circa 53 metri per lato (91 per 92 braccia), soprattutto rispetto ai grandi progetti laurenziani per Napoli e per via Laura a Firenze, ma congruente con le dimensioni di facciata del Banco milanese, che Filarete misura 87,5 braccia (50 metri), nonché con le reali dimensioni del lotto irregolare²².

Lo *schema* si organizza intorno a un grande atrio ottagonale, un vero e proprio *sinum* albertiano, che distribuisce quattro appartamenti angolari e quattro spazi aperti lungo gli assi principali. Il monumentale ambiente centrale rinvia alle antichità recentemente rilevate durante il viaggio napoletano dallo stesso Giuliano, come il cosiddetto Bagno di Viterbo o lo Studio di Marco Varrone²³; nell’architettura contemporanea, i termini di paragone possono invece essere individuati nella sua Sacrestia di Santo Spirito (dal 1489)²⁴, ma soprattutto negli «atri e sala» disegnati da Francesco di Giorgio Martini in diversi fogli del codice Magliabechiano (ff. 20-21; figg. 65, 66); mentre la combinazione gerarchica tra una sala centrale voltata e quattro appartamenti angolari rimanda direttamente alla planimetria del Poggio delineata nel Taccuino Senese, f. 19v.

Le vite cit., IV, 1976, pp. 135-136. Giuliano stesso descrive le modalità di presentazione del progetto nel codice Vat. Barb. Lat. 4424, f. 39v: «QUESTA E LA PIANTA DUNO MODELO DUNO PALAZO CHEL MAGNIFICO LORENZO DE MEDICI MANDO A RE FERN[AN]DO DI NAPOLI E IO GIULIANO DA S[AN] G[ALL] POI[C]HE IO LEBBI FINITO ANADAI COLO M[ODELLO] SOPRA DETO [...]».

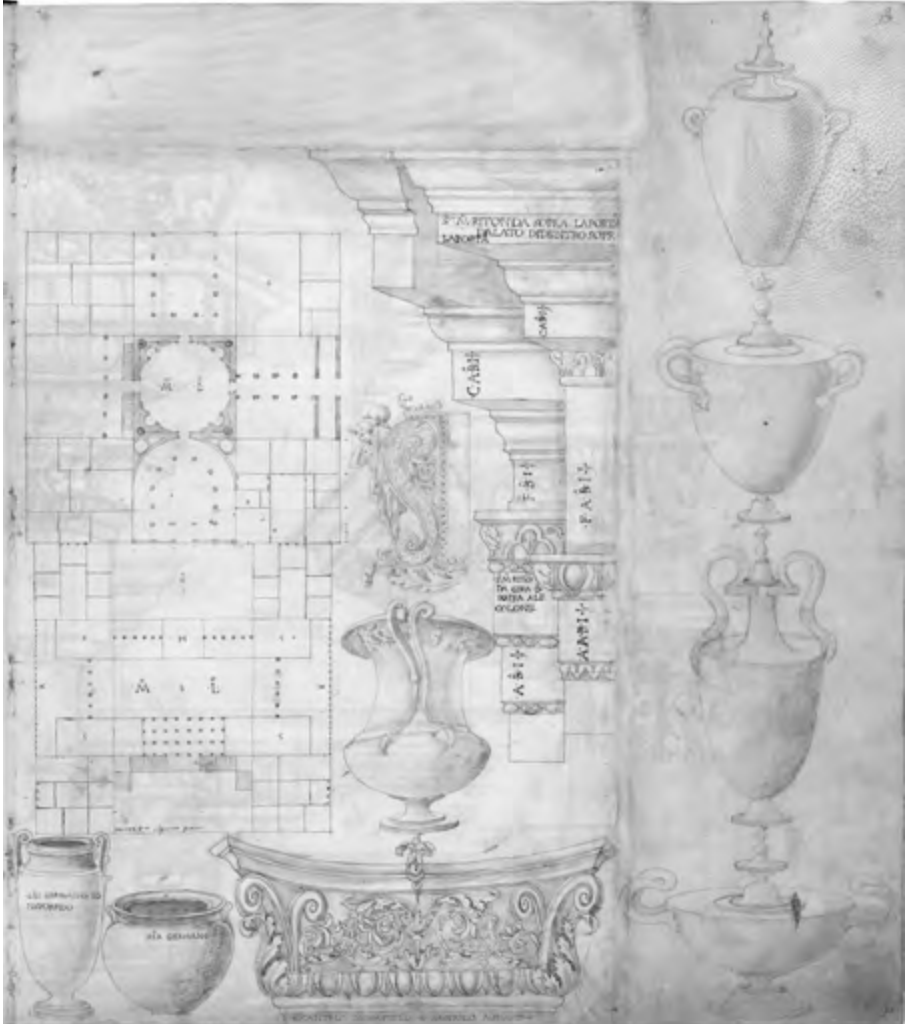
²⁰ Von Fabriczy, *Progetto di Giuliano da Sangallo* cit., pp. 5-6.

²¹ Ovvero di circa 150 braccia fiorentine per lato, 88 metri circa, rispetto al quadrato di base di 75 braccia del Poggio nel disegno del Taccuino senese, f. 19v. Le richieste del re di Napoli in una lettera del 1488 sono di un palazzo con un impianto quadrato di 92 metri di lato e appartamenti angolari: Frommel, *Giuliano da Sangallo* cit., pp. 73, 83. Dunque per quanto riguarda questo disegno potrebbe trattarsi di uno studio per il re di Napoli, per il quale verrà poi proposto una dimensione più ampia.

²² «[...] in tutto braccia ottanta sette e mezzo; e così, pell’altro verso, incominciando dalla porta dinanzi e andare infino a’ piè dell’orto, è della medesima misura», A. Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, Milano 1972, libro IX, pp. 698-704.

²³ B. de Divitiis, *Giuliano e le antichità della Campania*, in Frommel, *Giuliano da Sangallo* cit., pp. 231-249.

²⁴ P. Davies, *Giuliano da Sangallo e decorum negli edifici a pianta centrale: Santa Maria delle Carceri e la sacrestia di Santo Spirito*, *ibidem*, pp. 304-318, il quale discute la possibilità di poter considerare la Sacrestia bramantesca di Santa Maria presso San Satiro una delle fonti per quella di Santo Spirito.



21 Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 9r.

In un quadro più generale appare evidente come la collaborazione Lorenzo-Giuliano abbia prodotto una serie di progetti atti a rendere evidente, attraverso la replica e la variazione di *schemata* riconoscibili e direttamente riconducibili all'ambito laurenziano, la politica medicea attraverso una diplomazia *per architecturam*. L'immagine del Poggio, nelle sue variazioni e amplificazioni, avrebbe parlato dell'immagine di Lorenzo, imprimendone il segno sull'*imago imperii* altrui: un'icona architettonica laurenziana messa a punto da Giuliano in funzione della diplomazia medicea delle immagini. In questo senso la *forma* del progetto al f. 9r del codice Vaticano Barberiniano Latino 4424 (e nel Taccuino Senese fol. 17r) appare del tutto congruente con questa dinamica.

Circa la residenza milanese dei Medici, i documenti attestano un trasferimento temporaneo dal 1486 al 1492 nel palazzo del duca di Urbino presso San Maurilio²⁵. Diviene a questo punto lecito ipotizzare un intervento di Giuliano sul palazzo mediceo appena restituito: se così fosse, il foglio Barberiniano potrebbe rappresentare una proposta di riassetto del Banco sotto il segno di una *renovatio* laurenziana postuma. È tuttavia possibile che Lorenzo il Magnifico, in vista della ripresa di possesso del palazzo di famiglia, abbia tentato di imprimere con un progetto esemplare un ulteriore segno mediceo su Milano e insieme di dare luogo, con un nuovo edificio all'antica, a una sorta di *damnatio memoriae* delle incresciose vicende che precedentemente avevano interessato la "sua" proprietà. L'aspirazione dei Medici a ricondurre la loro casa milanese a un impianto più regolare era già stata espressa da Filarete, secondo il quale «vero è che [la casa] non va però al quadro, perché altre case la'mpediscono»; e la corte in forma di esedra aperta verso la strada – assimilabile al grande emiciclo che Giuliano da Sangallo progetterà nel 1512 per il complesso mediceo di via Laura, nella Firenze riconquistata dai Medici – avrebbe forse potuto sostituire quello spazio antistante il Banco che già nei desideri di Cosimo avrebbe dovuto amplificare il palazzo²⁶.

²⁵ Cfr. Martinis, *L'architettura contesa* cit., c. II.2. Ai documenti pubblicati se ne può aggiungere un altro che attesta la presenza dell'oratore fiorentino e di Tristano Calco nel medesimo isolato: ASMI, *Notarile*, Giovanni Rossi da Seregno, b. 2464, 29 agosto 1491, Andrea Giussani di Filippo residente in parrocchia San Maurilio vende a Ambrogio Lampugnani di Beltrame residente in parrocchia San Sebastiano «nominative de medietate» di un sedime sito a Milano in parrocchia di San Maurilio consistente in «salla, canepis quare una est subtus terra curte orto e altre pertiente cui coheret ab una parte strata, ab alia michaelis de sichio ab alia caroli et Tristani fratrum de Calcho ab alia ecclesia sancti viti ad putheum medilani et parte domus in qua de presenti habitat magnificu orator comunitatis Florentie [...]».

²⁶ Cfr. *supra*, p. 81 n. 22. Filarete, *Trattato* cit., pp. 698-704: «La detta casa è degnissima a Milano; e ancora, secondo intendo, la vogliono migliorare, e ancora assai di più, perché vi sono case dirimpetto della facciata, le quali molto l'occupano. E per questo l'hanno comprate, per gittarle in terra, acciò che sia più luminosa e più bella, perché gli sono molto propinque, ché non credo sia la strada larga oltr'a otto braccia. Sì che non è dubbio che ogni volta che le dette case saranno in terra, quella

Anche in questo caso, Giuliano procede montando diverse fonti, come nel progetto per il re di Napoli e, più tardi, per via Laura²⁷. Come in quest'ultimo esempio, anche l'eventuale studio milanese avrebbe configurato un edificio di villa. Ma se a Firenze l'area interessata dall'intervento sarebbe risultata adeguata a una dimora suburbana, volendo pensare a un rinnovo del palazzo mediceo a Milano, un edificio di villa si sarebbe trovato in pieno centro urbano; ed è quanto lo stesso Giuliano proporrà a Roma intorno al 1513, nel monumentale progetto per il palazzo mediceo in piazza Navona, per il quale riprende e adatta le invenzioni sperimentate nel palazzo per il re di Napoli, e nel progetto per via Laura²⁸.

Un'altra possibilità per il progetto milanese di Giuliano, non «muraaglia da un privato Cittadino»,²⁹ è di valutarne un'altra collocazione, suburbana, in una zona in piena effervescenza edificatoria come il borgo di Porta Vercellina: un progetto che Ludovico avrebbe potuto a sua volta donare a un alto dignitario ducale. Un sedime compatibile con un progetto e una cronologia di questo tipo potrebbe essere quello in capo a Galeazzo Sanseverino, genero del Moro, che dal 1485 occupava la grandissima casa dei Tebaldi da Bologna, il cui acquisto per 11.000 lire imperiali è gestito dalla Camera ducale nel 1487, e perfezionato nel 1489 (nel momento in cui Sanseverino e consorte si trovano alloggiati nel Banco perché appunto sono iniziati i lavori a Porta Vercellina)³⁰. Il palazzo destinato alla coppia ducale viene utilizzato per la famosa festa del 1491 descritta da Leonardo con le malefatte di Salai nel codice Arundel³¹; ma ancora a maggio 1492 i documenti riferiscono che Ludovico ha intenzione di «metterla a stare in rocha cum la sua robba et supelectile sua figliola, moglie dell'illustre messer Galeazzo, per insino che el gli haveva facto fabricare uno palazo che gli fa fare fora de porta Vercelina, presso il castello de porta Zobbia»³². I lavori non sono conclusi ancora nel luglio

mostrarà più magnifica e molto più bella la detta facciata». La strada antistante l'edificio attuale, via dei Bossi, è larga 4,5 metri, ovvero quasi le 8 braccia riferite da Filarete.

²⁷ M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, pp. 90-97.

²⁸ *Ibidem*, pp. 113-115.

²⁹ Valgono le parole di Carlo V in visita a Poggio a Caiano: B. Varchi, *Storia fiorentina*, a cura di L. Arbib, Firenze 1843, II, pp. 90-91.

³⁰ Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., pp. 259-290: 270-272; Martinis, «*Timeo Danaos et dona ferentes*» cit.

³¹ Codice Arundel, c. 250r, 26 gennaio 1491: in G. Calvi, *Contributi alla bibliografia di Leonardo da Vinci (periodo sforzesco)*, in "ASL", XLIII, 1916, pp. 417-508: 478-480; E. Villata, *La biblioteca, il tempo e gli amici di Leonardo: disegni di Leonardo dal Codice Atlantico*, Novara 1999, p. 64, doc. 53.

³² Lettera di Giacomo Trotti al duca Ercole d'Este, Milano, 30 maggio 1492, in Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 207-208, doc. 22.

1497 quando disponendo una provvigione annuale per Galeazzo Sanseverino di 20.000 ducati, il duca aggiunge un po' spazientito la chiusa «et falli finire la casa»³³. Si tratta probabilmente del più grande cantiere civile ducale aperto in quegli anni a Milano, che, oltre alle grandi stalle dipinte da Bramantino³⁴, potrebbe, almeno nelle intenzioni, aver potuto accogliere un progetto proveniente da Firenze.

Nell'agosto 1499, durante i tumulti prima della fuga del Moro, palazzo e scuderie verranno assaltati insieme alla casa di Ambrogio da Corte, al giardino di Bergonzio Botta, e all'abitazione di Mariolo Guiscardi³⁵: in questo caso le parole di Vasari a conclusione del passaggio a proposito del progetto di Giuliano da Sangallo per Ludovico il Moro, in cui lega le sorti del palazzo a quelle del monumento equestre di Leonardo e all'entrata dei francesi a Milano – «e così il cavallo non si finì, né ancora si potè finire il palazzo» – appaiono decisamente pertinenti³⁶.

Del palazzo Sanseverino, trasformato nel monastero di Santa Lucia e affacciato su corso di Porta Vercellina, una stima di Gerolamo Quadrio del 1669, ne descrive le preesistenze avvertendo come «il sudetto monastero è formato di diverse case de quali si è formato un sol corpo senza essersi per ciò fabbricato accomodamento di monastero», mentre nel refettorio e gli ambienti adiacenti «restano nel primo suo essere stante che vi sono li freggi de pitture con li retratti di casa Visconti nel modo che si godevano da secolari»³⁷. Si tratta di frammenti visibili ancora ai primi dell'Ottocento, quando Giuseppe Bossi nello studio del codice Trivulziano di Leonardo, annotava riguardo al fol. 22r: «Queste decorazioni minute ed interrotte fanno credere che sia veramente di Leonardo l'architettura del Palazzo altre volte de' Sanseverini, di cui si vedono ancora gli avanzi presso il ponte di Porta Vercellina»³⁸. Sempre il Quadrio, oltre

³³ Lettera di Benedetto Capilupi alla marchesa Isabella d'Este, Milano, 10 luglio 1497, in *Carteggio*, vol. XV, l. 66a.

³⁴ Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit.

³⁵ B. Corio, *Storia di Milano* (1503), a cura di A. Morisi Guerra, Torino 1978, vol. II, p. 1623: «Nel giorno predicto [1° settembre 1499] doppo disnare la plebbe concorse a casa de Ambrosio Curtio e quella dilapidarono in tutto, quantunque pocho de valore li fusse trovato, e similmente fu facto dil giardino de Brugontio Botta, regulatore de le ducale entrate, dil palacio e stabulo de Galeazo Sanseverino e de la habitatione de Mariolo, camerereo di Ludovico, novamente fondata e non anchora coperta». Con quest'ultima Corio si riferisce alla seconda casa di Mariolo, nella nuova lottizzazione verso lo stradone grande di San Vittore, cfr. Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 281 n. 107.

³⁶ Vasari, *Le vite* cit., IV, p. 276, corsivi miei.

³⁷ Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 271, una planimetria parziale del monastero, con la chiesa ancora incompleta, si trova in BAM, Raccolta Ferrari, ms. T. 190 sup, parte seconda, tav. XVIII pubblicata da L. Patetta, *L'età di Carlo e Federico Borromeo e gli sviluppi delle chiese "doppie" conventuali nella diocesi di Milano*, in *L'architettura a Roma e in Italia (1580-1621)*, a cura di G. Spagnesi, Roma 1989, pp. 169-183, fig. 6.

³⁸ BAM, ms. S.P. 6/13-D, fol. 217v, in C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1988, p. 345.

a testimoniare di una certa qualità delle strutture, registra nel «giardino [...] in capo al quale vi è un porticho in volto dal qual si discende al piano d'una fontana di limpido surgente con porticho che vi le girra all'intorno quella murata serve per delitia et anco per lavanderia essendovi all'intorno il suo fossato di vivo per lavare. Resta il detto giardino cinto di muro in altezza claustrale»³⁹. Dalla descrizione si evince come il giardino milanese si articolasse su diversi livelli collegati da portici, con il nucleo principale verosimilmente in posizione sollevata, su podio o *basis villae*, secondo il principio albertiano, del tutto funzionale a risolvere i dislivelli di quota che caratterizzavano (e in parte ancora oggi) il terreno tra le Grazie e il Castello⁴⁰.

Tornando al palazzo di Filippo Eustachi, il castellano non godrà a lungo della proprietà del sontuoso immobile, acquisito nel 1485 e sottoposto verosimilmente a una campagna di lavori che avrebbe recato l'impronta della nuova committenza: coinvolto nella congiura ai danni del Moro del settembre 1489, verrà colpito dal mandato di confisca dei beni mobili ed immobili. L'edificio appena rinnovato (e probabilmente mai abitato) doveva aver suscitato gli appetiti immobiliari del Moro⁴¹, ma l'ormai anzianissimo Eustachi con una mossa ineccepibile chiude la partita, con gli stessi strumenti impiegati dal Moro per dislocare a suo piacimento il patrimonio immobiliare della camera ducale: donando il palazzo alle monache di Sant'Agnese, lo abbandona a diverse destinazioni d'uso che nel corso del tempo renderanno completamente irriconoscibili le intenzioni iniziali, consegnandolo così alla rovina⁴², all'irreparabile *tempus*, «vincitore veloce, predatore delle create cose»⁴³.

³⁹ Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 271.

⁴⁰ Considerata la posizione prossima al Castello, sarebbe tentante ravvisare l'associazione tra *arx* e reggia collegate dal parco ducale già descritta da Alberti (*De re aedificatoria*, V, 4), e messa in pratica proprio attraverso il progetto di Giuliano da Sangallo per il re di Napoli: De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples* cit., pp. 162-163.

⁴¹ La manovra non è neppure troppo sottile: nel maggio del 1492, l'anzianissimo Eustachi viene visitato dal maestro delle entrate ducali Bergonzio Botta, nel tentativo da parte del Moro di acquisire la proprietà della casa di Porta Vercellina, con il consueto strumento della donazione: Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., pp. 453-454.

⁴² Filippo Eustachi muore il 3 gennaio 1495, dopo essere stato appena perdonato e riabilitato. Secondo Rossetti, *ibidem*, pp. 454-455, il palazzo doveva trovarsi fin dal 1493 nella disponibilità delle monache, dato che a partire dal mese di settembre e per tutti gli anni Novanta, esse iniziano a cedere una serie di proprietà site in San Martino *ad corpus intus* e coerenti con il loro monastero, che potrebbero essere parti dei sedimi componenti la residenza dell'Eustachi.

⁴³ Leonardo da Vinci, codice Arundel, f. 156r, in M. Cacciari, *La mente inquieta. Saggio sull'Umanesimo*, Torino 2019, p. 64.

Architettura, forme, autori

Le demolizioni al palazzo di Filippo Eustachi sul corso di Porta Vercellina iniziarono verso la fine del XVIII secolo⁴⁴, mentre il prospetto lungo via Terraggio verrà mantenuto sino al 1895. Per quanto riguarda la documentazione iconografica, del palazzo rimane l'immagine fissata attraverso la stampa del Giulini come *Avanzi del palazzo di Scaramuccia Aicardi da San Giorgio Visconti*⁴⁵, (fig. 20) un rilievo parziale a cura di Luca Beltrami e rare fotografie, eseguiti prima delle demolizioni su via Terraggio (figg. 22, 23)⁴⁶.

L'edificio appariva, nella sua gigantesca rovina, una bizzarra anomalia nel panorama milanese delle magnifiche sorti e progressive dell'edilizia civile sforzesca immaginata dagli storici: per il Torre l'edificio «resta innalzato à cotte quadrate pietre in vaghi lavorij, bizzarrie delle passate età»⁴⁷; mentre il Giulini non nascondeva le proprie perplessità: «La curiosa architettura di questo edificio tutto ornato di pietra cotta ci fa vedere che gli architetti del tempo in cui fu eretto, ben riconoscevano il disordine del gotico, ma ancora non sapevano usare la buona architettura romana e greca»⁴⁸.

Tuttavia a questo rudere monumentale si è legato recentemente il nome di Bramante, dato che lì l'urbinate sembra risiedervi a cantiere aperto, appena prima del suo trasloco nella casa di Gaspare Visconti⁴⁹. Stando ai documenti, il passaggio di Bramante in casa Eustachi andrebbe collocato a partire da ottobre 1485, poco dopo l'acquisto di agosto da parte del castellano del palazzo Arcimboldi. Nell'estate del 1485 si sta lavorando alla "Camera dell'Oro" di Gian Giacomo Trivulzio, con un cantiere delicato e prezioso che lascia presupporre come il resto dei lavori fosse in via di esaurimento⁵⁰; mentre per il palazzo del castellano, che non vi risiederà mai, i lavori si interromperanno bruscamente alla fine del 1489.

La committenza Eustachi sembrerebbe aprire a Bramante l'accesso a un nuovo ambiente, oltre l'entourage di Cicco Simonetta. Ciononostante l'im-

⁴⁴ C. Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano 1787, p. 227.

⁴⁵ Giulini, *Memorie* cit., pp. 12, 512-513, tav. 9.

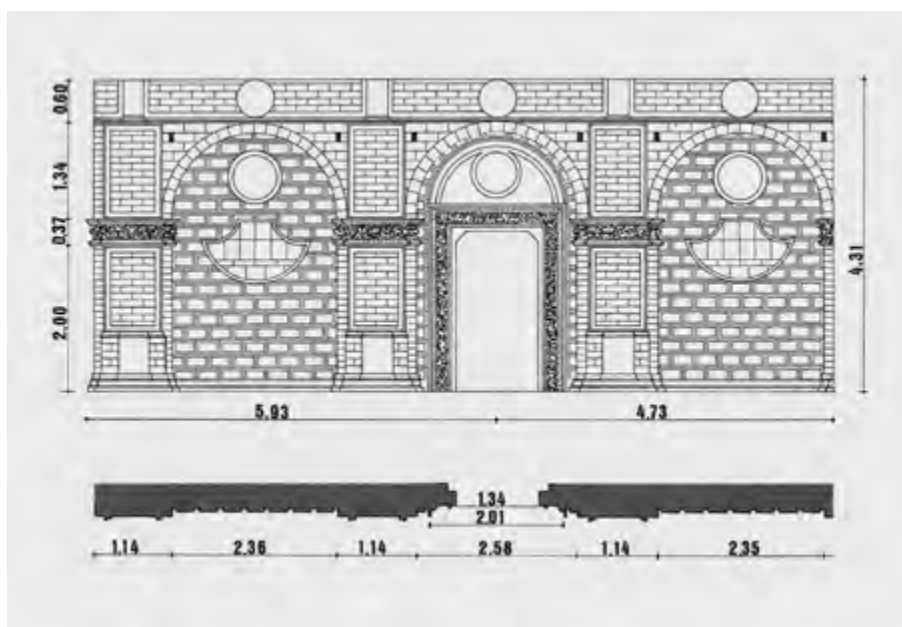
⁴⁶ Clause, *Les Sangallo* cit., pp. 1, 182-191.

⁴⁷ Torre, *Il ritratto di Milano* cit., pp. 195-196.

⁴⁸ Giulini, *Memorie* cit., pp. 12, 512-513.

⁴⁹ «Dominus Bramantes de Monteadrubaldo filius domini Angeli porte Vercelline parochie Sancti Martini ad Corpus intus Mediolani» compare come testimone di due atti notarili tra Gaspare Ambrogio Visconti e l'Eustachi datati 20 ottobre 1485, e 21 novembre 1486: Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., pp. 447-448.

⁵⁰ Cfr. *supra*, pp. 21-48.



22 Restituzione sulla base del rilievo di Luca Beltrami di un settore del cosiddetto palazzo dei Medici in Milano (L. Patetta).

23 "Palazzo dei Medici" in Milano, fotografia di un particolare del prospetto verso il Terraggio, 1891.

magine del castellano «homo non di troppa esperienza»⁵¹, legato al Visconti da questioni di affari (ma non solo, dato che ne tenne a battesimo almeno un figlio), regge fino a un certo punto: la sua passione alchemico-ermetica, con la frequentazione di un certo medico Leone Ebreo, probabilmente attraverso la mediazione degli oratori veneziani Zaccaria e Ermolao Barbaro, fanno da sfondo alla rinnovata e persuasiva lettura data da Rossetti dell'*Argo* come *Mercurio*, con attribuzione a Bramante e datazione al 1489 (figg. 29, 30)⁵².

Trait d'union tra l'Eustachi e Bramante è Gaspare Ambrogio Visconti, che ne tratteggia i rapporti nel sonetto *A Bramante singular*:

Tu dici troppo ben de' fatti mei,
Bramante, che mel dice il castellano;
guarda che 'l tuo iudizio non sia vano,
ché gli ochi boni amor fa spesso rei.
Pur affermar li pòi ch'io non potrei
concepto fare incontra a lui malsano,
ché essendo meco sempre stato umano,
ingrato verso quel troppo serei.
Ancor li pòi giurar ch'io non faria
per lui men che per patre o bon magiore,
vadi il mondo per bona o trista via;
e de la fede mia verso il Signore,
qual sempre fusse o di presente sia,
di' tu che me la vedi in mezzo il core⁵³.

Della rovina registrata da Torre e Giulini, attualmente non restano che *disiecta membra*: resti in muratura appartenenti alla corte del palazzo sopravvivono dietro i bidoni della spazzatura all'interno di corso Magenta 29 (mentre la decorazione fittile è migrata nelle Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco), e in un grande ambiente che ospita la sala cinematografica di via Terraggio 5 (figg. 24, 25), con uscita d'emergenza verso l'ex giardino del palazzo dove si conservano le mostre di alcune finestre con davanzali in cotto decorati con motivi a girali (probabilmente dei calchi o rifacimenti di restauro)⁵⁴.

⁵¹ Corio, *Storia di Milano* cit., p. 1430.

⁵² E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 43-79: 47-50.

⁵³ G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano 1979, p. 185 n. 207.

⁵⁴ È stata messa in relazione con l'edificio del Terraggio anche un'altra porta già murata in corso Magenta 39, ora conservata al Castello Sforzesco, C. Casati, *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel*



24 Palazzo Eustachi, Milano. Veduta del cortile.



Nella tavola degli *Avanzi del palazzo di Scaramuccia Aicardi da San Giorgio Visconti* del 1760 il palazzo del castellano di Milano viene ritratto di scorcio in modo da mostrarne l'ampiezza, tale da occupare i due lati adiacenti dell'isolato affacciato sul Terraggio e Porta Vercellina, e con notevole dovizia di dettagli nonostante l'evidente dissesto. Gli *Avanzi* consistono (dato il taglio della prospettiva) in due corpi di fabbrica principali, alti due piani con un mezzanino interposto: uno lungo corso Magenta, l'altro, separato da una muratura più bassa, prospiciente il Terraggio (fig. 20).

La facciata verso corso Magenta presenta due piani, con tracce di un portale monumentale posto in posizione leggermente disassata, verso il Terraggio. La partitura del piano terreno è delineata solo per le otto campate di sinistra, fino alla zona del portale, mentre il secondo registro è descritto per sole due campate a destra del portale. Nella zona angolare, il volume prosegue e risvolta verso l'attuale via Terraggio, completamente privo di ordini e decorazioni, con il paramento di mattoni intonacato e aperto da piccole finestre disposte in modo funzionale agli ambienti retrostanti. Lungo il Terraggio, nella zona corrispondente alla testata della grande sala a piano terreno (l'attuale cinema) il partito architettonico è delineato per ambedue i piani.

Per quanto riguarda il primo registro, questo appare scandito da un ordine di robuste paraste ribattute di ordine corinzio, con trabeazione completa a risalti sui sostegni principali. L'incisione mostra sull'angolo nord-est un sostegno su piedistallo, ribattuto da una semiparasta, facendo pensare a una teoria di sostegni su piedistalli: l'interruzione brusca del cantiere indurrebbe a ritenere che questi ultimi elementi non siano stati montati, oppure abbiano seguito il destino di rovina del palazzo.

I risalti in questione a loro volta proseguono nel mezzanino, trattato come un attico, sotto forma di brevi fusti neutri con una pronunciata cornice, anch'essa a risalti, mentre all'interno delle campate delimitate dall'ordine "attico" doppie specchiature rettangolari concentriche contengono busti scolpiti. Questa partitura risulta interrotta dalle tracce di un portale monumentale (murato), che si distingue per l'accumulazione plastica dei sostegni e un ampio profilo ad arco ribassato. A destra del portale la partitura del primo registro scompare, mentre, per sole due campate, appare quella del secondo. Quest'ultima presenta una configurazione problematica sulla quale però ci soccorre il rilievo di Beltrami: si tratta di ampie arcate, tamponate a bugnato, delimitate da porzioni di

milanese, Milano 1870, p. 114 n. 27; G. Carotti, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio. Parte I. Doni ed acquisti: Una porta del Rinascimento*, in "ASL", XX, 1893, 443-454; Patetta, *L'architettura del Quattrocento* cit., pp. 312-313.

muratura. Questi settori di muratura vengono trattati come pilastri unici, posti su piedistalli, scanditi da una sequenza di grandi specchiature, interrotte da una rilegatura decorata a livello dell'imposta delle arcate (che nella restituzione di Beltrami viene trattata come un capitello "esteso"). Tangente ai cervelli degli archi corre la trabeazione conclusiva il cui fregio accoglie oculi in corrispondenza della sommità delle arcate sottostanti e possenti mensole sopra i "pilastri".

I due partiti, del primo e secondo registro, appaiono inconciliabili, quasi frutto di due campagne di lavori diverse e distanti tra loro nel tempo. Tuttavia, a rendere oltremodo problematica la questione, lungo il settore costruito e completato lungo il Terraggio essi si mostrano insieme, in "civile convivenza".

Ipotizzando una campagna di lavori tra il 1485 e il 1489 che si sarebbe imposta sulle preesistenze dei due sedimi comprati per la somma, non da poco, di 7.500 lire da Guido Antonio Arcimboldi, possiamo collocare il cantiere alle medesime altezze temporali di quelli di San Satiro e dei palazzi Trivulzio a Milano e Landi a Piacenza⁵⁵.

La sequenza lungo la verticale di paraste, trabeazione a risalti e attico con un ordine neutro, insieme alla presenza di figure scolpite, rimanda alla Sacrestia che negli stessi anni si stava costruendo in San Satiro, dove le bellissime teste di Agostino de Fondulis si protendono dai tondi nel fregio al primo registro, secondo un'impostazione spaziale rispondente al progetto generale (fig. 26). Le tre teste in terracotta provenienti da palazzo Eustachi (figg. 27, 28) presentano tuttavia connotati stilistici ed esecutivi assai diversi tra loro, tra la «misura e intensità esorbitanti» del "barone" barbuto⁵⁶, e la qualità più ordinaria di quello col turbante, che hanno condotto a ipotizzare la presenza di plasticatori diversi all'interno del medesimo cantiere, pur sotto una salda direzione bramantesca⁵⁷.

Le notizie circa l'imponente profusione di denaro che il cognato dell'Eustachi, l'altrettanto potente Alvise da Terzago, stava in quegli anni

⁵⁵ Cfr. R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", 12, 2000, pp. 17-57.

⁵⁶ M. Ceriana, *Rubriche per la prima carriera artistica di Bramante*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di S. Romano e P.N. Pagliara, Roma 2014, pp. 217-255: 232.

⁵⁷ Cfr. Carotti, *Relazione sulle antichità* cit., pp. 390-392. Si tratta di tre busti di terracotta, provenienti dal cortile di via Sant'Agnesa 4, tinti in verde bronzo, altri 75 centimetri e larghi da una spalla all'altra 68 centimetri, con un risalto dal tondo di 30 centimetri. M. Ceriana, E. Rossetti, scheda III.11, *Plasticatore lombardo, Testa maschile con turbante*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 196-197; M. Ceriana, scheda V.14, *Plasticatore lombardo. a) Testa di "barone" con barba; b) Testa di "barone" con turbante*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 365-366.



26 T.V. Paravicini, sezione della Sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, Milano. Biblioteca Ambrosiana Milano, III.St.E.XIV-24, tav. XXVII.

destinando alla ristrutturazione del palazzo mediceo, ha indotto Rossetti a ipotizzare che le teste clipeate provenienti dal cortile del Banco potessero far parte di una campagna di lavori promossa, secondo una piena sintonia, oltre che politica, mecenatizia tra i due cognati (fig. 263)⁵⁸.

Per quanto riguarda l'ordine di paraste ribattute, in quel torno di anni è un sintagma che appartiene ai ragionamenti bramanteschi circa l'articolazione tettonica delle murature e al suo significato di "escrescenza muraria" fin dall'incisione Prevedari e che si esprime nelle diverse fasi di progettazione dalla facciata di San Satiro verso via Falcone, nell'articolazione del muro di fondo delle navate di San Satiro, e nell'intersezione degli ordini su piedistalli della Canonica di Sant'Ambrogio⁵⁹. Si tratta di una modalità ribadita nell'ambito della committenza Eustachi con l'intelaiatura architettonica dell'Argo (figg. 29-30)⁶⁰.

⁵⁸ Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., p. 444. L'oratore ferrarese ricordava riguardo alla casa del Banco: «in la qual il predetto Aluisio haveva spexo in lavorarla presso mille ducati...», in Martinis, *Il palazzo del Banco Mediceo* cit., appendice documentaria, p. 52, doc. 12; in un'altra lettera non mancava di sottolineare il valore economico del palazzo «edificato al tempo de Cosimo, de valuta al presente per li miglioramenti factogli de ducati seimila doro», in A. Giulini, *Bianca Maria Sanseverino Sforza, figlia di Ludovico il Moro*, in "ASL", XXXIX, 1912, pp. 233-252: 246-247. Sulle teste plastiche cfr. E. Caldara, *Medaglioni con teste virili*, in Vincenzo Foppa, *Un protagonista del Rinascimento*, a cura di G. Agosti, M. Natale e G. Romano, Milano 2002, p. 145; Ead., *Medaglione con busto di imperatore e Medaglione con busto virile*, in *La Pinacoteca del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di L. Basso e M. Natale, Milano 2005, pp. 56-59; V. Zani, *Medaglione con testa virile*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo* cit., pp. 96-99. Cfr. anche S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, pp. 41-42; A. Barbieri, P. Bosio, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri nel primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 195-239: 210-208.

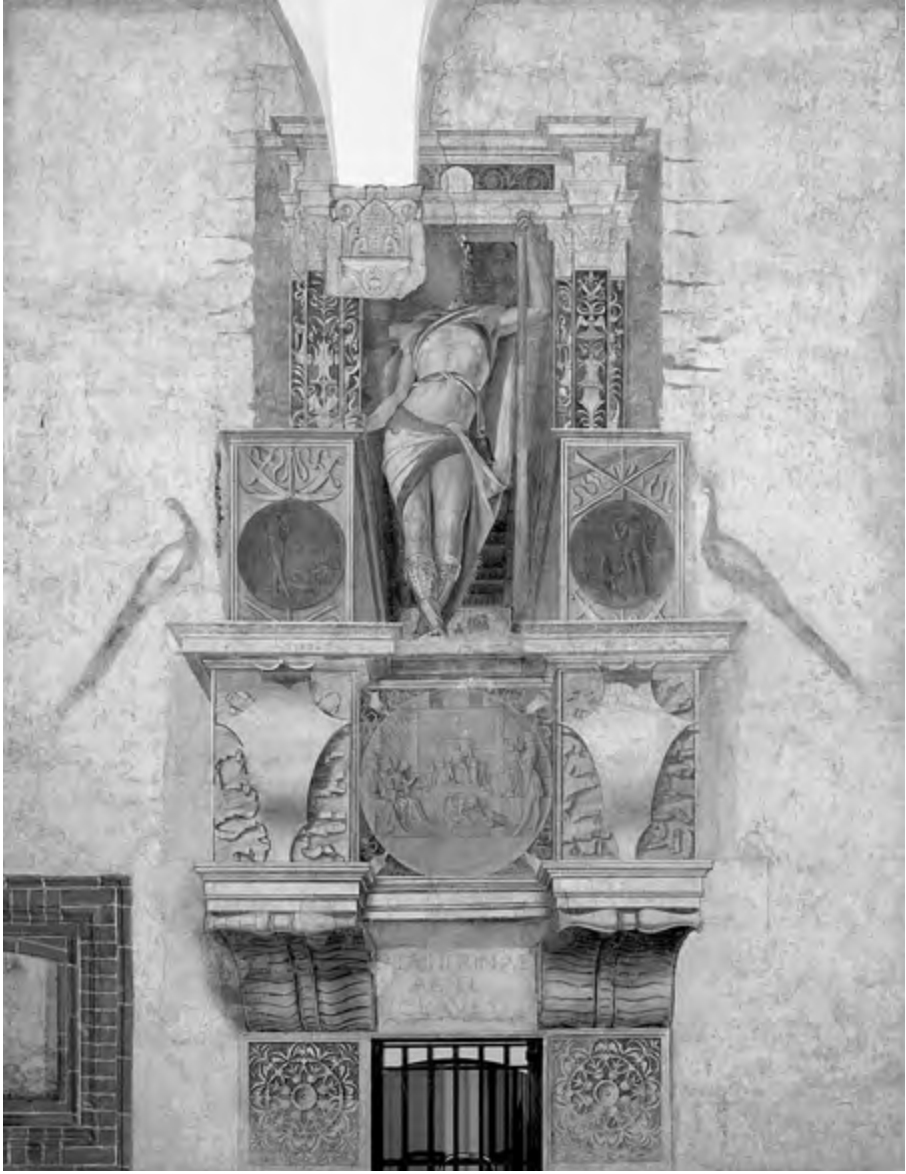
⁵⁹ Per l'autografia bramantesca di questo sintagma, le sue ragioni strutturali e la sua fortuna: M. Ceriana, *L'armadio della sacrestia di San Pietro Martire a Vigevano*, in "Artes", 6, 1998, pp. 21-43; R. Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in "AL", 167, 2013, pp. 5-51: 32-35.

⁶⁰ A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, pp. 119-121, 778-780, 958 n. 15; Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., pp. 8-9; Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., pp. 47-50. L'uso degli ordini nell'Argo appare frutto di un attento ragionamento tettonico generalmente assente nelle intelaiature degli ordini bramantiniani, eccezione fatta per l'*Adorazione* dell'Ambrosiana (1485 ca.) in cui il trattamento dell'ordine replica sostanzialmente quello dell'Argo: cfr. C.T. Gallori, *L'adorazione del Bambino, secondo Bartolomeo Suardi*, in "AL", 173, 2015, pp. 33-51. Nelle altre occasioni Bramantino si esime dall'impiego di risalti di trabeazione in corrispondenza dei sostegni verticali, ed evita con altrettanta frequenza l'uso di pilastri o paraste ribattute, e in generale strutture più articolate e complesse. Nell'Argo, l'uso di paraste ribattute, su un alto zoccolo, caratterizza anche lo sfondo del medaglione sottostante, dove l'intelaiatura degli ordini scandisce due registri di un ambiente le cui pareti paiono rivestite da un sottile paramento bugnato, in opera isodoma, che a sua volta richiama lo sfondo dell'*Eraclito* e *Democrito* di casa Visconti. Altri dettagli nel tondo sottostante, come il pieno in asse, il soffitto piano misurato dalle travi decorate da un'alta baccellatura con borchie inserite, fanno parte del lessico costruttivo bramantesco di quel torno di anni: si vedano i soffitti di palazzo Trivulzio e i fregi degli *Uomini d'arme*. Il virtuosismo quasi acrobatico della decorazione geometrica delle ripide pareti laterali costrette dalla prospettiva a una deformazione estrema mostra una dovizia di dettagli pari a quella esibita nell'incisione Prevedari. L'uso degli ordini nell'Argo mostra dunque un autore pienamente consapevole del ruolo strutturale di questi, nella messa a punto di un ganglio plastico di bramantesca *concinmitas*.

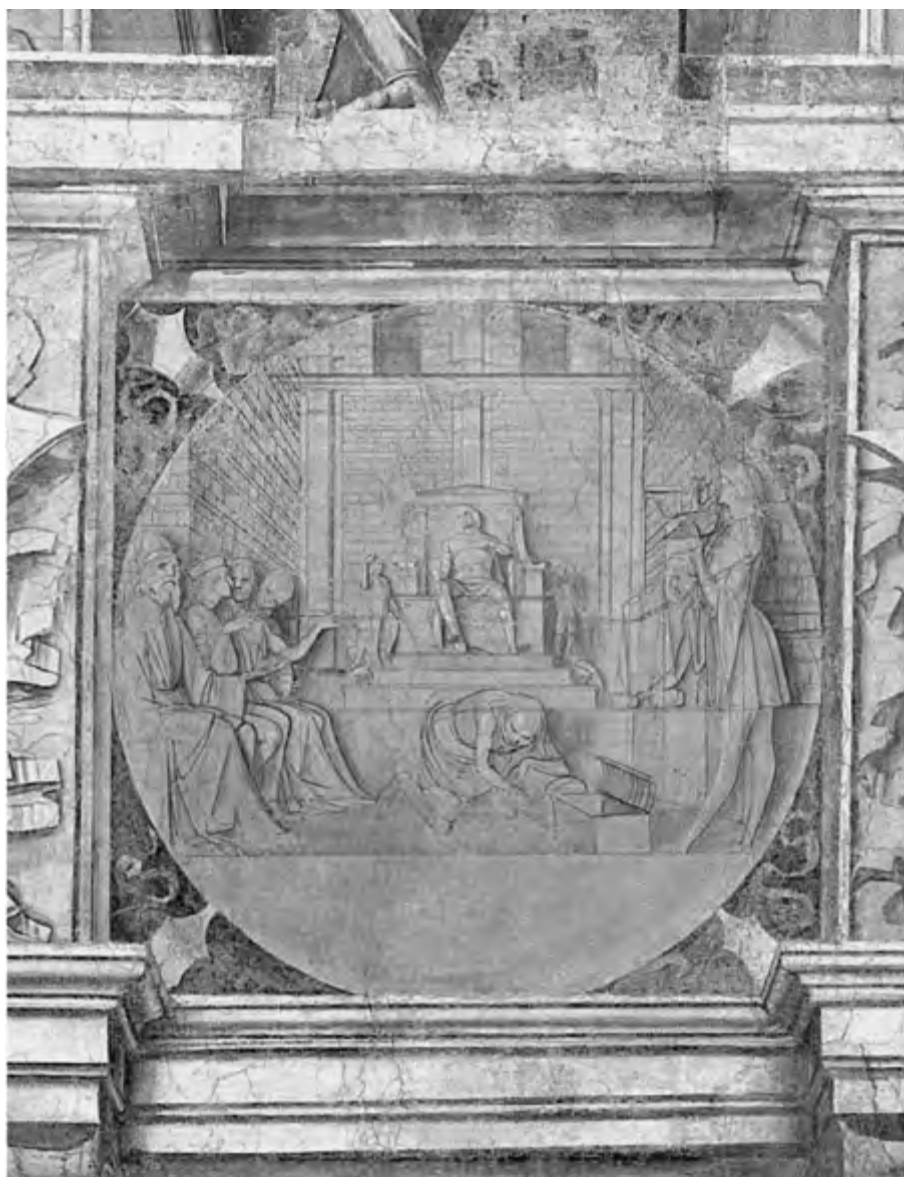


27, 28 Busti provenienti da palazzo Eustachi, Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano.





29 *Argo*, Sala del Tesoro, Castello Sforzesco, Milano.



30 *Argo*, Sala del Tesoro, Castello Sforzesco, Milano. Particolare del medaglione sottostante.

Ciò che nel palazzo Eustachi appare però come un *unicum*, enigmatico, tale da suscitare l'educata perplessità del Torre («bizzarrerie delle passate età»⁶¹) e del Giulini, che ravvisa «architetti [...] che ben riconoscevano il disordine del gotico, ma ancora non sapevano usare la buona architettura romana e greca»⁶², è il partito del secondo registro, talmente disturbante da non avere ricadute né godere di repliche note o evidenti. Effettivamente esso appare mal collegato ai registri inferiori, in cui la relazione tra gli elementi è affermata dalle sequenze dei risalti. Va però osservato come, nell'incisione di Giulini, i risalti sembrano di competenza solamente delle paraste intere e non delle parti ribattute, e ci sarebbe dunque da chiedersi se la larghezza eccessiva dei pilastri superiori non sia invece da collegare a un assottigliamento improprio dei sostegni inferiori; mentre i plinti tra le finestre sotto la riquadratura potrebbero aver avuto la funzione di sostegno per statue (anche di terracotta dipinta) come giusto coronamento per la parte inferiore, pur molto in anticipo su soluzioni cinquecentesche.

Ciò detto, resta da individuare la fonte per un partito simile, quasi medievale, senz'altro arcaico per la sua massiccia articolazione. Un indirizzo utile a una riflessione viene offerto da un disegno di Giuliano da Sangallo, al fol. 31V del codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, che ritrae l'interno della basilica di Giunio Basso del IV secolo (fig. 31). Trasformato nella chiesa di Sant'Andrea Catabarbara, l'edificio è ricordato da Giovanni Rucellai nel 1450 per le mura fasciate di «belle tavole di marmi et con belle tarsie et fogliami di marmi et musaichi et altre gentilezze»⁶³, e da Filarete – «Santo Andrea che è diritto a Santo Antonio» – tra gli esempi di decorazione a «porfidi, marmi e vetri di varie ragioni e di varii lavori»⁶⁴. La citazione di Filarete aiuta a collocarne per tempo la conoscenza in ambito milanese, ma l'assenza di documentazione grafica pertinente costringe a rimanere allo stato di ipotesi. Tuttavia possiamo accostare tra loro questi edifici, sia per l'idea così peculiare di una partizione di un registro superiore con grandi arcate divise da ampi setti murari specchiati,

⁶¹ Torre, *Il ritratto di Milano* cit., pp. 195-196.

⁶² Giulini, *Memorie* cit., pp. 12, 512-513.

⁶³ G. Rucellai, *Della bellezza e anticaglia di Roma*, in *Codice Topografico della città di Roma*, a cura di R. Valentini e G. Zucchetti, Roma 1953, vol. IV, p. 441; A. Perosa, *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, I, *Il Zibaldone Quaresimale*, London 1960, pp. 66-82; G. Marcotti, *Il giubileo dell'anno 1450 secondo una relazione di Giovanni Rucellai*, in "Archivio della Società Romana di Storia Patria", 4, 1881, pp. 563-580. M. Bulgarelli, *1450-1471. Roma e Firenze*, in *La Roma di Leon Battista Alberti. Umanisti, architetti e artisti alla scoperta dell'antico nella città del Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 2005, pp. 151-163, osserva una predilezione di Giovanni per i rivestimenti lapidei policromi, e preziosi, in uno sguardo che comprende «un'aura multicolore e genericamente antiquaria», in sintonia con le superfici colorate fiorentine del Battistero e quelle veneziane.

⁶⁴ Filarete, *Trattato* cit., p. 250.

con fascia di rilegatura alla quota delle imposte, ma forse anche per quella decorazione dipinta che possiamo immaginare riprodurre le *crustae* policrome tardoantiche, e che a Milano si era svolta per tempo sulle superfici delle residenze viscontee nel ducato⁶⁵.

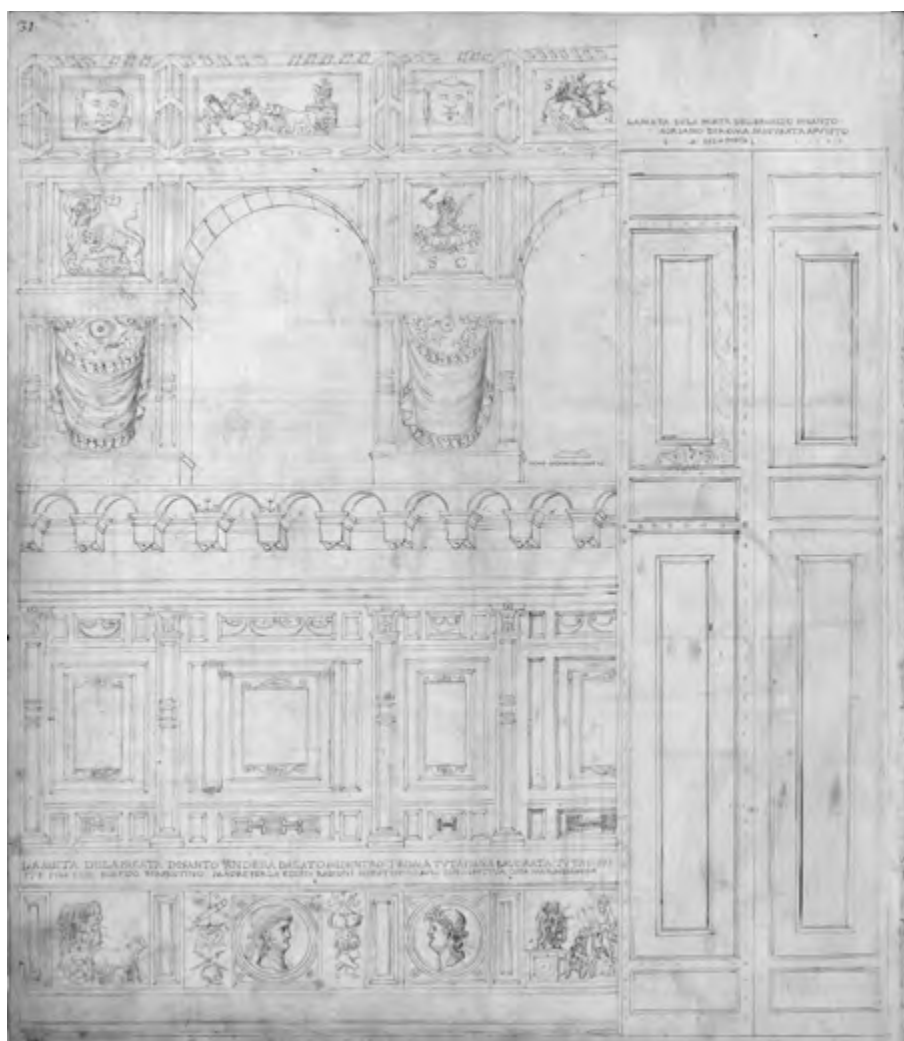
Potremmo però leggere questo partito a partire dal suo sintagma di base, vale a dire la serliana, un motivo tardoantico-paleocristiano che si reintroduce nella riflessione quattrocentesca attraverso la mediazione donatelliana del *Miracolo del cuore dell'avarò* al Santo (a sua volta una citazione dell'antico locale dell'edicola di San Prosdocimo), e appare in un documento milanese, tracciata da una mano anonima, identificata con quella di Bramante, sul retro di un *pateat* datato tra giugno 1487 e luglio 1490, a dar forma alla controfacciata di Santa Maria presso San Satiro, verso la corsia di San Giorgio al Palazzo, con due registri, di cui quello superiore si configura chiaramente come una serliana su massicci pilastri (fig. 32)⁶⁶.

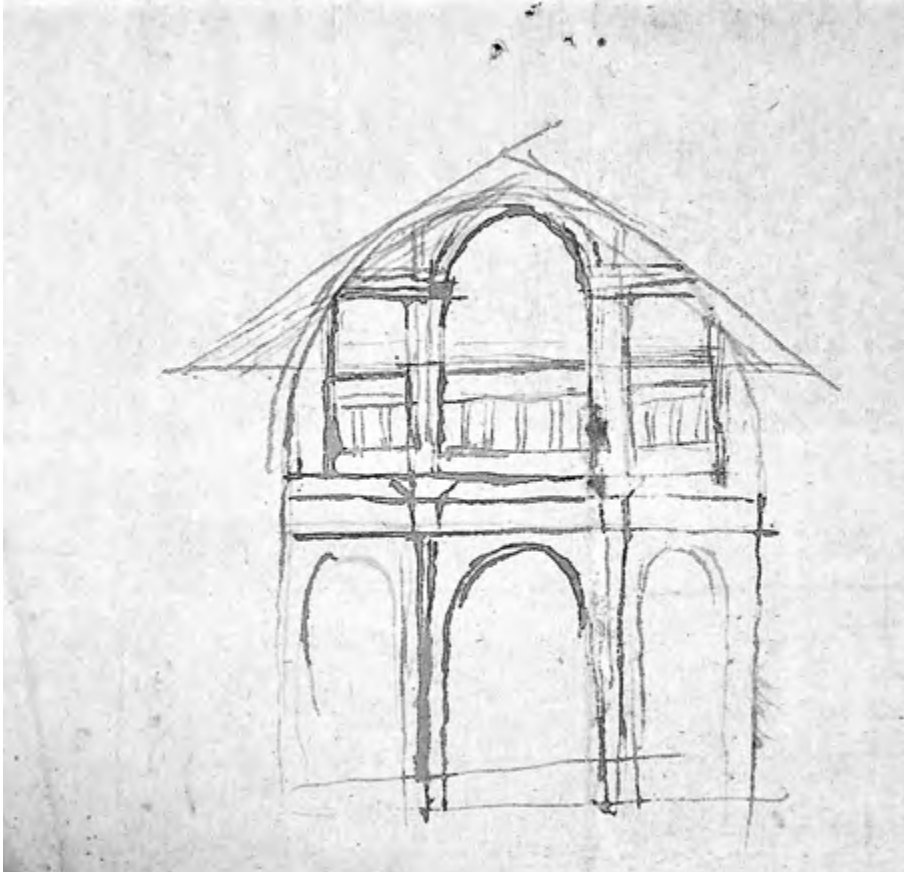
Se attraverso questo percorso appare più agevole collocare le aperture del secondo registro della facciata di palazzo Eustachi entro la mentalità progettuale bramantesca⁶⁷, allo stesso modo è bene procedere su ciò che

⁶⁵ Si vedano i paramenti dipinti a motivi geometrici e a finti marmi nel Castello di Cassano d'Adda, nelle sale della rocca di Angera, nel Castello di Pandino, secondo un'esibizione-simulazione di materiali in senso tardo-antico: cfr. S. Romano, *Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda alla fine del Trecento*, in *Arte di Corte in Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, pp. 251-274; Ead., *Visconti Painting at Pandino Castle. Antique and Modern in Fourteenth-Century Lombardy*, in *The Antique Memory and the Middle Ages*, a cura di I. Foletti e Z. Frantova, Roma 2015, pp. 125-148; P.N. Pagliara, *Buon Governo, magnificenza e presenza dell'Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *Modernamente antichi* cit., pp. 73-118: 101-106; si vedano le osservazioni di Arnaldo Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "AL", 78, 1986, pp. 11-23: 16, 22 n. 18, sull'immagine originale dell'esterno della tribuna di Santa Maria delle Grazie con membrature scialbate simulanti pietra o marmo, a riquadrare specchiature color porfido, con parti secondarie a intonaco a imitazione di pastiglia scura; e un interno albertianamente "tutto marmoreo" con finte incrostazioni colorate e graffiti con rilievi figurati.

⁶⁶ R. Schofield, *A Drawing for Santa Maria presso San Satiro*, in "Journal of the Warburg and Courtauld Institutes", 39, 1976, pp. 246-251; il disegno è discusso in Id., *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., pp. 24-27, notando come la diffusione di questo elemento nella Lombardia degli anni Novanta sia rapidissima, soprattutto nelle architetture a scala minore, a partire dall'esempio della tomba di Gian Galeazzo Visconti di Gian Cristoforo Romano in Certosa, senza tralasciare, nello stesso edificio, la quattrocentesca trasformazione in serliana dell'oculo nella testata orientale: L. Giordano, *La serliana della Certosa di Pavia*, in "Artes", 6, 1998, pp. 101-103. Per una disamina del motivo a serliana a partire dalla sua trasposizione brunelleschiana nella Sacrestia Vecchia e nella cappella Pazzi: Bruschi, *Bramante in Lombardia* cit., p. 22 n. 14.

⁶⁷ Peralto, una conferma di questa lettura, *ex contrario*, la offre la catena di serliane che scandisce il secondo registro delle navate interne di San Maurizio al Monastero Maggiore, con progetto avviato nel 1503 dal Dolcebuono. Sulla committenza di Ermes Visconti e Bianca Maria Gaspardone: E. Rossetti, «Chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo». *Ermes Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini: appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore*, in "ASL", CXXXVIII, 2012, pp. 127-165. Anche l'utilizzo dell'arco ribassato fa parte del lessico bramantesco come si può osservare nelle sacrestie del Duomo di Pavia.





32 Donato Bramante, schizzo per la controfacciata di Santa Maria presso San Satiro verso via Torino. Milano, Azienda di Servizi alla Persona Golgi-Redaelli, Fondo Testatori, b. 434 fasc. 26.

resta del suo interno. Sui pochi frammenti superstiti del palazzo gli storici si son sbizzarriti non poco, soprattutto data una supposta originaria proprietà medica tutta costruita su una fragilissima base documentaria ampiamente smentita⁶⁸.

Procediamo con ordine elencando ciò che effettivamente resta *in situ*. Del palazzo di Filippo Eustachi oggi, possiamo apprezzare il volume del corpo corrispondente alla grande sala a piano terreno (37,50 × 7,10 metri) affacciato perpendicolarmente alla via Terraggio. La lunga aula, che ben si doveva essere prestata come refettorio per le monache, appare strettamente collegata con la strada, e potrebbe ragionevolmente corrispondere al corpo emergente registrato dal Giulini lungo il Terraggio, l'unica parte di edificio dotata, all'epoca dell'incisione, di un prospetto completo⁶⁹. Questo corpo divide il cortile d'onore del palazzo dal giardino adiacente. Al cortile si accede dall'attuale corso Magenta 29: opposta all'entrata ci accoglie una scenografica muraglia scavata da sei alte nicchie depresse, mentre dalla muratura lungo il lato adiacente a est emergono tre colonne con capitelli corinzi (fig. 33).

Non vi sono elementi sufficienti per condividere l'ipotesi di un porticato che corresse tutto intorno al cortile (o perlomeno su tre lati, come propone Patetta)⁷⁰. In base all'osservazione delle murature, fortunatamente non intonacate, si può inferire che l'unico risalto murario sulla parete meridionale, a destra della prima nicchia, potesse far parte di una parete, forse aperta, che si innestava perpendicolarmente a quella meridionale. Infatti non avrebbe senso immaginare una settima nicchia di completamento al posto della finestra a destra del risalto, dove non appaiono tracce di ripensamenti o manomissioni. Un numero pari di nicchie avrebbe posto il problema del pieno in asse, caro a Bramante, e che oggi disturba coloro che ricercano nel cortile di Filippo Eustachi fiorentinità e simmetria. Peraltro va ricordato come anche la posizione del portale in facciata, stando al Giulini, non si trovasse sull'asse centrale. Dunque, come ancor oggi accade, il palazzo si sarebbe percorso e apprezzato attraverso lo scorrere dello sguardo, e non secondo rassicuranti visuali assiali. La parete di nicchie lo testimonia ancora: si tratta di nicchie depresse,

⁶⁸ Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 1-31.

⁶⁹ La sala presenta una copertura con volta a ombrello, ma, date le proporzioni e la posizione, non convince la funzione proposta di sala d'onore, quanto forse quella di scuderia. Si vedano le lussuose scuderie che in quegli anni si stavano progettando per Vigevano: R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in "AL", 62, 1982, pp. 93-140; Id., *Leonardo's Milanese Architecture, Career, Sources and Graphic Techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci", 4, 1991, pp. 111-157; Id., *Ludovico il Moro's Piazzas, New Sources and Observations*, in "Annali di architettura", 4-5, 1993, pp. 157-167.

⁷⁰ Patetta, *L'architettura del Quattrocento* cit., pp. 308-313; Rossetti, *L'incompiuto palazzo* cit., p. 445, ipotizza una copertura del portico a cassettoni simile a quello del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio in via Rugabella.

come quelle nel transetto di San Satiro, veri e propri assaggi murari (fig. 34), unghiature in grado di cavare spazio atmosferico dalla parete: anche la decorazione è strutturale, non dipinta, dove il catino a conchiglia risulta tutto costruito da nervature di mattoni convergenti verso la sommità e appoggiate su un'alta fascia di rilegatura. Le nicchie rimandano poi a quelle che Bramante stava affrescando all'altezza del 1487 nella nuova casa appena acquistata da Gaspare Ambrogio Visconti in parrocchia di San Pietro in Camminadella⁷¹. E che il legame tra i due palazzi non si limiti ad un mero affar di nicchie è attestato dalle relazioni sopra menzionate tra i protagonisti di queste vicende.

Tornando al cortile Eustachi, sulla muratura tra le nicchie, si intravedono tracce verticali di mattoni che potrebbero far pensare ad un eventuale inquadramento con un ordine di paraste. I resti di trabeazione in terracotta, teste d'aquila (fig. 35), emblema imperiale interpolato con quello degli Eustachi, un leone rampante e da tre stelle, attualmente conservati nei depositi del Castello Sforzesco, attendono di trovare una collocazione⁷². L'ipotesi di un porticato lungo il lato est, testimoniato dalle tre colonne superstiti, appare plausibile. In base agli elementi che restano a disposizione è possibile pensare il cortile di Filippo Eustachi come uno spazio costruito per la visione, dove il fondale scenografico scavato da nicchie sarebbe stato accompagnato lateralmente da una teoria di colonne. Non è infatti il caso di spingersi a immaginare porticati continui e simmetrici, come ci insegnano almeno due spazi analoghi coevi: il cortile di palazzo Fodri a Cremona, e il secondo cortile del palazzo di Bergonzio Botta, nei quali la relazione tra *architectura picta* e reale è condotta con rispecchiamenti e simmetrie intrecciate complesse (costruite rimodellando con sprezzatura le preesistenze, altra specialità di Bramante)⁷³.

Palazzo Eustachi si propone dunque come un'esposizione di novità architettoniche che tra il 1485 e il 1489 lo connotano tra gli esperimenti di avanguardia nell'edilizia civile milanese. La documentazione grafica, unita a ciò che resta delle antiche muraglie, mostra un progetto che intreccia vari registri linguistici, e include *modi* apparentemente incompatibili col catalogo del linguaggio milanese di Bramante. Tuttavia, per ragioni documentarie, quello che resta del palazzo o è tutto bramantesco, o non lo è per niente⁷⁴.

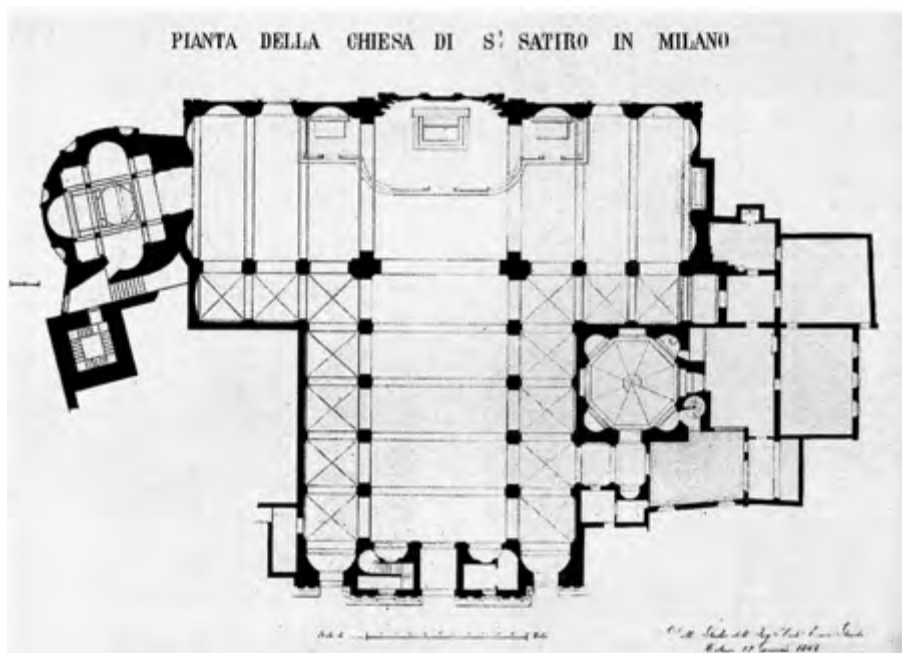
⁷¹ Da ultimi: M. Ceriana, E. Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 55-79.

⁷² Gazzola, *La casa dei Medici in porta Vercellina a Milano* cit., p. 162.

⁷³ *Infra*, pp. 151-159, 407-418.

⁷⁴ La ricostruzione di Rossetti è stata pubblicata nel 2006 e solo dal 2013 risulta parzialmente accolta, e proprio questa parzialità parla di un meccanismo di rimozione: il ritrovamento nel registro basamentale di una modalità tettonica bramantesca quale quella della parasta ribattuta ha acquietato gli animi, tuttavia il registro superiore ad oggi risulta espunto dalla discussione, giungendo addirittura







Palazzo Eustachi è un caso di recente attribuzione, nel quale i fili dei documenti archivistici, architettonici e storici che vanno intrecciandosi disegnano un quadro assai problematico e ricco di sollecitazioni, ineludibile per seguire e comprendere quel percorso di ricerca paziente e incessante che farà di Bramante il primo architetto moderno. Dai documenti emerge un Bramante che a Milano non solo va “compromettendosi” con i cosiddetti linguaggi locali, anche nella loro materialità, ma che insieme va sondando tutti i gradi di libertà del linguaggio architettonico, in un procedere per scarti e selezione. Del resto, se l'introduzione di aspetti della cultura locale appartiene già alla mentalità albertiana, ancora a Roma il pavimento cosmatesco nel tempio di San Pietro in Montorio ribadisce l'interesse da parte di Bramante verso temi medievali. Così, in palazzo Eustachi, il sintagma tardoantico della serliana certamente si dev'essere prestato, proprio per le proprie caratteristiche di “elasticità”, ad essere impiegato per rivestire le murature dell'antico palazzo Arcimboldi con un nuovo abito curiale secondo *convenientia*, a sua volta colorato come una residenza viscontea. All'interno, possenti murature scavate da nicchie depresse, come in una rovina romana, avrebbero sapientemente accolto e guidato il ritmo della visione secondo assi asimmetrici, in uno spazio inquieto e straniante delimitato da facciate differenziate tra loro: non l'apollinea serialità scandita da archi su colonne della Canonica e dei chiostri di Sant'Ambrogio, ma uno spazio generato da una sapiente tensione tra *virtus* e *accidens* all'interno del progetto.

Le mura dirute del fastoso palazzo di Filippo Eustachi testimoniano dunque, fisicamente, di ricerche in corso che dialogano tra loro per tangenza, i cui attori sono, da una parte, una committenza alle prese con gli insidiosi meccanismi dell'autorappresentazione, all'ombra di una corte dal gusto incerto quale è quella dell'*entourage* sforzesco, dall'altra un architetto che nel proprio viaggio tra le corti italiane, Urbino-Milano-Roma, darà forma a un tempo veramente «modernamente antico e anticamente moderno». La *hybris* espressa da questo progetto è tale da renderlo, per volontà del suo stesso committente, un “atto mancato”. Alla rovina cui l'Eustachi destina il proprio palazzo, con orgoglio tutto biblico, Bramante vi assisterà dalla residenza del suo mecenate più importante, Gaspare Ambrogio Visconti, dipingendo il riso di Democrito e le lacrime di Eraclito.

tura a quella che potremmo definire una vera e propria rimozione, inducendo coloro che si avventurano in questo campo minato a non considerare (e dunque a rimuovere) le parti di edificio che non fanno tornare i pezzi del gioco a posto. Sul palazzo è recentemente intervenuto, sollecitato dai ritrovamenti di Rossetti, Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., pp. 32-42.

Bergonzio Botta o del fasto opportuno

I documenti attestanti le fasi di acquisizione delle parcelle immobiliari che compongono il palazzo di Bergonzio Botta in via dei Piatti sono datati tra il 1494 e il 1500: un arco temporale perfettamente coincidente con il ducato di Ludovico il Moro, e il committente, descritto dal Muralto come uno dei suoi «canes rapaces», ne è infatti uno dei massimi rappresentanti¹:

Regnava allora li favoriti dil Moro, li infrascritti, zoé m. Antonio Landriani tesorer, m. Bregonzo Botta delli maestri delle intrate, m. Marchesino Stanga capo delli magistri sopra l'officio delle biave, uno Gualtierino segretario, Bernardino da Corte castellano in rocca, qual fu poi traditore, Mariolo camerere, m. Ambroxio da Rosà medico, qual fu ditto haver dato la pappà al duca nostro patron di Milano, uno altro m. Ambrosio da Corte, mezzo pazzo [...] uno altro Cristoforo da Calavria capitano della corte [...]; et la maggior parte de questi de una sorte così fatti vili et abietta, ma per favore del Moro erano fati grandi².

La scalata al potere di Bergonzio avviene da una posizione privilegiata ma scomoda, è figlio di Giovanni³, uno dei funzionari sforzeschi dell'*entourage* di Cicco Simonetta, che come tale subirà le conseguenze dei rovesci politici degli anni Settanta: la casa in parrocchia San Pietro alla Vigna

¹ «Subsidium intolerabile subditis imposuit et fuit occasio omnium malorum et totius mundi et Sfortiadum et suimet ipsius destructionis; nam duos canes rapaces huic exactioni proposuit, Antonium Landrianum et Brugintium Bottam, qui ad se advocaverunt quatuor cives eiusdem rapacitatis, qui ex quacumque civitate nomina civium in scriptis ponerent ac significarent quid ac quanta pecunia ab eis exigi posset», *Annalia Francisci Muralti*, Mediolani 1861, p. 53.

² A. da Paullo, *Cronaca milanese dell'anno 1476 al 1515*, a cura di A. Ceruti, in "Miscellanea di Storia italiana", XII, 1871, pp. 105-106.

³ Giovanni, secondo il Corio di origini tortonesi, più probabilmente originario di Breme in Lomellina, è referendario generale nel 1450, cittadino milanese dal 1454 e pavese dal 1460, dal 1467 maestro delle entrate ordinarie, e almeno dal 1470 residente a Milano in parrocchia di San Pietro alla Vigna a Porta Vercellina (ASMi, Acquisti Riva Finolo, Raccolta Sitoni di Scozia, 11). Cfr. B. De Rossi, *Istoria genealogica delle nobili case Adorna e Botta*, Firenze 1719, p. 211; C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1948, pp. 66-68; L. Giordano, "Ditissima tellus". *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, in "BSPSP", 1988, pp. 145-295: 269-270.

assaltata durante i tumulti del 1476 conseguenti l'assassinio di Galeazzo Maria⁴, seguita dalla breve incarcerazione nel 1479 insieme al figlio Giacomo, vescovo di Tortona, durante la presa di potere del Moro⁵. Nel testamento del 1484 dove dispone di essere sepolto in Santa Maria delle Grazie «intra chorum fratrum», Giovanni risulta residente a Milano in parrocchia Santa Maria alla Porta a Porta Vercellina⁶. Con questa ultima indicazione l'anziano funzionario pare ribadire il suo legame con Cicco, il quale nel testamento del 1480 aveva ordinato la costruzione di una cappella da intitolare alla Trinità in Santa Maria delle Grazie⁷, mentre nel 1483 il nome di Giovanni Botta viene indicato tra gli erogatori testamentari di un giovane Gaspare Ambrogio Visconti ormai “orfano” del Simonetta⁸.

Bergonzio di Giovanni (1453-1504) sarà lo scaltro protagonista di una sfolgorante carriera che lo porterà rapidamente tra i favoriti di Ludovico il Moro, per poi trovarsi ad attraversare con massima disinvoltura i marosi del 1499 e ritrovarsi nella posizione di referente per gli affari finanziari del nuovo regime⁹. Accreditatosi attraverso le prime nozze nel 1479 con Marietta Spinola di Gerolamo come tramite tra il duca-

⁴ F. Leverotti, *Diplomazia e governo dello stato. I “famigli cavalcanti” di Francesco Sforza (1450-1466)*, Pisa 1992, pp. 176-177; e Ead., «Governare a modo e stillo de' signori». *Osservazioni in margine all'amministrazione della giustizia al tempo di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano (1466-76)*, Firenze 1994, p. 22 n. 62, p. 71.

⁵ *Diarium parmense, in Rerum Italicarum Scriptores*, a cura di L.A. Muratori, Milano 1733, t. XXII, parte III, fasc. 1. Giacomo Botta di Giovanni è vescovo di Tortona dal 1476 alla sua morte avvenuta nel 1496, e vicario di Roma dal 1486: U. Rozzo, *Botta, Giacomo*, DBI, XIII, 1971, *ad vocem*. Una volta a Roma, in qualità di uomo di fiducia del Moro, viene designato nel 1491 primo oratore ducale, con funzione informale di controllare il cardinale Ascanio Sforza: M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del rinascimento*, Roma 2002, pp. 397-398.

⁶ E. Motta, *Testamenti milanesi del Quattrocento con lasciti artistici*, in “ASL”, XXXIV, 1907, pp. 256-261: 257; L. Arcangeli, *Esperimenti di governo: politica fiscale e consenso a Milano nell'età di Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, p. 332. Tra i legati pii Giovanni dispone messe a Breme (dove aveva fatto edificare una cappella), e un lascito di 160 lire imperiali per una *Maestà* destinata alla propria cappella in Santa Maria del Carmine a Pavia: ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1856, 25 marzo 1484, con codicilli datati fino al 1486. A proposito di un eventuale cambio di domicilio da parte di Giovanni Botta, a seguito dell'assalto del 1476, Edoardo Rossetti mi fa notare come potrebbe trattarsi della stessa casa, forse con doppio affaccio, tra Santa Maria alla Porta e San Pietro della Vigna: l'indeterminatezza tra i confini delle parrocchie e l'articolazione dei sedimi ingenerano parecchie ambiguità anche nelle indicazioni notarili.

⁷ La cappella verrà utilizzata in occasione della morte del fratello Giovanni Simonetta, avvenuta intorno al 1491, e dedicata a San Giovanni Evangelista: S. Aldeni, *Il “Libellus sepulchrorum” e il piano progettuale di S. Maria delle Grazie*, in “AL”, 67, 1983, pp. 70-92: 76.

⁸ Insieme a Filippo Maria Visconti, Giovanni Pietro Visconti e Giovanni Francesco Visconti, ovvero unico esecutore testamentario non appartenente al casato visconteo: E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-99: 72 n. 7.

⁹ Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., pp. 294-295, 322.

to milanese e la finanza genovese, egli subentra al padre come maestro delle entrate ordinarie (almeno dal 1489), quando ormai i giochi politici milanesi sono conclusi¹⁰. La conquista della ribalta cortigiana avviene con l'organizzazione dello spettacolare banchetto nel palazzo vescovile di Tortona nel febbraio 1489 per le nozze di Isabella d'Aragona e Gian Galeazzo Sforza, tutto costruito su un ritorno degli antichi dei alla corte sforzesca: si tratta del preludio della più famosa "festa del Paradiso" ideata dal Moro per i due sposi a Milano nel gennaio 1490, sceneggiata dal Bellincioni e allestita da Leonardo da Vinci¹¹. Alla festa tortonese, al cospetto di Ludovico con la corte al completo, Isabella giunge scortata da un corteo umanistico di cui fanno parte Gaspare Ambrogio Visconti, Giovanni Tolentino, Bernardo Bellincioni. Chi sia stato l'ideatore della sceneggiatura mitologica della festa non è noto, forse Baldassarre Taccone¹², ma c'è da notare come Bergonzio colga e metta sapientemente in scena le aspirazioni della corte, proponendosi signore aggiornato rispetto alle mode umanistiche, insomma parrebbe quasi di intravedere un *cortegiano* muovere i suoi primi passi.

Il 1489 per Bergonzio è un anno cruciale: alla scomparsa della moglie, celebrata in un sonetto del Bellincioni¹³, e sepolta «intra chorum fratrum» in Santa Maria delle Grazie a Milano accanto al padre Giovanni, segue il primo testamento che ne ritrae il cambiamento di *status*. Come nota Letizia Arcangeli, rispetto al testamento paterno quello di Bergon-

¹⁰ Sulla politica matrimoniale di Giovanni Botta, cfr. *ibidem*, pp. 253-339: 260 n. 14, 261, 332 n. 254, 333 n. 257; Leverotti, *Diplomazia e governo dello stato* cit., pp. 226-228; N. Covini, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma 1998, pp. 256-258, e *ad indicem*. Napoleone Spinola è maestro delle entrate straordinarie nel 1480 e prefetto ducale dei redditi nel 1489, e compare tra i mercanti genovesi residenti a Napoli che avevano trasferito a Marchesino Stanga 564 ducati d'oro *larghi*, a saldo della dote di 30.000 ducati di Isabella d'Aragona: F. Leverotti, *La crisi finanziaria del ducato di Milano alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano 1983, pp. 585-632: 612 n. 182. Troviamo Bergonzio inserito nell'amministrazione ducale con la conferma il 30 gennaio 1486 da parte di Gian Galeazzo dell'assegno di 595 lire imperiali «sopra l'entrata del salario del giudice e cambio delle monete della città di Cremona»: ASMi, *Indice dei registri ducali*, vol. B. Una dettagliata ricostruzione della figura di Bergonzio e della sua committenza si trova in P. Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata: il palazzo di Bergonzio Botta*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, rel. B. Adorni, 1994.

¹¹ U. Rozzo, *La festa di nozze sforzesca del gennaio 1489 a Tortona*, in "Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Libri e Documenti", 15, 1989, pp. 9-23. Sulla festa del Paradiso: E. Solmi, *La festa del Paradiso di Leonardo da Vinci e Bernardo Bellincione (13 Gennaio 1490)*, in "ASL", XXXI, 1904, pp. 75-89; A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento*, Verona 2010, pp. 360-361.

¹² Rozzo, *La festa di nozze* cit., ipotesi condivisa da Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., p. 360.

¹³ *Le Rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani*, Bologna 1876-1878, sonetto CLXXV; cfr. R. Renier, *Gaspare Visconti*, in "ASL", XIII, 1886, pp. 509-562, 777-824: 806; A. Luzio, R. Renier, *Del Bellincioni*, in "ASL", XIV, 1887, p. 314.

zio esprime un evidente spostamento d'interesse su Milano e la corte sforzesca, come si evince dall'imponente somma di 1000 ducati destinata a una cappella da erigere in Santa Maria delle Grazie, e nella scelta come testimone all'atto di Gualtiero Bascapè, un altro fedelissimo del Moro¹⁴. Il legame con le Grazie, inaugurato dal padre, è ribadito da Bergonzio negli anni che ne stanno mutando la sua connotazione in mausoleo sforzesco¹⁵: è lui infatti, a nome del Moro, nel dicembre 1489 a ritirare dalla Fabbrica del Duomo di Milano i marmi «ad perficiendum portam ecclesie dive Sancte Marie de Gratiis extra portam Vercelinam Mediolani»¹⁶.

Il secondo matrimonio nel 1492, con la figlia del consigliere ducale Baldassarre Pusterla, dotata di 40.000 ducati, suggella l'accesso definitivo di Bergonzio al circolo più ristretto del patriziato milanese¹⁷. A seguire, nel marzo 1494 Bergonzio raggiunge l'apice della sua carriera politica in qualità di Prefetto del denaro, magistratura dotata di amplissimi margini di discrezionalità che comprende la gestione economica del mecenatismo

¹⁴ Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., p. 332: nel testamento del 19 ottobre 1489 Bergonzio dispone per la cappella di Breme fondata dal padre un legato di 40 lire imperiali l'anno (quanto egli dava una tantum alla Fabbrica del Duomo di Milano e a quella di Pavia) e una rendita di 400 lire annuali e 500 scudi per l'acquisto della casa per il collegio di Pavia destinato agli scolari di Breme; inoltre valorizza la figura del fratello, vescovo di Tortona e diplomatico sforzesco, ignorato nel testamento del padre, e la parentela col cugino segretario ducale Federico Feruffini.

¹⁵ La prima pietra della nuova tribuna di Santa Maria delle Grazie è del 29 marzo del 1492: G. Gattico, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di santa Maria delle Grazie e di santa Maria della Rosa e suo luogo...*, Milano 2004, p. 45. È possibile seguire l'impegno di Bergonzio per la propria sepoltura in Santa Maria delle Grazie, nel nicchione meridionale, dedicato a Santa Beatrice, attraverso i suoi successivi testamenti: il 22 luglio 1496 stabilisce un legato di 500 ducati d'oro «in costruendo suo construi fatiendo capelam unam in monasterio domine sancte Marie Gratiarum», mentre altri 500 ducati d'oro sono destinati per l'ornato e i paramenti dell'altare; altri 500 a dote della cappella; il 24 ottobre 1503 ribadisce di voler essere sepolto alle Grazie, «in capela per me seu nomine constructa», che però non risultava ancora decorata, disponendo legati più modesti: L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine*, in "Artes", 1, 1993, pp. 12-32: 23-24. Luisa Giordano nota anche come nel *Libellus* sia la tomba di Bergonzio che quella di Marchesino Stanga vengono identificate come *deposita*, ovvero non ancora «pervenute all'assetto monumentale che poteva considerarsi degno e definitivo», *ibidem*, p. 24.

¹⁶ C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma 1968, vol. II, p. 29.

¹⁷ C. Santoro, *Un registro di doti sforzesche*, in "ASL", LXXX, 1953, pp. 133-185: 170-180; De Rossi, *Istoria genealogica* cit., p. 217; Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., p. 260 n. 14. I Pusterla sono una famiglia caratterizzata da un'attività mecenatizia intensa, con patronato sulla chiesa di San Sebastiano. Pietro Pusterla nel 1470 è tra i primi milanesi a descrivere la Camera degli Sposi di Andrea Mantegna: G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, pp. 359, 401 n. 9; E. Rossetti, «Chi bramasse di veder il volto suo ritratto dal vivo». *Ermen Visconti, Matteo Bandello e Bernardino Luini: appunti sulla committenza artistica al Monastero Maggiore*, in "ASL", CXXXVIII, 2012, pp. 127-165: 140-141. Su Giovanni Battista Pusterla, fratello di Daria Botta: C. Cairati, *Gli inventari di Giovanni Battista Pusterla: il ritratto di un committente tra Bernardino Luini, i da Corbetta e Giovanni Angelo del Maino (1538)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 135-155; sui passaggi di proprietà del palazzo cfr. p. 138 n. 18; sulla committenza di Pietro Pusterla, padre di Baldassarre, in San Sebastiano: *ibidem*, p. 144.

artistico del Moro¹⁸. La consacrazione della sua posizione nel circolo dei fidatissimi di Ludovico verrà sancita il 5 gennaio 1495, nell'atto di investitura di Ludovico alla reggenza del ducato milanese che ne ritrae il "cerchio magico":

Il mandatario [Giovanni Buontempo] dichiara che all'investitura con l'anello e la consegna delle chiavi si supplisca col presente atto. Firmano i notai Stefano Gusbergo e Andrea Burguis da Cremona. Actum in Arce porte Iovis Mediolani in camera cubiculari Illustissime et Excellentissime domine Beatrix Estensis consorti prefati domini Ludovici. *Presenti Galeazzo Sforza Visconti da S. Severino, Gaspare da Santo Severino, Giovanni Francesco da S. Severino [...] omnibus fratribus ex ill. quondam D. Roberto de S. Severino, Guidone Arcimboldi, arcivescovo di Milano, Ambrosio Rosato phisico, Giasone del Mayno, iuris utriusque doctor e Antonio Landriano, ducalibus consiliarijs secretis. D. Bartholomeo Chalco primo ducali segretario et d. Marchesino Stanga cremonesi ac domino Burgundio Botta, ducalibus prefectis rei pecuniaire [...]*¹⁹.

Non vi è dunque da stupirsi nell'assistere negli anni Novanta a un fervore edificatorio da parte di Bergonzio pari a quello avviato da Ludovico nelle città del ducato, con uno zelo sfarzoso consentito dalla sua posizione di assoluta preminenza finanziaria, quasi a rappresentare con la propria attività un modello per gli altri cortigiani.

Dopo aver concluso una serie di operazioni atte ad ampliare e consolidare il patrimonio fondiario familiare²⁰, il 22 novembre 1492 Bergonzio avvia i lavori della trasformazione della residenza agricola di Branduzzo in una villa «pro se et posteris suis», che riflettesse «qualitatem et gradum

¹⁸ D.M. Bueno de Mesquita, *The 'deputati del denaro' in the Government of Ludovico Sforza*, in *Cultural Aspect of the Italian Renaissance. Essays in Honour of Paul Oskar Kristeller*, Manchester 1976, pp. 276-298; Leverotti, *La crisi finanziaria* cit., pp. 590-591; N. Covini, "La bilancia drita". *Pratiche di governo, leggi, ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano 2007, pp. 319-320.

¹⁹ F. Cusin, *L'impero e la successione degli Sforza ai Visconti*, in "ASL", LXII, 1936, pp. 1-116: 115, corsivi miei. Il Botta a quel punto riveste un ruolo di tale rilievo politico da essere designato con apposita cifra nei dispacci dell'oratore ferrarese: Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., p. 323.

²⁰ Nella seconda metà degli anni Ottanta Bergonzio, che a quel punto ha beneficiato dell'eredità paterna, inaugura una strategia di acquisti territoriali nell'Oltrepò, intrecciata al conferimento di numerosi privilegi e diplomi ducali: si vedano le licenze ducali datate 8, 25 agosto e 4 dicembre 1485; 30 settembre e 6 ottobre 1486; 6 ottobre e 24 novembre 1488; una licenza apostolica datata 11 luglio 1487, allegate all'inventario dei suoi beni redatto dopo la sua morte: ASMi, *Notarile*, G.A. Robbiati, 4090, 29 luglio 1504. Per un regesto dei documenti sui possedimenti fondiari della famiglia Botta dal 1453 al 1497, cfr. R. Gorini, *Documenti per la costituzione del patrimonio fondiario dei Botta*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni: saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 171-216.

ipsius domini Bergondi» (figg. 36-38)²¹. L'operazione usufruisce in perfetta coincidenza di tempi della deviazione in tre punti del corso del Po, che ne elimina i meandri proprio nei pressi dei suoi possedimenti²². Incaricati del progetto e della sua esecuzione sono Ambrogio Ferrari, commissario delle Fabbriche ducali, gli ingegneri ducali Bertolino Curtoni di Piacenza, Filippo Faino della Torrazza «aquarum cursibus peritissimis», con lavori avviati, con buona pace dell'astrologo ducale Ambrogio da Rosate, il 21 marzo 1493 alla presenza di Bramante, già firmatario con gli ingegneri sopra citati della relazione del 21 dicembre 1492²³. Appare

²¹ Verosimilmente a ingrandire dei possedimenti ereditati dal padre, il 22 novembre 1492 Bergonzio acquista 200-250 pertiche di terreno «cum [...] cupiat [...] dominus Bergondius [...] possessiones territorium [et] bona concedentes et concedentia ad qualitatem castri seu hedificiorum redigere et formam quadratam laudabilem et condignam reducirere», Giordano, «*Ditissima tellus*» cit., pp. 272-274; R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in «AL», 62, 1982, pp. 93-140: 98-100. La villa di Branduzzo propone uno schema rettangolare con quattro torri angolari: tre lati sono adibiti a funzioni di servizio mentre l'ala settentrionale contiene gli ambienti di rappresentanza, e a sua volta sul lato opposto si configura secondo uno schema con portico ad ali, tipico delle ville suburbane. La residenza di Branduzzo dispiega una serie di soluzioni di grande interesse da datare agli anni Novanta, ma che purtroppo, in mancanza di un quadro generale più preciso, presentano un aspetto rapsodico: una su tutte la facciata esterna occidentale scandita da un registro di finte paraste su piedestallo, incise e dipinte su un paramento a fingere marmi policromi, che sorregge un secondo registro con un ordine «astratto» di paraste reali con trabeazione a risalti. Se poi le finestre del piano terreno, rettangolari con frontone ad arco di cerchio, presentano un disegno sostanzialmente affine a quelle di palazzo Landi a Piacenza (con maestranze provenienti direttamente dal cantiere di San Satiro), quelle del piano superiore sono centinate e inquadrare entro un perimetro rettangolare e sormontate da timpano triangolare, in una crasi tra le nicchie-finestre della facciata di Sant'Andrea a Mantova e il modello del Pantheon (con la mediazione di Brunelleschi e Donatello). L'apparato decorativo registra una qualità irregolare: se i profili all'antica in terracotta non sono altro che meccanici calchi dei profili della Certosa pavese, i fregi dipinti delle singole stanze sono dotati di una certa finezza. La «stanza di delizie» approntata da Bergonzio nella torre del braccio settentrionale sembrerebbe un'altra di quelle «scatole magiche» che vengono apparecchiate per stupire e divertire i visitatori: un apparato illusionistico che disegna un baldacchino architettonico aperto verso il paesaggio, con fregio all'antica in cui si alternano nereidi su tritoni a reggere tondi con i ritratti Visconti, Sforza e Botta, nel segno della continuità dinastica, da datare secondo Giordano dopo l'investitura ducale di Ludovico. La sequenza degli ambienti che si affaccia da una parte verso la corte, e dall'altra verso la loggia, risulta conclusa all'estremità occidentale da una scala a pianta quadrata, a quattro rampe svolte intorno ad un vuoto centrale individuato da quattro pilastri, che Luisa Giordano ha messo in relazione con la scala di casa Carcassola a Milano. A questo punto si può iniziare a delineare una serie di sperimentazioni sul tipo della scala a pianta quadrata con capostipite quella in palazzo Trivulzio a Milano (1485), cui potrebbero seguire quelle di Branduzzo e di palazzo Raimondi a Cremona (anni Novanta), e infine casa Carcassola a Milano. Cfr. L. Giordano, *Branduzzo, in Pavia, architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 353-279; Ead., «*Ditissima tellus*» cit., pp. 247-248, 269-275; Gorini, *Documenti per la costituzione del patrimonio fondiario dei Botta* cit., pp. 200-216; P. Merzagora, *La residenza extra-urbana della famiglia Botta a Branduzzo*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni* cit., pp. 216-226; L. Giordano, *Ancora sulle ville lombarde del primo Rinascimento*, in «Opus incertum», 5 (*La «villa umanistica» in Italia*, a cura di A. Rinaldi), 2019, pp. 40-49.

²² I sopralluoghi iniziano nell'ottobre 1492, con delibera il 24 novembre, due giorni dopo l'inizio dei lavori a Branduzzo: L. Giordano, *Ludovico Sforza, Bramante e il nuovo corso del Po (1492-1493)*, in «Artes», 5, 1997, pp. 198-205.

²³ *Ibidem*. Repishti, *Regesto*, doc. 43, p. 209.

perlomeno singolare la sintonia temporale tra l'avvio dell'accorpamento dei terreni in vista dei lavori a Branduzzo e un progetto a scala territoriale condotto attraverso le trattative tra il duca e la comunità pavese, il cui principale beneficiario risulta il Botta, tanto che successivamente l'impresa verrà ascritta allo stesso Bergonzio, non sappiamo se a titolo amplificatorio o meno, il quale «avendo voltato a sue spese dentro un nuovo letto l'antico corso del fiume Po, fece restar maravigliati i Principi istessi» secondo un titanismo albertianamente inteso in cui la modellazione del territorio procede unitamente al progetto di architettura²⁴.

In qualità di protagonista delle vicende sforzesche degli anni Novanta, Bergonzio non poteva esimersi dal figurare nel nuovo quartiere sforzesco che si andava definendo in quegli anni, acquistando nel maggio 1498 da Antonio Feruffino di Filippo un *sedimen* nella parrocchia di San Martino al Corpo *foris* «cum suis hediffitiis, cameris, solariis, curte, putheo, columbario, orto seu zardino continguo et aliis suis iuribus et pertinentiis [...]» stimato dagli ingegneri ducali Lazzaro Palazzi e Giovanni Antonio Amadeo 6.936 lire imperiali²⁵, e confinante con quello di un altro dei favoriti del Moro, Mariolo de Guiscardi²⁶. Più precisamente si trattava di una villa con giardino, «columbaria, piscaria, stalle» forse appena oltre il fosso dell'antica cittadella entro il Redefosso, «prope Sancto Victorello»²⁷.

Tuttavia, all'altezza del 1498, Bergonzio non ha bisogno di una nuova residenza, dato che tra il 1494 e il 1500 il potente deputato al denaro procede a una numerosa serie di operazioni di acquisto, compravendita, cambio, di sedimi, più o meno grandi o importanti, nella parrocchia di San Giorgio al Palazzo, che condurranno alla costruzione della sua nuova dimora²⁸. Si tratta del palazzo cosiddetto Pozzobonelli-Isimbardi in via dei Piatti, che per merito di Paolo Merzagora è stato identificato con quello di Bergonzio, attraverso una fitta e inedita documentazione notarile²⁹.

²⁴ De Rossi, *Istoria genealogica* cit., p. 213. Si vedano le celebri parole del proemio del *De re aedificatoria*.

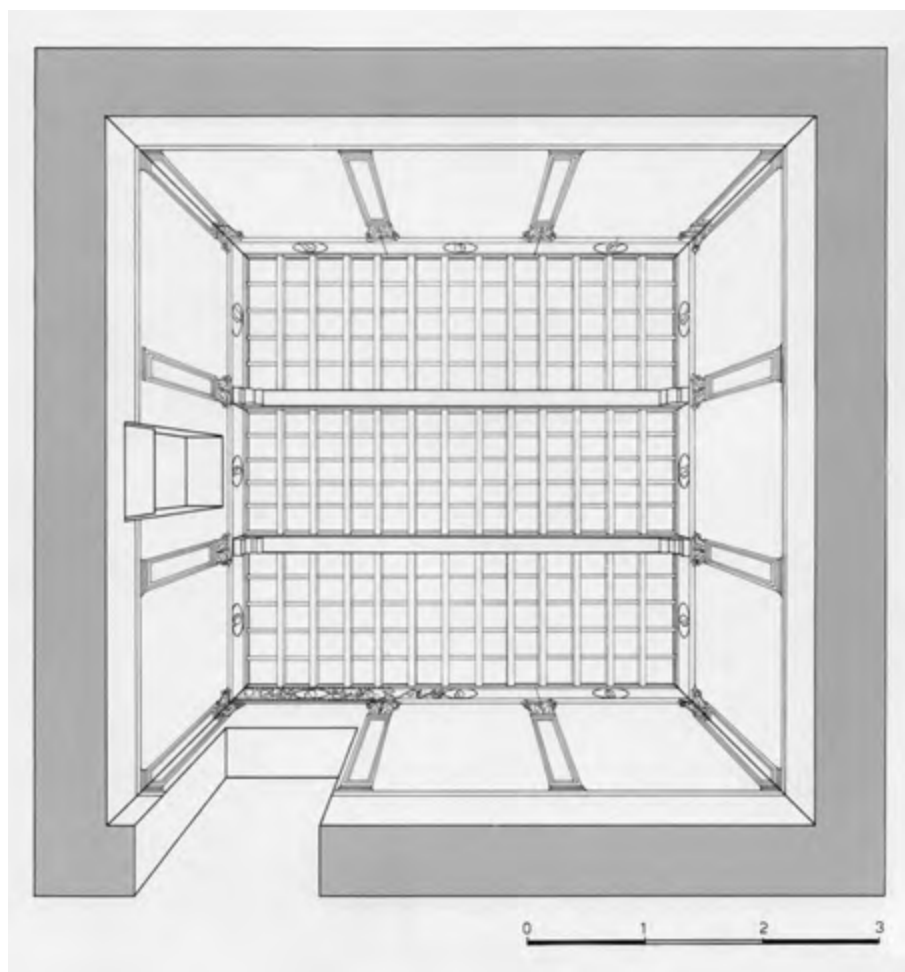
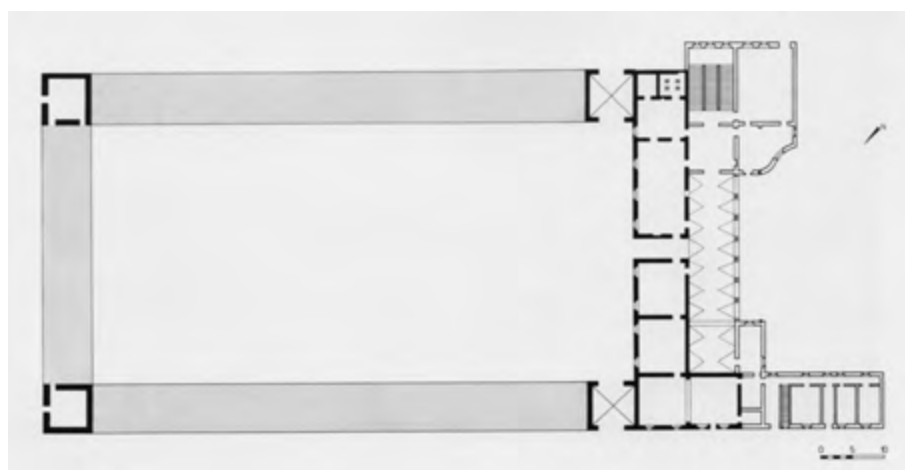
²⁵ *Documenti Amadeo*, docc. 544, 549 e 560 (7, 21 e 22 maggio 1498). Si ricorda che il segretario ducale Federico Feruffini e Bergonzio erano cugini: Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., p. 332.

²⁶ G. Biscaro, *La vigna di Leonardo da Vinci fuori da porta Vercellina*, in "ASL", XXXVI, 1909, pp. 363-396: 378-379.

²⁷ E. Rossetti, «*In la mia contrada favorita*»: Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana, in "Memorie domenicane", a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, XLVII, 2016, atti del convegno *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla sua fondazione a metà del Cinquecento*, pp. 259-290: 272.

²⁸ Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit.; Id., *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 261-280.

²⁹ Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., cui si rimanda per la ricostruzione dettagliata di tutti i passaggi di proprietà. Cfr. G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano 1872, p. 466; L. Beltrami, C. Fumagalli, D. Sant'Ambrogio, *Remi-*





36 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Planimetria del piano terreno.

37 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Restituzione ipotetica dell'intelaiatura architettonica degli affreschi nella stanza nella torre (L. Giordano).

38 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Fronte verso strada.

L'esito della strategia insediativa del Botta, inaugurata nel 1494, sarà l'intestazione di una cospicua porzione dell'isolato delimitato a nord dalla corsia di San Giorgio in Palazzo (l'attuale via Torino), a sud dalla stretta di Sant'Alessandrino (ora assorbita dall'edilizia moderna), a ovest dalla contrada di Santa Maria Valle, e a est dalla contrada dei Piatti; prospiciente il grande palazzo con «due torri [...] innalzate dalla Nobile Famiglia Pusterla, apparentata anticamente co' Prencipi Visconti, ed in questo sito tenevano superbo Palagio, che ancora resta memoria di lui, per un lungo Viale, che vedesi qui vicino, chiamato lo Strettone de' Pusterli. Questo si gran Palagio arrivava fino alla contrada de' Piatti»³⁰.

Il palazzo dei Pusterla segue chiaramente un modello insediativo di origine medievale con strutture “porose” che contenevano al loro interno edifici e funzioni diverse – analogamente al quartiere dei Trivulzio a Porta Romana, gli aristocratici ghibellini Pusterla «in Milano padroneggiavano quasi tutta Porta Ticinese, cioè da Sant'Alessandro fino al Carrobbio»³¹ – ed è elencato nel 1494 in una lista di case eccellenti in cui si possono alloggiare «li sescalchi de li potentati venerano ad congratulandum allo illustrissimo signor nostro» insieme alla «casa del duca di Urbino» e a quella di Gian Giacomo Trivulzio³².

La contrada di San Giorgio al Palazzo, a pochi passi dalle vestigia del Circo e dell'antico palazzo imperiale, tra Santa Maria Maggiore (il Duomo) e San Lorenzo, innerva uno dei principali percorsi cerimoniali della Milano tardo-medievale³³: la maggior parte delle entrate solenni di personalità e autorità politiche, si svolgeva infatti lungo questo percorso, da Porta Ticinese a piazza del Duomo, passando davanti a San Lorenzo. L'i-

niscenze di storia ed arte nel suburbio e nella città di Milano, Milano 1892, vol. II, p. 43; E. Fumagalli, *Il cortile nella casa già Pozzobonella e Isimbardi a Milano*, in “Arte italiana decorativa e industriale”, II, 1895, pp. 96-97 (corredato da rilievi); P. Barbara, *Casa Pozzobonelli-Isimbardi*, in *Milano Ritrovata. L'asse di via Torino*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986, p. 309.

³⁰ C. Torre, *Il ritratto di Milano*, Milano 1714, p. 144. All'interno dell'isolato delimitato a ovest dalla contrada dei Piatti, a nord dalla corsia di San Giorgio al Palazzo, a est dalla contrada della Palla e a sud da quella dell'Olmetto, la famiglia Pusterla possedeva una buona porzione della parte settentrionale. Il complesso di edifici, suddiviso nelle tre parrocchie di San Sebastiano, Sant'Alessandro in Zebedea e San Giorgio al Palazzo, si organizzava intorno al vicolo Pusterla che penetra ancora oggi parte dell'isolato: Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., pp. 268-269.

³¹ F. Venosta, *Milano e le sue vie*, Milano 1867, vol. II, p. 63.

³² ASMi, *Comuni*, b. 54, carta sciolta, s.d. Nel foglio si trova un appunto «1494?» redatto da una mano moderna ignota.

³³ Cfr. P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditairiale à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma 1998, pp. 91-93. Il ruolo di San Lorenzo nella rappresentazione di Milano altera Roma è cardinale: annotando un disegno per la sacrestia settentrionale del Duomo di Milano (Bologna, Archivio della Fabbriceria di San Petronio, cart. 389, 1), l'architetto Antonio di Vincenzo riporta nel 1390 le dimensioni di San Lorenzo comparandole a quelle del Pantheon: «Alteza di Santa Maria Rotonda da Roma sie braza lxxvi milanexi. Largeza de dita sie braza lxxvi. Alteza de San Lorenzo da Milano sie braza lxxvi. Largeza de detta chiexa sie braza otanta».

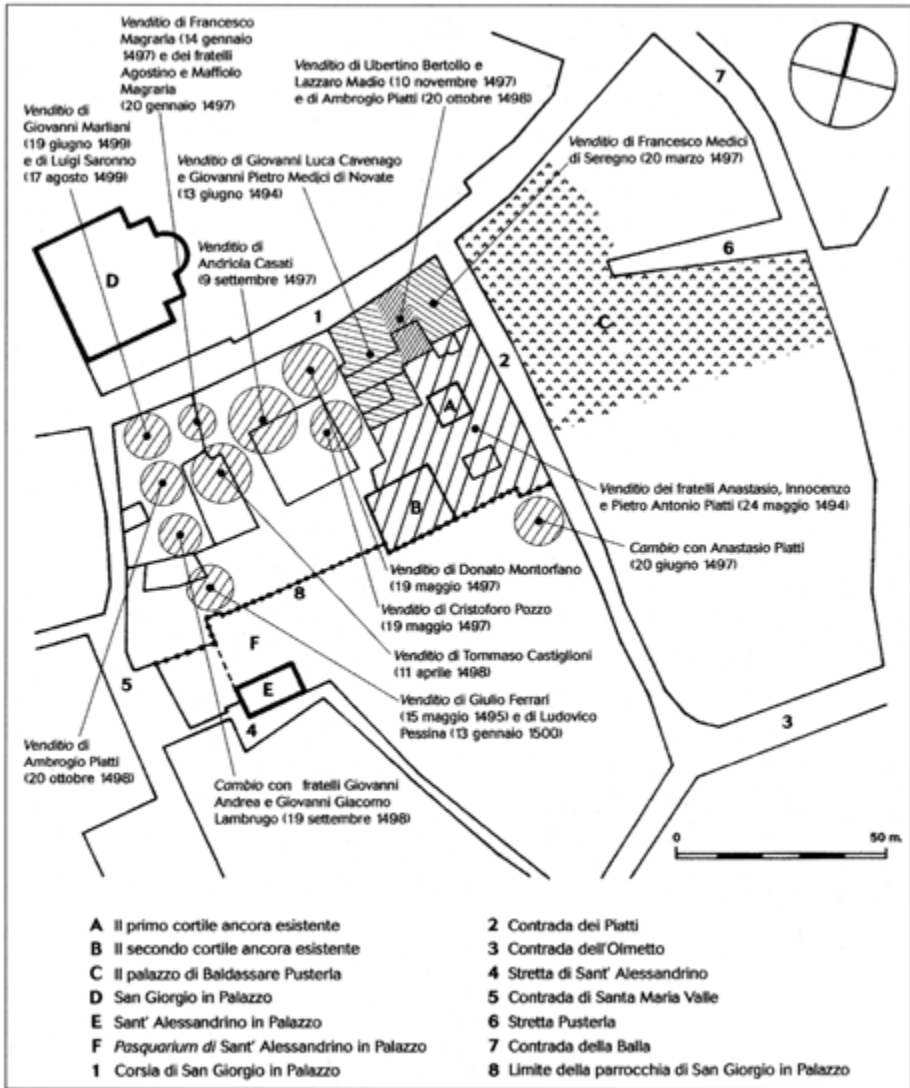
tinero assume definitivamente il significato di *via triumphalis*, a partire dall'entrata di papa Martino V, venuto a consacrare il coro del Duomo nel 1418, di ritorno dal Concilio di Costanza. Da questo momento tutti i signori di Milano lo ripercorreranno nella messa in scena della presa del potere: Francesco Sforza nel 1450, Galeazzo Maria nel 1466, Luigi XII di Francia nel 1499 e altri in seguito³⁴. Dunque la scelta insediativa di Bergonzio parrebbe intrecciare due esigenze: un'ideale, e consapevole, *translatio* di segno imperiale insieme a un apparentamento con una famiglia di rango indiscutibile come i Pusterla³⁵.

Tornando al palazzo di Bergonzio e ai suoi documenti, come nel caso Eustachi, anche qui le acquisizioni partono da un immobile ben definito, quello di Giorgio Piatti, padre del poeta Piattino, che costituisce il nucleo primo e fondante dell'intero palazzo così come lo conosciamo oggi (fig. 39)³⁶. In parecchi degli strumenti di vendita si fa riferimento alla possibili-

³⁴ Cfr. B. Corio, *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, Torino 1978, vol. II, pp. 1058-1059. L'itinerario da Sant'Eustorgio al Duomo attraverso corso di Porta Ticinese e via Torino, ancor oggi viene percorso dagli arcivescovi di Milano nella cerimonia della presa di possesso della nuova diocesi.

³⁵ Inoltre riguardo al toponimo della contrada e parrocchia di San Giorgio al Palazzo, stando a S. Latuada, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Milano 1737, vol. III, p. 130: «dicesi al Palazzo, perché in queste vicinanze anticamente vera l'Imperial Palazzo fabbricato da Trajano, secondo l'opinione del Merula, o da Massimiano, al parere del Calchi». Cfr. G. Merula, *Antiquitatis Vicecomitum libri X*, Milano 1629, p. 3; T. Calco, *Historiae patriae libri viginti*, Milano 1627, p. 108. Sull'eccentricità delle scelte del Botta rispetto alla linea di indirizzo indicata da Ludovico con il quartiere di Porta Vercellina, o anche solo in confronto alle residenze prospicienti il Castello, cfr. le osservazioni di Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit.

³⁶ Il 24 maggio 1494 Bergonzio Botta acquista dai fratelli Anastasio, Innocenzo e Pietro Antonio (detto Piattino) Piatti di Giorgio «sedimen unum magnum iacens in porta Ticinensi parrochie Sancti Georgii in Pallatio Mediolani in quo habitare solebat dictus nunc dominus Georgius» per 4.224 lire: ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1882, 24 maggio 1494. Lo strumento risulta «actum in domo habitationis prefati magnifici domini Bregontii sita in dictis porte Vercelline parrochie Sancte Marie ad Portam Mediolani». Gli acquisti procedono spediti: il 13 giugno 1494 Bergonzio acquista per 736 lire da Giovanni Luca Cavenago e per 3.800 lire da Giovanni Pietro Medici di Novate un *sedimen* esteso dalla corsia di San Giorgio al Palazzo alla casa di Giorgio Piatti, ottenendo l'affaccio sul corso principale: *ibidem*, 1882, 13 giugno 1494, tra i testi compare Ambrogio Ferrari, *laborerium commissario generali*. A quasi un anno di distanza, il 15 maggio 1495 troviamo il terzo acquisto da Giulio Ferrari di Giacomo: un piccolo *sedimen*, che Bergonzio paga 810 lire, non coerente a quelli già acquistati, ma posto a ridosso del *pasquarium* di Sant'Alessandrino in Palazzo, che costituisce l'inizio dell'espansione delle proprietà Botta verso sud-est: *ibidem*, 1884, 15 maggio 1495. Tra il 1497 e il 1498 Bergonzio con undici tra acquisti e cambi procede all'occupazione della intera testata nord dell'isolato: *ibidem*, 1887, 14 gennaio 1497, *venditio* di Francesco Magraria *filius quondam* (da qui *fq.*) Rinaldo (300 lire); *ibidem*, 1886, 20 gennaio 1497, *venditio* di Agostino e Maffiolo Magraria *fq.* Giovanni Maria (300 lire); *ibidem*, 1887, 20 marzo 1497, *venditio* di Francesco Medici di Seregno *fq.* Giovanni (2.008,16 lire); 19 maggio 1497 *venditio* di Donato Montorfano *fq.* Antonio e Veronica Scarlioni *fq.* Ambrogio (2.000 lire); 19 maggio *venditio* di Cristoforo Pozzo «ordinarius ecclesie mayoris Mediolani» *fq.* Giovanni (840 lire); 20 giugno 1497 *cambio* con Anastasio Piatti *fq.* Giorgio; *ibidem*, 1888, 9 settembre 1497 *venditio* di Andriola Casati *fq.* Bartolomeo (2.833 lire); 10 novembre *venditio* di Ubertino Bertolio



39 Palazzo Botta, Milano. Ricostruzione grafica delle compravendite immobiliari effettuate da Bergonzio Botta tra il 1494 e il 1500 (P. Merzagora).

tà di usufruire, a seguito di un'istanza presentata dal venditore, del «benefitio cridarum mandato magnifici domini Vicarii Provisionis Communis Mediolani»³⁷, che rimanda al «Decretum in favorem volentium hedificare» del 17 luglio 1493, cardine legislativo della *renovatio* architettonica promossa da Ludovico a Milano, che prevede, a fronte dell'ampliamento di un edificio privato, di ottenere l'esproprio delle aree adiacenti, con la possibilità da parte dell'espropriato di ottenere per risarcimento un prezzo aumentato di un quarto rispetto a quello di mercato. Come più in generale per la legistazione edificatoria milanese, anche questo provvedimento di esproprio per «pubblica utilità» ha fondamentali giuridici ambigui, «per privatas commoditas et publicis elegancia»³⁸, come non manca di sottolineare il motto sull'archivolto del portale del palazzo di Gabriele Venzago della Fontana in piazza San Sepolcro: *elegantiae publicae commoditati privatae*³⁹.

Che Botta abbia usufruito del decreto in questione è reso esplicito nella *venditio* del 10 novembre 1497 che risulta vincolata a un'autorizzazione ducale, giunta il giorno prima: «nos autem consideratis superius expositis

fq. Giraudi (1.291 lire) e Lazzaro de Madiis *fq.* Giovanni (1.309 lire); *ibidem*, 1889, 11 aprile 1498 *venditio* di Tommaso Castiglioni *fq.* Giacomo (6.253,68 lire); 18 settembre 1498, *cambio* con Battista Fagnani *fq.* Maffiolo; 19 settembre *cambio* con Giovanni Andrea e Giovanni Giacomo Lambrugo *fq.* Pietro; 20 ottobre *venditio* di Ambrogio Piatti di Martino (2.086,811 lire). Ad eccezione del cambio con Anastasio Piatti, tutti i sedimi acquistati prospettano sulla corsia di San Giorgio al Palazzo. Negli anni successivi si registrano infine altri tre acquisti, di dimensioni ridotte, che consentono di regolarizzare l'intero *sedimen* di Bergonzio a ovest: ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1890, 19 giugno 1499, *venditio* Giovanni Marliani ed eredi *fq.* Antonio (320 florenorum e 32 soldi imperiali); *ibidem*, 1891, 17 agosto 1499, *venditio* Alvise da Saronno *fq.* Gottardo (600 lire imperiali); 13 gennaio 1500, *venditio* Ludovico Pessina *fq.* Carlo (576 lire imperiali). Tutti gli atti sono trascritti in Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 169-182.

³⁷ ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1884, 15 maggio 1495. Cfr. vendite Ferrari, Medici di Seregno, Montorfano, Pozzo, Casati e Castiglioni.

³⁸ Decreto emanato in nome di Gian Galeazzo Maria Sforza, da Ludovico il Moro, «in favorem volentium laute edificare», pubblicato da A. Visconti, *Il diritto privato nelle Nuove Costituzioni dello Stato milanese*, in «Rivista di Diritto Civile», IV, 1912, pp. 342-468: 454; e da G.C. Romby, *La costruzione dell'architettura nel Cinquecento. Leggi, regolamenti, modelli, realizzazioni*, Firenze 1982, p. 28.

³⁹ L'ironia dell'espressione è notata da Patrick Boucheron: si tratta in realtà di un esproprio per l'utilità privata, non pubblica, segno dell'incapacità o del disinteresse nel mettere a punto un dispositivo per l'esproprio pubblico: Boucheron, *Le pouvoir de bâtir* cit., p. 607. Per l'assegnazione della proprietà del cosiddetto palazzo Castani ai Venzago della Fontana cfr. Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 53, sulla base della presenza cospicua di stemmi riconducibili alla famiglia Fontana nel palazzo in questione; e poi con nuovi ritrovamenti documentari C. Cairati, *La 'casa dei Grifi' e altri palazzi milanesi intorno a piazza San Sepolcro*, in «AL», 176-177, 2016, pp. 71-84. Nel documento, già citato, che elenca le «case recordate per li sescalchi dove se pono alloggiare li ambasciatori de li potentati [che] venerano ad congratular[rse] allo Illustrissimo Signore nostro» datato al 1494 (ASMi, *Comuni*, 54), compaiono anche due palazzi Fontana: uno di Francesco e un altro di Gabriele. Cfr. ASMi, *Notarile*, Giovanni Ambrogio Maestri, 2 maggio 1496, Gabriele de Venzago *dicto* de Fontana *fq.* Pietro, residente in Porta Ticinese, parrocchia di San Sebastiano, *venditio*.

facile adducimur ut que postulantur concedamus cum nulli preiudicium afferre posse videantur ad *publicumque ornamentum pertineant privatumque* etiam egregii Bregontii Botti ex prefectis nostris rei nummarie *comodum* respiciant»⁴⁰. Dalla lettura del documento si evince che lo stato di avanzamento dei lavori del palazzo fosse a buon punto, tanto che «dictum sedimen est contiguum aliis hedifitiis magnifici domini Bregonti Botti qui dominus Bregontius indiget dicto sedimine pro perficiendo suo pallatio»⁴¹.

All'interno di questo vorticoso susseguirsi di compravendite Merzagora individua tre fasi, corrispondenti a diverse zone di interesse e intensità di investimento.

1. 1494-1495: corrispondente agli acquisti Piatti, Medici di Novate e Ferrari, per una spesa totale di 9.570 lire imperiali, in cui si forma l'area su cui si svilupperà l'edificio che ancora oggi possiamo riconoscere come la casa di Bergonzio;

2. 1497-1498: in cui si susseguono undici acquisti, per una spesa di 11.221 lire, che determinano una notevole crescita e una definizione quasi completa dell'ampio complesso. Si tratta di edifici di cui è difficile determinare la singola consistenza, che avrebbero ospitato luoghi di servizio e spazi aperti;

3. 1499-1500: in cui si acquistano piccole proprietà atte a completare il limite ovest del complesso, per 1.497 lire⁴².

In tutti gli atti di compravendita stipulati tra il 1494 e il 1500, da e per conto di Bergonzio (per un totale di 22.288 lire imperiali), la residenza di quest'ultimo è indicata in parrocchia di Santa Maria alla Porta: si tratta della casa paterna, percepita probabilmente come una residenza di passaggio, mentre quella in San Martino al Corpo *foris*, situata nel nuovo quartiere sforzesco, acquistata nel 1498 per quasi 7.000 lire, e assaltata nel 1499, non deve essere mai stata abitata⁴³.

Inventario di spazi e libri

Primieramente, in Milano v'è l'antica contrada de' Piatti, la quale è quella che v'è dall'Olmo in Palazzo, diritta al corso di porta Ticinesa, in capo di questa contrada già v'era una statua di Platone di marmo, e la Nichia, &

⁴⁰ ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1888, 10 novembre 1497, *venditio* di Ubertino Bertolio e Lazzaro de Madiis, corsivi miei. Da Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 62-63.

⁴³ Cfr. *supra*, p. 117.

la statua dentro dalla Nicchia, dietro alla testa della statua, ci sono scolpite queste parole PLATO PHILOSOPHVS [...] Questa statua fu levata da Bergonzio Botta il vecchio padrone del Pallazzo dove era posta la detta statua, et fu donata al nobile Guidotto Mazzenta, il quale la fece riporre nella facciata d'una sua corte, et l'ornò d'intorno di belle pitture, come anco di presente ella si vede⁴⁴.

Con una datazione al 1478, la statua di Platone scolpita da Giovanni Antonio Piatti «quasi un santo amadeesco imbarazzato, ben strano antenato, con tutt'intorno scritta la dottrina delle Idee in caratteri nemmeno capitali»⁴⁵, deve aver fatto parte della casa dei Piatti, acquistata insieme alle proprietà di questi ultimi nel 1494, e successivamente eliminata da Bergonzio.

Ma quando collocare l'inizio dei lavori che trasformeranno l'agglomerato di edifici tra la contrada dei Piatti, la corsia di San Giorgio al Palazzo e quella di Santa Maria Valle nel palazzo il cui nucleo principale è sopravvissuto sino ad oggi? Considerando la sua posizione attuale, tutta spostata verso la contrada dei Piatti, non doveva essere necessaria l'occupazione dell'intera testata dell'isolato. Merzagora identifica in modo convincente con la prima campagna del 1494-1495 l'area su cui si svilupperà l'edificio che ancora oggi possiamo riconoscere come la casa di Bergonzio. Tuttavia, nonostante la messe di documenti che ha consentito una ricostruzione minuziosa delle compravendite immobiliari del Botta, al momento non ve ne sono che attestino di lavori al palazzo, il quale all'altezza del 1499 risulta abitato⁴⁶.

⁴⁴ P. Morigia, *Historia dell'antichità di Milano*, Venezia 1592, p. 622; il passo è ripreso, successivamente, anche in P. Morigia, *La famiglia Piatti*, Milano 1614, p. 4. La statua, conservata ora presso la Pinacoteca Ambrosiana, riporta le seguenti iscrizioni: PLATO [PHILOSOPHVS]; HOC CORPUS NATURA NOBIS MALI GRATIA / DEDIT IDEOQUE MORIS SALUS EST; DIVI PLATONIS MEMORABILE; JOHANNES ANTONIUS PLATO SIMONIS FILIUS IN PLATONEM SUUM A QUO ORIGINEM ET INGENIUM REFERT IMAGINEM HANC PROPRIIS MANIBUS SCULPSIT ANNO MCCCCCLXXVIII. Cfr. E. Verga, *La famiglia Mazenta e le sue collezioni d'arte*, in "ASL", XLV, 1918, pp. 267-296: 269-270; R. Cara, *Giovanni Antonio Piatti e un "Cristo in pietà tra due angeli" a Casale Monferrato*, in *Il portale di Santa Maria in Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009, pp. 147-155: 154-155 n. 36; V. Zani, scheda in *Pinacoteca Ambrosiana, V, Raccolte archeologiche - Sculture*, a cura di M. Rossi e A. Rovetta, Milano 2009, pp. 170-173; E. Rossetti, «Tactus veneno viperae tuae». *Istantanee, riflessi e distorsioni. La società milanese nelle opere di Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma 2020, pp. 291-330: 316.

⁴⁵ G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 58. La scelta del soggetto, Platus, allude per assonanza alla genealogia umanistica della famiglia Piatti. Cfr. A. Rovetta, *La cultura antiquaria a Milano negli anni settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 406-407, che ne indica il legame con la cultura padovana tramite Vitaliano Borromeo e la vicenda delle Reliquie di Santa Giustina.

⁴⁶ ASMi, *Notarile*, 1891, Antonio Zunico, 6 dicembre 1499, in cui il Botta risulta per la prima volta, risiedere in Porta Ticinese, parrocchia di San Giorgio al Palazzo. L'ultimo documento che testimonia la presenza di Bergonzio nella casa paterna di Porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria alla Porta è *ibidem*,

Pochi giorni prima dell'avvio della prima campagna di acquisti immobiliari, il 2 maggio 1494, Giovanni Antonio Amadeo fa consegnare dalla Fabbrica del Duomo a Bergonzio Botta sedici capitelli di marmo «laboratorum diversarum manerierum» al prezzo di 80 lire imperiali⁴⁷. Potrebbe trattarsi di una fornitura per altre fabbriche aperte dal Botta in quegli anni, come la villa di Branduzzo, ma il numero degli elementi non risulta compatibile con l'assetto del cortile quattrocentesco⁴⁸; mentre l'acquisto del sedime nel quartiere sforzesco di Porta Vercellina è solo del 1498; e infine appare inverosimile che Bergonzio si sia messo a riadattare la casa paterna di Santa Maria alla Porta mentre procede allo spostamento della propria residenza.

L'inventario redatto nel 1504, dopo la morte di Bergonzio, descrive un ampio edificio nel pieno del suo uso, attraverso quarantasei spazi distribuiti su due piani fuori terra con cantine: «sedimen unum magnum in quo habitant prefati domina mater et filii situm in porta Ticinensi parrochie Sancti Georgii in Pallatio Mediolani quod est cum suis hedifitiis, cameris, solarijs, curiis, zardinis, canepis et aliis suis iuribus et pertinentiis; cui coheret a duabus partibus strata, ab alia in parte spectabilis domini Johannis Antonii de Terzago et in parte ecclesiam Sancti Alexandrini, ab alia domini Ambrosii de Boysio in parte et in parte domini Anilus de Platis et in parte Bernardini de Seregnio»⁴⁹.

23 agosto 1499. In alcuni strumenti compresi tra il 7 maggio 1500 e il 18 settembre 1501, il Botta risulta abitare in Porta Ticinese, parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedia (l'area in cui è compresa la casa Pusterla): ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1892, 7 maggio 1500; 8 maggio 1500; ASMi, *Notarile*, Francesco Pasquali, 2493, 1° settembre 1500; *ibidem*, Antonio Zunico, 1893, 18 settembre 1501. In realtà anche in due strumenti dell'8 maggio 1500, pur risultando abitare in Sant'Alessandro in Zebedia, si fa menzione della «domus prefati domini Bregontio sita in porta Ticinensi parrochie Sancti Georgii in Pallatio», *ibidem*, 1892, 8 maggio 1500. Possiamo a questo punto pensare che in momenti di estrema tensione sociale il Botta abbia preferito rifugiarsi nella casa del suocero; considerata forse più sicura o più facilmente difendibile. Infatti sia dal ritorno dell'occupazione del Castello, e dopo il tentativo di saccheggio del febbraio del 1500, il Botta sembra privilegiare la sicurezza di risiedere nella «fortezza» dei Pusterla. È infatti solo con il 1502, e con una relativa stabilità politica, che ritroviamo il Botta definitivamente insediato nel suo palazzo di via dei Piatti: *ibidem*, 1893, 25 febbraio 1502. Cfr. Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 34-35.

⁴⁷ *Documenti Amadeo*, doc. 354. L'acquisto di materiali dalla Fabbrica del Duomo era una pratica comune tra i dignitari ducali: Giovanni Francesco Marliani, consigliere ducale, riceve il 5 marzo e il 15 aprile 1496 alcuni pezzi di marmo (*ibidem*, docc. 428, 434 e 435); Antonio Feruffini, segretario ducale, riceve il 5 gennaio 1497 un pezzo di marmo (*ibidem*, doc. 466); Giacometto Della Tella, cameriere ducale, riceve il 4 maggio 1498 un pezzo di marmo (*ibidem*, doc. 541); Antonio Landrani, tesoriere ducale, riceve il 5 maggio 1498 quattro pezzi di marmo «per eum habitis a fabrica» (*ibidem*, doc. 543). Una delle forniture più celebri è quella dell'aprile del 1490 per il segretario ducale Marchesino Stanga, «per lavorare per certa porta» a Cremona: F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1915, vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, p. 256.

⁴⁸ Merzagora, *La residenza extra-urbana della famiglia Botta a Branduzzo* cit.; già Giordano, *Branduzzo* cit., p. 252, notava per i capitelli di Branduzzo un'esecuzione piuttosto sommaria.

⁴⁹ Datato 29 luglio 1504, il documento è pubblicato da R. Gorini, *L'inventario dei beni di Bergonzio Botta*, in «Artes», 1, 1993, pp. 88-116. Nel palazzo viene rogato anche l'ultimo testamento di Bergonzio: ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1895, 24 ottobre 1503. L'inventario dei beni di Ber-

La sequenza si apre con una serie di camere per personaggi legati al Botta, per i figli, per la guardia e una camera d'armi; si passa ad ambienti di ricevimento che vedono un «tinelo» prospiciente una corte con pozzo dove si trovano «lapis unus marmoreus a camino cum certis aliis lapidibus marmoreis numero xii», una stalla; una serie di cantine (una «subtus cameras apud ortum», seguita da una «subtus lobiam», una «subtus cameras», e una «subtus sallam»); una «coquina con cortexela», una lavanderia e una «lobieta dominarum». Di qui si accede alle stanze del padrone di casa: due camere una «a capite orti» (da letto), e una «camera secunda apud sallam» (lo studio dove Bergonzio sbrigava i propri affari correnti), uno studio (dotato tra l'altro di «archabanchus unus cum guarneriis sex a scripturis» dunque destinato agli scrivani) e la «curte ranziorum».

Nello studio di Bergonzio sono concentrati parecchi arazzi, dipinti di soggetto sacro, e membrature architettoniche in marmo:

tellarij sex magni a stamenijs pro salla, alter tellarius, rastellus unus, cate-dra una a camera, trispedi duo ab ullis duabus, quadrus unus marmoreus ad mensuram brachij, frontespizij XII a cornixonis ligni laborati, pezie XVI lapidum sarizorum laboratorum pro abassis, ante seu spale tres sarizijs pro ostijs, alter quadretus marmoreus ad mensuram brachij, peagnus unus unius columpne sarizij, certi lapides laborati a floribus et alijs numero circa XXV, lapides grosse a cancanis numero sex, hostium unum novum, certa quantitas orlorum et lignaminis veterorum, abaseta una marmorea, arcabanchus unus altus cum duabus guarnerijs, tabulle due magne cum parijs duobus trispedorum, cavaleti tres pro tenendo supra duas tabulas, alter par trispedorum.

Anche nella prospiciente corte degli aranci, oltre alle venticinque piante in questione (aranci a Milano...) si trova una «certa quantitas modonorum magnorum a capite porticus ante sallam».

Al piano terreno si dispiega dunque una serie di ambienti destinati al lavoro e agli impiegati di Bergonzio. Al primo piano si trovano invece la «salla magna, in solario», con altri «tellarij duo a stamernijs», cui seguono tre camere: una «prima camera apud sallam» con letto e opere d'arte, arazzi, dipinti e sculture lignee, «mayestas una Virginis ad morescham aureata, [...] homo unus ligni», e ancora altri «tellarij duo a stamernijs»; una «camera secunda

gonzio al 1504 non registra più il *sedimen* di Porta Vercellina, forse perduto durante il passaggio tra i due regimi, mentre enumera e descrive i beni a Branduzzo, Tortona, Breme, Torre Isola e Pavia. Cfr. *supra*, p. 115 n. 20. Tuttavia un documento del 28 ottobre 1526 che valuta lo stato delle fortificazioni per il borgo di Porta Vercellina cita nuovamente la proprietà in questione in capo ai Botta: «si ha aviso che il giardino de la casa de madona Daria Botta che è presso le fosse de Melano è senza alcun reparo et non vi sta guardie alcune», Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 266.

et sequente» con letto a cortine ricamate, «mayestas una *ad morescham* Virginis Marie super aurata cum cornexonus de supra per unum bardenalium a bassorum»⁵⁰; «in alia sequente camera terzia in ordine», più importante, una «mayestas una *Virginis cum multis alij figuris ad morescam* super tella et cum tellario altera mayestas Virginis cum alijs figuris cum orlis auratis super assidibus, [...] tellarij duo a stamernijs», e la «camera guardarobe»⁵¹. La presenza di ben tre Madonne “moresche” non trova riscontri in inventari coevi, neppure in quello “levantino” del mercante collezionista milanese Giovanni Figino nel 1523, potrebbero essere delle icone, o ancone di dimensioni variabili probabilmente anche piccole, dotate di casse e ante come piccoli altaroli⁵².

Il guardaroba sembra fungere da snodo per l’ala di Daria Pusterla composta da quattro camere «apud porticum de subtus» (potrebbe essere la «lobieta dominarum»), con nella «prima camera apud porticum de subtus» un’altra «mayestas una *Virginis ad morescham*» e diversi oggetti liturgici; nella «camera secunda sequenti [...] mayestas una parva cum imagine Ihesu Christi cum antis cupressi»; nella «terzia camera sequenti [...] mayestas una *Virginis cum certis alijs sanctis legata cum fexis auri cum pomis tribus*»; nella «quarta camera sequenti», una «mayestas una *Virginis in tella [...] forserij seu capse quatuor, capsoni quatuor magni intarsiati*» seguita da una «camera sequenti *picta* que appellatur saleta mulierum» con dodici forzieri⁵³ – ovvero una camera *picta*, con figure femminili, chissà se al modo delle sale dipinte da Bramante per Gaspare Visconti – e ancora una camera con «Lectera una magna cum testelli [...] Capsoni duo magni, Forserii duo, Cultra una quatuor tellarum reni a scarlionis», argenterie, e un «solario guardarobe» che conserva di tutto un po’: «Valixia una, Cima una intarsiata, Altera cimeta depicta ed argentata cum suo testali cum figuris cum insignis de domo, Cariole due [...]».

L’inventario si conclude con una lista dei «libri existentes in domo», una cinquantina, divisi tra quelli «in carta» e «in papiro» (verosimilmente in pergamena), tuttavia ci sarebbe da chiedersi se la lista non includa anche libri manoscritti, data la distinzione del supporto: non si tratta di rarità, quanto di titoli frequenti nel mercato editoriale milanese a cavallo tra i due secoli⁵⁴. Tra i libri «in carta» si trovano il *De Oratore*, la *Rheto-*

⁵⁰ Tutti i passaggi dell’inventario sono tratti da Gorini, *L’inventario dei beni di Bergonzio Botta* cit., corsivi miei.

⁵¹ *Ibidem*, corsivi miei.

⁵² Cfr. R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, vol. I, pp. 355-364. Edoardo Rossetti mi segnala l’uso negli inventari milanesi contemporanei di descrivere dipinti “alla grechesca”, forse anche in questo caso icone.

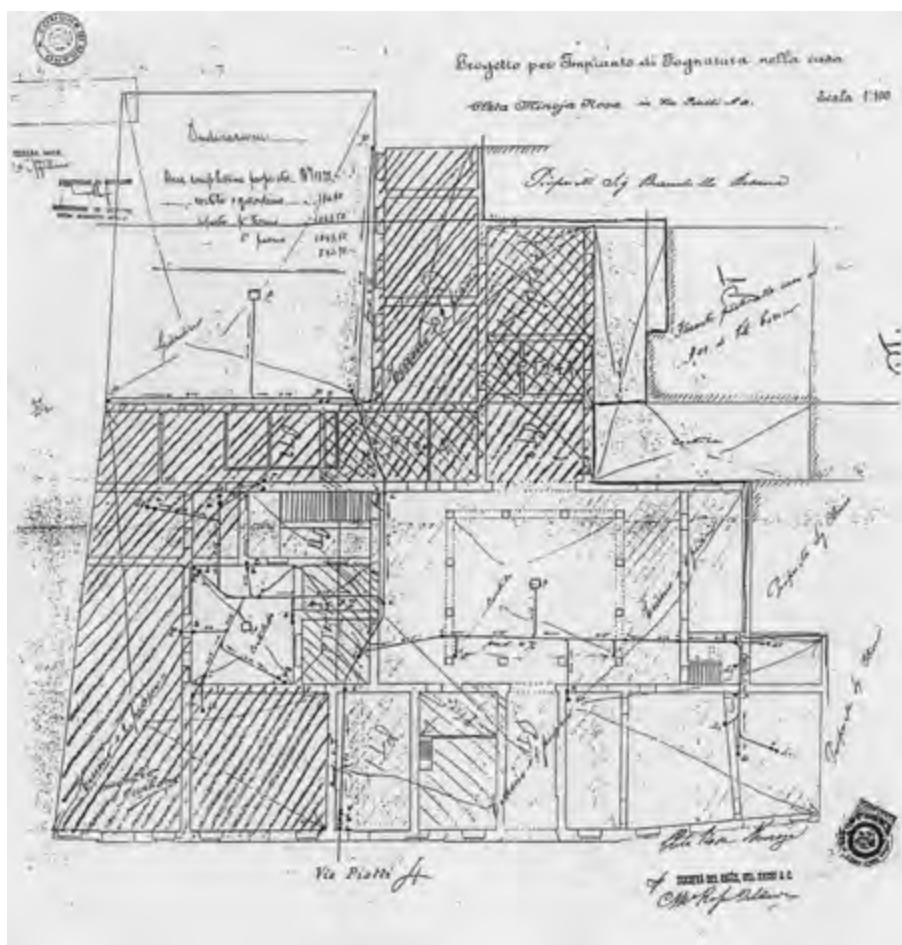
⁵³ Gorini, *L’inventario dei beni di Bergonzio Botta* cit., corsivi miei.

⁵⁴ Sulla produzione editoriale milanese cfr. G.A. Sassi, *Historia literario-typographica mediolanensis*, in F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum mediolanensium*, I, Milano 1745, p. DLIX; C. Santoro, *Gli inizi dell’arte della stampa*, in “Storia di Milano”, VII, 1956, pp. 873-882; T. Rogledi Manni,

rica, le *Epistolae* di Cicerone, una *Poetica* di Orazio, le *Vite* di Svetonio, le *Satyrae* di Giovenale, e dei generici Prisciano, Esopo, «Plinius unus», Luciano («Luchanus unus»), Terenzio e Sallustio. In «papiro», forse dei manoscritti, l'*Etica* di Aristotele, ancora molto Cicerone con il *De oratore*, il *De officiis*, le *Filippiche*, il *De Partitione*, il *De amicitia*, Ovidio, Orazio, Svetonio, Tertulliano, Stazio, Prisciano, una *Vita Aesopi*, una Grammatica greca, un Vocabolario, Petrarca, e, venendo ai contemporanei, le *Epistole* di Francesco Filelfo, una *Cosmographia* di Pomponio Mela e un *Liber de Homine*, forse di Gerolamo Manfredi o più probabilmente di Giorgio Merula. Comunque non vi è traccia di interessi architettonici (non un Vitruvio, né un Grapaldo) o di particolari raffinatezze umanistiche, quanto una biblioteca con i titoli *standard*, di cui gran parte pubblicati sin dagli anni Settanta, che un appartenente alla cerchia del Moro non avrebbe non dovuto o potuto avere.

È difficile riuscire a comporre questi ambienti secondo una sequenza coerente, in assenza di documenti grafici antichi. Una planimetria datata 1910 resta l'unica testimonianza dell'assetto delle murature al piano terreno del palazzo, che verrà completamente distrutto dai bombardamenti del 1943: eccetto, miracolosamente, le quattro facciate del cortile e poco più (figg. 40-42). Si intuisce un edificio, certamente più grande di quello che ancora all'inizio del Novecento si organizzava intorno a due cortili e un giardino, ma sicuramente insufficiente per completare l'intero spazio delle acquisizioni quattrocentesche. Più realisticamente le operazioni immobiliari di Bergonzio devono aver condotto a costruire il palazzo su una porzione più piccola, che partendo dall'edificio ancora esistente si sviluppava lungo la via dei Piatti fino a raggiungere la corsia di San Giorgio al Palazzo, con una profondità corrispondente grosso modo a quella attuale (segnata quindi dal lato occidentale del secondo cortile). I documenti grafici, si diceva, ci soccorrono poco: nelle mappe catastali più antiche di Milano, nella mappa degli Astronomi (1807-1808) e nel Catasto Lombardo Veneto (1866-1875) si può osservare un tessuto composito, con una serie di corti collegate tra loro in modo empirico: non certo frutto di una progettazione di spazi aperti organizzata secondo assi direzionati, e l'impressione che il cortile attuale abbia funzionato come fulcro riorganizzativo di un insieme eterogeneo rimane forte.

La tipografia a Milano nel XV secolo, Firenze 1980. La stessa distinzione, tra libri «de carta» e «de palpero» compare nell'inventario dei beni di Lancillotto Borromeo del 1513, cfr. S. Buganza, *Una chiave per palazzo Borromeo: l'inventario dei beni di Cleofe Pio da Carpi Borromeo e di Lancillotto Borromeo (1513)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 103-113: 113.



40 Palazzo Botta, Milano. Planimetria dell'immobile in via dei Piatti 4 nel 1910. SABAP Mi.



41 Palazzo Botta, Milano. Veduta del cortile.

42 Palazzo Botta, Milano. Il cortile dopo i bombardamenti del 1943.

Due cortili per Bergonzio

Della «domus magnifici domini Bregontii» oggi resta ben poco: un cortile loggiato su quattro lati, e il frammento di un secondo. Ambedue promossi sicuramente dal Botta, data l'acribia con la quale vengono distribuite le insegne Botta e Pusterla, tuttora visibili, in entrambi gli spazi.

Come si è già evinto dall'analisi delle compravendite, l'edificio attuale corrisponde grosso modo al palazzo Piatti acquistato il 24 maggio 1494, incrementato dai poco successivi acquisti Medici di Novate e Ferrari. L'acquisto del 2 maggio 1494, di sedici capitelli di marmo «laboratorum diversarum manierum» al prezzo totale di 80 lire imperiali, sembra parlare di un tempismo perfetto⁵⁵.

Al primo cortile si accede dalla via dei Piatti, mediante un lungo andito voltato a crociera. Entro un vaso aperto, dal perimetro rettangolare, è immesso un loggiato quadrato, con il compito di «dare forma» alle acquisizioni eterogenee di Bergonzio: con un solo gesto, economicamente e temporalmente gestibile, l'idea di progetto entra nel palazzo (fig. 43).

Il secondo cortile, che avrebbe ospitato quel giardino di aranci registrato nell'inventario del 1504, si trova a sua volta in posizione del tutto sganciata rispetto a qualsiasi criterio di assialità dei percorsi, dunque non si tratta di una sequenza a doppio cortile come nel palazzo arcivescovile o in quello, più assimilabile per dimensioni e committenza, di Cecilia Gallarani, bensì della compresenza di due spazi aperti, con due funzioni distinte: al primo è affidata la funzione di *sinum* della casa, luogo di ricevimento e *imago* del committente; mentre il secondo è uno spazio privato, *hortus conclusus* riservato alle delizie dei pochi ammessi al loro godimento.

Dalle planimetrie di inizio Novecento, oltre alla dislocazione degli spazi aperti, è possibile ricavare la posizione delle scale principali: una maggiore a due rampe, verosimilmente di rappresentanza, posta nell'angolo meridionale del cortile, con accesso posto in infilata rispetto al braccio sud-occidentale del portico; e una seconda, più breve, forse destinata alla distribuzione di tutti i piani, mezzanini compresi⁵⁶.

L'andamento delle murature appare caratterizzato da una regolare ortogonalità, che tuttavia rivela nell'apparecchiatura degli ambienti un procede-

⁵⁵ *Documenti Amadeo*, doc. 354.

⁵⁶ Si veda la planimetria del 1910 del piano terreno della casa al n. 4 di via dei Piatti conservato presso l'Archivio delle fognature private del Comune di Milano; e SABAP MI, cartella 966, B006430S, *Restauro Palazzo Pozzobonelli-Isimbardi Milano in via Piatti. Pianta del piano terreno*, Milano, via Piatti, n. 4, s.d. e s.a., fig. 40. Per le facciate del secondo cortile rimane il disegno, *A Milano in via Piatti n. 4 Palazzo Pozzobonelli-Isimbardi Pareti del secondo cortile A.D. MCMXXVI*, in scala 1:10, s.a.: potrebbe trattarsi del progetto di restauro a cura di Ferdinando Reggiori, del 1927, che ha portato alla luce l'apparato decorativo e architettonico del cortile più interno.

re empirico⁵⁷. Anche il cortile mostra la propria origine dallo stesso atteggiamento: la volontà di regolarizzazione è tutta rivolta allo spazio compreso tra le facciate interne, a scapito della percorribilità dello spazio sotto le logge, tanto che l'impiego di un soffitto piano a cassettoni risolve senza complessi il problema di rendere omogenee coperture di diversa profondità⁵⁸.

Le logge presentano facciate di tre campate ciascuna, identiche tra loro (figg. 44, 45). Al primo registro dodici colonne di serizzo, con fusti dotati di entasi, su base attica e breve plinto quadrato, reggono capitelli corinzi e uno slanciato pulvino su cui si impostano archi a tutto sesto. Su un alto attico-parapetto, dove Fumagalli osservava che «nessuna traccia di vecchia ornamentazione dipinta [...] sussiste ancora»⁵⁹, si appoggia il secondo registro composto da fusti di lesene inquadrandi sintetiche finestre rettangolari, mentre un semplice cornicione rilega al di sopra tutto il perimetro.

Restano da spiegare due questioni: l'acquisto di sedici capitelli, invece che eventualmente dodici, e le sedici basi da colonna registrate nello studio di Bergonzio dall'inventario del 1504. Posto che i capitelli in questione vengono ritirati a pochi giorni di distanza dal primo e consistente acquisto immobiliare di Bergonzio, e appurato che egli non ha altre fabbriche avviate in quel momento, si potrebbe pensare a un ordine di materiale in eccesso, in modo da affrontare eventuali imprevisti, oppure a un cambio di progetto tra l'ordine dei capitelli e la loro messa in opera. La preminenza assegnata all'invaso quadrato rispetto al vano rettangolare del cortile, dove gli spazi sotto le logge sono trattati quasi come passaggi residuali (due bracci sono profondi poco più di un metro), non vieta di ipotizzare un primo progetto con un cortile più grande, rettangolare, di tre per quattro campate, ossia a sedici colonne, con camminamenti sotto le logge tutti della stessa, scomoda, larghezza⁶⁰.

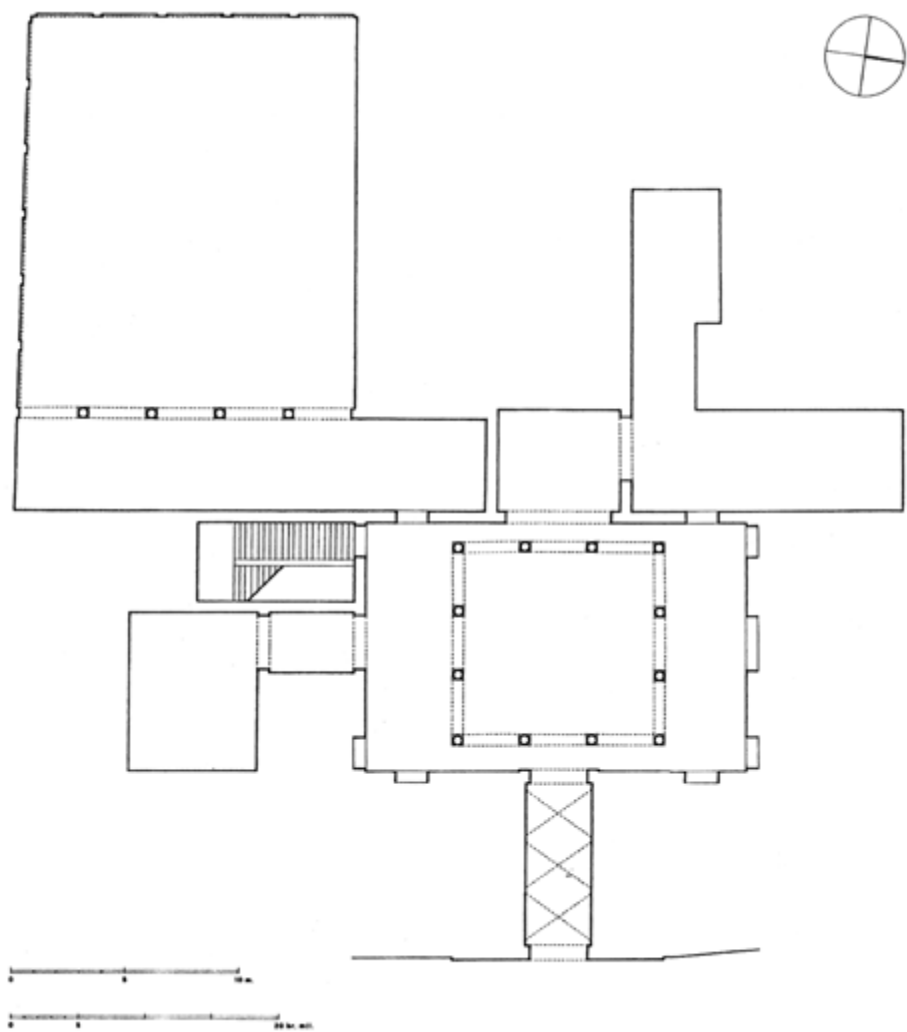
Quando tutto questo sia stato posto in opera non abbiamo sufficienti elementi per stabilirlo. Nell'inventario del 1504, compaiono sedici basi,

⁵⁷ Per quanto riguarda il rapporto tra le giaciture delle murature interne e le aperture in facciata lungo via dei Piatti, questo giunge a rasentare la casualità, con finestre evidentemente ricavate senza tener conto delle assialità degli spazi interni.

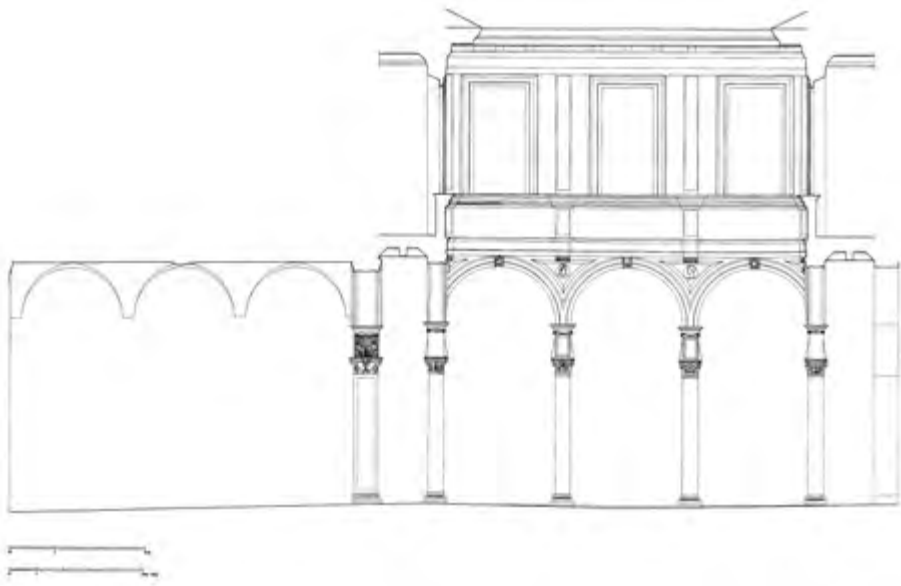
⁵⁸ Sotto i bracci nord-est e sud-ovest lo spazio si restringe in modo eccessivo, mentre risulta troppo largo nei bracci sud-est e nord-ovest. La copertura dei portici, come si ricava da alcune fotografie d'archivio (fig. 46), era costituita da un soffitto in legno cassettonato mentre quello attuale, sempre in legno, è stato rifatto dall'ingegnere Pier Carlo Menni autore del restauro postbellico: SABAP MI, cartella 1308 (Palazzo Pozzobonelli). E. Fumagalli, *Il cortile* cit., p. 97, rilevava, alla fine dell'Ottocento, che il soffitto del portico a cassettoni «doveva essere egregiamente dipinto, alla maniera che ancora si può stentatamente rilevare nella parte di soffitto vicina alla porta; anche qui medaglie e scudi cogli stemmi delle già nominate famiglie». Cfr. Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 91.

⁵⁹ Fumagalli, *Il cortile* cit., p. 97.

⁶⁰ I due prospetti perpendicolari all'ingresso hanno interassi tutti uguali di cinque braccia, mentre per gli interassi dei fronti paralleli questa misura risulta contratta, probabilmente per l'adattamento del progetto all'invaso preesistente: Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., p. 279 n. 52.



43 Palazzo Botta, Milano. Restituzione planimetrica dei cortili (P. Merzagora).



44 Palazzo Botta, Milano. Sezione longitudinale lungo l'andito e prospetto sul primo cortile (P. Merzagora).





45, 46 Palazzo Botta, Milano. Primo cortile, foto d'epoca, ante 1943.

altri elementi tuttavia restavano forse ancora da montare dato che nella corte degli aranci, si trovava una «certa quantitas modonorum magnorum a capite porticus ante sallam»⁶¹. Senz'altro la presenza delle insegne Botta e Pusterla sui capitelli del cortile ci induce a ritenere che gli elementi siano stati montati durante la proprietà Botta, dunque non oltre il 1535, quando la proprietà del palazzo passa ai Pozzobonelli⁶².

Se i capitelli posti in opera nel cortile mostrano una fattura e una *variety* del tutto in linea con la prassi edilizia milanese tardoquattrocentesca, l'elemento a loro sovrapposto, con funzione di pulvino, rappresenta invece un pezzo assolutamente inedito nel panorama lombardo (fig. 47)⁶³.

Il passaggio tra l'intradosso dell'arco e i capitelli sottostanti è mediato da un alto pulvino al quale risulta accostata un'allungata voluta ascendente a foglia d'acanto⁶⁴. Sul lato verso il cortile, il pulvino accoglie una specchiatura con tondo decorato, e, per simmetria, rispetto ai profili della voluta a foglia, sul lato opposto vi risulta accostato il profilo di un'altra voluta, mentre in virtù di un ragionamento proiettivo, i profili degli avvolgimenti laterali lo sormontano con un delicato disegno a basse volute allacciate. Questa soluzione si riverbera all'interno del cortile: ai capitelli delle colonne libere è sovrapposto un pulvino ottenuto per via di proiezione dell'elemento enunciato nell'andito.

Le mensole a voluta ascendente con la parte anteriore decorata da un motivo a foglia, sovrapposte a sostegni, sono un motivo raro: vengono impiegate da Donatello nel *Tabernacolo del Sacramento* in San Pietro a Roma, dove il ragionamento proiettivo è reso esplicito; a loro volta hanno una fonte medievale nella casa dei Crescentii a Roma. In anni pros-

⁶¹ Gorini, *L'inventario dei beni di Bergonzio Botta* cit.

⁶² *Infra*, pp. 160-161 n. 93.

⁶³ L'arco è impostato su due paraste con fusto specchiato, piegate a libro in modo asimmetrico, con il lato maggiore disposto lungo la parete dell'andito e quello breve verso il cortile. Il motivo della parasta piegata asimmetricamente è un toscanismo che a Milano pare appannaggio bramantesco (transetto di San Satiro, tribuna di Santa Maria delle Grazie) a partire da una riflessione su opere brunelleschiane quali la Sacrestia Vecchia e la cappella Pazzi, esempi a cui Bruschi aggiunge lo scalone del palazzo Ducale di Urbino. Cfr. A. Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "AL", 78, 1986, pp. 11-23; 22 n. 16. I capitelli sono del tipo più comune in Lombardia fin dal settimo decennio del Quattrocento: L. Giordano, *Tipologie dei capitelli dell'età sforzesca: prima ricognizione*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Roma 1983, p. 198; Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 94-95; schemi 6.1 e 6.2; e Id., *Il palazzo di Bergonzio Botta* cit., p. 272 n. 37. Per una versione preliminare di questo paragrafo cfr. R. Martinis, *Il castellano, il bisconte, gian della rosa, bergonzio, il duca: gli 'edifizi di Bramante' a Milano nella lista di Leonardo da Vinci*, in *Courts and Court Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, a cura di S. Albonico e S. Romano, Roma 2016, pp. 289-320.

⁶⁴ Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 97, legge questo elemento come una *cartella* vitruviana, capovolta: Vitruvio riferisce dell'utilizzo di una mensola verticale o mensola diritta (cartella) nella porta ionica, per sostenere la cornice. Cfr. *L'architettura di Vitruvio nella versione di Carlo Amati (1829-1830)*, a cura di G. Morolli, Firenze 1988, tav. XIX.

simi, ma in ambito veneziano, le impiega il bergamasco Mauro Codussi in palazzo Loredan⁶⁵, forse esito delle riflessioni di marca urbinata annotate nel codice Zichy al f. 106v. (a) dove su un capitello sono appoggiati una mensola a foglia sovrapposta a un pulvino indicati come «tigrafi», e al f. 126 (i, l)⁶⁶. Intorno al significato di «tigrafo» negli anni Ottanta indaga Francesco di Giorgio, all'interno di una riflessione più generale sulle membrature dell'ordine architettonico, depositandone le tracce nel codice Saluzziano 148 di Torino, così come sul pulvino, da lui chiamato «cimasa» (f. 12v) (fig. 48).

Nel codice Saluzziano vi sono però altri disegni che si collegano direttamente all'elemento che caratterizza in modo così particolare il cortile di palazzo Botta. Al f. 16r. sono disegnati «Cimasi a vasi Angholi ed altre varie forme che sopra de chapuli du posano egli archi per hornato si fanno», dove l'esempio b riproduce un pulvino dall'aspetto assolutamente assimilabile al nostro: sull'abaco di un capitello sintetico risulta appoggiato un alto pulvino a base quadrata e dal profilo a voluta rastremata con foglie applicate (fig. 49). Si tratta di una forma anomala ma non inventata, tanto che nella cosiddetta appendice antiquaria del medesimo codice, al f. 93r (a) Francesco di Giorgio ne ritrae la fonte: il presbiterio di San Salvatore a Spoleto, dove la volta su pennacchi si imposta su una serie di pulvini, di cui l'ultimo è costituito da un elemento vasiforme decorato da grandi foglie acantacee (fig. 50).

Nel cortile di palazzo Botta, l'impiego di questo alto elemento pulvinato deve probabilmente aver avuto la funzione di raccordare salti di quote preesistenti⁶⁷.

⁶⁵ Nel fregio del primo registro della facciata, direttamente sovrapposte alle lesene; e all'interno, a sorreggere le travi del "portego", cfr. R. Martinis, *Ca' Loredan-Vendramin-Calergi a Venezia: Mauro Codussi e il palazzo di Andrea Loredan*, in "Annali di Architettura", 10-11, 1998-1999, pp. 43-61. La conoscenza a Milano di motivi tratti dalle opere di Mauro Codussi può essere stata mediata da Cristoforo Solari, impegnato a Venezia come scultore a metà degli anni Novanta: M. Ceriana, A. Markham Shulz, *New Works by Cristoforo Solari and his Shop*, in "Nuovi Studi", 17, 2011, pp. 5-17; F. Repishti, *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*, Pioltello 2018, pp. 247-31, con bibliografia.

⁶⁶ Trattato di Architettura, Budapest, Biblioteca Municipale Szabó Erwin, codice Zichy, ms. 09.2690, edizione critica di M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del "De Architectura" nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, Firenze 2003; cfr. M. Ceriana, scheda 51, in *Il Camerino di alabastro. Antonio Lombardo e la scultura all'antica*, a cura di M. Ceriana, Milano 2004, pp. 222-225, con bibliografia; M. Biffi, *Una proposta di ordinamento del testo di architettura del codice Zichy: le origini della produzione teorica di Francesco di Giorgio Martini*, in "Annali della Scuola normale superiore di Pisa", Classe di Lettere e Filosofia, 2, 1997, pp. 531-600.

⁶⁷ Va contemplata la possibilità che il committente abbia comperato colonne già pronte ma insufficienti alle quote del palazzo e avendo fretta di costruire le abbia messe in opera con questo artificio. Una soluzione alternativa sarebbe potuta consistere nell'impiego di piedistalli, un elemento altrettanto poco consueto per l'edilizia milanese del Quattrocento: alti piedistalli vengono impiegati



47 Palazzo Botta, Milano. Andito.

...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...
...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...

Altre...
...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...

Altre...
...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...

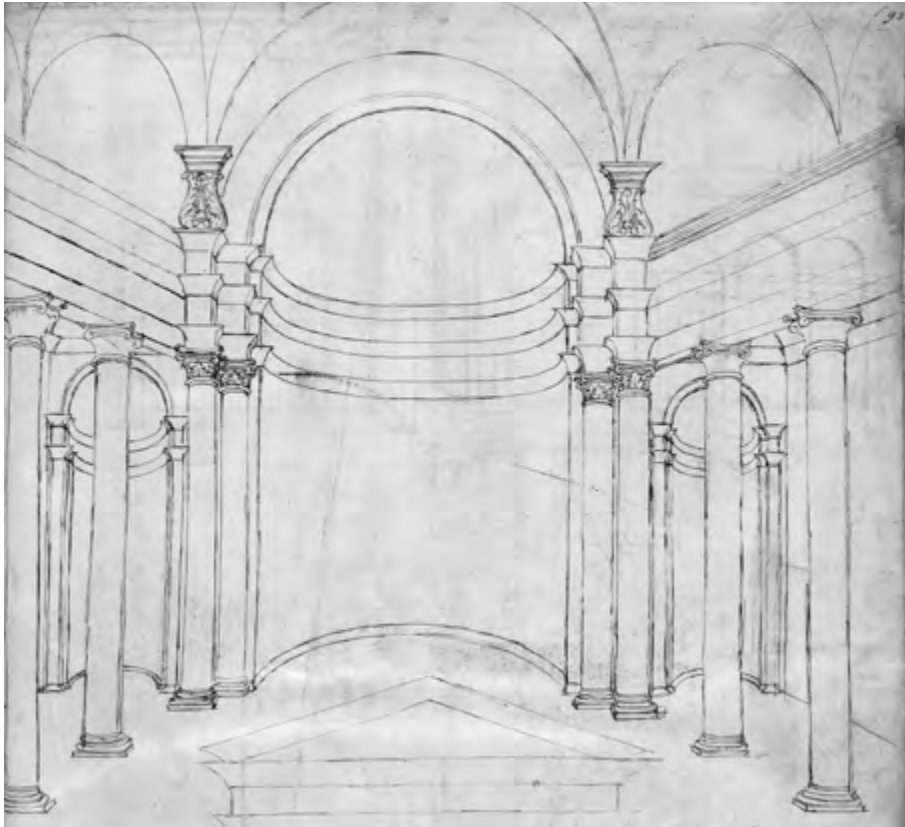


...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...

Il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...

H...
...il più possibile da quadi di fine l'...
...la ...





49 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, fol. 16r.

50 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, fol. 93r.

La fortuna del pulvino brunelleschiano è notevole, probabilmente in virtù della propria funzione chiaramente tettonica, e in area lombarda questa soluzione giunge attraverso diverse linee di ricerca: a Cremona sarà il toscano Alberto Maffiolo da Carrara a proporla nella loggia della Cattedrale e da lì, Giovanni Pietro da Rho la introdurrà nel cortile di palazzo Fodri (fig. 174)⁶⁸; mentre a Milano la declinazione di questo elemento pare esclusivo appannaggio dell'ambiente bramantesco, dalla Canonica ai chiostri di Sant'Ambrogio (fig. 51)⁶⁹.

L'interesse della soluzione dei pulvini di palazzo Botta risiede nel tenere insieme il proprio compito tettonico con un'elaborazione archeologico-formale inedita e di alta qualità, dove l'elemento tridimensionale indica la propria origine nella soluzione bidimensionale annunciata nell'andito d'ingresso (che a sua volta guarda ancora ad altri modelli). L'inventore di questa soluzione mostra dunque una conoscenza del tardo-antico spoletino, forse anche di Roma e delle elaborazioni recenti fiorentine e romane (Donatello), e insieme una padronanza di tale repertorio, che viene maneggiato con vera sprezzatura. Non pare dunque così agevole paragonare i pulvini di palazzo Botta alle alte mensole con foglie di acanto poste nella mezzeria delle campate al secondo registro della Sacrestia di San Satiro: concepite più come un gioco ironico sulla tettonica nel loro morbido piegarsi sotto il peso delle imposte degli archetti⁷⁰.

Nel cortile Botta una serie di dettagli parla poi di un cantiere diretto con mano sicura, senza incertezze linguistiche né intromissioni formali: al di sopra del blocco pulvinato s'impostano archi dalle lisce modanature, i cui intradossi, costruiti con mattoni accostati e successivamente lavorati, sono dotati di una lieve convessità nel perimetro specchiato: una modalità anch'essa messa in opera in maniera più elaborata nei sottarchi della Canonica, scanditi da specchiature rettangolari e quadrate⁷¹. Prose-

da Bramante nella Canonica di Sant'Ambrogio per differenziare gli ordini nel raccordo tra i bracci del portico, ad archi su colonne, e l'arco trionfale centrale su pilastri; ma, più in generale, l'uso del piedistallo in quegli anni assume una declinazione trionfale in dialogo con un ordine "minore", si pensi al San Bernardino urbinate di Francesco di Giorgio.

⁶⁸ *Infra*, pp. 400, 441.

⁶⁹ A.E. Werdehausen, *Bramante e il convento di S. Ambrogio*, in "AL", 79, 1986, pp. 19-48; C. Denker, *I chiostri di S. Ambrogio. Il dettaglio degli ordini*, *ibidem*, pp. 49-60.

⁷⁰ Cfr. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., p. 273, il quale identifica le mensole a foglia della Sacrestia come precedente diretto per i pulvini del palazzo Botta. Si osserva piuttosto la loro ricaduta nel controverso trattamento del coro di Santa Maria delle Grazie: all'interno, nel fregio superiore dello spazio quadrato coperto dalla volta a ombrello, ne vediamo un'apparizione, ridotta a una sagoma, a sostegno delle imposte delle nervature della volta stessa; all'esterno invece assistiamo alla loro inversione nella trasformazione in piedistalli ornati delle candelabre, alternate a più tettoniche paraste su corretti e adeguati piedistalli rettangolari.

⁷¹ Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., p. 275, indica per l'impiego di questo tipo di sottarco altri esempi nel portale e portico del cortile di palazzo Castani e nella ricostruzione di un frammento del cortile di casa Landriani già in piazza San Cipriano, ora in Castello.

guendo, le arcate del lato corrispondente alla controfacciata oltre a trovarsi vistosamente avanzate rispetto al filo della parete superiore, finiscono per sormontare la prima fascia dell'architrave superiore. Ciò potrebbe essere ascritto a un errore nella modulazione tra le diverse quote e il sesto delle arcate, ma va altresì ricordato come la modanatura d'arco che oltrepassa un elemento orizzontale superiore sia un dettaglio antiquario, "riattivato" da Alberti nella facciata di Sant'Andrea, e sul quale si gioca il dialogo a distanza tra il Francesco di Giorgio urbinato e Bramante milanese all'altezza del 1481: soluzione tutta prospettica realizzata nella chiesa di San Bernardino a Urbino, e disegnata (dunque esente da qualunque *accidens* di cantiere) nell'incisione Prevedari (fig. 52)⁷².

Altra soluzione che indica un ragionamento di ambito bramantesco è l'alta trabeazione-parapetto scandita da risalti specchiati in corrispondenza dell'ordine sottostante, che ormai a queste date risulta una soluzione di repertorio tutta lombarda, a partire dall'allestimento datato tra il 1485 e il 1488 del cortile di palazzo Landi a Piacenza (fig. 99), e da collegarsi a questo punto con la sua apparizione, probabilmente inaugurale, nella contemporanea facciata di palazzo Eustachi (fig. 20)⁷³.

⁷² Per la genealogia di questo motivo in relazione al suo impiego inaugurale nell'architettura del Quattrocento, la facciata di Sant'Andrea a Mantova si rimanda a M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 194-198, 201-207. Nonostante sia una soluzione stigmatizzata da Francesco di Giorgio nei *Trattati*, appare disegnata in un foglio del codice Ashburnham 1828 App. al f. 87, che rappresenta un progetto in fase avanzata per San Bernardino, e messa in opera anche nel palazzo Ducale di Gubbio, dove gli archi dei barbacani invadono la trabeazione. Secondo Howard Burns si tratta di un motivo probabilmente desunto dall'osservazione di antichi rilievi come il Trionfo di Marco Aurelio, collocato nella chiesa di Santa Martina a Roma fino al 1515 (ora nel palazzo dei Conservatori), e che si trova anche in un frammento di rilievo con parte di corteo trionfale, già attribuito all'arco di Lucio Vero nella collezione Ludovisi (Museo Nazionale Romano). Cfr. F. di Giorgio Martini, *Trattati di architettura, ingegneria e arte militare*, a cura di C. Maltese, Milano 1967, vol. I, p. 48, e vol. II, p. 399; H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio per i conventi di San Bernardino e di Santa Chiara a Urbino*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 293-311; Id., "Restaurator delle ruyme antiche": tradizione e studio dell'antico nell'attività di Francesco di Giorgio, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri e F.P. Fiore, Milano 1994, pp. 151-181. Si può osservare l'impiego del motivo negli sfondi architettonici delle *Storie di San Bernardino* (ora a Perugia Galleria Nazionale dell'Umbria), attribuiti da Arnaldo Bruschi a Bramante; per comparire in Lombardia in ambito bramantesco nell'ordine minore del primo livello della Sacrestia di San Satiro (come citazione dell'incisione Prevedari) e nel modello ligneo del Duomo di Pavia nell'arco del coro che interseca una galleria, fino a presentarsi assimilato, come ricaduta più tarda, dall'estensore del progetto di cappella nel disegno F 251 inf., 168 (ex 55) della Biblioteca Ambrosiana (riprodotto in A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1966, fig. 102). Cfr. M. Tafuri, *Le chiese di Francesco di Giorgio Martini*, in *Francesco di Giorgio architetto* cit., pp. 21-73: 55; R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in *Florence and Milan. Comparisons and Relations*, a cura di C.H. Smyth e G.C. Garfagnini, Firenze 1989, vol. I, pp. 201-222: 211-212 n. 54, che ritorna sulla questione in *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in "AL", 167, 2013, pp. 13-19; A. Bruschi, *Alberti e Bramante: un rapporto decisivo*, in *Leon Battista Alberti e il Quattrocento. Studi in onore di Cecil Grayson*, a cura di L. Chiavoni, G. Ferlisi e M.V. Grassi, Firenze 2001, pp. 354-358.

⁷³ Oltre agli esempi elencati, a Milano resta a queste date una soluzione piuttosto rara, tanto da trovarsi poi solo nel chiostro del monastero di Santa Maria del Lentasio, confinante con il *sedimen*

Questa fascia ad attico media tra il registro inferiore caratterizzato da un'esuberante e tettonica inventiva, e quello superiore, tutto virato verso l'astrazione. Al di sopra della trabeazione, gli elementi verticali vengono ripresi tramite sintetiche paraste specchiate in cotto, prive di basi e capitelli, alternate a finestre rettangolari appoggiate direttamente sulla trabeazione sottostante⁷⁴.

L'ordine è qui inteso nella sua natura essenzialmente muraria, le "lesene" sono trattate come mere escrescenze, quasi prive di spessore, distinguibili attraverso la cromia del materiale, il cotto, e il secco perimetro della specchiatura; rispetto al registro sottostante, nel quale persino ai sottarchi risulta conferita una leggera convessità atta a proseguire il dialogo tra membrature tridimensionali, si tratta di un "tono" decisamente diverso.

Un linguaggio così sintetico, al limite dell'afasia (sembrerebbe di essere precipitati in un dipinto di Bramantino) non par tuttavia estraneo a certe opere del Quattrocento sforzesco che mostrano linguaggi ornato e astratto in "civile conversazione": si vedano le asciutte finestre del lato esterno della Ponticella di Ludovico il Moro (fig. 241), l'esterno della tribuna delle Grazie, e l'interno, dove appaiono ancora lesene di questo tipo nel tamburo della cupola (fig. 53), la cui estrema concisione risulta attenuata dall'esuberanza cromatica e dall'elaborazione delle finestre inquadrato: non si tratta certamente di un elemento estraneo al linguaggio bramantesco, dato che ne verrà fornita una versione più correttamente archeologica nel tamburo del Tempietto di San Pietro in Montorio a Roma⁷⁵.

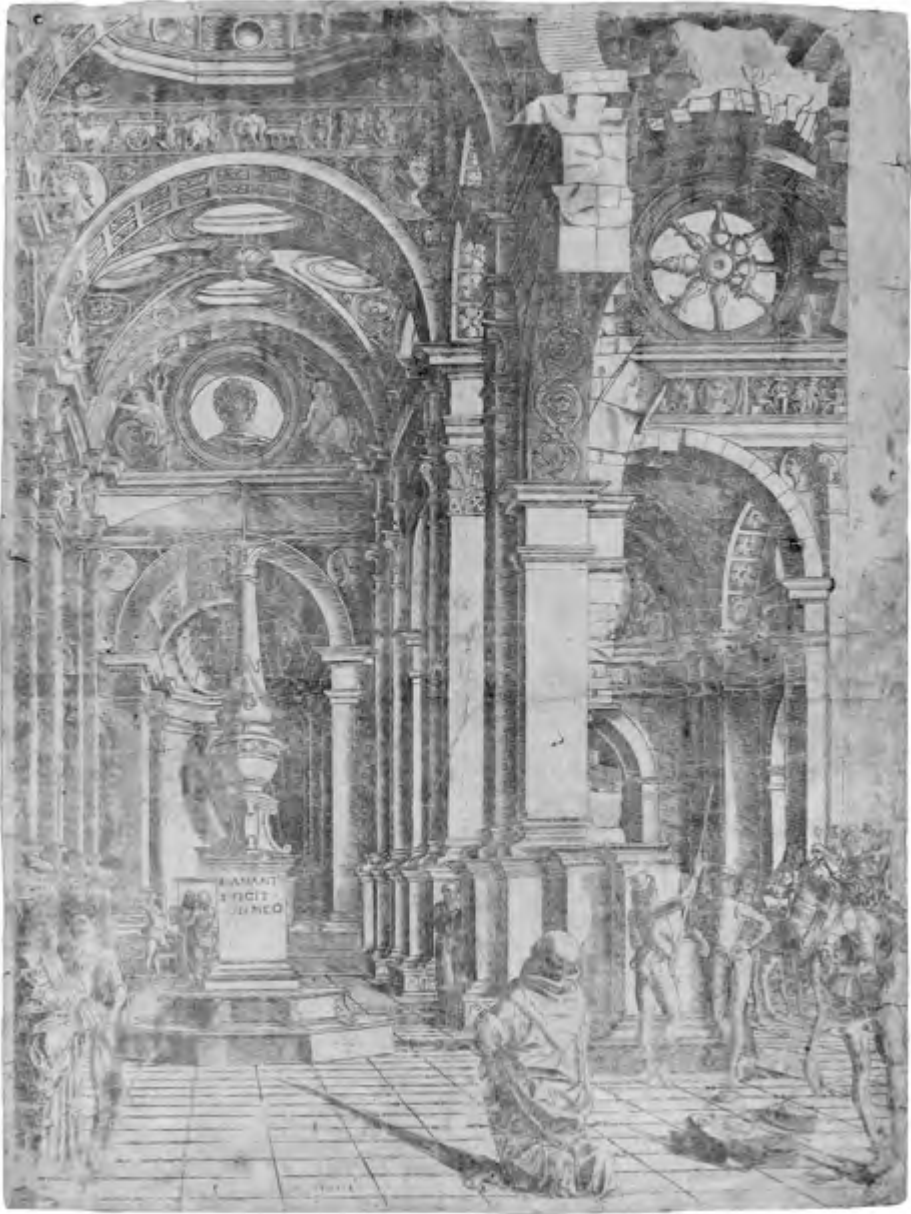
di palazzo Trivulzio. Rispetto a palazzo Landi, messo in opera da architetti reduci dal cantiere di San Satiro, nel cortile Botta vediamo i risalti inferiori della trabeazione appoggiarsi, anzi, quasi avvolgersi, su una breve ma ben tornita mensola che resta inclusa nelle linee orizzontali dell'architrave, evitando di pendere incongruamente nei pennacchi tra gli archi inferiori e lasciando lo spazio pertinente al tondo decorato.

⁷⁴ L'assetto originale delle membrature al secondo piano è testimoniato dalle fotografie eseguite dopo i crolli bellici. Un'ipotetica ricostruzione del cornicione è possibile grazie ai disegni eseguiti da Ernesto Fumagalli, *Il cortile* cit., p. 96, nel 1895, che ne pubblica una restituzione grafica quotata (fig. 54). Il cornicione sembra riecheggiare, per la successione delle modanature e per il forte aggetto della parte sommitale, i terminali dei chiostrì di Sant'Ambrogio. In particolare, per la successione delle modanature della sottocornice Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 105, nota come si possono rilevare omogeneità con il cornicione del chiostro ionico mentre, per il disegno complessivo risulta una maggiore prossimità con il cornicione del chiostro dorico. In questo quadro vanno tenute presenti le conclusioni di Werdehausen, *Bramante* cit., p. 43, secondo cui «nonostante l'esecuzione posteriore a Bramante, nell'edificio odierno si riconosce ancora il progetto originario dell'architetto. Persino i dettagli, per i quali furono evidentemente fatti nuovi disegni al momento della ripresa dell'attività edilizia verso la metà del Cinquecento, dimostrano con ogni probabilità reminiscenze del disegno di Bramante. Questo può essere spiegato con l'ipotesi che si sia conservato soltanto il modello di massima, in base al quale non era consentita però una precisa fattura dei dettagli. Tale circostanza rendeva appunto necessari nuovi disegni particolari che potevano ispirarsi solo in maniera approssimativa alle sommarie indicazioni del modello grande».

⁷⁵ Per restare in ambito bramantesco, Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., pp. 275-276, osserva come nei disegni del Cassina della Canonica di Sant'Ambrogio e in alcune foto d'archivio siano evidenti al secondo registro risalti verticali allineati con l'ordine delle colonne sottostanti



51 Canonica di Sant'Ambrogio, Milano. Fotografia d'epoca (1920-1940, autore non identificato) che mostra i risalti della muratura al secondo registro, cancellati dal restauro postbellico.



52 Donato Bramante, incisione Prevedari. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano.



53 Santa Maria delle Grazie, Milano. Veduta della tribuna bramantesca.



54 Palazzo Botta, Milano. Restituzione di Ernesto Fumagalli nel 1895.

Il contrasto tra i due registri, un sistema di archi su colonne caratterizzato da un ricercato linguaggio ornato, e un sistema murario architravato, teso e asciutto, era probabilmente pensato mediato da una decorazione dipinta, ancora registrata dal Fumagalli nel 1895:

doveva girare tutta attorno la casa una bellissima trabeazione, formata da un largo fregio composto di ornati a grandi volute con graziose sirene e teste di putti a chiaro-scuro, spicanti sopra un fondo nero, il tutto contornato da un listello color vermiglione [...]. Sotto la trabeazione vi hanno grandi riquadri formati da fasce con ornati a chiaro-scuro, parte su fondo giallo, parte su fondo rosso, con tondelli agli angoli, ove si rivelano pitture figuranti illustri personaggi e paggi abbigliati secondo i costumi dell'epoca. Ogni riquadro trovasi separato dall'altro per mezzo di una colonna, dipinta sopra un fondo che si alterna in rosso ed in nero⁷⁶.

Alla decorazione dipinta si aggiungevano elementi scolpiti, secondo un articolato ma convenzionale programma di esaltazione familiare incentrato su temi classico-pagani: tondi con bassorilievi di Ercole e Caco e una scena femminile con Giunone Lucina, da associare a Bergonzio Botta (la forza virile) e Daria Pusterla (la virtù coniugale e materna) nei pulvini dell'arco di ingresso⁷⁷; gli immancabili tondi con profili imperiali (cor-

(successivamente rasati dagli interventi dei restauri successivi), intravedendo una soluzione molto prossima a quella del primo cortile del palazzo Botta. Cfr. F. Cassina, *Le fabbriche più cospicue di Milano*, Milano 1840, tav. XXXI; per le fotografie si vedano in particolare quelle conservate all'Archivio Fotografico del Comune di Milano (fig. 51).

⁷⁶ Fumagalli, *Il cortile* cit., p. 97. In alcune fotografie eseguite dopo i crolli del 1943 si scorgono ancora le decorazioni descritte, in particolare la trabeazione con gli ornati nel fregio, e tondi dipinti con profili imperiali nei pennacchi degli archi sotto il portico a piano terra: SABAP MI, cartella 966, Palazzo Pozzobonelli. Questo impiego di una decorazione dipinta pare fosse esteso anche all'ambiente quadrangolare, aperto verso il portico e in asse con l'andito di accesso, che all'epoca del crollo mostra la parete di fondo con riprodotto l'assetto dell'andito stesso, con l'ordine di paraste angolari sormontato dalle mensole a foglia, tre campate a crociera e una conclusione absidata con catino a conchiglia (non essendo questa decorazione menzionata da alcuno, e data la scarsa nitidezza delle fotografie, non è possibile indicarne una datazione). Se la decorazione fosse originale si potrebbe pensare a un effetto di sfondamento prospettico lungo l'asse principale dell'andito. Resterebbe poi da chiedersi che tipo di ambiente si trattasse, completamente aperto verso il cortile, forse un *Tablinum*, a sua volta collegato, mediante un percorso indipendente, direttamente con la corsia di San Giorgio al Palazzo. Tuttavia data l'incertezza assoluta circa la configurazione originaria della distribuzione degli ambienti del palazzo, l'assenza di menzione di un tablino (naturalmente non dirimente) dall'inventario del 1504, e dalle descrizioni storiche, unito alla mancanza di documenti grafici ante XX secolo, quest'osservazione rimane al momento allo stato di ipotesi. C'è da notare come nel giugno del 1844 il capomastro Francesco Conti chieda, a nome dei fratelli Sebastiano e Lucrezio Minoja proprietari della casa segnata con il numero 3956, la possibilità di poter «costruire nella corte grande di quella casa una Rimessa, per la quale costruzione non occorrono che tavolati e vivi appoggiandosi ad un muro di cinta della stessa proprietà», cfr. *infra*, p. 160 n. 93.

⁷⁷ Beltrami, Fumagalli, Sant'Ambrogio, *Reminescenze* cit., II, p. 44; Fumagalli, *Il cortile* cit., p. 96; P. Mezzanotte, G.C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1968, p. 103; Barbara, *Casa*

redati dei nomi, per non sbagliare) nei pennacchi al primo registro e su alcune chiavi d'arco⁷⁸; mentre decisamente più interessante è la notazione di Merzagora per i meno consueti rilievi dei putti sulle chiavi di volta che trovano un immediato corrispettivo in pezzi analoghi, per forma e posizione, della Canonica di Sant'Ambrogio⁷⁹.

Il secondo cortile del palazzo di Bergonzio, che ospitava un giardino di aranci, presentava un'impaginazione prodotto di un confronto serrato tra *accidens* e progetto.⁸⁰ Al braccio orientale di accesso, convenzionalmente aperto in una loggia con archi poggianti su colonne dotate di capitelli corinzi, tutti variati, rispondono il prospetto settentrionale adiacente, con un'architettura in parte reale (le ghiera degli archi, i tondi e le trabeazioni) e in parte disegnata (le colonne e i capitelli corinzi) (fig. 55); mentre un piatto partito di archi su asciutte paraste, senza base, sormontate da un capitello "astratto" si accosta sui lati meridionale e occidentale, entrambi ciechi (si tratta delle murature di confine con altre proprietà) (figg. 56-58)⁸¹. Al di sopra dell'alta trabeazione che avrebbe rilegato tutto

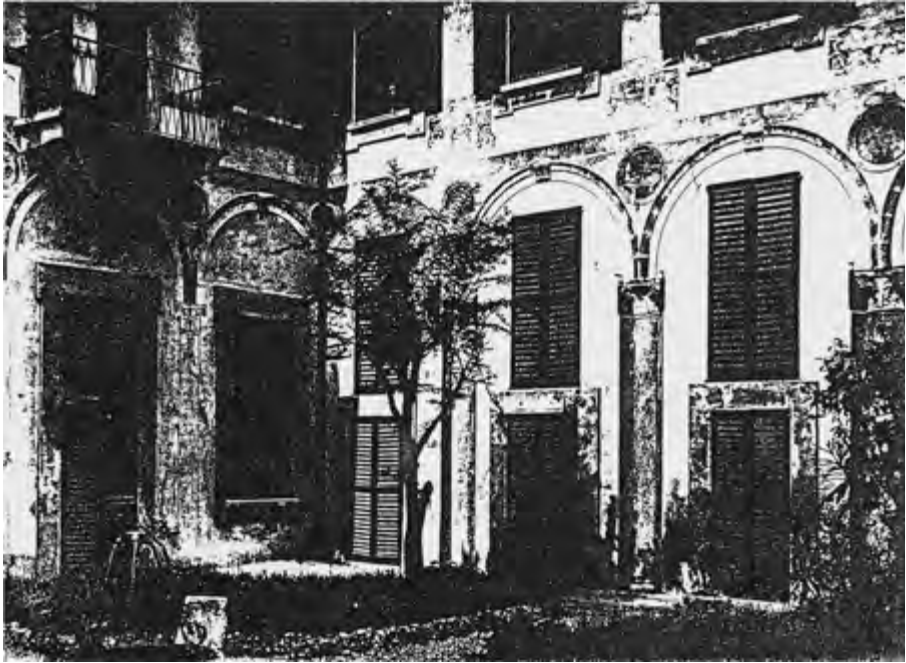
Pozzobonelli-Isimbardi cit., p. 309; R. Schofield, *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo* cit., pp. 139 n. 51, 153; R. Schofield, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "AL", 100, 1992, p. 41, ill. 19; Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 99-103.

⁷⁸ La consuetudine di Bergonzio con i tondi imperiali della Certosa è attestata per l'altro cantiere aperto in questi anni, il palazzo suburbano di Branduzzo in cui i tondi in terracotta con profili imperiali sparsi a piene mani dipendono *per calco* da quelli della Certosa, mentre nel cortile milanese la derivazione è indiretta: G. Giacomelli Vedovello, *Terrecotte figurate del palazzo di Branduzzo*, in "AL", 90-91, 1989, pp. 47-60; Agosti, *Bambaia* cit., p. 61.

⁷⁹ Dove quattro *putti musicanti* sono collocati nelle chiavi di volta della prima, della terza, della quinta e della settima arcata. Il primo di questi presenta, proprio come nel cortile Botta, la particolare postura di spalle: Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., p. 279.

⁸⁰ SABAP MI, cartella 966, Palazzo Pozzobonelli. Il cortile, purtroppo fortemente manomesso e frammentato, presenta tre dei quattro lati (nord, sud e ovest) ciechi. Il fronte ovest (opposto all'ingresso e rimasto sostanzialmente intatto) presenta cinque arcate su paraste, un'alta trabeazione tripartita, e un registro superiore, incompleto per l'ultima campata (come già appare nelle fotografie d'archivio), scandito da finestre rettangolari e concluso dal cornicione. Il fronte sud era a sua volta composto in origine dallo stesso partito ma disposto su sei campate. Nelle foto d'archivio si vedono le prime due arcate, verso l'ingresso, completamente murate e sormontate dalla trabeazione, dalle finestre e dal cornicione. Si conservano ora solo le ultime quattro, contigue al lato precedente, aperte (come risulta anche dalle fotografie d'archivio) e al di sopra delle quali la partitura muraria si interrompe (e si interrompeva) alla quota della trabeazione. Il fronte est (quello presumibilmente d'ingresso), ora totalmente distrutto, nelle foto d'archivio appare caratterizzato da cinque arcate cieche su colonne alveolate (con relative basi e capitelli) in una muratura evidentemente successiva, con aperture ricavate e trabeazione dipinta. A sua volta il piano superiore è scandito da finestre con cornici anch'esse di epoca successiva. Infine, il fronte nord era caratterizzato da sei arcate cieche appoggiate su colonne incise a sgraffito nel muro. Anche su questo lato diverse aperture appaiono ricavate nelle arcate e al di sopra. Nell'assetto attuale, l'ultima arcata di questo lato, contigua al fronte ovest, si appoggia su una colonna completa di base e capitello che emerge dal fondo del muro, mentre al di sopra della trabeazione, riappare una finestra rettangolare con il suo settore di cornicione.

⁸¹ Nel cortile degli aranci l'astrazione enunciata dagli elementi maggiori dell'ordine viene declinata da tutte le altre membrature: una ghiera d'arco, con chiave sobriamente decorata, e trabeazione.



55 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, veduta parziale dei prospetti nord e est.

l'invaso si appoggiano le finestre rettangolari, le cui cornici corrispondono esattamente, per conformazione e successione delle modanature, a quelle delle finestre poste nel primo cortile⁸².

A quest'esercizio di astrazione, che sembrerebbe esprimere un linguaggio più sintetico rispetto al primo cortile, forse adeguato alla sua destinazione d'uso, s'intreccia un vero e proprio controcanto figurativo: all'interno delle cinque arcate conservatesi nel fronte occidentale del cortile è parzialmente visibile (in particolare nelle tre di destra) un'elaborata decorazione architettonica a sgraffito, in origine estesa a entrambi i bracci meridionale e occidentale⁸³.

L'architettura reale avrebbe trovato così una sua *spiegazione* nel suo prolungamento in quella rappresentata all'interno delle arcate. Qui l'ordine viene ribattuto ai lati in una sorta di ordine trabeato inquadrante una nicchia: sia il piedritto che ribadisce l'ordine delle paraste reali, sia la parete curva della nicchia sono decorati da specchiature, mentre nella calotta risulta chiaramente incisa una decorazione a conchiglia⁸⁴.

La decorazione a *sgraffito*, di origine fiorentina⁸⁵, rimanda di nuovo all'ambito bramantesco di Santa Maria delle Grazie ma soprattutto alla

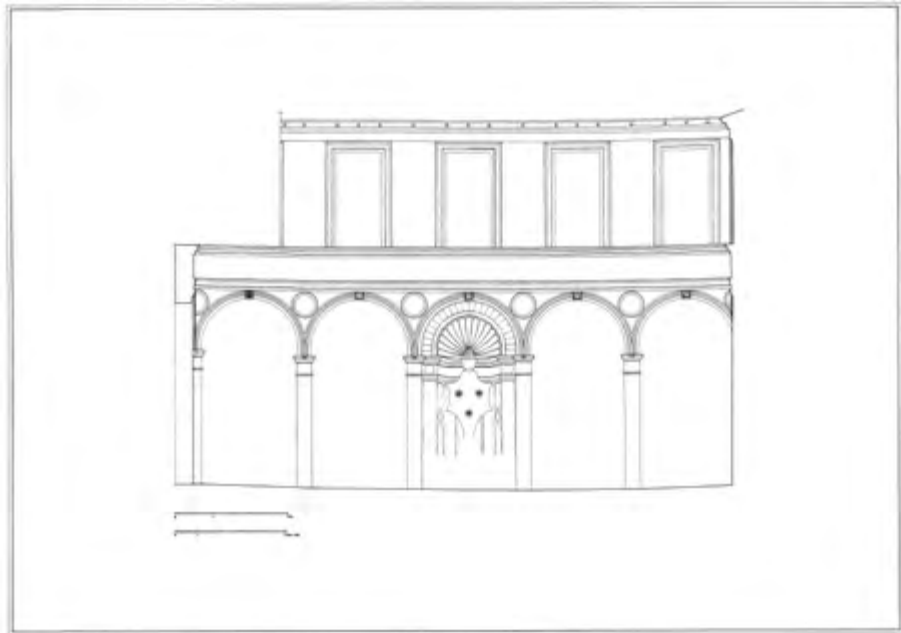
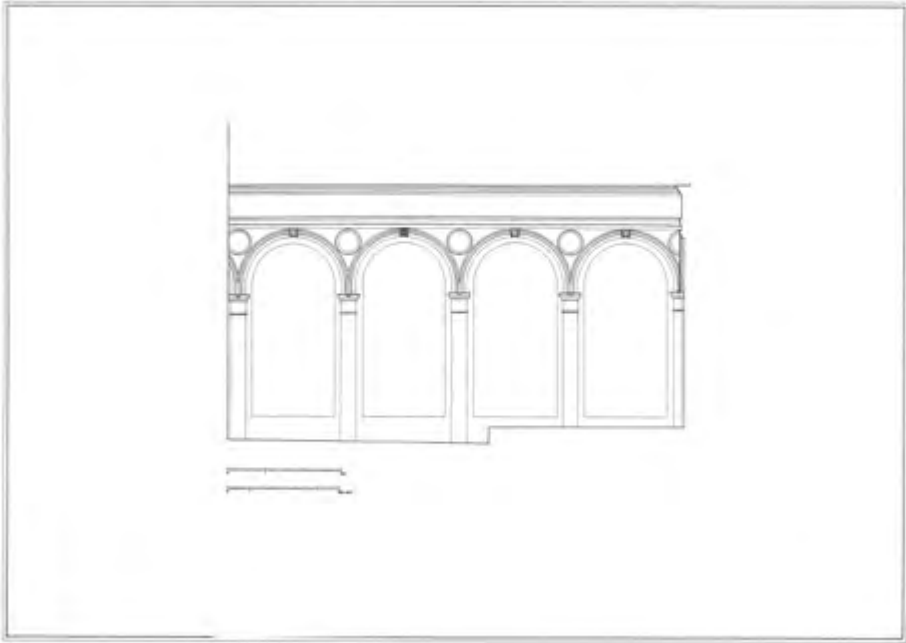
Anche il cornicione superiore risulta, a differenza del primo cortile, più sintetico. Il capitello risulta composto da un astragalo, un'alta zona neutra corrispondente al vaso, un listello, echino e abaco curvo con fiore al centro. È un trattamento dell'ordine non particolarmente in voga tra le maestranze milanesi, e che invece tra Quattro e Cinquecento, sulla scorta del San Sebastiano a Mantova, godrà di una certa fortuna soprattutto in area cremonese. Si può osservare in Santa Maria della Croce a Crema, nel secondo piano del portico della Cattedrale di Cremona, nel chiostro di San Pietro al Po, e in quello di Sant'Abbondio a Cremona: B. Adorni, M. Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona. Un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere*, in "AL", 79, 1986, pp. 85-98: 87. A Milano, chissà se su un'onda cremonese-mantegna (dato il paramento esterno dipinto a *opus clatratum*, come nella prima cupola dell'atrio di palazzo Fodri – *infra*, p. 458), un capitello simile sormonta le paraste angolari all'esterno della cappella Pozzobonelli.

⁸² La trabeazione corrisponde, nella successione delle modanature, al blocco di trabeazione posto da Bramante al di sotto degli archi del portico della Canonica di Sant'Ambrogio: Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta* cit., p. 108. Per quanto riguarda le finestre l'unica differenza è riscontrabile nel disegno dell'ornamento dell'astragalo dove le fusole sono state sostituite delle perline. Nella finestra della prima campata nel lato nord l'astragalo è sostituito da un echino decorato a ovoli e frecce: *ibidem*.

⁸³ In una fotografia del Civico Archivio Fotografico si intravedono le tracce dei graffiti presenti nella seconda arcata del fronte meridionale.

⁸⁴ Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 109, e Id., *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano* cit., p. 277. A favore dell'originalità delle decorazioni depone sia il pessimo stato di conservazione dei graffiti, osservabile nelle fotografie d'archivio di fine Ottocento, che la presenza delle targhe Botta e Pusterla.

⁸⁵ La tecnica a sgraffito, che Alberti descrive «albaria insignita» (*De re aedificatoria*, VI, 9), dove pittura murale e architettura si completano a vicenda attraverso un mezzo terzo, a Firenze gode per tutto il Quattrocento di grande fortuna tramite un'intensa sperimentazione di imitazione non solo di motivi decorativi, ma di intelaiature architettoniche e paramenti lapidei come l'*opus isodomum* (previsto così probabilmente anche per il prospetto del Banco Mediceo a Milano nella restituzione di Filarete, fig. 264). Si vedano gli esempi del paramento a *opus isodomum*, tutto a



56 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, rilievo del prospetto sud (P. Merzagora).

57 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, rilievo del prospetto ovest (P. Merzagora).



58 Palazzo Botta Milano. Secondo cortile, prospetto ovest, particolare con la decorazione a sgraf-fico.



cappella Pozzobonelli (fig. 59)⁸⁶. Qui lo *sgraffito* della parete di fondo del portico propone un'*architectura ficta* con semicolonne ribattute da pilastri inquadranti nicchie rettangolari a prosecuzione dell'ordine reale dei pilastri di accesso alla cappella, nonché dell'ordine interno; nel triconco

sgraffito, nella facciata di palazzo Lapi (1440-1450); le decorazioni di Maso di Bartolomeo in palazzo Medici, pagato per «feste disegnate che sono nel frego sopra le cholonne del cortile» (1452); mentre un intero apparato architettonico viene inciso da Michelozzo in palazzo Negroni-Gerini (1460); e Bernardo di Stefano Rosselli è pagato nel 1484 da Filippo Strozzi «per isgraffiare fregi e archali e pilastri nella villa a Santuccio». Tale prassi, in voga a Roma fin dagli anni Ottanta (con le prospettive architettoniche di Pinturicchio in palazzo dei Penitenzieri), è descritta negli anni Dieci nel *De Cardinalatu* di Paolo Cortesi «quosdam etiam qui cementitia structura delectentur, tectorio uti sculpturato malle, qualis modo est Francisci Alidosii Ticinensis Senatoris, artificio concinna magis quam marmorum copia sumptuosa domus» (c. 2, II, *De ornamentum domus*). Cfr. G. Thiem, C. Thiem, *Toskanische Fassaden-Dekoration in Sgraffito und Fresko 14. bis 17. Jahrhundert*, München 1964; A. Huth, *Florentiner Sgraffito-Dekorationen des 14. und 15. Jahrhunderts. Erfindung, Technologie, Bedeutung (Sgraffito Decoration in 14th and 15th Century Florence. Invention, Technology, Significance)*, 2013-2016, Freie Universität Berlin, supervised by W.-D. Löhner and G. Wolf; A. Huth, *Albaria insignita. Zur Technologie der Sgraffito-Dekorationen des 15. Jahrhunderts in Florenz*, in «Zeitschrift für Kunsttechnologie und Konservierung», 28, 2014, pp. 5-28. A. Payne, *Wrapped in Fabric: Florentine Façades, Mediterranean Textiles, and A-Tectonic Ornament in the Renaissance*, in *Histories of Ornament, from Global to Local*, a cura di G. Necipoğlu e A. Payne, Princeton 2016, pp. 274-289.

⁸⁶ Già l'impaginato architettonico in prospettiva degli affreschi del palazzo del Podestà a Bergamo risulta tutto minutamente inciso sull'intonaco, pur con funzione di tracciato costruttivo: M. Ceriana, E. Daffra, scheda I.6, *Chilone, 1477*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 187-188. Intonaco graffito era stato utilizzato in San Satiro all'interno delle navate, per i sottarchi, le voltine e le pareti perimetrali, attualmente intonacati, e all'esterno della Sacrestia, come le linee di finta prospettiva nella strombatura delle finestre circolari, e per la decorazione a meandri circolari nel fregio del lanternino del Sacello (R. Auletta Marrucci, *S. Maria presso S. Satiro: storia e restauri*, in *Insula Ansperti. Il complesso monumentale di San Satiro*, Cinisello Balsamo 1992, pp. 115-139, p. 138 n. 15). Per quanto riguarda Santa Maria delle Grazie, il ciclo a graffito è caratterizzato dall'assenza di sfondi architettonici: M. Rossi, *Rimozione artistico e cultura dell'Osservanza in S. Maria delle Grazie: nuove indagini sulla tribuna e la sua decorazione*, in «AL», 78, 1986, pp. 25-36: 29, che propone una data poco oltre il 1497, quando il Moro sollecita i lavori alla cappella ducale in seguito alla morte di Beatrice; frammenti di graffiti sono stati ritrovati nel coro, dietro gli stalli lignei e sotto il livello delle finestre: Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., p. 44. A una tecnica toscana rinvia l'utilizzo dell'intarsio nero realizzato con cera d'api miscelata a resina, carbonato di calcio, cariche carbonatiche e Nero Fumo macinato, che riempie gli intarsi realizzati nelle pareti esterne delle absidi di Santa Maria delle Grazie: si tratta di un'invenzione, derivata dall'*opus interassile*, che presenta analogie sia con il graffito che con il niello, utilizzato a Firenze nei pavimenti del Battistero e di San Miniato al Monte, e nel Duomo di Siena: *Interventi di restauro conservativo sulla superficie esterna della tribuna bramantesca della basilica di Santa Maria delle Grazie*, relazione tecnica, www.milanoneicantieridellarte.it/interventi/400-500/tribuna-bramantesca-complexo-di-santa-maria-delle-grazie. Un'intelaiatura architettonica sintetica, scandita da paraste ribattute inquadrante vedute urbane, tutta condotta a sgraffito, decora la sala capitolare del monastero di Chiaravalle, dove dal 1493 Bramante è impegnato nella progettazione del chiostro grande su incarico di Ascanio Sforza: *ibidem*, pp. 33-34; R. Schofield, G. Sironi, *Bramante e la Canonica di Sant'Ambrogio*, in «Annali di Architettura», 9, 1997, pp. 155-186, 160-161, 178-179, doc. IV; e anche F. Reggiori, *L'Abbazia di Chiaravalle*, Milano 1970; E.E. Lowinsky, *Ludovico il Moro's Visit to the Abbey of Chiaravalle*

poi questa prossimità si fa ancora più stretta nella continua alternanza tra motivi a graffito e elementi architettonici reali⁸⁷.

Tornando al cortile degli aranci di Bergonzio, questo avrebbe riservato a coloro che vi avrebbero avuto accesso uno spettacolo prospettico, tutto architettonico, dove architettura reale e *architectura ficta* si sarebbero intrecciate sullo sfondo degli alberi. All'osservatore proveniente dal cortile principale, il secondo cortile si sarebbe presentato secondo una visione diagonale che avrebbe abbracciato *in primis* i lati sud e ovest, identici tra loro. Il lato sud, composto da un numero pari di campate (sei), con il suo pieno in asse avrebbe consentito allo sguardo di accelerare la visione verso il lato di fondo, a ovest. Lì il numero dispari di campate (cinque) avrebbe fornito la possibilità di condurre lo sguardo verso il naturale centro prospettico: la nicchia centrale dipinta, commentata dal ritmo continuo delle campate laterali. Solo entrando nello spazio del cortile, allo spettatore si sarebbe offerta la *varietas* del gioco prospettico: con

in 1497: a Report to Ascanio Sforza, in "AL", 42-43, 1975, pp. 201-210; G. Mulazzani, *Chiaravalle: la pittura nel Quattro e Cinquecento*, in *Chiaravalle. arte e storia di un'abbazia cistercense*, a cura di P. Tomea, Milano 1992. Cfr. la stima del notaio-architetto Maffiolo da Giussano, ASMi, *Notarile*, 4488, 20 gennaio 1502: «Mensura deli ediffitii fabricati nel monasterio de Caravalle de Milano per maestro Frate del Castelazo nel capitulo et sopra el capitulo fin allecto del dormitorio et etiam de altri diversi ediffitii ultra el dicto capitulo», F. Repishti, *Maffiolo da Giussano, un «amico lombardo» di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 67, 2017, pp. 19-30: 27 n. 10. Portici con volte decorate a graffito, raffiguranti complessi motivi a girali, si ritrovano anche nelle case in via Valpetrosa, 9 e in piazza Sant'Eustorgio, 8: L. Grassi, *Trasmutazione linguistica dell'architettura sforzesca: splendore e presagio al tempo di Ludovico il Moro*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano 1983, p. 475; e Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano* cit., p. 277.

⁸⁷ Sulla cappella, cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, pp. 802-803 con attribuzione a Bramante e progettazione risalente al 1490-1495; S. Ponticelli Righini, *Nuove indagini sulla cascina Pozzobonelli a Milano*, in "AL", 86-87, 1988, pp. 114-126: 118; V. Fortunato, *La cascina Pozzobonelli: indagini sulla proprietà e gli interventi architettonici*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 64-70, con bibliografia. Nuovi documenti attestano che Gian Giacomo Pozzobonelli di Giovanni acquista nel 1498 da Simone Arrigoni «sedimen unum situm in loco de la Torreta extra portam novam» (cfr. *supra*, pp. 43-44 n. 80), e nel 1499 commissiona a Giacomo de Appiano quattro colonne di serizzo con basi e capitelli di marmo bastardo «grossas videlicet in fondo de onziis novem [45 centimetri] et in cima de onziis octo [40 centimetri] et in longitudine de brachiis septem [4 metri] cum dimidia omnibus computatis» e dieci colonnette di pietra d'Angera complete di basi e capitelli «in longitudine per brachia tria et terziis duabus fornitis cum suis bassiis et capitellis et grossis in fondo onziis quinque [25 centimetri] et in civitate onziis quatuor cum dimidia [22,5 centimetri] [...]. Et quod columpne sint bone et bene facte et laborate ad laudem magistri Petri de Busti f. q. magistri Ambrosi», *Notarile*, Domenico Spanzotta, 3083, 20 aprile 1499, da Fondo Sironi. Giacomo d'Appiano appare nel cantiere dell'Incoronata a Lodi incaricato nel 1489 di eseguire otto capitelli e altrettante chiavi d'arco per il primo registro dell'ordine interno «conforme il disegno del Dolcebone e a suo laudo», L. Giordano, *Giovanni Battaggio e l'Incoronata*, Lodi 1980, p. 3; e in numerosi pagamenti nel cantiere di Santa Maria presso San Celso tra il 1490 e il 1497, per l'acquisto di pietre, e la fornitura di capitelli e modanature lavorate; risulta poi pagato per «uno cartono posto in opera in l'arco de la fazada» (3 ottobre 1495) e per «la factura de duy cartoni se hano a mettere in opera al tiburio» (1° ottobre 1496), N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms 1998, pp. 333, 340-345, 347.

i due bracci nord e est rispecchiantisi tra loro, con un loggiato reale (est) e uno dipinto (ovest). Il tutto sarebbe risultato rilegato in forme omogenee dall'alta trabeazione (dipinta sul lato est), e al registro superiore da un asciutto partito di finestre rettangolari.

Il progetto del cortile degli aranci risulta dunque tutto giocato sul dialogo tra *virtus* e *accidens*, dove la costrizione delle alte murature di confine con le altre proprietà induce una soluzione di alta sprezzatura. Non solo gioco estetico, ma soluzione funzionale⁸⁸. Tuttavia non sappiamo se il contrasto tra un'architettura così severa e l'esuberanza della decorazione appartenga al progetto originale: se da una parte non sono state rinvenute tracce di graffiti ai registri superiori, né tracce di pittura sopra alle paraste, va altresì contemplata l'ipotesi di un'interruzione del cantiere, o perlomeno una conclusione affrettata dei lavori, indotta dal precipitare della situazione politica di quegli anni. Resta da osservare come nel secondo cortile fossero in opera quattro colonne, anch'esse recanti, come quelle del primo cortile, capitelli corinzi tutti variati: sommando il numero dei sostegni in questione si ottiene esattamente il numero di capitelli che Bergonzio ordina e ritira dalla Fabbrica del Duomo. È un filo tenue, ma che potrebbe indicare una data, il 1494, per la progettazione complessiva degli ambienti di rappresentanza del palazzo. Bergonzio vi si trasferirà alla fine dell'età sforzesca, nel 1499⁸⁹, ma godrà per poco la sua nuova residenza, morendo il 5 gennaio 1504; sarà sepolto in Santa Maria delle Grazie, secondo le disposizioni stabilite nei suoi testamenti⁹⁰. Nel 1515, con l'entrata di Francesco I a Milano, al palazzo è riconosciuto l'omaggio di cui non aveva potuto godere prima:

Dopo visitato il famoso templo maggiore, andò [Francesco I] ad alloggiare in Corte [...]. Indi, il giorno seguente, tolse esso Re per suo ospicio la casa de Madonna Daria, che fu moglie de M. Bregoncio Botta: poi, dopo alquanti dì, alloggiò nella casa che già fu del Conte Petro del Vermo. [...] Et dopo sei dì [9 dicembre] il Re fece in castello uno mirabile convito ad alquanti de maggiori

⁸⁸ In base al rilievo eseguito Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 116, osserva come alcune irregolarità nell'impianto generale facciano pensare a rilevanti problemi di gestione delle preesistenze. In particolare, una leggera divergenza tra i due lati sud e ovest e l'andamento fortemente irregolare con un'accentuata spanciatura nel centro del fronte ovest sembrano il frutto di confini parcellari da rispettare.

⁸⁹ ASMi, *Notarile*, Antonio Zunico, 1891, 6 dicembre 1499, *investitura libellaria*, in cui il Botta risulta per la prima volta, risiedere in Porta Ticinese, parrocchia di San Giorgio al Palazzo.

⁹⁰ «[...] In quadam capellam constructam in ecclesia prefatorum dominorum fratrum, videlicet subtus tiburium dicte ecclesie deversus stratum mastram pro eius sepultura [...]», Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 42. Cfr. S. Fasoli, *I Domenicani e i francesi: S. Eustorgio e S. Maria delle Grazie*, in *Milano e Luigi XII* cit., pp. 411-429: 427.

di questa Città, d'ogni sexo; et sua Maestà altresì fu invitata da Monsignor lo Frà Ghiringhella, da Madonna Daria Botta, et da altri⁹¹.

Tuttavia già a partire dal 1508 le proprietà di Bergonzio a San Giorgio al Palazzo iniziano a essere rapidamente smembrate⁹², fino al passaggio di proprietà del palazzo ai Pozzobonelli nel 1535⁹³.

⁹¹ Prato, *Storia di Milano* cit., pp. 347-348.

⁹² Ai tre figli maschi minori Bergonzio lascia cospicui beni fondiari nel pavese, la villa di Branzuzzo, una casa a Tortona, il sontuoso palazzo di Milano, la ricca biblioteca, e un archivio nel quale erano conservati i privilegi regi e ducali, e i crediti, rimasti insoluti. Alle figlie sono assegnati doti cospicue, di poco inferiori a quelle dell'altissima aristocrazia milanese, e che egli fosse stato uno degli uomini più ricchi di Milano si inferisce dall'estimo del 1524 dove gli eredi Botta dichiarano 60.000 ducati: Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., pp. 313, 333. L'edificio che perviene a Daria Pusterla, dopo la morte del marito, e che nella sua funzione di tutrice e curatrice degli interessi degli eredi minori deve gestire (insieme a un gran numero di altre possessioni), è gravato da numerosi fitti livellari, di diversa natura ed entità: cfr. Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., p. 70. L'accorta politica matrimoniale di Daria Pusterla investe il primogenito Gerolamo «uomo ricchissimo Viceprefetto della Fortezza di Porta Giove di Milano» che sposa Eleonora Morone di Gerolamo, il cancelliere del duca Francesco II Sforza. Sarà proprio Eleonora Morone, *relictæ quondam magnifici domini Hieronimi de Bottis*, ad alienare la casa il 19 maggio 1535: ASMi, *Notarile*, Giovanni Giussani, 8082, 6 dicembre 1542, *cambio et datum insolutum*; ASMi, *Rubriche notarili*, 4346, Antonio Saredi, 26 agosto 1540, *venditio*, e 8 maggio 1542, *venditio*, in Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 70-74, 192.

⁹³ Si dà qui conto dei principali passaggi di proprietà ricostruiti da Merzagora, *L'influsso di Bramante a Milano nell'edilizia privata* cit., pp. 75-83. I Pozzobonelli procederanno a una serie di lavori, di modesta entità, nell'ultimo quarto del XVIII secolo. Giunta per via ereditaria ai Porro Carcano la casa Pozzobonelli registra ancora lungo il XIX secolo una fitta serie di interventi, piccoli aggiustamenti, che tuttavia non sembrano stravolgere la sostanza dell'edificio. La proprietà Pozzobonelli-Porro-Carcano è identificabile con i tre edifici situati rispettivamente nella Corsia di San Giorgio al Palazzo al numero 3331 (poi via Torino, 49), in via dei Piatti al numero 3955 (poi via dei Piatti, 2) e in via dei Piatti al numero 3956 (poi via dei Piatti, 4). Cfr. Archivio Storico Civico, *Ornato fabbriche*, I serie: corsia di San Giorgio al Palazzo, 3331: 191/3, Pasta Felice (1810); *ibidem*, corsia di San Giorgio al Palazzo, 3331 e via dei Piatti, 3955 e 3956: 192/3, Porro Lambertenghi Luigi (1817). Nel 1825 il nuovo proprietario Giovanni Minoja chiede di poter «fare alcuni adattamenti nella facciata verso strada»: il disegno raffigura una porzione di edificio con tre aperture per piano (tre piani fuori terra). Al piano terreno, caratterizzato da un disegno a bugnato, la finestra centrale è sostituita da un portale con arco a tutto sesto. La facciata è articolata inoltre da una fascia marcapiano e da una *gronda* «ora in legno e molto sporgente [...] verrebbe fatta in vivo e cotto, e di larghezza ordinaria», *ibidem*, via dei Piatti, 3956: 162/1, Minoja Giovanni (1825). Tra il 1835 e il 1844 gli eredi di Giovanni chiedono di poter innalzare «un muro in una corte [...] la formazione di una porta di rimessa, un'apertura di comunicazione fra due cantine e la formazione di due stanze costruendo il detto muro nuovo», e di poter «costruire nella corte grande di quella casa una rimessa», *ibidem*, 165/2, Minoja Sebastiano (1835); 172/2, Minoja fratelli (1844). Nel luglio del 1847 si torna sulla «fronte della casa (per) togliere le due spalle segnate in giallo alla apertura arenata» allegando lo stesso disegno già in questione nel 1825, *ibidem*: 176/1, Minoja Sebastiano (1847); 178/1, Minoja Sebastiano (1850); 179/1, Minoja Sebastiano (1851). Nell'aprile del 1854, viene presentato un disegno della facciata lungo via dei Piatti, con due ordini di aperture sovrapposte suddivise in dodici campate, e portale disassato. Le finestre, contornate da cornici mistilinee, appaiono inserite entro specchiature definite da una semplice griglia di fasce orizzontali e verticali corrispondenti alle ideali partizioni strutturali della facciata. Alcuni elementi, e in particolare le cornici delle finestre, fanno pensare ad una risistemazione settecentesca della facciata, nel tentativo

Cortigiani intendenti

Resta da interrogarsi circa il senso dell'operazione avviata da Bergonzio Botta, e quale fosse il suo grado di intendimento di quella *res aedificatoria* che "atarantava" la città negli anni di Ludovico, le cui quietanze di pagamento erano spesso da lui stesso liquidate.

La ristrutturazione della piazza del Castello di Porta Giovia è una delle grandi operazioni di *renovatio urbis* che viene annunciata dal decreto del 22 agosto 1492, firmato congiuntamente da Gian Galeazzo Sforza e Ludovico il Moro: nel documento «pro decore et ornamento amplissimi

di dare ordine (e questo sembrerebbe testimoniato dalla irregolarità degli interessi e dall'asimmetria) ad un fronte più antico, forse mai portato a termine, *ibidem*, 180/2, Minoja Sebastiano (1854). La casa ex Pozzobonelli viene vincolata il 29 ottobre del 1928. Nella *Relazione del sopralluogo alla Casa* del 22 gennaio 1944, successiva ai bombardamenti dell'agosto del 1943, il compilatore riferisce di aver trovato il portico bramantesco «in ottimo stato», non essendo questo «stato molestato per nulla», aggiungendo che «i locali di sopralzo sopra il portico a sinistra entrando, e quello di prospetto sono restati ancora al suo posto ma senza tetto, e la parte destra entrando e quella verso strada sono stati demoliti completamente», SABAP MI, cartella 1308, Palazzo Pozzobonelli. Il 16 aprile 1946 viene redatto un *Preventivo di spesa per l'esecuzione di opere di consolidamento e di protezione del cortiletto della casa Pozzobonelli* per la «riparazione e spianamento delle sommità dei muti per l'appoggio del tetto» e la «revisione generale delle murature e delle opere varie in pietre ed in cotto». Il 26 agosto dello stesso anno la Soprintendenza ai Monumenti, che «sta facendo eseguire dei lavori all'interno del fabbricato», comunica all'Ufficio Demolizioni Urgenti «che la facciata dello stabile [...] minaccia di crollare sulla via stessa» e ne richiede quindi l'intervento. Il 3 ottobre dello stesso anno viene redatto un altro *Preventivo di spesa per l'esecuzione di lavori di riattamento e consolidamento delle murature e strutture varie del fabbricato adiacente al cortile della casa Pozzobonelli* che prevede «il consolidamento di varie strutture del fabbricato, nonché la demolizione e il rifacimento di volte e parte dei muri perimetrali, come pure la intonacatura delle pareti ed altro». Il 4 gennaio 1947 Clemente Bernasconi, direttore dei lavori al palazzo Pozzobonelli conferma «danni gravissimi: è vero, ma però non una sola colonna rotta, non un solo capitello infranto, non archi mutilati: i fregi, gli stemmi, i medaglioni sono tutti al loro posto, anzi si è aggiunta una bella finestra quattrocentesca nel portico a pianterreno che prima era totalmente nascosta, incorporata com'era nelle successive costruzioni aggiunte al fabbricato». Il 17 marzo 1950 gli eredi Patellani-Paggi (Cleta Minoja figlia di Lucrezio risultava, nel *Registro catastale* del 1876, vedova Patellani), proprietari dell'edificio presentano alla Soprintendenza un progetto di ripristino, approvato il 31 marzo prevedendo «la incorporazione e la riutilizzazione dell'esistente cortiletto bramantesco già consolidato e restaurato a cura di questo Ufficio. Si chiede inoltre che dovranno essere mantenuti e consolidati: il portale di accesso della via Piatti nonché le volte dell'androne, le lesene di risvolto nel cortile e le tracce della finestra quattrocentesca sotto il braccio destro del portico, la cui soffittatura dovrà essere ripristinata con travi a vista in legno [...]. Sulla facciata di via dei Piatti dovrà inoltre essere conservato il balcone centrale e i materiali di rivestimento [...]. Infine, si fa preciso obbligo alle SS. VV. di volere consegnare a questo Ufficio i frammenti architettonici (colonne, capitelli, basi ecc.) che potranno essere recuperati nello sgombero delle macerie ancora esistenti in sito». Come spesso si è verificato in quegli anni, dopo l'inizio dei lavori (marzo 1952), l'amministratore unico della Società Immobiliare degli Atellani chiede alla Soprintendenza il permesso di «demolire, se non tutto, almeno parte del muro di chiusura del giardino in confine con la Società Immobiliare Yukon [via Torino 51]: l'autorizzazione alla demolizione del muro «che riveste particolare interesse artistico, dato che è ornato con profilature architettoniche di cotto e con graffiti» viene negata, con la motivazione secondo la quale «diminuirebbe il complesso monumentale cinquecentesco che così faticosamente si è potuto salvare».

castri nostri porte Iovis ac alme civitatis nostre Mediolani» in cui «decrevimus et statuimus ac mandavimus pro decore et ornamento amplissimi castris nostri porte Iovis ac alme civitatis nostre Mediolani ampliare plateam eiusdem castris et consequenter omnia sedimina et edificia iuxta partem anteriori castris ipsius existentia demoliri facere et in totum prostrahi», Bergonzio «specialiter ad hoc per nos deputato» è incaricato della gestione finanziaria dell'operazione⁹⁴.

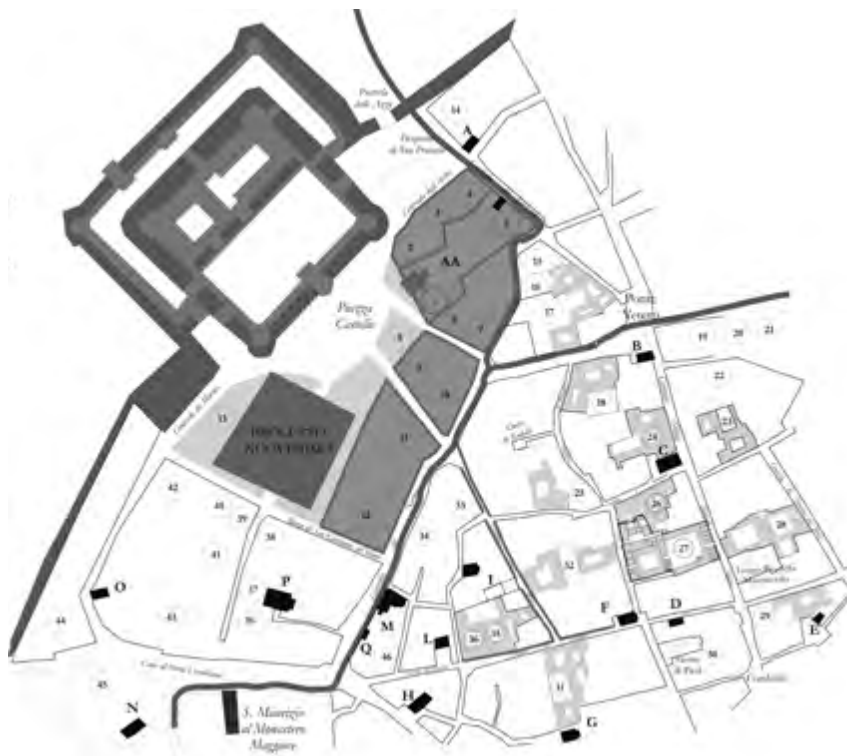
Sulla piazza rinnovata, in una sorta di rappresentazione per via di architettura della corte, sposteranno per tempo la propria residenza i favoriti di Ludovico (fig. 60): in un unico isolato, costruito come un propileo a sinistra del Castello, si trovavano uno accanto all'altro i palazzi di Giovanni Francesco Sanseverino, Marchesino Stanga⁹⁵, Ambrogio Ferrari, capo degli ingegneri ducali⁹⁶, e Gualtiero Bascapè, giudice dei dazi, maestro delle entrate ordinarie e deputato del denaro⁹⁷. Sul lato opposto, su preesistenze viscontee, si costruirà il Broletto nuovo (1497-1500), mentre

⁹⁴ L. Beltrami, *Il Decreto per la Piazza del Castello di Milano*, Milano 1904, pp. 17-22. Per le analogie tra il ruolo qui svolto da Bergonzio Botta con quello assunto da Ambrogio da Corte nel sovrintendere agli espropri e alle demolizioni per la piazza di Vigevano, oltre che la prossimità temporale dei due decreti – quello per la piazza di Vigevano è infatti del 3 maggio 1492 –, cfr. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano* cit., pp. 117, 123; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento. Principi, città, architetti*, Torino 1992, p. 124. L'ordinanza successiva del 13 febbraio 1493 nomina responsabili dell'esecuzione del decreto Bernardino Aretino, vicario di provvisione, Carlo Trivulzio, maestro delle entrate, Gualtiero Bascapè, giudice dei dazi, Ambrogio Ferrari, commissario dei lavori, e Giovanni Antonio della Tuata: C. Santoro, *I Registri delle lettere ducali del periodo sforzesco*, Milano 1961, p. 257 n. 115; Boucheron, *Le pouvoir de bâtir* cit., pp. 601 sgg.

⁹⁵ Il cui sedime risulta donato nel luglio 1493 «ad perficiendas aedes, quas pulcherrimas, et ornatissimas in eadem Urbe nostra aedificat [...]», A.P. Arisi-Rota, S. Buganza, E. Rossetti, *Novità su Gualtiero Bascapè committente d'arte e il cantiere di Santa Maria di Brea alla fine del Quattrocento*, in «ASL», 134, 2008, pp. 47-92: 68 n. 51. L'ambasciatore ferrarese Antonio Costabili riferisce che «hogi [11 febbraio 1499] si è facto suxo la piazza del Castello uno zocho de cane alla spagnuola, dove li è stato il signor duca a vedere insieme con nui altri oratori alle finestre de messer Marchesino Stanga, e li era un grandissimo numero di gente», Baroni, *L'architettura* cit., p. 91.

⁹⁶ La casa di Ambrogio Ferrari, e del fratello Francesco, sescalco ducale, viene costruita su un sedimen donato dal Moro nei primi anni Ottanta, e ornata da un portale marmoreo pagato dal Moro stesso nel 1482: L. Beltrami, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza, 1368-1535*, Milano 1894, p. 436. Succeduto a Bartolomeo Gadio come capo degli ingegneri ducali, Ambrogio Ferrari opera col Bascapè ai progetti urbani milanesi, segnatamente all'ampliamento oltre Porta Vercellina: N. Covini, *L'Amadeo e il collettivo degli ingegneri ducali*, in Giovanni Antonio Amadeo. *Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 59-75: 71; Boucheron, *Le pouvoir de bâtir* cit., pp. 284-287; N. Covini, *Vigevano 'quasi città' e la corte di Ludovico il Moro, in Piazza Ducale e i suoi restauri. Cinquecento anni di storia*, a cura di L. Giordano, Pisa 2000, pp. 11-47; F. Repishti, *Ferrari, Ambrogio [Ferrari]*, in *Ingegneri ducali e camerali nel ducato e nello stato di Milano (1450-1706). Dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé e F. Repishti, Firenze 2007, p. 69; Rossetti, «*In la mia contrada favorita*» cit., p. 263.

⁹⁷ Il palazzo di Gualtiero, risulta ampliato e ristrutturato attraverso l'acquisto di ulteriori sedimi nei primi anni Novanta, e nel 1505 sarà stimato 4.000 lire imperiali, in Rossetti, *Novità su Gualtiero Bascapè* cit., p. 66 n. 47; p. 67 n. 49; p. 72. Sul ruolo del Bascapè alla corte del Moro: N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, pp. 39-51.



CHIESE ED EDIFICI RELIGIOSI:

- AA) Santa Maria della Consolazione (o del Castello)
- A) S. Protasio in Campo *atar* (parrocchia)
- B) S. Marcellino (parrocchia)
- C) S. Tommaso in Terramara (parrocchia)
- D) S. Prospero (parrocchia)
- E) S. Cipriano (parrocchia)
- F) S. Nazario alla Pietrasanta (parrocchia)
- G) S. Vittore al Teatro (parrocchia)
- H) S. Maria alla Porta (parrocchia)
- I) S. Vincenzo al Monastero Nuovo (parrocchia) e Santa Maria Maddalena (monastero benedettino femminile)
- J) S. Pietro ad Linco (parrocchia)
- M) S. Giovanni sul Moro (parrocchia), cappella di SS. Leonardo e Liberata (cappella Griffi)
- N) S. Agnese (agostiniane)
- O) S. Nicola (parrocchia)
- P) S. Maria degli Orzani (*domo* famiglia)
- Q) Ospedale di San Giacomo

Edifici civili:

- 1. Marchese Stanga (segretario)
- 2. Gio. Francesco Sanseverino (conte di Caluso e cugino dei duchi)
- 3. Eredi di Aloisio Sanseverino (condomere)
- 4. Gio. Francesco e Gio. Aloisio Bossi (consiglieri)
- 5. Monastero di Santa Caterina (agostiniane, inglobato nel palazzo Stanga)
- 6. Ambrogio e Francesco Ferrari (soprintendente ai lavori e scudolo)
- 7. Gaetano Bascapè (giudice dei duchi)
- 8. Palazzo del marchese del Monferrato (demolito 1492)
- 9. Stalle ducali
- 10. Galazzo Sforza (conte di Melzo)
- 11. Ambrogio Griffi (medico ducale)
- 12. Antonio Visconti di Somma (consigliere, oratore a Ferrara)
- 13. Palazzo di Gaspare Visconti *avuso* (demolito 1492)

- 14. Alberto Visconti d'Aragona
- 15. Niccolò Casati (medico ducale)
- 16. Ludovico Beniamini (conte e cameriere ducale)
- 17. Scipione Barbivara (consigliere)
- 18. Eredi di Angelo Simonetta (Ippolita e Angela Sforza)
- 19. Giovanni e Andrea Simonetta (segretari)
- 20. Antonioni Campofregoso
- 21. Bartolomeo Calco (primo segretario)
- 22. Cristoforo Casati
- 23. BANCO MEDICEO
- 24. Bernardino Da Corte (castellano)
(già casa di Cicco Simonetta)
- 25. Donato e Gerolamo Carcano
- 26. Corradino Vimercati (scudolo)
- 27. Cesare Sforza e Cecilia Gallerani
- 28. Batista Visconti di Somma
- 29. Antonio Landriani (tesoriere)
- 30. Bernardo Del Maino (scudolo)
- 31. Landriani conti di Spino
- 32. Ambrogio Del Maino (consigliere e cugino del duca)
- 33. Eredi di Giovanni Del Maino
- 34. Batista e Aloisio Castiglioni di Casciago (sdici)
- 35. Pietro Gallarati (consigliere e affine dei duchi)
- 36. Giacomo Gallarati (consigliere)
- 37. Francesco e Pietro Birago
- 38. Gerolamo Della Croce (consigliere)
- 39. Conte Borrella (protettore dei figli del duca)
- 40. Giacomo Da Corte
- 41. Sforza di Santa Fiesca
- 42. Gaspare e Bernaldo Visconti di Inzago
- 43. Filippo Maria Sforza
- 44. Oddato Lampugnani (primo cameriere)
- 45. Filippo Fustachi (castellano)
- 46. Rolando Pallavicini di Cortemaggiore

60 Restituzione degli assetti proprietari nell'area tra la piazza del Castello di Porta Giovia e il Duomo a Milano nell'età di Ludovico il Moro (ricostruzione di Edoardo Rossetti).

verso la città si trovavano le stalle ducali con il palazzo di Lucia Marliani e le residenze di Antonio Visconti di Lonate e del medico e consigliere ducale Ambrogio Grifi⁹⁸.

Accanto a questi lavori, nel 1493 si avvia una delicata operazione di riforma delle facciate cittadine per l'entrata di Bianca Maria Sforza, nubenda dell'imperatore Massimiliano; costosissimi interventi che dovettero coinvolgere la zona tra il Castello e il Duomo, causando non pochi problemi⁹⁹. Di questa *vis aedificatoria* Giovanni Pietro Cagnola ci restituisce un'*istantanea* celebrando le operazioni edilizie e urbane avviate da Ludovico:

Questo glorioso e magnanimo principe in Milano [Ludovico il Moro] fece ornare el castelo de Porta Zobia de mirabili e belli edifici, e la piacia che è inanti al dicto castelo fece agrandire; e ne le contrate de la cittate tutti li obstaculi fece torre via, e le faciate fece depingere, ornare e imbellire¹⁰⁰.

Nello stesso anno Baldassare Taccone scrive:

Vedi tu come Melan surge bello
la squarciata vesta se rinnova
guarda che piazza e quella del Castello
quanto a vederla hoggi dilecta e giova
orna' vedi le case a questo e quello
in perfection tutte le cose a prova [...] ¹⁰¹.

⁹⁸ Rossetti, *Novità su Gualtiero Bascapè* cit., p. 69, e T.V. Paravicini, *La casa della contessa di Melzo*, in "Raccolta milanese di storia, geografia ed arte", dicembre 1887, p. VIII.

⁹⁹ Il 9 aprile, in una lettera scritta da Vigevano a Bernardino Aretino, il Moro fa presente «che in li loci dove se [eliminano] li portici et lobie et [specialmente] in li frisari che le case non sono eguale per essere luna alta et l'altra bassa et essendo nostra intentione che le gronde siano eguale como havemo dicto, vene havemo voluto advertire per che faciate che cossi se exequisca», Santoro, *I Registri* cit., p. 258. La risposta viene, in modo indiretto, da una lettera scritta da Aretino il 4 giugno 1493 e il cui reale oggetto è una lite con il giudice dei dazi Giacomo Brivio, mentre alla stessa data troviamo un'altra lettera riguardante la stessa controversia a nome di Bergonzio Botta. Nella missiva il vicario di provvisione, ricorda di non essersi mai rifiutato «de exequire la impresa de ornare questa vostra inclyta cita ma sono facto et diventato piu gagliardo, et ogni di almancho due volte trascorro vedendo codesta impresa: et non solum se gittano le lobie: et baltresche, ma fano fare le gronde eguale in molti loci: et cum persuasione le fazate de le case bene intonegare et anche depingere. Il che credo sara ad consolatione: et laude de la signoria vostra», ASMi, *Sforzesco* 1110, cfr. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir* cit., pp. 601-604.

¹⁰⁰ *Storia di Milano scritta da Giovanni Pietro Cagnola*, ed. C. Cantù, in "Archivio storico italiano", III, 1842, pp. 188-189.

¹⁰¹ *Coronazione e sposalitio de la serenissima Regina M. Bianca Ma. S. I. visconte Duca de Barri per Baldassare Taccone Alexandrino cancelleri e c. composta a Milano, presso Pachel, 1493*, in P. Müller-Walde, *Beiträge zur Kenntnis des Leonardo da Vinci*, in "Jahrbuch der Königlich Preussischen

In queste vicende Bascapè e Marchesino sono coinvolti in prima persona, a diversi livelli, nelle loro cariche istituzionali e nella loro posizione cortigiana: veri e propri tramiti tra la committenza del duca, gli artisti e gli architetti, e la realizzazione delle opere stesse, dalla scala urbana a quella più privata¹⁰². Anche Bergonzio appare impegnato in questo senso.

E così, all'interno di questa dimensione di "mediazione cortigiana", efficacemente messa in luce da Nicola Soldini, egli viene ritratto insieme a Marchesino e a Ambrogio da Corte in uno dei sonetti "delle calze" bramanteschi¹⁰³:

Bramante, tu se' mo' troppo scortese
 ch'ognor mi mandi calze a dimandare,
 e metti in parte un monte di denare.
 Ti par sì poco se ti fo le spese?
 – Messer, a fede ch'io non ho un tornese
 deh! tomi un soldo e poi fammi impiccare.
 – Come, da Corte non ti fai pagare?
 Tu hai pur là cinque ducati il mese.
 – A dir il ver le Corti en come i preti
 c'acqua, e parole, e fumo e fresche danno:
 chi altro chiede, va contro i divieti.
 – E il tuo Bergonzio e Marchesin che fanno?
 Non Hai tu il lor favor? – Deh stiansi cheti,
 Tutti siam sordi ove monete vanno.
 Ma ritorniamo al panno:
 Se tu rifai de l'acca i miei taloni
 buterò i borzacchin per li cantoni¹⁰⁴.

Kunstsammlungen", 1897, p. 159. Anche Bernardino Arluno ricorda, nella sua *Historia Mediolanensis*, il modo in cui gli edifici venivano sistemati e abbelliti con decorazioni: «Aedificiis admodum delectatus, peropacam urbem impeditamque porticibus ac pro tectis inaequalem, dimotis umbraculis ad unumque rigorem perductis omnibus, tum superiecto fuco pigmentatis insignius illustravit», C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1988, p. 74. Per il medesimo refrain: P. Lazzaroni, *De decorata civitate Mediolani*, Milano 1495, BAM, S.Q.N.II.3.

¹⁰² Soldini, *Nec spe nec metu* cit., pp. 37-43.

¹⁰³ *Ibidem*.

¹⁰⁴ R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in "Schifanoia", 5, 1988, pp. 101-185, sonetto 155; cfr. le edizioni precedenti D. Bramante, *Sonetti e altri scritti*, a cura di C. Vecce, Roma 1995; L. Beltrami, *Bramante poeta, colla raccolta dei sonetti in parte inediti*, Milano 1884, pp. 44-45. Inoltre D. Isella, *I sonetti delle calze di Donato Bramante, in Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005, pp. 27-37.

I due funzionari-cortigiani Botta e Stanga sono evocati nuovamente insieme nelle *Rime* del Bellincioni¹⁰⁵, nel sonetto *A messer Bergonzio e messer Marchesino venendo loro una notte da Pavia e con clamori domandandomi essendo per mezzo la casa mia*, mentre il solo Bergonzio è chiamato in causa dal poeta in un altro componimento intitolato *Alla duchessa di Milano pregandola ch'ella voglia sottoscrivere una sua lettera a messer Bergonzio*:

Da Bergonzio arò ben poi grazia tanta,
che sempre el m'amerà, se cagion sono
che dipinto abbi un fior de la tua pianta¹⁰⁶.

Se questo tramite cortigiano-amministrativo tra principe e artisti ha sicuramente beneficiato della *liberalitas principis*, con le numerose e documentate donazioni immobiliari, è verosimile che abbia altresì beneficiato del contatto continuo con la controparte artistica. Ma se l'assenza di contratti notarili fa supporre che parecchi accordi e pendenze venissero regolati sulla parola dei fidatissimi del Moro¹⁰⁷, il fatto che siano gli stessi soggetti a giocare sul piano della committenza privata ci fa pensare che le modalità non fossero affatto diverse. Il memoriale del 29 giugno 1497 di Ludovico per Marchesino parla molto chiaro: «Noy te havemo dato la cura de mandare ad executione [...] et anchora [...] che te ne habiamo facto commissione *ad bocha* [...]», includendo una serie di opere, minori e maggiori, come l'intervento di Leonardo nel refettorio delle Grazie, la costruzione del portico di Sant'Ambrogio, e la convocazione di «tutti li più periti» per la facciata di Santa Maria delle Grazie¹⁰⁸. Osserva Nicola Soldini, come le frequenti assenze di Marchesino, occupato da un'intensa attività diplomatica, abbiano indotto a delegare i contatti con gli artisti e i controlli ai numerosi cantieri ducali aperti a Bergonzio e al Bascapè¹⁰⁹. Nulla di più probabile che all'interno di questa prossimità si producessero progetti o consulenze da parte degli stessi artisti, a loro volta indotti a

¹⁰⁵ *Le Rime di Bernardo Bellincioni riscontrate sui manoscritti, emendate e annotate da Pietro Fanfani*, in "Scelta di curiosità letterarie o rare", 151, Bologna 1876 [I], e 160, Bologna 1878 [II]. Si vedano le *Rime* CIII [I] *Per Santino*; VI [II] *A messer Bergonzio Botta per un'oca*; XV [II] *A messer Bergozio donandoli polvere ed acque odorifere*; CXII [II] *A messer Bergonzio Botta fingendo che gli apparisca la moglie defunta*.

¹⁰⁶ *Ibidem*, CLXXV [II], *Alla duchessa di Milano pregandola ch'ella voglia sottoscrivere una sua lettera a messer Bergonzio*.

¹⁰⁷ Soldini, *Nec spe nec metu* cit., p. 38; *Documenti Amadeo*, p. 81. Come scrive Boucheron in *Le pouvoir de bâtir* cit., p. 374: «nous serions tenté de dire que la proximité au prince fait la rareté de l'archive».

¹⁰⁸ C. Cantù, *Aneddoti di Ludovico il Moro*, in "ASL", 1, 1874, pp. 483-484, corsivi miei.

¹⁰⁹ Soldini, *Nec spe nec metu* cit., p. 43.

propiziarsi neppure troppo velatamente, come leggiamo dai sonetti bramanteschi, il favore dei propri referenti finanziari. Il legame di Bergonzio con il cantiere di Santa Maria delle Grazie in questo senso è parlante.

Come si è visto, la casa di Bergonzio Botta non pare proporre novità eclatanti, quanto piuttosto un intervento attento alle preesistenze, che vengono il più possibile inglobate dalla nuova proprietà per dar luogo a un progetto condotto con occhio attento all'economia del cantiere e utilizzando i vantaggi economici del decreto «in favorem volentium laute edificare». Bergonzio non si sottrae rispetto a quel processo di autorappresentazione collettiva della corte come invaso di *amplificatio* edilizia del duca e dei suoi progetti, tuttavia, invece che installarsi a Porta Vercellina o presso la piazza prospiciente il Castello, sceglie di accasarsi, con grande perspicacia, presso il quartiere dei Pusterla, meno connotato dal segno sforzesco.

All'interno del nuovo palazzo abbondano riferimenti alle fabbriche ducali aperte negli stessi anni: segnatamente quelle che vedono coinvolto Bramante, dalla Canonica a Santa Maria delle Grazie. Il primo cortile risulta singolare soprattutto per un elemento inedito e sorprendente: l'alto pulvino a bulbo. Alberti nel libro IX del *De re aedificatoria*, in un celebre passaggio sugli ornamenti degli edifici privati, all'interno di una generale prescrizione «utetur mediocribus eleganter, elegantibus moderanter»¹¹⁰ e di un «severissimo senso del limite», ammette come «l'allontanarsi d'alcun poco dalla severità e dalla normatività vigilantissima del disegno [...] talora contribuisce anche alla piacevolezza delle forme»¹¹¹. Tuttavia il pulvino di palazzo Botta non rappresenta una trovata decorativo-scultorea, ma discende da una precisa necessità pratica, commodulare il livello dei solai con quello delle arcate del nuovo portico, e insieme ha natali nobili nel San Salvatore di Spoleto, mediato attraverso la riflessione grafica di Francesco di Giorgio intorno al significato delle membrature dell'ordine architettonico¹¹². La sua alterità rispetto al contesto milanese e lombardo è talmente forte da non provocare alcuna ricaduta, eccetto, in tempi brevissimi, la sua inversione formale nell'esterno della tribuna delle Grazie, dove un Amadeo in vena di brillantezze ne fornisce un'interpretazione al limite dell'incomprensione, utilizzandolo nella sua qualità di estensione del sostegno verticale, e dunque come piedistallo fogliato per movimentate candelabre.

¹¹⁰ Che Orlandi traduce «Si farà un uso raffinato di mezzi modesti, e un uso modesto di mezzi raffinati», L.B. Alberti, *L'Architettura*, a cura di G. Orlandi, Milano 1989, IX, I, p. 434.

¹¹¹ *Ibidem*, pp. 435-436.

¹¹² Sull'importanza del San Salvatore per gli architetti all'opera presso il palazzo Ducale di Urbino cfr. Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri* cit., pp. 19-21.

Un altro aspetto precipuo del palazzo, caratterizzante soprattutto il secondo cortile, è l'intersezione tra architettura reale e *architectura ficta*, dove il tema non è quello delle facciate dipinte, di assoluto successo nell'età di Ludovico, quanto di declinare di nuovo in senso tettonico una decorazione a sgraffito e dipinta entro un progetto di architettura¹¹³.

La tecnica dello sgraffito, descritta da Vasari come «disegno e pittura insieme»¹¹⁴, si realizza come applicazione della tecnica dell'incisione alla superficie muraria, riassumendo alla scala dell'architettura, le competenze bramantesche in materia di incisione (la Prevedari) e di rappresentazione. L'estensione di significato tra il manufatto e la sua simulazione a scala reale, in palazzo Botta diventa un processo osmotico, assai diverso da quanto avviene nelle sperimentazioni fiorentine quattrocentesche dove lo sgraffito interviene *in absentia* di architettura, per riprodurne il fantasma, oppure per aumentarne il decoro, come ornamento nello spazio lasciato vuoto dall'intelaiatura architettonica. È Alberti, nel trattamento dei fusti delle paraste in palazzo Rucellai, a innescare una sottile relazione tra architettura e imitazione, dove le incisioni orizzontali proseguono le linee dei conci del bugnato adiacenti, evitando di intaccare la sostanza tettonica dell'ordine. Anche in palazzo Botta non vi è mescolanza tra sostanza e rappresentazione, tuttavia per far spazio a un'*architectura* necessariamente *ficta*, prodotto del confronto tra l'architetto virtuoso e l'*accidens* del contesto, quest'ultima dove possibile si rende massimamente sintetica. Dunque c'è da chiedersi se l'utilizzo di un registro linguistico "astratto", di matrice martiniana, sia assunto in funzione dell'applicazione dell'ornamento. Unificazione tra architettura e ornamento tramite l'immagine pittorica incisa, ovvero colore e luce, dove è quest'ultima con il suo gioco mobile nelle sottili profondità dello scavo a dare espressione al disegno.

¹¹³ Il tema informa anche altri edifici connessi alla committenza di Bergonzio Botta, quali la villa di Branduzzo (1495) e la facciata dipinta a Breme Lomellina. A Branduzzo lungo il prospetto verso strada Luisa Giordano segnala, sulle sezioni superstiti dell'intonaco quattrocentesco, il profilo inciso di un alto stilobate sul quale poggia un primo registro dipinto di colonne su alto piedistallo, a sua volta sormontato da un secondo registro scandito da paraste in muratura. Nella ancor più frammentaria decorazione della facciata di Breme il partito dipinto presentava un registro di ordini binati. Cfr. L. Giordano, *L'ordinamento architettonico dipinto sulle facciate dei palazzi lombardi del XV secolo*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, a cura di G. Rotondi Terminiello e F. Simonetti, Genova 1984, pp. 57-63; E. Rossetti, *Materiali per il catalogo di un patrimonio perduto: le facciate dipinte nella Milano del primo Rinascimento*, in "AL", 186-187, 2020, pp. 49-68.

¹¹⁴ «Hanno i pittori un'altra specie di pittura, *ch'è disegno e pittura insieme*, e questo si domanda sgraffito e non serve ad altro che per ornamenti di facciate di case e palazzi, che più brevemente conducono con questa specie e reggono alle acque sicuramente. Perché tutti i lineamenti, invece di essere disegnati con carbone o con altra materia simile, sono tratteggiati con un ferro dalla mano del pittore», Vasari, *Le vite* cit., vol. 1, cap. XXVI, p. 142.

Bramante rende inoltre evidente la natura dell'artificio nella sua dimensione di necessità: dalla funambolica falsa prospettiva in San Satiro (dove la strada impedisce la prosecuzione dello spazio) ai prospetti *ficti* dei cortili (dove le preesistenze rendono irregolari gli invasi). Dunque all'utilizzo del *cosmetico* ci si rivolge per sottoporre a ordine lo spazio da offrire alla vista¹¹⁵. L'architettura rinuncia ai suoi apparati nel momento in cui non può esprimersi con i propri mezzi, lasciando il campo al *fucus*¹¹⁶.

Questo atteggiamento apre una linea di indagine diversa da quella di Francesco di Giorgio, anch'egli impegnato sulla ricerca di un linguaggio astratto, anch'egli architetto-pittore ma pure scultore. Il confronto tra Bramante e il senese si snoda attraverso le opere di entrambi nonché diverse occasioni di incontro. Ma se per quest'ultimo la ricerca intorno alla messa a punto di un linguaggio architettonico all'antica si muove su un terreno archeologico individuandone i possibili estremi nel contrasto di toni perseguito tra il massimamente ornato e la nudità tettonica, e eliminando dalla prassi architettonica la pittura; per Bramante lo studio dell'Antico si avvale anche del confronto con tradizioni locali molteplici, come per Alberti. A Milano il contatto con i paramenti dipinti di età viscontea, con prospettive, architetture, pietre colorate e tapezzerie *fictae*, diviene cruciale nella messa a punto di dispositivi architettonici fondati contemporaneamente su conoscenza archeologica e riproduzione fittizia della realtà attraverso l'uso di festose maschere stranianti. Si potrebbe chiamare ancora in causa Alberti, quando nel *De re aedificatoria*, proprio nel capitolo dedicato agli ornamenti negli edifici privati, raccomanda all'artista di «conservare i lineamenti confacentesi alle varie parti, continuando acconciamente le misure di linee ed angoli, sì che risulti non aver egli inteso privare la costruzione della giusta armonia delle sue membra,

¹¹⁵ Cfr. A.K. Coomaraswamy, *Il grande brivido. Saggi di simbolica e arte*, Milano 1987 (Princeton 1977), pp. 195-196: «La parola greca *kosmos* significa in primo luogo "ordine", con riferimento sia al giusto ordine o disposizione delle cose sia all'ordine del mondo [...], in secondo luogo "ornamento" dei cavalli come delle donne, degli uomini o del linguaggio. Il corrispondente verbo *kosméo* vuol dire "ordinare o disporre", e secondariamente "equipaggiare, ornare o vestire", oppure ancora si riferisce all'abbellimento retorico. [...] *Kosmetikós* è l'ornamentazione architettonica, donde la denominazione di "ordine" dorico, ecc.».

¹¹⁶ Cfr. le approfondite riflessioni sull'ornamento in Alberti di M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 9-35, dove si chiama in causa il passaggio del *Momus*: «Eruditum artificium fucatae fallacisque simulationis» (L.B. Alberti, *Momus o del principe*, a cura di G. Martini, Bologna 1942, p. 222). Sempre Bulgarelli, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 181-182, nel discutere il paramento a finti marmi dipinto sull'avancorpo di Sant'Andrea, individua una linea genealogica circa il riutilizzo dell'*opus sectile* antico, a partire dalle pareti esterne intarsiate del Tesoro di San Marco a Venezia (note sia ad Alberti che a Mantegna), riprese da Giotto a Firenze e Padova, per poi passare nella pittura del Quattrocento fiorentino e di lì, con la mediazione di Fra Carnevale, a Urbino. Per l'attribuzione alla bottega di Mantegna della realizzazione dell'apparato decorativo in facciata cfr. pp. 186-187.

ma quasi ingannare il visitatore con un leggiadro scherzo, o meglio rallegrarlo con la piacevole novità dei ritrovati», consigliando per gli ambienti più pubblici «una solennità non fastidiosa, perché sotto gli occhi di tutti, mentre [...] nei locali più segreti, sarà lecito un poco sbizzarrirsi secondo il proprio gusto»¹¹⁷, introducendo, come osserva Massimo Bulgarelli, lo *iocus*, lo «scherzo ingannevole, in dialettica con la composizione regolata da *concinnitas*, e in stretta relazione con l'invenzione, con l'irrompere della novità»¹¹⁸.

¹¹⁷ Alberti, *L'architettura* cit., IX, 1, p. 436.

¹¹⁸ Bulgarelli, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 24-25.

La lista di Leonardo da Vinci

Sul *verso* della copertina del codice L di Leonardo si trova un celebre appunto in forma di lista, dove si fa riferimento a «edifiti di Bramante» e ai giorni della caduta degli Sforza (fig. 61):

Edifizi di Bramante.
 Il castellano fatto prigionie.
 Il bisconte stracinato e poi morto el figliolo.
 Gian della Rosa toltoli e denari.
 Borgonzio principio e nol uolle e però fuggì le fortune.
 Il Duca perso lo Stato e la roba e liberta,
 e nessuna sua opera si finj per lui¹.

L'elenco, redatto quando l'artista è ormai a Firenze, lontano dal clangore del crollo del ducato sforzesco, indica, in forma enigmatica, una serie di nomi, da collegare, secondo l'intestazione dell'appunto, a edifici progettati da Bramante a Milano. Non vi è motivo di dubitare della capacità di discernimento architettonico di Leonardo, soprattutto riguardo a Bramante, da lui nominato familiarmente "Donnino" – e con il quale è forse ritratto nelle vesti di Eraclito e Democrito in casa Visconti da lui frequentata, mentre i cantieri del Cenacolo e della tribuna delle Grazie procedevano insieme – così come della sua conoscenza della corte di Ludovico e dei suoi amministratori².

¹ L. da Vinci, *Codice L*, f. Iv, cfr. G. Calvi, *I manoscritti di Leonardo da Vinci dal punto di vista cronologico storico e biografico*, Bologna 1925, pp. 169-197: 196-197; e L. da Vinci, *I manoscritti dell'Institut de France, Il manoscritto L*, a cura di A. Marinoni, Firenze 1987, p. 3 per la trascrizione diplomatica: «Edifizi di Bramante. Il castellano fatto prigionie. Il bisconte stracinato e poi morto el figliolo. Gian della Rosa toltoli e denari. Borgonzio principio e nol uolle e però fuggì le fortune. Il Duca perso lo Stato e la roba e liberta, e nessuna sua opera si finj per lui»; Repishti, *Regesto*, doc. 74, p. 217 data l'appunto al 1499-1500. Cfr. R. Martinis, *Il castellano, il bisconte, gian della rosa, borgonzio, il duca: gli 'edifiti di Bramante' a Milano nella lista di Leonardo da Vinci*, in *Courts and Court Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, a cura di S. Albonico e S. Romano, Roma 2016, pp. 289-320.

² La consuetudine tra Bramante e Leonardo si svolge con continuità sino alle ultime battute del soggiorno milanese: come testimonia lo schizzo di ponte levatoio «che mi mostrò donnino» nel ms. B, fol. 53b del 1499, segnalato da C. Pedretti, *Il progetto originario per Santa Maria delle Grazie e altri aspetti inediti del rapporto Leonardo-Bramante*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 197-203,

co dno dno pagolo diuanocto in fiera
 domenco chraimo
 * la solita d'opra p' h' p' uol
 (necessaria co pagina ha la penna col tempo
 e simile m' d' h' co pagina p' e la fantasia no
 v' h' troppo **el fin d' uamati**

il castiglano fatto prigione
 il biffconti stracinato e poi morto el figliolo
 gantellavosa tolluoli e tanari
 borgognone principio e nol uelle e po fugile for
 il fura p' se lo stato e la roba e la d'ra
 e nell' una sua opa s' i' m' p' l' m'

non a d'imo sono e si
 non a d'imo sono e si

0022
 0022
 11

+ 1 | 0 0 r
 - 5 | < 4

 5 6
 - 5

 1 + 1

61 Leonardo da Vinci, codice L, fol. Iv. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France. Riproduzione dell'immagine specchiata per consentire la lettura.

Su questo oscuro passaggio ha riflettuto di recente Alessandro Ballarin, nel suo monumentale studio su Leonardo a Milano, chiedendosi in quale misura le situazioni alle quali Leonardo accenna abbiamo a che fare con edifici e figure della disfatta dell'aprile 1500³. Dopo aver identificato il «Bisconte stracinato» con Francesco Bernardino Visconti (uno dei reggenti della città al momento della fuga del Moro, della cui prole nulla emerge di significativo)⁴, l'inconfondibile Bergonzio col Botta, il «castellano» con Bernardino da Corte (che però non viene fatto prigioniero), conclude con un «nulla so di Gian Della Rosa»⁵.

Proviamo invece a incrociare l'appunto leonardesco con i dati documentari, le letture svolte sin qui sugli edifici privati milanesi e la committenza bramantesca. «Il castellano fatto prigioniero» è più opportunamente da identificare con Filippo Eustachi, il castellano imprigionato da Ludovico dopo la congiura del 1489, committente e ospite di Bramante per l'edificio presso il Terraggio (1485 e interrotto nel 1489), secondo un'operazione le cui occasioni si formano nell'ambito di Gaspare Ambrogio Visconti⁶. È verosimilmente quest'ultimo, committente degli «Uomini d'arme» nella casa presso la quale Bramante risiede a partire dal 1487, da identificare come il «Bisconte stracinato e poi morto il figliolo» citato da Leonardo: Gaspare Ambrogio muore a circa quarant'anni nel 1499, mentre uno dei suoi numerosi figli, Giovanni Gaspare, perirà nella battaglia di Novara nel 1500 a soli 19 anni, «tempore capture illustrissimi domini Ludovici Marie Sfortie»⁷. Un ulteriore oltraggio lo subirà la casa del raffinato umanista: a metà aprile del 1500,

e Id., *Newly Discovered Evidence of Leonardo's Association with Bramante*, in "JSAH", XXXII.3, 1973, pp. 223-227; A.M. Brizio, *Bramante e Leonardo alla corte di Ludovico il Moro*, in *Studi bramanteschi* cit., pp. 1-26. Circa il problema dell'imbarazzo che solleva l'argomento Leonardo architetto si vedano le riflessioni di N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze 2007, pp. 43-51; dapprima: C. Gilbert, *Bramante on the Road to Rome (with some Leonardo Sketches in his Pocket)*, in "AL", LXVI, 1983, pp. 5-14; R. Schofield, *Amadeo, Bramante and Leonardo and the Tiburio of Milan Cathedral*, in "Achademia Leonardi Vinci", II, 1989, pp. 68-100; Id., *Leonardo's Milanese Architecture: Career, Sources and Graphic Techniques*, in "Achademia Leonardi Vinci", IV, 1991, pp. 111-157.

³ A. Ballarin, *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattro e Cinquecento*, Verona 2010, pp. 529-530.

⁴ Su Francesco Bernardino Visconti «armorum ductor», signore di Brignano (1440-1504 ca.) e la sua committenza artistica, cfr. E. Rossetti, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento*, Milano 2013, pp. 31-38.

⁵ Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., p. 530.

⁶ Cfr. *supra*, pp. 75, 87-109.

⁷ B. Martinelli, *La biblioteca (e i beni) di un petrarchista: Gaspare Visconti*, in *Veronica Gambarà e la poesia del suo tempo*, a cura di C. Bozzetti et al., Firenze 1989, pp. 213-261: 246; E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane in campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 71-99, in cui si discute un inventario precedente, redatto nel maggio 1499. Cfr. *supra*, pp. 57-68.

scrive Sanudo, «tute le caxe di Visconti di qualche qualità sono state messe a sachò per francesi e taliani, che erano in castello, quali sono entrati in le caxe senza tumulto, e portano via el bon e meio»⁸. E forse è proprio a quest'ultimo infelice epilogo cui allude Leonardo quando utilizza il termine dantesco «stracinato» a proposito del Visconti⁹.

«Borgonzio principio e nol uolle e pero fugi le fortune»: si tratta senza dubbio alcuno, il nome è unico e inequivocabile, di Bergonzio Botta, come indicato da Luisa Giordano fin dal 1978¹⁰, un altro committente che promuove tra il 1494 e il 1500 la progettazione del proprio palazzo.

A interpretare il giudizio di Leonardo, che è a dir poco sibillino¹¹, ci soccorre Ballarin: il potentissimo maestro delle entrate ducali, entrato ghibellino in Castello, ne uscirà opportunisticamente guelfo il 17 settembre 1499¹². Considerata la sua posizione di preminenza, Bergonzio parrebbe essere uno dei principali attori del tradimento con la consegna del Castello ai francesi, nonostante la fiducia nutrita nei suoi confronti dal Moro, che l'aveva nominato poco tempo prima nel suo testamento politico quale curatore delle entrate del secondogenito Francesco¹³.

Tuttavia, va ricordato come nei due giorni seguenti l'ingresso di Ascanio Sforza a Milano, avvenuto il 3 febbraio 1500, il clima da regolamento di conti non avesse risparmiato il "neo-guelfo" Bergonzio Botta, che fin dal 18 settembre 1499 viene lasciato libero di circolare per «arrange ses affaire»¹⁴. Dopo aver evitato il saccheggio della propria casa¹⁵, egli non

⁸ M. Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin et al., Venezia 1879-1902, III, col. 261.

⁹ *Vocabolario degli accademici della Crusca*, VI, Verona 1806, p. 359.

¹⁰ L. Giordano, *Branduzzo*, in *Pavia, architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 233-279: 270.

¹¹ D. Sant'Ambrogio, *Sconforti e rivendicazioni leonardesche*, in "Lega Lombarda", 21 luglio 1907, p. 3, propone di leggere il «borgonzio [...] fortune» in riferimento allo scontro avvenuto tra il Botta e Bernardino Visconti poco prima della cacciata del duca (dove forse aveva già intuito il tradimento), e il «non uolle» si riferisce quindi al fatto che non difese (per pigrizia o per viltà) il duca e il ducato, con un'eco in Sanudo, *Diarii* cit., II, col. 1033, 8 agosto 1499.

¹² Ballarin, *Leonardo a Milano* cit., p. 530.

¹³ Soldini, *Nec spe, nec metu* cit., p. 27 n. 55; cfr. L. Sforza, *Testamento ossia ordini intorno al governo dello Stato di Milano dopo la di lui morte nel caso della minorità del figlio*, Firenze 1836, p. 39. Sanudo riporta come, al momento della fuga del Moro, Bergonzio asserragliato in Castello a Milano «non vol francesi nil venitian», trovandosi su posizioni simili a quelle del governo provvisorio, apparendo addirittura fautore di un'indipendenza milanese: Sanudo, *Diarii* cit., II, col. 1223, 3 settembre 1499; cfr. L. Arcangeli, *Esperimenti di governo: politica fiscale e consenso a Milano nell'età di Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 253-339: 322.

¹⁴ L.-G. Pélassier, *Louis XII et Ludovic Sforza (5 avril 1498-23 juillet 1500)*, Paris 1897, vol. II, p. 292. Bergonzio il 29 ottobre è eletto *sindicus* dalla vicinia per il giuramento di fedeltà: Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., p. 323 n. 228.

¹⁵ «Et a saccomano fu misso la casa de m. Bergonzio Botta, et quella de m. Galeaz Sanseverino, et quella de Ambrosio da Corte (como infestissimo al clero), et quella de maestro Ambrosio da Rosate, medico et astrologo ducale, et quella de lo ambasciatore ferrarese», G.A. Prato, *Storia*

riuscirà a sottrarsi all'arresto il 24 febbraio e al pagamento di un cospicuo riscatto¹⁶. Tuttavia, la posizione assunta durante la breve restaurazione sforzesca permetterà poi al Botta, al ritorno dei francesi, di riacquistare un ruolo centrale nella gestione del governo del ducato¹⁷.

Per il palazzo di Bergonzio Botta non vi sono appigli documentari, purtuttavia, dato che comunque “*saxa loquuntur*”, la mentalità architettonica che si riflette nel progetto mostra modi di ragionamento del tutto compatibili con un'attribuzione a Bramante, dal catalogo di soluzioni di grande intelligenza architettonica, alla riflessione condotta con grande disinvoltura sulla relazione vero-falso, non tanto come sapiente gioco estetico ma in quanto dialogo tra *virtus* e *accidens* all'interno del progetto di architettura¹⁸. Nella casa di Gaspare Visconti, Bramante si era trovato a costruire una stanza chiusa, un perfetto microcosmo prospettico tutto straniante, dove l'interazione con l'esterno, con la *varietas* mobile della natura, era offerta dalle finestre aperte verso il giardino, in quella di Bergonzio Botta si “gioca” in un *hortus conclusus*, a cielo aperto, dove le relazioni vero-falso sono sottoposte ad un'esperienza temporale e spaziale più complessa.

Il più oscuro «Gian della rosa tolltoli e denari» si rivela infine la chiave di volta di questa lista.

Nel catalogo dell'edilizia della Milano quattrocentesca, realizzata o solo promossa e interrotta, abbiamo solo un edificio che si può legare al

di Milano scritta in continuazione ed emendazione del Corio dall'anno 1499 al 1519, in “Archivio Storico Italiano”, II, 1842, pp. 217-418: 225, 239-240. Il 1° settembre 1499 immediatamente dopo il saccheggio del *sedimen* presso il Castello, Bergonzio si rifugia a casa del suocero. All'indomani del rientro di Ludovico i saccheggi toccheranno ai guelfi filo-francesi e agli sforzeschi infedeli, vengono quindi assalite le case di Erasmo Trivulzio e di Francesco da Varese, mentre Bergonzio si difende con il suo esercito personale dall'assalto di 4.000 cittadini: A. da Paullo, *Cronaca milanese dall'anno 1476 al 1515*, in “Miscellanea di storia italiana”, XIII, 1871; Pélissier, *Louis XII* cit., pp. 252-253; G.P. Bognetti, *La città sotto i francesi*, in *Storia di Milano*, Milano 1957, vol. VII, p. 38.

¹⁶ Pélissier, *Louis XII* cit., p. 151; Sanudo, *Diarii* cit., III, coll. 130; 665, 20 agosto 1500: «È stà fato consulto con domino Galeazo Visconte, qual francesi stimano assai, et terminato poner fanti in corte vecchia a le torete di le porte e a la piazza dil castello, per guardia di monsignor Luciom [...] e za sono fanti *secrete* in le caxe: e a la caxa di Missier Augustin Triulzi e Bergontio è stà posto custodia; le qual do caxe è in odio a' milanesi, e sopra tutto li Triulzi».

¹⁷ Nel 1500, giunti i francesi, Bergonzio ricoprirà la nuova carica di presidente del magistrato ordinario: riferimento finanziario dell'alta aristocrazia francese e mediatore tra gli antichi “finanzieri” sforzeschi e il nuovo regime. Dal maggio 1500 il Ligny gli affida l'amministrazione del suo ingente patrimonio feudale, affidandoglielo per 3.500 scudi l'anno, lo stesso farà il cardinale D'Amboise per una parte dei beni che gli erano stati donati. Con assoluto tempismo nel 1500 avviene il matrimonio di Apollonia di Bergonzio con Filippo Borromeo: come osserva Letizia Arcangeli è attraverso i Borromeo che passa definitivamente il *ralliement* del Botta al regime francese. La sua posizione in questo passaggio è di assoluta egemonia: come presidente delle entrate nel giugno 1500 ha l'appalto di tutte le entrate della camera regia; ciononostante si tratta di un predominio di breve durata, che finirà nel 1502, quando la carica passerà a un “francese”: Arcangeli, *Esperimenti di governo* cit., pp. 294-295, 322, 324.

¹⁸ *Supra*, pp. 151-159.

nome in questione. E non è un palazzo di poco conto, anche se Gian della Rosa non ne è il committente. Il 24 luglio 1498 Guidobaldo da Montefeltro vende il suo palazzo in parrocchia San Maurilio per 1.200 ducati d'oro all'astrologo e consigliere ducale Ambrogio da Rosate, uno degli uomini più vicini a Ludovico, autore di operazioni oltre il lecito: «qual fu ditto haver dato la pappa al duca nostro patron di Milano»¹⁹. Nei documenti egli è chiamato Ambrogio da Rosate di Bartolomeo, mentre abbiamo notizia di un «Magistro Iohanni de Rosate chirurgo Papie» (il che deporrebbe a favore di una svista), destinatario di una lettera di Ludovico il Moro il 2 luglio 1494, interpellato a proposito di un incidente occorso a Giovanni Ambrogio De Predis²⁰.

Nell'atto di vendita della casa del duca di Urbino si specifica in più punti che l'immobile ha un valore sensibilmente superiore al prezzo convenuto: dunque si tratta di una transazione al ribasso; il documento risulta inoltre accompagnato da una lettera del Moro che libera Guidobaldo dagli obblighi di una precedente donazione ducale, consentendo così di rendere effettivo il contratto²¹.

La proprietà dell'edificio in capo a «Gian della Rosa» non durerà a lungo: anch'egli patirà il clima di rappresaglia conseguente al breve rientro degli Sforza a Milano, e il 24 febbraio 1500, lo stesso giorno dell'arresto di Bergonzio Botta, Ambrogio da Rosate – evidentemente non più tra i fedelissimi – viene spogliato dei «beni che una volta furono del conte di Urbino e successivamente del maestro, che oltre alla giurisdizione della pieve di Rosate, comprendevano il *sedimine* sito in Porta Ticinese parrocchia di San Maurilio con i suoi edifici»²² in favore di Ermodorio Minerino da Spoleto, astrologo ducale di Ascanio Sforza: un epilogo

¹⁹ Cfr. Da Paullo, *Cronaca milanese* cit., pp. 15-16. Oltre che astrologo, fu medico, nominato lettore nello studio di Pavia nel 1461, entrò nel 1491 a far parte del Consiglio Segreto, e nel 1493 ottenne il feudo di Rosate: C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1948, p. 22; Ead., *Gli Sforza*, Milano 1968, pp. 273-274; inoltre: L. Belloni, *La medicina a Milano fino al Seicento*, in *Storia di Milano*, Milano 1958, vol. XI, pp. 615-628; M. Pedralli, *Il medico ducale milanese Antonio Cornareggi e i suoi libri*, in "Aevum", 70, 1996, pp. 307-350.

²⁰ F. Motta, *Ambrogio Preda e Leonardo da Vinci*, in "ASL", XX, 1893, pp. 972-989: 978 n. 1; il documento è trascritto in R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia 1937-1949, doc. 1739. Sempre in Maiocchi, doc. 1576, 31 gennaio 1492, si riporta un atto stipulato in casa del «chiarissimo artium et medicine doctori D. Magistro Ambroxio Varixio de Roxate fq. D. Bartolomey ducali fisico et consiliario» a Porta Marenga parrocchia S. Trinitatis. Il che depone a favore di una svista nella trascrizione del nome.

²¹ ASMi, *Notarile*, Maffiolo Giussani, 4486, 24 luglio 1498, in R. Martinis, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008, appendice documentaria, doc. 26, pp. 209-216.

²² ASMi, *Notarile*, Bernardo Albignani, 3483, 24 febbraio 1500, *ibidem*, appendice documentaria, doc. 27, p. 217. Anche la casa di Ambrogio da Rosate era stata oggetto dei saccheggi del 1499: Prato, *Storia di Milano* cit., p. 222.

provvisorio, sintomatico della fragilità degli equilibri di corte, registrato con puntualità da Leonardo («Gian della Rosa toltoli e denari»).

La casa di Ambrogio da Rosate, già del duca di Urbino

All'altezza dei primi mesi del nuovo secolo, nel passaggio della città tra gli Sforza e i francesi, Leonardo ci fornisce una sorta di "istantanea" della fine di un mondo, concludendo infatti amaramente come «il Duca per lo Stato e la roba e liberta, e nessuna sua opera si finì per lui»²³.

Rientrata in capo alla Camera ducale, la residenza feltresca verrà assorbita tra il 1514 e il 1515 nella proprietà dell'ambizioso Giovanni Angelo Salvatico, futuro senatore e cugino del potente Girolamo Morone²⁴, il quale nel 1520 a suggello della propria ascesa politica sentirà l'esigenza di aggiornare le forme del suo nuovo palazzo commissionando a Cristoforo Solari un progetto di rinnovamento del cortile "alla romana", per una *domus* più aggiornata, all'antica, consona al nuovo rango di altissimo funzionario, e possibilmente meno scopertamente intrisa di reminiscenze sforzesche (fig. 62)²⁵.

Con tempismo opportuno l'abitazione di Giovanni Angelo Salvatico viene registrata nel 1521 nell'edizione di Vitruvio di Cesariano, il quale descrive al termine della trattazione del cavedio displuviato:

una specie di *atriolo* periptero seu monoptero tholata, che proprio apresso li antiqui erano dicte le case vel aede, et consimili palatii rotundi quali per la suprema apertura si po fare luminoso et claro infine in basso, *como in Mediolano è facto una consimile apertura in lo palatio dil Clarissimo Patricio et Regio Senatore Domino Joanne Angelo Sylvatico*²⁶.

²³ L. da Vinci, *Codice L*, fol. Iv.

²⁴ Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 48-58. Su Giovanni Angelo Salvatico: *ibidem*, pp. 117-129.

²⁵ S. Gatti, *Il palazzo di Giovanni Angelo Salvatico a Milano. Contributo allo studio della corrente classicheggiante nell'architettura lombarda del primo Cinquecento*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Arte Medievale e Moderna della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università di Messina", 2, 1976, pp. 21-30, con attribuzione del palazzo *in toto* a Cristoforo Solari, e Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 129-145.

²⁶ Vitruvio Pollione, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, libro VI, lxxxxvii, Como 1521; a cura di A. Bruschi e F.P. Fiore, Milano 1981, corsivi miei. Cesariano aggiunge poi una nota sul committente, annoverandolo tra i «nobili cittadini pervenuti cognitori di Architectura» e intendenti della «vitruviana scientia» nella Milano di primo Cinquecento. Per il momento, nonostante un accurato spoglio documentario, non vi sono prove per presumere una radicata passione mecenatizia nel senatore Salvatico, né che egli abbia davvero fatto parte dei circoli vitruviani menzionati da Cesariano; come committente, la sua figura è legata esclusivamente al palazzo di via San Maurilio: Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 48-58, 117-129.



In poche righe Cesariano definisce l'elemento che caratterizza il palazzo: un atrio all'antica, a pianta centrale, illuminato dall'alto. L'illustrazione a corredo mostra chiaramente sullo sfondo del cortile un oggetto stravagante in forma di *tholos* all'antica, cioè l'atrio in questione (figg. 63, 64). Si tratta poi di un singolare caso di corrispondenza ostinata tra i nomi e le cose, visto che Cesariano non prevede per l'atrio una forma circolare, né una presa di luce dall'alto, denominata da Francesco di Giorgio «lume superficiale» (codice Magliabechiano II.I.141, f. 21r), e neppure lo identifica con una stanza coperta oltre un cortile²⁷. Sembra di conseguenza lecito assumere che egli, trattando di palazzo Salvatico, descriva in termini a lui estranei, ma appropriati a quel tipo di architettura, un oggetto il cui significato è legato strettamente alla denominazione, come se tra le parole e le cose, per un attimo (anche per il vorticoso Cesare), intercorresse il significato delle cose stesse²⁸.

Quell'oggetto centrico così strano e anomalo rimane infatti saldamente legato alla sua definizione: *atrio*, come del resto aveva ben colto l'estensore dell'atto di vendita del palazzo ad Ambrogio da Rosate nel 1498, l'erudito notaio-architetto Maffiolo da Giussano, che nell'occasione, per descrivere il *sedimen* in questione si era cimentato, con un vocabolario aulico, in un censimento meticoloso degli ambienti domestici e rappresentativi di una *domus* "quasi" antica, nella quale spicca un *atrium*:

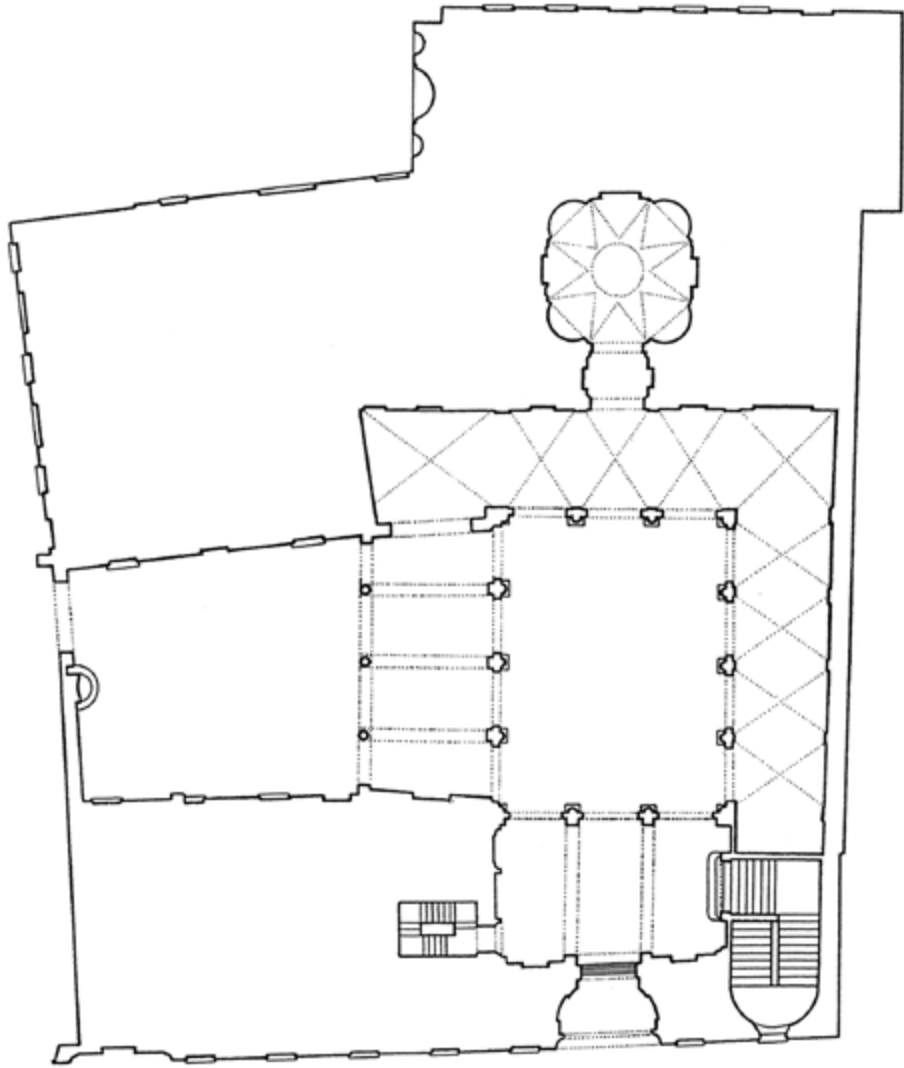
[...] Nominative de edibus seu sedimine vel sediminibus prelibati domini domini ducis Urbini, sitis in dicta porta Ticinensi parrochie Sancti Maurilii Mediolano, que sunt cum suis edificiiis, talamis, atrio, cenaculis, celis vinariis, cusinis penu, officinis, cubiculis, cameris, solariis, porticibus, equili, curiis, putheo, orto, cloacis seu locis curialibus et aliis suis iuribus et pertinentiis quibus coheret ab una parte strata in parte et in parte prefata ecclesia Sancti

²⁷ P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1986, vol. III, pp. 7-85: 38; L. Pellecchia, *Architects Read Vitruvius: Renaissance Interpretations of the Atrium of the Ancient House*, in "JSAH", LI, 1992, pp. 377-416: 408-412.

²⁸ Sulla residenza del senatore Salvatico calerà in seguito un lungo silenzio. Bisognerà attendere il settecentesco manoscritto di Venanzio da Pagave, *Dialogo tra un forestiere ed un pittore che si incontrano nella basilica di San Francesco in Milano*, ms. D.221, Biblioteca d'Arte del Castello Sforzesco, ff. 257-259, perché il palazzo in contrada San Maurilio, a questo punto di proprietà della famiglia Bossi, venga nuovamente apprezzato per il «vago cortile», ma soprattutto per la sua caratteristica precipua: un «tempietto a otto faccie con tribuna, che fu prima aperta nella sommità ad esempio della Rotonda di Roma». È in questa occasione che esso viene per la prima volta attribuito a Donato Bramante. Cfr. poi C. Casati, *I capi d'arte di Bramante da Urbino nel milanese*, Milano 1870, p. 113 n. 19; L. Tatti, *Milano e il suo territorio*, a cura di C. Cantù, Milano 1844, vol. II, p. 296; C. Cantù, *Grande illustrazione del Lombardo-Veneto*, Milano 1857, vol. I, p. 176; F. Pirovano, *Milano nuovamente descritta*, Milano 1882, p. 233; G.C. Bascapè, *Il palazzo Greppi in via San Maurilio*, in "La Martinella", giugno-luglio 1948, p. 109; P. Mezzanotte, G.C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano 1948, pp. 326-327 (II ed. Milano-Roma 1968, pp. 128-130); G. Struffolino Krueger, *Disegni inediti di architettura relativi alla collezione di Venanzio de Pagave*, in "AL", 16, 1971, pp. 277-298.



63 Vitruvio Pollione, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, libro VI, lxxxvii, Como 1521.



64 Palazzo di Giovanni Angelo Salvatico, Milano. Planimetria.

Maurilii, ab alia similiter in partibus dicta ecclesia et in parte strata, ab alia domini Francisci de Salvaticis et ab alia illorum de Magnis [...]»²⁹.

La casa del duca di Urbino è una vera e propria architettura contesa, che ha origine da una donazione ducale del 1468 di Galeazzo Maria Sforza a Federico da Montefeltro³⁰. Residenza stabile dell'oratore Camillo de Barzi sino alla morte del duca di Urbino del 1482, negli anni successivi, quando la proprietà urbinata risulterà meno salda, il palazzo verrà utilizzato dagli Sforza come bene di scambio con i Medici appena "sfrattati" dal palazzo del Banco Mediceo, per un soggiorno previsto a termine, dal 1486 al 1492. Dopo l'uscita di scena dei fiorentini, pur rimanendo in capo ai Montefeltro, e nonostante le reprimende di questi ultimi, la casa verrà utilizzata sempre dagli Sforza come foresteria diplomatica, sino alla sua vendita, eseguita comunque dai Montefeltro, nel 1498³¹.

Nel lungo percorso compiuto dalla trattatistica quattro-cinquecentesca intorno all'identificazione dell'atrio della casa antica, un solo autore ammette per esso una forma e posizione così particolari: Francesco di Giorgio Martini³². Nella riflessione grafica e teorica martiniana intorno all'edilizia residenziale, l'atrio è spesso identificato con una stanza interna, di forma centrica, aperta alla sommità con un *lume superficiale*, inteso come una presa di luce circolare³³: una configurazione che appare

²⁹ ASMi, *Notarile*, Maffiolo Giussani, 4486, 24 luglio 1498, in Martinis, *L'architettura contesa* cit., doc. 26, pp. 209-216.

³⁰ *Montefeltro Conte Federico, riceve in dono da Galeazzo Sforza signore di Milano un palazzo in quella città*, 15 ottobre 1468: Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 37-48; doc. 6, pp. 198-199.

³¹ Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 1-14, 42-48. Il 23 novembre 1494 Bartolomeo Calco scrive al duca, circa l'ospitalità per gli ambasciatori di Savoia, obiettando che non parrebbe conveniente accoglierli all'osteria del Pozzo, considerato che i bolognesi si trovano a casa del conte Giovanni Borromeo, e se ne potrebbero avere a male. Suggestisce di ricorrere alla casa di qualche gentiluomo, in particolare a quella del monsignore di Como o del duca di Urbino «como honorevole et commode». Il palazzo, come «casa del duca di Urbino», compare anche nel documento del 1494 in cui si elencano le case in cui si possono alloggiare «li sescalchi de li potentati venerano ad congratulandum allo illustrissimo signor nostro», *ibidem*, p. 45.

³² Pellicchia, *Architects Read Vitruvius* cit., pp. 390-400; cfr. anche Ead., *Reconstructing the Greek House: Giuliano da Sangallo's Villa for the Medici in Florence*, in "JSAH", LII, 1993, pp. 323-338; Pagliara, *Vitruvio da testo a canone* cit., pp. 24-32; Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 69-98.

³³ La fonte martiniana avrebbe anche potuto essere un fraintendimento di un passo di Alberti sugli ornamenti degli edifici privati: «Nell'antichità si annetteva alla casa un porticato ovvero un locale per riunioni; sia l'uno che l'altro non erano sempre a pianta poligonale, ma anche a linee incurvate, alla maniera del teatro. Al porticato si aggiungeva un vestibolo quasi sempre a pianta circolare; seguiva un passaggio verso il "cuore della casa", e poi altre membrature menzionate a suo tempo, il cui disegno sarebbe troppo lungo descrivere», L.B. Alberti, *L'Architettura*, IX, III, a cura di G. Orlandi, Milano 1989, p. 441. Forse frutto di discussioni alla corte feltresca, l'atrio inteso come stanza aperta alla sommità è descritto anche da Niccolò Perotti, segretario del cardinale Bessarione, in *Cornucopiae sive Commentariorum linguae Latinae* – composti tra il 1472 e il 1478, dedicati a Federico da Montefeltro,

effettivamente replicata nella casa del duca di Urbino (e che, dopo essere stata tagliata a metà da un solaio in occasione di restauri successivi, oggi si presenta in forma di due ambienti centrici sovrapposti, di cui il superiore mantiene il «lume superficiale») (figg. 65-67)³⁴.

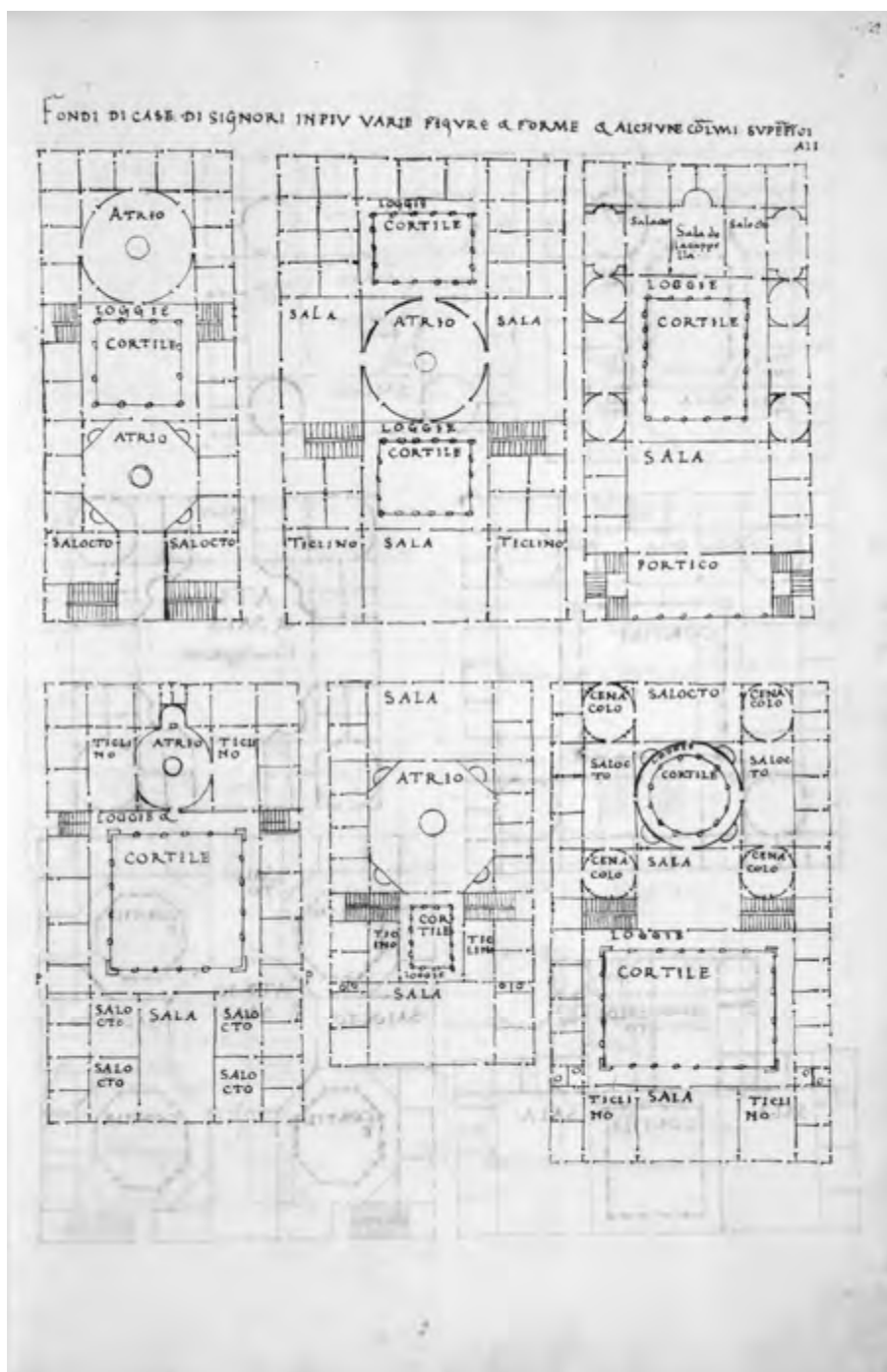
Ad avvalorare un'origine tutta urbinata dell'atrio della casa di via San Maurilio, contribuisce la sua similitudine con lo sfondo del *Miracolo di Giovanni Antonio da Parma ferito da una pala*, della serie dei *Miracoli di San Bernardino*, conservato presso la Galleria Nazionale dell'Umbria³⁵. La tavola, ultimata alla fine del 1473, e attribuita da Laura Teza per gli sfondi architettonici a Francesco di Giorgio, presenta un impianto e un impaginato analogo all'incisione di Cesariano, con un tempietto emergente oltre un cortile quadrato (fig. 68)³⁶. Lo stesso tema è presente per tempo in ambito

e pubblicati postumi nel 1489 –, «atrium prima pars domo appellatur, quae continet mediam aream, in quam collecta ex omni tecto pluvia descendit. Dictum atrium, vel quia id genus aedificii Atriae primum in Etruria sit institutum, vel quod a terra oriatur, quasi aterarium, vel quod atrum ex fumo esset propter culinam». Secondo Pellecchia, *Architects Read Vitruvius* cit., pp. 384-385, Perotti si rifà direttamente a Festo (I, 2), che intende l'atrio come struttura autonoma, situata davanti all'edificio, la cui copertura presentava un'area centrale aperta, attraverso cui pioveva l'acqua, e a Servio (I, 726). Cfr. Festus Sextus Pompeius, *De verborum significatu*, a cura di W.M. Lindsay, Leipzig 1913, p. 12; *Servii Grammatici qui feruntur in Vergilii carmina commentarii*, a cura di G. Thilo e H. Hagen, Leipzig 1878-1902. Sull'utilizzo del manoscritto di Perotti da parte di Francesco di Giorgio: M. Mussini, *Siena e Urbino. Origini e sviluppo della trattatistica martiniana*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di F.P. Fiore, Firenze 2004, pp. 317-336: 323.

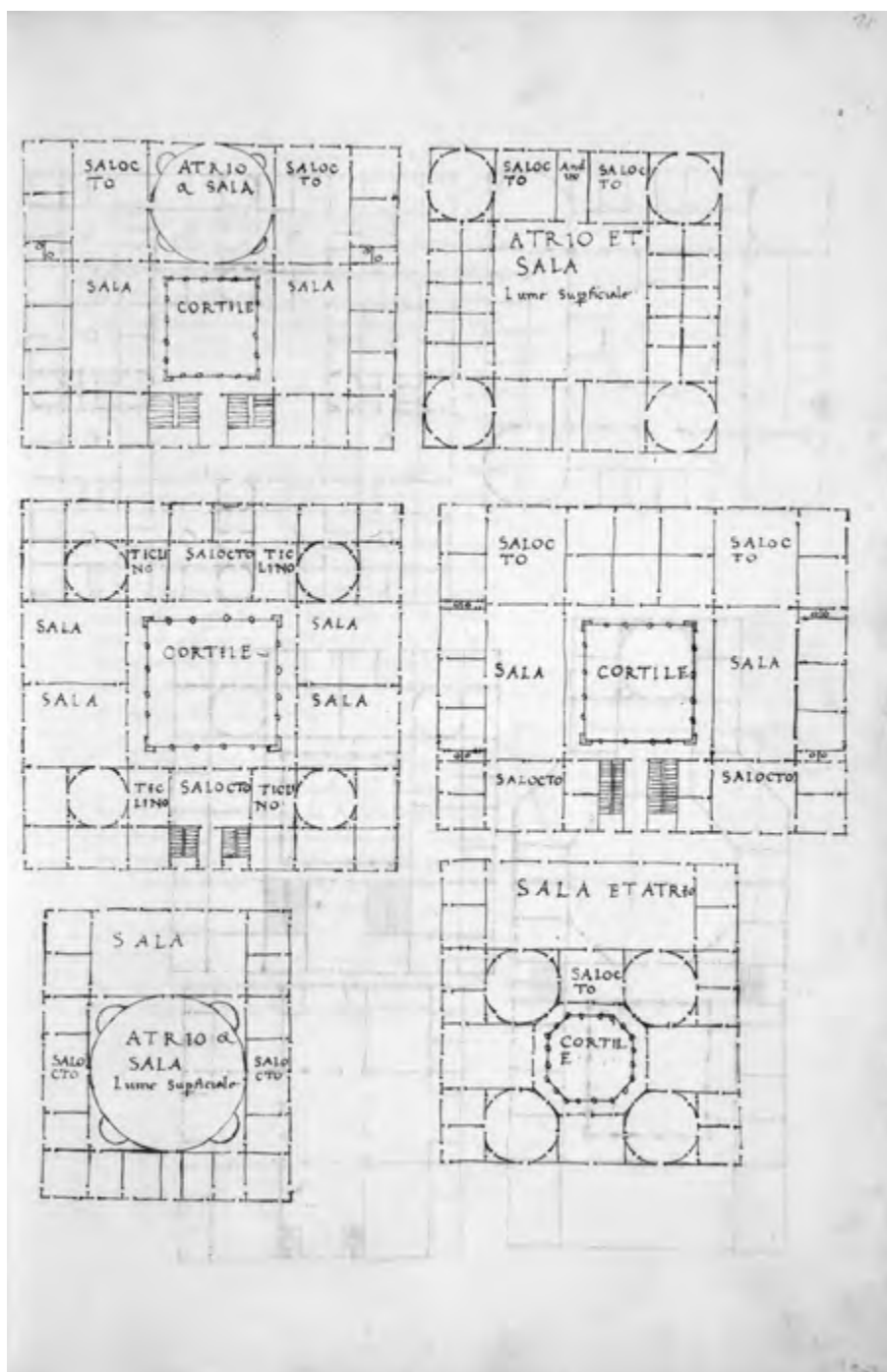
³⁴ La conferma dell'esistenza di un atrio siffatto da parte di Cesariano non depone a favore di una committenza Salvatico, dato che egli non scrive «facto per» o «facto da», ma riporta semplicemente come esso si trovasse nel palazzo. Che questa strana sala ottagonale, con lati approfonditi da nicchie ad arco di cerchio e illuminata originariamente da una finestra circolare aperta alla sommità, rimanga identificata come atrio è confermato dai documenti relativi alla campagna di restauri condotta dai Bossi tra il 1693 e il 1706 dove la stanza è nominata «Triburio, che serve di atrio avanti la sala», ASMi, *Fide-commessi, Famiglie*, b. 10, 3 gennaio 1707, in Martinis, *L'architettura contesa* cit., doc. 48, pp. 239-243.

³⁵ Peraltro l'inquadratura di Cesariano è analoga alla molto discussa incisione di *Prospettiva urbana* degli Uffizi, per la quale già Malaguzzi Valeri proponeva un'attribuzione a Cesariano. Cfr. A.M. Petrioli Tofani, scheda 163, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di V.M. Magnago Lampugnani e H. Millon, Milano 1994, pp. 530-531, con bibliografia. Si può aggiungere un'ulteriore connessione tra la *scena urbana* degli Uffizi con il disegno delle specchiature inferiori della porta intarsiata con *Apollo e Minerva*, tra la sala degli Angeli e quella del Trono nel palazzo Ducale di Urbino (1478 ca.), sulla base della stretta affinità tra gli impaginati architettonici degli edifici rappresentati.

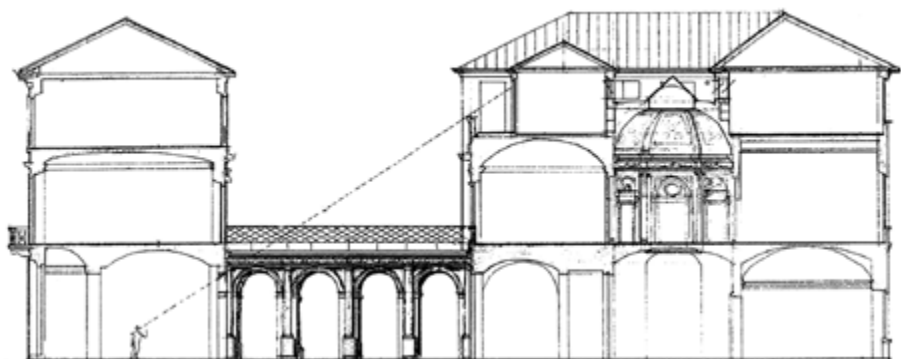
³⁶ L. Teza, *Una nuova storia per le tavolette di San Bernardino*, in *Pietro Vannucci, il Perugino*, a cura di L. Teza, Perugia 2004, pp. 247-230. Committente dei pannelli è Tito Vespasiano Strozzi, umanista alla corte di Borso d'Este, e suo ambasciatore a Perugia. Laura Teza assegna, sotto un'ipotesica regia generale di Agostino di Duccio, l'esecuzione delle tavole alla bottega di Bartolomeo Caporali, riferendo l'impaginato architettonico dell'altare al lombardo Pietro Paolo di Andrea da Como. Per quanto riguarda gli sfondi architettonici, tra i numerosi e convincenti confronti, uno dei più stringenti è quello tra le colonne libere lisce, issate su alti plinti e dotate di entasi, con elaborati capitelli compositi, che impaginano l'abside del San Bernardino a Urbino e l'analoga soluzione – quasi una riproduzione – nella *Guarigione della fanciulla*. Il tema di un'architettura contrica, in questo caso un padiglione esagonale, che emerge da dietro un muro è ancora rappresentato da Francesco di Giorgio nel bassorilievo della *Discordia* (1475-1480): *ibidem*, p. 266. Nel 1986 Arnaldo Bruschi, mettendo in



65 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 20r.



66 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 21r.





68 *Tavolette di San Bernardino. Miracolo di Giovanni Antonio da Parma ferito da una pala, Galleria Nazionale dell'Umbria, Perugia.*

milanese: nel *Racconto del morto*, antello della vetrata con le Storie di San Giovanni Evangelista, realizzata da Cristoforo de Mottis e dai maestri Gesuati tra il 1473 e il 1478, oltre un muro forato da una porta sormontata da timpano triangolare emerge una cupola a embrici, impostata su un tamburo con oculi e paraste³⁷. Qui De Mottis esibisce una cultura antiquaria in presa diretta con i pannelli perugini: si confronti in proposito anche il ripido e rilevato timpano su alto fregio del portale sullo sfondo della *Disputa con Cratone* e quello nel *Miracolo del ragazzo ferito da un toro* di Perugia³⁸.

Tornando a Cesariano c'è da chiedersi se l'immagine a dir poco paratattica che egli ci offre di palazzo Salvatico sia plausibile: forse l'intento era rendere conto di uno stato di fatto, caratterizzato da uno scontro quasi cacofonico tra linguaggi; sullo sfondo di questa battaglia, *deus ex machina*, l'atrio-*tholos* appare come un episodio ornato isolato³⁹.

relazione il tempietto dipinto con quello sepolcrale di Federico da Montefeltro previsto nel cortile del Pasquino in palazzo Ducale a Urbino, riteneva gli sfondi dei pannelli in questione testimonianza autografa bramantesca del periodo urbinato – «architetture del 1473, fanaticamente albertiane» – indicandone la stretta affinità di mentalità progettuale rispetto alle prove dipinte milanesi, nelle quali l'architettura è sempre il vero soggetto della rappresentazione: A. Bruschi, *Bramante in Lombardia*, in "AL", 78, 1986, pp. 11-23; 19-20. Cfr. anche Id., *L'architettura religiosa del Rinascimento in Italia da Brunelleschi a Michelangelo*, in *Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo* cit., pp. 149-151; S. Ferino-Pagden, *Architettura dipinta*, *ibidem*, pp. 446-452; A. Bruschi, *La formazione e gli esordi di Bramante*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002.

³⁷ C. Pirina, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Milano 1986, pp. 119-141. La fornitura di cartoni da parte del Foppa ai fratelli De Mottis per le successive vetrate di Sant'Eligio e del Nuovo Testamento è ora documentata grazie a un ritrovamento di un contratto notarile relativo alla vetrata degli Orefici, già assegnata dalla Pirina per via stilistica ad Antonio da Pandino: P. Zanoboni, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano*, in "Rendiconti dell'Istituto Lombardo Accademia di Scienze e Lettere", Classe di Lettere e Scienze Morali e Storiche, 132, 1998, pp. 23-28. Tuttavia quel contratto non deve avere avuto effetto, come ha dimostrato C. Pirina, *Antonio da Pandino "magister vitriatarum"*, in "AL", 132, 2001, pp. 31-41, sulla base di raffronti stilistici.

³⁸ A. Rovetta, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano durante il soggiorno di Bramante: note sullo studio dell'antico*, in "AL", 78, 1986, pp. 81-93. Riguardo all'identificazione del soggetto della tavola, più che una resurrezione di un morto, parrebbe essere la resurrezione di Drusiana di fronte alla porta di Adriano a Efeso. Cfr. L. Goosen, *I personaggi dei Vangeli. Dizionario di storia letteratura, arte e musica*, Milano 2000 (ed. or. Nijmegen 2000), pp. 179-180.

³⁹ Si noti la bizzarria di sovrapporre a un primo registro "alla moderna", mirabilmente astratto, un secondo in forme vetero-goticheggianti; il tutto concluso da un incredibile coronamento di beccadelli e merlature. Prendere alla lettera l'incisione di Cesariano comporta considerare il fatto che la *tholos* è rappresentata come un corpo a tre livelli, e non a due, come descritto da De Pagave, e come si vede attualmente. Dalla perizia dei restauri del 1707 si legge che nell'atrio venne rifatto il solaio al piano nobile, aggiustato il soffitto superiore con la presa di luce, ma sopra il quale restava «pure la comodità d'altro mezzano, tuttavia però imperfetto», ASMi, *Fidecommessi, Famiglie*, b. 10, 3 gennaio 1707, in Martinis, *L'architettura contesa* cit., appendice documentaria, doc. 48, pp. 239-243. Se l'atrio fosse effettivamente a tre livelli e i restauri l'abbiano ridotto nel tempo, o se Cesariano nella sua ridondanza ne abbia amplificato le dimensioni a scopo esemplificativo, sono quesiti a cui, con i documenti a disposizione, allo stato attuale non è possibile dare una risposta.

Se la donazione ducale deve aver innescato una gara di magnificenza e liberalità, è lecito sospettare che Federico da Montefeltro non si sia sottratto all'obbligo di etichetta, e abbia ricambiato il dono con un intervento appropriato che ne aumentasse il decoro in abbellimento della città ospite (come del resto aveva fatto Cosimo de' Medici all'epoca della donazione del palazzo del Banco Mediceo)⁴⁰.

Il memoriale indirizzato da Leonardo a Ludovico il Moro, datato agli "anni ruggenti" 1492-1493 (codice Atlantico, fol. 65v-b), fornisce un lucido punto di vista su una questione che ormai a Milano era divenuta prassi ordinaria:

Dammi alturità, che senza tua spesa si farà che tutte le terre obediscano ai loro capi [...]. La prima fama si fa eterna insieme colli abitatori della città da lui edificata o accresciuta [...]. Tutti i popoli obbediscano e so' mossi da' lor magnati, e essi magnati si collegano e costringano co' signori per due vie: *o per sanguinità, o per roba sanguinata*; sanguinità, quando i loro figlioli sono, a similitudine di stacchi, sicurtà e pegno della lor dubitata fede; *roba, quando tu farai a ciascun d'essi murare una casa o due dentro alla tua città, della quale lui ne tragga qualch'entrata*; e trarrai di dieci città cinquemila case con trentamila abitazioni, e disgregherai tanta congregazione di popolo, che a similitudine di capre l'uno addosso all'altro stanno, empiendo ogni parte di fetore si fanno semenza di pestilente morte.

E la città si fa di bellezza compagna del suo nome, e a te utile di dazi e fama eterna del suo accrescimento.

La comunità di Lodi farà la spesa e trarrà il premio, ch'una volta l'anno dà al Duca.

Quel forestiero che arà la casa in Milano, spesse volte accaderà che, per istare in più magno loco, esso si farà abitatore della sua casa; e chi mura ha pur qualche ricchezza; e con questo modo la poveraglia sarà disunita da simili abitatori; e sé essi e' dazi cresceranno, e la fama della magnitudine; e *se pure*

⁴⁰ Cfr. M. Mauss, *Saggio sul dono. Forma e motivo dello scambio nelle società arcaiche*, Torino 2002 (ed. or. Paris 1925); A. Caillé, *Note sul paradigma del dono*, in *Il dono. Offerta, ospitalità, insidia*, a cura di G. Maraniello, S. Risaliti e A. Somaini, Milano 2001, pp. 246-269. La donazione del 15 ottobre 1468 potrebbe non essere stata poi solamente un episodio di gentilezza cortese: un documento del 9 giugno 1468 (il giorno prima della *Patente* a Luciano Laurana) attesta che il conte di Urbino era creditore di Galeazzo Sforza per l'ingente somma di 17.000 ducati, si tratta evidentemente della condotta, con ciò è verosimile che la donazione di un immobile di prestigio possa avere a che fare con un parziale saldo di questa: ASMi, *Notarile*, Damiano Marliani, 1112, 9 giugno 1468. Fare cassa attraverso la vendita di beni camerati non sarebbe stata una novità per Galeazzo Maria, e la casa donata al conte di Urbino è proprio un bene della Camera ducale. Cfr. G. Franceschini, *Federico da Montefeltro Capitano Generale del Ducato di Milano*, in "ASL", LXXX, 1958, pp. 112-157; 145-146; N. Covini, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma 1998, pp. 175-179.

*lui in Milano abitare non vorrà, esso sarà fedele, per non perdere il frutto della sua casa insieme col suo capitale*⁴¹.

Si noti che la donazione del palazzo milanese al Montefeltro segue di pochi mesi la celebre *Patente*, scritta da Pavia – dal Castello del duca Galeazzo Maria Sforza in cui Federico è ospite – datata 10 giugno 1468 che conferma Luciano Laurana «Ingegnero e Capo di tutti li maestri» attivi nel cantiere di Urbino⁴². I viaggi milanesi di Laurana devono essere stati almeno due, di cui il primo nel 1466: in una lettera del 20 marzo Ottaviano Ubaldini richiede all'architetto dalmata d'incontrarsi col Montefeltro a Milano, probabilmente per discutere i piani per il nuovo palazzo Ducale di Urbino⁴³. Testimonianza teorica di architettura, la *Patente* non solo ha valore di manifesto della cultura artistica urbinata, ma è uno dei documenti che meglio getta luce sugli strumenti progettuali e sulle attrezzature mentali di un delicato momento di passaggio della cultura architettonica nel XV secolo. I milanesi dovevano essere verosimilmente informati in presa diretta su tali vicende, sia per la presenza in città di Laurana, sia attraverso le discussioni che devono aver preceduto la redazione della *Patente* stessa⁴⁴.

Quando poi, nella lunga serie di alterne fortune nelle sue relazioni con gli Sforza, Federico potrebbe avere commissionato i lavori alla residenza milanese? I suoi soggiorni in città documentati sono datati tra febbraio e giugno 1466 e tra gennaio e ottobre 1468, ma per dare luogo a un pro-

⁴¹ L. da Vinci, Codice Atlantico, fol. 65v-b (edizione *Il Codice Atlantico*, Milano 1894), corsivi miei. Il passo è stato recentemente commentato da M. Folin, *Quartieri nobiliari in Italia fra tardo medioevo e prima età moderna*, in *Marquer la ville. Signes, traces, empreintes du pouvoir (XIII-XVI^e siècle)*, a cura di P. Boucheron e J.-Ph. Genet, Paris-Rome 2013, pp. 95-101, con bibliografia. Cfr. C. Pedretti, *Leonardo's Plans for the Enlargement of the City of Milan*, in "Raccolta Vinciana", 19, 1962, pp. 137-147; e Id., *Leonardo architetto*, Milano 1988, pp. 58-63, che mette in relazione il memoriale con gli schizzi per un piano di ampliamento urbano di Milano proposto da Leonardo e datati 1493 allo stesso foglio del codice Atlantico *recto* e *verso*, a cui vanno aggiunte le osservazioni di E. Rossetti, «*In la mia contrada favorita*»: *Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana*, in "Memorie domenicane", a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, XLVII, 2016, atti del convegno *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla sua fondazione a metà del Cinquecento*, pp. 262-264.

⁴² A. Calzona, *Leon Battista Alberti e Luciano Laurana: da Mantova a Urbino o da Urbino a Mantova?*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro* cit., pp. 433-461, che ricostruisce i movimenti e il ruolo di Luciano Laurana, tra il 1463 e il 1466, tra le corti dei Gonzaga, di Urbino e degli Sforza di Pesaro.

⁴³ M.L. Polichetti, *Il palazzo di Federico da Montefeltro, restauri e ricerche*, Urbino 1985, p. 309. La presenza di Laurana a Milano è documentata da una lettera del 26 maggio 1466, cfr. la lettera di Marsilio Andreasi a Barbara di Brandeburgo da Milano, pubblicata in *Carteggio*, vol. VII, a cura di N. Covini, Roma 1999, pp. 72-73.

⁴⁴ A. Bruschi, nota introduttiva, *Federico da Montefeltro. Patente a Luciano Laurana*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano 1978, pp. 3-17.

getto di riforma dell'edificio e per avviare i lavori la *sovranza* del suo fiduciario Camillo de' Barzi – registrato a Milano fin dal 1463, e residente a San Maurilio dal 1468 – sarebbe stata più che sufficiente, come del resto è attestato di frequente per le commesse principesche “a distanza”⁴⁵. È infatti Camillo ad interessarsi della pavimentazione della strada prospiciente il palazzo, un'iniziativa assunta in un clima di crisi e di incertezza nei rapporti con il duca di Milano e completata nel novembre 1471⁴⁶. Degli stessi giorni è il testamento di Galeazzo Maria Sforza (3 novembre 1471) nel quale è previsto un progetto di mausoleo ducale a pianta centrale su modelli fiorentini e mantovani. Ma, come nota Sabine Eiche, negli stessi mesi anche il Montefeltro commissiona un mausoleo circolare a Urbino, e questo testimonia l'informazione e la volontà di sintonia di Galeazzo anche verso le iniziative urbinati⁴⁷.

Nonostante le crisi politiche che intercorrono tra Urbino e Milano, il canale dei rapporti diplomatici si mantiene costantemente aperto: la sede feltresca non viene mai chiusa, né requisita dalla Camera ducale, almeno fino alla morte di Federico nel 1482. È possibile che gli urbinati siano intervenuti sul palazzo successivamente al 1474, in coincidenza con il conferimento a Federico della dignità ducale, per ribadire la nuova posizione politica del committente e adeguare la sede diplomatica a nuove esigenze cerimoniali: Federico da quel momento si troverà a trattare con il difficile Galeazzo Maria da pari a pari, da duca a duca. Nello stesso periodo, è bene notare, riparte il cantiere del palazzo Ducale di Urbino. Ma i rapporti con Galeazzo Maria in quel momento sono pessimi⁴⁸.

⁴⁵ ASMi, *Notarile*, Maffeo Sukanappi, 1719, 9 febbraio 1463; *ibidem*, b. 1309, Gabriele Ciceri, 14 agosto 1464. La costante presenza di Camillo de' Barzi a Milano risulta necessaria alla riscossione delle condotte, ed inoltre egli si occupa anche delle forniture d'armi per Federico: ASMi, *Notarile*, 1924, Antonio Bombelli, 30 ottobre e 15 novembre 1471: «Fornitura di un'armatura per il conte d'Urbino da parte di Battista di Gabriele da Merate, da fornire entro il mese di dicembre. Actum in domo spectabilis domini Camillii de Barziis sita in porta Ticinensi parrocchie Sancti Maurilii Mediolani». Cfr. Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 98-106.

⁴⁶ Lo sottolinea Federico in una lettera al suo oratore il 7 novembre 1471: «La strada como per altra vi dissi so' contento faciate matonare et se bene el Signore pigliasse altro partito de la casa, so' contento averlo facto», *ibidem*, doc. 7, p. 199.

⁴⁷ S. Eiche, G. Lubkin, *The Mausoleum Plan of Galeazzo Maria Sforza*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, XXXII, 1988, pp. 547-553; C.L. Frommel, *Il palazzo ducale di Urbino e la nascita della residenza principesca del Rinascimento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro* cit., pp. 193-194. Per la cronologia della pala Montefeltro di Piero della Francesca la cui iniziale destinazione appare proprio il *tempio rotondo* nel cortile del Pasquino in palazzo Ducale cfr. da ultima E. Daffra, scheda n. 46, in *Fra Carnevale. Un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, a cura di M. Ceriana, K. Christiansen, E. Daffra e A. De Marchi, Milano 2004, pp. 267-271, con ampia e discussa bibliografia, che ne anticipa l'inizio alla metà degli anni Sessanta e la conclusione ai primi anni Settanta.

⁴⁸ W. Tommasoli, *La vita di Federico da Montefeltro*, Urbino 1978, pp. 212-213; R. Fubini, *Federico da Montefeltro e la congiura dei Pazzi: politica e propaganda alla luce di nuovi documenti*,

Si possono tuttavia considerare due date più propizie all'operazione promossa. La prima: tra maggio e novembre 1477. Dopo la scomparsa di Galeazzo Maria le possibilità per il duca di Urbino di aspirare alla condotta di luogotenente del ducato di Milano, carica che aveva ricoperto con Francesco Sforza e alla quale aveva dovuto rinunciare per contrasti con il figlio, era diventata un'ambizione che rientrava nell'ambito delle possibilità reali. In quel momento le attenzioni di Federico sono sommaramente concentrate su Milano: tanto più dal momento in cui Cicco Simonetta è saldamente al potere, vale a dire da maggio 1477⁴⁹.

Questo momento felice non ha tuttavia lunga durata: già a novembre con la congiura dei Pazzi i rapporti si fanno difficili⁵⁰. Tuttavia sembrerebbe questa la congiuntura ideale come possibile sfondo per l'operazione promossa nel palazzo donato dagli Sforza: è il momento in cui Federico si sta proponendo come candidato ideale per tornare a essere il condottiero principale della Lega, e dunque la promozione di una campagna di lavori al palazzo in contrada di San Maurilio avrebbe rivestito il significato di un ulteriore radicamento in città degli urbinati.

Per riprendere i rapporti con Milano Federico dovrà attendere il 1479, con l'ascesa di Ludovico il Moro al ducato di Milano⁵¹: durante la fragile tregua che caratterizza i due anni successivi, Federico tenterà di ricreare una lega generale di tutta l'Italia della quale poter essere comandante generale⁵². Nel 1481 viene ratificata la donazione della casa in via San Maurilio al duca di Urbino⁵³, e i rapporti con il Moro sono ottimi, al punto da

in *Federico da Montefeltro: lo Stato, le Arti, la Cultura*, a cura di G. Cerboni Baiardi, G. Chittolini e P. Floriani, Roma 1986, I, pp. 357-445; 397-405; Id., *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell'età di Lorenzo il Magnifico*, Milano 1994; N. Covini, introduzione a *Carteggio*, vol. VIII, a cura di Ead., Roma 2000, pp. 1-30; M. Miglio, *Federico da Montefeltro e lo Stato della Chiesa nel Quattrocento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro* cit., pp. 15-26.

⁴⁹ Da Milano, all'indomani della congiura, è Cicco Simonetta a convocare Federico, il quale giunge a Milano nelle vesti di «gonfaloniere della Chiesa e capitano di Ferrando». Cfr. M. Simonetta, *Introduzione*, in *Carteggio*, vol. XI, a cura di M. Simonetta, Roma 2001, pp. 7-39; Id., *Federico da Montefeltro: architetto della congiura dei Pazzi e del palazzo di Urbino*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro* cit., pp. 81-102.

⁵⁰ Cfr. Fubini, *Federico da Montefeltro e la congiura dei Pazzi* cit., pp. 357-445; Simonetta, *Introduzione* cit., pp. 7-39.

⁵¹ Tommasoli, *La vita di Federico da Montefeltro* cit., pp. 306, 310-311.

⁵² M. Mallett, *Federico da Montefeltro: soldato, capitano e principe*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di F.P. Fiore, Firenze 2004, pp. 3-13; 7. Cfr. la lettera di Zaccaria Saggi a Federico Gonzaga, Milano, 20 aprile 1480, pubblicata in *Carteggio*, vol. XII, a cura di G. Battioni, Roma 2002, p. 101: «Io non so già quello si cerchi il prefato duca d'Urbino di volere altro titolo che quilli ch'el ha, che sonno gli primi de christianità (confaloniero di Santa Chiesa e capitano generale de la maestà del re) [...]».

⁵³ *Giovanni Galeazzo Maria Sforza, Duca di Milano, conferma a Federico da Montefeltro, Duca di Urbino, la donazione di una casa in Milano, fattali da Francesco Sforza suo avo, indennizzandone Isabetta di Robecheo*, 23 marzo 1481, in Martinis, *L'architettura contesa* cit., doc. 9, p. 200. Il 5

far scrivere all'oratore ferrarese: «[...] Il signor Ludovico questa matina ha facto legere in Consiglio publice una littera del signor Duca de Urbino, il quale lo adora, per suo idolo, e dio in terra [...]»⁵⁴, aggiungendo «ma il male è che il prefacto Duca de Urbino è uno grandissimo adulatore»⁵⁵. Ed è nell'«estate calda del 1481» che viene inscenato uno scambio multiplo di cortesie al centro delle quali si trovano il palazzo Ducale di Urbino e il suo committente: su richiesta del marchese di Mantova, tramite Matteo Contugi, e di Lorenzo de' Medici, tramite Luca Fancelli, vengono richiesti e inviati i disegni del palazzo Ducale di Urbino, che sembra fare da sfondo a una elaborata messa in scena di principi-architetti in civile conversazione. Anche se, come nota Marcello Simonetta, tali scambi di cortesia vanno riletti all'interno del più ampio quadro politico-diplomatico dei contrasti che condurranno alla guerra di Ferrara⁵⁶.

A Milano, verosimilmente all'altezza del 1477, viene allestita un'operazione edilizia semplice, non particolarmente costosa, rapida ed efficace (è evidente che non vale la pena promuovere lavori costosi): un piccolo oggetto che *pietrifica* rapporti diplomatici tra Stati alleati. Con un solo gesto – l'inserimento di una sala-atrio ottagonale aperta alla sommità come un tempietto – la casa del nuovo duca di Urbino, signore della guerra e principe delle muse, si sarebbe trasformata in una *domus* all'antica, dichiarando con ciò la propria alterità rispetto a un contesto implicitamente inadeguato: ad occhi esperti si deve essere consumato uno scacco alla committenza sforzesca, rendendo anacronistici con un solo gesto i barbarismi umanistici dell'architettura milanese, scanditi da fregi in cotto scolpito da ordinare al metro⁵⁷.

Questi lavori potrebbero infine avere costituito un'occasione di trasferimento per un giovane architetto urbinato gravitante nell'orbita di Francesco di Giorgio Martini⁵⁸: ovvero Donato Bramante, i cui imprestiti

dicembre 1481 l'ambasciatore estense scrive «[...] Questa sera lo Illustrissimo signor Ludovico ha mandato a comunicar cum mecho una litera ricevuta da uno suo famiglio cavalcante mandato allo Illustrissimo signor duca de Urbino per stringer la praticha dela conducta [...]», ASMo, *Cancellaria Ducale, Carteggio Ambasciatori Estensi*, Milano, b.2b.

⁵⁴ *Ibidem*, b. 3. Giacomo Trotti al duca di Ferrara, Milano, 1° giugno 1482.

⁵⁵ *Ibidem*, Milano, 14 giugno 1482.

⁵⁶ Simonetta, *Federico da Montefeltro: architetto della congiura dei Pazzi* cit., p. 97.

⁵⁷ Un precedente illustre per l'affido di istanze di rinnovamento a oggetti architettonicamente piccoli alla corte di Urbino è l'alcova di Federico (1459 *ante quem*) per la quale Bruschi, *La formazione e gli esordi di Bramante* cit., pp. 46-48, propone una collaborazione tra Bramante e Fra Carnevale; cfr. M. Ceriana, *Fra Carnevale e la pratica dell'architettura*, in *Fra Carnevale: un artista rinascimentale da Filippo Lippi a Piero della Francesca*, a cura di M. Ceriana e K. Christiansen, Milano 2004, pp. 116-118.

⁵⁸ Riguardo a Francesco di Giorgio al servizio di Federico da Montefeltro, la prima notizia risale al maggio 1477, quando è documentato in un contratto che prevede la ricostruzione per conto del duca di Urbino di strutture difensive al confine con il territorio perugino. Successivamente, l'8 novembre 1477, egli dichiara di «trovarsi a servizio de l'Illustrissimo duca d'Urbino», mentre in due

dall'architetto senese, come nel più tardo palazzo Botta, costituiscono il tessuto di un dialogo a distanza continuo tra i due⁵⁹.

Se l'ipotesi fosse corretta, a questo punto l'arrivo di Bramante a Milano nel 1477 sotto il segno del duca di Urbino, potrebbe trovare una motivazione coerente. Ma se l'autore dell'atrio in questione fosse Bramante, sorge però spontaneo l'interrogativo su come mai Cesariano, che dichiara quest'architettura degna di nota, all'interno del suo fluviale commentario a Vitruvio non ne menzioni l'autore. Le imbarazzanti omissioni di Cesariano rispetto a Bramante, dichiarato suo «primario preceptore» sono state notate da Rovetta, tanto da minarne sia la credibilità che la consistenza dell'affermazione di prossimità⁶⁰. Dal commento a Vitruvio sono omessi il Duomo di Pavia, la Canonica e i chiostri di Sant'Ambrogio, mentre restano San Satiro e la Sacrestia «sine cella, ma columnata atticurgamente»⁶¹ (l'apprendistato di Cesariano presso Matteo Fedeli è documentato al 1493⁶²) e il San Pietro Vaticano del quale Bramante è detto «primo architecto e commutatore et amplissimo refundatore»⁶³. Infine, una cartina di tornasole desolante sull'effettiva conoscenza da parte di Cesariano dell'opera bramantesca è la citazione di Gaspare Ambrogio

lettere del duca di Urbino dal campo di battaglia – datate 25 e 27 luglio 1478 – il duca si riferisce a lui chiamandolo «mio architectore». Cfr. A.S. Weller, *Francesco di Giorgio 1439-1501*, Chicago 1943, docc. XIX, XX, XXI. Secondo Nicholas Adams è possibile che Francesco fosse attivo al servizio del duca forse già dal 1472, data della partenza di Laurana, e più verosimilmente entro il 1475, data dello scioglimento della società con Neroccio de' Landi: N. Adams, *L'architettura militare di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri e F.P. Fiore, Milano 1994, p. 128. Francesco di Giorgio dalla primavera del 1478 al giugno 1480 è documentato al seguito di Federico da Montefeltro, come architetto e ingegnere militare nelle guerre contro Firenze e poi al servizio del duca di Calabria (che in quel periodo risiede a Siena). Entro la metà del 1481 è di ritorno a Urbino dove rimane fino ai primi mesi dell'89. Dopodiché, egli non tornerà più a Urbino se non per pochi giorni tra l'agosto e il settembre 1490 chiamato da Guidobaldo, subito dopo il soggiorno a Milano. Cfr. C. Maltese, *Opere e soggiorni urbinati di Francesco di Giorgio*, in *Studi artistici urbinati*, a cura di P. Rotondi, Urbino 1949, vol. I, pp. 59-83: 60.

⁵⁹ Si confermerebbe, su diverse basi, la tesi di M.G. Pernis, *Il palazzo di Federico da Montefeltro a Milano: un'ipotesi per il viaggio di Bramante in Lombardia*, in «Notizie da palazzo Albani», 19, 1990, pp. 13-26 che, a partire da Franceschini e sulla base di un nuovo documento che arricchisce il regesto delle donazioni ducali agli urbinati, ipotizza una campagna di lavori promossa da Federico, da datare genericamente agli anni 1468-1482, e affidata a Bramante, senza tuttavia condurre alcun approfondimento sul dato architettonico né su quello storico. Sui rapporti tra Bramante e Francesco di Giorgio nei decenni Settanta-Ottanta, cfr. R. Schofield, *Florentine and Roman Elements in Bramante's Milanese Architecture*, in *Florence and Milan. Comparisons and Relations*, a cura di C.H. Smyth e G.C. Garfagnini, Firenze 1989, vol. I.

⁶⁰ A. Rovetta, *Introduzione*, in C. Cesariano, *Vitruvio De Architectura. Libri II-IV. I materiali, i templi, gli ordini*, Milano 2002, pp. XI-LV: LIII.

⁶¹ *Ibidem*, p. XLVII.

⁶² R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 309-310, 324-326.

⁶³ Rovetta, *Introduzione cit.*, p. XLVIII.

Visconti, di cui tesse gli elogi «preclarissimo Gaspar Ambrosio mecenas splendidissimo» (c. 110v.), senza però far parola degli affreschi di Bramante nella casa di San Pietro in Camminadella, finendo per indebolire ulteriormente la già fragile ipotesi di Schofield circa una giovanile frequentazione di Cesariano del prestigioso cenacolo umanistico nella veste ancora più improbabile di un quindicenne dissertatore di Lucrezio⁶⁴.

Bramante, da Urbino a Milano

Il palazzo del duca di Urbino, o, come scrive Leonardo, di Gian della Rosa, è l'ultima tessera che parrebbe risolvere il *rebus* della lista leonardesca degli «edifici di Bramante» e insieme un nodo storiografico di lunga data⁶⁵.

Se la casa del duca di Urbino contiene il primo cantiere bramantesco a Milano, con lavori avviati presumibilmente dal 1477, e quella di Cicco Simonetta si configura come il luogo di riunione dei committenti della prima attività di Bramante⁶⁶, il rapporto elettivo tra Cicco Simonetta e il duca di Urbino rappresenta lo snodo cruciale per l'arrivo di Bramante a Milano.

L'amicizia tra il Montefeltro e il potente segretario ducale nasce sotto gli auspici di Francesco Sforza – Federico è padrino del primogenito di Cicco, Giovanni Giacomo – e si mantiene nel tempo⁶⁷: all'indomani

⁶⁴ Schofield, *Gaspare Visconti* cit., pp. 308-309. Peraltro lo stesso Schofield riguardo all'auto-biografia di Cesariano ne sottolinea «la sommarietà, ellitticità e mendacità», *ibidem*, *Appendice. Il periodo giovanile di Cesariano*, pp. 325-330.

⁶⁵ Bruschi, *La formazione e gli esordi di Bramante* cit.; S. Buganza, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in "Nuovi Studi", IX-X, 2005, pp. 69-103, con ampia bibliografia e una suggestiva ipotesi dell'arrivo di Bramante a Bergamo nel 1476 sotto gli auspici del colto patrizio veneziano Francesco Diedo. Quest'ultimo risulta inviato della Repubblica a Urbino nel 1472, nel 1473 podestà a Ravenna (e committente di Pietro Lombardo), capitano a Bergamo nel 1475 e ambasciatore a Milano dall'ottobre 1479 al giugno 1480. Cfr. inoltre Rovetta, *Cultura architettonica e cultura umanistica a Milano* cit., p. 82; Id., *La cultura antiquaria a Milano negli anni settanta del Quattrocento*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993; M. Ceriana, *Rubriche per la prima carriera artistica di Bramante*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di S. Romano e P.N. Pagliara, Roma 2014, pp. 217-255. Un soggiorno milanese di Bramante al 1477 non esclude quello bergamasco, negli stessi anni Amadeo risulta conteso tra il cantiere della cappella Colleoni e quello dell'altare di San Giuseppe al Duomo di Milano – «el [lo scultore] perde tempo asaj in andare inanze et in dreto»: lettera del duca di Milano ai provveditori veneziani di Bergamo, a Candian Bollani, Zaccaria Barbaro e Francesco Diedo del 10 dicembre 1475 in *Documenti Amadeo*, p. 104.

⁶⁶ *Supra*, pp. 19-21.

⁶⁷ «Illustrissimus dominus Federichus Montefeltri Urbini et (ducatu) comes [...] filius quondam domini comitis Guidantoni comitis Urbini, nunc moram trahens in civitate Urbini, in porta Nova parrochie Sancti Bartholomei intus, fecit magnificum virum dominum Iohannem de Tolentino filium quondam magnifici domini Nicolay absentem tamquam presentem spetialiter ad baptism(a) quadam creaturam natam sive nascituram filiam magnifici domini Zechi de Calabria [...]», ASMi, *Notarile*, Pietro Brenna, 996, foglio 1832, 24 aprile 1457, cfr. Martinis, *L'architettura contesa* cit., pp. 98-106.

dell'assassinio di Galeazzo Maria Sforza, è infatti il Simonetta che «contra l'oppinione d'ognuno l'habbi richiesto a venire qui el duca d'Urbino, che è stato cosa che è dispiaciuta generalmente ad ognuno»⁶⁸. Inoltre, sin dal marzo 1477 nella casa di Cicco soggiornava un emissario di Federico, il notaio Matteo Benedetti; mentre a sua volta il milanese accredita presso la corte urbinata un proprio "famiglio"⁶⁹.

Nel 1480 la testa di Cicco Simonetta era stata tagliata, l'eco delle vicende milanesi relative alla sorte del primo segretario superava la Lombardia e s'imprimeva nei versi dell'urbinate Giovanni Santi, padre di Raffaello⁷⁰. Nel 1481, mentre il figlio di Cicco trovava rifugio presso il proprio padrino alla corte di Urbino⁷¹, si procedeva con la stima del sontuoso palazzo del Simonetta⁷².

Si conferma quanto ipotizzato dallo stesso Rossetti, come «i contatti stabiliti a Milano da Bramante durante gli anni ottanta del Quattrocento sembrano trovare nodo comune in un unico ganglio, quello degli eredi spirituali del clima creatosi in casa Simonetta nel decennio precedente»⁷³. E se Gian Giacomo Trivulzio «ebbe gran favor da messer Cecco Simonetta»⁷⁴, il poeta Piattino Piatti veniva ospitato alla corte di Urbino negli anni Settanta, e al contempo prestava servizio d'armi presso Federico da Montefeltro e poi con Gian Giacomo Trivulzio⁷⁵; Gaspare Visconti si imparentava col segretario ducale attraverso il proprio matrimonio.

⁶⁸ Lettera di Zaccaria Saggi a Ludovico Gonzaga, 27 gennaio 1477, in Simonetta, *Introduzione* cit., pp. 7-39.

⁶⁹ Fubini, *Federico da Montefeltro e la congiura dei Pazzi* cit., pp. 409-411. La confidenza tra i due è tratteggiata in una lunga lettera del Montefeltro stesso al Benedetti, datata all'estate del 1477, in cui il duca manifesta le proprie perplessità circa la situazione politica italiana raccomandando il sostegno agli interessi del Simonetta e concludendo: «io non amo mancho le cose de la magnificencia de messer Cicho et di nostri comuni figlioli, et precipue del mio meser Gioanne Iacopo, che el stato et la vita propria», *ibidem*, pp. 457-458 n. 46.

⁷⁰ M. Simonetta, *Rinascimento segreto: il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano 2004, pp. 163-165; Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 44.

⁷¹ Dopo la caduta di Cicco, ritroviamo proprio il figlioccio di Federico a Urbino registrato in atti rogati proprio da quel Matteo Benedetti ospitato nella casa del padre dalla fine degli anni Settanta: Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 44. Nel frattempo veniva inoltrata a Ludovico la richiesta del duca di Urbino degli atti del processo del Simonetta: Simonetta, *Rinascimento segreto* cit., p. 165.

⁷² Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., p. 45.

⁷³ *Ibidem*, p. 44.

⁷⁴ *Relazione del ducato di Milano del segretario Gianjacopo Caroldo, 1520*, in *Relazioni degli Ambasciatori veneti al Senato veneziano*, a cura di A. Segarizzi, Bari 1913-1916, vol. II, pp. 3-29: 9.

⁷⁵ A. Simioni, *Un umanista milanese: Piattino Piatti*, in "ASL", XXXI, 1904, pp. 5-50, 226-301. Giovanni Agosti ha segnalato un distico «ad Gentilem Bellinum pictorem» composto da Piattino Piatti, in rapporto con la corte di Urbino negli anni Settanta. I versi in questione si trovano all'interno del codice Urbinate Latino 713 della Biblioteca Vaticana, dedicato a Federico da Montefeltro, e da datarsi secondo Agosti al 1474. Cfr. P. Piatti, *Elegie cum epigrammatibus veteribus et novis*, Milano 1508, c. 40; T. De Marinis, A. Perosa, *Nuovi documenti per la storia del Rinascimento*, Firenze 1970, p. 202; G. Agosti, *Scrittori che parlano di artisti, tra Quattro e Cinquecento in Lombardia*, in *Quattro pezzi lombardi*, Brescia 1998, p. 62; Id., *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 425 n. 137.

A questo punto la ricorrenza di ambienti centrici in edifici commissionati all'interno di questa cerchia richiede una maggiore attenzione, e quello che era apparso un *unicum*, l'atrio nella casa del duca di Urbino, si rivela capostipite di una piccola genealogia architettonica. Si tratta di una stanza dotata probabilmente di un tale potere semantico da essere in grado di risignificare un'intero *sedimen* in senso antiquario. Oltre ad essere strettamente collegato alla riflessione sulle parti della casa degli antichi condotto all'interno della corte di Urbino, l'*atrium* avrebbe richiamato, per il peculiare trattamento della luce proveniente dall'alto tramite un'apertura alla sommità della volta, la *camera picta* che Andrea Mantegna aveva apparecchiato per Ludovico Gonzaga nel Castello di San Giorgio a Mantova, dando così sostanza alle parole di Sabba da Castiglione quando vuole Mantegna maestro di Bramante⁷⁶. Quest'ultimo si trova a intrecciare diverse fonti architettoniche e figurative, e ambedue i filoni convergono sul tema dell'antico. Che un'«architettura con un cielo in mezzo» fosse un tema presente alla corte urbinata, percepito come pertinente a un'amplificazione efficace, lo si desume dal semplice sfondato a perimetro dodecagonale ritagliato da un soffitto piano che sovrasta *Federico con il figlio Guidobaldo che ascolta la lezione di un umanista* dipinto da Giusto di Gand, proveniente dallo Studiolo di Federico a Gubbio⁷⁷, a sua volta richiamato nell'incisione Prevedari. Lo ritroviamo però a Milano dar forma nel 1485 alla «Camera dell'Oro» allestita da Bramante nella stanza quadrata al piano terreno nella casa Gian Giacomo Trivulzio, dotata di un'elaborata decorazione lignea con una «roda» al centro⁷⁸, mentre un altro esempio che fa parte di questa costellazione è il salone d'onore al piano nobile della villa di Gaspare Ambrogio Visconti a Vignate, sfondo per il *De Paulo et Daria amanti* dello stesso Visconti e per la *Cerva bianca* del Fregoso, nonché menzionata dal Bandello nella XXVI Novella come «magnifico palazzo»⁷⁹. Al centro della «Cassina Bianca», sede dell'*otium* umanistico visconteo, a pianta quadrata con torri angolari, si trovava il salone coperto da impalcati lignei decorati e con presa di luce superiore, tramite un alto tamburo ottagonale aperto al cielo attraverso un «caratteristico cupolino» (non è chiaro se si trattasse di

⁷⁶ Sabba da Castiglione, *Ricordi ovvero Ammaestramenti*, a cura di S. Cortesi, Faenza 1999, ricordo CXI, p. 191 (Venezia 1548, p. 139).

⁷⁷ La mostra di «Giusto di Gand, Berruguete e la corte d'Urbino», in «Emporium», 126, 1957, pp. 270-275.

⁷⁸ Anche le «camere d'oro» indicano una direzione mantovana: dalla sala di ricevimento nel Castello di San Giorgio, alla «camera picta e aurata» nel Castello di Revere, registrata in un documento del 1485: Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 359, 401 n. 9.

⁷⁹ Cfr. Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 46-49; S. Buganza, *Tra la città e la campagna. Gaspare Ambrogio Visconti committente d'arte*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma 2020, pp. 77-108.

una volta o di una lanterna), definendo anche in questo caso un ambiente a pianta centrale ancora con un cielo in mezzo⁸⁰:

Vaghezza e vivacità presentavasi nel delizioso fregio dell'imposta del soffitto che risulta nella sola parte andata distrutta con la demolizione dell'impalcatura in legno. Maestosa e veramente imponente riusciva l'ampia fascia del fregio che si stendeva lungo tutte le pareti come un arazzo disteso e fissato con borchie e motivo a schema geometrico in riquadri ed ampi dischi – grandiosi tondi, medaglioni – nei quali figuravano ritratti di personaggi contemporanei. [...] l'orditura geometrica di questo grandioso fregio ad ampi riquadri e tondi come quelli che predilesse Bramante per elemento decorativo di pari semplicità grandiosa purezza che rifulge nella sua architettura⁸¹.

Negli ambienti circostanti si svolgeva un ambizioso programma affrescato con una sequenza di vedute urbane (nella successione significativa di Gerusalemme, Milano, Roma; e Genova, Rodi, Firenze, Napoli), analogamente a ciò che i marchesi di Mantova andavano ordinando a Gonzaga e a Marmirolo, e Innocenzo VIII nel Belvedere Vaticano⁸², mentre a Milano il tema veniva declinato sulle pareti all'aperto della cappella Pozzobonelli, e una tavola con la veduta di Roma si trovava in casa di Giovanni Tolentino⁸³.

⁸⁰ Altro carattere distintivo dell'edificio era la monumentale scala di accesso al piano nobile percorribile a cavallo entro pareti completamente affrescate: L. Cavanna, *Note, documenti e immagini di storia vignatese*, Vignate 1989, pp. 68-72; S. Leondi, *C'era un «Candido palaggio... bello a meraviglia»*. *Appunti sullo scomparso Palazzo di Cascina Bianca nel Comune di Vignate. Il poeta sforzesco Gaspare Visconti vi ambientò alcune scene del poemetto «De Paulo e Daria amanti»*. *Donato Bramante aveva contribuito alla costruzione dell'edificio?*, in "I quaderni del Castello", a cura del Gruppo Amici della Storia Locale "Giuseppe Gerosa Brichetto", 6, 2015, pp. 36-48, che si basano sulle relazioni di Andrea Fermini, conservate alla Biblioteca d'Arte di Milano: *Il palazzo bramantesco del poeta Gaspare Ambrogio Visconti a Cassina Bianca* (OP.B. 1707) e *Il palazzo di Gaspare Ambrogio Visconti, il mecenate di Bramante* (OP.B.1708).

⁸¹ Fermini, *Il palazzo di Gaspare Ambrogio Visconti* cit., p. 12, cit. in Rossetti che giustamente rimanda a B. Adorni, *Un lascito bramantesco all'architettura "lombarda" fra Quattrocento e Cinquecento: l'alzato caratterizzato da decorazioni geometriche*, in *Bramante milanese* cit., pp. 99-109.

⁸² W. Prinz, *Galleria. Storia e tipologia di una forma architettonica*, a cura di C. Cieri Via, Modena 1988, pp. 58 sgg.

⁸³ «La tecnica dell'affresco praticata in queste due gallerie si distingue da quella adottata in generale nel palazzo – è ottima – il dipinto è fatto su intonaco liscio a lama di cazzuola e nell'impasto della stabbitura vi è della polvere di marmo (carbonato di calce) e la pittura dà l'effetto di un encausto. Tanto che l'imbiancatura sopra postavi non venne assorbita e quindi in molte parti non aderente, come si rileva facilmente sugli stemmi a testa di cavallo delle lunette», Fermini, *Il palazzo bramantesco* cit., p. 8v; e Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 48-49. Sulla natura del complesso che si sviluppava intorno alla cappella Pozzobonelli non abbiamo informazioni precise (cfr. da ultima V. Fortunato, *La cascina Pozzobonelli: indagini sulla proprietà e gli interventi architettonici*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 64-70, e *supra*, p. 43 n. 80), così come l'accesso alla cappella triconca tramite un lungo braccio di portico che vi s'innesta direttamente appare una configurazione insolita. Unica assonanza, seppur vaga, è con il disegno

L'autore e la datazione dell'intervento a Vignate restano al momento ignoti, mentre per ritrovare Bramante al lavoro su questo tipo di ambiente bisogna aspettare la metà degli anni Novanta, quando è documentato lavorare a una camera con un «cello tondo» decorata con i pianeti nel Castello di Vigevano⁸⁴.

di Leon Battista Alberti per un complesso termale, conservato nel codice Ashburnham 1828 appendice, Firenze Biblioteca Laurenziana, cc. 56v-57r, nel quale al fondo di un lungo ambulacro rettilineo si apre un ambiente triconco ad absidi depresse. Il codice, assemblato nel Seicento probabilmente dall'architetto urbinato Muzio Oddi, contiene alcuni disegni originali di Francesco di Giorgio, e numerosi disegni identificabili come copie martiniane, eseguiti da due mani diverse, ambedue anonime. In particolare un secondo gruppo di disegni, più omogeneo, consiste in numerose variazioni sul tema del palazzo urbano riprese dai Trattati, cfr. H. Burns, *Progetti di Francesco di Giorgio Martini per i conventi di San Bernardino e Santa Chiara ad Urbino*, in *Studi bramanteschi* cit., pp. 293-311; M. Morresi, *Francesco di Giorgio e Bramante: osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana*, in *Il disegno di architettura*, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano 1989, pp. 117-124. Sulla veduta di Roma in casa dei Tolentini cfr. R. Sacchi, *Un episodio di classicismo lombardo: il monumento Tolentini in Santa Maria Incoronata*, in *Quaderno di studi sull'Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza per gli 80 anni di Gian Alberto dell'Acqua*, a cura di M.T. Balboni Brizza, Milano 1990, pp. 100-104: 103 n. 10.

⁸⁴ 4 marzo 1495, Lavori al Castello di Vigevano: «La camera nova che fa depinzere Bramante che è apreso de la strada è finita de rifare de zeso. La camera che è apreso ala capella se depinzerà. *Quella del cello tondo* non è metuto anchora ordine lavorare. Bramante è andato a Pavia per tore alcune cosse dal fiolo de maistro Ambrosio da Rosa per potere fare lavorare dicta camera»; 5 marzo 1495, Giacomo Pusterla, castellano di Pavia, informa Ludovico il Moro della visita di Bramante alla biblioteca: «È stato qua Bramanti ingegnere de sua excellentia quali dice havere commisione di quella de cavare alcuni desegni ne lo orologio che è in questa librerie de certe pianeti per ornare uno certo celi de una camera ad Vigivani», ASMi, Autografi, 98, 16, 4 e 5 marzo 1495, in Repishti, *Regesto*, docc. 58, 59, pp. 212-213. Un'immagine suggestiva per questi ragionamenti è il più tardo sfondo architettonico della tarsia lignea dello *Sposalizio di Maria*, della serie bergamasca di fra Damiano in Santo Stefano (dal 1510), un ambiente che interpola la copertura con occhio o ruota, e le decorazioni di Santa Maria delle Grazie, su disegno di maestri di educazione bramantesca (Troso da Monza, Bramantino e Zenale): cfr. M. Michiel, *Notizia d'opera di disegno pubblicata e illustrata da D. Jacopo Morelli (1521-1543)*, a cura di G. Frizzoni, Bologna 1884, p. 133. La composizione verrà riprodotta, e complicata, da fra Damiano altre due volte a distanza di anni, in San Domenico a Bologna: nella *Cena in casa di Simone il lebbroso* (nel presbitero), 1528-1530, e nella *Circoncisione* (nel coro) 1541-1551, cfr. M. Ferretti, *I maestri della prospettiva*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. XI, *Forme e modelli*, Torino 1982, pp. 459-585: 554-560, il quale nota come nella tavola della *Scoperta del fuoco* nei Commentarii a Vitruvio (c. 31v), Cesariano adatti parte del disegno della tarsia bergamasca dell'*Età dell'Oro*. Sulle tarsie bolognesi, da ultimo: B. Adorni, *I disegni per le tarsie di fra Damiano da Bergamo*, in *Jacopo Barozzi da Vignola*, Milano 2008, pp. 17-19. Echi di queste sperimentazioni giungeranno nel secolo successivo a Ferrara, nella cosiddetta Sala del Tesoro nel palazzo di Antonio Costabili, ricchissimo ambasciatore estense a Milano, F. Petrucci, *Costabili, Antonio*, DBI, XXX, 1984, *ad vocem*. L'opera è attribuita a Garofalo con la consulenza di Cesariano, datata entro la fine del primo decennio (A. Pattanaro, *Garofalo e Cesariano in Palazzo Costabili a Ferrara*, in "Prospettiva", 73-74, 1994, pp. 97-109), presenta una copertura a finta volta su perimetro dodecagonale, con un'architettura *ficta* e al centro un'imponente *roda* lignea a rilievo dorata e intagliata (fig. 69). Un gusto lombardo si ravvisa anche nei tre prospetti del cortile, dove su un registro ad archi su colonne si sovrappone un alto attico scandito da paraste nane, il cui ritmo raddoppiato prelude quello delle colonne superiori, accostabile al palazzo di Giovan Francesco Bottigella a Pavia (figg. 159-161). I lavori per il palazzo Costabili a Ferrara vengono avviati verso il 1496 (in coincidenza con la residenza stabile del committente a Milano), attraverso l'avvicinarsi di diverse campagne di lavori che coinvolgono maestranze e lapicidi lombardi legati a Biagio Rossetti; il cantiere è in piena attività



Nella seconda metà degli anni Ottanta, morti Cicco e Federico, e Bramante in pianta stabile a Milano, il centro delle avanguardie culturali, e della ribalta bramantesca, diventa la casa di Gaspare Ambrogio Visconti e la sua biblioteca. Perché Leonardo non citi tra gli «Edifici di Bramante» la casa di Gian Giacomo Trivulzio farebbe pensare a un intervento dell'urbinate limitato a una sola consulenza per un riadobbo (la "Camera dell'Oro" e forse la scala) e non a un progetto più ampio come quello per la casa di Gaspare Ambrogio, il cui allestimento dipinto doveva essere assolutamente pervasivo. Intorno al Visconti si ramificano poi relazioni di diversa natura: da una parte il barone-poeta Giovanni Tolentino, nella cui dimora appare uno stupefacente ma purtroppo scomparso *xysto*⁸⁵, e

tra il 1501 e il 1502, e nello stesso anno la loggia maggiore risulta compiuta nel dettaglio. Sul palazzo da ultima: M.T. Sambin de Norcen, *Palazzo Costabili, detto di Ludovico il Moro*, in F. Ceccarelli, A. Marchesi, M.T. Sambin de Norcen, *Biagio Rossetti 1444-1516. Architettura e documenti*, Bologna 2019, pp. 91-95. La casa, probabilmente abitata in regime di fraterna, ancora nel 1523 risultava incompleta, ma, nonostante i tempi di realizzazione irregolari, è frutto di un progetto custodito nel tempo dal suo committente, il quale nel proprio testamento richiederà agli eredi di far finire «la casa [...] secondo el disegno e el modello fatto», L. Ciammitti, V. Gheroldi, *Il polittico Costabili, prospettive incrociate*, Roma 2017, pp. 59, 62-63. Per quanto riguarda l'apparecchiatura della Sala del Tesoro, la presenza di Cesariano diventa uno dei tramiti sostanziali per la riproduzione del modello milanese a Ferrara, probabilmente sotto gli auspici di Antonio Visconti, consigliere ducale e oratore sforzesco in città dal 1495 al 1499, e marito di Maddalena Trivulzio di Gian Fermo, nipote del Magno (Rossetti, *Sotto il segno della vipera* cit., pp. 78, 143-145; F. Ruffini, *Linee rette e intrichi: il Vitruvio di Cesariano e la Ferrara teatrale di Ercole I*, in *La corte e lo spazio: Ferrara estense*, a cura di G. Papagno e A. Quondam, Roma 1982, pp. 365-429). A Milano, Antonio è al centro di una corte di intellettuali, specie grecisti nella casa presso Sant'Eufemia, nel quartiere milanese dei Trivulzio, e artisti, come Giovanni Francesco Caroto: «signor Anton Maria Visconte, tiratoselo in casa, gli fece molte opere per ornamento delle sue case, lavorare», e lo stesso Cesariano: G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori con nuove annotazioni e commenti di Gaetano Milanese*, Firenze, 1878-1885, IV, p. 569; Vitruvio Pollione, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano* cit., c. 91v. Tra il 17 gennaio 1507 e il 2 dicembre 1508 si svolge il carteggio che vede protagonisti il canonico Beltrando Costabili, fratello di Antonio e oratore della casa d'Este presso la curia romana, e Bramante, rispetto al quale dichiara un rapporto di amicizia, a proposito della richiesta da parte di Alfonso d'Este di un progetto di una fortezza per Ferrara, di cui otterrà il disegno: A. Marchesi, *Tra Prisciani e Rossetti: un progetto di Bramante per Alfonso I d'Este*, in *Biagio Rossetti e il suo tempo*, a cura di A. Ippoliti, Roma 2018, pp. 171-180, docc. 2, 3, 4, 5. La possibile confidenza tra i fratelli Costabili e Bramante risale al periodo milanese, almeno dal 1497 quando i due ferraresi partecipavano alle riunioni del Consiglio Segreto del Moro (A. Biondi, *Costabili, Beltrando*, DBI, XXX, 1984, *ad vocem*). A questo puzzle di personaggi va infine aggiunto il cardinale Ippolito d'Este, fratello del duca Alfonso e cognato del Moro, arcivescovo di Milano dal 1497, residente nello scorcio del secolo tra il palazzo arcivescovile e quello di famiglia a Porta Tosa: C. Marcora, *Il Cardinal Ippolito I d'Este, Arcivescovo di Milano (1497-1519)*, in "Memorie storiche della diocesi di Milano", 5, 1958, pp. 325-520: 347. Nel 1517 Beltrando Costabili è residente a Milano in qualità di vicario del cardinale Ippolito d'Este, e in società con Ludovico Ariosto per l'ufficio della Cancelleria Arcivescovile di Milano, di cui Ariosto gode di un terzo degli utili: *La vita di m. Lodovico Ariosto scritta dall'abate Girolamo Baruffaldi*, Ferrara 1807, p. 178. Cfr. R. Martinis, «Timeo Danaos et dona ferentes». *Diplomazia e architettura nella Milano sforzesca*, in *Leonardo e la città ducale*, a cura di F. Repishti, Milano 2020, pp. 77-98.

⁸⁵ *Supra*, pp. 69-73.

dall'altra il castellano-alchimista, Filippo Eustachi. Costui, giocando in anticipo sui tempi, offre a Bramante l'occasione di riprogettare il grande palazzo presso il Terraggio che si sarebbe presentato come una vera e propria porta urbana all'antica.

Per il proprio palazzo il ricco castellano non deve aver lesinato in *understatement*, al contrario ha pigiato il pedale della magnificenza, e la sua strategica autorappresentazione deve essere apparsa dopo la sua caduta in disgrazia, appetibile a molti. Tra costoro, il maestro delle entrate ducali, l'altrettanto ricco Bergonzio Botta, che dopo aver tentato, nel 1492 di acquisirne senza successo la proprietà⁸⁶, a vicenda conclusa, per emulazione ne chiamerà lo stesso architetto: Bramante. Tuttavia «borgonzio» si esimerà scaltramente da un gesto altrettanto clamoroso quale quello del castellano, mettendo in atto una “dissimulazione onesta” per via di architettura, dove nel giardino degli aranci la raffinatezza del gioco tra vero e falso riflette in modo paradigmatico l'eterno volteggiare del cortigiano, con faticosissimi passi di danza eseguiti con somma sprezzatura⁸⁷.

⁸⁶ *Supra*, p. 86 n. 41.

⁸⁷ B. Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, a cura di W. Barberis, Torino 1998, I, XXVI, pp. 59-60: «Vedete adunque come il mostrar l'arte ed un così intento studio levi la grazia d'ogni cosa. Qual di voi è che non rida quando il nostro messer Pierpaulo danza alla foggia sua, con que' saltetti e gambe stirate in punta di piede, senza mover la testa, come se tutto fosse un legno, con tanta attenzione, che di certo pare che vada numerando i passi? Qual occhio è così cieco, che non vegga in questo la disgrazia della affettazione? e la grazia in molti omini e donne che sono qui presenti, di quella sprezzata desinvoltura (ché nei movimenti del corpo molti così la chiamano), con un parlar o ridere o adattarsi, mostrando non estimar e pensar più ad ogni altra cosa che a quello, per far credere a chi vede quasi di non saper né poter errare?».

II.

Lombardi in panni curiali: Piacenza, Lodi e Pavia

I.

Il palazzo di Manfredo Landi a Piacenza: novità in provincia

Piacenza è terra di passo come Fiorenza¹.

Le terre del basso e medio corso del Po si trovano in una zona di confine e di attrito dei grandi potentati italiani, al centro di un più ampio gioco di forze che le condiziona dall'esterno, e Piacenza ne è uno dei casi più emblematici.

In posizione nevralgica all'incrocio tra la via Francigena e il Po, tra Quattro e Cinquecento la città resta dominata da poche famiglie che si disputano il potere a livello locale, in qualità di feudatari e signori del contado, mentre come distretto amministrativo strategico viene contesa tra Milano – prima viscontea, poi sforzesca e infine francese – e l'Impero, poi lo Stato della Chiesa, e successivamente i Farnese².

I rapporti con la capitale del ducato si svolgono sotto il segno di una fredda lontananza; nonostante lo stato territoriale visconteo si fondi proprio a partire dalla conquista di Piacenza, la città godette di minimi vantaggi, a beneficio della rapida ascesa di Pavia³. Non sorprende così constatare come il panorama architettonico piacentino nella seconda metà del Quattrocento presenti uno scarso aggiornamento, con edifici pienamente inseriti nella tradizione tardogotica-solariana, in vistoso sfasamento rispetto a ciò che si andava elaborando nei centri artistici più prossimi⁴.

¹ L. da Vinci, minuta di lettera a Fabrizio Marliani, vescovo di Piacenza, 1495, codice Atlantico, f. 887r (ex f. 323r), BAM. Pubblicata da E. Solmi, *Leonardo da Vinci e la Cattedrale di Piacenza al tempo del vescovo Fabrizio Marliani*, in "Bollettino storico piacentino", VI, 1911, 1, pp. 17-28: 23; e L. Beltrami, *Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci*, Milano, 1919, pp. 55-57, doc. 92.

² *Storia di Piacenza*, vol. III, *Dalla signoria viscontea al principato farnesiano (1313-1545)*, Piacenza 1997, *passim*; il quadro di riferimento resta G. Chittolini, *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado*, Torino 1979.

³ P. Castignoli, *Dal governo di Azzone all'ascesa al potere di Gian Galeazzo (1336-1385)*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 41-68: 60; Id., *Gian Galeazzo duca di Milano e il suo progetto di unificazione italiana*, *ibidem*, pp. 69-90: 77.

⁴ B. Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 591-654: 591-616. Questo stato di centro minore era sottolineato dall'assenza di uno Studio, che risultava ulterior-

All'interno di questo quadro, palazzo Landi rappresenta dunque un episodio dirompente, per forme, tempi e mentalità, secondo un'operazione le cui occasioni si formano nei primi cantieri bramanteschi milanesi.

Attraverso la propria residenza, il consigliere ducale Manfredo Landi (1429-1488) allestisce la cornice della sua ascesa alle più importanti cariche pubbliche del ducato sforzesco⁵: membro del Consiglio Segreto dal 1481⁶, cittadino milanese dal 1487, è inoltre consuocero di Andriotto del

mente penalizzante: letterati e umanisti erano costretti a spostarsi verso centri come Milano, Pavia, Cremona, Bologna o Genova, alla ricerca di un'occupazione presso una corte o uno Studio, con i casi celeberrimi di Lorenzo e Giorgio Valla: G.M. Anselmi, L. Chines, *L'umanesimo latino, ibidem*, pp. 443-483: 443, 453-459.

⁵ Ghibellini fin dal Duecento, i Landi sono una delle cinque grandi famiglie nobiliari nelle cui mani Azzone Visconti rimette la città nel 1336: P. Racine, *Una nuova nobiltà*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 209-221: 213; P. Castignoli, *Gian Galeazzo duca di Milano e il suo progetto di unificazione italiana*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 69-90: 77; D. Andreozzi, *Piacenza sotto il dominio di Filippo Maria Visconti*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 109-124: 115-116. Nelle *Relazioni ambasciatori veneti al Senato, raccolte, annotate ed edite da E. Alberi*, serie II, tomo V, Firenze 1858, p. 223, Gianjacopo Caroldo nel 1520 osserva: «Piacenza è quasi tutta guelfa [...] i conti Lando ed Anguissola, che sono ghibellini, hanno gran potere nel territorio [...]». Il passaggio dai Visconti agli Sforza, viene attraversato senza scosse apparenti da Manfredo Landi che riuscì a perseguire le proprie ambizioni personali armonizzandole nella fine tessitura dei rapporti tra Francesco Sforza con città e feudatari. L'esordio del Landi nella vita pubblica cittadina avviene contestualmente al processo di recupero, da parte dello Sforza, dei territori che avevano già composto lo Stato visconteo in vista del ripristino del titolo ducale. Con tempismo perfetto lo troviamo inserito nell'elenco dei «comites et milites creati et instituti» durante le cerimonie svoltesi a Milano per l'insediamento di Francesco Sforza nel marzo 1450. Manfredo riceve la conferma di tutti i diritti e privilegi della famiglia Landi, dai tempi dell'avo Ubertino, il 20 maggio 1452, e, il 23 dicembre 1454, la restituzione dei beni già concessi a Niccolò Piccinino nel 1429 alla morte del padre. Residente a Milano per lunghi periodi, sarà assai prossimo anche ai successori del duca, Galeazzo Maria e Gian Galeazzo; questa contiguità sarà sancita con l'accesso del piacentino alle più alte cariche pubbliche. Cfr. E. Angiolini, *Landi, Manfredi*, DBI, LXIII, 2004, *ad vocem*; G. Simonetta, *Rerum gestarum Francisci Sfortiae Mediolanensium ducis commentarii*, a cura di G. Soranzo, in *Rer. Ital. Script.*, 2^a ed., XXI, 2, p. 254; D. Andreozzi, *Il periodo sforzesco (1448-1499)*, in *Storia di Piacenza* cit., pp. 135-166: 141.

⁶ C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1947, p. 19. L'entrata nel Consiglio Segreto nel 1481 pare confermare le accuse di Cicco Simonetta che nel processo indica tra i congiurati il Landi – insieme ai fratelli del duca, Roberto Sanseverino, il marchese del Monferrato, i Torelli, il castellano di Pavia Giovanni Attendoli (genero di Guarnerio Castiglioni), il conte Borromeo, Antonio Marliani, Giovanni Ludovico Pallavicini, Donato del Conte, Antonio da Lonate, Giovanni Giacomo Ricci e Ambrogino da Longhignana –, come osserva Franca Leverotti, che gentilmente mi ha messo a disposizione i suoi appunti su *Galeazzo Maria le origini dell'assassinio*. Il 6 dicembre 1494 sarà il figlio Pompeo a entrare nel Consiglio Segreto: Registri Ducali 92, c. 216, cfr. Santoro, *Gli uffici* cit., p. 25.

⁷ La concessione è del 16 dicembre 1487, poco prima della morte avvenuta il 16 maggio 1488 nel Castello di Rivalta. Manfredi ha avuto due mogli: Margherita Anguissola – sposata nel 1447, morta nel 1467 – e dal 20 maggio 1468 Antonia Maria Fieschi. Dal primo matrimonio ha nove figli, di cui cinque maschi: Federico, erede diretto e primo dei Landi di Bardi; Corrado, primo dei Landi di Rivalta; Pompeo, primo dei Landi delle Caselle di Compiano; Alessandro (morto prematuramente) e Giulio. Le quattro figlie sono Caterina, sposa di Rolando II Pallavicini; Cornelia; Giulia, sposa di Giovanni Antonio del Maino, e Giovanna. Cfr. G.A. Mariani, *Dichiarazione dell'arborescenza e discendenza di casa Landi*, Milano 1603 (che menziona lo *Strumento dotale*, rogato

Maino, lo zio della duchessa madre Bianca Maria, e dunque affine agli Sforza⁸. La sua presenza a Milano è corredata dalla proprietà del palazzo a Porta Vercellina, prospiciente la Santa Maria delle Grazie pre-bramantesca, e che costituisce il nucleo più antico della cosiddetta casa degli Atellani: saranno infatti proprio i suoi figli – Corrado, Pompeo e Federico – a venderne la proprietà a Ludovico il Moro, il quale a sua volta la donerà nel 1490 a Giacometto degli Atellani nel quadro dei nuovi piani urbani sforzeschi⁹.

Nel piacentino i luoghi principali di insediamento familiare saranno il palazzo in città e il Castello di Rivalta¹⁰. Non conosciamo altre imprese mecenazie collegate al consigliere ducale; e se sul palazzo di Milano non è possibile al momento esprimere un giudizio, dato che questo risulta assorbito prima dalla proprietà degli Atellani e poi dai restauri novecenteschi di Piero Portaluppi¹¹, su quello di Piacenza egli sembrerebbe concentrare parecchi sforzi, considerando poi il fatto che deve averlo abitato ben poco dato che gli atti notarili sin qui noti che lo riguardano sono stesi tra Rivalta e Milano¹².

il 15 settembre 1467, nel palazzo di Manfredo Landi in parrocchia Sant'Eustachio); C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza 1760, vol. VIII, pp. 10-11, 100; Angiolini, *Landi, Manfredo* cit.

⁸ Giovanni Antonio del Maino di Andriotto subentrerà al padre nel Consiglio Segreto: Angiolini, *Landi, Manfredo* cit.

⁹ ASMi, Archivio Taverna, 67: gli atti riguardanti la cessione Landi sono datati 23 agosto 1490 (notaio piacentino Francesco Barnio) e 15 settembre 1490 (notaio Giovanni Angelo Galli, Milano). La donazione a Giacometto, maestro di stalla del Moro, è del 25 settembre 1490, notaio Giovanni Angelo Galli, Milano. Il nucleo abitativo originario corrisponde all'odierno corso Magenta 67. Cfr. R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, p. 365; E. Rossetti, «In la mia contrada favorita»: Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana, in «Memorie domenicane», XLVII, 2016, atti del convegno *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla sua fondazione a metà del Cinquecento*, a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, pp. 259-290, 272.

¹⁰ B. Adorni, *Alessio Tramello*, Milano 1998, p. 135, in base alla presenza a Rivalta dei *magistri* Antonio da Lugano e Antonio da Pavia, indica la possibilità di attribuire a Battagio parte del Castello. Il cortile di Rivalta viene probabilmente trasformato dal figlio di Manfredo, Corrado Landi, che eredita il Castello nel 1491 e risulta ritratto nei tondi del loggiato inferiore.

¹¹ P. Portaluppi, *La casa degli Atellani in Milano*, Milano 1922; V. Terraroli, *Casa degli Atellani*, in *Piero Portaluppi. Linea errante nell'architettura del Novecento*, a cura di L. Molinari, Milano 2003, pp. 34-39.

¹² *Infra*, pp. 208-211. Gli atti noti rogati a Piacenza relativi a Manfredo e ai suoi congiunti registrano la residenza Landi in vicinia Sant'Eustachio (coincidente con quella del palazzo) tra il 1453 e il 1475 e dal marzo 1490, mentre dal settembre 1477 al 1489 gli atti sono rogati in vicinia San Savino. La casa appartenente a Manfredo Landi *seniore* è registrata in contrada Sant'Eustachio dal 1421. Cfr. R. Vignodelli Rubrichi, *Fondo della famiglia Landi. Archivio Doria Landi Pamphilj. Regesti delle pergamene 865-1625*, Parma 1984, pp. 586-587, 632-662, 671-680, 688-727. Questa cronologia secondo M. Facchi, *La scultura a Piacenza in età sforzesca*, tesi di dottorato, relatore prof. A. Galli, Università di Trento, 2015, pp. 77-78, consentirebbe di ipotizzare una lunga campagna di lavori dal 1477 al 1490.

Attori e comparse, da fuori a dentro

In perfetta coincidenza con la nomina nel Consiglio Segreto ducale avvenuta il 2 gennaio 1481, l'8 gennaio 1481 Manfredo Landi stipula il contratto per i lavori del portale del palazzo di Piacenza, affidandolo ai *magistri marmorarii* Giovanni Pietro e Gabriele da Rho. I pagamenti per quest'oggetto prezioso, che avrebbe risignificato in tempi rapidi la *domus* del conte Landi, si arrestano al maggio 1483, per l'importo piuttosto consistente di 1.500 lire piacentine¹³.

L'anno successivo, il 18 febbraio 1484, viene dato avvio a una campagna di lavori più ampia e consistente: a Milano vengono registrati *pacta et conventiones* tra Manfredo Landi e i *magistri* Giovanni Battagio *de Laude* e Agostino *de Fonduti da Padua* «per fare la gronda, fazada e tutti ornamenti di fora de la casa da Piasenza desso magnifico conte, architra o vero ghirlanda, balconi et fenestre»¹⁴. Il documento parla dunque dell'allestimento di una facciata, che viene affidata a due dei nomi di punta dell'ambiente artistico milanese degli anni ottanta; il fideiussore è un'altra figura di spicco: Giovanni Ambrogio de Predis¹⁵.

Il contratto prevede che i due *magistri* debbano:

fare et mettere in opera a tutte loro spexe la gronda che va adicta casa de fora de alteza de braza zinque piacentina, et de sporto de braz [*sic*] due et meza ut supra bene et laudabiliter laborata nel modo et forma et con quelli *lavoreri de medaglie* che apparenno nel *desegno facto et dato per essi magistri* al prefato

¹³ L'atto relativo ai *pacta et conventiones*, rogato dal notaio milanese Antonio Bombelli, è andato perduto e dunque nulla sappiamo circa il progetto e i tempi previsti, ma a questo fa riferimento il documento del 22 dicembre 1482, dove si registra un pagamento ai *magistri* di 408 lire piacentine. Altri pagamenti sono registrati il 28 gennaio 1483 (443 lire) e l'8 maggio (650 lire): ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, alle date, i primi due trascritti e il terzo segnalato in G. Fiori, *Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e di Gian Pietro da Rho: i portali di S. Francesco e del Palazzo Landi*, in "ASL", VI, 1967, pp. 133, 137-139. È possibile che per un'opera di questa dimensione i due scultori fossero assistiti dal *magistro a muro* Antonio da Lugano, teste nel pagamento ai Da Rho il 22 dicembre 1482. Nel maggio 1483 il lavoro non doveva essere del tutto terminato poiché si legge che «Giovanni Pietro del Ro [...] attesta di aver ricevuto dal conte Manfredo Landi quondam Manfredo lire 650 e soldi 19 di denari piacentini a titolo di parziale pagamento per la porta di marmo da realizzare nella casa di Piacenza del detto conte, come da atto redatto dal notaio Antonio Bombelli», purtuttavia, dato l'importo assai consistente dei pagamenti, si può inferire che si fosse in via di conclusione.

¹⁴ ASMi, *Notarile*, Antonio Bombelli, 1931, 18 febbraio 1484; trascrizione in G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, in "ASL", XXVIII, 1910, pp. 105-144: 115-116; e da S. Fermi, *Gli scultori di Palazzo Landi (con un nuovo documento)*, in "Bollettino Storico Piacentino", 5, 1910, pp. 217-218; cfr. *Giovanni Battagio e la facciata del palazzo del conte Manfredo Landi in Piacenza*, in "Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi", IV, 1910, pp. 164-166; F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1915, vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, pp. 250-256.

¹⁵ Biscaro, *Le imbreviature* cit., p. 117; Fermi, *Gli scultori di Palazzo Landi* cit., p. 219.

Conte dacordo, dando solamente el prefato Conte a dicti magistri tuto lo legname travi ferramenta calzina quadrelli sgrezi et copi quali non habino ad essere intagliati anderano o serano necessari ad essa gronda; et soldi quaranta de imperiali per ogni brazo de longheza tanto per sua mercede, et lo magnifico Conte *volendo sii depento* sii obligato alla depintura¹⁶.

Viene dunque previsto un coronamento alto due metri e mezzo e sporgente 115 centimetri, decorato con medaglie e dipinto, su disegno dei magistri. La progettazione e messa in opera non si limita al coronamento ma comprende «tuti li balchoni et fenestre andarano alla dicta fazata et casa de fora con quelli ornamenti et laboreri *come appare per lo desegno de intaglio*» e «lo scoso dele fenestre de soto *secondo el desegno*»¹⁷.

Non basta:

li dicti magistri Giovanni et Augustino siano obligati a fare et mettere in opera a tute loro spexe lo architra ovvero frixo che va alla dicta fazata de caxa *soto* li balchoni de largheza o vero de alteza de braza tre piasentina et con quelli ornamenti medaglie et arme secondo lo disegno dato ut supra et che tra luna medaglia et laltra non sia più che quatro braza piasentina¹⁸.

ovvero si tratta di mettere in opera il secondo fregio, sotto i balconi, alto 138 centimetri, anch'esso ornato con medaglie e insegne, distanti tra loro 184 centimetri. Infine sono richieste «due cantonate cornisate a dicta casa, secondo pare al dicto desegno, dale prede vive in suxo»¹⁹.

Per questi lavori viene concordata una spesa apparentemente modesta, rispetto a quanto già speso per il portale: 200 lire imperiali in tutto (400 lire piacentine), oltre alle spese da computare al metro per il fregio (20 soldi imperiali a braccio), e 16 lire imperiali per ogni finestra e balcone, da liquidare mensilmente. Il termine dei lavori è stabilito entro il novembre successivo: nove mesi, un cantiere da record, tanto che il lavoro verrà poi consegnato con un anno di ritardo.

I pagamenti registrati vanno dal marzo 1484 sino al novembre 1485, per un compenso totale di circa 572 lire piacentine²⁰. Intanto, durante

¹⁶ *Ibidem*, pp. 217-218, corsivi miei.

¹⁷ *Ibidem*, corsivi miei.

¹⁸ *Ibidem*, corsivi miei.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ Nel 1484 si registrano i seguenti pagamenti: 13 marzo (50 denari piacentini, «pro parte solutionis grondae, frixi et ornamenti fenestrarum et faciatae domus Placentiae»), il 3 ottobre (42 lire piacentine «pro parte solutionis laborerii seu fabricationis faciatae domus»), 15 ottobre (22 lire, 10 soldi), 22 ottobre (107 lire piacentine), 13 dicembre (121 lire, 13 soldi); nel 1485: 6 febbraio 1485 (22 lire, 15 soldi), 16 febbraio (16 lire), 13 marzo (22 lire, 10 soldi), 6 aprile (46 lire, 9 soldi), 24 aprile (70

l'estate del 1485, il cantiere si sposta all'interno della *domus*: tra il 23 luglio 1485 e il 10 aprile 1487 il *magister a lignamine* Cristoforo Maffoni metterà in opera soffitti e solai per 473 lire piacentine²¹. Al *magistro* Bernardo de Ricardis de Angeris nel luglio 1485 vengono affidate le opere lapidee del cortile²²: il suo apporto, oltre che essere ben remunerato (per un totale di 466 lire piacentine), appare sostanziale, dato che il 21 settembre 1486 egli viene incaricato di «dare columpnas quadraginta octo ex lapide sarizo cum eius basis et capitellis per porticu fiendo in domo de Placentia»²³. Nell'atto, nel quale come teste compare Agostino de Fondulis, si specifica che delle 48 colonne, ben lavorate, con le basi e i capitelli, metà andrà consegnata entro giugno 1487 e il resto nel mese di ottobre²⁴.

Dopo essere stato liquidato con il suocero per i lavori alle facciate del palazzo²⁵, De Fondulis, da solo, rientra in cantiere, per lavori «pro frixi et ornamenta porticorum domus de placentia» remunerati nel marzo 1486 per ben 200 lire a titolo di parziale pagamento²⁶.

All'inizio del 1488 il cantiere è concluso, lungo l'anno si danno i tocchi finali: Nicolò Castagna si occupa di «solare la corte, solare le loze, li portici, intonacare e imbiancare li portici e le volte sopra lo resto» e altri

lire), 12 giugno (13 lire, 13 soldi), 15 giugno (16 lire), 16 settembre (22 lire, 10 soldi). A questi vanno aggiunti gli acconti registrati nell'atto del 18 febbraio 1484 di 33,5 e 50 lire imperiali. Il 9 novembre 1485 Agostino de Fondulis dichiara «plenam et integram solutionem, satisfactionem et pagamentum», ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, alle date, già segnalati in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, pp. 132, 139; mentre il documento del 3 ottobre 1484 è trascritto in Fermi, *Gli scultori di Palazzo Landi cit.*, pp. 220-221.

²¹ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 1485: 23 luglio, 11 settembre; nel 1486: 28 marzo, 21 maggio, 4 e 25 giugno, 30 luglio, 17 dicembre; nel 1487: 18 marzo e 10 aprile, già segnalati in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, pp. 131-132.

²² ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 1485: 29 luglio (pagato 136 lire e 10 soldi «pro parte solutionis columpnarum lapidearum et trabellorum et assidum»); nel 1486: 30 luglio, 21 settembre, 28 ottobre, 12 e 16 novembre; nel 1487: 10 gennaio, 1° marzo, 6 aprile; già segnalati in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, pp. 131-132.

²³ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 21 settembre 1486, già segnalato in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, pp. 131-132.

²⁴ *Ibidem*: «columpnas vigintiquatuor bene laboratas cum suis basis, piastris et capitellis hinc et per totum mensem iunii proximum futurum, videlicet columpnas que debent poni inferius in dicto porticato et residuum dictarum columpnarum quas tenet dare et consignare ut supra». Bernardo Riccardi sarà successivamente impegnato con la qualifica di *sculptor* nella fornitura di colonne per il monastero di San Sisto nel 1494, in un progetto precedente l'intervento di Tramello: Adorni, *Alessio Tramello cit.*, p. 23; su Bernardo anche L. Giordano, *Osservazioni sull'edilizia civile del secondo Quattrocento a Pavia*, in "BSPSP", LXXX-LXXXI, 1970-1971, pp. 61-78.

²⁵ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 9 novembre 1485, già segnalato in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, p. 132.

²⁶ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 20 marzo 1486, già segnalato in Fiori, *Le sconosciute opere cit.*, p. 132.

lavori²⁷, in agosto *magister* Giacomo da Bussero, *picapreda*, interviene per un compenso di 50 lire²⁸.

Siamo dunque in presenza di un cantiere che procede dall'esterno verso l'interno, a indicarci come la *facies* urbana fosse massimamente importante in un palazzo privato di quegli anni. Manfredo Landi sembra poi iniziare da un dettaglio delicato, quale il portale dei fratelli Da Rho, per poi passare, in seconda battuta, al rivestimento della facciata.

Può darsi che il prezioso portale (1481-1483), come una parte per il tutto, configurasse una soluzione rapida per celebrare con maggiore immediatezza l'ascesa politica del Landi, mentre la poderosa ristrutturazione dei prospetti avrebbe richiesto più tempo. L'allestimento dell'invaso del cortile, adeguato ad amplificare la costante ascesa del suo committente nella corte sforzesca risulta l'ultimo atto, da datare tra il luglio 1485 e il gennaio 1489. *Cives mediolanensis* dal dicembre 1487, Manfredo Landi muore a Rivalta il 16 maggio 1488 senza mai avere abitato la *domus* di Piacenza²⁹.

Una porta trionfale

Il portale scolpito da Gabriele e Giovanni Pietro da Rho si presenta come un oggetto autonomo, fastoso, un'architettura da miniatura o da tabernacolo (fig. 70). Se il gusto appare veneto-padovano, la composizione è d'invenzione, tale da godere di grande fortuna, fino a diventare una "firma" di Giovanni Pietro da Rho³⁰.

²⁷ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo IV, 23 gennaio 1488; 20 gennaio 1489, già segnalati in Fiori, *Le sconosciute opere* cit., p. 132. Il Castagna è documentato nel cantiere del monastero di San Savino dal 1496, su disposizioni dell'abate commendatario Rufino Landi, il quale cede il 18 gennaio 1493 la chiesa, il monastero e i beni annessi, alla congregazione dell'Osservanza: Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento* cit., p. 616; e per le vicende della fondazione del monastero legato all'Osservanza cfr. Poggiali, *Memorie storiche* cit., vol. VIII, pp. 133-136.

²⁸ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 2 agosto 1488, già segnalato in Fiori, *Le sconosciute opere* cit., p. 132: «Magister Jacobus de Bussero, filius *quondam* Johannis, picapreda», attesta di aver ricevuto da «Stefano de Caravaggio quondam Bono *canzellarario*», a nome dei conti Landi lire 50 di denari piacentini a titolo di parziale pagamento dei lavori da realizzare nella loro casa di Piacenza. Resta la curiosità se sia il fratello dello scultore in legno Pietro da Bussero di Giovanni attivo in San Satiro a Milano dalla fine degli anni Settanta per il tabernacolo stimato da Carlo Trivulzio, e successivamente dorato da Matteo Fedeli: cfr. S. Bandera, M.C. Passoni, M. Ceriana, *Il cantiere «moderno» di Santa Maria presso San Satiro*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 37-42; e C. Cairati, *Breve profilo di Bussolo, intagliatore «vagabundus» nella Lombardia del Rinascimento*, in *Pietro Bussolo. Scultore a Bergamo nel segno del Rinascimento*, a cura di M. Albertario, M. Ibsen e A. Pacia, Bergamo 2016, pp. 51-61.

²⁹ Angiolini, *Landi, Manfredo* cit.

³⁰ Le decorazioni a rilievo sono in marmo microcristallino e la struttura portante sottostante in laterizio: relazione preliminare d'intervento di restauro conservativo del portale di palazzo Landi,



70 Palazzo Landi, portale in un'immagine del 1890.

La concezione è da arco di trionfo: due colonne libere a candelabra su alti piedistalli reggono una doppia trabeazione *triumphata* e inquadrano un arco su pilastri. I due sistemi sono concepiti in modo indipendente, a incastro, separati da una zona neutra ai lati del fornice. Tuttavia l'immagine è quella di un oggetto scolpito, dove l'architettura è occasione per offrire il supporto a una decorazione figurata brulicante di putti, racemi, ghirlande, profili da medaglie all'antica, motivi da placchette, tutti tratti da quel repertorio comune che si andava scambiando tra il Veneto, la bottega di Giovanni Antonio Amadeo (via Bergamo) e gli architetti-scultori della Certosa di Pavia³¹.

Il legame tra i fratelli Da Rho e Amadeo risale ad alcuni anni prima e si mantiene probabilmente stretto: nell'aprile 1469 Gabriele aveva iniziato il suo apprendistato di tre anni e mezzo presso Amadeo, e risultava registrato nei documenti come «famulo» nella sua casa nel dicembre 1475³². Giovanni Pietro e Gabriele iniziano a lavorare al portale piacentino nel 1481, in coincidenza con il loro *exploit* artistico e imprenditoriale (sotto il segno di Amadeo): l'acquisto del giugno 1481, dopo la morte di Cristoforo Mantegazza (1479)³³, dei diritti per il completamento delle decorazioni della facciata della Certosa di Pavia, descritta da Giovanni Ridolfi nel 1480 «non finita, [...]

Piacenza, Sovrintendenza, Archivio storico, M-3/II, 16 maggio 1986. Per un catalogo dei portali lombardi del secondo Quattrocento, con bibliografia: M. Visioli, *Tipologie architettoniche dei portali lombardi del primo rinascimento*, in "BSPSP", 1989, pp. 99-117.

³¹ Cfr. R. Schofield, A. Burnett, *The Decoration of the Colleoni Chapel*, in "AL", 126, 1999, pp. 61-89; R. Schofield, *The Colleoni Chapel and the Creation of a Local all'Antica Architectural Style*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 167-192; M. Leino, *Italian Renaissance Plaquettes and Lombard Architectural Monuments*, in "AL", 146-148, 2006, pp. 111-126; F. Rossi, *Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo*, in "Rassegna di studi e di notizie", 39, 2012, pp. 27-44.

³² *Documenti Amadeo*, docc. 5, 21ii.

³³ J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza Brothers and the Façade of the Certosa di Pavia*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 196-198, 209-211, doc. 2. V. Zani, *Un ciclo marmoreo pavese degli anni ottanta del Quattrocento*, in "Rassegna di studi e di notizie", 39, 2012, pp. 109-120, osserva come l'accordo debba aver avuto un esito operativo nullo, data la fase di stasi del cantiere. Per ottenere l'incarico i Da Rho dovevano aver conosciuto nel dettaglio il progetto di completamento dell'intera facciata; va tuttavia osservato come, tramite questo passaggio, il controllo dell'intero cantiere sarebbe finito, dato lo stretto legame dei fratelli Da Rho con l'Amadeo, in capo a quest'ultimo, a sua volta già impegnato in Certosa. Per le sculture sulla facciata della Certosa, cfr. C.R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa di Pavia 1473-1499*, New York-London 1978; M.G. Albertini Ottolenghi, *La Certosa di Pavia*, in *Storia di Pavia*, vol. III, t. III, Milano 1996, pp. 606-616; V. Zani, *La scultura della facciata fino al 1550*, in *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 68-75; M.G. Albertini Ottolenghi, *La facciata della chiesa: contributo per una rilettura*, in *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, a cura di B. Bentivoglio-Ravasio, con L. Lodi e M. Mapelli, Milano 2008, pp. 55-81. Sull'impiego di medaglie con profili di imperatori e altre deduzioni dall'antico: A. Burnett, R. Schofield, *The Medallions of the Basamento of the Certosa di Pavia. Sources and Influence*, in "AL", 120, 1997, pp. 5-28; R. Schofield, *The Certosa Medallions: An Addendum*, in "AL", 127, 1999, pp. 74-85.

ha el principio della faccia dinanzi che v'è drento teste antiche di marmo tracte di medaglie, et di poi le storie di marmo scolpite del testamento nuovo et vecchio»³⁴.

Dopo il portale Landi, ad oggi non sono note altre collaborazioni tra i due fratelli Da Rho: Gabriele pare tornare a Milano, lo ritroviamo in Duomo nel marzo 1489 tra i lapicidi attivi associati alla Scuola dei Quattro Coronati³⁵, il cui cantiere sembrerebbe assorbire, nell'omogeneizzazione di linguaggio richiesta, la sua personalità artistica. Invece, il proseguimento dei rapporti tra Giovanni Pietro e Amadeo è attestato da un documento del 1495 nel quale essi costituiscono una società per la ricerca di pietre colorate³⁶.

Un'ampia gamma di motivi tratti dall'Amadeo si appunta sul portale Landi: il doppio fregio, come nella cappella d'altare della Colleoni; le basi attiche delle lesene con la sostituzione del toro superiore con un tondino, come nella facciata Colleoni e della Certosa; i putti musicanti nel fregio, l'archivolto ornato a delfini, conchiglie, tridenti e fiori, i capitelli a delfini e con arpie sono tutti motivi ancora riconducibili alla Colleoni, mentre i profili all'antica iscritti nei pennacchi nell'arco, provengono dal grande catalogo scolpito della Certosa³⁷. Sono poi riprese dirette da Amadeo il rilievo di Ercole e Anteo nella parasta sinistra (dal chiostro piccolo della Certosa) e la Eva col bambino (dalla facciata Colleoni, ma senza l'Adamo); mentre il girotondo di figurine taglienti un po' ferraresi par tratto di peso dal gruppo dell'*Adorazione dei Magi* di Parma³⁸.

³⁴ R. Schofield, *Giovanni Ridolfi's Description of the Façade of the Certosa di Pavia in 1480*, in *La scultura decorativa del Primo Rinascimento*, Roma 1983, pp. 95-102.

³⁵ G. Biscaro, *La Scuola dei Quattro Martiri Coronati presso il Duomo di Milano*, in "ASL", XL, 1913, pp. 214-227: 224. Cfr. C.R. Morscheck, *Rho*, voce in *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. XXVI, pp. 288-289; C. La Bella, *Da Rho Giovanni Pietro*, DBI, LVI, 2001, *ad vocem*.

³⁶ R. Schofield, *Note sul 'Sistema Amadeo' e la cultura dei committenti*, in *Il Principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 165-185: 166.

³⁷ *Ibidem*, pp. 168-169. Cfr. inoltre F. Rossi, *Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo*, in "Rassegna di studi e di notizie", 39, 2012, pp. 27-44.

³⁸ Schofield, *Note sul 'Sistema Amadeo'* cit., p. 169. Il fregio con putti musicanti rimanda al fregio di soggetto analogo plasticato in terracotta da Nicolò Pizolo per l'altare agli Eremitani, così come l'affinità tra la testa di cherubino pendente in mezzo alle sfingi nella parasta destra del portale piacentino e quelle nei pilastri dell'altare Ovetari; difficile però proseguire nel paragone, dato il cattivo stato del pezzo padovano. Matteo Ceriana apparenta i putti del portale di palazzo Landi per «età e costituzione fisica» a quelli di qualità più alta posti nel fregio della Sacrestia di San Satiro, di qui il sapore padovano, dato che per questi ultimi lo studioso indica come fonti il Trono di Nettuno (all'epoca già a Venezia), e Donatello dell'altare del Santo e della pala Ovetari: S. Bandera, M.C. Passoni, M. Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 45-46. Sui putti si resta d'accordo con Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., p. 354, quando osserva come: «i putti del fregio del portale, larghi e tozzi son lontani dalla morbida correttezza dei compagni della sacrestia».

Nonostante il linguaggio antichizzante, in questa tempesta di continue dichiarazioni di appartenenza alla cerchia dell'Amadeo, nel portale appare completamente assente una costruzione iconografica comprensibile, come se un fitto discorso figurativo e allegorico con una sfrenata passione numismatica per medaglie e placchette fosse precipitato sull'architettura³⁹. Tuttavia, al di là dei particolari decorativi, l'impianto architettonico resta saldo, gli elementi dell'ordine mantengono la loro sequenzialità, e l'unico elemento sottoposto a raddoppio è la trabeazione terminale.

Rispetto ad Amadeo, nell'architettura del portale Landi i fratelli Da Rho mostrano una personalità autonoma. Questa osservazione, di riflesso, pone un ulteriore problema di valutazione della produzione in capo ad Amadeo dove vi è (almeno) da distinguere l'attività di architetto da quella di autore di sfondi architettonici a rilievo. Se in Amadeo architetto l'ansia di affastellamento degli elementi, delle decorazioni, delle citazioni, dei materiali preziosi, finisce per frantumare qualsiasi idea di architettura, in un rutilante caleidoscopio lombardo-veneto, come nella cappella Colleoni, negli sfondi architettonici scolpiti questo *furor* sembrerebbe acquietarsi. Forse la dimensione, la cromia, la gerarchia degli episodi che non prevedono un'emergenza architettonica maggiore, gli consentono di immaginare più liberamente architetture nelle quali elementi e sequenze appaiono meglio concatenati. Si vedano, ad esempio, gli sfondi dell'*Arca dei Martiri Persiani* per Cremona (1480-1482), dove nella *Decapitazione* un palazzo in rovina poggia su un portico di colonne architravate (fig. 71), mentre nella *Flagellazione* appare la citazione palmare dell'impianto architettonico dello stesso soggetto di Piero della Francesca (fig. 72); oppure il portico trabeato scandito da colonne a candelabra con capitelli corinzi che fa da sfondo alla *Resurrezione di Lazzaro* in Certosa (1474); e la grande volta a botte all'antica nel *Cristo deriso* (figg. 73, 74). Ci troviamo di fronte ad un paradosso, dove architettura immaginata e architettura reale si scambiano di ruolo, quasi che, per Amadeo, solo nel momento in cui l'architettura si trova svincolata dall'uso essa possa essere libera di essere pensata.

Se l'interpretazione fosse corretta sarebbe possibile leggere il portale Landi di Gabriele e Giovanni Pietro da Rho come l'esito architettonico di un'educazione da scultori, nell'orbita di Amadeo, trasposta a scala reale. Resta invece ancora in sospeso la natura dell'avvicendamento di maestranze, a quelle date estranee tra loro, all'interno del cantiere del palazzo di Piacenza: ovvero la scelta da parte di Manfredo Landi di ricorrere non a Amadeo, ma a Battagio e De Fondulis, il primo all'epoca impegnato nei

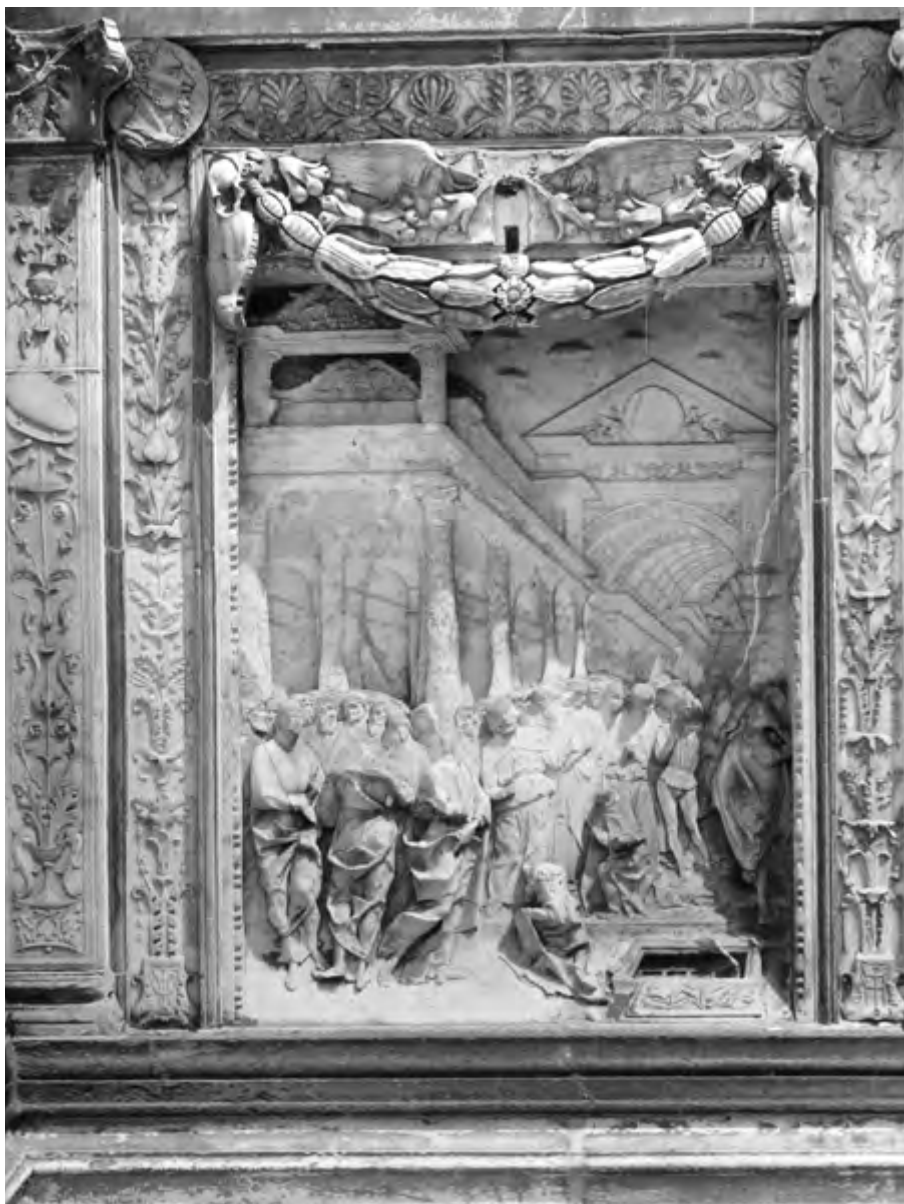
³⁹ Schofield, *Note sul 'Sistema Amadeo'* cit., p. 175.



71 *Decapitazione, Arca dei Martiri Persiani, Duomo di Cremona.*



72 *Flagellazione dei Martiri persiani, Arca dei Martiri Persiani, Duomo di Cremona.*



73 Giovanni Antonio Amadeo, *Resurrezione di Lazzaro*, Certosa di Pavia.



cantieri milanesi di San Satiro e di palazzo Trivulzio, il secondo dal marzo 1483 intensamente al lavoro sempre in San Satiro con il *Compianto*, i fregi della Sacrestia, delle navate e dei transetti e le trentasei figure di terracotta⁴⁰; ovvero una scelta che considera architetti e decoratori fittili e lapicidi specializzati che pur non appartenendo alla medesima scuderia comunque rappresentavano il meglio sulla piazza.

Facciate con figure

Pochi mesi separano la conclusione dei lavori al portale della *domus* di Manfredo Landi (maggio 1483), dai *pacta et conventiones* stipulati il 18 febbraio 1484 presso il notaio Bombelli a Milano tra Manfredo Landi, Giovanni Battagio e Agustino de Fondulis *da Padua*, per la nuova «fazada e tutti ornamenti di fora» del palazzo di Piacenza, secondo un «desegno facto et dato per essi magistri»⁴¹.

Dai documenti possiamo evincere come la facciata si sarebbe presentata: un solido rilegato orizzontalmente da due trabeazioni ornate con ghirlande, medaglie, insegne e pitture, aperto da finestre con balconi e cornici a «intaglio», e inquadrato agli angoli da cantonali incorniciati; non troppo dissimile dalla descrizione del Banco Mediceo di Filarete, con finestre ornate «di terra cotta intagliata a fogliami e altri ornamenti di varii intagli fatti. El davanzale d'esse, cioè la cornice, e'l fregio che è di sotto è fatto a spiragli e a teste e altri varii intagli. Ha una cornice alla fine della sua altezza, fatta all'antica, di legname, sotto la quale sono varie teste di terra»⁴².

Si procede speditamente e in 21 mesi, nel novembre 1485, il lavoro, con qualche ritardo e malumore, sembra concluso⁴³.

⁴⁰ C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Firenze 1968, vol. II, doc. 541. Cfr. Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere "moderno" di Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 33-53; nel saggio Matteo Ceriana solleva il dubbio se il «Pietromartire da Ro» citato nel 1489 nelle carte di San Satiro possa essere il Pietro da Rho di Piacenza, quando aggiunge come «in effetti gli angeli e i grifoni delle transenne a traforo della sacrestia hanno più di un punto di contatto con le stirate e graficamente puntute creature piacentine, e nessuno con i putti ben più naturali del Fonduli» (pp. 45-46).

⁴¹ *Supra*, pp. 208-209.

⁴² A. Averlino detto il Filarete, *Trattato di architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, pp. 698-699. C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotario apostolico*, in *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri del primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 143-174, ha individuato in questo passaggio la fonte per il contratto notarile, altrettanto dettagliato di quello per palazzo Landi, per la casa di Ambrogio Grifi a Varese, del 1489, con teste, perdute, modellate dal plasticatore Maffeo Prata entro lo stesso anno.

⁴³ ASPc, *Notarile*, Francesco Basini, protocollo III, 9 novembre 1485: «Magister Augustinus de Fondutis filius magistri Iohannis, suo nomine principaliter et in solidum et nomine et vice magistri

Quello che ci appare oggi sono le *disiecta membra* di un'architettura sottoposta alle spoliazioni operate dai Farnese a partire dal 1590, che procedettero alla *damnatio memoriae* dei Landi, coinvolti in una congiura contro Alessandro⁴⁴. Va aggiunta infine la perdita di alcune teste, di cui almeno una caduta è registrata nel 1906⁴⁵.

Dall'osservazione delle giaciture murarie, sulla base di un rilievo a cavallo tra il XVI e il XVII secolo di Alessandro Bolzoni (ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 23 n. 69 a), precedente le ristrutturazioni dei secoli successivi, si possono identificare due corpi di fabbrica principali: uno che si sviluppa *a manu sinistra* del portale, caratterizzato da murature regolari e ortogonali, e che include il cortile principale e il portale; il secondo, più irregolare, *a manu destra*, e che comprende il cortile minore con lo sviluppo del prospetto lungo via Bruno (fig. 75). Il luogo di unione tra questi due settori, ognuno dotato di una propria autonomia, è rappresentato dal braccio di fabbrica perpendicolare che si attesta circa nella mezzeria della facciata, caratterizzato da una tessitura delle coperture ad andamento misto e da un'altezza maggiore che si esprime anche in facciata; qui, sul filo sinistro si addossa il portale (fig. 76).

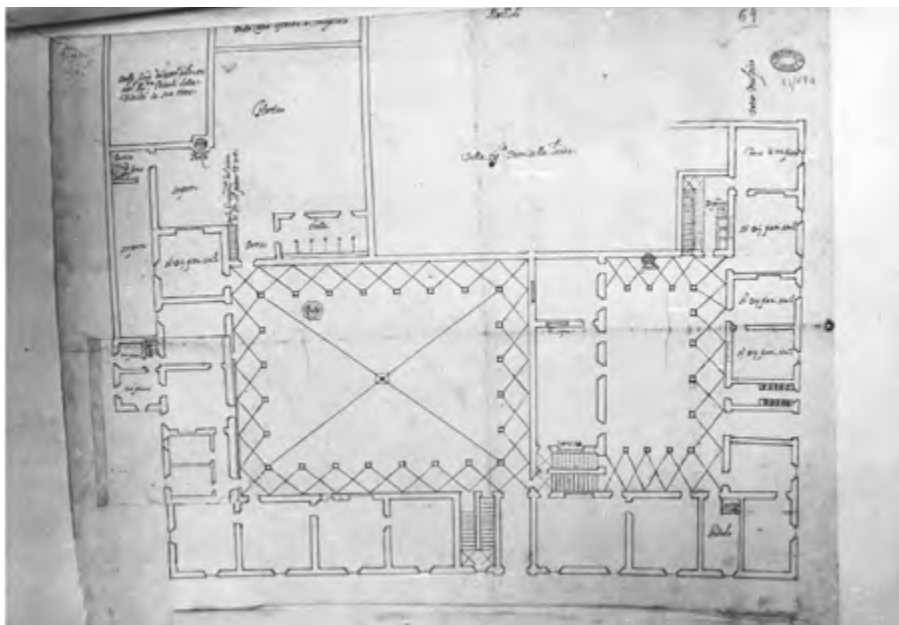
Evidentemente una rilegatura orizzontale lungo i prospetti dell'edificio deve aver assolto egregiamente al compito di *dar forma* a un insieme eterogeneo di corpi di fabbrica preesistenti. Agli angoli, blocchi di pietra squadrata sovrapposti rammentano gli appoggi per le «due cantonate cornisate [...] dale prede vive in suxo», mentre lacerti di intonaco con decorazione a *sgraffito* sono ancora visibili lungo vicolo del Consiglio⁴⁶.

Iohannis de Batagiis [...] plenam et integram solutionem, satisfactionem et pagamentum eius totius quod ipsi magister Augustinus et magister Iohannes petere et exigire ac consequi et habere possent a dicto magnifico domino comite ab hodie retro, causa et ocaxione frexi et ornamenti domus de Placentia predicti magnifici domini comitis, quod frexum et ornamentum dicti magister Augustinus et magister Iohannes fecerunt et facere tenebantur et obligati erant vigore pactorum et conventionum inter eos factorum [...]. Già segnalato in Fiori, *Le sconosciute opere piacentine di Guiniforte Solari e di Gian Pietro da Rho* cit., p. 132. I documenti che fanno riferimento alla «fazada e tutti ornamenti di fora» non specificano se l'intervento di Battagio e De Fondulis dovesse riguardare solo il prospetto principale, vale a dire quello attualmente prospiciente via Consiglio, dato che il partito messo in opera prosegue sulle due vie adiacenti, vicolo del Consiglio e via Bruno, secondo un disegno omogeneo. In questo modo si sarebbe valorizzato il volume del palazzo configurato come un oggetto unico, sebbene non si trovi a occupare l'intero isolato ma circa la metà.

⁴⁴ Cfr. Archivio storico, SABAP per le prov. di Parma e Piacenza, Parma, M-3/I, 18 aprile 1900, perizia ing. Enrico Rossi, *Restauro delle terrecotte del cortile principale nel palazzo Landi in Piacenza*: «Il duca Odoardo [sic] Farnese nel 1590, dopo aver confiscato il palazzo al conte Teodoro Landi, ne faceva abbattere le armi levate sugli angoli, e cancellare alcune teste del bellissimo fregio in plastica. Nel secolo di poi Ranuccio II Farnese faceva martellare più della metà del gran fregio in plastica della facciata e cancellare tutti gli stemmi Landesi. Dunque le decorazioni esterne vennero in parte distrutte dai Farnese, in parte manomesse per aprire finestre che danno luce a vani per pubblici uffici».

⁴⁵ Archivio storico, SABAP per le prov. di Parma e Piacenza, Parma, M-3/I, gennaio 1906.

⁴⁶ Il paramento esterno della facciata orientale era in gran parte rifinito con un intonaco decorato a graffito monocromo del XV-XVI secolo, del quale permangono numerosi lacerti, anche estesi. Il



75 Alessandro Bolzoni, rilievo planimetrico di palazzo Landi a Piacenza, ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 23 n. 69 a.



76 Palazzo Landi, Piacenza. Prospetto verso via Consiglio.

Il primo registro è caratterizzato dall'assenza di qualsivoglia basamento o modanatura, all'interno di esso, oltre al portale principale e ai due laterali (che disimpegnano direttamente i due cortili lungo vicolo del Consiglio e via Bruno) risultano aperte le finestre delle stanze al piano terreno, non sempre disposte in modo regolare poiché collegate empiricamente alla giacitura delle murature retrostanti. Questa modalità appare più evidente lungo i prospetti laterali, ma va altresì notato come, se nella facciata principale le finestre del primo registro si presentano come semplici bucaure aperte nella parete a mattoni, prive di qualsivoglia modanatura, nel risvolto angolare lungo via Bruno ve ne sono quattro con dimensioni più piccole, bordate da cornici in cotto con gola a squamette e fregio a formelle decorate secondo due tipi di disegno: uno con fascia a *guilloche* a cinque intrecci con inserto floreale alternate a patere, l'altro a cornucopie divergenti con vaso centrale, affrontate tra loro a coppie, alternate, come nel caso precedente, a patere (figg. 77, 78).

Il motivo a cornucopie vegetali delle finestre presenta una variante affine al codice Destailleur OZ 111, ff. 5r (f) b (fig. 79); 15 r (e), Zichy f. 40r; Giuliano da Sangallo cod. Vat. Barb. Lat. 4424 f 17r (e) (fig. 80); mentre la più comune decorazione a squame e *guilloche*, di ambito mantegnesco risulta prossima a OZ 111, f. 48r (c). Le corna dell'abbondanza Landi hanno una fonte precisa: San Satiro a Milano, dove una decorazione floreale, senza cornucopie, ma identica per disposizione e andamento, orna il fregio dell'ordine minore⁴⁷. Si tratta di uno dei fregi apparecchiati da Agostino de Fondulis nel contratto del 1483: in terracotta dipinta d'oro su fondo blu per gli elementi che si affacciano lungo la navata centrale e il transetto, in cotto a vista per gli elementi delle navate secondarie, secondo una cromia atta a stabilire le gerarchie degli ordini e degli spazi che in San Satiro la regia di Bramante conduce a uno dei massimi gradi di raffinatezza (fig. 81).

A Piacenza una trabeazione ornata da formelle a stampo in terracotta, composta all'antica, con due fasce d'architrave, un fregio figurato e cornice sovrapposta – «lo architra o vero frixo che va [...] soto li balchoni [...] con quelli ornamenti medaglie et arme» – costituisce il primo «ricinto»,

disegno geometrico della decorazione, nella campitura generale dei prospetti, consiste in losanghe formate da una maglia a doppie righe, intercalate e intersecate da serpentine. Le campiture sono riquadrate da fasce verticali, in corrispondenza degli spigoli, e orizzontali con decorazione a treccia. L'intonaco è costituito da malta di calce idraulica e sabbia di colore giallastro, rifinito con un velo di malta di calce bianca. Cfr. Archivio storico, SABAP per le prov. di Parma e Piacenza, Parma, M-3/II. 1989, 14 settembre, *Relazione preliminare intervento di conservazione della decorazione a graffito negli intonaci esterni del palazzo dei Tribunali in Piacenza*.

⁴⁷ R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in «Annali di Architettura», 12, 2000, pp. 17-57: 35-36.

che probabilmente si sarebbe appoggiato sulle «cantonate cornisate» richieste da Manfredo Landi (fig. 82). Questa trabeazione funge anche da parapetto per le finestre del piano nobile che vi si appoggiano direttamente. I balconi e finestre «con quelli ornamenti et laboreri come appare per lo desegno de intaglio» menzionati dai documenti, presentano, nella loro forma completa, una cornice rettangolare lavorata, con sovrapposto un timpano ad arco di cerchio, il tutto condotto in terracotta⁴⁸. All'interno di una sequenza di modanature all'antica, le cornici sono decorate con formelle seriali secondo i due tipi di disegno già impiegati per le finestre superstiti sottostanti («lo scoso dele finestre de soto secondo el desegno»).

Della *gronda* menzionata dai documenti, decorata con «laboreri de medaglie» e dipinta, che avrebbe dovuto chiudere superiormente la composizione, resta solamente la lunga sequenza di alloggiamenti circolari dai quali dovevano sporgere teste scolpite, non menzionate nel contratto. Di queste ne sopravvivono solo quattro: due sulla facciata principale, sul lato destro, e due sul risvolto della facciata lungo via Bruno (figg. 83, 84). I tondi che avrebbero dovuto accoglierle invece corrono in modo irregolare ma continuo lungo tutti e tre i prospetti, con eccezione del corpo centrale della facciata principale, quello corrispondente al braccio di unione tra i due corpi di fabbrica principali: questo risulta dunque un luogo di eccezione, più alto delle ali laterali, a cui sarebbe probabilmente stato riservato un trattamento particolare; all'interno di esso il portale, già costruito, dei fratelli Da Rho, agganciato attraverso la quota superiore della cornice della prima trabeazione, avrebbe spiccato come un oggetto scultoreo prezioso segnando in senso monumentale l'entrata alla *domus* di Manfredo Landi.

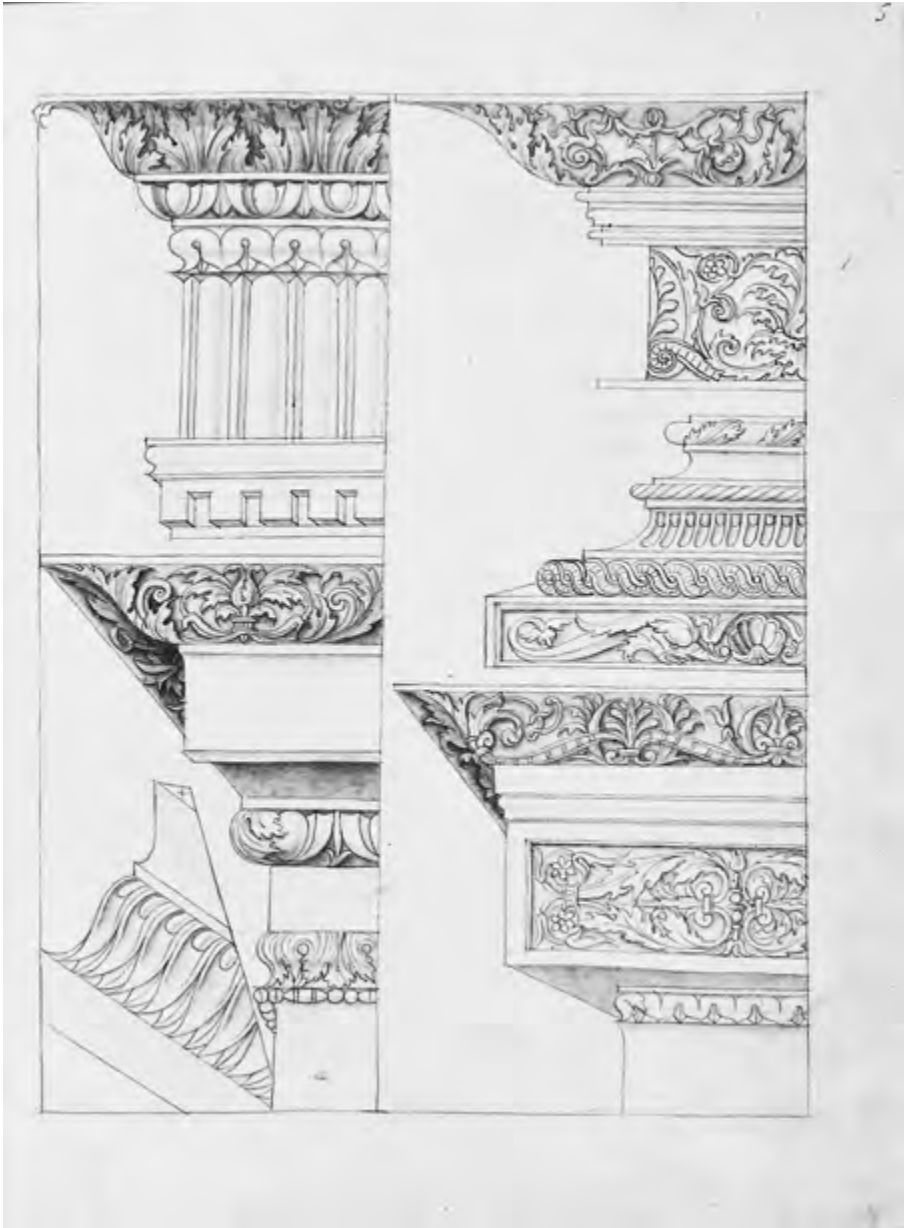
Stando ai documenti a disposizione non sappiamo se le facciate risultassero complete alla data della morte del committente. Sopravvissuto agli interventi del tempo, e dei Farnese, a farci intravedere l'idea del progetto del conte Landi, di Giovanni Battagio e Agostino de Fondulis, resta l'angolo settentrionale del palazzo, vale a dire le due porzioni di facciate adiacenti su via Consiglio e via Bruno. È possibile che si fosse iniziato a lavorare da questo punto, dallo spigolo nord, ma resta da chiedersi se l'organizzazione del cantiere (di cui restano per il registro superiore, tutte le buche pontarie) prevedesse campagne di lavori “a corpo”. Non abbiamo elementi sufficienti per proseguire il ragionamento, che non è confortato dall'osservazione della presenza di due coppie finestre del secondo registro dotate di decorazione completa ai due lati della facciata principale (quattro in totale), mentre altre quattro si trovano lungo via Bruno.

⁴⁸ Per il secondo registro della facciata su via Consiglio, del totale di dodici finestre ne sopravvivono cinque in forma completa, di cui una senza timpano. Sul prospetto verso via Bruno, su undici finestre, solo cinque sono dotate della decorazione ultimata.

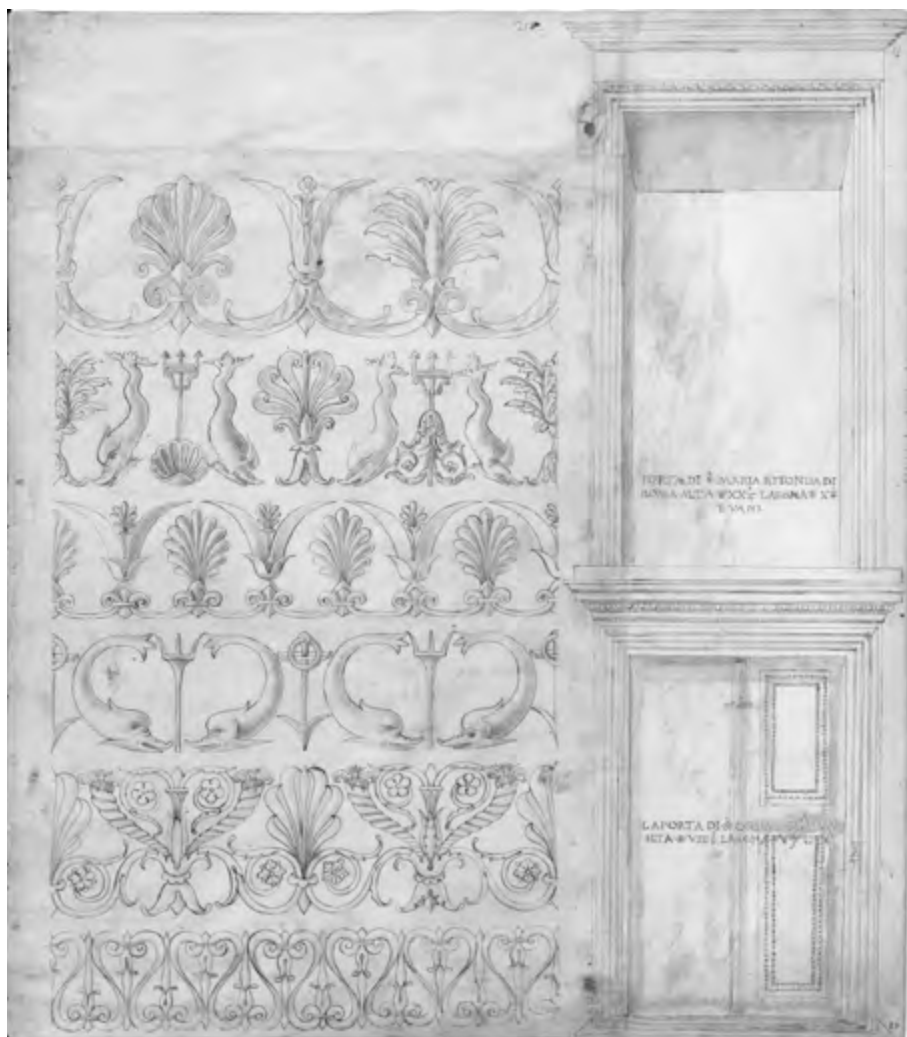


77, 78 Palazzo Landi, Piacenza. Finestre su via Bruno.





79 Codice Destailleur OZ 111, f. 5r. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin.





81 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Veduta della navata verso l'intersezione con il transetto.

82 Palazzo Landi, Piacenza. Settore verso via Consiglio.



83, 84 Palazzo Landi, Piacenza. Teste clipeate.

Un altro aspetto evidente è l'assenza di un principio di allineamento verticale tra gli elementi architettonici e quelli decorativi: non sappiamo cosa intendesse Manfredo Landi quando richiedeva che il coronamento «volendo sii depento sii obligato alla depintura»⁴⁹, ma resta il fatto che ambedue i fregi si sarebbero rincorsi lungo le facciate secondo una composizione strutturata per fasce indipendenti, più economica e rapida da eseguire, e meno onerosa da controllare a distanza. Allo stesso genere di questioni sembra assolvere la serialità della decorazione a formelle di terracotta a stampo, in grado di modulare architravi, fregi e cornici, nella sequenza e nella qualità stabilite.

I fregi figurati presentano tre serie tematiche: il *Ratto d'Ippodamia*, le *Nereidi sulla coda di Tritoni*, il *Trionfo di Nettuno con corteo di Tritoni musicanti* (figg. 85-87).

Le prime due “scene” vengono presentate all'interno di un unico “quadro” composto da due formelle di medesimo soggetto, unite in una disposizione simmetrica e divergente. Le scene rappresentate nelle due formelle sono molto simili, appunto per sottolineare la simmetria della composizione e fornire quel movimento “ondulato” che i documenti paiono rilevare («architra o vero ghirlanda»), non identiche (utilizzando lo stampo in negativo: ciò diventerà prassi comune per esempio a Cremona, terra di fornaci per eccellenza) bensì presentando l'una rispetto all'altra eleganti variazioni.

La sequenza del *Ratto* presenta a sinistra la sposa nel momento del rapimento da parte del centauro Euritione mentre viene trattenuta per la chioma da Piritoo: la postura tutta diagonale di Ippodamia taglia in due la composizione, il movimento impresso dal centauro in torsione (con una resa della testa straordinaria) si trasmette attraverso i capelli della sposa, in una sorta di onda, al braccio di Piritoo, il quale torcendosi par tratte-

⁴⁹ Sulla scorta dell'affermazione di Edoardo Arslan, *Bramante in Lombardia*, in *Storia di Milano*, Milano 1956, vol. VII, pp. 663-665, il quale scriveva di palazzo Landi: «L'aspetto va completato con una scomparsa decorazione pittorica che doveva, necessariamente, inquadrare almeno il primo piano e le pareti: le quali si trovavano entro un fregio dipinto sostenuto da pilastri egualmente dipinti», Luisa Giordano inferisce che in palazzo Landi «il progetto dovesse essere integrato da una decorazione dipinta di tipo architettonico», L. Giordano, *L'ordinamento architettonico dipinto sulle facciate dei palazzi lombardi del XV secolo*, in *Facciate dipinte. Conservazione e restauro*, Genova 1984, pp. 57-63: 61. Non abbiamo al momento elementi di sostegno a quest'ultima ipotesi, ma riguardo alla questione delle terrecotte policromate si possono aggiungere la menzione nel *Catalogo della Consulta* di tracce di doratura sui frammenti provenienti dal Banco Mediceo: cfr. A. Barbieri, P. Bosio, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo di Arte Antica del Castello Sforzesco: attività di ricerca e primi risultati*, in *Terrecotte nel ducato di Milano* cit., pp. 195-239: 207. Per riferimenti espliciti alla colorazione delle terrecotte nelle facciate di abitazioni a Mantova cfr. S. L'Occaso, *Le facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna (e nel Cinquecento)*, in *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di S. L'Occaso, G. Bazzotti e P. Vischi, Milano 2009, pp. 11-33: 15.



85 Palazzo Landi, Piacenza. Fregio figurato con *Ratto d'Ippodamia*.

86 Palazzo Landi, Piacenza. Fregio figurato con *Nereidi sulla coda di Tritoni*.



87 Palazzo Landi, Piacenza. Fregio figurato con *Trionfo di Nettuno e corteo di Tritoni musicanti*.

88 Andrea Mantegna, *Zuffa di divinità marine*.

nera il mantello rigonfio in procinto di sfuggire. A destra si contrappone il medesimo tessuto, qui annodato sui fianchi dello sposo, che trattiene Ippodamia per la chioma e il braccio, ormai in groppa a Euritione il cui scudo fornisce il *pendant* della veste di Piritoo. Agostino mostra tutta la sua capacità di resa espressiva del momento della contesa, con la sposa tutta in torsione, con un movimento doppiamente contrapposto, in sintonia con il volto addolorato, quasi fosse riuscito a riversare in uno spazio così piccolo (e attraverso uno stampo) il *pathos* del *Compianto* di San Satiro, appena eseguito.

Anche *Nereidi e Tritoni* offrono occasione per una resa delle capacità dello scultore che si firma orgogliosamente «de Padua»: il tema è quello mantegnesco della *Zuffa di divinità marine* (fig. 88), ritratto anche in uno dei tondi nei pilastri della *Pala di San Zeno*⁵⁰, ma condotto secondo una riflessione tutta personale. La doppia formella è suddivisa da una conchiglia sostenuta dalle code dei tritoni trasformate in tralci vegetali cui si aggrappano le Nereidi. Anch'esse sono rese con movimenti diversi, di fronte e di spalle, legate ai Tritoni tramite un movimento delle braccia che richiude, come un'onda lunga che non si frange mai, l'intera composizione.

L'ultima scena, un *Trionfo di Nettuno con corteo di Tritoni musicanti*, è composta da due formelle che, a differenza dei casi precedenti, rappresentano un unico episodio. Da destra a sinistra Nettuno sul carro, armato di tridente, è preceduto da tre Tritoni musicanti, in una vigorosa messa in dinamica sottolineata dal mantello rigonfio del dio, che pare sospingere il corteo di figure con i capelli al vento, armate di cetra, flauto e corno. Come nelle composizioni precedenti, il movimento è costruito secondo una linea sinusoidale che dalle braccia di Nettuno giunge sino al mantello del primo musicante.

Agostino de Fondulis, tra Padova e Milano

La lettura sin qui data dalla critica delle formelle di Agostino si è concentrata soprattutto sull'arte della terracotta, mirando a stabilire una filiazione seriale tra i diversi prodotti che andavano circolando soprattutto in area cremonese rispetto a Mantegna⁵¹. Non tutto è direttamente ricon-

⁵⁰ Nel 1459 Mantegna si reca a Verona per montare il *Trittico di San Zeno*, e tra aprile e giugno 1460 avviene il passaggio a Mantova: G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 27.

⁵¹ Cfr. L. Carubelli, *L'arte della terracotta a Cremona nella seconda metà del Quattrocento*, Cremona 1969 che a p. 7 stabilisce una filiazione tra la Nereide sulla coda di un Tritone, del fregio Landi, da una stampa di Mantegna, e un'identità dello stesso motivo nel fregio della casa in via Aselli 77 a Cremona, e con altre formelle provenienti da edifici demoliti ora al museo civico di Cremona e all'Archeologico di Milano. Per il Nettuno che guida un corteo di Tritoni, Carubelli sostiene di ritro-

ducibile alla *Zuffa* degli anni Settanta, vi è pure un «libro del ritratto di certe sculture antiche, le quale la più parte sono bataglie di centauri, di fauni et di satiri, così anchora d'uomini et di femine accavallo et appiè, et altre cose simili» che era passato per le mani di Mantegna nel 1476⁵²; non vanno poi dimenticati i più schematici rilievi di Agostino per il fregio in terracotta del registro superiore della Sacrestia di San Satiro con vezzose Nereidi su baldanzosi e muscolosi Centauri, al limite del comico, a testimoniare forse del *surmenage* cui il neo-genero di Giovanni Battagio era sottoposto⁵³.

Agostino si pone come un artista in grado di intrecciare la Padova paterna con la Milano dei primi anni Ottanta, e le quattro teste superstiti che si affacciano sotto la gronda di palazzo Landi, lo testimoniano. In questi pezzi di altissima qualità e di grande tensione precipitano immediatamente le novità milanesi. Il tema dei “testoni” all’antica, sulla facciata di un edificio civile privato, giunge a Milano con la facciata del Banco Mediceo⁵⁴, e il suo successo è istantaneo: dopo gli esempi delle bifore della Cà Granda (che “fotografano” in modo commovente quel momento di passaggio tra maniera “todesca” e moderna), li ritroviamo

varlo riprodotto nel grande fregio di palazzo Trecchi di Cremona, ora esposto nel Museo di Milano, dalla qualità più che ondivaga, e in palazzo Fodri a Cremona: peccato si tratti in questo caso di un corteo bacchico malamente mischiato a un ratto di Ippodamia. Per le terrecotte cremonesi derivate dalla stampa della *Zuffa* di Mantegna, cfr. M. Marubbi, *Tracce per la fortuna dell'arte del Mantegna a Cremona*, in *Andrea Mantegna e i Gonzaga*, a cura di F. Trevisani, Milano 2006, pp. 273-281; Agosti, *Su Mantegna I cit.*, pp. 377-378 n. 83. Su Agostino, cfr. gli studi di W. Terni De Gregory, *Non “De Fondulis”*. *I Fonduli, dinastia di scultori cremaschi*, in “ASL”, LXXVI, 1949, pp. 238-240; C. Corradi Galgano, *La formazione artistica di Agostino de Fondulis*, in “Insula Fulcheria”, XXVI, 1996, pp. 55-80; Ead., *Agostino de Fondulis: dalla collaborazione con Battagio alla fase cremasca*, in “Insula Fulcheria”, XXVII, 1997, pp. 51-86; Ead., *Decorazioni fittili di Agostino de Fondulis in palazzi cremonesi*, in “Bollettino storico cremonese”, n.s., 4, 1997, pp. 85-106; S. Bandera, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Crema 1997; L. Guerini, *L'esperienza d'architetto di Agostino de Fondulis*, in “Insula Fulcheria”, XXXVII, 2007, pp. 53-70.

⁵² C. Brown, A.M. Lorenzoni, *Gleanings from the Gonzaga Documents in Mantua*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institut in Florenz”, XVII, 1973, 1, pp. 153-159: 158-159; Agosti, *Su Mantegna I cit.*, p. 45. Nel 1481, una lettera di Zaccaria Saggi menziona una «cornise di Andrea Mantegna che è fata de centauri che è bellissima cosa», in A. Canova, scheda *Zuffa degli dei marini*, in *Mantegna, 1431-1506*, a cura di G. Agosti e D. Thiébaud, Milano 2008, pp. 279-281, sulla quale c'è da chiedersi se si tratti della *Zuffa* oppure da intendersi alla lettera e dunque come elemento ligneo (o cotto?) lavorato.

⁵³ Questo calo di qualità è notato da Matteo Ceriana: Bandera, Passoni, Ceriana, *Il cantiere “moderno” di Santa Maria presso San Satiro cit.*, pp. 45-46.

⁵⁴ G.A. Dell'Acqua, *Le teste all'antica del Banco Mediceo a Milano*, in “Paragone Arte”, 34, 401-403, 1983, pp. 48-55; E. Caldara, *Il Banco mediceo di Milano e Castiglione Olona: un legame possibile*, in “Solchi”, 7, 1/2, 2003, pp. 4-14; Ead., *La produzione in cotto di Filippo e Andrea da Carona per il Banco Mediceo di Milano e per i palazzi di Castiglione Olona*, in *Lo specchio di Castiglione Olona*, a cura di A. Bertoni e R. Cervini, Varese 2009, pp. 75-84; V. Zani, scheda 5, *Medaglione con testa virile*, in *Bramantino. L'arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 96-99.

nell'esorbitante armamentario all'antica della cappella Colleoni a Bergamo⁵⁵; anche se è il cantiere più d'avanguardia degli anni Ottanta, quello di San Satiro, che ne sancisce la fortuna definitiva. È qui che Agostino esordisce, documentato per la prima volta come *magistro*, immediatamente inserito al centro dell'ambiente artistico milanese tra Bramante, Battagio, Ambrogio De Predis e Leonardo⁵⁶.

Nel contratto del marzo 1483, Agostino, oltre al *Compianto*, s'impegna a consegnare entro il primo di maggio 215 braccia (126 metri) di «frixum unum magnum a testonis octo et a quadris sedicem a pueris [...]» per un totale di 300 lire imperiali «pro plena solutione dicti laboreri *facti* et faciendi ut supra». Inoltre per l'agosto successivo era fissata la consegna di «figuras triginta sex coctas et bene factas et laudabiliter secundum apparere dicti domini Antonioti (da Meda) et magistri Donati dicti Barbanti de Urbino»⁵⁷.

Dalla tempistica scandita nel documento si evince chiaramente come il *Compianto* fosse iniziato tempo addietro, così pure la trabeazione di terracotta delle navate, e il fregio della Sacrestia, con gli otto testoni e i putti che li affiancano (figg. 89-98). Non sappiamo quanto la direzione di Bramante abbia contribuito a fare di Agostino un artista maturo, definitivamente in confidenza con l'antico: l'alta qualità della sua produzione di esordio, tra Mantegna e Bramante, potrebbe parlare di una personalità artistica in grado di integrarsi senza complessi tra le avanguardie milanesi del momento. L'*imprinting* patavino-mantegnesco è dichiarato dalle tredici figure in terracotta del *Compianto*, tra cui il San Giovanni tratto dall'omonimo personaggio che compare nell'incisione mantegnesca con il Seppellimento "orizzontale", datata al 1478⁵⁸. L'idea delle teste di San Satiro ha poi un'aria tutta bramantesca, anticipata dal magnifico rebus

⁵⁵ Bandera, *Agostino de' Fondulis* cit., pp. 39, 41-45.

⁵⁶ G. Biscaro, *La commissione della "Vergine delle Roccie" a Leonardo da Vinci secondo i documenti originali*, in "ASL", XXXVII, 1910, pp. 125-161: 132.

⁵⁷ Cfr. Bandera, *Agostino de' Fondulis* cit., p. 69, con bibliografia; e *ibidem*, *Regesto dei documenti* (da qui *Regesto*), pp. 193-194.

⁵⁸ Agosti, *Su Mantegna I* cit., p. 378, nota come anche la Madonna svenuta appaia una derivazione dalle figure della stampa; anche se la ripresa tuttavia non è letterale, ma importa sottolineare come De Fondulis abbia saputo rendere tridimensionalmente i personaggi mantegneschi. Cfr. anche Bandera, *Agostino de' Fondulis* cit., pp. 56-60; M.L. Ferrari, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino De Fondulis*, in *Studi Bramanteschi*, Roma, 1974, pp. 223-232; S. Bandera, *Il gruppo del "Sepolcro" di Agostino de' Fondulis*, in *Il sacello di San Satiro*, Milano 1990, pp. 49-57; A. Lugli, *Guido Mazzoni e la rinascita della terracotta nel Quattrocento*, Torino 1990, pp. 343-344. Per i rapporti con l'ambiente padovano cfr. G. Gentilini, *Un busto all'antica del Riccio e alcuni appunti sulla scultura in terracotta a Padova tra Quattro e Cinquecento*, in "Nuovi studi", I, 1996, pp. 36-37. Si veda anche la prossimità del volto del Battista nel *Compianto* con quello plasticato dal padre Giovanni per lo stesso soggetto nella Pietà di Boston: cfr. M. Scansani, *Giovanni de Fondulis a Padova*, in *A nostra immagine. Scultura in terracotta del Rinascimento da Donatello a Riccio*, a cura di A. Nante, C. Cavalli e A. Galli, Verona 2020, pp. 79-89: 84, ill. 6.



- 89 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Trabeazione di terracotta delle navate laterali.
90 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Trabeazione delle arcate verso il transetto.



- 91 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacello di San Satiro, Agostino de Fondulis, *Compianto*.
92 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, registro superiore.



93-98 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, Agostino de Fondulis, settori del fregio figurato al primo registro.



del busto di spalle che si affaccia all'aperto nell'incisione Prevedari: ma, al di là dei singoli apporti, la sintonia tra Bramante e Agostino raggiunge nella Sacrestia uno dei risultati più alti per l'intersezione tra Architettura e Scultura.

Il contratto per palazzo Landi, rogato a Milano il 18 febbraio 1484, con Giovanni Ambrogio de Predis fideiussore, cronologicamente si colloca nel pieno dei lavori a San Satiro⁵⁹. Non è facile comparare le teste Landi con quelle della Sacrestia di San Satiro, per quanto meno visibili perché poste ad altezza maggiore e assai rovinare dalle intemperie, esse presentano un'alta qualità di fattura nel dettaglio, nei tratti dei volti, nei muscoli e nelle vene dei colli protesi, nelle chiome e nei panneggi delle vesti sottili, con una resa espressiva ricca di *pathos*. Nelle opere per le facciate di palazzo Landi, Agostino dimostra di possedere un repertorio personale, che declina con maestria, dalla scala minore delle formelle del fregio, ai profili imperiali all'antica interposti, fino ai più impegnativi busti che adesso si affacciano in modo un po' metafisico dagli occhi incompiuti del coronamento⁶⁰.

I profili imperiali entro ghirlande che intervallano le sequenze narrative dei fregi esprimono il tema forse di minor novità, e che già a quegli anni si era fatto un po' trito, ma ancora richiesto dalla committenza. Nel 1480 Giovanni Ridolfi descriveva sulla facciata della Certosa di Pavia «teste antiche di marmo tracte da medaglie»⁶¹, e come osserva Giovanni Agosti: «i condottieri dei tondi lombardi, sobri e medaglistici, non erano, nemmeno di lontano, parenti dei turbati e nervosi Dario e Alessandro, Scipione e Annibale, sortiti dalla multiforme bottega fiorentina del Verrocchio: sarà solo, nel nome di Leonardo, che queste due esperienze frangeranno l'una sull'altra, dando luogo a delle specie di incredibili caricature, dove l'esperienza cortigiana veniva ridefinita in maniera personale e irripetibile». Concludendo come nella gran parte dei casi questi motivi antichi ricorressero senza alcun suggello umanistico: «erano solo

⁵⁹ Bandera, *Agostino de' Fondulis* cit.; *Regesto*, pp. 193-196. Su Giovanni Ambrogio De Predis cfr. C. Gilli Pirina, *De Predis (Preda), Giovanni Ambrogio*, DBI, XXXIX, 1991, *ad vocem*.

⁶⁰ Il 1° marzo 1485 anche Giovanni de Fondulis si trova coinvolto in un progetto decorativo non dissimile da quelli in cui è coinvolto il figlio Agostino, come si legge nel contratto stipulato col castellano di Padova Andrea da ca' Pesaro, per «viginti testas terre cocte, diversarum imaginum prout ipse partes concordans remanserunt et imaginem gloriose virginis Mariae cum filio in brachio necnon imaginem gloriosi martiris sancti Sebastiani et saneti Rochi», documento pubblicato da Corradi Galgano, *Agostino de Fondulis: dalla collaborazione con Battagio alla fase cremasca* cit., pp. 51-52; dalla lettura purtroppo non si evince la destinazione precisa dell'opera, cfr. G. Ericani scheda in *La scultura al tempo di Andrea Mantegna tra classicismo e naturalismo*, a cura di V. Sgarbi, Milano 2006, pp. 92-95; M. Marubbi, *Dalla plastica alla scultura monumentale: ipotesi cremasche per Giovanni e Agostino de Fondulis*, in *Terrecotte nel ducato di Milano* cit., pp. 369-378: 372-373.

⁶¹ Schofield, *Giovanni Ridolfi's Description* cit., pp. 95-102.

decorazioni, proposte dagli artisti o richieste dai committenti, su cui in Lombardia ci si incaponì più che altrove»⁶². Certamente di quest'attrezzeria antiquaria, Manfredo Landi ne avrebbe fatto a meno assai malvolentieri, e del resto Bergonzio Botta tra il 1485 e il 1500 farà ancora ricorso a tale repertorio in maniera smodata⁶³; Bramante, dal canto suo, in San Satiro, per sentirsi "modernamente antico" non ne aveva avuto punto bisogno.

Un vaso colmo di varietas

Durante l'estate del 1485 il cantiere si sposta all'interno della *domus* di Manfredo Landi, nel cortile maggiore. Dell'assetto interno originario del palazzo abbiamo notizia dal rilievo del Bolzoni che mostra la situazione antecedente la costruzione del grande scalone a doppia rampa, e di quello ora accolto nel corpo aggettante all'interno del cortile minore, che hanno compromesso profondamente entrambi gli spazi (fig. 75)⁶⁴.

Dal rilievo si è già osservata la presenza di due nuclei principali. Il primo, caratterizzato da murature regolari, disposte ortogonalmente, si distribuisce intorno a un cortile d'onore di cinque campate per sette, al quale si accede direttamente dal portale principale in infilata con uno dei bracci brevi del portico; i due bracci nord-est e sud-est distribuiscono gli ambienti a piano terreno, mentre quelli sud-ovest e nord-ovest sono delimitati da muri privi di aperture, eccetto il passaggio di servizio nell'angolo a sud ovest⁶⁵. La scala di accesso al piano nobile a due rampe parallele si svolge nell'ambiente a sinistra del portale monumentale.

Il secondo nucleo, che occupa la porzione tra via Consiglio e via Bruno (e che il disegno di Bolzoni regolarizza), è caratterizzato da una giacitura delle murature prodotta dell'angolo fuori squadra tra le due strade. Questo si organizza intorno a un cortile a tre bracci, di cinque per quattro campate, con il lato maggiore parallelo a via Bruno. Anch'esso è dotato di un pozzo, un'entrata indipendente sulla strada laterale, e di due sistemi di collegamento verticale: una stretta scala che si attesta sul lato

⁶² G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 57.

⁶³ *Ibidem*, pp. 58-60. Una riedizione in terracotta di una parte dei tondi della Certosa si trova nella villa di Bergonzio Botta a Branduzzo: G. Giacomelli Vedovello, *Terrecotte figurative dal palazzo di Branduzzo*, in "AL", 90-91, 1989, pp. 47-60.

⁶⁴ Cfr. G. Fiori, *Il centro storico di Piacenza: palazzi, case, monumenti civili e religiosi*, Piacenza 2008, vol. VI, *Il quarto quartiere di Piacenza dei Landi o di San Lorenzo*, p. 245.

⁶⁵ Tale passaggio conduce verso stalle, scoperti, un forno, un orto. Un accesso diretto da vicolo del Consiglio si apriva in infilata con il braccio sud-est. Al centro del cortile maggiore si trovava il pozzo.

minore, a sud-ovest, mentre un'altra, dalle dimensioni analoghe a quella del primo cortile, è ricavata sotto il braccio nord-est del portico. Dal disegno appare chiaro come i due nuclei siano nettamente separati da un muro unico corrispondente al filo destro del portale su via dei Tribunali, tra questi, l'unico passaggio, poco agevole, è immediatamente a destra dell'andito. Nell'ultimo ambiente prospiciente via Bruno (in alto nella pianta), Bolzoni annota «Tore di tre piani».

Riprendendo le osservazioni svolte per la facciata, appare qui confermata la collocazione del punto di sutura tra i due corpi, espresso anche da un'altezza maggiore del corpo perpendicolare alla facciata.

Il cortile maggiore si presenta in forme ridotte e parecchio deteriorate, l'inserimento del grande scalone ne ha provocato una regolarizzazione in un'invaso a cinque campate per cinque, tagliando i bracci nord-orientale e sud-occidentale e con la costruzione di un nuovo braccio nord-occidentale, secondo un rifacimento con reimpiego parziale dei pezzi asportati, probabilmente sottoposto nel tempo a parecchi restauri e sostituzioni (si vedano le colonne doriche di epoca assai recente)⁶⁶.

Gli altri tre prospetti presentano un registro a piano terreno di archi su colonne impostati direttamente su capitelli, tutti diversi tra loro, e un secondo con esili colonnine con capitelli corinzieggianti. Su questi ultimi nei bracci adiacenti nord-est e sud-est si impostano archi, mentre nel braccio sud-occidentale le stesse colonne reggono, con la mediazione di mensole, un architrave ligneo orizzontale. In ambedue i registri, a concludere la sequenza dei due bracci di portico perpendicolari tra loro, la soluzione d'angolo è "a cuore", ottenuta componendo un pilastro quadro con due semicolonne addossate⁶⁷.

Rispetto ai tre lati originali, Bruno Adorni ha osservato come la disomogeneità di coperture al secondo registro potrebbe essere attribuibile

⁶⁶ Cfr. Archivio storico, SABAP per le prov. di Parma e Piacenza, Parma, M-3/I, 18 aprile 1900, perizia ing. Enrico Rossi, *Restauro delle terrecotte del cortile principale nel palazzo Landi in Piacenza*: «Il cortile misura 17,15 per 16,80 con porticato all'intorno di cinque arcate per lato. I lati di levante e di mezzodì sono murati, e di quelli di ponente e tramontana, un'arcata del primo e due del secondo sono pure chiuse: queste ultime lo furono per la costruzione dello scalone, che come l'atrio è opera posteriore alla confisca del palazzo [...]. Il lato di ponente è il meglio conservato». Il palazzo, e non solo il portale, vengono inclusi nell'elenco degli edifici monumentali del Ministero della Pubblica Istruzione il 22 agosto 1902: *ibidem*, 1902. Nel frattempo era in corso una campagna di lavori, consistente tra l'altro nel tamponamento di quattro arcate del portico, nonché la demolizione della volta dello stesso portico «onde creare la gabbia della nuova scala» (le quattro arcate vennero chiuse come era già accaduto per le altre tredici). L'anno successivo vengono scoperti i quattro sottarchi del lato nord, con l'intenzione di ripristinare le terrecotte, riposizionando i calchi originali, conservati presso la fornace dell'ing. Repellini in Croce Santo Spirito presso Cremona: *ibidem*, 4 agosto 1903.

⁶⁷ La soluzione d'angolo "a cuore" si ritrova nel chiostro dei Morti in Santa Maria delle Grazie; nel palazzo Scotti di Fombio a Piacenza, nell'Ospedale Sant'Anna a Como: Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento* cit., p. 148 n. 16.

a una seconda fase della campagna di lavori, da collegare agli interventi cinquecenteschi a opera di Alessio Tramello nel cortile minore⁶⁸.

Tra i documenti che a partire dall'estate 1485 fino al gennaio 1489 registrano il coinvolgimento di diverse maestranze per lavori all'interno del palazzo, emergono due atti cardinali: il pagamento a Agostino de Fondulis «pro frixi et ornamenta porticorum domus de placentia» nel marzo 1486⁶⁹, e l'incarico a Bernardo Riccardi d'Angera per la fornitura di quarantotto colonne per il portico, di pietra di serizzo, corredate da basi e capitelli, entro un anno dall'ottobre 1486, con teste dell'atto lo stesso Agostino.

Tutti gli elementi superstiti nel cortile dimostrano altrettanta cura di quella riservata alle facciate esterne.

Nel primo registro, che possiamo seguire per i tre bracci abbreviati dagli interventi settecenteschi, sono in opera le colonne di Bernardo d'Angera⁷⁰, con capitelli calcarei corinzieggianti figurati finemente lavorati (fig. 99-102). Gli archi sono decorati da sequenze in cotto tra cui spicca una fascia a delfini affrontati con code ritorte lungo un vaso centrale, con chiavi di volta in forma di mensola a doppia voluta decorate da foglie e scudo, e sottarchi rivestiti da formelle a coppie speculari, con tralci floreali a S, affrontati lungo uno stelo, con fiori nelle volute, alternate a tondi con rosetta (su modello di OZ 111, ff. 5r, 6r; e Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 17r).

Il passaggio al piano superiore descrive una riflessione sul significato tettonico-strutturale delle connessioni architettoniche. L'alta trabeazione che divide i due registri, e sostiene la loggia architravata superiore, fa risalto con tutti i suoi elementi in corrispondenza dell'ordine, quasi a dimostrare il senso della gravità delle colonne superiori (peraltro non così pesanti), purtuttavia, non potendo scaricare il peso direttamente sui sostegni sottostanti, affida alle mensole poste nei pennacchi il compito di raccogliere l'eccesso di forza, sottolineando l'asse verticale col cosiddetto motivo trionfale. Il ragionamento non viene meno nell'angolo, dove in corrispondenza della particolare soluzione delle colonne compenstrate "a cuore", anche le mensole si fondono un po' meccanicamente in un modiglione posto a quarantacinque gradi.

È tuttavia un modo di procedere lievemente spurio: si utilizzano i termini di ragionamento di un sistema trilitico, adattandoli a un sistema arcuato con sovrapposto uno trilitico. Esempi di questo genere ve ne

⁶⁸ Adorni, *Alessio Tramello* cit., pp. 137-139.

⁶⁹ Cfr. *supra*, p. 210.

⁷⁰ Con basi attiche su brevi plinti, col toro superiore assai ridotto, in pietra calcarea bianca, fusto di serizzo grigio.





100 Palazzo Landi, Piacenza. Cortile d'onore, prospetto sud-est.

101 Palazzo Landi, Piacenza. Cortile d'onore, prospetto sud-ovest.

sono diversi nella capitale del ducato: uno su tutti il cortile del palazzo del Banco Mediceo, seguito dalla loggetta di Benedetto Ferrini in Corte Ducale (anch'essa una ripresa medicea, ma dal palazzo fiorentino), confortati dall'*exemplum* visconteo del Castello di Pandino⁷¹.

Del coronamento conclusivo non possiamo ipotizzare molto, dato che, se nel caso del braccio con il loggiato piano è in opera un sistema di mensole lignee poste a reggere una lunga trave che a sua volta intesse il sistema interno di copertura, per i due bracci a sud-est e nord-est ci troviamo di fronte a un sistema di archi troppo ampi su colonne, in proporzione, troppo esili, ma anche troppo restaurati per potervi ragionare. Del resto Adorni, attribuendo questa parte a Tramello, osserva come gli archi con le relative volte a crociera finiscano per banalizzare il loggiato superiore e devono anche aver provocato qualche problema statico dato che si trovano a scaricare su un sostegno sottile previsto per un sistema trilitico⁷².

Tornando a quello che possiamo intravedere come il progetto di Battagio e De Fondulis, il ragionamento architettonico delle facciate del cortile della *domus* dei Landi si fonde abilmente con la messa a punto di un apparato decorativo di alta qualità.

I capitelli sono tutti riccamente variati, secondo quella *varietas* albertiana che consente a scultori e lapidici quei gradi di libertà all'interno del linguaggio tardoquattrocentesco degli ordini architettonici (fig. 102)⁷³. È una libertà che non intacca il sistema tettonico, ma è quella libertà nella decorazione che si svolge anche nei cantieri bramanteschi e che sicuramente era stata accordata a De Fondulis e Battagio in San Satiro, i quali nel cortile Landi riassumono l'intero catalogo del loro repertorio, da codice di disegni (si vedano quelli del codice detto del Mantegna OZ 111, ff. 9r-12r; di Giuliano da Sangallo Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, f. 14v; del veneto-urbinate codice Zichy, ff. 5r, 33r, 46r, 65r, 72r, 123r, 141r, 144r, 151r; dell'Escorialensis f. 15v) ma variando continuamente, mischiando motivi antichi e araldica moderna (figg. 103, 104). Negli stessi codici citati ritroviamo le immagini degli ornamenti che vengono sparsi a piene

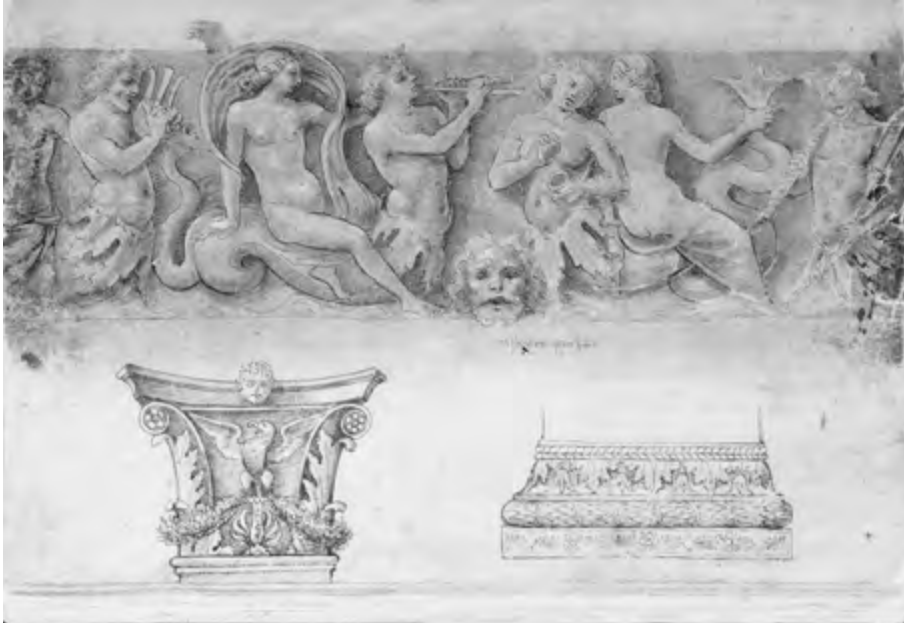
⁷¹ S. Romano, *Il modello visconteo, il caso di Bernabò*, in *Medioevo: i committenti*, a cura di A.C. Quintavalle, Milano 2011, pp. 642-56; Ead., *Palazzi e castelli dipinti. Nuovi dati sulla pittura lombarda attorno alla metà del Trecento*, in *Arte di Corte nell'Italia del Nord*, a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2012, pp. 251-274. Si vedano anche i rilievi di Tito Vespasiano Paravicini di casa Salimbeni in via Torino a Milano, pubblicati da L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987, pp. 306-307.

⁷² Adorni, *Alessio Tramello* cit., pp. 137-139.

⁷³ Cfr. A.E. Werdehausen, *L'ordine del Bramante lombardo*, in *L'emploi des ordres dans l'architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 69-82; C. Denker Nesselrath, *Bramante e l'ordine corinzio*, *ibidem*, pp. 83-96.







mani nei fregi: oltre ai delfini (una rielaborazione del fregio della Basilica di Nettuno alle Terme di Agrippa: Giuliano da Sangallo, Cod. Vat. Barb. Lat. 4424, ff. 17r; OZ 111, f. 19r; Zichy, ff. 19r h, 27r a), le cornucopie della seconda fascia di architrave (OZ 111, ff. 15r e; Zichy, ff. 67r c, 68r b, c, 69r b, 70r h, 74r a, 121r a; Giuliano da Sangallo, cod. Vat. Barb. Lat. 4424, ff. 17r e), i grifoni affrontati con cornucopie al centro delle formelle del fregio principale (dal tempio di Antonino e Faustina o dal fregio con eroti e grifi del Foro di Traiano, cfr. Zichy, ff. 6r e, 22r d, 51v c, 159r b «questo undrento elcorniz»; OZ 111, ff. 15r d, 26r d; Escorialensis, ff. 32r, 46r)⁷⁴. Ai girali acantini che prorompono dalle code dei grifoni e delle creature maschili fitomorfe nel fregio principale, sono dedicate formelle indipendenti che mostrano Agostino tutto intento a studiare e variare, all'interno del quadro stabilito, gli avvolgimenti dei racemi e delle foglie: il prototipo è antico, dalle lesene Della Valle-Medici alle antichità veronesi, che, anche attraverso la mediazione mantegnesca di Giovanni Antonio da Brescia, diventa campo di cimento per i migliori artisti – architetti, pittori, disegnatori, incisori, legnamari, plasticatori – degli anni Ottanta (un esempio per tutti: OZ 111, 20r c)⁷⁵.

Una caduta di tono è invece rappresentata dai tondi con piccoli busti all'antica, a riempire poco opportunamente lo spazio tra le mensole e gli archi: delle sculture ne rimane una, molto restaurata, sulla quale si sospende il giudizio.

Parecchi di questi elementi li ritroviamo nell'interno di San Satiro: le decorazioni a tralci vegetali dal fregio dell'ordine minore; i grifoni disposti simmetricamente, ma con le teste divergenti, sostituiscono le foglie d'acanto in uno dei capitelli nel braccio sud-ovest del transetto, piccoli busti sporgenti entro ghirlande, afferrati da arpie alate, scandiscono il fregio dell'ordine maggiore. Ancora, piccoli busti sporgenti, entro alvei circolari a conchiglia, scandiscono il fregio in cotto all'esterno del sacello paleocristiano. Tuttavia Agostino e Battagio non ripropongono mai

⁷⁴ Cfr. L. Leoncini, *Il codice detto del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993, pp. 95, 100-102. Facchi, *La scultura a Piacenza in età sforzesca* cit., pp. 95-96, aggiunge come possibili fonti per alcuni dei motivi decorativi di palazzo Landi alcuni fogli del codice Escorialensis, con una ipotetica mediazione mantegnesca: 5v (sarcofago da San Francesco a Ripa con thiasoi e nereidi), 15v (sarcofago dai Santi Apostoli con thiasoi e nereidi), 34r e v (rilievi speculari con tritone e nereide), 35r (motivo a cornucopie dall'abside dei Santi Cosma e Damiano), 46r (fregio a grifoni da Santa Maria in Campo Carleo-“Spoliachristi”), 55r. (amazonomachia dai Santi Cosma e Damiano).

⁷⁵ Cfr. Leoncini, *Il codice detto del Mantegna* cit., pp. 63-64. Sulla fortuna delle lesene Della Valle-Medici: E. Talamo, scheda 112, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F.P. Fiore, Milano 2006, pp. 527-529. Per le antichità veronesi e Mantegna cfr. S. Lodi schede 166 a-b, 167, M. Bolla, schede 168 e 169, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 432-436.

in modo palmare né le decorazioni né gli elementi dell'ordine messi in opera a San Satiro, bensì dimostrano di essere padroni di un repertorio più ampio che essi stessi sono in grado di variare con una certa abilità. Mettendo in campo un ricco catalogo di finezze, e anche di contrasti⁷⁶, in piena sintonia con un progetto di architettura, di nuovo, in palazzo Landi, architettura e decorazione si fondono con sapienza⁷⁷.

Ricapitoliamo i documenti e la tempistica: tra il 1485 e il 1487 si ordinano e mettono in opera le colonne del cortile realizzate da Bernardo Riccardi d'Angera e soffitti e solai di legno eseguiti da Cristoforo Maffoni; nel 1488 e 1489 Nicolò Castagna stende gli intonaci e realizza le opere di selciatura. Secondo Adorni è probabile che Battagio e De Fondulis abbiano fornito almeno un progetto di massima nel 1480, dunque in anticipo su tutti i palazzi lombardi comparabili⁷⁸. Ma va obiettato, come all'interno della massa documentaria riguardante palazzo Landi, non vi sia alcun riferimento a Battagio precedente ai *pacta et conventiones* del 19 febbraio 1484, «per fare la gronda, fazada e tutti ornamenti di fora de la casa da Piasenza desso magnifico conte, architra o vero ghirlanda, balconi et fenestre», mentre i fratelli Da Rho risultano aver praticamente terminato il lavoro. Il tema probabilmente è un altro: a una prima campagna di lavori tesa a riqualificare con un singolo oggetto, un accesso trionfale, il palazzo piacentino del neo consigliere ducale Manfredo Landi, ne segue una successiva, più impegnativa per tempi e investimento, che impegna l'intero palazzo per le sue facciate, e un solo cortile, quello d'onore, mentre al secondo verrà riservata una campagna di lavori ancora successiva.

Sempre Adorni, in base alla ricostruzione dell'impianto restituito dal Bolzoni, collega al progetto originario la soluzione a due cortili, indicando il prototipo a Milano nel palazzo Carmagnola, nella trasformazione di Ludovico il Moro per Cecilia Gallerani,⁷⁹ a sua volta adiacente a quello

⁷⁶ Si veda per esempio il felice accostamento, negli archi e nelle fasce di trabeazione, di modanature iperornate a fasce completamente lisce.

⁷⁷ Sul problema di come si sia formato il repertorio di motivi, da quali fonti e attraverso quali passaggi: V. Farinella, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova, un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Pavenzo)*, in Francesco Squarcione "pictorum gymnasiarcha singularis", a cura di A. de Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 245-272; O. Lanzarini, *Le vie dell'antico sono infinite? Appunti sulle fonti archeologiche negli elementi decorativi di Santa Maria presso San Satiro*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 43-49.

⁷⁸ Adorni, *Alessio Tramello* cit., p. 90.

⁷⁹ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., p. 358; Patetta, *L'architettura del Quattrocento* cit., pp. 300-304. Il palazzo Carmagnola-Dal Verme, che da via Rovello si affacciava verso contrada Solata attraverso un giardino (prospiciente quello di Cicco Simonetta), viene confiscato nel 1485, incamerato nei beni della Camera ducale, e assegnato da Ludovico il Moro a Cecilia Gallerani nel 1491. In questa occasione «Ludovico fece fare gli edifici che sono intorno a detta corte [...] che all'ora era giardino», tuttavia in un documento attestante lo stato di fatto al 1491 sono già registrati «porticibus». Senza entrare nella discussione delle maestranze coinvolte, tra cui Cristoforo Solari, va sottolineato

sempre a doppio cortile di Cicco Simonetta (incompiuto alla decapitazione del suo proprietario)⁸⁰. La sequenza a due cortili, uno quadrato tutto porticato e il secondo a tre bracci di portico, ha fonte autorevole nel palazzo episcopale di Giovanni Visconti⁸¹. Occorre però considerare due questioni: se il palazzo di Manfredo Landi fosse previsto *ab origine* a due cortili, e quale fosse il grado di consapevolezza del committente rispetto al tema. La sua morte, avvenuta nel 1488, deve aver rallentato o fermato il cantiere, purtuttavia non abbiamo elementi sufficienti per affermare che ciò abbia provocato l'interruzione della decorazione esterna, dato che nei documenti Battagio e De Fondulis risulterebbero liquidati senza questioni in sospeso.

Ciò detto, gli eredi Landi hanno proseguito i lavori affidando ad Alessio Tramello la conclusione del cortile maggiore e la progettazione di quello minore⁸². Va notato che questo risulta incluso nel corpo di fab-

come il portico in tre bracci su giardino sembra dare sostanza vitruviana alla presenza dello *xysto* in casa Tolentino. L'edificio, lasciato incompiuto dal Moro, con opportuna ristrutturazione ospiterà in età francese Louis de Ligny, seguita da un ulteriore ampliamento tra il 1509 e il 1511 promosso dal generale delle finanze Sebastiano Ferrero, insieme a un ciclo dedicato alla battaglia di Agnadello, a completamento del ciclo di affreschi monocromi con le *Storie di Francesco Sforza* già commissionati dal Moro. Nel 1512 l'edificio rientrerà in ambito visconteo con l'acquisto da parte di Battista Visconti, nipote del Carmagnola, che procederà a un'ulteriore campagna di lavori. Sull'ipotesi di committenza del fregio con l'aripa bramantiniana recentemente riscoperta, tra Ligny e Visconti: E. Rossetti, *Una nota a margine alla committenza filo-francese a Milano negli anni 1509-1511*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 224-226; Id., *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino* cit., pp. 43-79: 54; Id., *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabauda nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella, Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 120-133.

⁸⁰ E. Rossetti, *Sotto il segno della vipera. L'agnazione viscontea nel Rinascimento*, Milano 2013, pp. 39-45. Un altro esempio da considerare in questa breve serie è palazzo Borromeo, la cui configurazione a doppio cortile risalirebbe agli anni Trenta: S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, Milano 2008, pp. 36-38, e ill. 4.

⁸¹ Per come si andava ridefinendo nell'intervento dell'Arcimboldi con cantiere che si apre tra il 1493 e il 1494, e si protrae a inizio Cinquecento, peraltro con maestranze già impiegate in casa di Cecilia Galzerani: G.B. Sannazzaro, *L'architettura dal Medioevo al Rinascimento*, in *Domus Ambrosius. Il complesso monumentale dell'arcivescovado*, Cinisello Balsamo 1994, pp. 35-59; cfr. Baroni, *Documenti* cit., pp. 249-251. Come osserva Pier Nicola Pagliara, il doppio cortile trae la propria origine dalla disposizione dei cortili conventuali, mentre Biondo Flavio scrive che le planimetrie dei primi conventi sono esemplate sulle *domus* antiche. Va aggiunto come sia proprio Giovanni Visconti a chiamare a metà del Trecento Petrarca a Milano, uno dei primi estimatori moderni di Vitruvio, nonché possessore di una copia del *De Architectura*, annoverata dal 1388 al 1499 nella biblioteca viscontea a Pavia. Cfr. P.N. Pagliara, *Vitruvio da testo a canone*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1986, vol. III, pp. 7-85; Id., *Il Buon Governo, magnificenza e presenza dell'Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 73-118; E. Fumagalli, *Francesco Petrarca e la cultura umanistica lombarda: un'occasione mancata?*, in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, a cura di S. Albonico e S. Romano, Roma 2015, pp. 147-160.

⁸² Il cortile minore secondo Adorni, *Alessio Tramello* cit., p. 148 n. 17, «è senza problemi attribuibile a Tramello, che del resto compare come teste in atti rogati nel palazzo nel primo decennio del Cin-

brica che da via Consiglio svolta su via Bruno, racchiuso dalla porzione di facciata più completa che resta a nostra disposizione. Gli accessi indipendenti ai due cortili non costituiscono un problema: oltre a disimpegnare la lunga facciata di sessantanove metri con il cortile d'onore, hanno sicuramente consentito di costruire i due spazi senza confliggere con i percorsi principali o danneggiare quanto già costruito. La presenza del lungo muro di spina che corre con continuità in senso perpendicolare alla facciata lasciando un tortuoso budello di comunicazione tra i due nuclei principali del palazzo, registrato fin dalla planimetria del Bolzoni, impedisce di ravvisare un impianto a due cortili inteso come sequenza trionfale, piuttosto indica un doppio palazzo, adatto ad accogliere le diverse esigenze di una delle famiglie più importanti della città⁸³. E infatti, quando nel 1491, in base alla spartizione testamentaria, il palazzo di Piacenza viene ereditato dal primogenito Federico, sposo di Caterina Pallavicini di Cortemaggiore, il fratello Pompeo (subentrato al padre nel Consiglio Segreto a Milano) sembra mantenersi la residenza, probabilmente abitando un'ala del palazzo opportunamente separata⁸⁴.

Stando alla documentazione disponibile è difficile affermare se Manfredo Landi stesse replicando in provincia uno schema a doppio cortile e se questo sia stato adattato dopo la morte del committente alle esigenze della famiglia, tuttavia possiamo supporre che il palazzo rinnovato secondo un progetto messo a punto da maestranze gravitanti nell'orbita bramantesca debba essere apparso come un luogo eccellente nel panorama padano, tanto che negli anni Novanta ospiterà passaggi illustri: tra gennaio e febbraio 1491 il corteo nuziale di Beatrice d'Este proveniente, con la sorella Isabella, da Ferrara e in viaggio verso Pavia, è festeggiato con una giostra nel palazzo descritto «benissimo fornito et in ordine» e con un grande cortile;⁸⁵ ed è qui che Carlo VIII e Ludovico il Moro

quecento, a indicare probabilmente la sua presenza in cantiere». Gli atti sono datati 19 maggio 1501; 22 dicembre 1503 (teste Agostino Tramello); 11 gennaio 1506, 13 marzo 1508 (teste Alessio Tramello). Lo stesso Tramello, secondo Adorni, potrebbe essere responsabile dell'alterazione dei prospetti superiori di due dei bracci del primo cortile: Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento* cit., p. 594.

⁸³ Peraltro capitelli e colonne presentano un disegno e una fattura imparagonabili a quelli dei sostegni del cortile d'onore.

⁸⁴ Cfr. Facchi, *La scultura a Piacenza* cit., p. 70; C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza*, Piacenza 1760, vol. VIII, pp. 71, 115; R. De Rosa, *Lo Stato Landi (1257-1682)*, Piacenza 2008, p. 23.

⁸⁵ ASMi, Sforzesco, b. 1473, 5 febbraio 1491, da Piacenza Hermes Maria Sforza Visconti e Giovanni Francesco Sanseverino scrivono che «nel'andata loro a Ferrara per condurre madonna Anna» si sono fermati a Piacenza, e «havemo tuti accompagnata al palazo delli conti da Lando che è uno bello et gran palazo et l'havemo trovato benissimo fornito et in ordine ne in alcuno altro potva sua excellentia più honorevolmente ne con magiore comodità allozare et fra le altre cose non taceremo questa che in lo cortile quale è grande de dicto palazo era ordinata una girandola quale cominciorono a fare lavorare nel intrare de la prefata madama che fu gran piacere». Cfr. G.V. Boselli *Delle storie piacentine libri VI*, Piacenza 1804, vol. II, p. 268.

apprenderanno della morte di Gian Galeazzo Sforza nell'ottobre 1494⁸⁶; mentre nel 1496 vi sosteranno Massimiliano I imperatore, dal 28 al 30 novembre⁸⁷, e nel marzo 1513 Raimondo de Cardona viceré di Napoli (in scorta a Massimiliano Sforza, nella presa di possesso della città)⁸⁸.

Per quanto riguarda la cultura di Manfredo Landi sappiamo poco, però si sarebbe tentati di leggerne i riflessi nell'azione mecenaticia del genero Rolando II Pallavicini⁸⁹, dotato di una solida cultura umanistica, celebrata da Giulio Landi nelle *Attioni morali*⁹⁰, nonché dedicatario dell'edizione a stampa nel 1494 del *De partibus aedium* di Francesco Maria Grapaldo⁹¹. All'interno di questo quadro ci si potrebbe interrogare circa un possibile trasferimento di maestranze da Piacenza a Cortemaggiore,

⁸⁶ Vi soggiogneranno dal 18 e al 23 ottobre 1494: cfr. le memorie del cronista Niccolò Banduchi da Fontana, *Cronica piacentina*, in C. Poggiali, *Memorie storiche della città di Piacenza* cit., pp. 126-127; Andreozzi, *Il periodo sforzesco* cit., p. 162; Adorni, *Alessio Tramello* cit., p. 25; M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del rinascimento*, Roma 2002, pp. 538-539.

⁸⁷ F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, Milano 2006, vol. I, pp. 100-102; Boselli, *Delle storie piacentine* cit., pp. 270, 272; G. Nasalli Rocca, *Per le vie di Piacenza*, Piacenza 1909, pp. 378-382.

⁸⁸ Massimiliano è invitato dai Landi e dagli Anguissola, in quanto capi della fazione ghibellina, giungendo in città il 6 marzo 1513, pochi giorni dopo la notizia della morte di Giulio II: Poggiali, *Memorie storiche* cit., pp. 227-229; in maggio il duca con le milizie al seguito si ritirano verso Cremona «lassando vacue le borse e solari de' cittadini», in Andreozzi, *Il dominio francese e pontificio (1499-1545)*, in *Storia di Piacenza* cit., vol. III, pp. 169-194: 174.

⁸⁹ Si veda il recente e completo studio di S. Fatuzzo, *La famiglia Pallavicino a Cortemaggiore. Storia, architettura, documenti*, Padova 2019, sul matrimonio Landi-Pallavicini pp. 35-37; circa presunte affinità tra le terrecotte del palazzo di Cortemaggiore e quelle di palazzo Landi: p. 125.

⁹⁰ B. Adorni, *Il castello si sdoppia: il palazzo di corte vicino alla rocca di Cortemaggiore*, in *Il Principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 153-164: 157; Id., *Alessio Tramello* cit., pp. 140-146. Giulio Landi di Federico, nipote di Manfredo, è membro dell'Accademia della Virtù a Roma, impegnata nello studio filologico di Vitruvio. È ad Agostino Landi, nipote di Giulio, educato da Pietro Bembo, che Claudio Tolomei indirizza la lettera del 1542 nella quale si espone il programma dell'Accademia. Cfr. *ibidem*, p. 16; F. Tonelli, *La committenza di Agostino Landi nel castello di Bardi, 1534-1555*, in "aboutartonline", 10 settembre 2018, www.aboutartonline.com/i-landi-di-bardi-arte-politica-societa-e-mecenatismo-nel-florire-del-rinascimento-padano-nuovi-studi/.

⁹¹ A. Siekiera, *Francesco Maria Grapaldo*, DBI, LVIII, 2002, *ad vocem*. Rolando II fa parte di una schiatta "vitruviana": è cugino di Girolamo, vescovo di Novara, già in corrispondenza con Giacomo Andrea da Ferrara, «de l'opere de Victruvio acuratissimo sectatore» (L. Pacioli, *De divina proportione*, Venezia 1509, f. 2v); e di Ottaviano Pallavicini, presso il quale Leonardo da Vinci chiede di cercare il Vitruvio di Giacomo Andrea da Ferrara, come si evince da una nota autografa sul retro della copertina del ms. E (iniziato a Milano nel 1508), e committente della trasformazione della rocca e della cappella della Ferrara nel Duomo di Fidenza. Cfr. E. Solmi, *Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci*, Torino 1908, pp. 224-225; J. Gritti, *La cappella della Ferrara nel Duomo di Fidenza: architettura e plastica decorativa*, in *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri nel primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 391-399. Su Giacomo Andrea da Ferrara: *Leonardo da Vinci. I documenti e le testimonianze contemporanee*, a cura di E. Villata, Milano 1999, pp. 63-64 n. 108, 231; C. Sgarbi, *Il Vitruvio ferrarese, alcuni dettagli quasi invisibili e un autore: Giacomo Andrea da Ferrara*, in *Giovanni Giocondo. Umanista, architetto e antiquario*, a cura di P. Gros e N. Pagliara, Venezia 2014, pp. 121-138, che identifica il Vitruvio di Giacomo Andrea con il manoscritto della Biblioteca Ariostea di Ferrara.

sotto il segno Landi-Pallavicini, per i lavori al cosiddetto palazzo di corte, ma oltre è rischioso spingersi. Certo è che nel feudo dei Pallavicini sia la presenza di Bernardino de Lera che di lacerti decorativi, come le formelle che replicano le scene della *Zuffa* mantegnesca, sembrerebbero indicare per questa fase un ambito cremonese⁹². Per la cosiddetta terza fase del cantiere, che dà forma al doppio loggiato che un tempo informava tre lati del cortile di Cortemaggiore, Adorni propone in modo convincente il nome di Alessio Tramello, proveniente dal cantiere del secondo cortile di palazzo Landi⁹³.

⁹² Adorni, *Il castello si sdoppia* cit., pp. 160-163; e Fatuzzo, *La famiglia Pallavicino a Cortemaggiore* cit. Nel 1489 Rolando II stende le convenzioni con Bernardino de Lera «pro fabrica pallatii et rochetæ Curtis Maioris». I lavori al palazzo procedono spediti dato che in un documento del 1495 sembrano essere a buon punto e nel 1499 questo risulta abitato. Di questa fase dei lavori sembrerebbero testimoniare i resti di un portale, un tempo nel cortile del palazzo e ora al Museo Archeologico Nazionale di Parma, che reca un fregio con formelle decorate con motivi tratti dall'incisione mantegnesca della *Zuffa di dei marini*, già sulla facciata di palazzo Mozzanica a Lodi e in palazzo Fodri a Cremona, probabilmente esito di un riciclaggio di stampi. Contemporaneamente all'avvio dei lavori a Cortemaggiore, nel 1489 Rolando acquista un palazzo a Milano, che compare nell'elenco delle case selezionate per gli ospiti stranieri alla nomina ducale del Moro nel 1494 (ASMi, Comuni, 54).

⁹³ Adorni, *Alessio Tramello* cit., pp. 142-145; Fatuzzo, *La famiglia Pallavicino a Cortemaggiore* cit., pp. 126-128, che stringe ulteriormente il nesso Pallavicini-Tramello attraverso un documento del 1498 dove Rolando II appare come il principale promotore e fra i più importanti finanziatori della nuova fabbrica del monastero di San Sisto a Piacenza.

Palazzo Mozzanica a Lodi

Palazzo Mozzanica si trova saldamente inserito nella serie dei palazzi lombardi del secondo Quattrocento, tra il piacentino Landi e il cremonese Fodri. Commissionato da Lorenzo Mozzanica, con attribuzione a Giovanni Battagio e Agostino de Fondulis, è datato al 1488, in base alla presenza di una composizione a “ricinti” con fregio intermedio in terracotta decorato con motivi tratti dalla *Zuffa* mantegnesca, prossimo al fregio Landi¹. Le fonti su palazzo Mozzanica sono però più che evanescenti, e per il Quattrocento, vale a dire il momento della sua ipotetica costruzione, non abbiamo punto documenti. L’oggetto si presenta dunque come una sfida indiziaria e gli appigli sono veramente pochi.

Alberto Vignati, vice-collaterale di Lorenzo Mozzanica per la diocesi di Lodi dal 1511, e luogotenente dello stesso nella battaglia di Ravenna, nel suo *Itinerario Militare*, riferisce di diversi personaggi illustri ospiti nel palazzo, indizio della qualità degli spazi: Luigi XII il 28 luglio 1509 «dimora nel palazzo del cavalier Mozzanica, Commissario generale del suo esercito»; seguiranno l’11 giugno 1511 François II d’Orléans, duca di Longueville; poi il 9 gennaio 1512 Sperono Concorezzo «monsignor generale»; e infine il 17 novembre 1512 il viceré di Spagna².

¹ G. Agnelli, *Annotazioni su Artisti e su Giovanni Battagio*, in “Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi”, 4, 1905, p. 190; Id., *Lodi ed il suo territorio nella storia, nella geografia e nell’arte*, Lodi 1917, p. 288; G.C. Bascapè, C. Perogalli, *Palazzi privati di Lombardia*, Milano 1964, pp. 242-243; G. Lise, *Lodi, i palazzi. Cortili, portali, facciate*, Lodi 1988, pp. 32-58; G.C. Sciolla, *Artisti, committenti, cantieri a Lodi nella seconda metà del XV secolo*, in *Lodi. La storia dalle origini al 1945*, Lodi 1989, vol. II, pp. 111-279: 149-151; A. Bruschi, *Edifici privati di Bramante a Roma: palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in “Palladio”, 2, 1989, pp. 5-44; *Lodi. La storia cit.*, vol. II p. 149; S. Ghizzoni, *Palazzo Mozzanica a Lodi*, tesi laurea, relatore A. Grimoldi, Facoltà di Architettura, Politecnico di Milano, a.a. 1995/1996; S. Bandera, *Agostino de’ Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Crema 1997, pp. 109-112; e da ultimo, sollevando parecchi dubbi sull’attribuzione: M. Marubbi, *Forme dell’abitare a Lodi e nel territorio dal Medioevo all’Ottocento*, in M. Marubbi, A. Miscioscia, *Dimore storiche*, Lodi 2016, pp. 36-56.

² *La Cronaca di Alberto Vignati*, in “Archivio storico per la città e comuni del circondario di Lodi”, maggio 1885, pp. 187-192: 189, 190-191; e *ibidem*, giugno 1885, pp. 6-9: 8; C. Vignati, *Gaston de Foix e l’esercito francese a Bologna, a Brescia, a Ravenna. Dal Gennaio 1511 all’Aprile 1512*, in “ASL”, XI, 1884, pp. 594-622: 601-602, 610. Per la nomina da parte del Mozzanica di Alberto Vignati a vice-collaterale: C. Vignati, *Il decreto di Francesco I Re di Francia per la fabbrica della chiesa e del monastero della Vittoria in Zivido presso Melegnano (anno 1518-15 gennaio)*, in “ASL”, XVIII,

Dell'edificio non si hanno altre notizie fino al 1598, quando i fratelli Paolo Maurizio e Lorenzo Mozzanica di Lorenzo inoltrano una supplica al Senato milanese per alienare i beni soggetti a fidecommesso, tra cui una «domum magnam sive palatium situm in civitate laudi» ovvero «il palazzo in Lodi et la casela che gli è per scontro che altre volte le serviva per stala»³.

Le proprietà successive si impegneranno a più riprese in consistenti campagne di lavori alla casa: una di “manutenzione straordinaria” tra il 1691 e il 1703⁴, seguita da «riparazioni grandiose per poterla comodamente abitare» promosse dai Silva nel 1720⁵; infine il completo rifacimento del portico nel 1792 e altri importanti interventi tra il 1792 e il 1810⁶.

A queste notizie possiamo aggiungere quanto riferisce il bibliotecario lodigiano Agnelli, maestro di Costantino Baroni: «Il conte Lorenzo Mozzanica, congiunto dei Vignati, Commissario generale dell'esercito francese nei primordi del secolo XVI, feudatario di Turano e Melegnano, alzò quasi dalle fondamenta l'attuale palazzo disegnato da un Silva ed eseguito dal capomastro Francesco Porta, padre del medico: in origine di gotica architettura venne dal Mozzanica coperto di ornamenti bramanteschi in terracotta»⁷. Il passaggio, piuttosto fumoso, qualche pagina dopo viene chiarito: «Lorenzo Mozzanica fece restaurare ed abbellire di fregi in terracotta e di magnifico portale il suo palazzo in Lodi, già dei Vignati, ora Varesi, in via XX Settembre»⁸.

1891, pp. 882-889; 885-886. Cfr. S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano 2004, pp. 108-111.

³ ASMi, *Senato Fidecommessi, Famiglie*, 461, 17 giugno 1598. Peraltro su Paolo Maurizio Mozzanica di Lorenzo non vi sono documenti *ante* 1531 (in cui viene menzionato indirettamente); il suo testamento, in cui istituisce un fidecommesso sui propri beni mobili e immobili, purtroppo privo di inventario è in Comune di Lodi, Archivio Storico Civico, Atti dei Notai, Francesco Bondena di Giovanni Pietro, 27 settembre 1567. Cfr. Ghizzoni, *Il palazzo Mozzanica* cit., p. 16, il quale ricostruisce i passaggi di proprietà che qui si riassumono con la data di entrata in possesso del palazzo: Mozzanica Lorenzo; Mozzanica Paolo Maurizio (1515); Mozzanica Celio (1567); Mozzanica Paolo Maurizio (1596); Seroni Giulio (1598); Seroni Sinadore (1610); Seroni Ferdinando (1655); Seroni Donato (1656); Seroni Giovan Pietro (1674); Gesuiti di San Girolamo di Milano (1690); Silva Luigi (1711); Silva Donato (1784); Modegnani Legnani Giulia (1792); Modegnani Legnani Gerolamo (data ignota); Cerasoli Giuseppe (1840); Varesi Angelo (1873); Varesi Giuseppe (1900).

⁴ Il palazzo passerà ai Seroni nel 1598 e rimarrà in capo alla famiglia fino al 1690, quando entrerà a far parte dei possedimenti dei Gesuiti di Milano. Questi ultimi promuovono una consistente campagna di manutenzione: dai documenti si evince la presenza di un piano sotterraneo adibito a stalla per i cavalli, e di una corte con portico da ripavimentare prevedendo insieme il rifacimento delle basi delle colonne: cfr. Ghizzoni, *Il palazzo Mozzanica* cit., pp. 35-45.

⁵ *Ibidem*, pp. 50-55.

⁶ A seguito dell'acquisto nel 1792 della «casa grande da nobile» da parte di Giulia Modignani Legnani per 60.000 lire: *ibidem*, pp. 69-77. Per i lavori Modignani Legnani cfr. *ibidem*, p. 346.

⁷ G. Agnelli, *Lodi e il suo territorio*, Lodi 1917, p. 288. Secondo l'Agnelli il palazzo fu residenza di Giovanni Vignati, cui sono riconducibili gli stemmi su diverse colonne nel porticato del cortile (esistenti ancora al tempo dell'Agnelli), che alloggiò nel 1413 l'imperatore Sigismondo di Lussemburgo e l'antipapa Giovanni XXIII.

⁸ *Ibidem*, p. 291.

Sulla base di questo vaghissimo quadro documentario possiamo inferire che il proprietario del palazzo, in un generico periodo a cavallo del 1500, sia effettivamente stato il lodigiano Lorenzo Mozzanica, entrato in possesso di un palazzo edificato in precedenza dalla famiglia Vignati⁹.

Un «uccello de gran pasto»

Lorenzo Mozzanica di Benedetto¹⁰ attraversa le vicende cruciali della Lombardia e del ducato di Milano, cui Lodi è storicamente legata, tra gli Sforza e i francesi, tra la pace di Lodi e la battaglia di Melegnano, con sagace istinto di autoconservazione. Dal 1474 intraprende una brillante carriera in cancelleria ducale a Milano, ancora pienamente sotto la direzione di Cicco Simonetta, scalandone rapidamente i ranghi¹¹. Uomo non meno cinico e spregiudicato di Alvise da Terzago di cui diventerà segretario, il Mozzanica è descritto insieme al primo «uccello de gran pasto»¹². Passato con agilità dalla

⁹ A. Peviani, *Giovanni Vignati, conte di Lodi e signore di Piacenza (1360 ca-1416)*, in “Quaderni di studi lodigiani”, 4, 1986, pp. 88-89, mostra parecchie perplessità sull’identificazione del palazzo Mozzanica con l’antica casa dei Vignati, escludendo che gli stemmi nei capitelli del cortile possano appartenere alla famiglia Vignati, eccetto quello in un capitello non più in opera posto a terra nel cortile (con scudo e leone rampante). Peraltro lo stesso leone rampante è raffigurato, insieme allo stemma dei Mozzanica, nello scudo posto sull’angolo della facciata del palazzo.

¹⁰ Il patronimico lo si deduce da un documento tardo: ASMi, *Notarile*, Felice Rovida, 5308, 8 ottobre 1505 (da Fondo Sironi).

¹¹ Mozzanica esordisce con la nomina nel 1474 a cancelliere nell’“ufficio di Orfeo” (dal Ricavo), uno degli organi più potenti del ducato. L’arresto nel 1479 di Cicco e Giovanni Simonetta, si accompagna a quello di Orfeo, accusati di avere ordito «la iactura et danni seguiti al stato et subditi nostri quasi ad tutta Italia», F.M. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, DBI, LIV, 2000, *ad vocem*. I legami di Cicco con la città di Lodi sono attestati fin dal 1449 quando vi risulta inviato per governare la città, dove vive fino al 1453, con una famiglia “concubinaria”; e nel 1456 viene insignito della cittadinanza lodigiana: N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano 2018, pp. 10, 31, 76-78. Con l’ascesa del Moro ritroviamo il Mozzanica *cancellarius* nel 1481 di Alvise da Terzago (C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco, 1450-1500*, Milano 1947, p. 358), nel 1483 è addetto ai bollettini delle genti d’arme durante la guerra di Parma (N. Covini, *L’esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza, 1450-1480*, Roma 1998, pp. 151-152, 382), dal 1488 entra nella cancelleria segreta al servizio di Nicolò Negri segretario personale del Moro (Santoro, *Gli uffici cit.*, pp. 56, 64), e dal 12 settembre 1494 è nominato *commissarius militiarium gentium ducalium* (*ibidem*, p. 526). Dal 1486 è investito dei feudi di Turano, Cavenago, Belvignate, Melegnano e Soltarico nel lodigiano: N. Covini, “*La balanza drita*”. *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano 2007, pp. 327-328.

¹² «Domino Alvise da Terzagho e Lorenzo da Mozanecha mi hanno fato ricordo de l’offerta che li fu fata di non esserli ingrati quando esso Lorenzo fue a Mantua, mandato per le asignatione. Io non so che darli da me, parendomi che siano *ucelli di gran pasto*, però haverò caro che mi sia commesso quanto haverò a fare e così exequirò», lettera dell’oratore mantovano Giorgio Brognolo a Francesco Gonzaga, 10 febbraio 1486, *ibidem*, p. 328, corsivi miei. Un’altra menzione di analogo tenore gli è riservata nel medesimo carteggio qualche anno più tardi: «Preterea Laurentio de Mozanicha, qual ha commissione da questo illustrissimo signore de fare la patente dil capitaneato di la excellentia vostra tanto ampla quanto si può, mi dice havere facto cerchare tutte le scripture et libri de la cancelleria per havere lo transumpto di quella che fue facta altre volte per la bona memoria dil signore vostro patre,

fedeltà verso Cicco a fidatissimo del Moro¹³, oltre a occuparsi di *expeditioni* cancelleresche e di organizzazione delle genti d'arme, sarà anche governatore e custode dei figli di Ludovico¹⁴. In questo modo Mozzanica entra a far parte della famiglia ducale, e la sua prossimità ad essa è tale da assegnargli nel 1493 una residenza personale a Vigevano, a Porta Ciserino¹⁵. Alla fine del secolo lo troviamo Collaterale Generale¹⁶, agente nelle trattative segrete del 1498, in missione a Napoli¹⁷, e a Asti presso Gian Giacomo Trivulzio¹⁸.

Da «ducalis secretarius et comissarius generalis super gentibus armigeris» nel maggio 1499¹⁹, il precipitare degli eventi lo vede passare senza esitazioni al servizio francese, ottenendo nel novembre 1499 la conferma regia dei privilegi²⁰ e la nomina a Commissario generale degli alloggi, oltre che quella a membro del Consiglio Segreto di Gian Giacomo Trivulzio²¹.

la quale non si trova, che si crede sii smarrita insieme cum le altre scripture dil quondam Alvise da Terzago [...]], Giorgio Brognolo a Francesco Gonzaga, Milano, 9 dicembre 1498, in *Carteggio*, vol. XV, a cura di A. Grati e A. Pacini, Roma 2003.

¹³ Il 9 maggio 1493, allontanandosi dal Castello, il Moro dispone che il Mozzanica abbia supervisione su ogni faccenda di importanza: Covini, «*La bilanza drita*» cit., p. 328 n.

¹⁴ N. Covini, *Zanetta e Cecilia: potere, sangue e passioni nella Milano di Ludovico il Moro*, in «Viglevanum», XXI, 2011, pp. 42-51. Durante la spedizione del 1494-1495 il Mozzanica ha responsabilità importanti nella logistica, nel vettoviaggio e alloggiamento delle genti d'arme, più tardi attende a castelli, alloggiamenti e difese: Covini, «*La bilanza drita*» cit., pp. 327-328.

¹⁵ Queste assegnazioni immobiliari, di cui beneficiano anche Iacopo Atellani, la famiglia dei segretari ducali Negri, e Galeazzo Sanseverino (di quest'ultimo palazzo due facciate erano complete già al 1493), appaiono riprodurre a scala minore quanto si andava costruendo a Milano negli stessi anni. Nessuno di questi palazzi si è conservato intatto, quello del Sanseverino viene trasformato già nel 1496 in una fortezza, la cosiddetta Rocca Nuova, con quattro torri angolari e fossato: R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in «AL», 62, 1982, pp. 93-140: 117-118, 132-133; L. Giordano, *Costruire la città. La dinastia visconteo sforzesca e Vigevano. L'età di Ludovico il Moro*, Vigevano 2012, pp. 159-163, 165-173; E. Rossetti, scheda *Palazzo Sanseverino*, in *Percorsi Castellani. Da Milano a Bellinzona*, a cura di E. Rossetti e F. Del Tredici, Milano 2012, pp. 82-83.

¹⁶ Covini, *L'esercito del duca* cit., pp. 151-152.

¹⁷ *Carteggio* cit., vol. XV, Donato de Preti a Francesco Gonzaga, Milano, 5 febbraio 1498: «le cose vanno molto segrete. Messer Marchesino sta anchora lui per andare a Roma et Lorenzo d'Orfeo a Napoli»; e Milano, 7 febbraio 1498: «Messer Marchesino andarà a Roma fra pochi zorni (come io scrisse). Non se parla più che Lorenzo d'Orfeo vadi a Napoli».

¹⁸ *Carteggio* cit., vol. XV, Giorgio Brognolo a Francesco Gonzaga, Milano 14 agosto 1498: «Questo illustrissimo signore, come scia la excellentia vostra, mandò più zorni fa Laurentio de Mozanica a messer Zoan Iacobo da Triulzi per quelle cose de la tregua». B. Corio, *Storia di Milano*, p. 1615, lo indica infatti tra gli sostenitori di Gian Giacomo Trivulzio. Nel marzo 1498 in questo frangente si definisce il Mozzanica «fatore del Triultio», dunque fautore della fazione guelfa, in *Vita del Magno Trivulzio*, a cura di M. Viganò, Chiasso 2013, p. 45.

¹⁹ ASMi, *Notarile*, Francesco Barzi, 3893, 8 maggio 1499 (da Fondo Sironi).

²⁰ *Conferma regia di privilegi goduti da Lorenzo Mozzanica a Cavenago, Turano, Belignate, Margnanello e Goltarico, diocesi di Lodi*, 11 novembre 1499: Covini, «*La bilanza drita*» cit., p. 328. Cfr. L. Arcangeli, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano e il governo francese in Lombardia (1499-1518)*, in *Vigevano e i territori circostanti alla fine del Medioevo*, a cura di G. Chittolini, Milano 1997, pp. 15-80: 20 n. 59; S. Meschini, *La Francia nel ducato di Milano. La politica di Luigi XII (1499-1512)*, Milano 2005, p. 78.

²¹ Arcangeli, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 25 n. 61. Il Trivulzio aveva istituito un Consiglio «segreto» per le «facende» e un Consiglio di giustizia nel quale non entravano i Senatori. Loren-

Mozzanica sarà così una delle personalità più rilevanti del periodo francese: nominato nel gennaio 1505 da Luigi XII a Collaterale generale della banca degli stipendiati, con sede nella Curia dell'Arengo di Milano, manterrà l'incarico sino al 1512²². Rango nobiliare e posizione politica all'interno della Lombardia francese – in un documento del 1511 è definito Senatore²³ – verranno ribaditi attraverso la politica matrimoniale: da una lettera del 1502 si apprende che Mozzanica si era imparentato con Giacomo Secco²⁴, mentre il figlio Paolo Maurizio sposerà una delle molte figlie di Antonio Visconti e Maddalena Trivulzio²⁵.

Alla caduta di Luigi XII nel 1512 segue il tramonto del Mozzanica²⁶. Nel 1515 testa nella sua residenza milanese in parrocchia Santa Maria Passerella²⁷, e all'inizio del 1516 è dichiarato defunto²⁸.

zo Mozzanica, Commissario generale sugli alloggi (ASMi, Registri ducali, 44, p. 226, 8 novembre 1499) fa parte di quest'ultimo ma entra talvolta anche nel primo. Cfr. L. Arcangeli, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano 2003, p. 21; e Meschini, *La Francia nel ducato di Milano* cit., p. 86.

²² L.-G. Pélessier, *Documents pour l'histoire de la domination française dans le Milanais, 1499-1513*, Toulouse 1891, p. 106; S. Meschini, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano 2004, pp. 245-247. Almeno a partire dalla campagna di Agnadello è spesso menzionato nei dispacci diplomatici come Commissario deputato alle genti d'arme. Nel 1510 ha uno stipendio di 400 lire torinesi, dovuto probabilmente all'incarico aggiuntivo di sorvegliare gli approvvigionamenti delle fortezze: Id., *La Francia nel ducato di Milano* cit., pp. 371, 551, 606, 660, 693, 931. Cfr. M. Sanudo, *La spedizione di Carlo VIII in Italia*, Venezia 1883, pp. 58, 500; L.-G. Pélessier, *La politique du marquis de Mantoue pendant la lutte de Louis XII et de Ludovic Sforza (1498-1500)*, estratto da "Annales de la Faculté de Letters de Bourdeaux", 1892, pp. 37, 46; Santoro, *Gli uffici* cit., pp. 56, 64, 358, 526; L. Cerioni, *La diplomazia sforzesca nella seconda metà del '400 e i suoi cifrari segreti*, Roma 1970, vol. I, p. 196; Covini, *L'esercito del duca* cit., pp. 152n, 382n; *Carteggio* cit., vol. XV, p. 84n.

²³ ASMi, *Notarile*, Alessandro Albignani, 6502, 14 aprile 1511 (da Fondo Sironi).

²⁴ Lettera di Lorenzo Mozzanica ad Andrea Furlano, segretario del marchese di Mantova e Caravaggio, 13 febbraio 1502, in Meschini, *Luigi XII duca di Milano* cit., p. 246 n. 385. Sul conte Giacomo Secco, cfr. Id., *La Francia nel ducato di Milano* cit., pp. 647-648.

²⁵ Su Antonio Visconti cfr. *supra*, p. 201 n. 84. Questa arte del galleggiamento nei marosi della Milano contesa tra gli Sforza e i francesi, Lorenzo la condivide con il colto e mondano Francesco da Mozzanica, minore osservante, confessore di corte a Milano, ministro provinciale dei Francescani: *Magister artium et theologiae* a Parma nel 1472, a Ferrara fino al 1481, superiore della provincia milanese tra il 1484 e il 1501, autore di un'opera sull'Immacolata concezione, e di un *Confessionale* in volgare, esempio interessante di influenza della tradizione gallicana francese e di Erasmo, dato alle stampe nel 1510, e dedicato opportunamente alle dame Trivulzio, Beatrice d'Avalos e Paola Gonzaga. Cfr. E. Brambilla, *Manuali di confessione, scomuniche e casi riservati in Lombardia tra fine '400 e primo '500*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 369-410: 407-409; Covini, "La balanza drita" cit., p. 327.

²⁶ Egli risulta bandito nel novembre 1513 per avere appoggiato la nuova spedizione francese: Meschini, *La Francia nel ducato di Milano* cit., pp. 1049, 1080, 1098; Id., *Luigi XII duca di Milano* cit., p. 247.

²⁷ ASMi, *Notarile*, Antonio Sacchi, 2053, 20 aprile 1515; si veda anche ASMi, *Notarile*, Martino Scaravaggi, 5534, 30 novembre 1516, in cui Mozzanica dispone di essere sepolto, accanto alla figlia, nella *cappella magna* di Santa Maria dei Servi a Milano. Cfr. Meschini, *Luigi XII duca di Milano* cit., p. 247. Cfr. anche ASMi, *Notarile*, Marino Angelo Castelfranchi, 7190, 8 gennaio 1518 (da Fondo Sironi); Meschini, *La Francia nel ducato di Milano* cit., p. 100 n. 146.

²⁸ ASMi, *Notarile*, Martino Scaravaggi, 5534, 3 gennaio 1516.

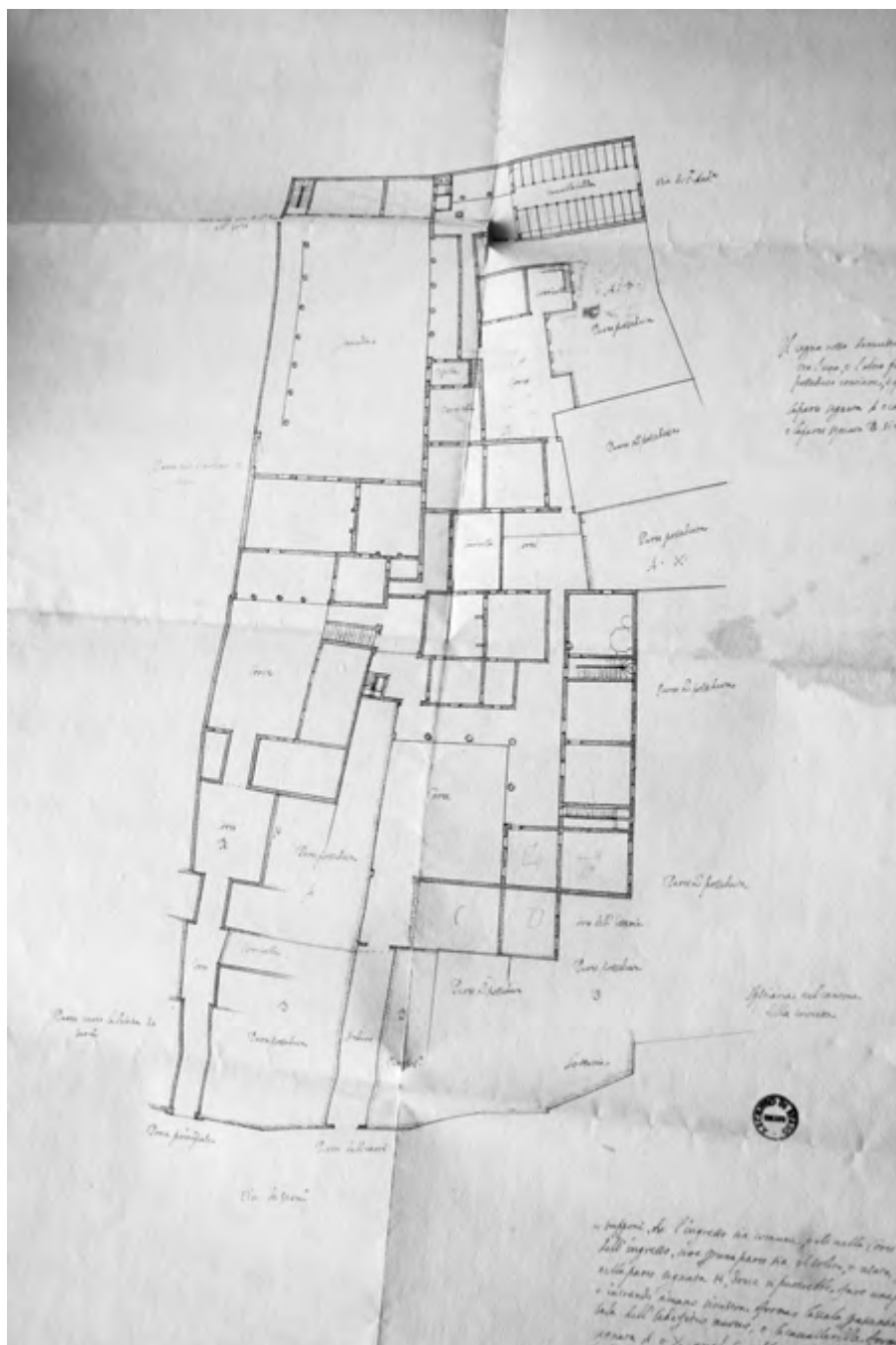
La casa, consistente in un articolato sedime accanto alla chiesa di Santa Maria dei Servi e già oggetto del saccheggio avvenuto durante il breve rientro degli sforzeschi in città (con l'arresto del Mozzanica e un'amenda comminata di 7.000 ducati)²⁹, in età francese viene disinvoltamente utilizzata come garanzia, secondo quanto si inferisce dalle molte transazioni che la riguardano e probabilmente contengono prestiti simulati³⁰; e tra il 1551 e il 1571 verrà assorbita all'interno della più ampia proprietà dei Serbelloni. Nella documentazione grafica, all'interno di un assetto assai irregolare, essa è ancora individuabile: un lungo andito conduce a una sequenza di corti di modeste dimensioni che si conclude con un portico prospiciente una sala, a sua volta affacciata verso un ampio giardino porticato (fig. 105)³¹. Non è chiaro quanto Lorenzo Mozzanica abbia abitato la residenza milanese, dato che dal 1503 al 1505 questa risulta affittata a Giovanni Stefano Castiglioni, e nel 1512, al rientro degli Sforza, viene confiscata e riassegnata a personaggi vicini ai nuovi Signori³². Deve essere stato comunque un palazzo degno di nota dato che ospiterà una

²⁹ Meschini, *La Francia nel ducato di Milano* cit., p. 100 n. 146. La casa del Mozzanica viene assaltata insieme a quelle di Scaramuccia Trivulzio, Bernardino da Corte, Giacomo da Corte e della Corte vecchia «dove stava Gian Giacomo Trivulzio»: lettera di G.G. Seregni al duca di Ferrara, Milano, 2 febbraio 1500, in N. Soldini, *Il governo francese e la città: imprese edificatorie e politica urbana nella Milano del primo '500*, in *Milano e Luigi XII* cit., pp. 431-447: 434 n. 13. È presso questa residenza che verrà consegnata l'ancona lignea disegnata dal pittore Cristoforo Girardi e intagliata da Giovanni Angelo da Corte, secondo quanto pattuito il 16 novembre 1498: J. Shell, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, p. 251.

³⁰ Cfr. ASMi, *Notarile*, Gabriele Sovico, 2021, 11 agosto 1500 (da Fondo Sironi), riguardante Lorenzo Mozzanica e l'acquisto della sua casa in parrocchia di Santa Maria Passarella valutata, il 21 marzo 1500, 9.400 lire; e *Notarile*, Maffeo Suganappi, 1744, 8 gennaio 1502. Si veda: ASMi, *Notarile*, Gabriele Sovico, 2023, 6 marzo 1503, Milano: ratifica della vendita stipulata il giorno 11 agosto 1500 e rogata dallo stesso notaio, tra Lorenzo Mozzanica di Benedetto, Porta Orientale Santa Maria alla Passarella, e Giovanni Pozzobonelli di Lancellotto, Porta Ticinese Santa Maria al Cerchio, per il prezzo di 9.400 lire imperiali del sedime sito in Porta Orientale San Babila intus seu Santa Maria Passarella confinante «ab una parte strata, mediante accessio prefati domini venditori, ab alia domini Andree de Ghiringhelis, ab alia dominorum prioris et fratrum monasterii domine Sancte Marie Seruorum, et ab alia in parte Bernardi de Ghiringhelis et in parte heredes quondam domini Beltramini de Nona, ordinarii ecclesie mayorus Mediolani, et in parte domus humiliatorum sancti Balsii [...] domus illa cum stala magna que fuit Bartolomeo de Nutis per prefati domini Laurenti [...]».

³¹ Cfr. C. Canzian, *Una residenza milanese poco nota: la "Casa da nobili" dei Serbelloni in corsia dei Servi*, in *Residenze nobiliari. Italia settentrionale*, a cura di M. Fagiolo, Roma 2009, pp. 205-213. Inoltre: C. Torre, *Il ritratto di Milano* (1674), 2ª ed. Milano 1714, p. 354; S. Latuada, *Descrizione di Milano, ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Milano 1737-1738, vol. II, pp. 187, 189.

³² ASMi, *Notarile*, Felice Rovida, 5308, 8 ottobre 1505; *ibidem*, Bernardo Albignani, 3485, 13 ottobre 1505; *ibidem*, Martino Scaravaggi, 5528, 10 giugno 1508; *ibidem*, Giovanni Evangelista Liscati 5645, 20 novembre 1508; *ibidem*, Giovanni Ambrogio Maestri, 3267, 17 settembre 1511; *ibidem*, Martino Scaravaggi, 5532, 22 novembre 1513 (tutti dal Fondo Sironi): «[...] Laurentius Mozanicha ex eo quod partes gallicas sequutus asseritur inter rebelles [...] annotatus dicitur eiusque bona confiscata et publicata fuerint et de eis facta fuerunt cride et proclamationes» (la moglie Margherita Bonsignori è nominata dal giudice tutrice del figlio Paolo Maurizio).



105 Palazzo Mozzanica (Serbelloni), Milano. Planimetria. ASMi, Fondo Serbelloni, II serie, b. 17. La casa di Lorenzo Mozzanica corrisponde alla proprietà di sinistra che si sviluppa per tutta la profondità del lotto.

fešta per Massimiliano Sforza: «sotto un certo atrio facto de legname depinto et indorato; di tanta bellezza et misteriosità, che da l'ingegneri di questa città fu extimata cosa notandissima»³³.

Del palazzo, demolito negli anni Trenta dell'Ottocento per costruire la Galleria de Cristoforis, resta il portale in marmo rosso di Verona e grigio da Carrara, trasportato in palazzo Trivulzio a Sant'Alessandro, nel cui fregio caratteri lapidari all'antica celebrano il committente: «Virtutum ac laborum Laurenti Mozanicae elegans monumentum» (fig. 106)³⁴. A differenza del portale lodigiano, quello milanese si presenta come un esempio di concisione architettonica: un ordine di paraste, scanalate e rudentate, con capitelli "italici", su alti piedistalli, inquadra un arco impostato su pilastri dorici con base a terra. La composizione è chiusa superiormente dalla trabeazione che fa risalto in corrispondenza degli elementi verticali sottostanti, con tre fasce di architrave inclinate, fregio con iscrizione e cornice. Oltre alle insegne Mozzanica apposte sui tondi nei pennacchi e in chiave d'arco, e al disegno elaborato ma pertinente dei capitelli, alla decorazione nulla è concesso: tutte le modanature sono orgogliosamente lisce, mentre alla delicata cromia è affidato il ruolo di impreziosire il frammento architettonico. Il portale non è datato, ma si tratta di forme assimilabili, seppur meglio declinate, a quelle del portale di palazzo di Gabriele Venzago della Fontana, che reca impresso nell'arco il motto «Elegantiae publicae, commoditati privatae» riferito alla *Laute bene edificare* di Ludovico il Moro del 1493 (fig. 107)³⁵. Pochi anni separano i due portali, quello Mozzanica può essere stato ordinato verosimilmente tra il 1498 e il 1500, per connotare in forme appropriate la casa milanese appena acquistata, ma nel frattempo Milano era irreversibilmente cambiata.

Interno lodigiano

Nel primo documento icnografico disponibile per la città di Lodi, la pianta di Carlo Pitti del 1648, palazzo Mozzanica risulta inserito sull'angolo di un isolato irregolare, con un cortile a tre bracci porticati e un vasto scoperto retrostante³⁶. Attualmente gli spazi si distribuiscono intorno a un cortile quadrato con due bracci porticati di cui uno in linea

³³ G.A. Prato, *Storia di Milano*, "Archivio Storico Italiano", III, 1842, p. 325: il 20 febbraio 1515, Prospero Colonna ospite nella casa di Lorenzo Mozzanica «fece al Duca [...] un mirabile convito et festa da balli».

³⁴ P. Mezzanotte, G.C. Bascapè, *Milano dell'arte e nella storia* (1948), Milano 1968, pp. 98, 196; P. Barbara, *Scheda 10.8*, in *Milano Ritrovata. L'asse di via Torino*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1986, p. 297.

³⁵ Cfr. *supra*, p. 123.

³⁶ C. Pitti, *Descrizione geografica della Città di Lodi*, 1648, Archivio Storico Comunale di Lodi.



106 Portale di palazzo Mozzanica, Milano.



107 Portale del palazzo di Gabriele Venzago della Fontana in piazza San Sepolcro, Milano.

con l'andito di accesso e il secondo, più profondo, parallelo alla facciata principale (fig. 108). Entrambi di quattro campate ciascuno, presentano archi su tozze colonne di ordine ionico prive di basi (fig. 109), esito delle ristrutturazioni che hanno investito il palazzo tra il 1690-1703 e il 1792-1810, con rifacimento del portico nel 1792³⁷. Dell'assetto più antico testimoniano tre colonne in pietra di serizzo, più snelle, dotate di basi attiche e allungati capitelli compositi-figurati, tutti variati (fig. 110)³⁸. Sotto il braccio sud-orientale del portico, peducci figurati recanti gli stemmi Mozzanica, anch'essi tutti variati, sormontati da un robusto echino rettilineo in cotto, raccolgono gli archi delle volte a crociera³⁹.

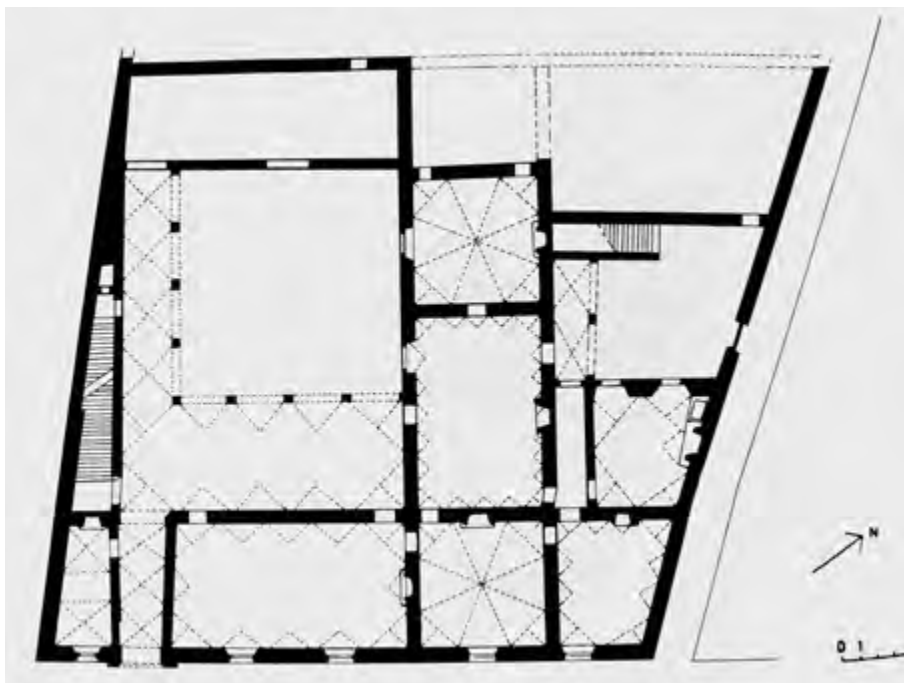
Rispetto all'assetto riportato dalla mappa del Pitti, non si riscontrano segni di tamponamento nelle altre facciate del cortile, che presentano un paramento antico di mattoni a vista senza evidenti segni di suture. Dai registri superiori del cortile invece emergono chiaramente due bracci di arcate tamponate, con ritmo doppio rispetto a quello sottostante. Ma se i bracci porticati a piano terreno sono quelli sud-orientale e sud-occidentale, quelli tamponati al primo piano sono quelli sud-occidentale e nord-occidentale, sempre adiacenti tra loro ma sfalsati rispetto al piano sottostante, mentre gli altri due bracci presentano tracce di finestre archiacute più antiche. Gli unici sostegni sopravvissuti al registro superiore sono le due colonnine della soluzione angolare ovest, unite a cuore, come in palazzo Landi a Piacenza, dotate di sommari capitelli a foglie, con echino in cotto.

Considerando la giacitura delle murature, l'irregolarità del lotto e lo spazio a disposizione, l'ordinamento degli ambienti a piano terreno è stato ottenuto organizzando gli spazi intorno a un vaso vuoto quadrato che non poteva prevedere quattro bracci di portico, ma soltanto due. Nel dissassamento tra il muro retrostante del portico sud-occidentale e quello di fabbrica a filo della strada sono stati ricavati ambienti di servizio e una scala a lunghi gradoni che scende alle stalle sottostanti. A destra dell'entrata, a piano terreno, si affaccia una serie di ambienti rettangolari (attualmente interrotta da una scala ottocentesca) coperti da volte a lunette alternati e quadrati coperti da volte a ombrello, la cui regolarità e tipo di copertura fa pensare a una funzione di ricevimento. A nord di questa sequenza, infine,

³⁷ Per i lavori promossi dalla proprietà Modignani Legnani, cfr. Ghizzoni, *Palazzo Mozzanica a Lodi* cit., p. 346.

³⁸ Due sono parzialmente murate nelle ultime campate dei portici, mentre la terza emerge dal fondo del muro all'altezza dell'incrocio dei due bracci del portico. La qualità dei tre capitelli è difficile da valutare a causa dello stato di conservazione. I due figurati, e l'altro "italico", impiegano un linguaggio scultoreo che potrebbe avere una radice comune col repertorio dei capitelli Landi, ma con una minore felicità esecutiva, finendo per montare, nel capitello con al centro una figura umana, un volto decisamente infantile su un corpo maschile adulto.

³⁹ Gran parte di questi risulta pesantemente restaurata.



108 Palazzo Mozzanica, Lodi. Ricostruzione planimetrica.

109 Palazzo Mozzanica, Lodi. Veduta del cortile.



110 Palazzo Mozzanica, Lodi. Capitello quattrocentesco del cortile.



111 Palazzo Mozzanica, Lodi. Ambiente affrescato a piano terreno.

nell'area trapezoidale residua si trova una serie di ambienti di servizio con relativa corticella e scala di servizio. Non è chiaro come fossero distribuiti i collegamenti verticali: attualmente sul muro chiuso del lato nord-occidentale del cortile si appoggia il grande scalone ottocentesco a due rampe che occupa tutta la porzione della fabbrica su questo lato. Tuttavia, la presenza di un loggiato al piano superiore lungo lo stesso lato e quello adiacente sud-occidentale, unita alla scarsa profondità della fabbrica su questi lati, farebbe ritenere che le logge aperte non fossero che dei luoghi di passaggio agli ambienti del piano nobile lungo i lati nord-orientale e sud-orientale; e dunque si potrebbe pensare a una situazione analoga a quella di palazzo Fodri a Cremona, dove lo scalone si sviluppava con un'unica rampa lungo uno dei lati del cortile approdando al piano superiore sotto una loggia aperta⁴⁰.

Dalle numerose e invasive campagne di lavori che si sono avvicendate nel corso del tempo un ambiente nell'ala orientale conserva una volta nervata a lunette affrescata che potrebbe appartenere ai lavori promossi dal Mozzanica (figg. 111). Questa presenta nelle unghie angolari decorazioni floreali con vasi, a monocromo su fondi rossi e gialli, lungo i lati maggiori tondi a monocromo su fondo giallo con busti, e sui lati brevi soggetti mitologici. Sui pennacchi in mezzzeria si trovano raffigurati tondi in prospettiva con interposti gli scudi Mozzanica sullo sfondo del cielo, che riappare al registro superiore come ampio e sintetico scenario di putti festanti e musicanti.

Ancora a Lodi una stanza con un cielo in mezzo, dipinto da una mano assai incerta, che testimonia un aggiornamento molto superficiale su temi mantegneschi già più che assimilati in contesti non lontani⁴¹.

Fregi al metro e portali seriali

Verso la città palazzo Mozzanica si presenta come un solido sintetico, massiccio, in mattoni a vista e diviso in tre registri dalle trabeazioni che lo rilegano orizzontalmente, proseguendo anche lungo il prospetto laterale (fig. 112).

La prima alta trabeazione in cotto par separare di netto due mondi: sotto, sintetiche cornici rettangolari delimitano le strombature delle finestre; al di sopra si appoggiano ricchissime monofore archiacute in cotto

⁴⁰ *Infra*, pp. 424-426.

⁴¹ Cfr. Marubbi, *Forme dell'abitare a Lodi* cit., pp. 51-56, il quale indica come affinità di repertorio figurativo quello di Giovan Pietro da Cemmo, datando il ciclo al primo decennio del XVI secolo; Id., *Soffitti dipinti a Lodi nel Quattrocento: un primo censimento*, in *Storie di animali e di iconografie lontane*, a cura di M. Bourin, M. Marubbi e G. Milanese, Viadana 2018, pp. 151-180.



112 Palazzo Mozzanica, Lodi. Prospetto su via XX Settembre.

racchiuse da modanature a trecce e spirali contenenti una sequenza seriale di formelle con putti alati abbarbicati su rami di quercia, imparentati con quelli delle formelle destavoliane nella Ca' Granda milanese.

Questo contrasto tra la nudità del piano terreno, che raggiunge un grado di asciuttezza geometrica quasi militare, e l'esuberanza tardomedievale delle finestre superiori, è mediato dall'elaborato portale, che si presenta come un episodio autonomo, non solo rispetto agli elementi sin qui descritti ma anche alla trabeazione all'antica a cui si aggancia (figg. 113, 114). Quest'ultima si presenta come una serie di ricinti in gradazione, dall'astrazione all'iperdecorazione, in una sorta di concitazione pseudoarcheologica⁴². Nella successione spicca il fregio decorato da formelle in cotto a coppie disposte affrontate, con scene tratte dalle stampe della *Zuffa degli dei marini* di Mantegna, separate da altre coppie con due tritoni a code fitoformi reggenti una ghirlanda. Sia la sequenza delle modanature, sin nel più piccolo dettaglio, a meno di una fascia liscia di architrave, che quella delle formelle, ad eccezione della presenza di profili imperiali all'interno delle ghirlande, è identica a quella che rilega la facciata di palazzo Fodri a Cremona, la cui data resta al momento ignota. Ben lontane dalla ricchezza narrativa ed esecutiva delle formelle del fregio di palazzo Landi, la serialità meccanica di quelle Mozzanica si allontana dal contesto piacentino, indicandone piuttosto uno cremonese, nel quale la presenza della mano di Agostino de Fondulis resta comunque difficile da rilevare.

La facciata è infine conclusa da un'alta trabeazione, con una sequenza delle modanature non canonica ma eloquente: architrave a due fasce, un cavetto decorato a stucco con foglie d'acqua (s'intravedono dei lacerti sul prospetto laterale) e ovoli, fregio aperto con finestre, e una cornice som-

⁴² L'architrave è singolarmente composto da ben quattro fasce: tre fasce lisce e l'ultima decorata da delfini affrontati con vaso centrale, delimitata tra due astragali a perline, un listello piano e un abaco a ovoli e dardi; un fregio composto da formelle in cotto decorate, e un'elaborata cornice composta da gola rovescia a foglie d'acqua, listello, perline, abaco a ovoli e lancette, gocciolatoio scanalato, astragalo a ovoli e perline, e una cima a gola diritta con foglie d'acqua. Una singolarità analoga è ribadita nel dettagliatissimo contratto del marzo 1489 per il lavori della casa varesina dell'archiatra ducale Ambrogio Grifi, in cui si prevede un cornicione in cotto a quattro fasce – «cum quatuor ordinis» – su modello di quello nel suo palazzo a Lodi vecchio, «cum testibus vel medaliis in medio tondi», C. Cairati, *Il cantiere del palazzo di Ambrogio Grifi a Varese: novità sulla committenza del protonotaio apostolico, in Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri nel primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottoleghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 143-174: 144; 166-167. Peraltro comune sia alla facciata di palazzo Mozzanica (nelle cornici delle tre finestre del registro superiore a destra) che a quella Grifi di Varese è la sequenza di formelle con foglie di vite e grappoli alternate a un putto alato abbracciato al tralcio, secondo un modulo messo a punto nella bottega destavoliana, con variante a foglie di quercia e ghiande (in palazzo Mozzanica, nelle finestre a destra), con la medesima fonte: A. Barbieri, P. Bosio, *Il cantiere delle terrecotte nel Museo d'Arte antica del Castello sforzesco, ibidem*, pp. 195-239: 233 n. 122.

mitale la cui consistenza, leggibile solo nella sovrapposizione di fasce di mattoni aggettanti, è ormai quasi del tutto compromessa. Le finestre nel fregio, di diverse ampiezze e ritmo irregolare, come al piano basamentale sono centinate e inserite in un perimetro rettangolare, di cui si evidenziano a stucco gli inquadramenti verticali; tra queste, e, in certi punti, da queste, sporgono irregolarmente le travi lignee del tetto sporgente (fig. 115).

Il fregio scandito da elementi strutturali pieni e vuoti non è banale, dato che è materia di ragionamento sulla natura della tettonica antica che dal *San Giacomo che battezza Ermogene* della cappella Ovetari, giunge nella facciata di San Satiro lungo via Falcone (fig. 144). Se i fregi in questione alludono al problema dei triglifi intesi come teste delle travi (e dunque dei vuoti come metope), in palazzo Mozzanica i vuoti vanno praticamente a coincidere con le finestre, inquadrate da elementi verticali astratti, intesi forse come sintetiche e brevi paraste (si veda anche il ripido edificio a destra nel *Miracolo di San Giacomo*, sempre nella cappella Ovetari, fig. 194). Sarebbe facile chiamare in causa gli architetti di San Satiro, ovvero il lodigiano Battagio e il genero De Fondulis, soprattutto considerando che il primo dal 1488 è impegnato in città nella progettazione di Santa Maria Incoronata. Ci si potrebbe tuttavia rivolgere all'Amadeo, il quale si esercita più disinvoltamente su questo tema nei bassorilievi della *Flagellazione* nella cappella Colleoni, dove l'attico dell'edificio di sinistra presenta larghe finestre rettangolari alternate a brevi lesene, e dell'*Annunciazione* nella facciata della Certosa di Pavia (con attico aperto da finestre circolari inquadrate da un ordine abbreviato).

La facciata di palazzo Mozzanica sembra così configurarsi come un vero e proprio palinsesto, una lastra disponibile ad accogliere linguaggi architettonici e decorativi assai diversi tra loro, in civile convivenza sotto l'arme dei Mozzanica, scolpita nello scudo posto sull'angolo del palazzo, con il leone rampante con la corona, che ne ribadisce la parte guelfa, sormontato da una testa di Ercole con la leontè⁴³.

All'interno di questa facciata-catalogo spicca il portale scolpito, che opportunamente allestisce il trionfo di Lorenzo Mozzanica nella sua città natale (fig. 113). Che questo dichiari immediatamente la propria condizione di oggetto condotto in autonomia e posato sulla superficie del palazzo lo si evince dall'impiego di materiali ostentatamente diversi, pietra

⁴³ Come mi segnala Bruno Adorni, un'impostazione analoga con commistione tra arcaismi e linguaggio moderno, è seguita nel palazzo Grossi a Fiorenzuola, cfr. B. Adorni, *L'architettura del primo Rinascimento*, in *Storia di Piacenza*, Piacenza 1997, vol. III, pp. 591-654: 613; ma si vedano anche le considerazioni di L. Grassi, *Gli Sforza a Milano*, Milano 1978, p. 220, che riguardo a Santa Maria di Bressanoro lega il *revival* di forme locali al riapparire di forme antiche, fornendo il quadro generale per una lettura delle esperienze solariane in Lombardia.



113 Palazzo Mozzanica, Lodi. Portale.



114 Palazzo Mozzanica, Lodi. Dettaglio della trabeazione.

115 Palazzo Mozzanica, Lodi. Dettaglio del prospetto al registro superiore.

di Angera rosata e bianca invece che cotto, e da un'evidente mancanza di coordinamento tra le quote orizzontali delle modanature della trabeazione del portale stesso e della facciata, il che costringe a valutarlo in modo indipendente dal suo contesto.

Il portale immette in infilata in uno dei bracci del portico attraverso un arco su pilastri inquadrato da semicolonne a candelabra di ordine corinzio, ma fin dalle prime battute si avverte una dissonanza di fondo: dell'ordine inquadrante c'è l'accostamento di un ordine maggiore a uno minore ma ambedue condividono impropriamente tutte le modanature inferiori⁴⁴.

La profusione di una decorazione con motivi archeologici-mantegneschi⁴⁵ sembra poi cercar di coprire senza successo un'incertezza tettonico-costruttiva che parla di elementi fuori controllo, e di maestranze non peritissime: per quanto riguarda l'ordine minore, capitelli corinzi a un ordine di foglie, disassati rispetto alle paraste sottostanti, sostengono una bassa trabeazione-cornice, sulla quale si imposta l'arco composto da conci tagliati in modo asimmetrico; anche l'intradosso dell'arco, scandito da specchiature quadrate con rosette, pone problemi, dato che mostra una chiave d'arco vistosamente disassata. L'ordine maggiore delle colonne a candelabra presenta poi un fusto composito ottenuto attraverso un montaggio paratattico di pezzi che paiono quasi avere un'origine diversa, senza neppure seguire nella sovrapposizione un allineamento di quota con gli elementi adiacenti, purtuttavia senza negare la natura tettonica della colonna stessa⁴⁶. Dai collarini in su il linguaggio si fa improvvisamente corretto: sui rosei capitelli corinzieggianti, del tipo della Canonica di Sant'Ambrogio⁴⁷, i risalti della trabeazione superiore *triumphata* concludono vigorosamente il faticoso portale, rinunciando comunque brutalmente a commodulare quote, modanature e risalti rispetto alla trabeazione adiacente. Così, ancora una volta, il portale tradisce la sua natura di manufatto concepito come un oggetto d'arredo e supporto per la decorazione. In effetti è questa la sua caratteristica prevalente, tale da

⁴⁴ Ordine maggiore e minore poggiano impropriamente sulla medesima sequenza di modanature, dal basso: uno zoccolo neutro, un piedistallo decorato con gli scudi e le armi dei Mozzanica, plinto (semicircolare per la semicolonna), gola, listello, e una base attica assai schiacciata.

⁴⁵ Il fusto del pilastro, o meglio quello della parasta verso strada, all'interno della specchiatura, è scandito da anelli circolari allacciati contenenti profili imperiali all'antica (e nella specchiatura di destra un ritratto contemporaneo), alternati agli stemmi dei Mozzanica; mentre il risvolto interno contiene decorazioni vegetali all'antica con racemi attorcigliati intorno all'asse di simmetria verticale.

⁴⁶ Cfr. R. Gargiani, *Les colonnes en plusieurs pièces ornées dans l'architecture du Quattrocento en Italie*, in *La colonne. Nouvelle histoire de la construction*, a cura di R. Gargiani, Lausanne 2008, pp. 117-125.

⁴⁷ Cfr. C. Denker Nesselrath, *Bramante e l'ordine corinzio*, in *L'emploi des ordres à la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 83-89.

trasformare gli elementi architettonici in decorativi, come le colonne a candelabra, finendo per travolgere qualunque regola circa la ragionevolezza tettonica degli elementi in sé e tra loro.

Nell'alto fregio trova quindi spazio una festa di putti intorno allo stemma Mozzanica, parzialmente prelevati dal fregio della Sacrestia di San Satiro, sorvegliati da profili imperiali entro ghirlande (a destra Domiziano, a sinistra, forse, Nerone), che collegano le figure di Diana e Cupido posti in corrispondenza degli aggetti della trabeazione⁴⁸. Tuttavia, seppur di nobili natali, i putti lodigiani sono esito della stessa mentalità sommaria che informa il resto del portale: con le loro cosce tozze, troppo pasciute, e l'espressione seriale (ancora visibile nelle campagne fotografiche di qualche anno fa⁴⁹), restano decisamente lontani dalla grazia anti-quaria del corteo milanese.

Ai tondi con profili imperiali fanno riscontro, nei pennacchi dell'arco, due tondi con ritratti di profilo appoggiati su un breve avvolgimento a mensola; a loro volta questi rimandano ad altri due ritratti posti a metà dei fusti delle colonne. Questi volti (attualmente tutti privi del naso), che potrebbero offrire indizi sulla committenza e la data della fabbrica, sono stati sovente identificati con le coppie ducali di Francesco Sforza e Bianca Maria, Gian Galeazzo e Isabella d'Aragona⁵⁰. Tuttavia è possibile osservare come nei tondi superiori siano ritratti due personaggi adulti ma non anziani, mentre in quelli inferiori due bambini, un maschio e una femmina, inoltre i ritratti non si attengono alle caratterizzazioni standard alle quali, pur con varianti, per i membri della famiglia ducale non ci si sottraeva mai⁵¹.

⁴⁸ La scena secondo R. Schofield, *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, Milano 1993, p. 131, è una trasfigurazione del motivo di Pan sulla schiena di un satiro, con un tallone sollevato da un altro satiro, tratto dal sarcofago di Santa Maria Maggiore a Roma, i cui protagonisti sono già trasformati in putti da Bramante e De Fondulis nel fregio della Sacrestia di San Satiro. Tuttavia il prelievo, se tale si può chiamare nel nostro caso, avviene solo da una scena del fregio fonduliano, mentre per il putto sul carro nella parte destra del fregio nel portale Mozzanica, Schofield individua la fonte in una placchetta padovana datata tra fine Quattrocento e primi del Cinquecento, pubblicata in J.W. Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, n. 326, ill. 254.

⁴⁹ Bandera, *Agostino de Fondulis* cit., p. 111.

⁵⁰ Agnelli, *Lodi e il suo territorio* cit., p. 288; Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 256-260.

⁵¹ Il copricapo dell'uomo non depone a favore dell'iconografia di Francesco Sforza, né di Lodovico il Moro (eccetto il ritratto di Boltraffio), cui il Mozzanica è strettamente legato sino al 1499, e che ebbe da Beatrice d'Este solo figli maschi; si potrebbe così considerare Gian Galeazzo Maria che da Isabella d'Aragona ebbe tre figli: Ippolita (nata nel gennaio 1493), Francesco Maria detto il Duchetto (nato nel gennaio 1491) e Bona (nata però dopo l'uccisione del padre nel febbraio 1495). Se il portale Mozzanica raffigurasse effettivamente la famiglia ducale, sarebbe possibile datarlo tra la nascita di Ippolita nel gennaio 1493 e la morte del duca nell'ottobre del 1494. Nel portale Mozzanica l'uomo indossa più un copricapo simile a quello a "pan di zucchero" di Gian Galeazzo Maria nel

Una possibilità più plausibile è che il portale possa rappresentare Lorenzo Mozzanica e la sua famiglia. Dai depositi del museo del Castello Sforzesco di Milano è recentemente emerso un busto di Lorenzo Mozzanica, datato 1475 (cioè agli anni dell'“ufficio di Orfeo”), più liscio e pasciuto (ovviamente più giovane) rispetto a quello ritratto nel portale lodigiano, anche se l'assenza del naso nel profilo più recente lascia la questione aperta sul piano del confronto formale (fig. 116)⁵². Se si trattasse del Mozzanica, va tenuto conto dell'età e del cambiamento dello status e delle mode, nell'acconciatura e nell'iconografia, che a Lodi pare riprendere quella sforzesca degli anni Novanta⁵³.

Tornando sul piano documentario, Lorenzo Mozzanica risulta sposato in una data imprecisata con la lodigiana Margherita Bonsignori di Paganino⁵⁴, e ha due figli, Anna Benedetta, accanto la quale dispone la propria sepoltura nel testamento del 1515⁵⁵, e Paolo Maurizio, designato come unico erede, nel 1518 ancora minorenni⁵⁶, e che stando ai documenti non dev'esser nato prima del 1505⁵⁷. Tutto questo porterebbe a

ritratto di Briosco in Certosa, e nel doppio ducato d'oro, così pure la donna sfoggia un'acconciatura trattenuta da una retina come quella di Isabella nel ritratto di Giovanni Ambrogio de Predis (ora alla National Gallery di Londra). Resta certamente da interpretare un omaggio da parte del Mozzanica, fedelissimo del Moro, al duca Gian Galeazzo Maria, ma va altresì tenuto conto come la nomina del lodigiano a *commissarius militiarium gentium ducalium* del 12 settembre 1494 costituisca il suggello della sua carriera all'interno della Cancelleria ducale con l'aggiunta di compiti dai risvolti diplomatici. Matteo Facchi mi segnala che il ritratto grande femminile, se fosse una duchessa, per via dell'acconciatura (priva di *coazzone* o treccione) potrebbe essere solo Bona di Savoia (cfr. W. Terni De Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958, pp. 162-163), in questo caso il ritratto maschile adulto dovrebbe essere di Gian Galeazzo Sforza e i figli potrebbero essere Gian Galeazzo Maria e Bianca Maria Sforza o Anna Maria Sforza. Tuttavia l'iconografia di Galeazzo Maria lo ritrae sempre privo di copricapo.

⁵² La lastra proviene dalla Fabbriceria della chiesa di San Carlo al Corso a Milano, non lontana dalla residenza milanese del Mozzanica. Il ritratto è caratterizzato «da sottili rughe d'espressione presso l'angolo esterno dell'occhio, da un lungo naso con la punta rivolta in basso, da una bocca piccola e carnosa, da un ovale pieno e un po' flaccido, che termina sotto il mento in un'abbondante pappagorgia» riconducibile secondo Vergani all'ambito dell'Amadeo tra la Colleoni e la Certosa: G.A. Vergani, scheda *Lastra con il ritratto del conte Lorenzo Mozzanica*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Milano 2013, t. II, pp. 306-309.

⁵³ Cfr. M. Albertario, *Per un "profilo" dei duchi di Milano*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di S. Romano, Milano 2015, pp. 35-39.

⁵⁴ ASMi, Notarile, Alessandro Albignani, 6500, 28 febbraio 1508 e ASMi, Notarile, Giovanni Ambrogio Maestri, 3266, 6 agosto 1510.

⁵⁵ Cfr. *supra*, p. 263 n. 27.

⁵⁶ *Ibidem*. Cfr. ASMi, *Notarile*, Marino Angelo Castelfranchi, 7190, 8 gennaio 1518; *ibidem*, Giovanni Antonio Cairati 3623, 21 maggio 1518; *ibidem*, Pietro Maggi, 5847, 11 gennaio 1519; *ibidem*, Giovanni Angelo Ello, 6637, 5 agosto 1519; *ibidem*, Marino Angelo Castelfranchi, 7193, 19 novembre 1520 (da Fondo Sironi).

⁵⁷ Margherita Bonsignori ne sarà tutrice sino alla morte nel 1524: ASMi, *Notarile*, Girolamo Scaravaggi, 9291, 16 dicembre 1524, in cui si nomina un curatore speciale, Battista de Ferrari (cfr. *ibidem*, Gabriele Porri, 9353, 1° febbraio 1525), il quale sarà ancora curatore nel 1530 (*ibidem*, Alessandro Albignani 6521, 7 maggio 1530). Per il diritto romano e canonico vigente all'epoca, i



116 Ritratto di Lorenzo Mozzanica, Musei del Castello Sforzesco, Milano.

escludere una datazione del portale del palazzo lodigiano agli anni Novanta del Quattrocento, spostandola forzatamente a dopo il 1505: il che comporterebbe l'impiego di un repertorio formale, del tutto congruente con gli anni Novanta, ma in età francese, quando ormai il linguaggio artistico avrebbe preso altre strade. Se così fosse si confermerebbe l'indifferenza, o il limitato intendimento, da parte della committenza rispetto ai cambiamenti del gusto prodotti dal potente spartiacque del 1499. L'anacronismo eventuale del portale a questo punto ben si accorderebbe con quello delle finestre archiacute, senza dover pensare necessariamente, come già dimostra la cronologia di palazzo Landi, a un'unica campagna di lavori.

Gusti di città, gusti di provincia: Battagio e De Fondulis tra Lodi e Crema

In assenza di significativi riscontri documentari non appare possibile procedere oltre nell'analisi di palazzo Mozzanica, tuttavia alcuni paragoni e riflessioni richiedono un approfondimento.

Ci troviamo di fronte a un palazzo molto rimaneggiato, il cui committente si trova ad attraversare *en souplesse* le drammatiche vicende che scuotono la Lombardia, a partire dagli anni Novanta, e segnano la fine dell'equilibrio tra gli Stati della penisola (il 1494 è definito dal Guicciardini «anno infelicissimo a Italia»⁵⁸), con la città di Lodi posta regolarmente sul fronte della contesa, con continui passaggi di truppe: «Da poi in li di successivamente il lodesano mai è stato senza alogiamento, sì de predetti fanti nel capitano Molardo [...] come de altre fantarie, giente d'arme, artelerie, tanto è mezzo ruinato et chi l'ha provato lo sa»⁵⁹.

Le forme che Lorenzo Mozzanica sceglie per allestire la propria immagine in città non sembrano le medesime della propria residenza milanese, anche se poco possiamo dire anche di quest'ultima. Per ambedue il problema della datazione rimane aperto. A Lodi, sulla base dell'identificazione dei ritratti nel portale abbiamo a disposizione due possibili datazioni: 1493-1494, oppure *ab* 1505. Teniamo sospese le date e consideriamo il repertorio formale messo in opera nel palazzo. Si tratta di

bambini erano considerati dalla nascita al settimo anno come «qui fari non possunt», dai sette ai quattordici anni “pueri” e dai quattordici ai venticinque “puberes”, privi di personalità giuridica, ma suscettibili di emancipazione: F.M. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano*, DBI, LIV, 2000, *ad vocem*.

⁵⁸ F. Guicciardini, *Storia d'Italia*, Firenze 1561, I, vi.

⁵⁹ *La Cronaca di Alberto Vignati* cit., p. 190.

un intervento per parti, che probabilmente avrebbe potuto ricalcare le modalità di quello promosso da Manfredo Landi a Piacenza. Anche nel caso di palazzo Landi si tratta di una committenza affine: dignitari ducali residenti a Milano che scelgono di autorappresentarsi nella propria città natale in forme stabili attraverso una *domus* degna del proprio rango, che parli un linguaggio d'avanguardia, ma compatibile con il contesto.

Manfredo Landi certamente promuove un'operazione assolutamente significativa, prelevando nel 1484 le migliori maestranze attive nel cantiere più all'avanguardia di Milano: quello del San Satiro bramantesco. Si trattava di un cantiere ancora aperto, e Battagio con De Fondulis avranno fatto la spola tra Milano e Piacenza, riversando e traducendo nel palazzo piacentino quello che andavano via via sperimentando nel più rivoluzionario cantiere bramantesco, ma provandosi in piena autonomia in un percorso che per il lodigiano Battagio aveva avuto inizio nel cantiere del palazzo di Gian Giacomo Trivulzio dal 1477⁶⁰, e che per il genero De Fondulis aveva radici padovane e mantegnesche⁶¹.

La fortuna dell'impresa Battagio-De Fondulis sarà tale che gli incarichi si susseguiranno rapidamente: Battagio, nominato ingegnere ducale nel 1480,⁶² nel 1488 realizza a Lodi il progetto per l'Incoronata seguendo le prime fasi dei lavori (forse affiancato da Agostino)⁶³, e dal 1489 viene coinvolto nella prima progettazione di Santa Maria della Passione a Milano (ma contemporaneamente sollevato dall'incarico all'Incoronata)⁶⁴.

Il progetto per la chiesa lodigiana segna il rientro di Battagio nella sua città natale dopo la formazione insieme ai fratelli Antonio e Gabriele nel

⁶⁰ *Supra*, pp. 21-22.

⁶¹ *Supra*, pp. 50-53.

⁶² J. Gritti, *Battagio, Giovanni*, voce in *Ingegneri ducali e camerati nel ducato e nello Stato di Milano (1450-1706)*. *Dizionario biobibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé e F. Repishti, Firenze 2007, pp. 43-44. Giovanni Battagio risulterà raccomandato dal duca nel gennaio 1481 ai rettori della Fabbrica del Duomo di Milano in sostituzione del defunto Boniforte Solari: Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, p. 236, e cfr. *Documenti Amadeo*, doc. 64.

⁶³ *Pacta et conventiones* tra i deputati della Fabbrica dell'Incoronata di Lodi e Giovanni Battagio «inzignerius et architector filius quondam magistri Dominici» per la costruzione della chiesa, il quale si impegna tra le altre cose ad accettare la valutazione di maestri e uomini competenti per il compenso da ricevere «pro laborerius que per eum fierent in ornamentis dicatae Ecclesiae videlicet ad stampam [...] et similiter de figuris quae manualiter fierent per ipsum magistrum Iohannem», 20 maggio 1488, in E. Susani, *Santa Maria Incoronata a Lodi*, in *La chiesa a pianta centrale, tempio civico del Rinascimento*, a cura di B. Adorni, Milano 2002, pp. 119-129: 127; e cfr. L. Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata*, Lodi 1980; *L'Incoronata. Il tempio di Lodi*, a cura di R. Auletta Marrucci, Lodi 1995.

⁶⁴ P. Modesti, *Santa Maria della Passione a Milano*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 299-313. Battagio viene licenziato dopo il collaudo delle fondamenta dell'edificio condotto da Dolcebuono e Lazzaro Palazzi nell'aprile 1489: L. Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata*, in *Le stagioni dell'Incoronata*, Lodi 1988, pp. 61-101.

cantiere dell'Ospedale Maggiore come maestro da muro del 1465-1466⁶⁵. Per l'Incoronata vengono impiegate diverse maestranze provenienti da San Satiro, Bergognone compreso, in una tras migrazione in provincia del modello "modernamente antico" della Sacrestia elaborato da Bramante, ma qui sottoposto da Battagio ad accelerazione prospettica negli arconi troncoconici, in una ricezione personale della lezione milanese (fig. 117)⁶⁶.

Intanto, perduto il cantiere lodigiano, nel 1490 Battagio e De Fondulis saranno a Crema con due incarichi indipendenti: Battagio per la complessa progettazione di Santa Maria della Croce (con Agostino fideiussore nel contratto del 15 luglio)⁶⁷, mentre a quest'ultimo è richiesto il modello ligneo per la riforma di San Benedetto⁶⁸.

Dal contratto per Santa Maria della Croce si evince una struttura a pianta centrale con otto cappelle, modificata in corso d'opera, come si desume da un documento successivo del 1499 in cui Battagio afferma «recessit a primo modello seu ei plura addidit, tam intus quam extra ipsam ecclesiam, pro maiori ornamentis et decore»⁶⁹. Lo schema originario, un'altra elaborazione della Sacrestia di San Satiro, risulta dunque in seconda battuta sottoposto a gemmazione con l'aggiunta di organismi minori, a pianta cruciforme coperti a cupola su pennacchi, che amplificano lo spazio centrale lungo gli assi principali, secondo una riflessione che mantiene nel San Lorenzo

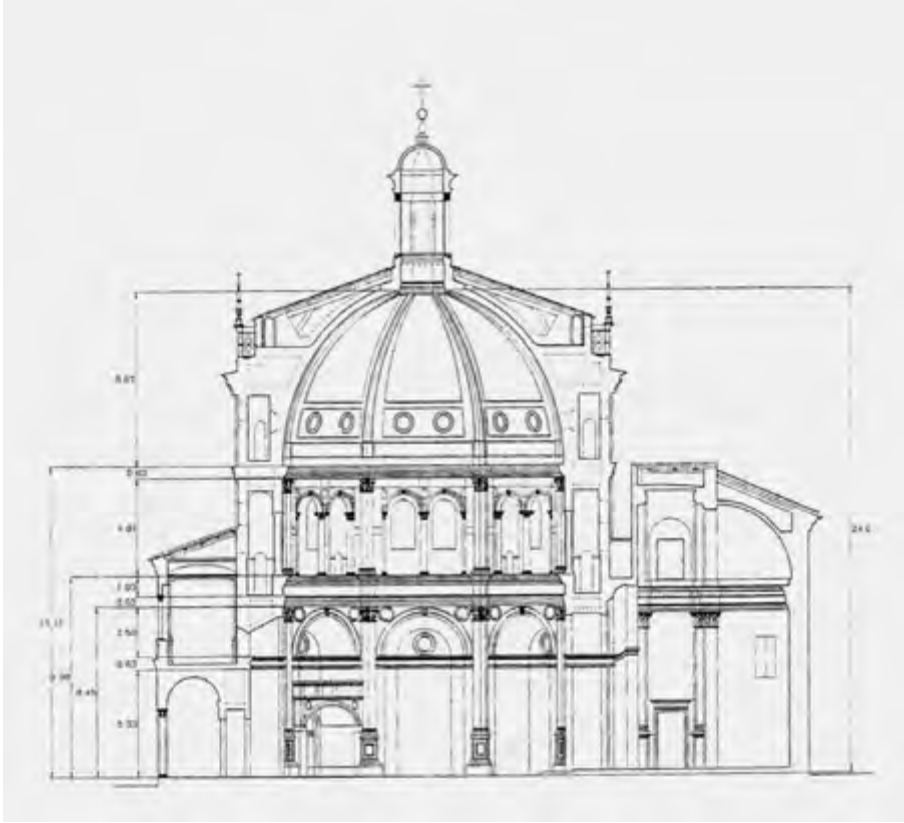
⁶⁵ Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata* cit., pp. 1-40; Ead., *L'architettura e la scena urbana*, in *I Piazza di Lodi*, Milano 1989, pp. 48-51; Gritti, *Battagio* cit., p. 43.

⁶⁶ Il passaggio del progetto da Battagio a Dolcebuono vede la compresenza di maestranze facenti capo a entrambi: se l'affido nel 1489 dell'esecuzione degli otto capitelli e delle otto chiavi d'arco allo scarpellino milanese Giacomo Appiani su disegno di Dolcebuono farebbe pensare a una completa estromissione delle maestranze battagesche, il contratto del 1° novembre 1497 per l'affido a Bergognone e Antonio Raimondi della decorazione della cappella maggiore e dell'ancona, dimostra come ancora parecchi anni dopo tali maestranze fossero necessarie al completamento dell'opera: Giordano, *Giovanni Battagio e l'Incoronata* cit., p. 3. Sulla presenza di Agostino in cantiere nel 1493, cfr. *infra*, p. 295.

⁶⁷ Il contratto redatto con vocabolario albertiano, descrive in modo assai dettagliato il costruendo edificio, specificando le misure di tutti gli elementi degli ordini architettonici; con colonne rotonde al primo registro e «columnas quadratas [...] in tribus fatietibus» al secondo. Era previsto un impegno di tre anni di lavoro per 300 ducati d'oro (equivalenti a 1.230 lire): T. Ronna, *Storia della Chiesa di Santa Maria Della Croce*, Milano 1824, doc. VII, pp. 325-330. Il 16 luglio Battagio viene pagato per il trasporto del modello della nuova chiesa da Milano a Crema, ciò lascia intendere come la bottega avesse ancora sede a Milano, *ibidem*, doc. VIII, pp. 331-332. La prima pietra è del 6 agosto 1490, alla presenza dei rappresentanti del governo veneto e di Ascanio Sforza, in qualità di vescovo di Cremona: *ibidem*, pp. 157-161.

⁶⁸ Il cui rinnovamento era promosso dal podestà veneziano Nicolò Priuli: Bandera, *Agostino de Fondulis* cit., *Regesto dei documenti* (da qui: *Regesto*), IX, p. 197.

⁶⁹ Il 19 novembre 1499 Battagio ricorre al pretore di Crema per ottenere il pagamento dei lavori condotti in deroga al primo progetto della chiesa: L. Giordano, *L'architettura. 1490-1500*, in *La Basilica della Croce a Crema*, Crema-Milano 1990, pp. 35-89: 44-46; cfr. anche Ead., *Santa Maria della Croce a Crema*, Crema-Milano 1982; C.L. Frommel, *Lombardia*, in *Bramante milanese* cit., pp. 1-31: 23-27.



117 Santa Maria Inconronata, Lodi. Sezione.

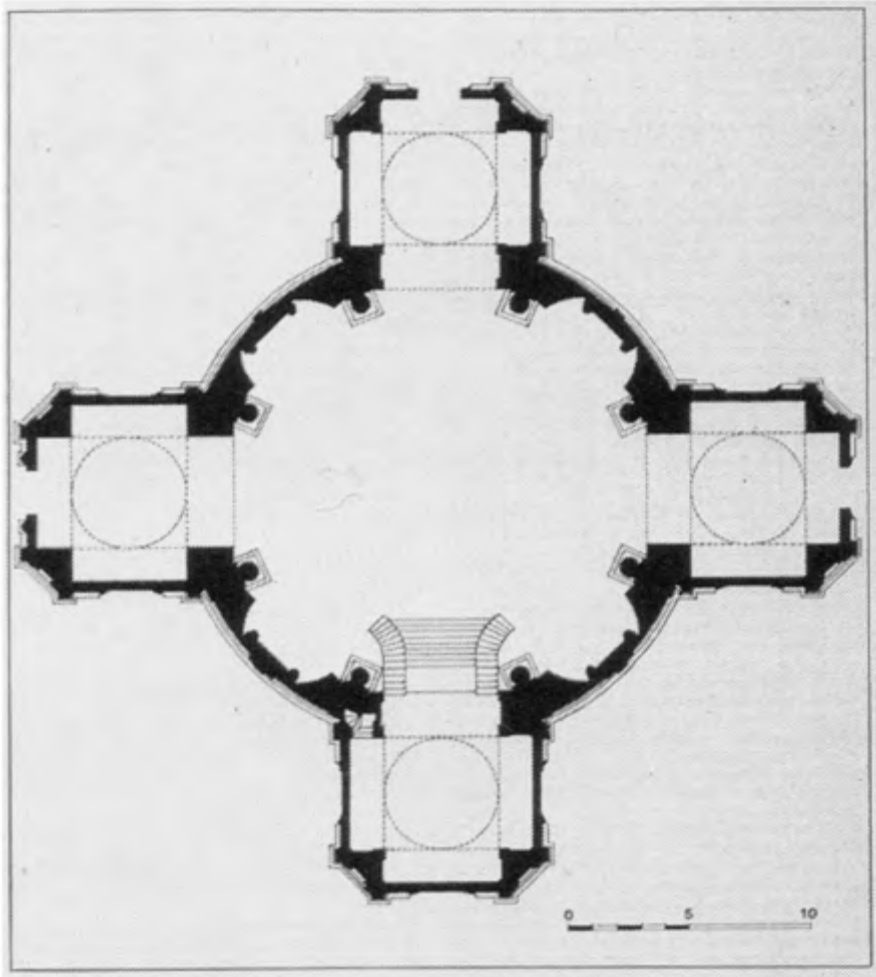
milanese il suo centro, ma tiene conto delle variazioni di Leonardo sugli edifici a pianta centrale (ms. B, ff. 18v, 19r, 24r, codice Atlantico, ff. 265 v-a e 717r; Ashburnham 2037, f. 5v; si veda anche Francesco di Giorgio, UA1698 r) (figg. 118-120)⁷⁰. Questa distensione che Battagio introduce in un secondo momento, fa da contrappunto alla compressione prodotta nell'invaso principale dalle otto colonne addossate alla muratura, inquadranti le cappelle cruciformi esterne e le nicchie interne. Queste ultime, verosimilmente parte del progetto originario, si configurano come nicchie depresse ovvero potenti scavi nella massa muraria che viene manipolata secondo un ritmo dinamico di sistole e diastole. Nel passaggio dal primo al secondo progetto la plasticità degli elementi verticali dell'ordine viene ulteriormente sottolineata sostituendo alle colonne quadrate del secondo registro colonne a candelabra, collegate alle sottostanti da un attico trionfale a risalti, e alla sommità della cupola da costoloni (figg. 121-123): è un passaggio che "fotografa" il distacco di Battagio da Bramante verso la costruzione di un linguaggio personale, rispetto al quale sicuramente la partecipazione alle discussioni per il tiburio del Duomo di Milano, con il coinvolgimento nel 1487 di Luca Fancelli, Leonardo, Bramante e poi nel 1490 di Francesco di Giorgio, deve aver prodotto una ricaduta notevole⁷¹.

A differenza di Bramante, che nel 1492, ragionando per via di "legiereza", inventerà il triconco a volte collaboranti di Santa Maria delle Grazie dove le forze sono distribuite sulle superfici, Battagio, sia nell'Incoronata che a Crema, progetta cupole a sesto rialzato, dal profilo brunelleschiano⁷², con costoloni, contenute in alti tiburii, riflettendo in modo sempre più stringente sulla natura dei sostegni come conduttori dei flussi delle forze secondo

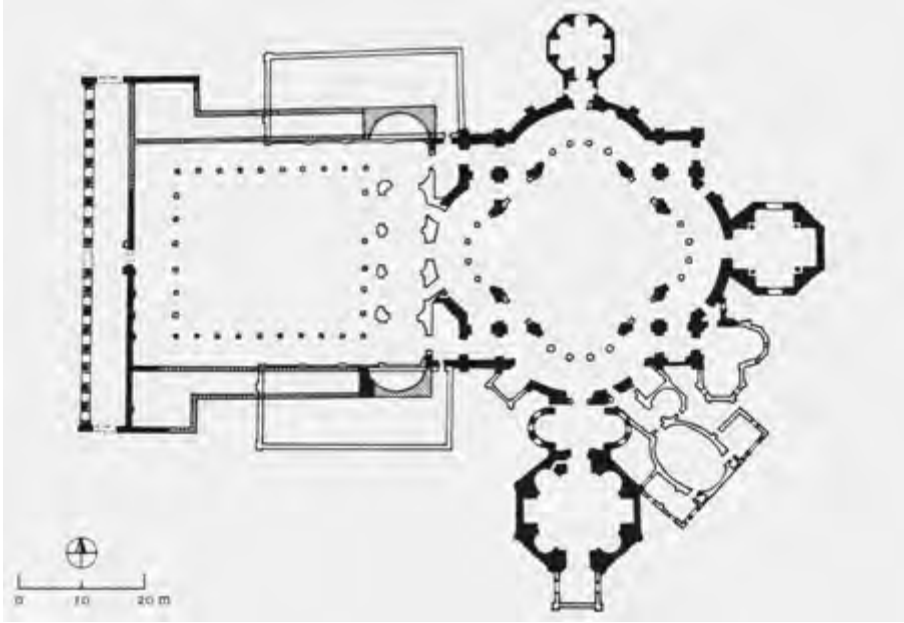
⁷⁰ Per la conformazione di questi spazi accessori, Battagio considera il San Lorenzo milanese sia per i gruppi angolari triadici raccordati da archi di sostegno, sia per la planimetria della cappella di Sant'Ippolito. Sulle ricerche intorno a organismi gemmati intesi come macchine organizzate per montaggi di organismi autonomi, cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, pp. 173-180. Luisa Giordano, *Le chiese a pianta centrale. Santa Maria di Guadalupe e Santa Maria della Croce*, in *Rinascimento cremasco. Arti maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015, pp. 33-45: 42, individua nello schema cruciforme del Santuario cremasco la ripresa a cinque cupole di Bressanoro, a sua volta esemplato sull'*exemplum* marciano, osservando come qui la pianta centrica si esprima per la prima volta in un perimetro esterno circolare invece che ottagonale (come nel caso delle cappelle laurenziane milanesi). Tale "volontà di forma" si cristallizza nella riproposizione da parte di Serlio nel *Libro V*, ff. 3r e v, depurata alla romana, con cupola centrale su modello del Pantheon (con l'eliminazione del sistema delle colonne-costoloni), e spazi minori a crociera: *ibidem*, p. 45.

⁷¹ È del 27 giugno 1490 la riunione in Castello per discutere i modelli di Francesco di Giorgio, Amadeo e Dolcebuono, Simone da Sirtori e di Battagio, e in cui si delibera la preparazione di un secondo modello a opera di Amadeo, Dolcebuono e Francesco di Giorgio, sotto la sorveglianza di Ambrogio Ferrari: A. Bruschi, *Pareti sul Tiburio del Duomo di Milano*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano 1978, pp. 321-386.

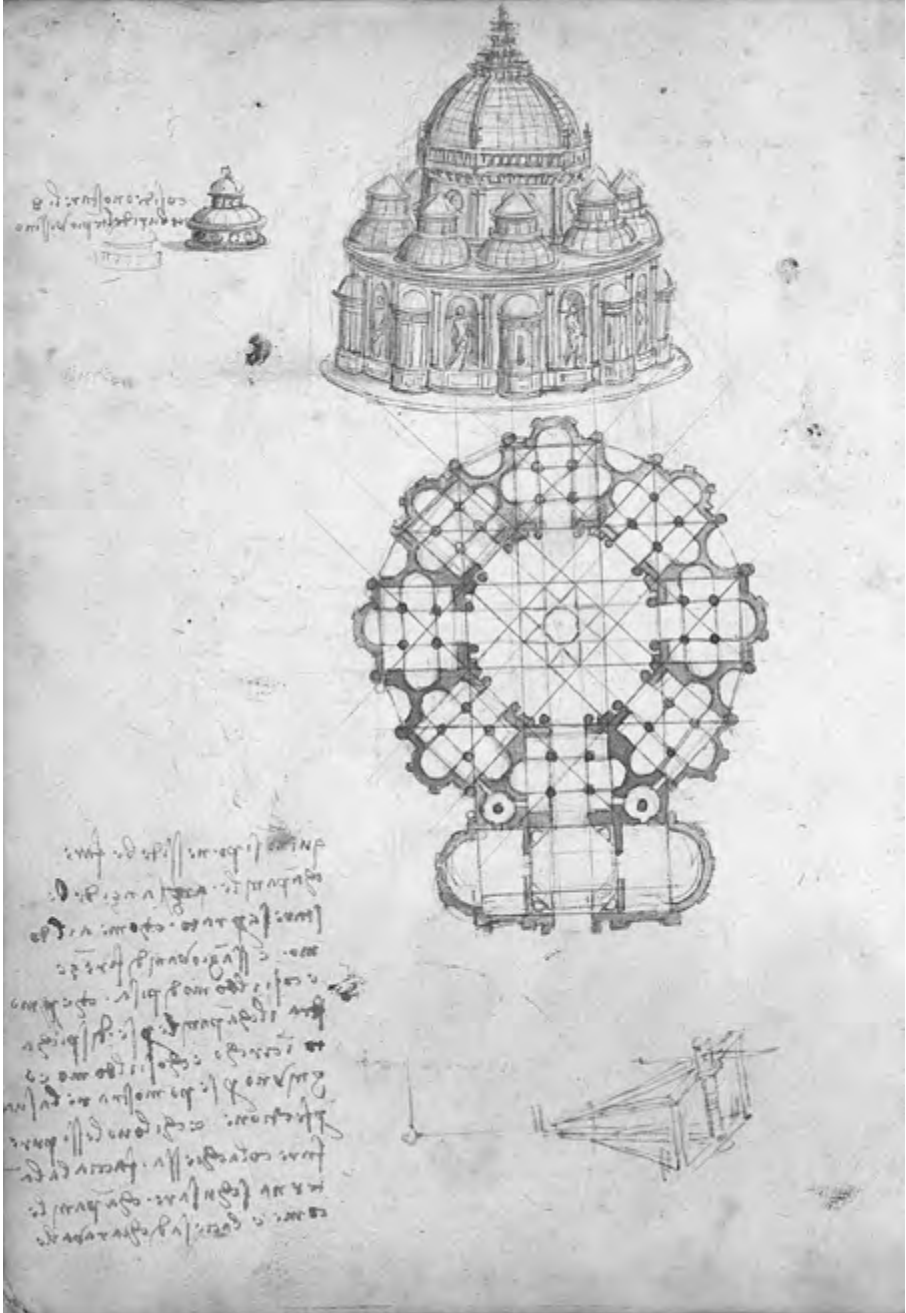
⁷² W. Jung, "Fortezza" e "legiereza". *Alcune osservazioni sulle esperienze costruttive milanesi di Donato Bramante*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 135-143, il quale nota come per il tiburio del Duomo Bramante proponga una crociera dal profilo che richiama quello della cupola di Santa Maria del Fiore.



118 Santa Maria della Croce, Crema. Planimetria.



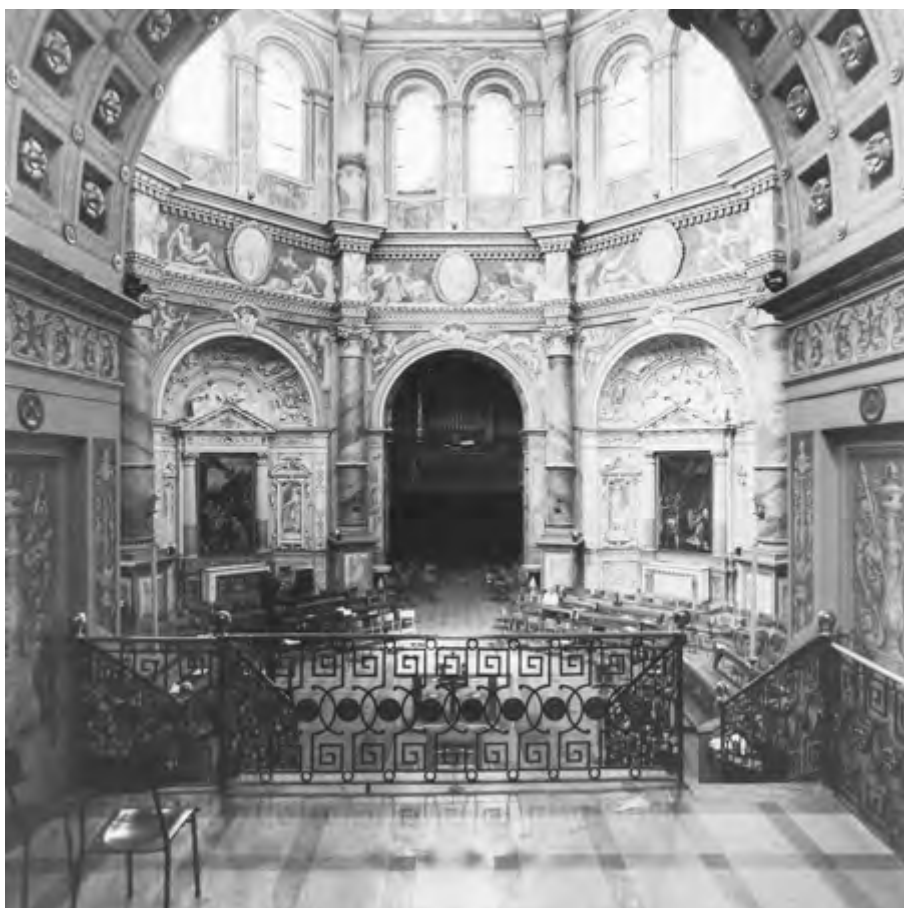
119 San Lorenzo, Milano. Planimetria.



120 Leonardo da Vinci, Ms. B (codice Ashburnham, Ms. 2173), f. 5v. Paris, Bibliothèque de l'Institut de France.



121 Santa Maria della Croce, Crema.



122, 123 Santa Maria della Croce, Crema. Vedute interne.

una linea che si dipana dalla Sacrestia di San Satiro fino alla messa a punto delle plastiche convessità di Santa Maria della Croce. Queste ultime paiono denunciare la conoscenza dei fogli martiniani dell'Oratorio della Croce al Laterano (Saluzziano 148, f. 80v) (fig. 124), e delle cupole o tribune su corone di sostegni puntiformi (Saluzziano 148, ff. 12r e v, 13v, 14, 87v, 89v) (figg. 48, 125)⁷³, ad anticipare i pensieri che Bramante svilupperà in Uffizi A 20 per San Pietro Vaticano (UA 7945r) (fig. 126)⁷⁴. Tuttavia, va notato come su questa ricerca si incontrino per tangenza due mentalità diverse tra loro: Battagio che ragiona su concavità e convessità, percorrendo un crinale sottile, ancora tardomedievale, e dunque trasfigurando senza complessi costoloni in colonne; mentre Bramante giungerà a elaborare la soluzione con coppie di colonne poste davanti al pilastro in UA 20 come esito dello scavo e risentimento di un ganglio plastico portante tutto all'antica (ricordandoci come nella progettazione petriana di Bramante Milano resti presente e fonte di spunti di ricerca, nei richiami grafici al Duomo e a San Lorenzo in UA 8v)⁷⁵.

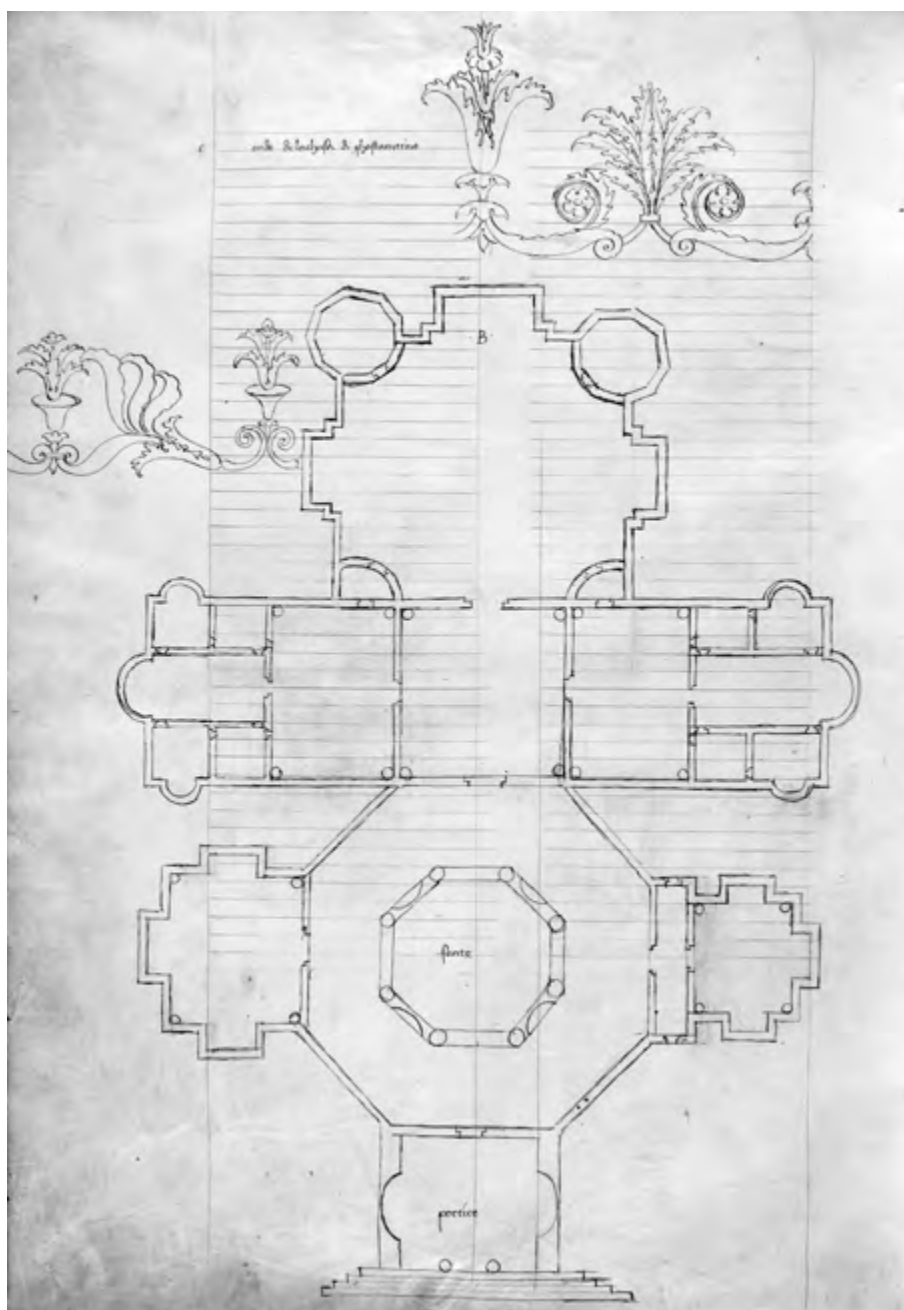
Tornando a Santa Maria della Croce, l'intervento di Agostino doveva essere qui previsto sin dalle prime battute, dato che nel contratto del 1490 è descritto un fregio con «octo tondi cum medijs figuris terreis illorum sanctorum qui ipsis provisoribus et deputatis videbuntur», «balchonatas sexdecim [...] laboratas de relevo», inoltre «supras quas balchonatas sint alique figure», otto cappelle con «cornisonis intaleatis seu stampitis juxta dessignum», e «stampas scaliarum copule ecclesie et capellarum predictarum dicte ecclesie de zesso»⁷⁶.

⁷³ Si tratta peraltro di disegni che nella prima metà degli anni Ottanta vengono copiati nel codice Zichy: M. Mussini, scheda XXI.8, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di F.P. Fiore e M. Tafuri, Milano 1993, pp. 370-371; Id., *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del De Architectura nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.1.141*, Firenze 2003.

⁷⁴ Da collocare all'interno di questa linea di ragionamento è il foglio attribuito a Sallustio Peruzzi UA 115r, uno studio per San Sebastiano in Vallepiana a Siena, collegato ai primi progetti per San Pietro Vaticano: M. Tafuri, *scheda XVII.1.4*, in *Francesco di Giorgio architetto* cit., p. 315.

⁷⁵ All'interno di questo quadro fa problema la chiesa di Santa Maria di Canepanova a Pavia, con la recente attribuzione bramantesca di B. Adorni, *Bramante ritrovato: Santa Maria di Canepanova a Pavia*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 64, 2016, pp. 27-50. L'avvio del progetto si può datare al 1492, con posa della prima pietra al 1500, ed esecuzione affidata a maestranze facenti capo all'Amadeo. L'edificio ha pianta centrale ottagonale contenuta da torri, anche in questo caso una riproposizione del modello della Sacrestia di San Satiro alla luce di un'approfondita riflessione sul San Lorenzo milanese, mentre all'esterno un primo registro dorico, se appartenente al progetto originale, appare in largo anticipo rispetto ai chiostrini di Sant'Ambrogio. All'interno ritroviamo la sequenza sui due registri di elementi angolari plastici e convessi in forma di semicolonne che già conformavano lo spazio di Santa Maria della Croce a Crema, e che parrebbe indicare una paternità bramantesca per l'impiego di elementi convessi all'interno di spazi ottagonali. La soluzione angolare esterna con coppie di paraste ribattute a produrre un ganglio strutturale tetrastilo appare in linea con il ragionamento sull'ordine architettonico condotto fin dalla facciata su via Falcone di San Satiro, e profetica rispetto alle soluzioni di palazzo Raimondi a Cremona fino a quella di palazzo Caprini a Roma.

⁷⁶ «Consignantibus ad locum diste ecclesie lottas opportunas intaleandas et locum ubi valeat conditor pro stampando, atque dantibus eorum impensis ligna et fornacem et solventibus fornasario de mercede sua coquendi», in Ronna, *Storia della Chiesa di Santa Maria Della Croce* cit., p. 325.



A dimostrare il ruolo cardinale di Agostino nell'allestimento degli spazi battageschi, nonostante l'allontanamento del suocero dal cantiere dell'Incoronata, avvenuto nel 1491, con il subentro di Dolcebuono, egli è (o resta) incaricato per le decorazioni: il 29 ottobre 1493 viene pagato per con un acconto di 16 lire per la realizzazione di 16 «testonis cum busto in tondo unius brachis», da consegnare presso la fornace di Montodine, tra Crema e Lodi⁷⁷. I sedici busti dell'Incoronata, trasfigurata per l'occasione in Tempio di Salomone, trovano posto nei pennacchi degli archi, e vengono ritratti per tempo nello sfondo della *Presentazione di Gesù al Tempio* (1497) dal Bergognone (fig. 127)⁷⁸. Sul passaggio lodigiano di De Fondulis si fonda l'attribuzione dei fregi esterni di palazzo Mozzanica nel 1493, senza alcun riscontro documentario, che alla luce di queste esperienze appare un'ipotesi fragile⁷⁹, accoglibile solamente pensando che da qui De Fondulis attivi una produzione seriale che abbia abbassato notevolmente la qualità dei prodotti della propria bottega. Appare però assai difficile pensare che questa fase di intensa sperimentazione, così concentrata, non abbia avuto effetti su Agostino.

Di Giovanni Battagio non abbiamo più notizie dopo il 1499⁸⁰, intanto dal 1496 Agostino si stabilisce nel cremasco, in territorio veneziano, ampliando progressivamente l'ambito d'azione: entrano nel suo catalogo gli interventi di progettazione di cortili con decorazioni policrome (fregi e riquadri dorati e dipinti di azzurro su modello di San Satiro) per i palazzi di Goffredo Alferi e di Ottaviano Vimercati a Crema nel 1499⁸¹, mentre a Cremona egli è documentato nel 1501, accanto all'intarsiatore Paolo Sacca per il collaudo dei lavori eseguiti da Pietro da Rho per la facciata della Cattedrale⁸².

I rapporti con la Milano francese, nella quale splende definitivamente la fama di Cristoforo Solari⁸³, devono essersi mantenuti, dato che nel 1502

⁷⁷ Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 106, e *Regesto*, XI, p. 197.

⁷⁸ La qualità delle teste lodigiane, sensibilmente minore rispetto a quella delle teste milanesi, è difficilmente valutabile a causa dei numerosi restauri e ridipinture che le incrostano di una spessa patina. Cfr. G.C. Sciolla, *Artisti, committenti, cantieri a Lodi nella seconda metà del XV secolo*, in *Lodi. La storia dalle origini al 1945*, Lodi 1989, vol. II, pp. 111-279: 157; Bandera, *Agostino de Fondulis* cit., p. 106; R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", 12, 2000, p. 45; G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 417 n. 85.

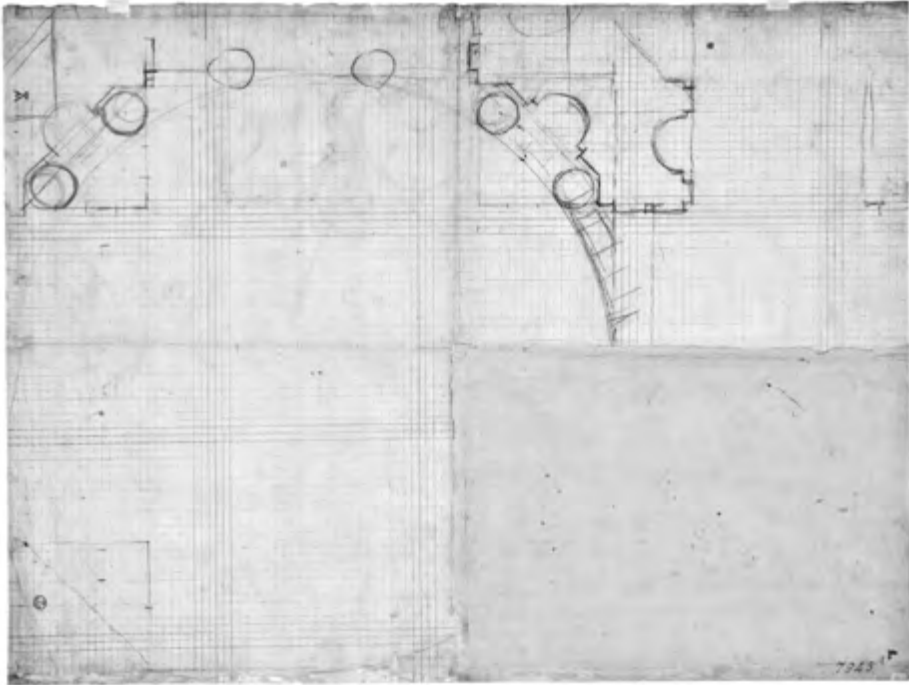
⁷⁹ A.M. Romanini, *L'architettura milanese nella seconda metà del Quattrocento*, in *Storia di Milano*, vol. VII, Milano 1956, pp. 602-691: 665; L. Carubelli, *L'arte della terracotta a Cremona nella seconda metà del Quattrocento*, Cremona 1969, pp. 11-12; Lise, *Lodi* cit., p. 43; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 109.

⁸⁰ Gritti, *Battagio* cit. L'ultimo documento noto è il ricorso per ottenere il pagamento dei lavori a Santa Maria della Croce.

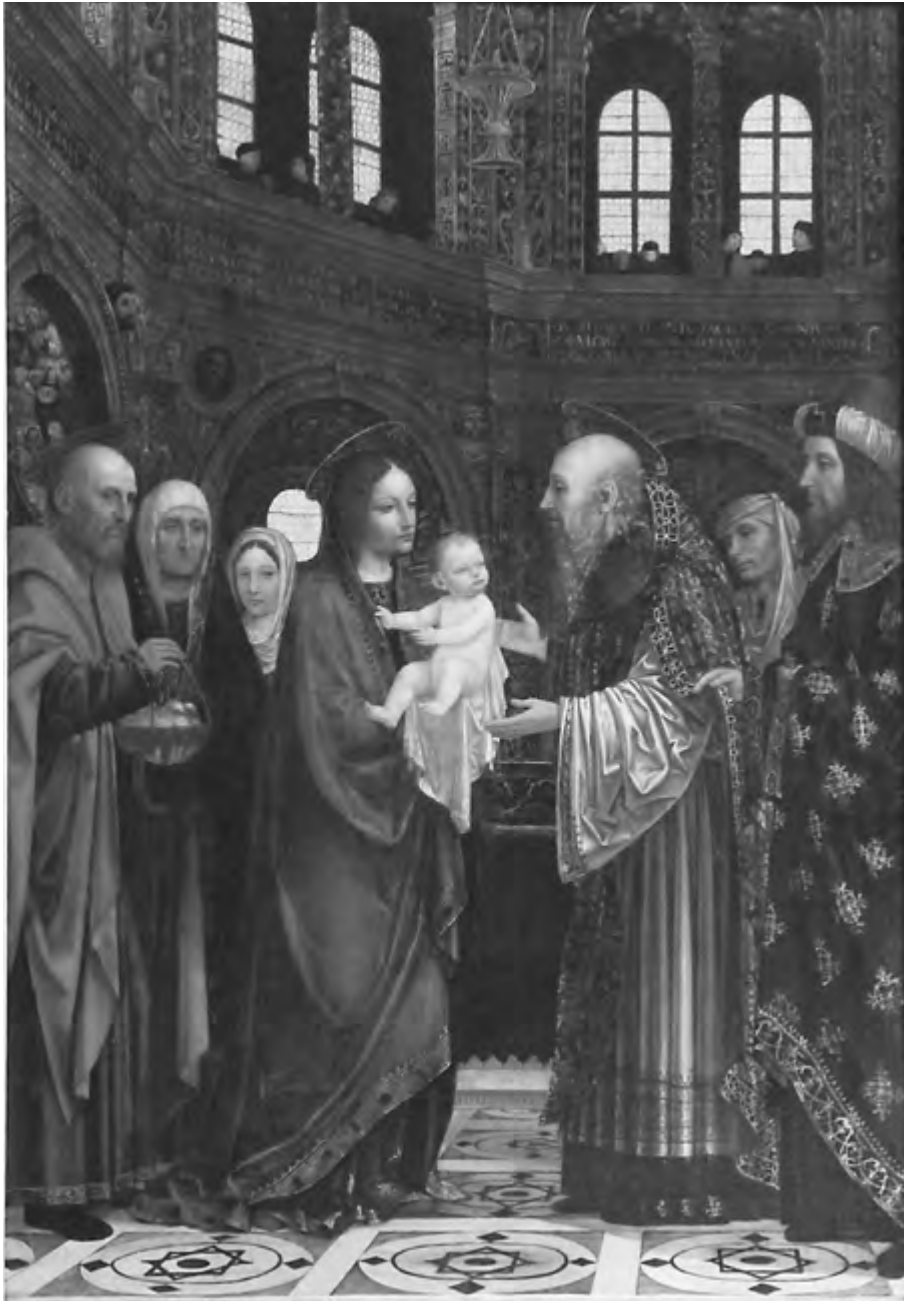
⁸¹ Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 112, e *Regesto*, XII, p. 198. Si noti che l'atto di incarico per palazzo Vimercati è rogato a Lodi.

⁸² *Ibidem*, p. 115, e *Regesto*, XIV, p. 198.

⁸³ «Per strada al cielo salir Christoforo Gobbo / Vidi scultor egregio à tempi suoi / Del qual Vinegia tien l'antica madre», G.P. Lomazzo, *Rime*, Milano 1587, p. 512.



126 Donato Bramante, studio planimetrico per la cupola di San Pietro a Roma (1506). UA 7943r. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Gallerie degli Uffizi, Firenze.



127 Bergognone, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1497.

Agostino verrà chiamato per «facere seu fieri facere» (doveva essere piuttosto impegnato) dieci delle dodici teste degli apostoli nelle nicchie del tamburo in San Celso sotto la direzione di Amadeo e Dolcebuono; di nuovo, come ai tempi di San Satiro, con Antonio Meda fideiussore: nel documento «magistrum Augustinum de Fondulis de Crema» è ancora *dictum Paduanum*, ribadendo, ancora al volgere del secolo, il proprio nobile *pedigree* antiquario⁸⁴.

Nella carriera di Agostino si apre un lungo e problematico silenzio documentario, almeno fino all'incarico del *Compianto* per l'oratorio di Santa Maria Maddalena a Crema del 1510⁸⁵. Da qui nel suo catalogo sembra prevalere la dimensione architettonica, con un'ipotetica prosecuzione dell'incarico come architetto in Santa Maria Maddalena e Santo Spirito (1511-1522)⁸⁶, forse nella cappella del Santissimo Sacramento nella parrocchiale di Caravaggio (dal 1511)⁸⁷, di nuovo a Crema nella decorazione della volta della cappella di San Marco nel Duomo (1513), per concludersi con i due edifici a Castelleone del Santuario della Misericordia (1513-1525)⁸⁸ e della parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo (modello fornito nel 1517)⁸⁹, quasi che Agostino alla fine della carriera si sia cimentato in

⁸⁴ Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., pp. 131-137; *Regesto*, XV, p. 199; il contratto è del 5 aprile 1502, con pagamenti sino al 24 novembre 1505; N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms 1998, pp. 360-365; cfr. *supra*, pp. 50-53.

⁸⁵ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 248-250; Romanini, *L'architettura milanese* cit., p. 668; M.L. Ferrari, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino De Fondulis*, in *Studi Bramanteschi*, Roma 1974, pp. 223-232; 228-230; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit.; *Regesto*, XVI, p. 199.

⁸⁶ C. Corradi Galgano, *Agostino de Fondulis: dalla collaborazione con Battagio alla fase cremasca*, in "Insula Fulcheria", XXVII, 1997, pp. 51-86: 74-76; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 175 (che la dà terminata nel 1523); M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, in "Annali di architettura", 17, 2005, pp. 92-106: 99-106; L. Guerini, *L'esperienza d'architetto di Agostino de Fondulis*, in "Insula Fulcheria", XXXVII, 2007, pp. 53-70: 53-69.

⁸⁷ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, p. 242; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 190; Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 542, il quale osserva come in questo caso si ponga precocemente in Lombardia il tema compositivo dello smusso angolare; S. Servida, *La cappella del Santissimo Sacramento nella parrocchiale di Caravaggio*, in *Bramante milanese* cit., pp. 225-241; Adorni, *Alessio Tramello* cit., p. 15.

⁸⁸ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 245-246; Corradi Galgano, *Agostino de Fondulis* cit., pp. 71-73; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., pp. 112, 178, e *Regesto*, XVII, p. 199; M. Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone, exemplum di un "Rinascimento locale all'antica"*, in *Rinascimento cremasco* cit., pp. 47-55. Il coinvolgimento di Agostino è in questo caso attestato da una cronaca del 1652 di Clemente Fiameno, il quale menziona Agostino «giudizioso architetto» come autore del progetto, con inizio dei lavori nel 1513 (anche se il Santuario è già ricordato da alcuni documenti nel 1512), e completamento degli spazi nel 1516 (quando già si tengono messe), mentre per la cupola bisognerà aspettare il 1525. La chiesa è stata ingrandita di una campata, con il seguente rifacimento della facciata, nel 1910.

⁸⁹ Sempre Clemente Fiameno menziona come architetto Antonio da Crema e Agostino autore del modello: cfr. Corradi Galgano, *Agostino de Fondulis* cit., pp. 72-78; Bandera, *Agostino De Fondulis* cit., p. 179 e *Regesto*, XX, p. 200; Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone* cit., pp. 49-52.

quella *praxis aedificatoria* già appannaggio del suocero, di pari passo al venir meno degli incarichi da plastificatore, mettendo in luce la natura del suo lavoro che deve essere sempre stato inteso strettamente intrecciato all'architettura, da San Satiro in poi.

Il problema a questo punto diventa quello di illuminare la figura di Agostino architetto, affrontando gli interrogativi che questa serie conclusiva di opere pone, riguardo alla coerenza interna e alle modalità di attribuzione.

Per la chiesa di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito non vi sono documenti disponibili, oltre alla commissione del *Compianto* del 1510, previsto «in Crema in ecclesia seu oratorio Sanctae Magdalenae», precedente l'avvio della fabbrica⁹⁰. La piccola chiesa appare internamente molto rimaneggiata, ipoteticamente iniziata nel 1511 e terminata negli anni Venti⁹¹. Una navata unica, con un ritmo sincopato, attraverso due campate a crociera introduce a un triconco contratto con absidi ad arco di cerchio; con lo spazio centrale coperto da una cupola a costoloni piatti su tamburo ottagonale incorporata in un alto tiburio squadrato (figg. 128-131)⁹².

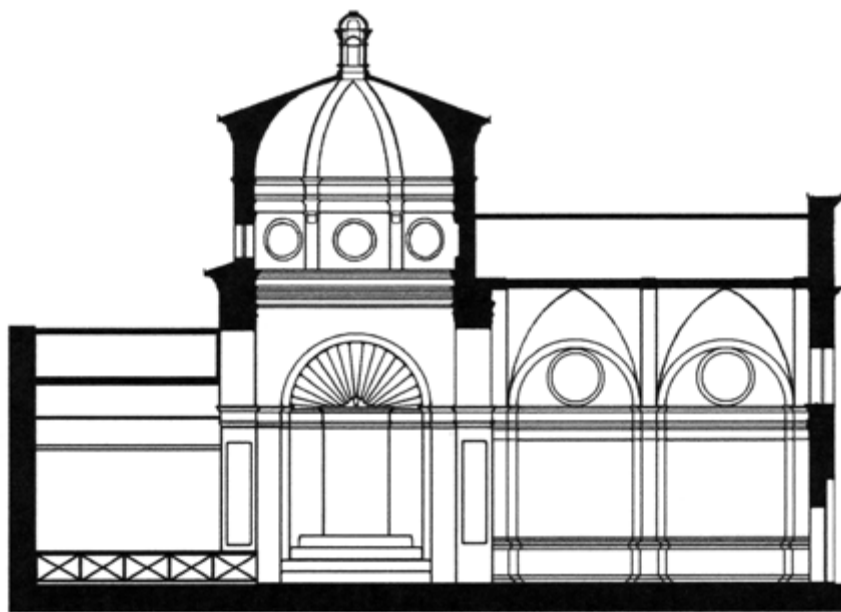
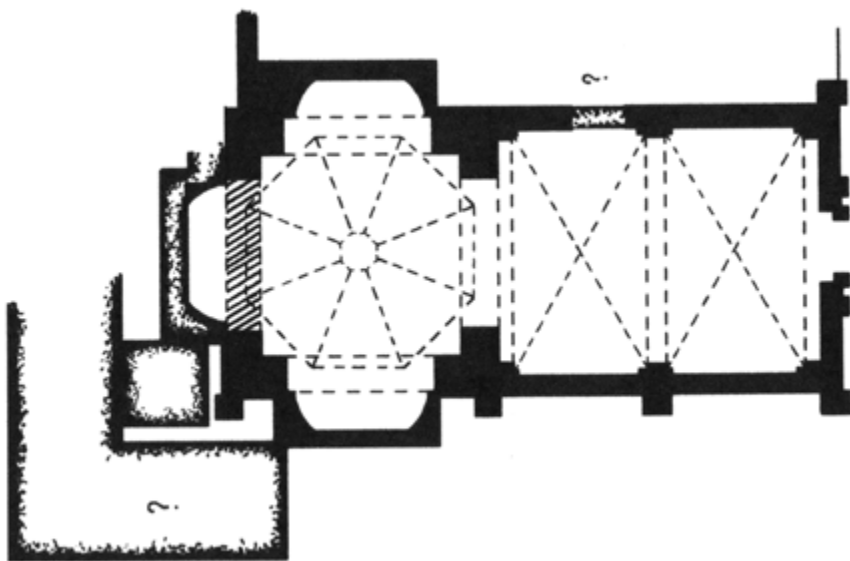
Lo spazio è sottoposto a una forte astrazione, scandito com'è da un'orditura strutturale di un'ordine trabeato di paraste su piedistalli e dei ricinti orizzontali delle rilegature a muro della trabeazione e delle modanature di base. Anche la decorazione pare concorrere a quest'intento, nel disegno sintetico delle conchiglie poste nei catini absidali, e dei relativi sottarchi percorsi da due file di metafisici lacunari tagliati a spigolo vivo. Il ragionamento architettonico dell'autore dell'interno della Maddalena sembra avere familiarità con quell'aspetto della ricerca bramantesca sull'astrazione del linguaggio e delle sue figure che per l'urbinate è scandito da alcune tappe di sperimentazione e verifica quali l'incisione Prevedari, San Satiro, la cripta del Duomo di Pavia, (forse) la cappella Pozzobonelli, e che negli anni 1505-1507 (fino al 1509) si condensa nell'immagine del coro della chiesa lombarda di Santa Maria del Popolo a Roma, dove la «definizione degli elementi del linguaggio – fatto di parole semplici, apparentemente usuali – ha raggiunto nel taglio netto quasi metallico dei profili un'assolutezza fuori dal tempo, che insieme si evidenzia pregnante di suggestioni culturali stratificate in profondità ma fuse, bruciate e risolte in un'immagine di inedità intensità»⁹³.

⁹⁰ Astolfi, *Agostino Fonduli architetto* cit., pp. 100-103.

⁹¹ P. da Terni, *Historia di Crema (570-1557)*, a cura di M. e C. Verga, Crema 1964, p. 271.

⁹² Cfr. la ricostruzione di Astolfi, *Agostino Fonduli architetto* cit.

⁹³ Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 449. Nel cantiere nel 1509 è registrato un pagamento al magistro Alberto da Piacenza «per coprire la tribuna della cappella», *ibidem*, p. 911; cfr. F. Repishti, *Alberto da Piacenza «architector»*, in «Bollettino d'Arte», 29, 2016, pp. 101-105.



128 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Planimetria.

129 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Sezione.



130 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Veduta interna.



131 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Facciata.

Ma qualora nella chiesa della Maddalena ci trovassimo di fronte a un esercizio di riduzionismo linguistico, con la rinuncia a un ordine vero e proprio in favore di una cornice trabeata a cui corrisponde la muratura che si articola e si incornicia, farebbe problema l'impaginato dei prospetti, scanditi da paraste (che sul fianco si ingrossano in pilastri) su alti piedistalli, con ornati e dettagliati capitelli compositi, e trabeazione *triumphata*, e disposizione tetrastila della facciata che mostra una sviata ricezione del fronte templare del Sant'Andrea albertiano⁹⁴. Ancora più problematico è il timpano che la sormonta, impropriamente appoggiato su prolungamenti dei pilastri estremi inferiori (una soluzione già in opera nella cappella della Ferrata nel Duomo di Fidenza, dal 1506⁹⁵), e contenente due doppie volute affrontate e nicchia centrale che conferiscono al tutto un aspetto da ancona lignea decisamente fuori scala⁹⁶.

L'alto tiburio a sua volta rimanda ancora all'ambito delle decorazioni geometriche, che per Bruno Adorni allo scorcio del Quattrocento iniziano a sostituire la tradizionale minuta decorazione in cotto lombarda, in una serie che, a partire dal fregio a riquadri del prospetto su via Falcone, attraverso le decorazioni in Santa Maria delle Grazie, la monumentale tessitura a cerchi allacciati del fianco in Santa Maria in Canepanova a Pavia (fig. 132), giunge fino al gruppo di opere assegnate a De Fondulis che si stanno qui considerando, finendo per trasfigurare il lessico decorativo lombardo attraverso un progressivo grado di astrazione, fondato però sulla tradizione decorativa viscontea, ovvero quella delle estese decorazioni policrome dipinte a motivi geometrici a imitazioni delle incrostazioni marmoree tardo antiche, come è possibile ancora osservare nel Castello di Bernabò Visconti a Pandino, in un cortocircuito che intreccia l'astrazione dell'Antico e motivi di *survival* della decorazione medievale, davvero modernamente antico (figg. 133, 134)⁹⁷.

⁹⁴ Con una possibile mediazione da affidare al *tempio amphiprostilo* e alle *antate parastatice* di Cesariano (libro III, 1): Astolfi, *Agostino Fonduli architetto* cit., pp. 101-102.

⁹⁵ Adorni, *Alessio Tramello* cit., p. 12.

⁹⁶ Doppie volute quasi altrettanto tornite si depositano sulla facciata del Duomo di Cremona, su progetto di Alberto Maffiolo da Carrara del 1491-1492, con lavori terminati da Giovanni Pietro da Rho dopo il 1495, ben note ad Agostino de Fondulis, il quale nel 1501 era stato chiamato a Cremona per valutare, con Paolo Sacca, le sculture del Da Rho per la facciata del Duomo, mentre Battagio lo aveva anticipato in città nel 1499: C. Bonetti, D. Vaiani, *Il Camposanto della Cattedrale di Cremona*, Cremona 1918, p. 13; C. Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini. Questioni di metodo*, Milano 1941, p. 48. Cfr. *infra*, pp. 396-400.

⁹⁷ Adorni, *Alessio Tramello* cit., pp. 10-15; cfr. gli interventi di Tramello in San Sisto a Piacenza dal 1499, talmente controllati che c'è da chiedersi se sia da ascrivere a lui la diffusione in zona di questa modalità decorativa, fino alla cosiddetta "Casa dell'abate commendatario" in San Sepolcro, con un secondo registro scandito da losanghe e cerchi giganti, in origine privo di finestre e dunque di gusto quasi metafisico (pp. 87-89); Id., *Un lascito bramantesco all'architettura "lombarda" fra Quattrocento e Cinquecento: l'alzato caratterizzato da decorazioni geometriche*, in *Bramante milanese* cit., pp. 99-



132 Santa Maria in Canepanova, Pavia. Prospetto verso via Negri.



133, 134 Castello di Bernabò Visconti e Regina della Scala, Pandino. Decorazioni affrescate sotto le logge nel cortile.

Tornando alla Maddalena, nel cercare di comprendere la natura dell'*exploit* di Agostino architetto, appare difficile assegnare contemporaneamente allo stesso autore tre registri linguistici diversi come quelli che si dispiegano all'interno, sui prospetti e sul tiburio: se fosse Agostino, e al momento non abbiamo documenti, appare almeno stravagante come egli, nel momento in cui si trova nella piena libertà di disporre masse architettoniche, rinunci al commento narrativo a formelle all'antica di cui è maestro, scegliendo l'opzione di un'inquieto e avanguardistica astrazione all'interno, e della misura per via di figure geometriche con specchiature a cerchi e quadrati disposte a varia scala e secondo relazioni diverse per il tiburio⁹⁸.

109; e Id., *Bramante ritrovato: Santa Maria di Canepanova a Pavia* cit., pp. 27-50, in cui delinea le fonti per i grandi anelli circolari della chiesa pavese: «Siano o meno derivati da suggestioni dalle architetture nelle sculture prospettiche di Donatello nell'*altare del Santo* in Sant'Antonio a Padova o dalle catene di cerchi nello zoccolo, ripresi nella *scena della corte* e ancor più nello sfondato prospettico cilindrico mantegnesco, della *Camera degli sposi* nel Castello di San Giorgio a Mantova, insieme alle grandi ruote negli arconi che fanno da cuscinetti per la rotazione virtuale della cupola di Santa Maria delle Grazie a Milano e altro ancora, rappresentano un lascito importante che l'architetto urbinato ha lasciato alla cultura architettonica lombarda fra '400 e '500 che tende a sostituire motivi geometrici alle trine più o meno scultoree di certa tradizione locale. Anche questa geometria eloquente e insistita in alzato nel periodo lombardo rende Bramante degno di essere rappresentato come Euclide nella *Scuola d'Atene* di Raffaello». Sulla continuità rispetto a motivi medievali, cfr. P.N. Pagliara, *Il Buon Governo, magnificenza e presenza dell'Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 73-118: 101-106. Un'altra testimonianza della magnificenza di queste stesure è il gigantesco frammento di affresco dell'*Ascensione di San Giovanni evangelista*, da San Giovanni in Conca, ora nella Pinacoteca del Castello Sforzesco, datato al 1360 ca., nella cui zona basamentale si congiungono una scompartitura geometrica a imitazione di marmi policromi e la fascia di inquadramento della scena a specchiature con decorazioni vegetali all'antica, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di S. Romano, Milano 2015, p. 78. Si ricorda anche la prassi della decorazione "a compassi" nel Castello di Pavia nella sala delle Damigelle e delle Rose, nella descrizione del 1469; nelle pareti della corte d'onore di palazzo Borromeo a Milano e nella sala delle Cerimonie della rocca d'Angera cfr. R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia 1937-1949, doc. 747; S. Buganza, *Palazzo Borromeo*, Milano 2008, ill. 10-16, pp. 126-128, la quale ne sottolinea le fonti fiorentine. Questo tipo di tessitura decorativa, forse rivificata dai cosiddetti "gruppi di Bramante", viene perpetuata negli sfondi dei fratelli De Donati: si vedano le formelle del *Colloquio mistico di San Pietro Martire* (1497), e quella di *San Pietro Martire che dialoga col Crocefisso* (1497), presso il Museo della Slesia, Opava (in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* cit., p. 331).

⁹⁸ La Misericordia e la Maddalena fanno parte di una famiglia di edifici, con terminazione a triconco internamente rilegato da un ordine sintetico, paraste ribattute come Santa Maria delle Grazie a Castelnovo Fogliani, dal 1504-1507: J. Gritti, *Echi albertiani. Chiese a navata unica nella cultura architettonica della Lombardia sforzesca*, Venezia 2014, pp. 283-333, avvicina Ludovico Fogliani e suo figlio Pallavicino, ricordato da Cesariano come "eccellentissimo studioso", all'ambiente vitruviano gravitante intorno a Ottaviano Pallavicini, cognato di Ludovico Fogliani: *ibidem*, pp. 317-318. Ludovico Fogliani e la moglie sono i dedicatari del cosiddetto disegno del Louvre per la facciata di una chiesa (MI 1105), ora attribuito a Cristoforo Solari (C.L. Frommel, *Il progetto del Louvre per la chiesa dei Fogliani e l'architettura di Cristoforo Solari*, in *Quaderno di studi sull'arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1990, pp. 52-63): *ibidem*, pp. 320-333, con bibliografia. Resta tuttavia difficile spiegare nell'ambito del Gobbo la qualità tettonica delle lesene giganti appoggiate a un tratto murario emergente, con entasi, sul quale la trabeazione fa risalto. Esclude un'attribuzione a quest'ultimo, con datazione al primo decennio del XVI secolo, pure F. Repishti, *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*, Pioltello 2018, pp. 65-71, con bibliografia.

Santa Maria della Misericordia a Castelleone (1513-1525) appare replicare a scala maggiore il modello della Maddalena: una navata unica a due campate conclusa da un triconco, scandita da un ordine architettonico inteso come escrescenza muraria, cupola su pennacchi incapsulata in un altissimo tamburo (figg. 135-137). Sia quest'ultimo sia la fasciatura esterna delle absidi sono ritmati da alte e sintetiche paraste, il cui capitello coincide con il rilievo dell'architrave stesso in corrispondenza dei fusti. Il disegno dei prospetti del triconco è poi tutto giocato su una stratificazione di superfici sottili (che dimostrano la conoscenza della ricerca bramantesca dalla facciata di San Satiro su via Falcone fino al chiostro ionico di Sant'Ambrogio): al primo registro specchiature rettangolari contengono finestre o nicchie centinate appoggiate su targhe, con tondo superiore (come nella facciata della Maddalena a Crema), mentre al secondo registro si avvicinano decorazioni a figure geometriche semplici⁹⁹.

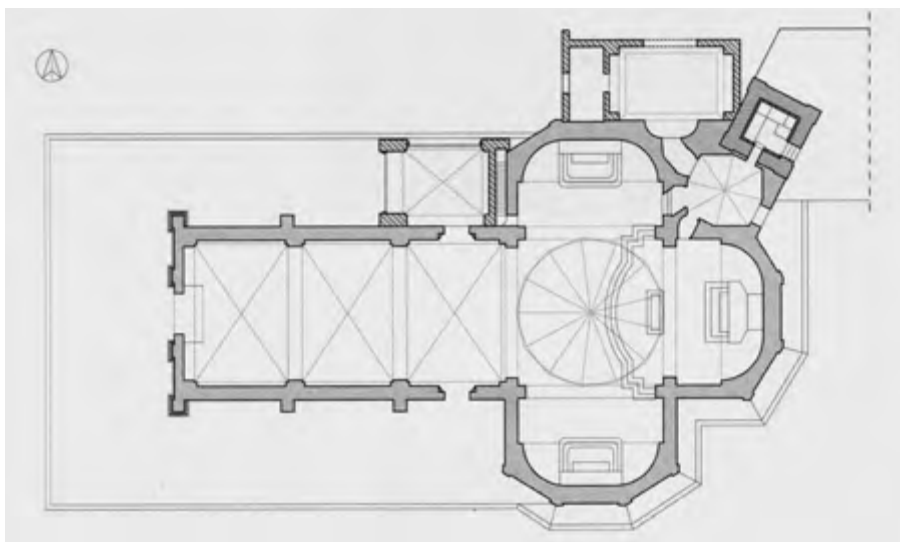
Questo sistema, tutto giocato sulla gradazione di piani paralleli appena rilevati, viene ripetuto meccanicamente nei fianchi delle navate con ritmo triadico¹⁰⁰. Di nuovo come a Crema, anche nel passaggio tra facciata e fianco della chiesa il sistema di paraste giganti si trasforma in massicci pilastri, quasi *columnae quadrangulae*, in questo caso dotate di alti capitelli dal vaso scanalato e rudentato e abaco curvo di origine mantovana-albertiana, tuttavia a queste date un lemma piuttosto diffuso¹⁰¹.

La parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo (con modello fornito nel 1517), rispetto alle chiese precedenti, presenta un'organizzazione completamente diversa e in un certo senso più tradizionale, riprendendo a qua-

⁹⁹ Degna di nota, ma tutta da indagare circa l'originalità, la soluzione del fregio con tonde decorati in corrispondenza dell'ordine architettonico, che tiene insieme quelle dei dischi porfirritici nei fregi del triconco di Santa Maria delle Grazie a Milano e dei rilievi donatelliani per il pulpito della Resurrezione in San Lorenzo a Firenze.

¹⁰⁰ L'associazione finestra centinata – dalla Porta dei Borsari di Verona e di impiego albertiano, a queste date parrebbe un po' un arcaismo – e oculo superiore sembra provenire dal brunelleschiano palazzo di Parte Guelfa ripreso dalla piazza ducale di Vigevano. Nonostante la sua comparsa precoce nel monumento Vendramin in San Giovanni e Paolo a Venezia a opera di Tullio Lombardo (1489-1493), l'associazione nicchia e tondo appare un sintagma di ambito toscano: è disegnato da Filarete nel ms. Magliabechiano a c. 58v. («casa Regia»); da Oreste Vannoccio Biringucci in uno studio per una cantoria dell'organo dell'Annunziata (Taccuino senese, f. 142v), e realizzato nella cappella Gondi di Giuliano da Sangallo in Santa Maria Novella (1504), a sua volta fonte possibile per il disegno per un'edicola sepolcrale conservato alla Biblioteca Ambrosiana (f. 251 inf., f. 112). L'associazione inedita tra nicchia e finestra quadrata superiore appare nel partito del Belvedere superiore, nei settori laterali della travata ritmica, secondo il disegno del codice Coner, f. 41. La conoscenza del Belvedere in tempi precoci è dimostrata per il chiostro degli Umiliati a Cremona terminato entro il 1511, mediato dalla committenza di Ludovico Landriani di Girolamo: B. Adorni, M. Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona. Un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere*, in "AL", 79, 1986, pp. 85-98.

¹⁰¹ Presenti in Sant'Abbondio a Cremona, con la variante a vaso liscio, cfr. *ibidem*, pp. 87-90.



135 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Planimetria dello stato attuale. Il prolungamento della navata di una campata è del 1910.



136 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Veduta interna.



137 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Fianco e abside.

rant'anni di distanza alcuni temi del San Satiro milanese (figg. 138-140): lo spazio diviso in tre navate, senza transetto, con un ordine di pilastri corinzi inquadrante uno minore dorico condotto in modo assai sintetico. In corrispondenza dell'ordine maggiore la trabeazione fa risalto per sostenere gli spessi archi trasversali che ritmano lo spazio della navata principale voltata a crociere. In assenza di cupola, la navata appare proseguire direttamente in un lungo coro sopraelevato, voltato a botte e decorato da cassettoni, scandito da un ordine contratto, e che tramite una serie di arretramenti successivi, come un breve soffietto, si conclude con un'abside depressa¹⁰².

Anche la facciata presenta caratteri diversi da quelle delle chiese sopra considerate: trasponendo all'esterno il sistema degli ordini interni, presenta un ordine di paraste giganti che inquadra la campata centrale e sostiene un timpano triangolare, mentre due ordini minori segnano le estremità del fronte raccogliendo gli spioventi dei semitimpani laterali. Rispetto alla Maddalena e alla Misericordia, nella parrocchiale il passaggio dal prospetto principale a quello laterale è gestito con maggiore chiarezza e le paraste che scandiscono i due livelli del fianco sono dotate dei medesimi oggetti contenuti presenti in facciata¹⁰³. Ciò rende evidente le relazioni che governano il rapporto tra interno e esterno, e tra fronte e fianco, riflettendo una peculiare impostazione bramantesca, certo a date ormai basse.

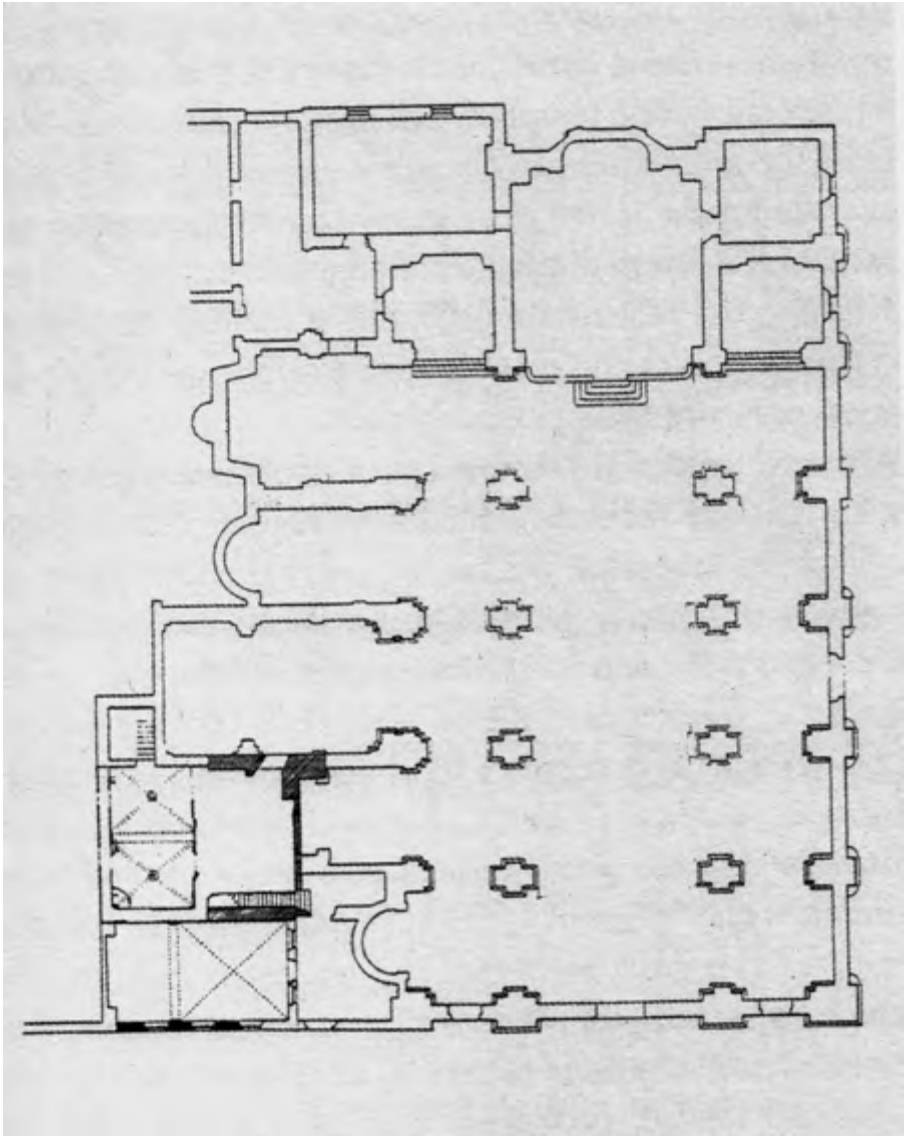
Stando all'unica fonte, la cronaca del XVII secolo di Clemente Fiameno che attesta la posa della prima pietra il 4 maggio 1517, l'architetto della parrocchiale è Antonio da Crema, mentre Agostino viene menzionato come autore del modello¹⁰⁴. Costantino Baroni ha avvicinato la facciata della parrocchiale di Castelleone al modello ligneo per il Duomo di Vigevano preparato da Antonio da Lonate nel 1530, a sua volta coinvolto fin dal 1497 come capomastro nella fabbrica di Santa Maria presso San Celso a Milano (nella quale Agostino è registrato nel 1502-1503), e autore nel 1513 del modello per la facciata, e del coro sud-est (con Bernardo Zenale)¹⁰⁵.

¹⁰² La parrocchiale, risalente al XII secolo, viene sottoposta a miglioramenti e ampliamenti lungo il XV e i primi anni del XVI secolo. All'interno di questo quadro fanno problema i documenti relativi alle donazioni per la costruzione di una nuova cappella absidale con l'altare maggiore nell'ottobre 1514 («legavit altari magno ecclesie sanctorum jacobi et filipi ecclesie predicte tempore fabrice fienda altari predicto libras quinquaginta imperialium») e nel maggio 1515 («libras quinque ecclesie mayori terre castrileonis pro construenda capella altaris maioris»); mentre è del marzo 1516 la richiesta al capitolo di Cremona per la «licenza di fabricar la nova nostra parochiale», Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone* cit., pp. 50, 54 nn. 32, 33.

¹⁰³ Peraltro anche le aperture a oculo risultano in questo caso disposte con maggiore controllo, saldamente tangenti alle rispettive trabeazioni superiori.

¹⁰⁴ C. Fiameno, *Castelleonea, ovvero historia de Castelleone*, Cremona 1662, pp. 105-106, 135, che riferisce la conclusione dei lavori nel 1551.

¹⁰⁵ Riegel, *Santa Maria presso San Celso* cit., pp. 112-121, 347-387: Antonio da Lonate compare nel regesto documentario dal 1497, in concomitanza ai lavori per il tiburio, fino al 1513; e in un do-



138 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone. Planimetria.



139 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone. Veduta interna.



140 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone.

La facciata di Castelleone farebbe dunque parte della serie di facciate di chiese a timpano su ordine gigante, il cui principio è conseguenza della struttura interna, elaborate in area lombarda a partire dal progetto non realizzato di Bramante per il prospetto di San Satiro verso via Torino (1486-1490), e i cui capisaldi sono le facciate della parrocchiale di Rocca-verano (1508), della Sagra di Carpi (1514), e il modello ligneo del Duomo di Vigevano (1530) (figg. 141-143)¹⁰⁶.

L'attenzione di Bramante per un'architettura albertianamente intesa come *animans*, dove dunque la *facies* esterna è conseguenza della struttura interna, si pone fin dalla facciata di San Satiro su via Falcone, per la quale l'apporto di Battagio e De Fondulis è determinante (fig. 144). L'autore della facciata di Castelleone appare informato sul prototipo bramantesco, declinandolo con una certa pertinenza per quanto riguarda l'ordine gigante, che viene trasferito integro dallo spazio interno alla facciata, mentre l'ordine minore si deposita solamente sugli spigoli estremi, evitando l'intersezione con l'ordine maggiore nelle campate centrali, come accade a Roccaverano e a Carpi. In effetti, nella facciata della parrocchiale di Castelleone sembra evitato qualunque ragionamento sulla gerarchia degli ordini architettonici, che vengono esibiti dotati di definizioni inferiore (base attica su piedistallo) e sommitale (trabeazione completa a risalto sui

cumento del 3 aprile 1498 è chiamato «architectus» (*ibidem*, p. 349). Cfr. Baroni, *L'Architettura lombarda* cit., pp. 51, 116, 119; R. Cipriani, *Antonio da Lonate*, DBI, III, 1961, *ad vocem*; A. Cattaneo Cattorini, *Antonio da Lonate e il modellino ligneo del Duomo di Vigevano*, in "AL", 86-87, 1988, pp. 160-166; M. Visioli, scheda *Antonio da Lonate (?)*. *Modello ligneo del Duomo di Vigevano, in Rinascimento, da Brunelleschi a Michelangelo, la rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon, Milano 1994, pp. 464-465; N. Riegel, *Cesare Cesariano e la chiesa di Santa Maria presso San Celso*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, a cura di M.L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, pp. 4-44: 7. Francesco Repishti (*Cristoforo Solari architetto* cit., p. 16) ha da ultimo riassunto l'attività di Antonio da Lonate, *magister a muro*, il quale appare coinvolto in opere e cantieri sovente collegati a maestranze bramantesche a partire dal 1495: in quell'anno è documentato nel palazzo di Cecilia Gallerani, nel 1500 nel palazzo di Gabriele Venzago della Fontana; nel 1503 al monastero di Chiaravalle; tra il 1508 e il 1510 è impegnato nel cantiere del monastero della Vettabbia; e nel 1508 si aggiudica l'appalto per la trasformazione di Sant'Ambrogio a Lonate Pozzolo da un impianto ottagonale in uno composito. Cfr. F. Bertolli, *L'ingegner Antonio da Lonate e la chiesa di Sant'Ambrogio in Lonate Pozzolo*, Lonate Pozzolo 2003; L. Giordano, "Saper luminare" tra teoria e pratica: *Bramante, Cesariano e Antonio da Lonate*, in *Un palazzo in forma di parole. Scritti in onore di Paolo Carpeggiani*, a cura di C. Togliani, Milano 2016, pp. 82-89.

¹⁰⁶ Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 237-241; M. Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano*, in *La piazza, la chiesa e il parco*, a cura di M. Tafuri, Milano 1991, pp. 96-165, la quale osserva come l'interesse bramantesco per i problemi posti dall'ordine gigante può essere stato sollecitato dalla riflessione sul passo vitruviano relativo alla basilica di Fano sui «fastigiorum duplex pectinata dispositio extrinsecus tecti» (*De Architectura*, V, I, 10), mediato dall'interpretazione grafica di Francesco di Giorgio nella corrispondenza tra corpo umano e facciata di tempio ad ali: *ibidem*, p. 134. Per la ricostruzione della facciata di San Satiro verso via Torino: R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 31-32; per la diffusione del modello in area lombarda: Gritti, *Echi albertiani* cit., pp. 172-188.



141 Santa Maria Annunziata, Roccaverano. Ipotesi ricostruttiva del prospetto bramantesco (Manuela Morresi).



142 Santa Maria in Castello (la Sagra), Carpi.



143 Modello ligneo per il Duomo di Vigevano, Antonio da Lonate. Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo.



144 Santa Maria presso San Satiro, prospetto verso via Falcone.

sostegni) identiche e dunque intesi teoricamente infinitamente estensibili. A questa scansione verticale, data dall'incresparsi della muratura, fa da contrappunto la sostituzione dei capitelli con oggetti di trabeazione e che a sua volta implica una scansione orizzontale degli spazi.

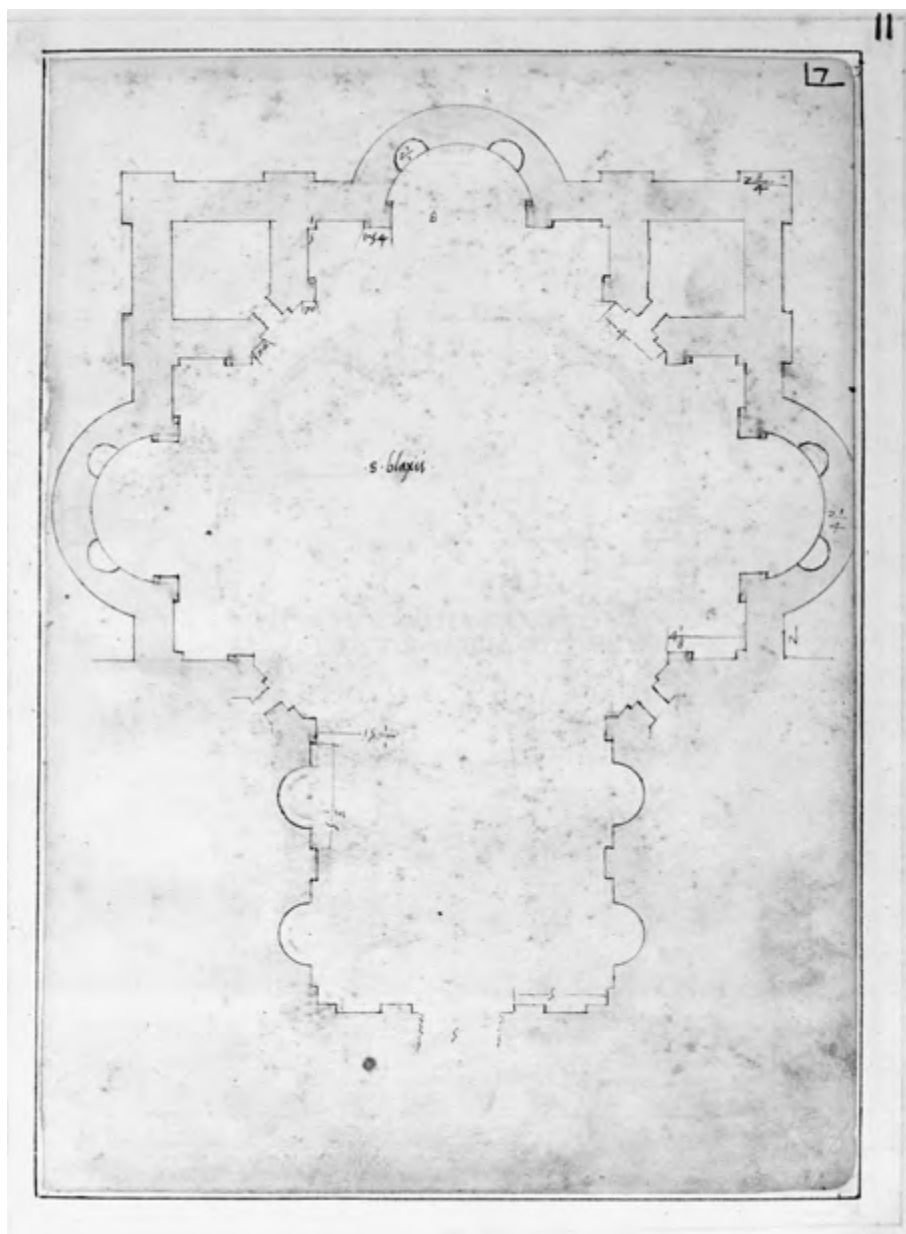
Proviamo a tirare le fila. Ci troviamo di fronte a tre attribuzioni a De Fondulis tutte da soppesare. Due chiese, la Maddalena e la Misericordia, molto simili tra loro ma con discrasie interne assai marcate: navate uniche a due campate e terminali a triconco, internamente scandite da un ordine astratto, dotate di alti tiburi rivestiti da una decorazione geometrica, e facciate tetrastile appiattite con ordini giganti completi che sul fianco si trasformano in plastiche pilastrate. Nella parrocchiale di Castelleone un interno più "arcaicizzante" si conclude con modalità sintetiche apparentabili a quelle messe in opera alla Maddalena e alla Misericordia, mentre, rispetto a queste, la gestione dei prospetti appare più coerente e aggiornata, ed è del tutto assente qualsiasi accenno di decorazione *more geometrico*.

In tutte e tre le chiese troviamo invasi caratterizzati da una struttura esibita attraverso l'uso di un linguaggio sintetico: tema di ricerca per eccellenza bramantesco, avviato fin dai progetti milanesi viene approfondito a Roma nel coro di Santa Maria del Popolo, e nel progetto per SS. Celso a Giuliano in Banchi del 1509 (codice Mellon, ff. 56v, 57)¹⁰⁷. Anche lo schema a triconco e navata unica a due campate, e dunque uno spazio contratto, rimanda al Bramante romano della chiesa di San Biagio della Pagnotta nel palazzo dei Tribunali (codice Coner, f. 11 e UA 109 e 1898) (fig. 145)¹⁰⁸.

Quest'opzione per uno severo strutturalismo rappresenta la sostanza della costante conversazione a distanza tra Bramante e Francesco di Giorgio, e che costituisce uno dei termini dell'eredità coltivati dai loro allievi comuni: Peruzzi e Raffaello. Un lascito parziale resta evidentemente anche in Lombardia, in coloro che hanno collaborato a San Satiro: De Fondulis, Battagio e Bramantino. Tuttavia è del tutto stupefacente, al limite dell'incredibile, assistere all'eventuale trasformazione del plastificatore "padovano" Agostino in architetto, fino a spogliarsi delle proprie

¹⁰⁷ Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano* cit., pp. 117-126. Nel rinnovamento della chiesa è coinvolto il cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza, di famiglia milanese imparentato con Gian Giacomo Trivulzio, morto nel 1509 e ivi sepolto: E. Rossetti, «Solo è con chi adesso sua santità se consiglia». *Materiali per la biografia del cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza* († 1509), in "Roma nel Rinascimento", 2019, pp. 251-278. Cfr. *infra*, pp. 607-608.

¹⁰⁸ Altrettanto interessante è lo schema planimetrico della chiesa di Santa Maria della Pace a Roma, di età sistina, con navata unica a due campate conclusa da uno spazio ottagonale con nicchie: quasi un innesto dell'ottagono centrico lombardo dell'Incoronata di Lodi o di Santa Maria della Croce su una navata contratta: cfr. Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 822.



145 Chiesa di San Biagio nel palazzo dei Tribunali, codice Coner, f. 11, Sir John Soane's Museum London.

abilità, rinunciando alla decorazione narrativa, spingendosi verso l'astrazione decorativa e architettonica. Certo è che al volgere del secolo, dopo i francesi e Agnadello, le formelle a stampo con nereidi e tritoni mantegneschi dovevano essere apparse improvvisamente anacronistiche, e un aggiornamento anche indiretto (forse attraverso Bramantino¹⁰⁹) condotto sulla Roma del primissimo decennio del nuovo secolo avrebbe consentito di studiare e selezionare il linguaggio asciutto di palazzo Castellesi, di Santa Maria della Pace, SS. Celso e Giuliano, il coro di Santa Maria del Popolo, *riconoscendone* l'origine nella Milano sforzesca. Ma Agostino, se è lui l'autore di questi complicati palinsesti, non appare peritissimo architetto, e in assenza di una regia sicura, Bramante o Battagio, finirà per rifugiarsi nell'afasia del linguaggio, e nell'apparente sicurezza della sua costruzione geometrica. Certamente ulteriori indagini sulla committenza potrebbero aiutare a illuminare meglio scelte espressive così radicali.

¹⁰⁹ Bramantino è documentato a Roma tra la fine del 1508 e il 1509 «per pitture da compiere in Vaticano nelle camere del papa», *Bramantino a Milano*, a cura di G. Agosti e J. Stoppa, Milano 2012, docc. 65, 70, pp. 310-311. Tra i vari documenti registrati da A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881, vol. I, pp. 38-42, 337, 343-344, si segnalano: un «Bartolomeo de Laude arcis Sancti Angeli architector» il 3 maggio 1509; Perino da Caravaggio, architetto, con diversi pagamenti dalla Camera Apostolica tra il 1509-1513, venditore nel 1515 a Raffaello di una casa in Borgo San Pietro; la lapide di Alberto Solari *architectus peritissimus*, fratello di Cristoforo e Andrea, datata 1514; il pagamento nello stesso anno di Antonio Cristoforo Pallavicini *mediolanensis architector* per lavori da Mariano Chigi; mentre Sebastiano Pellegrini da Como architetto è registrato nel 1515. Tra gli intagliatori ritroviamo Bartolomeo da Lodi di Ambrogio e una schiera di caravaggini in San Pietro; un Giovanni Montano lombardo che nel 1491 si presentava a Pasquale Caravaggio *carpentarius et architectus*, nel 1493 architetto di San Marco, con bottega ai Cesarini.

Pavia, «regal stantia»

A Pavia erano più iudici che uomini¹.

«Principale et importantissima al stato nostro», Pavia è città “primo-genita”², e sul suo capitale simbolico si fonda l’incerta *auctoritas* sforzesca: città *regia* come capitale longobarda e poi viscontea, nelle torri del suo castello-*palatium* custodisce l’archivio con i documenti delle memorie dinastiche viscontee, la ricchissima biblioteca fondata da Gian Galeazzo Visconti comprendente quella di Petrarca, e la collezione delle Reliquie sante (fig. 146)³. In veste di città dinastica viene privilegiata

¹ N. Covini, “*La bilanza drita*”. *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano 2007, pp. 180, 196. Il titolo del capitolo *Pavia, «regal stantia»* è tratto dalla *Letilogia* di Bettino da Trezzo, Milano 1488, cfr. *infra*, p. 330 n. 18.

² In quanto prima a darsi a Francesco Sforza nel 1447: Covini, “*La bilanza drita*” cit., pp. 199-200; P. Majocchi, *Pavia città regia. Storia e memoria di una capitale medievale*, Roma 2008; M. Petoletti, *La memoria dell’antico nella Milano trecentesca*, in *Arte di corte in Italia del Nord. Programmi, modelli, artisti (1330-1402 ca.)*, a cura di S. Romano e D. Zaru, Roma 2013, pp. 195-210.

³ L’associazione *Regnum-Sacerdotium-Studium*, impostata a partire dal palazzo dei papi a Avignone, viene fatta propria dalla monarchia francese nel XIV secolo (Carlo V fa allestire una biblioteca nella torre del Louvre, connessa a uno studio, inteso come stanza contenente collezioni private, e a un oratorio), e come tale verrà riprodotta successivamente, nel nostro caso anche a Pavia: W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005, pp. 52-53. Il Castello visconteo viene descritto da Petrarca nella lettera del gennaio 1366 a Giovanni Boccaccio nelle *Senili*, I, v, Torino 2004: «Il grandioso palazzo che con immensa spesa edificò questo magnanimo signore di Milano, di Pavia e di altre molte circostanti città, Galeazzo Visconti, il quale come molti in molte cose, tutti supera, e vince nella magnificanzia delle sue fabbriche [...] opera nobilissima tra quante sono le opere moderne l’avresti tu giudicata [...]», ripreso da S. Breventano, *Istoria della Antichità ... di Pavia* (Pavia 1570), Bologna 1972: «Il Castello o Palagio (che più propriamente si può addimandare) era [...] una delle più belle fabbriche che à que tempi si potesse vedere». La biblioteca, che conteneva anche l’orologio astrario di Giovanni Dondi, acquisisce il fondo petrarchesco dal 1388: G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, vol. III, Pavia 1834; M.G. Albertini Ottolenghi, *Note sulla Biblioteca dei Visconti e degli Sforza nel Castello di Pavia*, in “BSPSP”, 113, 2013, pp. 35-68; E. Fumagalli, *Francesco Petrarca e la cultura umanistica lombarda: un’occasione mancata?*, in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe. Models and Languages*, a cura di S. Albonico e S. Romano, Roma 2015, pp. 147-160. Sull’archivio visconteo cfr. F. Leverotti, *L’archivio dei Visconti signori di Milano*, in “Reti medievali”, IX, 2008; da segnalare le recenti ricerche di C. Cairati, *I Visconti e la decorazione delle domus pavesi al tramonto del gotico. Prime ricognizioni*, in *Laboratorio. Attualità delle ricerche sulla storia dell’arte a Pavia e in Certosa*, a cura di P.L. Mulas, Milano 2019, pp. 97-122; Id., *Pavia viscontea. La capitale regia nel rinnovamento della cultura figurativa lombarda*, Milano 2021.



negli anni Settanta come residenza sforzesca dal duca Galeazzo Maria, che promuove un intervento di riaddebbio del Castello visconteo nel 1469, ponendosi in stretta continuità con Galeazzo II Visconti, mentre la residenza milanese dal 1467 viene spostata dall'Arengo al Castello⁴. Anche la modalità itinerante del governo di Galeazzo Maria riproduce quella del primo duca di Milano Gian Galeazzo Visconti⁵. Oltre al Castello, il Barco abitato da animali esotici, la Certosa, la tomba di Sant'Agostino, rendono la città meta degli ambasciatori stranieri e dei forestieri colti⁶. Con orgoglio, Francesco Maletta riferisce la conversazione mondana tra Ferrante d'Aragona e Federico da Montefeltro su Pavia come luogo di delizie:

dixe il re «intendo ch'ella è una piacevole stantia». Response el conte che non se trovava al mondo una simile per stargli commodo et per haverli piacere da omne tempo et per ogni caza. Dixe il re ne havea informatione et che havea voluto che messer Antonio Cicinello [suo ambasciatore a Milano] gli avessi mandato designato tuto quello castello et lo barcho, unde trovava essere vero quanto el signore suo patre soleva predicare et quanto da omne altra banda havea informatione de dicta stantia⁷.

Dal canto suo, il conte di Urbino conosceva bene Pavia come sede diplomatica, dato che la *Patente* a Luciano Laurana è stesa proprio nel Castello visconteo il 10 giugno 1468⁸. Ma quello che nel dialogo sopra riportato

⁴ Nel 1456 Francesco Sforza aveva dato l'avvio ad ampi lavori di riordino della residenza di Pavia, e al restauro della decorazione pittorica, in cui fu impegnato il pittore Bonifacio Bembo, Galeazzo Maria si pone dunque in continuità anche con l'azione del padre: cfr. E.S. Welch, *Galeazzo Maria Sforza and the Castello di Pavia, 1469*, in "The Art Bulletin", 71, 1989, pp. 352-375; G. Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London 1994. Nel 1467 Galeazzo Maria si trasferisce dalla corte dell'Arengo al Castello di Porta Giovia, aprendo la stagione dei nuovi progetti per la piazza antistante: E. Rossetti, "Poi fu la bissa". *Due dinastie, una città e non solo*, in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza*, a cura di M. Natale e S. Romano, Milano 2015, pp. 23-33; 32; P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiale à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma 1998, pp. 566-569. La presenza a Pavia di Galeazzo Maria Sforza, che nel 1470 scrive di aver scelto la città come sede preferita, è accompagnata dalla corte, i consiglieri e il relativo seguito, ed è a dir poco pervasiva: nel 1476 vengono ospitate circa duemila persone, escludendo consiglieri e cortigiani che risiedevano nel Castello: Covini, "La bilanza drita" cit., pp. 213-217.

⁵ N. Covini, *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza: metamorfosi di una città*, in *Le subordinazioni delle città comunali a poteri maggiori in Italia dagli inizi del secolo XIV all'ancien régime*, a cura di M. Davide, Trieste 2014, pp. 45-68: 54.

⁶ *Ibidem*. Galeazzo Maria interviene anche sulla Certosa, disponendo nel 1474 la traslazione delle spoglie del suo fondatore Gian Galeazzo Visconti.

⁷ 14 giugno 1473, in Covini, "La bilanza drita" cit., p. 200 n. 165.

⁸ Federico da Montefeltro, *Patente a Luciano Laurana*, a cura di A. Bruschi, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano 1978, pp. 1-22; cfr. *supra*, p. 190.

si coglie è l'unicità del Castello pavese in sé – per dimensioni uno dei più grandi in Europa, per razionalità nella distribuzione degli spazi e delle funzioni che parlano di un preciso cerimoniale di stampo regale – associata all'unicità di un sistema a scala urbana costruito dai Visconti che dispone lungo un asse ideale monumentale il ponte sul Ticino, la Strada Nuova, lo Studium, il Castello (che fa sistema con San Pietro in Ciel d'Oro), il Barco e la Certosa⁹.

A Pavia, i duchi restano concentrati sulla propria autolegittimazione, intervenendo sul sistema simbolico visconteo Castello-Barco-Certosa, lasciando il corpo della città alle dinamiche interne della società cittadina, la quale a metà del Quattrocento si configura come un organismo composito e socialmente mutevole: tra famiglie di antico potere – i Corti, i Bottigella, gli Zazzi, gli Isimbardi, i Belcredi, i Mezzabarba, i Beccaria – a cui gli Sforza restituiscono con parsimonia spazio politico e autorità, e *homines novi* la cui mobilità sociale è tutta legata al favore ducale o al successo commerciale e professionale, come il caso “abbagliante” degli Eustachi¹⁰.

Per la maggior parte delle grandi famiglie pavesi, lo studio e la pratica del diritto diventano un mezzo per rinnovarne le fortune: lo Studium è “vivaio politico” che arricchisce la schiera dei funzionari ducali a partire dai colleghi dei giureconsulti¹¹. Parecchi pavesi infatti ricopriranno incarichi a corte, nelle magistrature pubbliche, nei consigli ducali, fino all'*entourage* sforzesco più ristretto: tra gli ospiti del duca per il Natale 1469 troviamo Giovanni Matteo Bottigella, Antonio e Bernardino da Lonate, Giacomo Eustachi, il conte Pietro dal Verme, i due figli di Alberico Malletta, due dei Beccaria e Giovanni Agostino Isimbardi¹². Ma con la brusca interruzione della stagione di Galeazzo Maria, l'immediato trasferimento della duchessa a Milano, e la decapitazione di Cicco Simonetta avvenuta proprio nel Castello di Pavia il 30 ottobre 1480, si apre una fase di crisi che riduce la città a luogo di esilio per l'erede ducale, svuotandola di fatto da quel piccolo esercito di cortigiani e consiglieri che aveva costituito il

⁹ E. Rossetti, scheda *Castello visconteo di Pavia*, in *Percorsi Castellani. Da Milano a Bellinzona*, a cura di E. Rossetti e F. Del Tredici, Milano 2012, pp. 54-61.

¹⁰ Covini, *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza* cit., pp. 57-64; Ead., “La bilancia dritta” cit., pp. 170-175, 246.

¹¹ Tutti i figli maschi di Cicco Simonetta studieranno a Pavia, risiedendo in una casa acquistata per l'occasione nel 1466: N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano 2018, pp. 41-44, 65.

¹² Covini, “La bilancia dritta” cit., pp. 169-170, osserva come «uno degli elementi strutturali della storia della città è la larga provenienza dei professionisti del diritto dalle famiglie più facoltose e influenti in città nel secondo Quattrocento». Cfr. inoltre E. Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca*, in *Storia di Pavia*, a cura della Società Pavese di Storia Patria e della Banca del Monte di Lombardia, Pavia 1992, vol. III/I, pp. 55-115: 97-101.

tessuto di scambio e dialogo continuo con la capitale¹³. Se Pavia resta la dimora per la reclusione del figlio di Galeazzo Maria, conte di Pavia¹⁴, gli interessi di Ludovico il Moro si spostano su Vigevano, città da ridisegnare a propria immagine per amplificarvi le proprie ambizioni ducali¹⁵.

A tale of two cities: *Pavia e Vigevano*

A Vigevano si lavora sotto la direzione di Ambrogio Ferrari fin dal 1482, con un'accelerazione dal 1488, che include la commissione da parte di Ludovico datata 18 maggio del nuovo *tiburium* della chiesa di Sant'Ambrogio, per il quale l'aspirante duca si sarebbe impegnato a for-

¹³ Covini, «*La bilancia drita*» cit., pp. 168, 213-214, 227, 242, la quale indica la coincidenza tra la caduta di Cicco e l'ascesa del pavese Filippo Eustachi, già castellano di Porta Giovia, mentre il fratello Pietro Pasino *ivris utriusque doctor* diventa vicario di provvisione a Milano: *ibidem*, pp. 199-200, 226. La residenza pavese della famiglia Eustachi era ubicata presso Porta Pertusio, parrocchia di San Teodoro, l'antico quartiere dei pescatori: N. Covini, *Eustachi, Filippo*, DBI, XLIII, 1993, *ad vocem*. Cfr. E. Rossetti, *L'incompiuto palazzo del castellano Filippo Eustachi a porta Vercellina (1485-1489)*, in «ASL», CXXXI-CXXXII, 2005-2006, p. 450 n. 43, che segnala come riconducibile alla committenza di Filippo Eustachi la vetrata di ambito foppesco in Santa Maria del Carmine a Pavia. In capo a Filippo entra anche la villa di Caselle Lomellina, la cui costruzione è promossa dal protonotario Francesco, dopo la spartizione dei beni di famiglia nel 1475. Nell'ottobre 1486 Francesco Eustachi è nominato arciprete della Cattedrale di Pavia su interessamento diretto di Ascanio Sforza e Bona di Savoia, con l'intenzione di nominarlo vicario vescovile dello stesso Ascanio, progetto interrotto dalla sua morte nel 1487. Nel testamento del 1486 Francesco affida al fratello la conclusione dei lavori alla villa nei quali è coinvolto Iacopo da Candia (già attivo nei cantieri pavesi del palazzo di Cristoforo Bottigella e del restauro della volta di San Pietro in Ciel d'Oro, e nel 1488 associato a Bramante, Amadeo e De Rocchi per il secondo progetto del Duomo). Nel complesso quattrocentesco molto compromesso si possono osservare lacerti di membrature composte da formelle in terracotta caratterizzate da inflessioni tardo gotiche, e un ambiente quadrangolare coperto da una volta lunettata dipinta con le vele sfondate da oculi aperti in prospettiva contenenti putti musicanti a cavallo di draghi, e tondo centrale con le insegne di Francesco, a replica della volta a crociera con oculi dell'incisione Prevedari. Sempre di sapore bramantesco pare il «quadrum unum cum imagine Christi ad columpnam» che si conservava nella villa, come nota Rossetti, *ibidem*, pp. 449-450 n. 43. Cfr. L. Rossi, *Francesco degli Eustachi, Protonotario Apostolico, Consigliere ducale, Senatore (1415-1486)*, in «BSPSP», 33, 1933, pp. 225-237; L. Giordano, *Caselle*, in *Pavia, architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 215-224; F. Fagnani, *Il protonotario apostolico Francesco degli Eustachi e la villa di Caselle Lomellina. Inventario dell'arredo e della biblioteca (1487)*, in «BSPSP», 43, 1991, pp. 23-51; M.G. Ercolino, *Iacopo da Candia*, DBI, LXII, 2004, *ad vocem*; C. Zorzoli, *La domus di Francesco Eustachi a Caselle Lomellina (1475-1487)*, in «Opus incertum», numero monografico *La «villa umanistica in Italia»*, a cura di A. Rinaldi, 2019, pp. 62-71. Nell'avvicendamento al potere, a sostituire poi l'Eustachi, incarcerato nel 1489, quale prefetto del Castello di Porta Giovia verrà nominato un altro pavese: Bernardino da Corte. Cfr. Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit., p. 104.

¹⁴ F.M. Vaglianti, *Gian Galeazzo Maria Sforza*, DBI, LIV, 2000, *ad vocem*.

¹⁵ R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in «AL», 62, 1982, pp. 93-140; Id., *Ludovico il Moro's Piazzas. New Sources and Observations*, in «Annali di Architettura», 4-5, 1992-1993, pp. 157-167.

nire il disegno e i mattoni¹⁶. Per sancire l'*auctoritas nova* di Vigevano, il Moro ne richiede la promozione a sede episcopale affidando al fratello cardinale Ascanio Sforza i negoziati presso la Santa Sede: nel 1490 le trattative saranno in corso, ma andranno molto a rilento, tanto che la richiesta verrà accolta solo nel 1530¹⁷. Intanto, mentre Ludovico è concentrato sulla *renovatio* vigevanese, a Pavia il 29 giugno 1488 s'inaugura il cantiere del Duomo sotto gli auspici di Ascanio Sforza: si tratta di operazioni che vanno interpretate come esito di un medesimo disegno di *renovatio* sforzesca, come proposto da cronache e panegirici contemporanei, oppure sono spie di un ulteriore conflitto all'interno della famiglia ducale? «Pavia regal stantia, Antiquamente / Richa et Superba assai» la celebra puntualmente nel 1488 Bettino da Trezzo nella sua *Letilogia* dedicata ad Ascanio¹⁸.

La progressione delle operazioni promosse da Ludovico segue una tempestica accurata: il decreto per la costruzione della piazza di Vigevano è datato 3 maggio 1492, poche settimane dopo la posa della prima pietra per il rinnovo della tribuna di Santa Maria delle Grazie, e il decreto per la *platea* di fronte al Castello a Milano¹⁹. Il già citato panegirico del Cagnola che descrive nel 1493 le imprese urbane ormai avviate da Ludovico per Milano, Pavia e Vigevano, mostra chiaramente come ciò che si va approntando a Pavia è però quasi mera conseguenza delle operazioni milanesi:

Questo glorioso e magnanimo principe in Milano fece ornare el castelo de Porta Zobbia de mirabili e belli edifici, e la piacia che è inanti al dicto castelo fece agrandire; e ne le contrate de la cittate tutti li obstaculi fece torre via, e le faciate fece depingere, ornare e imbellire: *et il simele ne la cittate de Pavia*; per il che, come prima erano dicte brute e lorde cittate, adesso si ponno dire bellissime: cosa digna, onorevole e molto laudabile, maxime a chi le vide prima e le vede al presente. E *Viglievano, stancia molto dilectevole a' Signori, fece agrandire et ornare de molti digni e belli edifici, et li fece fare una bella et ornata piacia, e tutta la terra fece salegare et imbellire*; et li fece fare uno

¹⁶ Il 22 maggio Ambrogio Ferrari propone di usare per il nuovo tiburio i mattoni della chiesa situata entro le mura del Castello e che si sarebbe dovuta abbattere, con inizio dei lavori il 1° ottobre: Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano* cit., pp. 103, 107-108, 135.

¹⁷ *Ibidem*, pp. 102-103.

¹⁸ Il testo si configura come un *grand tour* lombardo della Morte dopo la peste del 1485-1486, che diventa occasione per descrivere la società tra Milano, Pavia (con le vicende del Duomo), Lodi e Como con gli dei antichi sulle sponde del lago, in una cornice quasi da gita mantegnesca: G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, pp. 391, 426; S. Isella Brusamolino, «Pavia regal stantia, antiquamente / richa et superba assai...»: *l'immagine di Pavia nella quattrocentesca Letilogia di Bettino da Trezzo*, in «BSPSP», 113, 2013, pp. 69-90.

¹⁹ Schofield, *Ludovico il Moro's Piazzas* cit.

barco, dove mise molte selvadecine, a piacere e recreacione de essi Signori. Feceli ancora fare alcuni bellissimoi giardini: et perché quello paiese era molto arido e secco, li fece fare alcuni aqueducti, con grande artificio et ingiegnio; per modo che tanta abondancia de aqua conduceno, che molte belle e bone possessioni fece fare in quelli terreni che prima erano sterili e de poco fructo, che al presente sono abondantissimi: et de tante digne cose lo adotò, che non più Viglievano, ma cittate nova se può nuncupare²⁰.

Lo stesso riferisce il Muralto, nel 1496, quando in coda agli interventi a Milano e Vigevano, cui dedica lunghi passaggi, liquida in poche righe «viam novam in Pavia quomodo depingi fecerat et Cremona inceperat; aliasque civitates volebat sic fieri»²¹.

In effetti si tratta di operazioni di *ornamentum urbis*, riordino delle facciate, rese effettive nel 1494 quando «si cominciò ad alzare e dipingere strada nuova» secondo i *desiderata* ducali, con non poche resistenze²², e che peraltro finiscono solamente per rattoppare un po' goffamente la città sotto il segno di Ludovico, il quale probabilmente ha in mente proprio il monumentale sistema urbano pavese-visconteo come fonte d'ispirazione per i suoi celebrati interventi cittadini di quegli anni.

Se Milano e Vigevano sono i due occhi di Ludovico, è a Pavia, all'ombra del Duomo, che invece si gioca l'ambigua partita tra i fratelli Sforza, Ascanio e Ludovico, il cardinale-principe e il futuro duca, definiti da Bartolomeo Saliceto le due facce della medesima medaglia²³.

I rapporti tra Ascanio, vescovo di Pavia dal 1476, e Ludovico sembrano regolati da un patto di spartizione dei ruoli fin dal 1482, quando il gio-

²⁰ *Storia di Milano scritta da Giovanni Pietro Cagnola*, a cura di C. Cantù, in "Archivio storico italiano", III, 1842, pp. 188-189, corsivi miei. Cfr. *supra*, p. 164.

²¹ F. Muralto, *Annalia Francisci Muralti*, Milano 1861, *sub anno* 1496, in Schofield, *Ludovico il Moro's Piazzas* cit., p. 167.

²² G. Bossi, *Memorie civili*, vol. V, 1400-1499, Biblioteca Universitaria di Pavia, ms. Tic. 179, in L. Giordano, M. Visioli, R. Gorini, L. Bainsi, P.L. Mulas, C. Fraccaro, *L'architettura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia di Pavia* cit., vol. III/III, Pavia 1996, pp. 671-873: 675. Il 5 giugno 1494 la missiva ducale indirizzata al commissario di Pavia è esplicita: «A noi non porria essere più grato questo è che se attenda al ornamento de la città [...] che in questa instauratione per ridurre le fronte tute a una alteza sia o inhabilita de li patroni de le case o periculo de ruina superazonzendo peso in alzare, volemo ch'el desiderio nostro de vedere la città ornata ceda alla inhabilita et al periculo et pero ve dicemo che a queste due conditione habiate respecto e non li astrenzate alcun più de quello ch'el vogliono fare [...]», e immediatamente il verbale delle provvisioni del 16 giugno 1494 registra atterramenti di superfezzazioni eseguiti in Strada Nuova, in piazza piccola e in contrada San Giovanni: *ibidem*, p. 676.

²³ Su Ascanio si veda il monumentale M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del Rinascimento*, Roma 2002, e le recensioni di M. Albertario in "BSPSP", CIV, 2004, pp. 399-405; e di A. De Vincentiis, *Cardinalato di servizio e cardinalato principesco nella curia pontificia. Biografie di Giovanni Arcimboldi (1435-1488) e Ascanio Maria Sforza (1455-1505)*, in "Roma nel Rinascimento", 2007, pp. 47-74.

vane protonotario rientra a Milano dichiarando fedeltà al nuovo signore, ricompensato dal sostegno del Moro nella nomina cardinalizia ottenuta l'anno seguente. Una volta a Roma, Ascanio, inaugura una sapiente strategia politica giocando un ruolo cruciale nell'elezione di Innocenzo VIII nel 1484, guadagnandosi un ruolo centrale in Curia, che parzialmente lo affranca dalle dinamiche strettamente sforzesche²⁴. Quando però nell'estate 1487 Ludovico cade gravemente malato, l'identità principesca di Ascanio prende il sopravvento: giungerà a Milano, preceduto in luglio dal suo segretario, il pavese Bernardino da Lonate, fermandosi per quasi un anno, da novembre fino all'autunno del 1488²⁵, con il compito di presiedere il governo provvisorio, e candidandosi alla guida del ducato e alla custodia del nipote Gian Galeazzo Maria: «desidererei – scrive a Lorenzo de' Medici – come mi pare sia il dovere, di andare ad quello ghoverno; et nessuno credo li sia ad chi tocchi più che a me, né di chi quello stato et quello Signore possa viver più quieto, per essere io suo barba et etiam per essere nello habito che io sono di religione»²⁶.

In questo frangente si formano le occasioni per il rinnovamento del Duomo di Pavia, in una tangenza di interessi tra il vescovo e la comunità locale, a partire dalla lettera del 17 agosto 1487 dei fabbricieri ad Ascanio, in cui si paragona la nuova chiesa a Santa Sofia di Costantinopoli – «Mitimus itaque designa ab perito architectore confecta ut illa reverendissima dominatio vestra conferre possit cum aliis pulcherrimis Rome sacre edibus atque vel in primis cum illo Sanctae Sophiae Constantinopolis celeberrimo omnium templo cuius instar illud figuratum invenire posse speramus [...]»²⁷ – fino alla posa della prima pietra il 29 giugno 1488, con un progetto condotto immediatamente da troppe mani: Bramante, Amadeo, Cristoforo de Rocchi, e i magistri Bartolomeo da Castronovo, Jacopo da Candia e Martino Fugazza²⁸. Bramante, imposto probabilmente da

²⁴ De Vincentiis, *Cardinalato di servizio e cardinalato principesco* cit., pp. 58-60.

²⁵ M. Pellegrini, *Lonati, Bernardino*, DBI, LXV, 2005, *ad vocem*; Id., *Ascanio Maria Sforza* cit., pp. 227-238.

²⁶ La lettera è datata 10 settembre 1487, in Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza* cit., p. 229.

²⁷ R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia 1937-1949, doc. 1330 (17 agosto 1487): «Reverendissima Dominatio Vestra [...] dignetur licentiam a Sede Apostolica impetrare opportunam veterem ipsam ecclesiam Cathedralem ac Baptisterium illi contiguum demolendi et aljud juxta dessignum novum reedificandi»; e la risposta di Ascanio (29 settembre 1487), doc. 1331. Cfr. A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969, pp. 765-773; P. Favretto, L. Giordano, M. Visioli, L. Bainsi, *Il duomo (secoli XV-XVIII)*, in *Storia di Pavia* cit., vol. II/IV, pp. 753-797; M. Visioli, *Pavia. Il duomo*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 339-350.

²⁸ Sulla prima pietra viene scolpito: «fundator Ascanius Maria Cardinalis Sfortia Vicecomes, Francisco Patre, Matre Blanca Vicecomitibus Mediolani, Papiaequae Comitibus, Iohanne Galeatio Maria duce Sexto nepote regnante, Ludovico Maria fundatoris fratre ob etatem nepotem gubernante», Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1362 (29 giugno 1488). Il 22 agosto 1488 si riuniscono i fabbricieri, il

Ascanio, a Pavia si farà vedere poco, per il Duomo tra agosto e dicembre 1488 («pluris diebus stetit»)²⁹, e in biblioteca nel marzo 1495³⁰: il conflitto professionale con l'Amadeo e la sua bottega non lo vedrà vincente, in una continua sovrapposizione di pareri, con grandi margini di libertà rispetto a un progetto che appare continuamente modificabile, e dove resta ambiguo anche l'atteggiamento da parte della committenza, nel dialogo tra i fabbricieri e Ascanio, ormai ritornato a Roma. Ad aggiungere pareri è la venuta di Francesco di Giorgio nel 1490, accompagnato da Leonardo, «pro consultatione suprascriptae fabricae», il cui riverbero è ravvisabile nella cripta bramantesca ultimata nel 1492³¹.

Al di là degli esiti architettonici, il Duomo di Pavia, la cui fabbrica viene sovvenzionata personalmente da Ascanio con trecento ducati l'anno, ribadisce un'alternativa a quello milanese, non d'impronta ducale ma territoriale, e in questo senso appare meno fantasioso il richiamo a Santa Sofia: da intendere forse come modello di *ecclesia universalis*³².

Tra il 1487 e il 1488 dunque il cardinale Sforza gioca la propria partita per il potere temporale sul ducato di Milano, e all'interno di queste vicende meglio si spiega l'insuccesso della causa vigevanese in Curia nel 1488. Nello stesso anno muore Giovanni Arcimboldi, arcivescovo di Milano, ma la carica non passerà al fratello del duca, bensì a quello dello stesso arcivescovo, Guidantonio, nel gennaio 1489. Ascanio a quel punto ha perso la partita per l'eredità del dominio del ducato³³.

vescovo Ascanio Sforza, e il suo vicario Bartolomeo Brunacci: «factum fuisset *certum designum seu planum de Ecclesia maiori Papiæ costruenda*, seu de novo reedificanda, per magistros Bramantum de Urbino, Johannem Antonium de Amadeis, Magistrum Christophorum de [...] inzignerios seu architectores et magistrum Bartholomeum de Castronovo, magistrum Iacobum de Candia et magistrum Martinum Fugatiam magistros a muro», Repishti, *Regesto*, doc. 21, pp. 203-204, corsivi miei.

²⁹ Repishti, *Regesto*, doc. 22, p. 204; cfr. Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 180-194, 765-773.

³⁰ A proposito della visita di Bramante in Biblioteca per «cavare alcuni disegni de lo orologio che è in questa libreria», Giacomo Pusterla castellano di Pavia scrive a Ludovico il Moro il 5 marzo 1495: «io per non avere altra commissione de la excellentia vostra non lassavo exportare fora de la dicta libreria designo alchuno sino che non habbia speciale licentia de quella si che gli piacìa davare aviso [...]». La risposta del Moro è immediata: «Castellano Papie: Siamo contenti lassati pigliare a Bramante nostro ingegnere quelli designi del horologio da quella libreria che a luy parirà et cossì vi ne facemo libera licentia con questa. Mediolani, 6 martii 1495», Repishti, *Regesto*, docc. 59, 60, pp. 212-213.

³¹ Maiocchi, *Codice* cit., docc. 1495, 1496 (21 e 22 giugno 1490); Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 766; Visioli, *Pavia* cit., p. 342; B. Adorni, «Addenda» a *Bramante e le scale, la cripta del duomo di Pavia*, in «AL», 179-180, 2017, pp. 42-48.

³² Cfr. *Documenti Amadeo*, 157 (marzo 1488), in cui alcuni deputati si recano a Milano per mostrare ad Ascanio «certa designa et certos modellos jam festos et fabricatos per Magistrum Christophorus de Rochis et Magistrum Iohannem Antonium Amadeum exquisitissimos ingegnarios», il quale nell'occasione dispone la donazione di trecento ducati annui per la fabbrica; e Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 765.

³³ De Vincentiis, *Cardinalato di servizio* cit., pp. 65-67. La carriera di Ascanio, proseguirà a Roma nella promozione nel 1492 a vice-cancelliere sotto Alessandro VI, con residenza tra la Can-

Nel 1490, in tutta risposta, si aprono le consultazioni per il tiburio del Duomo di Milano.

Nel progressivo depauperamento simbolico che Pavia subisce da parte di Ludovico, verranno ulteriormente aggrediti due capisaldi viscontei: la Certosa e le Reliquie. Il Moro si occupa di terminare il grande cantiere della Certosa, imprimendo un'accelerazione dei lavori per giungere alla grande consacrazione del maggio 1497, ma nel frattempo trasformandola dal 1494 in un serbatoio di marmi e colonne da inviare a Vigevano³⁴. Come avverte Edoardo Rossetti, questa operazione va tuttavia inserita in un quadro economico tutto sforzesco: il duca, con mossa ingegnosa, chiudendo il cantiere liquida tutte le pendenze sul testamento di Gian Galeazzo Visconti disponendo a quel punto a propria discrezione della rendita residua destinata a beneficienze, che gli servirà per dotare le figlie dei suoi fedelissimi³⁵. Non basta, poiché ancora in questo clima competitivo va inserita la lettera del segretario ducale Giacomo Antiquario a Ludovico il Moro del 5 settembre 1496: «Ho usato et uso omne diligentia per havere il disegno de lo altare per collocare le Reliquie secondo la volontà et ordinatione de vostra celsitudine. La qual cosa messer Ambrosio Ferré a imponuto ad Bramante», secondo la quale si prevede lo spostamento delle Reliquie sante dal Castello di

celleria vecchia, l'appartamento personale nei palazzi Apostolici, e il palazzo suburbano con la Vigna presso Santa Maria del Popolo, tra il Pincio e le terme di Diocleziano, teatro di magnifiche cacce celebrate dal cardinale Adriano Castellesi da Corneto, futuro committente di Bramante per il proprio palazzo in città. L'assedio dei francesi a Milano riporterà ancora una volta il cardinale sforzesco in città a reggere le sorti del ducato; il quale dopo la sconfitta e la forzata permanenza in Francia, in virtù della sua condizione, farà ritorno nella Roma che si prepara al regno di Giulio II, il sovrano pontefice, col quale lo spazio di manovra, per un cardinale cresciuto all'ombra dei Borgia, sarà sostanzialmente nullo. Nel 1505 si chiude la vita di Ascanio, celebrata dal monumento funebre di Andrea Sansovino nel coro di Santa Maria del Popolo riprogettato da Bramante per l'occasione. Cfr. G. Bologna, *Un fratello del Moro letterato e bibliofilo: Ascanio Maria Sforza*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, Milano 1983, pp. 293-332: 315; sul palazzo di Ascanio, poi Sforza-Cesarini: C.L. Frommel, *Die Ripetta von dem Sacco di Roma und die Paläste von Ascanio Sforza, Lorenzo Cibo, Sigismondo Chigi und Antonio Baschenis*, in *Reibungspunkte. Ordnung und Umbruch in Architektur und Kunst. Festschrift für Hubertus Günther*, a cura di H. Hubach, Petersberg 2008, pp. 73-81. Sulla cospicua residenza suburbana cfr. Id., *Il Tevere nel Rinascimento*, in *Le acque e la città (XV-XVI secolo)*, a cura di G. Bonaccorso, Roma 2009, pp. 91-128. Si concorda con Albertario circa la necessità di illuminare la figura di Ascanio committente e le sue relazioni con i lombardi a Roma, a partire dalla presenza di Caradosso nel 1495 nella sede viterbese dello Sforza (G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 65), per passare al monumento funebre del suo segretario pavese, il cardinale Bernardino Lonati in Santa Maria del Popolo, eseguito da maestranze lombarde, fino al nodo cruciale del trasferimento di Bramante a Roma, costretto ad abbandonare il cantiere dei chiostri di Sant'Ambrogio commissionati da Ascanio, e le cui prime opere si costruiscono sotto il segno della committenza borgiana.

³⁴ Repishti, *Regesto*, docc. 51, 53, p. 211.

³⁵ E. Rossetti, in corso di stampa.

Pavia a Vigevano³⁶. In questo modo, pur in assenza della cattedra vescovile, la presenza delle Reliquie, associata alla piazza-foro ai piedi del castello-palazzo avrebbe con una certa efficacia completato la *translatio imperii* di Ludovico.

Una piazza per il magnate Manfredino Beccaria

Palazzo Beccaria a Pavia rappresenta un caso di assoluta eccezione in città per impaginazione, relazione con lo spazio urbano e date di promozione dell'intervento: si tratta della prima facciata di palazzo privato costruita in Lombardia intelaiata da due registri di paraste sovrapposti e amplificata dallo spazio di una piazza antistante. In base a nuovi ritrovamenti documentari, che si discuteranno nelle prossime pagine, è possibile datare il progetto per la *domus* al 1481, assegnandolo alla committenza del *magnate* Manfredino Beccaria³⁷.

La grande facciata del palazzo, in linea con l'antico decumano, prospetta sull'attuale piazza dei Tribunali, occupandone quasi completamente un lato (figg. 147, 148). Il piano terreno presenta un ordine di paraste su alti piedistalli, con basi attiche, fusto con specchiatura, capitelli corinzieggianti, con volute a S, e trabeazione a risalti. Com'è prassi comune lombarda, una ricca trabeazione in cotto a stampo è occasione per accogliere, nelle specchiature dei risalti, profili all'antica che dividono lunghe sequenze con figure alate fitomorfe reggenti scudi affrontate. Al di sopra segue un secondo ordine di ornatissime candelabre, su basi attiche e brevi plinti, bruscamente interrotto al livello dei capitelli, a mascheroni fitomorfi divergenti non finiti.

Due mentalità sembrano incontrarsi in questa facciata, senza forse tanto intendersi tra loro: su un registro inferiore, costruito secondo un sistema di misura e costruzione *more* albertiano, s'innesta un modo tutto lombardo, fiorito e ornato, dove l'ordine bidimensionale delle paraste si trasforma in una modalità di sostegno, la candelabra, del tutto inadeguato alla funzione prevista. La candelabra è infatti elemento scultoreo per eccellenza a tutto tondo, costituito da un numero teoricamente infinito, e

³⁶ Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 809; ora Repishti, *Regesto*, doc. 61, p. 213. M. Albertario, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel castello di Pavia (1470-1476)*, in "Museo in Rivista. Notiziario dei musei civici di Pavia", 3, 2003, pp. 49-116: 53, mette in relazione la missiva in questione con la lettera del 2 aprile 1497 del vicario di Ascanio, *decretorum doctor* Bartolomeo Brunacci, in cui si espone al duca il dissenso dei cittadini di Pavia circa il possibile trasferimento delle Reliquie. Cfr. M. Pellegrini, *Chiesa cittadina e governo chiesastico a Pavia nel tardo Quattrocento*, in "Studi e fonti di storia lombarda/Quaderni milanesi", 10, 1990, pp. 44-119: 98 n. 88.

³⁷ ASMi, *Sforzesco*, Carteggio interno, 859, 22 e 28 dicembre 1481, cfr. *infra*, pp. 339-340.



147, 148 Palazzo Beccaria, Pavia. Prospetto verso piazza del Tribunale. Foto storiche degli anni Venti del Novecento.

dunque sostanzialmente paratattico, di settori autonomi in grado di accogliere figure e decorazioni; la sua trasformazione in un elemento a parete in grado di articolare una facciata appare perciò una forzatura. Tuttavia, la presenza di questo elemento, già nel vocabolario formale di Bramante sin dall'incisione Prevedari, e il disegno dei capitelli che inquadrano le estremità della facciata, caratterizzati dal "cesto" vitruviano, hanno indicato, pur tra parecchie perplessità, una generica direzione bramantesca per il progetto del palazzo pavese³⁸.

Il palazzo, noto come Carminali-Bottigella, dal nome delle proprietà successive, è stato ricondotto da Maria Grazia Albertini Ottolenghi alla committenza della famiglia Beccaria³⁹. Nella casa «sita in porta Marenga parroc-

³⁸ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 128-132, attribuendo all'intervento di Bramante il piano terreno, trova che le candelabre superiori «troppo esuberanti, e un po' tozze appartengono al repertorio dei motivi ornamentali dei decoratori lombardi [...] Tanta esuberanza superiore ricorda l'Amadeo. Il motivo ritorna nelle absidi delle Grazie, ma qui è condotto con minor misura». Cfr. anche A.G. Meyer, *Oberitalienische Frührenaissance Bauten und Bildwerke der Lombardei*, Berlin 1907, vol. II, p. 104; E. Arslan, in *Storia di Milano*, Milano 1956, vol. II/V, pp. 662-663; A. Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 774-775, proponendo un paragone, non discusso, col disegno Windsor 12579v di Leonardo; L. Giordano, *Osservazioni sull'edilizia civile del secondo Quattrocento a Pavia*, in "BSPSP", LXXX-LXXXI, 1970-71, pp. 61-78.

³⁹ M.G. Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella, già Beccaria*, in A. Peroni, M.G. Albertini Ottolenghi, D. Vicini, L. Giordano, *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, Torino 1978, pp. 123-136. I Beccaria sono documentati sin dal 1348 in parrocchia San Gabriele, la stessa dove sorge il palazzo in questione, che alla fine del Quattrocento risulta in capo ad Andrea Beccaria e fratelli, rimanendo proprietà della famiglia sino alla fine del XVII secolo (D. Vicini, *Memorie locali (dal Trecento) nella raccolta epigrafica dei Civici Musei di Pavia*, in "BSPSP", XCII, 1992, pp. 78-79). Rinaldo Beccaria di Gerolamo di Marcantonio (fratello di Andrea) è tra i firmatari nel 1620 di un ricorso ai deputati all'Ornato della città di Pavia in cui si protesta perché: «il Rettor dell'hospitale della Colombina [...] faci escavar terra sopra la piazza publica di Sancto Gabriel [l'attuale piazza dei Tribunali] di questa città per erigere fundamenti per farli edificar sopra muri quali non solo tendono alla occupatione di bona parte di detta piazza, ma ancora in danno dei vicini ai quali alzando detti muri troppo alti, verano ad ofuscar il lume qual recevano le finestre dei suddetti vicini», Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 126. Nel 1695 il palazzo viene acquistato da Giovanni e Flavio Carminali, nobili di origine mercantile bergamasca, che promuovono lavori di ampliamento e la costruzione del grande scalone a due rampe (recante la data 1696 incisa sul pilastro centrale della balaustra): Vicini, *Memorie locali* cit., p. 79; Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 123. Nel 1763 l'edificio passa per via testamentaria da Pier Francesco Carminali ai cugini Ottavio e Francesco dei marchesi Malaspina Giorgi di Sannazzaro, e successivamente, nel 1784 è venduto al prevosto della Cattedrale e vicario generale del vescovo, monsignor Antonio Picchiotti, il quale a sua volta lo destina al pronipote Baldassarre Bottigella: *ibidem*, p. 124. Nel 1886, estinta la famiglia Bottigella, il palazzo è acquisito dagli eredi Vico, e dopo essere stato adibito a casa del Fascio, attualmente ospita l'Associazione Provinciale dei Commerciali, proprietaria dell'immobile. Cfr. *Palazzi privati in Lombardia*, a cura di G.C. Bascapè e C. Perogalli, Milano 1964, pp. 233-234; *I palazzi Bottigella, Pavia*, a cura dell'Amministrazione Comunale (testo di F. Fagnani), Pavia, s.d., p. 37; P.L. Mulas, *Palazzo Beccaria (già detto Carminali Bottigella)*, in Id., *Le grandi dimore quattrocentesche*, in *L'architettura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia di Pavia* cit., pp. 797-803; Id., *Palazzo Carminali Bottigella (già Beccaria)*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni. Saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 135-148.

chia Sancti Gabriellis», vengono rogati alcuni atti notarili tra il 1482 e il 1492 che ne menzionano alcuni ambienti⁴⁰. A questi documenti, che attestano la proprietà del palazzo in capo alla famiglia Beccaria, se ne aggiungono altri più significativi che vedono coinvolti artisti, ingegneri e scultori: il 22 dicembre 1491, la presenza di «Magistro Martino de fugaciis inzignerio ducali fq. Magistri Francisci»⁴¹, e, tra giugno 1491 e 1495 «in domo habitationis Magnifici Domini Andree et fratrum de Becharia [...] fq. [...] Manfredini»⁴², si stipulano i patti, tra i due «sculptores marmorum» milanesi, Alessandro Bossi di Matregnano e Domenico Solari «fq. magistri Melchionis», riguardanti lavori lapidei con un contratto per due anni a salario fisso mensile, purtroppo senza precisarne la natura⁴³. Domenico Solari non sembra far parte del ramo principale della famiglia caronese che in quegli anni detiene insieme all'Amadeo il monopolio della scultura e dell'edilizia tra Pavia e Milano, più interessante appare Alessandro Bossi che sarà successivamente registrato nei patti per il portale di Santa Maria delle Grazie a Milano nel 1498⁴⁴.

Sempre in casa Beccaria sono rogati altri due atti, il 2 maggio 1495, in cui compaiono come testi due pittori: «Iohanne Syro pictore ex Capitanis de Brignano fq. D. Fratris Georgii»⁴⁵, e «Bernardino de Regibus pictore fq. D. Raynaldi»⁴⁶, mentre Domenico Solari appare un'ultima volta

⁴⁰ Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127; cfr. *infra*, pp. 344-345.

⁴¹ Casa Beccaria, Porta Marenga, teste a pagamento d'affitto: Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1567 (22 dicembre 1491) cit. in Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

⁴² Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1543 (30 giugno 1491): «in domo habitationis Magnificarum dominorum Andree et fratrum de Becharia»; 1577 (6 febbraio 1492): «in domo habitationis Magnifici Domini Andree et fratrum de Becharia [...] fq. [...] Magnifici Militis D. Manfredini»; doc. 1589 (27 aprile 1492): «in habitationis magnifici domini Andree», con testimone lo stesso «Magnificus Juris utriusque doctore D. Andrea de Becharia fq. Magnifici Militis D. Manfredini». A questi si aggiungono i doc. 1661 (5 luglio 1493) e 1787 (30 gennaio 1495): «Casa Beccaria, Porta Marenga [...] teste a pagamento di deposito, Magistro dominico de Sollerio sculptore marmorum [...]» cit. in Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

⁴³ Il 30 giugno 1491 il Bossi s'impegna a fornire la propria opera per un anno, a partire dal luglio 1491, sotto la direzione del Solari, con una retribuzione mensile di 7 lire. Sette mesi più tardi, il 6 febbraio 1492, Alessandro Bossi confessa di aver recepito dal Solari 84 lire imperiali, «ad computum librarum septem singulo mense»; tuttavia la *confessio* «non habuit locum», tanto che il 27 aprile 1492 viene stilato nuovamente il contratto ma «incipiendo a Callendis Maji prox. fut. in antea usque ad annos duos», e pattuendo lo stesso compenso: Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127. Non si tratta di un compenso da poco, se lo paragoniamo a quanto previsto dal contratto stipulato nel 1497 dalla Fabbriceria del Duomo con l'Amadeo, per la responsabilità del cantiere pavese, con un stipendio di 10 lire imperiali al mese, ad Amadeo e Dolcebuono, *vel minus si fuerit possibile*, e di quattro lire a Giovanni Pietro Fugazza, *magistrum ab intalio, intersega et lignamine*, per la costruzione del modello della fabbrica: R. Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto secondo i documenti dagli archivi pavesi*, in "BSPSP", II-III, 1903, pp. 39-80: 66.

⁴⁴ *Infra*, p. 355.

⁴⁵ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1806 (2 maggio 1495) cit. in Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

⁴⁶ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1807 (2 maggio 1495), teste a pagamento d'affitto cit. in Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

il 19 giugno 1495⁴⁷. Un ultimo teste a procura è lo *sculptor marmorum* «Ambroxio de Massaglia habit. Papie fq. Gabrielis» il 12 luglio 1496⁴⁸.

In base a questa messe documentaria, ampia e molto vaga, la Ottolenghi ha ipotizzato nella *domus magna* dei Beccaria una consistente campagna di decorazione, tra il 1491 e il 1495, preceduta da un intervento di riforma edilizia⁴⁹. Sintomaticamente due atti notarili del 1494 e del 1501 risultano rogati «in camera nova, domus dominus Marchi Antonii»⁵⁰.

Va però osservato, come dai documenti non emerge un coinvolgimento diretto di questi artisti e magistri in lavori per Andrea Beccaria, purtuttavia egli doveva aver avuto familiarità con essi che devono averlo ritenuto una sorta di tutore della loro attività tanto da rogare in casa sua.⁵¹

Un documento inedito consente di precisare l'arco cronologico del palazzo. Nel 1481 Manfredino Beccaria acquista dai deputati alle provvisioni una piazza pubblica, suscitando scandalo in città, come riferisce una lettera del commissario al duca che riassume la vicenda:

[...] in dicte littere se dice essere stato dato le piace de la città per far cortili ale case de l'homeni privati, rispondeno che questo non è vero: ma *chavando M. Manfredino de becharia una sua casa apreso ad una certa piacia et antiquamente essendoli stato facto certi fundamenti per edificarli suso in un cantone depsa piazza*, volendo epso M. Manfredino di novo edificare sopra dicti fundamenti, etiam che nova fusse tenuto, richiese li deputati a la provvisione *volesseno mandare a vedere li edificij volea fare*: et visto per li deputati che quello epso volea edificare cedeo a bellezza et ornamento dela città, gli concessero quello che di ragione non gli ariano possuto denegare, per essere stato como ho ditto *fatti li fundamenti già molti e molti anni* con concession de quilli chi a quel tempo haveano faculta di poterli concedere tal licentia de edificare in dicto loco [...]⁵².

⁴⁷ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1820 (19 giugno 1495), come teste a procura nell'atto di rinnovo dell'investitura feudale da parte del duca a Gentile e Marc'Antonio Beccaria per i possessi pavesi e alessandrini cit. in Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

⁴⁸ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1894 (12 luglio 1496). Altre maestranze registrate in casa Beccaria sono nel 1487 Ambrogio de Comi «magistro a lignamine de Caxorate», e nel 1496 Venturino de Cantone «magistro a muro», e nel 1502 il pittore Andrea de Clericis: Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 126.

⁴⁹ *Ibidem*, p. 130.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 127.

⁵¹ Mulas, *Palazzo Carminali Bottigella* cit., pp. 136-137, ha osservato come i documenti parlino di un'impresa artistica di grande impegno, mentre la presenza di Andrea Beccaria in qualità di teste esclude la possibilità che egli fosse coinvolto come committente. Tuttavia, da una parte si può obiettare come nel primo documento dell'accordo del 30 giugno 1491 i testi siano altri, il 6 febbraio e il 27 aprile 1492 Andrea compare come teste, ma in effetti il contratto è tra i due magistri e non tra loro e Andrea.

⁵² ASMi, *Sforzesco*, Carteggio interno, 859, 22 dicembre 1481, «Almerico de Albericus a Illustrissimo et Excellentissimo Principi domino Johanni Galeaz Mariae Sfortie» (corsivi miei), rinvenuto a partire da una segnalazione di Covini, «*La bilanza drita*» cit., p. 218 n. 253.

Con l'attenuante che:

[...] hevemo afictato in perpetuo doy lochi in evidenti utilitate et concesso ad Suo Nobile Citadino possa edificare sopra una parte de una piazza la quale per optime informatione habiamo ritrovato essere antiquitus sua [...] ⁵³.

Dunque la promozione del palazzo prospiciente una piazza, che viene parzialmente inglobata, ma i cui resti ne avrebbero retoricamente amplificato l'importanza, è da ascrivere al *magnate* Manfredino Beccaria di Andrea, signore di Montù, fratello di Rinaldo *armorum ductor*, marito di Caterina Ghilini di Alessandria, padre di Andrea *iuris utriusque doctor*, di Marco Antonio e Gentile ⁵⁴.

I Beccaria, ghibellini, sono una delle antiche famiglie comitali di tradizione urbana più eminenti e di maggior potere nella seconda metà del Trecento ⁵⁵, soggetti dunque ad alterne fortune nella dialettica con il potere ducale: a metà del Trecento subiscono la distruzione del loro quartiere nel passaggio al regime popolare, che aprirà le porte ai Visconti, e nella ribellione ai Visconti all'inizio del Quattrocento verranno spogliati di terre e giurisdizioni feudali, scontando un'emarginazione che durerà fino all'avvento di Francesco Sforza ⁵⁶. Il nuovo corso politico li vedrà reintegrati di beni e proprietà, tra cui alcune possessioni che erano state acquisite direttamente dalla Camera Ducale ⁵⁷, unendo a quel punto alle cospicue proprietà fondiarie, cariche militari e ruoli chiave nella burocr-

⁵³ ASMi, *Sforzesco*, Carteggio interno, 859, 28 dicembre 1481 lettera degli ufficiali di provvisione a Gian Galeazzo Maria Sforza.

⁵⁴ Covini, "La bilancia drita" cit., p. 218 n. 253, e p. 172. Manfredino con il fratello Rinaldo sono già nel 1470 tra i feudatari del pavese, con i possedimenti di Montondone e Montù: Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit., pp. 95-96, 108-109. G. Robolini, *Notizie appartenenti alla storia della sua patria*, Pavia 1828, vol. II, p. 203, enumera tra i figli di Manfredino un Giovan Francesco *armorum ducis*, citato in un documento del 1493, il cui nome risulta assente nei documenti a cui si fa riferimento.

⁵⁵ A metà del secolo la divisione delle cariche e uffici risultava equamente divisa tra partigiani dei Visconti e dei Beccaria: L. Arcangeli, *Gentiluomini di Lombardia. Ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano 2003, p. 373.

⁵⁶ N. Covini, *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza: metamorfosi di una città*, in *Le subordinazioni delle città comunali a poteri maggiori in Italia dagli inizi del secolo XIV all'ancien régime*, a cura di M. Davide, Trieste 2014, pp. 45-68: 51, 60-62.

⁵⁷ G.A. Boni, *Beccariae gentis monumenta*, Pavia 1580; Robolini, *Notizie* cit., vol. III, pp. 74-75, 94-95, 240; vol. IV, Pavia 1932, pp. 189-235; G. Chittolini, *Inf feudazioni e politica feudale nel ducato visconteo-sforzesco* (1972), in Id., *La formazione dello stato regionale e le istituzioni del contado*, Torino 1979, p. 53; M. Merlo, *I Beccaria di Pavia nella storia lombarda*, Pavia 1981; Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit.; N. Covini, *In Lomellina nel Quattrocento: il declino delle stirpi locali e i "feudi accomprati"*, in "Reti medievali", V, 1, 2004; Ead., *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza* cit., pp. 45-68.

zia ducale⁵⁸. È il figlio del *magnate* Manfredino, Andrea Beccaria *clarissimum juris utriusque doctor*, a esprimere all'interno della famiglia il nuovo corso della nobiltà pavese, i cui rappresentanti costituivano il prezioso serbatoio degli ufficiali ducali, e dei giuristi ammessi ai consigli ducali: iscritto nella matricola dei giudici dal 1482, vicario del podestà di Savona nel 1493, è tra i pavesi nominati nel Consiglio di Giustizia nel 1492⁵⁹.

Ci sarebbe dunque da chiedersi se la proprietà originaria menzionata dal documento del 1481 non sia il frutto della permuta del 1376 con la quale l'avo Manfredino Beccaria scambiava il cosiddetto Guasto dei Beccaria in vista dell'avvio dei lavori per la piazza Grande, iniziati nel 1381⁶⁰. Al 1491, al tempo della campagna di lavori ipotizzata dalla Ottolenghi, sia Manfredino che il fratello Rinaldo risultano morti, e gli eredi della casa «sita in porta marengna parochia S. Gabrielis» sono i fratelli Andrea e Marco Antonio, che potrebbero aver vissuto in regime di fraterna⁶¹.

Nonostante la presenza di parecchi personaggi legati alla corte di Galeazzo Maria, il panorama dell'edilizia privata pavese agli anni Settanta non sembra presentare eventi di rilievo, eccezion fatta per l'operazione avviata nel 1469 dai fratelli Cristoforo e Giovanni Matteo Bottigella volta alla ristrutturazione dell'isolato lungo il decumano con la costruzione di una nuova dimora con torre⁶². Abbiamo notizia dei «celeberrima edificia» dei Maletta⁶³, dell'acquisto di una casa in città da parte di Cicco Simonetta nel 1466⁶⁴, di una dimora affittata nel 1476 dal cameriere ducale Pietro Birago⁶⁵, mentre il palazzo di Ascanio Sforza al 1480 risultava

⁵⁸ Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit., pp. 96, 101; Covini, «La bilancia drita» cit., p. 172; Ead., *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza* cit., pp. 63-64.

⁵⁹ Covini, «La bilancia drita» cit., pp. 197, 218 n. 253. I collegi dei giuristi cittadini, in particolare quello milanese e quello pavese, erano organi che formalmente fornivano al principe la loro alta consulenza, consessi di savi interpellati – in modo analogo ai consigli ducali – nel consulto sui rapporti tra Stati, su questioni di pace e guerra, trattati e diplomazia internazionali.

⁶⁰ Robolini, *Notizie* cit., vol. II, pp. 137-138; Covini, *Pavia dai Beccaria ai Visconti-Sforza* cit., p. 55.

⁶¹ ASMi, *Notarile*, Bertola Pecchi, 1544, 28 luglio 1491 (da Fondo Sironi): «In civitate Papie videlicet in domo habitationis infrascriptorum dominorum fratrum de Becharia sita in porta marengna parochia Sancti Gabrielis [...] magnifici domini Andreas iuris utriusque doctor et Marchus Antonius legum scholaris fratres de Becharia filii quondam magnificis militis domini Manfredini ac heredes universales pro eorum portionibus magnifici quondam domini Raynaldi de Becharia [...]». Rinaldo Beccaria di Andrea testa nel 1482 disponendo propria sepoltura nella cappella dedicata a San Michele costruita «in ecclesia maiore Papie» in un mausoleo lavorato su modello del monumento Torelli in Sant'Eustorgio a Milano: ASMi, *Fondo di Religione*, 5673, 16 luglio 1487 (da Fondo Sironi). Cfr. D. Vicini, *I reperti scultorei da San Salvatore raccolti presso i Musei Civici di Pavia*, in *Il complesso rinascimentale di San Salvatore a Pavia*, a cura di M.T. Mazzilli Savini, Pavia 2014, pp. 134-147: 146.

⁶² Cfr. *infra*, pp. 358-368.

⁶³ Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit., p. 93.

⁶⁴ Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano* cit., pp. 41-44, 65.

⁶⁵ Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca* cit., p. 101.

malandato e «apontellato» (probabilmente a causa degli assalti subiti nel 1477), ma era ancora «aptissimo alloggio ad omne gran signore»⁶⁶.

Una seconda tornata di promozione dell'edilizia privata va letta all'interno del quadro di *renovatio* ludoviciana del 1494 quando «si cominciò ad alzare e dipingere strada nuova»⁶⁷: a Giasone del Maino, cugino degli Sforza e un'autorità nel campo del diritto, nel 1495 verrà concesso il permesso di requisire una via «retro predictam domum magnam ubi habet torronum [...] quam quidem stratum claudi posse vellet et de ipsa unire et libere disponere usu suo et prout sibi placuerit»⁶⁸ nella previsione

⁶⁶ ASMi, *Sforzesco*, Carteggio interno, 859, Pavia, 25 aprile 1480, Nicodemo Tranchellini a Gian Galeazzo Sforza e Bona di Savoia: «[...] Per la gran pioggia che c'è stata qui da deceocto in qua, è caduto un pezzo de tecto de questa vostra casa, intitulata de Madonna Agnesia, in la quale longamente è habitato lo Illustrissimo Monsignore Ascanio vostro Cognato et Barba, et tal caduta è proceduta per una trave qual è marcita sopra una soffitta de una de le più belle camere habia essa casa, non se essere potuto averdere persona de dicta trave, per essere sopra dicta soffitta in loco dove non pratica ve ne poteva andare persona, se non per la via del tecto. Prettereia la *** de una bellissima stalla in dicta casa se è alargata fin che esso monsignore era qui quale fu appuntellata per modo che non se remediando presto, essa Stalla ruinerà pro maiori parte e me parso darne notizia a Vostra Celsitudine a fin che parendomi possiate provvedere però che non ve ne seria onorevole, né utile che questa casa andasse a male. Bisogneria [...] facessero comandare a Zohan Zroco da Setara Thexaurero del prefato Monsignore, qual se trova li, che reparasse a queste doe case et ad *** piccole spese necessarie ad essa casa quale non credo pasassero la spesa de cento ducati. Et è essa casa aptissimo alloggio ad omne gran Signore quando se commetta a cura de qualche persona da bene, che ne habiti parte, et de la pisone la tenga reparata, et non dubito troverete chi pigliara tale impresa, perché oltre l'habitura suo, ce sono orti et altri membri de quali riceverà commodità assai [...]»; cfr. Covini, «*La balanza drita*» cit., pp. 227, 235. In effetti si trattava di un sontuoso complesso nei pressi del Castello, al termine della Strada Nuova, costruito per Bianca di Savoia, sposa di Galeazzo II Visconti, la cui camera da letto era decorata con le storie di Giobbe, successivamente passato ad Agnese del Maino e poi al nipote Ascanio Maria Sforza: E. Rossetti, *In «contrata de Vicecomitibus». Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 11-43; cfr. C. Cairati, *I Visconti e la decorazione delle domus pavese al tramonto del gotico* cit., p. 113.

⁶⁷ G. Bossi, *Memorie civili*, vol. V, 1400-1499, Biblioteca Universitaria di Pavia, ms. Tic. 179.

⁶⁸ R. Gorini, *Nuove acquisizioni documentarie sull'edilizia civile dell'ultimo Quattrocento a Pavia*, in «BSPSP», XCIII, 1993, pp. 95-118, doc. 17, 5 giugno 1495, *Concessione a Giasone del Mayno dell'usufrutto di una via ubicata presso la sua dimora a Pavia*. I dodici deputati del consiglio di provvisione del Comune di Pavia conferiscono a Giasone del Maino, che ne aveva fatto precedentemente richiesta, il diritto di requisire una via situata dietro la sua abitazione: «[...] Audita requisitione facta facta parte magnifici [...] domini Jasonis Mayni ducalis senatoris requirentis in effectu per prefatos dominos sibi concedi quemdam strictam seu stratum existentem retro domum magnam prefati magnifici domini Jasonis sita in porta Pallacensi parochia Sancti Romani Maioris et dicta strata existet retro predictam domum magnam ubi habet torronum versus meridiem et versus ecclesiam Sancti Eusuperij; quam quidem stratum claudi posse vellet et de ipsa unire et libere disponere usu suo et prout sibi placuerit et videbitur que si contedatur intendit de ipsa strata imposteam talia facere, que cedunt non modo comoditati ipsius et predictae domus magne, sed ornamento et decori urbis [...] Concesserunt et concedunt dictam stratum prefato magnifico domino Jasonis ac ei liberam facultatem dederunt et dant dictam stratum claudendi et claudi facere possendi clausumque perpetuo tenendi et in proprios usus convertendi et possidendi et in omnibus et per omnia pro ut supra expositum et requisitum fuit absque ullo futuro tempore pro predictis ut supra concessis [...]».

di un ampliamento del proprio palazzo, secondo modalità non dissimili da quelle di Manfredino Beccaria⁶⁹. Poco lontano, Giovan Francesco Bottigella tra il 1493 e il 1497 farà risistemare la *domus* di famiglia da Giovanni Antonio Amadeo (figg. 159-162)⁷⁰.

L'operazione immobiliare dei Beccaria di Montù si colloca dunque cronologicamente tra questi due periodi, all'inizio degli anni Ottanta, nel punto di discontinuità del passaggio di potere da Cicco al Moro, esibendo l'immagine del recupero della propria posizione primatizia in città attraverso forme aggiornate direttamente su quanto si andava elaborando a Milano (quasi contemporaneamente ai lavori a San Satiro, palazzo Trivulzio, e addirittura in anticipo sul piacentino palazzo Landi), e in altri centri come Firenze (palazzo Rucellai) e Mantova (la Domus Nova). E in effetti quest'ultima opera dei primi anni Ottanta, in dialogo con Alberti e Rossellino, appare come il termine di confronto più cogente per lo *schema* di palazzo Beccaria⁷¹.

Il lungo soggiorno di Fancelli a Milano, giusto reduce dal cantiere della Domus Nova, chiamato come consulente al servizio della Fabbrica del Duomo (mentre Leonardo è impegnato nel progetto per il tiburio), è certamente degno di nota⁷². Deve essersi trattata di una consulenza ben impegnativa, durata ben nove mesi, a partire dal dicembre 1487, e reiterata nel 1490 quando l'architetto fiorentino di stanza a Mantova verrà richiamato per valutare insieme a Francesco di Giorgio le modifiche proposte da Amadeo e Dolcebuono per il tiburio del Duomo milanese⁷³. Sarà questa peraltro occasione per il senese di essere interpellato dai deputati della Fabbrica del Duomo di Pavia *pro consultatione* insieme a Leonardo e Amadeo⁷⁴.

Rispetto al grande cantiere pavese nel quale ci si confronterà più intensamente con le novità provenienti dalla capitale, né Manfredino, né i

⁶⁹ Cfr. Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 19: 4 novembre 1495, *Permuta stipulata tra Giasone del Mayno e Federico Beccaria per edifici a Pavia*.

⁷⁰ Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., pp. 792-797; e *infra*, pp. 368-389.

⁷¹ Per la facciata verso il giardino sembra restare valida l'indicazione della dipendenza da idee filaretiane attraverso un confronto con Federico Gonzaga, all'ombra di palazzo Rucellai: M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti (1404-1472). Architettura e storia*, Milano 2008, pp. 168-169; cfr. M. Salmi, *La Domus Nova dei Gonzaga*, in *Arte pensiero e cultura a Mantova nel primo Rinascimento in rapporto con la Toscana e con il Veneto*, Firenze 1965, pp. 15-21; P. Carpeggiani, *Congruenze e parallelismi nell'architettura lombarda della seconda metà del '400: il Filarete e Luca Fancelli*, in "AL", 38-39, 1973, pp. 53-69.

⁷² A. Bruschi, *Pareri sul tiburio del Duomo di Milano. Leonardo, Bramante, Francesco di Giorgio*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi, C. Maltese, M. Tafuri e R. Bonelli, Milano 1978, pp. 319-333.

⁷³ Cfr. la lettera del 12 agosto 1488 con la quale da Milano, Luca Fancelli, dichiarando di trovarsi in città da sei mesi, informava Lorenzo de' Medici a Firenze circa i problemi del Duomo «senza osa e senza misura», A. Ghisetti Giavarina, *Fancelli, Luca*, DBI, XLIV, 1994, *ad vocem*.

⁷⁴ L. Malaspina di Sannazzaro, *Memorie storiche della fabbrica della cattedrale di Pavia*, Milano 1816, p. 10.

figli appaiono coinvolti in prima persona, mentre Giovanni Francesco Beccaria di Agostino, deputato alla Fabbrica del Duomo di Pavia, è nominato nel contratto per il modello del Duomo su disegno di Amadeo e Dolcebuono del 1497⁷⁵. Naturalmente nulla osta al coinvolgimento delle stesse maestranze in un cantiere privato aperto almeno dal 1481, ossia da quando i deputati alle provvisioni concedono a Manfredino di poter «di novo edificare [...] una sua casa apreso aduna certa piacia et anti-quamente essendoli stato facto certi fundamenti per edificarli suso in un cantone depsa piazza»⁷⁶. Sappiamo che i deputati riconoscono che «quello epso volea edificare *cedea a bellezza et ornamento dela città* gli concessero quello che di ragione non gliariano possuto denegare»⁷⁷, vale a dire che Manfredino doveva aver mostrato loro il progetto o il modello del nuovo edificio, non ancora o appena iniziato, la cui esecuzione egli seguirà fino al 1491, anno della sua morte.

Riguardo alla tempistica e agli autori poco possiamo aggiungere: gli ambienti nominati nei documenti di quegli anni – «salla inferiori domus» (1482), «sub porticu domus» (1483), «ad hostium sallette inferiori» (1487), «subtus porticu inferiori» (1490), «in curia domus» (1491), «super pontillo domus» (1492)⁷⁸ – potrebbero appartenere al progetto promosso da Manfredino, nel cui cantiere possono essere transitati gli scultori milanesi Alessandro Bossi e Domenico Solari⁷⁹. Lo stesso vale per i pittori Iohanne Syro (collaboratore di Vincenzo Foppa all'ancona Bottigella⁸⁰) e Bernardino de Regibus⁸¹, e per «Ambroxio de Massaglia sculptore»⁸², mentre il nome più altisonante di Martino Fugazza, impegnato dal 1488 accanto a Bramante e Amadeo in Duomo⁸³, potrebbe indicare un orizzonte di riferimento insieme a Alessandro Bossi, il quale in anni successivi è documentato in Santa Maria delle Grazie a Milano (1498) e in Santa Maria dei Miracoli a Saronno (1501)⁸⁴. In questa sequenza va infine

⁷⁵ Maiocchi, *Codice cit.*, doc. 1931 (20 dicembre 1497), *Conventio et locatio persone facta per M. Iob. Petrum de fugatis cum agentibus nomine Ven. Fabrice ecclesie majoris papie*.

⁷⁶ ASMi, *Sforzesco*, Carteggio interno, 859, 22 dicembre 1481.

⁷⁷ *Ibidem*, corsivi miei.

⁷⁸ Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella cit.*, p. 127.

⁷⁹ L'assenza di portici registrata nella veduta del Ballada fa problema, anche se va notato come questa mostri chiaramente solo uno dei tre prospetti prospicienti il giardino: cfr. Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche cit.*, p. 798.

⁸⁰ M. Ceriana, *L'altare della beata Sibillina Biscossi e la pala di Vincenzo Foppa*, in M. Zaggia, P.L. Mulas, M. Ceriana, *Giovanni Matteo Bottigella. Cortigiano, uomo di lettere e committente d'arte. Un percorso nella cultura lombarda di metà Quattrocento*, Firenze 1997, pp. 267-294.

⁸¹ Maiocchi, *Codice cit.*, docc. 1806 e 1807 (2 maggio 1495).

⁸² *Ibidem*, doc. 1894 (12 luglio 1496).

⁸³ *Ibidem*, doc. 1372 (22 agosto 1488); doc. 1567 (22 dicembre 1491).

⁸⁴ ASMi, *Notarile*, Pietro Pecchi, 2826, 10 marzo 1489: patti tra il *magister* Battista di Alberto da Abbiate e i *magistri* Francesco Mangiacavalli e Alessandro Bossi per un portale in Santa Maria delle

reinserita la «camera nova, domus Marchi Antonii» nella quale si rogano due atti del 1494 e del 1501⁸⁵.

A questo punto occorre interrogare il palazzo costruito, o perlomeno quel che ne resta. L'assetto planimetrico originario ha subito ampi rimaneggiamenti tra Sei e Settecento con l'aggiunta di un corpo a ovest, l'inserimento dello scalone d'onore a sinistra dell'andito, e una completa ristrutturazione del portico verso il giardino (fig. 149)⁸⁶.

La veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1617, edita da Ottavio Ballada nel 1654, mostra un impianto a C, ad ali, rivolto verso un ampio giardino recintato da un alto muro merlato (che indica lo status cavalleresco e di prestigio militare della casata), un prospetto a tre piani, senza il portico già registrato dai documenti quattrocenteschi, ma percorso da linee ortogonali puntinate che paiono alludere a un sistema di rilegature (con un pieno in asse sulle testate delle ali laterali), oppure a buche pontarie lasciate aperte (fig. 150)⁸⁷.

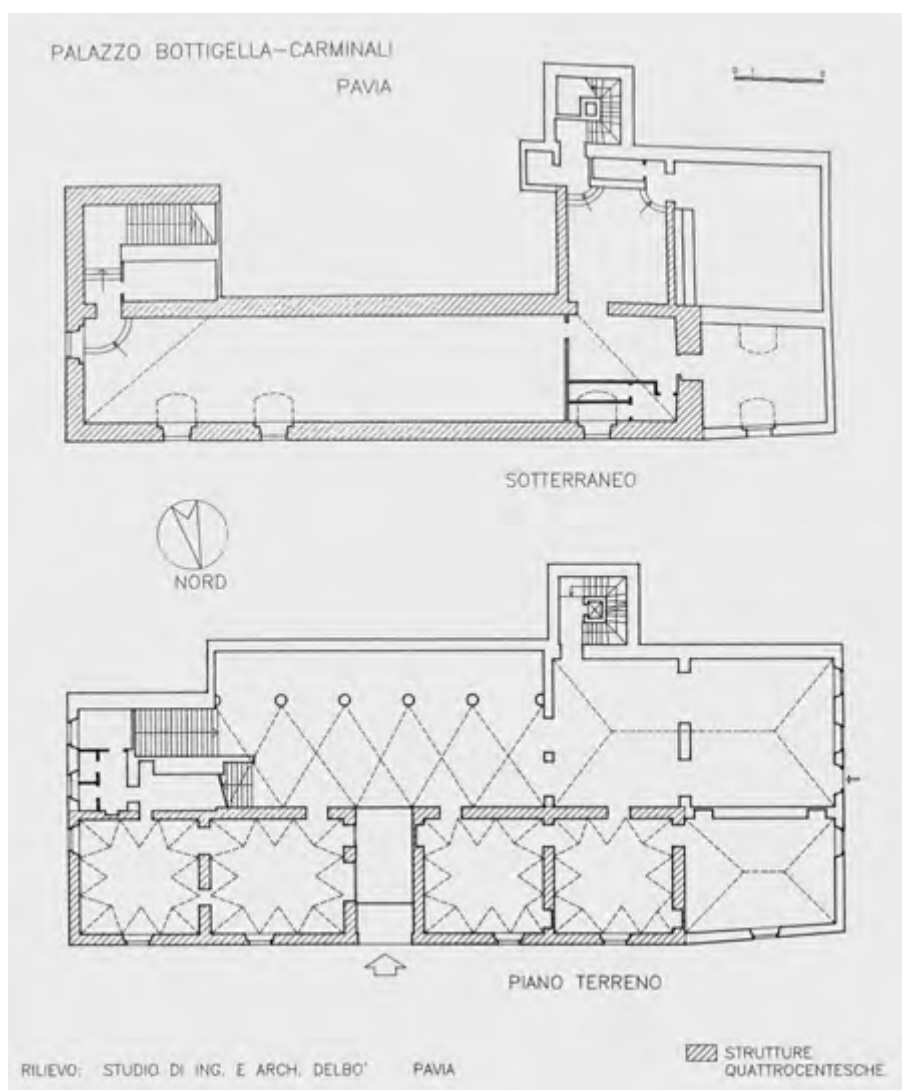
Della parte quattrocentesca del palazzo restano la facciata a cinque campate, che corrisponde al palazzo antico, mentre l'estensione attuale sul lato destro corrisponde a un'aggiunta successiva: lo si evince osservando in facciata, nell'attacco tra i due corpi, per entrambi i registri un principio di risvolto di tutti gli elementi dell'ordine architettonico, e, a livello planimetrico, confrontando l'assetto delle giaciture murarie, lie-

Grazie a Milano; il Bossi è coinvolto successivamente per il portale di Santa Maria dei Miracoli a Saronno: *ibidem*, Giovanni Pietro Regna, 2164, 2 marzo 1501. Nel 1508 il Bossi è in società con tale Giovanni Angelo da Crema «in arte et exercitio incidendi et laborando lapides marmoreos», *ibidem*, Bernardino Trivulzio, 5938, 22 maggio 1508. Documenti tratti dal Fondo Sironi. Sul portale di Santa Maria delle Grazie, cfr. Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 783-784, il quale riporta una nota del 3 dicembre 1489 relativa alla requisizione di «nonnulla quantitate marmoris restante ad perficiendam portam ecclesiae dominae S. Mariae de Gratiis» (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, Milano 1880, vol. III, p. 52).

⁸⁵ Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 127.

⁸⁶ Nel 1784, nel testamento di Monsignor Picchiotti, la casa è descritta «grande, da nobile, ricoperta di coppi, murata, solarata, consistente in vari luoghi inferiori e superiori, con cantine, due corti e giardino con tutte le sue comodità», Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 135. Ancora nel XX secolo ulteriori interventi nella corte e nel giardino hanno consentito di ricavare due sale cinematografiche su progetto di Pietro Portaluppi, del 1919-1920: R. Dulio, *Kursaal Giardino e Politeama Principe Umberto* in Piero Portaluppi, *Linea errante nell'architettura del Novecento*, a cura di L. Molinari e Fondazione Portaluppi, Milano 2003, pp. 40-41.

⁸⁷ Archivio dei Musei Civici di Pavia, SPE 57. A nord si vede il complesso del monastero e della chiesa della Colombina, contro il quale farà ricorso ai deputati all'Ornato Rinaldo Beccaria di Gerolamo nel 1620: cfr. *supra*, p. 337 n. 39. Nella serie delle mappe pavese il palazzo dei Beccaria mostra un impianto a C nelle vedute del 1599 (*ibidem*, SPE121; SPE127), poi a L con un lato che risvolta lungo la contrada del Monte Oliveto (l'attuale via Frank) (*ibidem*, SPE13, 1640); e poi di nuovo a C (*ibidem*, SPE120, 1704); nella mappa del Catasto del 1889, la particella catastale (n. 1279) è formata da un edificio che occupa un angolo dell'isolato svolgendosi intorno a una corte di impianto quadrato aperta su una seconda corte, forse di servizio, verso ovest. Cfr. anche *ibidem*, SPE 151 d, e.



149 Palazzo Beccaria, Pavia, planimetrie dei piani cantine e terreno.



150 Palazzo Beccaria nella veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1617, edita da Ottavio Ballada nel 1654.

vemente disassate tra loro⁸⁸. Tale compattezza volumetrica, confermata dalla coerenza delle giaciture delle murature superiori con quelle del piano delle cantine, e rispetto all'impaginato degli ordini architettonici, sembrerebbe parlare di un intervento completamente nuovo, perlomeno di un'apposizione di un intero corpo di facciata verso la piazza, come attestato dall'organizzazione planimetrica dei piani terreno e primo, identici tra loro e distribuiti simmetricamente. A mettere in crisi quest'ipotesi è la distribuzione delle aperture, ovvero ciò che lega il disegno del prospetto agli spazi interni.

Per quanto riguarda lo stato attuale, al piano terreno le finestre rettangolari delle campate più interne risultano disassate rispetto agli spazi delle stanze, e, come osserva Pier Luigi Mulas, per la metà sinistra della facciata, il loro inserimento in rottura di muro ha comportato il taglio dei peducci delle volte nei due vani interni corrispondenti (che dunque dovevano essere preesistenti)⁸⁹. Vale a dire che le finestre sono state progettate insieme al disegno della facciata stessa, e aperte con somma indifferenza degli ambienti interni.

Sul grande prospetto, all'interno della griglia degli ordini architettonici emergono tracce di un assetto più antico assolutamente eterogeneo: sono evidenti le strutture di finestre precedenti e fuori asse rispetto all'impaginato attuale (come del resto la maggior parte delle bocche di lupo delle cantine), sia al piano terreno (cinque grandi aperture centinate, di cui una sul lato est)⁹⁰, che intorno a tutte le finestre del primo piano (ma in asse rispetto alle campate), infine l'imposta dell'apertura del portale centrale appare rialzata, seppure opportunamente in linea con la volta di ingresso⁹¹. Anche tutte le candelabre che scandiscono il secondo registro della facciata appaiono apposte su riprese di mattoni, che sembrano consolidate con mattoni dello stesso tipo di quelli impiegati per tamponare le aperture centinate.

All'interno di questo palinsesto cronologicamente e materialmente così aggrovigliato, dove l'unico appiglio certo è la data 1481, quando

⁸⁸ Questo assetto è confermato al piano delle cantine, che conferma come sul perimetro dei muri più spessi delle cantine si appoggi l'intero blocco parallelepipedo della fabbrica quattrocentesca prospettante a nord sulla strada: Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., pp. 799-800.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 801.

⁹⁰ Tali aperture secondo Mulas non appartengono a una fase precedente ma potrebbero essere pensate come provvisorie poi murate e sostituite da finestre rettangolari decorate. Se dovevano essere già progettate quando si giunse all'erezione del secondo ordine, fanno problema gli allineamenti tra le grandi finestre centinate e quelle inferiori. Sempre secondo Mulas, la mancata messa in opera del portico sulla corte interna comporta che il loggiato inferiore citato dai documenti 1483 e 1490 si riferisca a un edificio precedente: *ibidem*.

⁹¹ *Ibidem*.

Manfredino mostra ai deputati di provvisione il progetto, torniamo all'edificio così come oggi lo vediamo sottoponendone l'architettura a lettura, per vedere se effettivamente «saxa loquuntur».

Arnaldo Bruschi nella monografia su Bramante architetto nota come, oltre ad alcuni elementi dell'edificio quali il primo ordine con le alte lesene e le finestre architravate, il fregio a chimere e festoni e il disegno del capitello angolare, «lo schema d'insieme a due ordini sovrapposti compare anche nella decorazione ad affresco di casa Fontana a Milano»⁹², mentre il motivo delle lesene a candelabra che informa anche il secondo registro all'esterno della tribuna di Santa Maria delle Grazie, e tradotto in pittura nella piazza di Vigevano, viene considerato «non estraneo a Bramante». Tuttavia, poche pagine oltre, a proposito dell'esterno della tribuna sforzesca, lo stesso Bruschi non esita a esprimere la propria perplessità anche riguardo alle candelabre, ipotizzando una «certa interpolazione di qualche maestro lombardo»⁹³.

Nella lista ricostruita da Richard Schofield dei «periti architecti» coinvolti tra il 1490 e il 1492 in Santa Maria della Grazie a Milano si trovano lombardi e forestieri: Amadeo, Dolcebuono, Battagio, Bramante, Francesco di Giorgio, Leonardo, Giuliano da Sangallo, Pietro da Gorgonzola⁹⁴. Amadeo, che risulterà poi coinvolto nell'aprile 1497 nella fornitura di 64 colonne per la galleria superiore del tiburio delle Grazie⁹⁵, dominerà da quello stesso anno la ripresa del cantiere del Duomo di Pavia, anche se questo sarà quotidianamente diretto da Cristoforo de Rocchi (dal 1488 al 1495) e poi da Giovanni Pietro Fugazza, fratello di Martino⁹⁶.

Nella facciata del palazzo Beccaria quello che appare immediatamente stridente è il contrasto tra l'allestimento degli ordini ai due registri: paraste appena rilevate su piedistalli al piano terreno e candelabre a quello superiore⁹⁷.

⁹² Il paragone è fragile, limitandosi alla presenza di due registri di ordini sovrapposti: in casa Fontana gli ordini tutti dipinti sono semicolonne ribattute da lesene al piano terreno, e al piano superiore lesene semplici. Sulla datazione di casa Fontana, cfr. *infra*, pp. 580-581.

⁹³ Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 774, 797.

⁹⁴ «Item de havere tutti li più periti se trovino ne architettura per esaminare et dare uno modello per la fazada de santa Marie de le Gratie», C. Baroni, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, Roma 1968, doc. 424; cfr. R. Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie in Milan*, in "AL", 78, 1987, pp. 41-58: 54. Di questo atteggiamento di committenza di Ludovico il Moro, che si potrebbe definire a dir poco bulimico, parla la lettera di Piero Alamanni a Lorenzo de' Medici, a proposito della commissione per il monumento equestre a Francesco Sforza del 22 luglio 1489: «Et perché Sua Excellentia vorrebbe fare una cosa in superlativo grado, m'è decto che per sua parte vi scriva che desiderrebbe voi gli mandassi uno maestro o due, apti a tale opera; et per benché gli habbi comesso questa cosa in Leonardo da Vinci, non mi pare si consuli molto la sappi condurre», Boucheron, *Le pouvoir de bâtir* cit., p. 352.

⁹⁵ Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie* cit., p. 47.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 53.

⁹⁷ Per ovviare ai problemi di pendenza della strada e fornire luce agli ambienti delle cantine, l'ordine si appoggia su uno zoccolo sinteticamente modanato.



151 Palazzo Beccaria, Pavia. Particolare del capitello angolare a piano terreno.

Già nell'apparecchiatura a piano terreno appaiono oscillazioni circa la qualità tettonica dell'ordine: con risalti a livello dello zoccolo e della trabeazione, ma con inconsistenti fusti definiti attraverso una semplice ed economica incorniciatura della muratura stessa. Dalla lastra di prospetto tutta rivestita in cotto, emergono per la fattura e cromia i capitelli in pietra grigia, di genere corinzio-italico, tutti variati, con quelli estremi caratterizzati dal motivo a cesto, tipico delle architetture costruite e disegnate da Bramante nei primi anni Ottanta (fig. 151). Al di sopra si appoggiano, nel fregio specchiato, formelle in cotto con accurati, ma purtroppo consumati, profili imperiali, mentre già nei tratti intermedi la tensione si allenta nelle figure virili alate fitomorfe che si affrontano reggendo scudi, mentre le code allungate s'intrecciano dando luogo a tralci floreali, secondo motivi in quegli anni dipinti nei fregi del Castello di Vigevano. Si tratta di sequenze di formelle piuttosto lunghe che non sempre riescono a comporre la scena in modo efficace, tradendo, nella loro natura seriale, la difficoltà di adattare il motivo alla misura data.

A indicare la tridimensionalità del volume del palazzo, gli ordini risvoltano lungo la strada laterale per una campata intera, dopodiché s'interrompono bruscamente, in corrispondenza del volume dello scalone settecentesco (fig. 152).

Tornando sull'ordine del piano terreno, il ragionamento appare incerto soprattutto sulle lesene senza spessore, che ne inficiano l'impostazione più stringentemente tettonica: se la lesena è albertianamente intesa come un'escrescenza del muro, un muro che avanza e reagisce al peso che gli viene imposto, l'assenza di fusto la rende debole. Lesene complete con fusto specchiato infatti sono pressoché estranee al vocabolario bramantesco, si veda il ragionamento teso sugli ordini che informa il prospetto lungo via Falcone in San Satiro, dove i fusti delle paraste in mattoni, pienamente murari, avanzano e si ritraggono in modo conseguente; mentre all'interno, se nelle navate i fusti appaiono polemicamente lisci, troviamo invece nella Sacrestia specchiature pronte ad accogliere le decorazioni di Agostino de Fondulis⁹⁸. Si potrebbe pensare a una citazione albertiana dal Sant'Andrea, in cui le paraste giganti della facciata sono concepite come semplici porzioni murarie riquadrate da una modanatura in cotto a ovoli e dentelli prevista dorata, a racchiudere in origine una decorazione vivacemente dipinta⁹⁹. Più in generale, in area lombarda, la riquadratura della lesena risulta funzionale ad accogliere rilievi scolpiti, dai girali man-

⁹⁸ Lesene con specchiatura le ritroviamo sempre in opere nelle quali il contributo bramantesco risulta interpolato con altre mani come nel Duomo di Pavia (abside esterno, interno e cripta), oppure ancora nella già citata tribuna delle Grazie.

⁹⁹ Bulgarelli, *Leon Battista Alberti* cit., pp. 178-182.



152 Palazzo Beccaria, Pavia. Veduta del risvolto della facciata verso via Frank.

tegneschi fino a racchiudere ragionevolmente bizzose figurine che s'inseguono lungo i fusti, dalla cappella Colleoni alla Certosa di Pavia, così come la moda delle candelabre resta una predilezione in terra lombarda nell'ultimo ventennio del XV secolo.

Il caso dell'esterno delle absidi di Santa Maria delle Grazie, attribuito all'Amadeo, in cui magre decorazioni a candelabra si alternano a lesene con specchiatura semplicemente contornata dal perimetro delle modanature, presenta motivi affini al palazzo Beccaria¹⁰⁰; tuttavia più che assegnare ad Amadeo anche la facciata del palazzo dei Beccaria, in mancanza di date certe e di nomi, parrebbe più utile vedere in quest'architettura il riflesso del gusto che si forma a Pavia all'ombra dei grandi cantieri della Certosa e del Duomo, luoghi che impegnano diversi "periti maestri" e in cui si forma un numero impressionante di maestranze specializzate, in grado certamente di trasportare da un cantiere all'altro motivi decorativi e architettonici. L'incertezza che prevale nella conduzione della facciata Beccaria non parla certo di un architetto "peritissimo", quanto di un *magistro* alle prese con un'idea di progetto (forse quello in mano a Manfredino Beccaria del 1481), magari aggiornato in corso d'opera sulle ultime mode vigevesi.

Se il palazzo fosse stato progettato entro il 1481, come indicato pur non esplicitamente dai documenti, sarebbe non meno clamoroso di palazzo Landi a Piacenza. La data appare cruciale non foss'altro per i capitelli angolari ma anche per una più credibile dialettica Bramante-Amadeo-Dolcebuono. A voler fare proprio dei nomi si può accogliere l'indicazione della Ottolenghi di Martino Fugazza, ingegnere pavese¹⁰¹, *magister a muro* nel progetto del Duomo del 1488 con Bramante, Amadeo, Cristoforo de Rocchi, e *magistri* Bartolomeo da Castronovo, Jacopo da Candia, e fratello probabilmente di Gian Pietro Fugazza (entrambi registrati nei documenti come *quondam magistri Francisci*), *magister a lignamine* addetto a partire dal 1497 alla fabbricazione del modello del Duomo (fig. 154)¹⁰².

Martino è stato individuato come il probabile direttore dei lavori di ristrutturazione nel monastero di San Salvatore a Pavia secondo model-

¹⁰⁰ Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie* cit. Si veda il portico a due livelli, con un registro superiore a candelabre, del *Sant'Imerio elemosiniere*, in Cattedrale a Cremona, da datarsi tra il 1481 e il 1484: *Documenti Amadeo*, docc. 71 e 97 (fig. 153). Le candelabre Beccaria sono state attribuite all'Amadeo da Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, p. 128, e da A. Venturi, *Storia dell'arte italiana*, Milano 1924, vol. VIII, 2, *L'architettura del Quattrocento*, pp. 623-624.

¹⁰¹ Martino Fugazza è nominato ingegnere ducale al posto del defunto Marcheti de Brioso: C. Santoro, *Uffici del dominio sforzesco 1450-1500*, Milano 1948, p. 126.

¹⁰² *Documenti Amadeo*, 480 (7 maggio 1497); 523 (contratto per la costruzione del modello, 20 dicembre 1497); 525; 677 (valutazione del modello, 15 gennaio 1501); 926 (assunzione come ingegnere alla Fabbrica del Duomo, 23 luglio 1505); 1057. Cfr. M. Visioli, *Pavia. Il duomo*, in *Bramante milanese* cit., pp. 339-350: 346-350.



153 Giovanni Antonio Amadeo, *Sant'Imerio elemosiniere*, Cattedrale di Cremona.

li ancora arcaicizzanti¹⁰³, mentre assolutamente degna di attenzione è la successiva trasformazione della chiesa di San Salvatore, dove ci sarebbe da chiedersi se egli ne abbia ancora preso parte: qui appaiono riversarsi ragionamenti sul San Satiro bramantesco, nell'intersezione di ordini, tutti senza base come mostra un'incisione del 1832 (SPC131, Musei Civici di Pavia), coronati da dotti capitelli con delfini molto vicini a quello in opera nella facciata di palazzo Beccaria¹⁰⁴.

Non va escluso da questa compagine il nome di Alessandro Bossi, che si trova a lavorare nel cantiere di Santa Maria delle Grazie a Milano, accanto all'Amadeo, a sua volta impegnato nella campagna che si apre nel 1497¹⁰⁵ e prosegue secondo un sistema a cascata di appalti e subappalti dove sovente agli scalpellini gli elementi erano richiesti genericamente «bene facti et laborati more antiquo»¹⁰⁶.

Dai dati materiali deduciamo che il cantiere di palazzo Beccaria si sia interrotto bruscamente, e questo ben si accorderebbe con il collegamento proposto da Mulas alla caduta del ducato e alla relativa crisi economica. Tuttavia l'arco cronologico proposto dallo studioso, con la restrizione all'ultimo decennio del secolo, invece che al 1480-1498¹⁰⁷, convince poco, soprattutto alla luce del documento che assegna a Manfredino Beccaria la promozione del progetto di rinnovamento dell'edificio. A questo proposito va notata una forte disomogeneità tra la qualità dei rilievi dell'ordine inferiore, con capitelli, modanature e stampi in terracotta nel fregio, e quelli delle candelabre superiori, radi e sintetici (al limite del trasandato), con un repertorio che tra sfingi reggiscudo e meduse pendenti da cartigli e capitelli con mascheroni, sembrerebbe indicare un periodo leggermente successivo.

Sull'allestimento delle aperture poco si può aggiungere: al piano terreno le due campate a sinistra accolgono rigorose finestre rettangolari con cornice in cotto ben modanata, racchiusa entro un perimetro a ovoli

¹⁰³ M. Visioli, *L'architettura religiosa del Quattrocento*, in *L'architettura del Quattrocento e del Cinquecento*, in *Storia di Pavia* cit., pp. 688-690, 698-700, 704, con bibliografia. Stando ai documenti, dal 1461 al 1473 sono registrate forniture di materiali per il convento e il chiostro (è del 1465 la commissione dei pilastri ottagonali), e i relativi contratti con i *magistri a muro*, tra cui compaiono atti riguardanti lavori eseguiti da Martino Fugazza: Maiocchi, *Codice* cit., docc. 669, (27 dicembre 1465); 670 (31 dicembre 1465); 686 (8 dicembre 1466).

¹⁰⁴ Albertini Ottolenghi, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 131. Cfr. Visioli, *L'architettura religiosa del Quattrocento* cit., pp. 688-689, che colloca la costruzione della nuova chiesa a partire dal 1497 con una tappa significativa nel 1504.

¹⁰⁵ Schofield, *Bramante and Amadeo at Santa Maria delle Grazie* cit., pp. 47-48.

¹⁰⁶ L. Giordano, *Nihil supra. La magnificenza di Ludovico Sforza*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 273-295; 293-295.

¹⁰⁷ Mulas, *Palazzo Carminali-Bottigella* cit., p. 136; Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 774-775.



e dardi e conclusa in alto da una sottile gola diritta, il cui disegno risulta disturbato dalla sovrapposizione di un bassorilievo a stampo in cotto con sirene fitomorfe le cui code divergenti, promananti dagli occhi di un bucranio centrale, si arrotolano in tralci fioriti¹⁰⁸.

Di palazzo Beccaria resta una facciata, incompleta. Nulla sappiamo né possiamo ipotizzare sul resto del progetto e della realizzazione. Fanno problema due assenze: della loggia verso il giardino, scomparsa nell'incisione di Ballada, probabilmente non eseguita dato che non appaiono chiuse nemmeno le buche pontae; e del portale, ovvero il biglietto da visita verso la città, in controtendenza rispetto agli esempi considerati di Piacenza e Lodi, evidentemente parte del progetto generale e non sganciato dall'insieme come nei casi sopra citati. Resta da considerare, almeno allo stato di ipotesi, la possibilità di una finitura dipinta che forse avrebbe reso più coerente il tutto, su modello di quanto eseguito poi nelle piazze di Vigevano con una partitura architettonica complessa ancorché fittizia o illusionistica.

Dai pochi dati documentari e stilistici risulta evidente la lentezza con la quale il cantiere si è svolto, forse anche attraverso diverse campagne di lavori distribuite nel tempo: dal progetto di Manfredino del 1481, probabilmente corrispondente al primo registro, per quegli anni piuttosto all'avanguardia, alla «camera nova, domus Marchi Antonii» del 1494, quando un prospetto con lesene a candelabre risultava ormai anacronistico: in quindici anni, con il passaggio a Pavia di Bramante e di sicuri e «periti architecti», il panorama artistico è certamente cambiato. Tra l'incisione Prevedari (coeva al progetto per Manfredino), nella quale Bramante utilizza un repertorio all'antica e di gusto lombardo, e i lavori per Vigevano (1493-1495), quando alcuni di quei lemmi appaiono forse per l'ultima volta sotto forma di decorazioni dipinte, parecchi modelli decorativi passano velocemente di moda, lasciando dietro di sé una scia di citazioni per frammenti sparsi.¹⁰⁹ In mezzo si chiude il cantiere di San Satiro, inizia la grande consultazione per il Duomo di Pavia e si avvia la progettazione della Canonica di Sant'Ambrogio: la ricerca bramantesca si concentra su un'architettura sempre più chiaramente tettonica e petrigna, mentre l'impresa Battagio-De Fondulis pare lavorare in autonomia nel solco delle esperienze precedenti, irrigidendosi in schemi e moduli acquisiti, diffondendoli in provincia. L'11 dicembre 1493 Ludovico il Moro chiede

¹⁰⁸ La trasformazione delle finestre centinate in finestre rettangolari potrebbe parlare di un aggiornamento sull'antico, a partire dal Pantheon, *via* Alberti e forse Fancelli, oppure più agevolmente attraverso una matrice urbinata.

¹⁰⁹ Cfr. M. Ceriana, *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese* cit., pp. 111-146: 125.

notizie di Bramante a Firenze e Roma per richiamarlo a Milano: segno di una ricognizione inquieta verso contesti più adatti a fornire all'urbinate termini di confronto utili alla messa a punto di un lessico e una grammatica moderni¹¹⁰.

«*Sic necesse est*»: l'insula dei Bottigella

La maggior parte dei palazzi privati pavesi è situata lungo l'antico decumano che nel corso del Quattrocento si va configurando sempre più come asse urbano "privato", alternativo a quello "pubblico" del cardo massimo, di fondazione viscontea, ovvero il sistema ponte sul Ticino-Strada Nuova-Castello-Barco-Certosa, con ai lati i due nuclei dello *Studium* con l'Ospedale di San Matteo e la piazza grande con il Broletto e il Duomo con la piazza piccola (fig. 146)¹¹¹.

Diversi rami dei Bottigella, una delle famiglie guelfe *ab antiquo* tra le più nobili in città, nonché tra i più ricchi mercanti pavesi, emergono in città per una committenza di alto livello, in grado di influenzare il gusto cittadino contemporaneo¹¹².

A Porta Marenga, in parrocchia San Giovanni Domnarum, del grandioso complesso di edifici che costituiva la residenza dei fratelli Giovanni Matteo e Cristoforo Bottigella di Tommasino¹¹³, restano la torre di Cristoforo su corso Cavour e pochi lacerti sparsi (fig. 155)¹¹⁴.

Giovanni Matteo, segretario dal 1442 al 1447 di Filippo Maria Visconti (è uno dei pochi ad essere ammessi al *cubiculum* ducale), dal 1443

¹¹⁰ Repishti, *Regesto*, doc. 49, p. 210.

¹¹¹ Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 782.

¹¹² La fortuna economica dei Bottigella si fonda sulla coltivazione e il commercio del guado, un prodotto agricolo usato per tingere i panni: M. Zaggia, *Notizie biografiche*, in Zaggia, Mulas, Ceriana, *Giovanni Matteo Bottigella* cit., pp. 2-6. Il *cursus honorum* di alcuni membri della famiglia comprende posizioni di preminenza nei ranghi politici unita a un coltivato umanesimo (Giovanni Matteo), brillanti carriere giuridiche (Cristoforo, Gerolamo), e ecclesiastiche (Giovanni Stefano di Tommasino, protonotario apostolico, rettore e vicedirettore dello *Studium Urbis* romano, vescovo di Cremona dal 1466 al 1476). Su Giovanni Stefano, cfr. A. Foglia, *Istituzioni ecclesiastiche e vita religiosa dagli inizi del XV secolo al 1523*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Bergamo 2008, pp. 162-201: 182-188. Alcuni dei Bottigella sono ulteriormente impegnati come funzionari nei cantieri delle grandi opere pubbliche della seconda metà del Quattrocento in città: Menapace e Giovanni Matteo per l'Ospedale di San Matteo, Cristoforo e Giovanni Francesco per il Duomo nuovo: Albertini Ottolenghi, *I palazzi gentilizi*, in *Pavia* cit., p. 106.

¹¹³ Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., pp. 783-792; *Il Palazzo dei fratelli Bottigella. Per il recupero di un monumento perduto*, a cura di L. Giordano e G. Calvi, Pavia 1998.

¹¹⁴ M.G. Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Cristoforo Bottigella*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca* cit., pp. 111-121; cfr. Gorini, *Nuove acquisizioni documentarie* cit., pp. 95-118, doc. 2: 10 marzo 1469, *Divisione e insoluitodatio di beni immobili tra Giovan Matteo Bottigella e i suoi fratelli*.



155 Torre Bottigella, Pavia.

sovrintendente ai benefici ecclesiastici del ducato, dal 1445 cittadino milanese, *aulico* di Francesco Sforza con incarichi diplomatici, è umanista raffinatissimo (con motto personale *Sic necesse est*), nonché committente di Vincenzo Foppa per la celebre pala nella cappella in San Tommaso¹¹⁵. Attraverso il matrimonio con Bianca Visconti di Lancillotto, acquisisce parentele eccellenti, tra cui quella con Filippo Borromeo e con Cicco Simonetta, quest'ultimo nominato *consanguineo* e indicato tutore dei figli nel testamento del 1476¹¹⁶.

Rispetto al fratello, Cristoforo appare un personaggio più defilato: *doctor utriusque iure*, lettore di diritto civile e canonico presso l'Università di Pavia dal 1471 al 1491¹¹⁷, ricopre la carica di deputato alla Fabbrica del Duomo nuovo al momento cruciale dell'avvio del cantiere¹¹⁸. Non sappiamo se sia responsabile, o perlomeno abbia condiviso, l'idea del riferimento a Santa Sofia nella lettera inviata dalla «Comunitas Papie» ad Ascanio Sforza del 17 agosto 1487 che accompagnava «designa a perito architectore confecta» per un «Templum [...] modernus enim usus ac ingenii subtilitas antiqua»¹¹⁹ ma sicuramente gestisce in prima persona la riunione del 22 agosto 1488 – subito dopo l'inaugurazione del cantiere (il 29 giugno) – alla presenza del vescovo e dei fabbricieri al completo. Stabilito che «cum hoc sit quod, diebus proxime decursis factum fuisset certum designum seu planum de Ecclesia maiori Papiæ costruenda, seu de novo reedificanda, per magistros Bramantum de Urbin, Jo. Antonium de

¹¹⁵ Zaggia, *Notizie cit.*, pp. 7-33; Covini, «*La bilancia drita*» cit., p. 178. I rapporti con Galeazzo Maria non saranno altrettanto idilliaci e il Bottigella patirà il drastico ricambio delle cariche ducali, ciononostante egli non mancherà di partecipare regolarmente ai festeggiamenti natalizi della corte e alle cerimonie ducali: *ibidem*, pp. 35-37; F. Leverotti, *La cancelleria dei Visconti e degli Sforza signori di Milano*, in *De part et d'autre des Alpes. Chancelleries et chanceliers des princes à la fin du Moyen Age*, sous la direction de E. Castelnuovo et O. Mattéoni, Chambéry 2001, pp. 39-51: 48, 51. Sulla tavola foppesca: Ceriana, *L'altare della beata Sibillina Biscossi cit.*; M. Ceriana, C. Quattrini, *Per Vincenzo Foppa e Bernardino Luini in Santa Maria di Brera, con una nota sulla cappella Bottigella in San Tommaso a Pavia*, in «*Bollettino d'arte*», 88, 2003, pp. 27-46; D. Gionta, *Monete di Cesare tra Firenze, Pesaro e Lodi e una lettera di Giovanni Matteo Bottigella*, in «*Studi medievali e umanistici*», 5-6, 2007-2008, pp. 459-467; *Gli affreschi della Cappella Bottigella. Studi in occasione del restauro*, a cura di L. Giordano, Pisa 2008.

¹¹⁶ Zaggia, *Notizie cit.*, pp. 8, 48.

¹¹⁷ A. Sottili, *Documenti per la storia dell'Università di Pavia nella seconda metà del '400*, Milano 1994, vol. I, (1450-1455), pp. XIV-XV.

¹¹⁸ *Documenti Amadeo*, doc. 166 (22 agosto 1488); Zaggia, *Notizie cit.*, p. 7 n. 28. In qualità di giurista Cristoforo rappresenta la comunità pavese in alcune occasioni alla corte milanese, come l'ambasciata solenne per il rientro di Galeazzo Maria Sforza come nuovo duca a Milano il 18 marzo 1466; e il 16 gennaio 1477, dopo la morte di Galeazzo Maria, quando viene inviato con Matteo Corti per chiedere che il giuramento di fedeltà della comunità pavese si tenesse a Pavia, rivolgendosi agli Sforza come conti di Pavia, e sollecitare la conferma dei capitoli concessi dal duca Francesco: Covini, «*La bilancia drita*» cit., pp. 225 n. 297, 246; Roveda, *Le istituzioni e la società in età visconteo-sforzesca cit.*, p. 102.

¹¹⁹ Maiocchi, *Codice cit.*, doc. 1330.

Amadeis, magistrum Cristophorum inginiarios seu architectores et magistrum Bartholomeum de Castronovo, mag. Jacobum de Candia, mag. Martinum Fugatiam, magistrum a muro», Cristoforo Bottigella sollecita un maggior controllo del progetto richiedendo un approfondimento dei piani per le fondazioni dell'edificio e la realizzazione in tempi rapidi del modello ligneo «omissis ornamentis» da parte di Cristoforo de Rocchi¹²⁰. Nella vicenda del Duomo pavese si assiste a un vero e proprio scontro di mentalità, tra un'idea di progetto, quasi albertiana – dove gli architetti «conoscono le cagioni» mentre alle maestranze viene riservato un ruolo esecutivo – e la prassi tardo medievale lombarda di un processo condiviso che procede per successivi adeguamenti (ovvero in questo caso si scava senza riscontri precisi rispetto al progetto)¹²¹, tenendo conto delle raccomandazioni dello stesso vescovo «acciò non fosse cosa che non avesse mai fine, perché a cominciare una tanta macchina senza le preparazioni necessarie e che nel principio, ovvero nel mezzo, o fine mancasse il modo, mi doleria fino all'anima che al tempo nostro fosse rovinata quella Chiesa e rimanesse imperfetta»¹²².

Per quanto riguarda l'autorappresentazione privata *per architecturam* dei fratelli Bottigella in città, questa si è espressa attraverso forme che sono andate perdute, lasciando pochissime tracce.

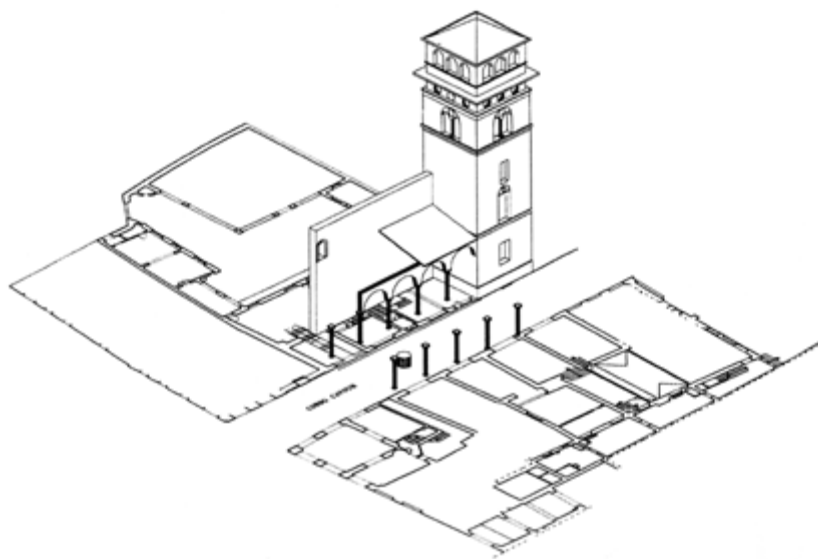
I documenti attestano che il complesso abitativo dei Bottigella fu frutto di diverse campagne di lavori, a partire da una cospicua eredità immobiliare, un'*insula* posta a cavallo del decumano, suddivisa tra il 1469 e il 1472 in due proprietà indipendenti, sulle quali essi intervengono secondo tempistiche e modalità diverse (figg. 156, 157)¹²³.

¹²⁰ *Documenti Amadeo*, doc. 166; Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 765-773; M. Visioli, *Pavia. Il duomo*, in *Bramante milanese* cit., pp. 339-350.

¹²¹ Cfr. *Documenti Amadeo*, doc. 523 (20 dicembre 1497): *conventio* con Giovanni Pietro Fugazza per il modello del Duomo di Pavia, sotto la direzione di Amadeo e Dolcebuono, dove «per totum tempus quo continget durare fabricationem ipsius modelli [...] se a dicta fabricatione modelli spasare seu variare et etiam ultra quantum fierit opportunum, exercendum pro supstante ingeniario ipsius fabrice ac magistrorum et laboratorum ipsius fabrice [...] ne opus ipsius fabrice in vanum et erronee fabricetur». Bottigella aveva già protestato formalmente contro Cristoforo de Rocchi quando quest'ultimo aveva proceduto allo scavo delle fondamenta in assenza dell'Amadeo: R. Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto secondo i documenti degli archivi pavesei*, in "BSPSP", II-III, 1903, pp. 39-80: 54-55.

¹²² Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1331 (29 settembre 1487).

¹²³ Le disposizioni testamentarie di Tommasino, datate 8 gennaio 1461, prevedevano la piena realizzazione della divisione ereditaria solo a dodici anni dalla sua morte; dunque, essendo lui morto il 21 gennaio 1461, non prima del gennaio 1473. In effetti una prima divisione immobiliare è registrata il 10 marzo 1469, mentre l'accordo di divisione è datato 25 giugno 1472. Tuttavia già nella divisione del 1469 si fa esplicita menzione di spese precedentemente sostenute da Giovanni Matteo relativamente all'ampliamento del complesso immobiliare: Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., pp. 98-101; Zaggia, *Notizie* cit., p. 5; P.L. Mulas, *Il palazzo Bottigella a Pavia*, in Zaggia, Mulas, Ceriana, *Giovanni Matteo Bottigella* cit., pp. 217-227: 221, e a cui si rimanda per la bibliografia.





157 Torre Bottigella, Pavia.

È del 21 aprile 1470 la lettera con la quale Giovanni Matteo sollecita dal duca Galeazzo Maria Sforza un sostegno fiscale che gli avrebbe permesso di sostenere più agevolmente le spese di sistemazione della sua casa, spiegando di aver appena concluso il cantiere e di essere in procinto di rifinirla¹²⁴. Le parole dell'umanista, cortigiano e scaltro diplomatico, sono sintomatiche della dinamica principe-suddito relativa al tema dell'architettura privata come *ornamentum urbis*:

Illustrissimo Signore mio,
me pare sia molto conveniente ad ogni digno principe aiutare li soi servitori che fano qualche hedifficii. *Fazo hedifficare in la casa mia di Pavia, ove ho speso pareghie centenaria de ducati et me bisogna spenderli de li altri ad fornirla.* Me reputaria ad grande honore e gloria che Vostra Excellentia me avesse aiutato ad farla. Unde suplico Vostra Signoria se digne farme questo honore et gratia, maxime podendolo fare senza alcuno suo danno, como la può [...].

Autem che Vostra Signoria se digne donarme doi piati gran[di] de calcina de Lago Maggiore consignata ad Pavia, aciò che io possa fare fornire decta mia casa cum partecipazione et adiuto de Vostra Signoria.

Queste sono le grazie quale io rechedo ad Vostra Signoria iusto per la segurtate qualle per Sua clemencia l'ha dato ad nui Soi servitori de domandarli, ad la gratia quale sempre me racomando¹²⁵.

¹²⁴ F. Fagnani, *I palazzi Bottigella a Pavia*, Pavia, s.d., pp. 19-20. Per la ricostruzione cronologica della storia documentaria delle fabbriche, cfr. Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., pp. 217-227. Questo tipo di richieste non erano infrequenti, si veda l'analoga dinamica in atto tra Gian Giacomo Trivulzio e lo stesso duca nel 1469: cfr. *supra*, p. 22.

¹²⁵ Missiva del 21 aprile 1470 (corsivi miei), pubblicata in Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., pp. 222-223. A Milano, nel 1446, il Bottigella risultava «habitante in Castro Porte Iovis», e intestatario sin dal 1449 di alcune proprietà a Porta Vercellina, mentre il 1° ottobre 1485 affitta a Lorenzo Girami un immobile con terreno «situm in braida porte Verceline»: otto pertiche tenute a frutteto, sulle quali era costruito il dazio di Porta Vercellina. La vigna del Bottigella si trovava negli immediati pressi del monumentale «Palatium Tommasi Bononiensis», rappresentato come una delle emergenze nel tessuto urbano milanese nella *Cosmographia tolemaica* del ms. Vaticano Urb. Lat. 277, c. 129r, nel quale verosimilmente era conservata la biblioteca personale del Tebaldi, e prossimo alle proprietà dell'altro segretario visconteo Domenico Feruffini. Il legame col consigliere ducale Tebaldi, già segretario di Filippo Maria Visconti, non si limita al buon vicinato: il bolognese, insieme a Pietro Pusterla e Princivalle Lampugnani è nominato dal Bottigella nel testamento del 1468 curatore della propria eredità; qualche anno più tardi, nel 1475, alla morte dell'amico, sarà Bottigella a raccomandarne un figlio presso Barbara di Brandeburgo «per la continua e longa conversatione e vera e bona fraternitate nostra». Del resto, nel 1470, la marchesa aveva a sua volta ricevuto il Tebaldi con Pietro Pusterla nella «camera de l'oro», e saranno questi ultimi a riportare alla corte sforzesca le novità sulla camera che Ludovico Gonzaga stava facendo dipingere nel Castello di San Giorgio a Mantova. Cfr. Zaggia, *Notizie biografiche* cit., pp. 10-11, 43-44, 47-48, 54; Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 359, 401 n. 9; E. Rossetti, «In la mia contrada favorita»: Ludovico il Moro e il Borgo delle Grazie. Note sul rapporto tra principe e forma urbana, in «Memorie domenicane», XLVII, 2016, atti del convegno *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla sua fondazione a*

La casa di Giovanni Matteo, dotata di una delle più importanti biblioteche private in città, quasi una riproduzione a scala privata dell'*exemplum* ducale, dà forma allo *status* ormai indiscusso dell'umanista cortigiano, e contribuisce con forse eccessiva consapevolezza ad aggiornare l'immagine della città negli anni della massima concentrazione sforzeca su Pavia. L'*auctoritas* di Giovanni Matteo è ribadita durante la reggenza di Bona e Cicco, con la nomina a consigliere ducale nel 1477, seguita nel 1478 dalla conferma solenne della cittadinanza milanese¹²⁶. Tuttavia al tramonto della stella di Cicco seguirà anche quella di Giovanni Matteo, il quale negli anni Ottanta si apparterà progressivamente dalla vita pubblica, fino alla sua scomparsa nel novembre 1486¹²⁷.

Gli interventi sul secondo nucleo delle proprietà dei Bottigella, in capo al giurista Cristoforo, rispetto a quelli promossi dal fratello datano parecchio più tardi: il 21 ottobre 1482 è la *confessio* del lapicida «magister Filibertus de Soldano de Orta» per 117 lire, «pro quibus dare debet fulcimenta porticus iuxta conventa», con teste il *magister a muro et lignamine* Jacopo da Candia¹²⁸. Quest'ultimo, autore delle volte di San Pietro in Ciel d'Oro¹²⁹, e coinvolto per lavori alla villa di Francesco Eustachi a Caselle¹³⁰, è uno dei tre *magistri a muro* menzionati nel nuovo progetto per il Duomo dell'agosto 1488 accanto a Bramante, Amadeo e Cristoforo de Rocchi; ma le operazioni promosse dal giurista appaiono in anticipo rispetto al grande cantiere che catalizzerà il

metà del Cinquecento, a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, pp. 259-290: 268. A parte la vigna, la residenza di Giovanni Matteo a Milano non appare stabile: in ASMi, *Notai incerti*, 5, 15 settembre 1459; *Notarile*, Antonio Capitani, 1943, 27 giugno 1461; *ibidem*, Rainaldo Appiani, 1469, 26 aprile 1465 (codicillo al testamento del 19 febbraio 1465) è registrato a Porta Vercellina. In seguito compare come teste residente in parrocchia Santa Maria Podone (la stessa di palazzo Borromeo) in un atto datato 30 aprile 1462 rogato in casa di Filippo Borromeo (*Notarile*, Tommaso Giussani, 843, alla data); e nel 1477 risulta residente a San Maurilio (*ibidem*, Antonio Bombelli, 1926, 9 dicembre 1477). Nel 1478 risulta in parrocchia di Sancti Alezandrini in Pallacio; nel 1485 risiede a San Babila presso Porta Orientale, nella quale abiterà anche il figlio Filippo, ma risulta anche proprietario di una casa d'affitto a Porta Vercellina in parrocchia San Vitale: Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., p. 224 n. 27. Il 27 gennaio 1489 è residente nel monastero di Santa Maria delle Grazie a Milano (*Notarile*, Giovanni Ambrogio Maestri, 3252, alla data). Indicazioni archivistiche tratte dal Fondo Sironi.

¹²⁶ In quanto uomo di fiducia di Bona, e consanguineo di Cicco, Giovanni Matteo viene chiamato con il podestà, il commissario ducale Agostino Rossi e una decina di altri gentiluomini, a ristabilire l'ordine a Pavia durante i tumulti dell'11 settembre 1479, che videro il saccheggio delle case di Cicco e del referendario generale Giovanni Botta, padre di Bergonzio: Zaggia, *Notizie biografiche* cit., pp. 39-41.

¹²⁷ *Ibidem*, pp. 44-45.

¹²⁸ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1192.

¹²⁹ *Ibidem*, doc. 1314: sull'arcone sovrastante l'altare maggiore in San Michele, eretto nel 1487, si leggeva: «Magister Iacobus de Candia et fratres eius hoc opus fecerunt».

¹³⁰ Jacopo da Candia è indicato nel testamento del committente in data 12 luglio 1486 come beneficiario di un lascito di 20 lire «quas dicit habere debere pro operibus factis in presenti domo Caxellarum», L. Giordano, «Ditissima tellus». *Ville quattrocentesche tra Po e Ticino*, in «BSPSP», 88, 1988, pp. 246; sulla villa cfr. *supra*, p. 329 n. 13.

lavoro delle maestranze locali¹³¹. Di poco successivo all'apertura del cantiere del Duomo è il testamento di Cristoforo Bottigella datato 13 ottobre 1489 in cui egli descrive nel dettaglio le spese affrontate per la sua «domum magnam, valde commodam et utilem ac honorabilem [...] cuicumque viro litterato et nobili», risultato di un cospicuo investimento avvenuto attraverso l'acquisizione delle porzioni ereditarie degli altri tre fratelli Bottigella con i quali egli aveva ereditato la parte indivisa, di ulteriori investimenti immobiliari, e nuovi miglioramenti¹³². Non sappiamo se alla morte del proprietario il cantiere fosse terminato, dato che un altro atto del 3 ottobre 1492, rogato nella casa a quel punto di Paolo Bottigella *quondam* Cristoforo, vede Cristoforo de Rocchi, che sta dirigendo il cantiere più prestigioso in città, e di cui Cristoforo Bottigella era stato deputato, convocato per una perizia immobiliare non meglio specificata¹³³.

Per una descrizione, piuttosto succinta, della casa di Giovanni Matteo, bisogna invece attendere il testamento del figlio Filippo del 1507: «domus habitationis [...] cum omnibus suis hedificiis et giardino seu viridario quibus omnibus coheret a duabus partibus strata publica, ab alia Monasterium Senatoris dominarus et ab alia heredes quondam Magistri et prestantissimi j.u.d. domini Christophori Butigelle»¹³⁴. Il resoconto è all'insegna dell'*understatement*, ma dev'essersi trattato di un immobile

¹³¹ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1372; Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 791. Jacopo risulta deceduto entro il 19 settembre 1489; Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1436: «Augustinus de Candia fq. magistri Iacobi».

¹³² «[...] magnas expensas [...], pro qua ultra libras sexcentum imperiales, quibus extimata fuit sua porcio hereditaria infrascripte domus, realiter solvit libras mille octocentum imperiales tribus fratribus suis pro emendo suas tres partes quas habebant iure hereditatis paterne in ipsa domo, et pro melioramentis ibidem factis postea per ipsum dominum testatorem, quae melioramenta haustendunt et excedunt quantitatem ducatorum mille tercentum [...]», ASPv, Notarile di Pavia, 399, Giovanni Pietro Imodelli, ff. 175-185, in Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., p. 225.

¹³³ Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 321

¹³⁴ Filippo Bottigella è sposato con Elisabetta Grassi di Giorgio, a Milano abita presso la casa di famiglia della moglie, in San Babila *intus* (ASMi, *Notarile*, Martino Scaravaggi, 5524, 20 agosto 1500). Lascia i propri beni, in assenza di eredi, a Pier Francesco Bottigella *quondam* Giovanni Durone: Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Cristoforo Bottigella* cit., pp. 114-117. Cfr. ASMi, *Notarile*, Cristoforo Caimi, 6405, 2 marzo 1514, dove viene indicato il testamento rogato il 27 ottobre 1507 dal notaio pavese Giovanni Agostino de Gandino (da Fondo Sironi). Si ricorda che a Pavia gli Statuti cittadini dispensavano il testatore dalla redazione di inventari: Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., p. 96. Per i passaggi di proprietà e relativi atti, cfr. Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., pp. 224-226. Nel proprio testamento Filippo rinnova il legato già disposto dal padre in favore della cappella di famiglia dedicata a Santo Stefano in San Tommaso, già menzionata come costruita nel 1476, e nella quale entreranno negli anni Ottanta la pala di Foppa e le Reliquie della beata Sibillina, aggiungendo la commissione di due arche marmoree per accogliere le spoglie dei genitori e la propria, «secundum modellum seu formam ipsarum sepulturarum factum per Iohannem Antonium Amadeum» per una spesa di 800 lire imperiali: M. Ceriana, *La cappella Bottigella*, in Ceriana, Zaggia, Mulas, *Giovanni Matteo Bottigella* cit., pp. 252-265.

importante, dato che nel 1521 verrà venduto al monastero del Senatore per 13.000 lire imperiali: una cifra giustificata dalla sua qualità, oltre che dalla sua estensione¹³⁵. Poco più tardi, nel 1526, anche la parte di Cristoforo verrà assorbita dallo stesso monastero¹³⁶.

Fonti seicentesche registrano la presenza di pitture, all'interno e all'esterno degli edifici¹³⁷: la dimora dei Bottigella «vale tesori per le pitture che sono in essa, oltre a quelle che sono nella facciata del muro che guarda per iscontro a Porta Marinca» e le monache «quando le videro furono ammirate»¹³⁸, mentre «Un non so che altro di bello, ancorché più che mezzo guasto dalla Tramontana, videro sopra le Mura del Monastero detto del Senatore di mano di Bramante, e ne compiansero il caso»¹³⁹. Bramante resta sempre il marchio di qualità in città, pur avendovi soggiornato poche settimane, al quale attingere anche da parte di suore intendenti.

Resta il quesito, invece, se gli interventi dei fratelli Bottigella si siano configurati come eccezione all'interno del panorama cittadino, soprattutto qualora si vogliano considerare i due palazzi entro un unico ragionamento, tenendo conto di datazioni molto lontane tra loro e parecchio sbilanciate (primi anni Settanta e primi Ottanta, in mezzo passa un mondo), di un perimetro fortemente irregolare dell'*insula* che finisce per inglobare il corso del decumano maggiore secondo modalità poco chiare, e della presenza di facciate dipinte che mal collochiamo e poco probabilmente possono appartenere a un unico intervento di riqualificazione complessiva dei lunghi prospetti. Rimane troppo poco per poter costruire, o meglio ri-costruire, un ragionamento architettonico coerente, e intorno all'emergenza della torre di Cristoforo lungo l'asse di Strada Nuova (rimaneggiata all'inizio del Cinquecento¹⁴⁰) e ai pochi altri bran-

¹³⁵ La *domus* di Filippo, dotata secondo una descrizione del 1518 di «zardino seu viridario» (ASMi, *Notarile*, Martino Scaravaggi, 5535, 10 luglio 1518), verrà venduta da Pietro Francesco Bottigella di Giovanni Durone al Monastero del Senatore il 7 gennaio 1521: Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Cristoforo Bottigella* cit., p. 117. Le suore benedettine del Senatore manterranno la proprietà dell'edificio sino alla soppressione dell'ordine (1799), dopodiché l'edificio sarà incamerato dal Demanio e distrutto nel 1804 per l'ampliamento del corso Cavour: *Palazzi privati in Lombardia*, a cura di G.C. Bascapè e C. Perogalli, Milano 1964, p. 234.

¹³⁶ Con vendite da parte di Isabella Bottigella di Paolo il 5 marzo 1526, e di Costantino Bottigella del 20 marzo 1526: Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 33; ma si vedano le nuove acquisizioni documentarie in *Il Palazzo dei Fratelli Bottigella* cit., pp. 23-34, per la vendita della parte di Cristoforo, p. 28.

¹³⁷ Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., pp. 783, 791; Id., *Il palazzo Bottigella* cit., p. 238.

¹³⁸ Per gli scritti di Girolamo Bossi (1588-1646), cfr. C. Repossi, *Scripta manent. Per un catalogo dei manoscritti "Ticinesi" della Biblioteca Universitaria di Pavia*, in *Studi offerti ad Anna Maria Quartiroli e Domenico Magrino*, Pavia 1987, pp. 305-338.

¹³⁹ L. Scaramuccia, *Le finenze de' pennelli italiani*, Pavia s.d. (ma 1674), p. 151.

¹⁴⁰ Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., p. 232.

delli sparsi la riflessione non può che farsi archeologica¹⁴¹. Permangono le voci dei committenti che emergono chiare dai documenti descrivendo operazioni immobiliari di impegno economico degne dei palazzi che negli altri centri lombardi si andavano costruendo, e di cui almeno Giovanni Matteo, segretario ducale dei Visconti e cittadino milanese con gli Sforza, era certamente al corrente. Se il linguaggio e le forme *all'antica*, con le quali sia l'umanista-cortigiano sia il giurista-fabbricere dovevano aver dimestichezza, abbiano informato effettivamente le loro residenze, dai pochi lacerti non è dato saperlo; sicuramente l'apparato dipinto (peraltro prassi abituale nell'edilizia tre-quattrocentesca in Lombardia) deve aver contribuito ad allestire degnamente il decumano maggiore, luogo di autorappresentazione edilizia dei più importanti cittadini pavesi, e insieme avrà fornito una *facies* coerente all'insieme delle case dei Bottigella, certamente più simili forse nella loro sostanza a un *monte* medievale che a un palazzo rinascimentale¹⁴². La torre in sé pare in effetti riassumere questi aspetti, nella sua trasformazione umanistica di una tipologia medievale attraverso la misura introdotta dalle fasce di architrave che cingono il solido parallelepipedo, con modalità un po' martiniane, le bifore alla fiorentina (di cui una sola superstite)¹⁴³, la trabeazione terminale con tondi nel fregio, al netto della loggetta superiore con ordine inquadrante, di aggiunta successiva ma congruente con il partito del Duomo che il Cristoforo conosceva fin dalle prime battute (fig. 157).

Ancora tra i Bottigella: il palazzo di Giovanni Francesco

Per comprendere l'Amadeo, fuori dalle contingenze pratiche, da quelle esigenze tecniche che alterarono la sua arte, nulla gioverebbe meglio di un mo-

¹⁴¹ Restano le cantine dell'ala meridionale, alcuni capitelli con le insegne Bottigella e Visconti, alcune sale coperte a volta di qua e di là di corso Cavour, una finestra archiacuta, targhe, chiavi d'arco, tre capitelli dall'area pertinente a Cristoforo: *Il Palazzo dei Fratelli Bottigella* cit., pp. 16-19, 24-27, 29-34. Secondo Mulas il complesso Bottigella si configurava con un impianto a corte, irregolare, di altezza ridotta, con un ampio giardino a nord e a est dell'isolato, in cui il nucleo abitativo, concentrato nel settore sud-ovest, era diviso in due unità da un muro, con entrate indipendenti: la prima, a settentrione, di pertinenza di Cristoforo, e la seconda a sud, di proprietà di Giovanni Matteo. Sul limite della proprietà si trovavano poi delle botteghe, poste in prossimità dello studio di Giovanni Matteo: Mulas, *Il palazzo Bottigella* cit., pp. 234-235; Id., *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., pp. 789-791, e la ricostruzione a p. 850.

¹⁴² H. Broise, J.C. Maire-Vigueur, *Strutture famigliari, spazio domestico e architettura civile a Roma alla fine del Medioevo*, in *Storia dell'arte italiana*, a cura di F. Zeri, vol. XII, *Momenti di architettura*, pp. 99-160.

¹⁴³ Da palazzo Medici, come modello fiorentino si trova inoltre annotata nel codice Atlantico di Leonardo al fol. 295 (1487), e al fol. 281 in un progetto per un palazzo mediceo (datato 1516-1517) e al fol. 68r del codice B. Cfr. C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 1988.

numento, documentato della sua mano, e in cui egli rivelasse, in libera competizione col gusto del tempo, un suo preciso momento di stile. Ma questo monumento esiste ed è il cortile del palazzo Bottigella in via Mazzini a Pavia con caratteri bramanteschi, del 1492-93¹⁴⁴.

Altro luogo di antica residenza della famiglia Bottigella in città è Porta Palacense¹⁴⁵. Qui sono registrati i possedimenti di Corradino Menapace che nel 1457 verranno spartiti tra i due figli, avuti dal matrimonio con Caterina Mezzabarba, Giovanni Francesco e Silvestro¹⁴⁶: il primo appare impegnato nell'esercizio della mercatura, e lo ritroveremo negli anni Novanta nella Fabbrica del Duomo con la carica di sindaco, mentre la carriera del secondo segue un percorso politico-diplomatico tra Galeazzo Maria e il vescovo Ascanio Sforza¹⁴⁷.

Nel 1473 i due fratelli, che appaiono inizialmente agire di concerto, procedono ad ampliare la proprietà acquistando, sotto gli auspici ducali, una casa «murata et cupata con corte»¹⁴⁸; ma di lì a poco tale proprietà deve essere stata in discussione dato che il 17 gennaio 1475 Giovanni Mat-

¹⁴⁴ E. Arslan, *Le opere mature dell'Amadeo. Gli ultimi bramanteschi. L'architettura civile*, in *Storia di Milano* cit., Milano 1956, vol. VII, p. 678, che prosegue: «quest'opera, del tutto sicura, ci dà finalmente la chiave per capire l'artista, poiché proprio essa dà la misura esatta del distacco dal marchigiano, che il lombardo s'industria qui di seguire. Il portico, richiamante il chiostro piccolo delle Grazie, non ne possiede il ritmo limpido e sicuro; il loggiato che lo sovrasta e che raddoppia il ritmo del portico, (come si vede in Emilia, ma anche in cortili lombardi) reca arcate a sesto ribassato, divise da esili, lunghi pilastri, che ne turbano notevolmente l'euritmia. Nel complesso l'opera, sconnessa nel ritmo, impura nei profili, è di un bramantismo nettamente deteriore».

¹⁴⁵ Membri della famiglia sono qui documentati fin dal XIII secolo: Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 3 nn. 8, 9.

¹⁴⁶ ASPv, *Notarile di Pavia*, 41, ff. 179-186, 24 gennaio 1457, testamento di Corradino Menapace Bottigella di Corradino, in Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 2. Menapace è fratello di Tommasino, e dunque zio di Giovanni Matteo e Cristoforo. La parentela è ulteriormente intrecciata attraverso Caterina Mezzabarba, nipote di Bianca Visconti, a sua volta moglie di Giovanni Matteo Bottigella: Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., pp. 61-62.

¹⁴⁷ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1932 (22 dicembre 1497): «Nella cancelleria della fabbrica del Duomo, Gio. Franc. Bottigella sindaco della fabbrica del Duomo, non intervenuto alla stipulazione del contratto 20 dicembre col Maestro G. Pietro Fugazza, ratifica detto contratto [...]». Corradino Menapace e Giovanni Francesco risultano iscritti alla matricola dei mercanti rispettivamente nel 1423 e nel 1467: Covini, «*La bilancia drita*» cit., p. 245; Silvestro è tra i *gentiluomini* di Galeazzo Maria Sforza negli anni 1473 e 1474-1475; negli anni Ottanta esercita con Bernardino Lonati (legatissimo ad Ascanio Sforza) il controllo sulle elezioni dei deputati alle provvisioni: *ibidem*, p. 242. Cfr. inoltre Mulas, *Il palazzo Bottigella a Pavia* cit., p. 239 n. 77; Zaggia, *Notizie biografiche* cit., p. 35 n. 159, p. 14 n. 61, il quale rileva un'omonimia con un Giovanni Francesco di Antonio Simone, con un *cursus honorum* politico cospicuo: nel 1445 podestà a Reggio Emilia, nel 1446 a Modena, nel 1447, nel 1448 a Cremona, e nel 1449 a Firenze (che spiega la presenza dello stemma Bottigella nel cortile del Bargello).

¹⁴⁸ La casa, di proprietà del rettore di Santo Stefanino, è «coerenzata da due parti con la proprietà dei fratelli Bottigella, e da l'altra con la chiesa suddetta», Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 5 n. 13; Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 792.

teo Bottigella viene chiamato a intervenire come *amicalis compositor* tra i suoi due cugini¹⁴⁹. La divisione avverrà molto più tardi, il 7 marzo 1488, convocando come teste l'altro cugino, il giurista Cristoforo (Giovanni Matteo era morto nel 1486)¹⁵⁰. I nuovi patti definiscono l'intestazione a Giovanni Francesco della parte settentrionale della proprietà – «totius dicti caxamenti anteriorem cum porta magna respondentem deversus stratam [...] cum curia se tenente cum ipsa parte et tota porticu magna se tenente cum ipsa curia a fondo usque ad summum», «domum unam» sempre verso la strada pubblica, e «stalas, curias, turrim»¹⁵¹ – e a Silvestro «totum restum», ovvero un'infilata di stanze a meridione, consistenti in un salone con camino e due stanze coerenti a un portico che resta di pertinenza del fratello, «domum unam muratam, cupatam et solariatam veterem cum curia» e un orto¹⁵². È chiaramente una divisione sbilancia-

¹⁴⁹ Zaggia, *Notizie biografiche* cit., p. 38; cfr. ASMi, *Notarile*, Bertola Pecchi, 1547, 17 gennaio 1475 (da Fondo Sironi).

¹⁵⁰ Il documento descrive la consistenza dell'intero «caxamento magno» le cui coerenze sono: «ab una parte strata publica, ab alia quedam plateolla in parte et in parte heredes quondam domini magistri Guidoni de Rubeis de Caxellis et in parte strata publica, an alia illi de Medijsbarbis in parte et in parte ecclesia Sancti Stephanini in parte et in parte dominus Petrus de Platis et ab alia dominus Johannes Petrus de Butigellis», Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 7; Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 792. Si segnala il documento regestato da Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1305 (13 settembre 1486): «casa Bottigella Porta Palacense di S. Epifanio: teste a pagamento Magistro Iohanne Petro de Fugaciiss fq. Magistri Francisci magistro a lignamine», che attesta il precoce passaggio di Giovanni Pietro Fugazza in casa Bottigella.

¹⁵¹ «[...] per una parte et dimidia totius dicti caxamenti anteriorem cum porta magna respondentem deversus stratam et nulla hora a fondo usque ad summum aliax aquisitam ad illis de Landulfis cum curia se tenente cum ipsa parte et tota porticu magna se tenente cum ipsa curia a fondo usque ad summum. Item domum unam in qua presentialiter habitat Troijanus de ***, aliax acquisitam a Pelegrino et Bartolomeo fratribus de Vitalibus, cui parti coheret ab una parte illi de Medijsbarbis, ab alia strata publica, ab alia quedam plateolla in parte et in parte heredes quondam domini magistri Guidoni de Rubeis et in parte strata et ab alijs infrascripta alia pars dicti caxamenti [...] cum onere dandi et solvendi omni anno in perpetuum de et per quadam parte dicte partis anterioris dicte domus filijs et heredibus quondam domini Aluisij de Landulfis florenos sedecim valoris et ad computum solorum trigintaduorum imperialium pro floreno [...]», Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 7.

¹⁵² «In altera una parte et dimidia dicti caxamenti posuerunt et ponunt totum restum dicti caxamenti videlicet: caminatam seu sallam sitam prope et iuxta dictum porticum et duas cameras existentes in capite dicte caminate et iuxta dictum porticum a fondo usque ad summum cum onere claudendi expensis dicti domini Silvestri omnia hostia et fenestras respondentem deversus dictum porticum dicte altre partis. Item domum unam muratam, cupatam et solariatam veterem cum curia eiusdem domus de et pro qua domo cum dicta eius curia veteri datur et prestatur ac dari et prestari consuevit fictum omni anno in perpetuum dicte ecclesie Sancti Stephanini sachorum septem furmenti ad mensuram papiensem [...] Item ortum unum situm iuxta et prope dictam domum veterem dicte ecclesie ac predictas caminatas et cameras nec non stalas, curias, turrim et alia omnia hedificia cui secunda parte coheret ab una parte suprascripta altera prima pars dicte domus videlicet deversus nullam horam, ab alia videlicet deversus mane strata, a nona dominus Johannes Petrus de Butigellis in parte et in parte *** et ab alia illi de Medisbarbiji in parte, in parte dicte ecclesie, in parte strata et in parte suprascriptus Johannes Petrus de Platis de Modoetia [...]», *ibidem*.

ta, e infatti immediatamente Silvestro procede alla vendita della propria parte al fratello, per la cifra comunque rilevante di 3.400 lire imperiali, formalizzata nel settembre 1488¹⁵³.

La riunione delle proprietà in capo a Giovanni Francesco consente a quest'ultimo di procedere a un rinnovamento di queste in forma di palazzo, operazione della quale disponiamo di dettagliati documenti, come raramente accade (fig. 158). In questo senso l'analisi del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella diventa un campione significativo per lo studio "in vitro" delle dinamiche e dei processi sottostanti ai cantieri privati tardo-quattrocenteschi.

Un'imponente campagna di lavori viene inaugurata nel 1492, procedendo secondo tempi serrati: il 30 gennaio Giovanni Francesco Bottigella ordina 26.000 pietre (mattoni) che dovranno essere consegnate entro l'aprile successivo¹⁵⁴, mentre a fine anno farà disporre due dettagliatissimi contratti, che si discuteranno oltre, impegnando nel primo il *magistro* Cressolo da Castello, per tutte le opere riguardanti il dettaglio architettonico del progetto preparato da Giovanni Antonio Amadeo (20 dicembre 1492)¹⁵⁵, mentre nel secondo, Andrea, Tommaso e Giacomo Tignosini e Augustinus de Goxinasco «in solidum omnes magistri a muro et a lignamine», s'impegnano a eseguire tutte le opere murarie e impiantistiche, con Amadeo testimone del contratto (9 gennaio 1493)¹⁵⁶. Nello stesso documento si specifica che Giovanni Francesco «intendat et velit fabricare et seu hedifficari facere quam plura et varia hedifficia in domo», e par quasi di risentire le parole di Giovanni Rucellai quando scriveva a proposito del proprio palazzo fiorentino «d'otto case ne ho fatta una»¹⁵⁷.

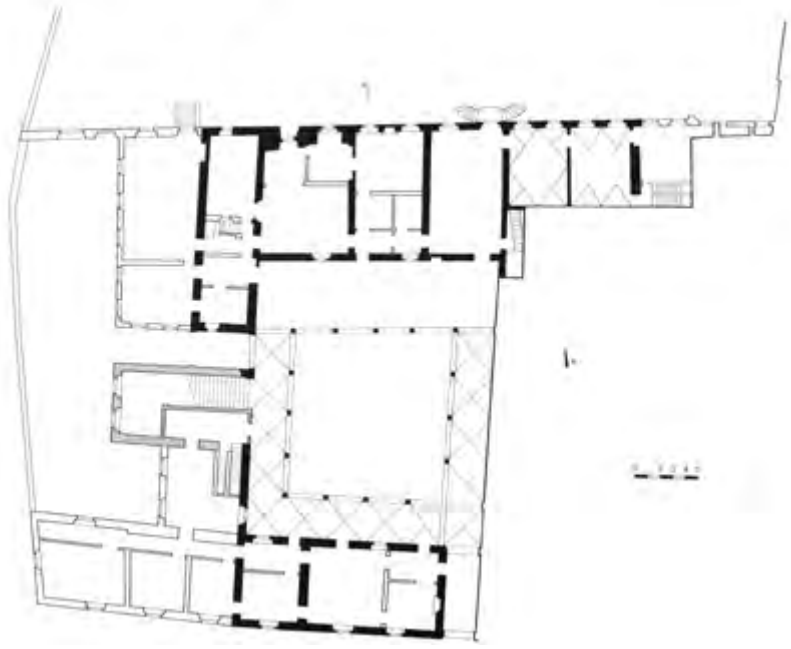
¹⁵³ Il documento specifica che a seguito della divisione del 7 marzo 1488, nello stesso giorno i fratelli Bottigella avevano sottoscritto una promessa di vendita con cui Silvestro s'impegnava a cedere a Giovanni Francesco la sua metà di casa per 3.400 lire imperiali: in Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 8.

¹⁵⁴ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1575 (30 gennaio 1492), teste a pagamento è il pittore Giovanni Agostino da Vaprio. Nel documento è scritto pietre, ma la cifra è tale da ritenere che si trattasse di pietre cotte ovvero mattoni. Negli stessi giorni sono registrate maestranze nella nuova casa di Silvestro, in parrocchia San Giorgio dei Catassi: *ibidem*, doc. 1573 (12 gennaio 1492): «Casa di Silvestro Bottigella, Porta S. Pietro al Muro Parrocchia di S. Giorgio dei Catassi. Testi a pagamento di pascolo o erbatico: Stefano de la ecclesia fq. Antonii et Christoforo de Liardis fq. Michaelis pichatoris lapidum». Su questa proprietà sorge il palazzo in via Mentana noto ora come palazzo del Maino, il cui problematico nucleo originario è assegnato alla committenza di Silvestro: G.P. Calvi, *Il palazzo del Maino a Pavia*, Pavia s.d.; M.G. Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Silvestro Bottigella*, in *Pavia* cit., pp. 195-198. A questo edificio è possibile ricondurre il documento ASMi, *Notarile*, Alessandro Mantegazza, 4043, 15 marzo 1493 (da Fondo Sironi), «Confessio d. Silvestri Bottigele facta per d. Jo Antonium de Homodeis», con «liberatio vicissim d. Jo Antonii de Homodeis et d. Aluixii de Stupis» il 15 aprile 1493.

¹⁵⁵ ASPv, *Notarile di Pavia*, Riccardo Rovescala, 711, 20 dicembre 1492, in *Documenti Amadeo*, doc. 304. Da qui: *contratto Castello*.

¹⁵⁶ ASPv, *Notarile di Pavia*, Gerolamo Spelta, 5853, 9 gennaio 1493, in *Documenti Amadeo*, doc. 306. Da qui: *contratto Tignosini*.

¹⁵⁷ B. Preyer, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai ed il suo Zibaldone*, London 1981, vol. II, *A Florentine Patrician and His Palace*, pp. 155-228: 156.



Nel *contratto Castelli* sono previste tre consegne di materiale tutte nel 1493: un terzo a maggio, un terzo entro agosto, e il restante per settembre; mentre i Tignosini dovranno eseguire le opere convenute «et primo che con più tosto se possa laborare che dicti magistri siano obligati a venire a laborare et questo al mancho da qui a calende de febraro o circha proximo che vene», dunque nell'improbabile giro di un anno¹⁵⁸. Possiamo dunque assistere all'intrecciarsi e accavallarsi dell'azione di diverse maestranze specializzate all'interno del medesimo cantiere.

Pagamenti per le ferramenta, che comprendono «feratas quatuor instagnatas magnas [...] alias feratas pro canepis [...] axes, canchanos, axonos, claves pro voltis staffas pro viticulis et canestiatis cum suis claussis [...] omnes godos pro cornixijs et gronda [...]», sono registrati l'8 febbraio 1493¹⁵⁹, mentre interventi alle murature sono disposti ancora nel marzo e luglio 1493 e attestano il procedere dei lavori¹⁶⁰. Pagamenti per il lavoro dei Castelli si registrano il 27 luglio 1493 (100 lire), quando vengono consegnate cinque colonne (forse per un braccio di portico) e marmi lavorati¹⁶¹, poi ancora il 10 settembre 1493 (100 lire), il 14 febbraio e il 4 luglio 1494 (in cui essi dichiarano di aver ricevuto 750 lire in tutto)¹⁶².

Intanto, a cantiere aperto, l'11 ottobre 1493, Giovanni Francesco acquisisce per 120 lire imperiali un altro *sedimen* adiacente la sua proprietà¹⁶³.

Pochi giorni dopo l'ultimo pagamento ai Castelli, il 10 luglio 1494, a causa di un disaccordo sui pagamenti ai *magistri a muro* Tignosini e Agostino da Buccinasco, l'Amadeo è eletto perito per la stima dei lavori, con l'impegno di procedere a una nuova valutazione delle opere fatte da

¹⁵⁸ *Contratto Tignosini*.

¹⁵⁹ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1664 (27 luglio 1493); Id., *Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto* cit., p. 59.

¹⁶⁰ *Ibidem*. Nel documento si fa riferimento a un pagamento di lire 223 a Agostino de Goxinasio del fu Pagano *magister a muro* «pro parte sollucionis hedifficiorum per ipsum M. Augustinum et M. Andreum et Thomasium fratres de tignoxinis de Abbiate fq. M. Beltrami, factorum et faciendorum in presenti domo» effettuato il 1° luglio 1493.

¹⁶¹ Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1664 (27 luglio 1493). Il 6 agosto 1493 è registrato un contratto di locazione tra Giovan Francesco Bottigella e Giacomo Pusterla per una casa d'abitazione a Porta Palacense nella parrocchia di San Quirico, con un canone d'affitto di 48 lire imperiali l'anno. Il «casamento» oggetto del contratto appare ubicato presso la dimora di Giovan Francesco. Il Bottigella quindi trae guadagni anche dalle proprietà immobiliari situate nell'area immediatamente contigua al proprio palazzo; egli applica all'immobile un contratto d'investitura temporanea, facilmente riscattabile al termine della durata del rogito: in Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 15.

¹⁶² Maiocchi, *Codice* cit., docc. 1664, 1712, 1740; Id., *Giovanni Antonio Amadeo scultore-architetto* cit., p. 59. Cressolo da Castello s'impegna anche in altre forniture: Id., *Codice* cit., docc. 1707 (25 gennaio 1494) e 1738 (14 giugno 1494).

¹⁶³ Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 16.

questi ultimi in casa Bottigella¹⁶⁴. Amadeo è nuovamente coinvolto in un ulteriore disaccordo, questa volta tra il Bottigella e i Castelli, e l'11 febbraio 1495 è incaricato di rivedere i conti della fabbrica e procedere a una perizia dei lavori fatti, che parrebbero incompleti¹⁶⁵. Il 6 luglio 1495 la questione non è ancora risolta e viene ribadita in un altro atto in cui si precisa che in caso «M. Ioh. Antonio non possente seu non faciente predicta infra dictum tempus ex nunc elligerunt ac elligunt M. Franciscum de Maraziis»¹⁶⁶, un *piccatore lapidum* già accanto all'Amadeo in Certosa e in quegli anni impegnato in Duomo¹⁶⁷.

La questione inizia a farsi imbarazzante e travalica le mura della casa di Giovan Francesco Bottigella, tanto che il 7 luglio 1495 Bartolomeo Calco scrive al luogotenente ducale a Pavia, ordinandogli di indagare sulla veridicità del credito di Andrea Tignosini rispetto al Bottigella e di disporre il pagamento, secondo quanto stabilito dall'Amadeo¹⁶⁸. Con l'intervento ducale si chiude definitivamente il cantiere del palazzo di Giovanni Francesco, chissà se giusto in tempo per le nozze del figlio Giovanni Pietro con la figlia di Pietro Birago¹⁶⁹.

Riepilogando la tempistica, possiamo ipotizzare un progetto di Amadeo nel 1491-1492, cui segue l'acquisto dei 26.000 mattoni del gennaio 1492, con relativa consegna in aprile. Il cantiere vero e proprio, comprese le demolizioni, s'inaugura però all'altezza del Natale 1492, con i due contratti per le opere murarie e in pietra, e appare concluso nel luglio 1494, data degli ultimi pagamenti e chiamata di Amadeo per la prima perizia. Si tratta di un cantiere serrato e ben concertato, come ben si conviene al maggior impresario del momento: nel 1493 vengono registrati pagamenti per le ferramenta (8 febbraio), e per le murature in marzo e luglio; per le opere in pietra il 27 luglio, il 10 settembre, e nel 1494 il 14 febbraio e il 4 luglio.

I due lunghi e dettagliati contratti stipulati dal Bottigella con le maestranze, stilati sotto l'occhio vigile dell'Amadeo, risultano testimonianze preziose per illuminare i processi materiali edilizi e architettonici del secondo Quattrocento, su cui gli archivi sono spesso avari. È probabile che il contributo dell'Amadeo, scaltro professionista nella realizzazione del

¹⁶⁴ *Documenti Amadeo*, doc. 360 (10 luglio 1494). Nel contratto *Tignosini* era previsto un pagamento a misura: «che tuti li soli haverano ha fare dicti maystri siano mesuradi a numero de prede et sia obligato al pagamento al computo soprascripto».

¹⁶⁵ *Ibidem*, doc. 383 (11 febbraio 1495).

¹⁶⁶ *Ibidem*, doc. 405 (6 luglio 1495).

¹⁶⁷ *Ibidem*, doc. 103 (18 marzo 1485); Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., p. 60.

¹⁶⁸ *Documenti Amadeo*, doc. 407 (7 luglio 1495).

¹⁶⁹ ASMi, *Notarile*, Francesco Pasquali, 2491, 12 agosto 1495 (da Fondo Sironi): matrimonio tra il «magn. i. u. doctor d. Jo Petrus de Butigellis f. magn. d. Jo Francisci habitans in civitate Papie» e Antonia Birago di Pietro, la quale reca una dote di 5.000 lire.

cantiere, propria o altrui, sia stato sostanziale. Va inoltre notato come si tratti in questo caso di un'organizzazione chiara, dove al posto di diversi atti in sequenza, che prevedono contratti per singole opere o piccole porzioni edilizie, vengano stesi contratti per la realizzazione completa delle campagne di lavori di competenza, specificando altresì minuziosamente, per ogni voce, misure, modi di lavorazione, tempi di consegna e costi.

Il contratto con i marmorari Castelli prevede la consegna di:

- colone tredice de marmoro bastardo integre et senza deffecto tute de uno pezo et ben lavorade de longeza de braza tre et onze dodexe [sic], grosseza in fondo onze nove et grosseza in cima onze otto;
- capiteli per dicte colone numero tredice cum le suee basse etiam numero tredice dil dicto marmor; et li dicti capiteli debono essere largi desopra onze dodexe et alto [sic] onze nove; la bassa va alta onze quattro et larga in fondo onze dodexe;
- le suee banchete de sarizo tanto quanto vureran li loci dove se miterano dicte collone in opera de largeza de mezo brazo per caduno;
- peduzi tredici de sarizo che vano sopra dicte collone de alteza terze doue per caduno et de largeza secundo el sesto dela volta;
- scartozzi duedexe sive tredece de prede de Angera per serare li archi dele volte bene lavorati secundo la proporzione deli archi;
- reprexe numero tredece seu quatuordexe da Angera ben lavorate ala proportion de deli capiteli;
- el scosso de marmoro bastardo ch'è sopra lo antipeto de grosseza de onze doue cum una cornixe denante de largeza de braza uno de pezi largi;
- colone tredici quadre de preda de Angera de longeza de braza quinque et terze doue de uno pezo per caduna de grosseza de onze nove per quadra computati li soy fornimenti ben lavoradi [...] si le dicte colone non podeseno essere tute de uno pezo ma fusseno de doy, saltim siano de uno pezo dala imposta dela volta in zuxo;
- coloneli dece et più et mancho secundo el bixogno per el fornimento dele dicte [...] computata soua bassa et capitelo ben lavorati secundo el designo tuti de uno pezo;
- scartozzi de preda de Angera ben lavorati per sarare li archi de sopra numero dece aut dodece secundo el bixogno;
- scalini per tute le scale de sarizo tuti de uno pezo per caduno¹⁷⁰.

Tutti i pezzi andranno sottoposti al giudizio del «dicto magistro Johanne Antonio Amadeo», il quale gestisce anche la tempistica di consegna. Si

¹⁷⁰ *Contratto Castelli*, 20 dicembre 1492 cit.

tratta di elementi che hanno a che vedere con la tornitura di pezzi lapidei degli ordini architettonici, mentre le parti più delicate come i capitelli e i peducci sono previsti «ben lavorati ala antiqua secondo il disegno facto per magistro Johanne Antonio Amadeo inzignero et similmente la bassa ala dicta antiqua secundo el dicto disegno, el quale disegno de consensu di detto magistro Cressolo rimarà apresso el dicto domino Johanne Francisco»: dunque vediamo come per i singoli dettagli non si lasci alcun grado di libertà alle maestranze, facendo fede il disegno dell'architetto che rimane in mano al committente. Interessante infine notare come in assenza di misure precise degli elementi si impieghi la formula «secundo la proporzione».

Nel contratto Tignosini, i *magistri a muro et a lignamine* sono tenuti a:

- butare zoxa [*sic*] tuti li tegami, solari et ogni altre muraglie che saranno necessarii per fare li hedifficii secondo piacerà al prefacto domino Johanne Francisco et etiam altiare ogni altra muragla che a lui piacerà et remove li tegami et poy refarli;
- fare lo andito de la intrata de la porta in volta a lunete cum li soy spigoli belli et boni facti;
- fare li portighi da tre parte cum le soe colone in volta;
- [fare] tute le canepe de soto li dicti portighi;
- fare quattro fazade cusì desopra como desoto in volta cum le soe colone in archis cum le boche de le canepe; [...] sopra li dicti archi siano obligati alciare le muragle braza tre o circha zio et più et mancho secondo la voluntà del prefacto meser Johanne Francisco et sopra quelle muragle fargli gronda una che sporza fora del muro brazo uno cum la cornixa secondo el desegno dato per el prefato domino Johanne Francisco che v'è depento soto el suo portigho et anchora farli tuti li ornamenti necessarii a quelli archi et sopra quelli archi farli uno architravolo et poy uno piano intoneghado et poy una cornixa condecete a quello architravolo che vada soto la cornixa de uno che fa parapecto et sopra li archi de cima facieno uno altro architravolo che vada a circho a la corte che apoza (***) li archi de sopra et fare uno piano cum li ogii dentro o vero fenestre [...] cum li ornamenti debito;
- fare di sopra de li portighi in volta li solari facti cum le soe mexolette et ligati a quadreto incornixati secondo è lo solaro de la salla del prefato domino Johanne Francisco et cusì tuti li altri solari haverano a fare de soto circha questi hedifficij excepto quelli che saranno di sopra da le camere che resonderano verso la strata publica quali faceno inzubinati et orlati per cuxura;
- refondare et reffare et azonzere tute le muraglie vegie et alciare secundo vorà el prefacto domino Johanne Francisco et etiam de farne de novo secundo sarà necessario et cum li soy tegiami et fare tuti quelli loci longhi et largi secondo piacerà al dicto domino Johanne Francisco;
- fare tute quelle scalle de prede et de lignamo, ante de fenestre de usgii;

- fare de li destri cum li soy conducti;
- [fare] camini forniti, amantelati;
- fare uno architravolo cum uno cornixono cum lo piano in mezo et che faccia scosso ali barchoni seu fenestre et che tute quele cosse che andarano a forma;
- ch'è dicto architravolo cum quello ch'è dicto de sopra senza tuta la fazada et soto la gronda del tegiamo gli faceno una cornixa de ligniamo che sporza fora braza doe secundo el desegno ch'è dicto de sopra ch'è soto de dicto porticho;
- giodere quello pozo che de presente è in la corte del prefacto domino Johanne Francisco et farne uno altro di novo unde piaccia a luy in dicta corte et in quello che gioderano debeno fare uno andito che vada in la canepa;
- intonegare tuti li dicti hediffitij de dentro et de fora;
- fare tute le fenestre et balchoni;
- fare uno conducto che scholla tuta la corte¹⁷¹.

Si tratta dunque di un lavoro che pare coinvolgere tutti gli edifici che sino a quella data componevano la proprietà eterogenea del Bottigella: per ridurre il tutto ad un *palazzo*, si prevede di «butare zoxa tuti li tegami, solari et ogni altre muraglie che sarano necessarii per fare li hedifficii secondo piacerà al prefacto domino Johanne Francisco et etiam altiare ogni altra muragla che a lui piacerà et remove li tegami et poy referarli [...] refundare et reffare et azonzere tute le muraglie vegie et alciare [...] et etiam de farne de novo secundo sarà necessario», con l'esecuzione dei relativi impianti idraulici: gronde, pozzi, destri, camini. È previsto il rifacimento di tutti i solai e delle coperture delle stanze: quelle sopra i portici a volta saranno piane a cassettoni «cum le soe mexolette et ligati a quadreto incornixati», come la sala grande di Giovanni Francesco, verosimilmente quella nella quale vengono stesi gli atti notarili in discussione; le volte delle camere nel corpo verso la strada pubblica sono invece previste a lunette, come l'andito di entrata adiacente («fare lo andito de la intrata de la porta in volta a lunete cum li soy spigoli belli et boni facti»).

Balconi, finestre e scale restano di competenza dei Tignosini, per evidenti ragioni strutturali, lo stesso per gli architravi e cornicioni di ambedue i registri di trabeazione. Per controllare poi che i *magistri* si attenessero al progetto, fin nei dettagli, per gli elementi della trabeazione nel contratto si specifica che andrà seguito «el desegno dato per el prefato domino Johanne Francisco che v'è depento soto el suo portigho», secondo una prassi del tutto usuale per un cantiere in cui intervengono maestranze meno avvezze a scolpire parti minute.

¹⁷¹ *Contratto Tignosini*, 9 gennaio 1493 cit.

Per portare a compimento l'opera è previsto che «i dicti maystri siano obligati a mantenere quatro boni maystri da cazola el mancho per fino in fine del dicto hedificio»; mentre «domino Johannes Francisco sia obligato a dare ali dicti maystri sopra el loco tuto quello che andarà da fabricare dicti hedificij».

La maggior parte di quanto così accuratamente descritto la ritrovia-
mo nell'edificio attuale, anche se un primo problema è dato da un'incongruenza, già nei documenti, circa il numero delle facciate del cortile (figg. 159-162). Nel *contratto Tignosini* all'inizio si prescrive di «fare li portighi da tre parte cum le soe colone in volta»; ma poco dopo si parla di «fare quattro fazade cusì desopra como desoto in volta cum le soe colone in archis cum le boche de le canepe», e ancora alla fine del documento, vengono menzionate nuovamente «le quattro fazade de la corte unde vano le colone»: potrebbe essere una svista, ma data la precisione del documento non parrebbe tale. Il fatto che nello stesso atto, a cantiere ancora da avviare, si parli di «disegno che v'è depento soto el suo portigho», fa pensare che un braccio di portico fosse già esistente: potrebbe essere quello nominato nella divisione del marzo 1488, ma allora dovrebbe presentare forme più arcaiche, oppure il documento che registra Giovanni Pietro Fugazza in casa Bottigella nel 1486 potrebbe attestare una prima fase di riordino¹⁷². Resta che il braccio di portico meridionale, in una posizione compatibile con quella summenzionata, presenta una serie di singolarità rispetto agli altri bracci: soffitto ligneo in piano, una facciata ad archi su colonne con sottarchi di rinforzo a sesto ribassato (dietro cui si attestano gli appoggi delle travi del soffitto), profondità maggiore, e giacitura leggermente disassata.

Veniamo al *contratto Castelli*, cercando di collocarne le parti previste.

Le tredici colonne non corrispondono al numero totale delle colonne del cortile, ma i conti tornano se consideriamo i tre bracci del cortile voltati a crociera con tredici colonne con capitelli e relative proiezioni a muro ovvero «reprexe numero tredece seu quatuordexe da Angera ben lavorate ala proportione deli capiteli et dela soua debita alteza et grosseza», e chiavi d'arco «scartozzi duedexe sive tredece de prede de Angera per serare li archi dele volte bene lavorati secundo la proportione deli archi»¹⁷³. È da precisare meglio ciò che il contratto intende per «peduzi

¹⁷² *Supra*, p. 370 n. 150.

¹⁷³ Nel *contratto Castelli* le colonne sono previste alte 236 centimetri, con diametro all'imoscapo di 44 centimetri e al sommoscapo di 39 centimetri, complete di basi (alte 19 centimetri e larghe 58 centimetri) e capitelli (larghi 58 centimetri, e alti 44 centimetri). La prassi di seguire un disegno eseguito direttamente sulla muratura in cantiere è piuttosto comune sebbene non documentata con altrettanta frequenza, ma si vedano gli accordi sugli ordini architettonici da mettere in opera nel convento di San Pietro al Po a Cremona «iuxta designationem per magistrum Cristoforum dictum e



159-160 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile.



161 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile.



162 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Loggia al primo piano.

tredici de sarizo che vano sopra dicte collone (quelle del piano terreno) de alteza terze doue per caduno et de largeza secundo el sesto dela volta, et lavorati secundo el designo del dicto magistro Johanne Antonio»: per la loro posizione, allineata con le colonne, difficilmente si possono identificare come peducci o mensole (in caso sarebbero state in cotto, su modello di palazzo Landi a Piacenza), quanto piuttosto “pulvini” di sarizzo, corrispondenti al blocco di imposta degli archi sul capitello, alti 40 centimetri («de alteza terze doue» ovvero due terziari¹⁷⁴, pari circa all’altezza dei capitelli come effettivamente appare) e larghi come il sesto della volta.

Torniamo al *contratto Castelli*: nel passaggio dal primo al secondo registro dovrebbero trovarsi «el scosso de marmoro bastardo ch’è sopra lo antipeto de grosseza de onze doue cum una cornixe denante de largeza de braza uno de pezi largi» ovvero la trabeazione-parapetto prevista in pietra (marmoro bastardo) ma realizzata in cotto.

Al secondo registro le «colone tredici quadre de preda de Angera», alte 335 centimetri, propongono un altro passaggio problematico: «si le dicte colone non podeseno essere tute de uno pezo ma fusseno de doy, saltim siano de uno pezo dala imposta dela volta in zuxo». In effetti le colonne quadre, previste anche in questo caso per soli tre bracci del cortile, non sono in un unico pezzo ma come possiamo osservare nella loggia superiore, si compongono di un pilastro quadro, che si arresta alla quota dell’imposta degli archetti, e di una parasta ad esso addossata, verso il cortile, da intendere come un esile ordine inquadrante a reggere la trabeazione superiore, purtuttavia non coincidente con l’imposta della volta, come richiesto dal contratto. Alternati ai pilastri sono previsti i «coloneli dece et più et mancho [...] de longeza braza quatro et onze sexe [270 centimetri] fornite computata soua bassa et capitelo ben lavorati secundo el designo tuti de uno pezo»; corredati da altrettanti «scartozzi de preda de Angera ben lavorati per sarare li archi de sopra numero dece aut dodece». Difficile pensare a questi «scartozzi» come chiavi d’arco, poiché previsti nella stessa quantità delle colonne, ma, dato il ritmo attuale degli archetti superiori, le chiavi d’arco sono il doppio delle colonne, e, dovendo tener fede al documento (nel quale però ci si tutela sul numero aggiungendo «secundo el bixogno») sarebbe preferibile pensare a un’impaginazione diversa, tenendo anche conto che risultano assenti gli oculi indicati nel

Gobo architectorem Mediolanensem super parietem claustris superioris dicti monasterii versus montes ab carbone factam seu depictam» (14 agosto 1508), in A.E. Werdehausen, *Il chiostro di San Pietro al Po*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, p. 400.

¹⁷⁴ Il terziario equivale a un terzo di braccio milanese dunque a 19,6 centimetri, cfr. *Documenti Amadeo* cit., p. 602.

contratto con i Tignosini per il fregio del secondo ordine: «sopra li archi de cima facieno uno altro architravolo che vada a circho a la corte che apoza sugli archi de sopra et fare uno piano cum li ogii dentro o vero fenestre».

A questo punto è chiaro come effettivamente i lavori si siano concentrati su tre facciate, e che il braccio meridionale fosse già parzialmente configurato¹⁷⁵. Nello stesso braccio, in corrispondenza del portico a piano terreno, lo spazio superiore è occupato da una grande sala affrescata con soffitto a cassettoni dipinti, che richiede dunque un loggiato chiuso; osservando poi la giacitura delle murature, notevolmente disassate, nonché il loro spessore maggiore, possiamo ipotizzare come si tratti probabilmente della parte più antica, insieme alle murature della zona sud-est verso il giardino che presentano spessori assai rilevanti¹⁷⁶.

È a partire da questo braccio che si svolge l'intervento che secondo il *contratto Tignosini* «intendat et velit fabricare et seu hedificari facere quam plura et varia hedificia in domo» trasformando le proprietà di Giovanni Francesco Bottigella in una «domus magna [...] cum sallis, cameris, portichu, cochina nova, orto, stalis antiquis inferioribus respondentibus versus Stratam Sancte Mustiole, turrim, curiam galinarum ac aliam curiam dicte domus equorum» e un «anditu antiquo dicte domus magne deserviente dictis stalis»¹⁷⁷.

¹⁷⁵ Gorini, *Nuove acquisizioni* cit., doc. 7; Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 792. Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella* cit., pp. 140-142, osserva come «verso l'interno del portico, appena sopra i capitelli, il muro presenta un notevole rigonfiamento, quasi a nascondere l'attacco di una volta».

¹⁷⁶ Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella* cit., p. 142.

¹⁷⁷ Nel testamento di Giovan Francesco Bottigella del 23 luglio 1497, in cui si nomina erede del complesso il primogenito Giovanni Pietro, il riepilogo delle coerenze del palazzo «ab una parte strata S. guiniforti in parte et in parte alia domus ipsius D. Testatoris; ab alia D. Johannes de Medisbarbis in parte et in parte ecclesia S. Stephanini et in parte stricta respondens prope dictam ecclesiam [...] et ab alia parte strata respondens versus ecclesiam S. Mustiole», rivela che la proprietà era rimasta frammentata: con a sud e a est del palazzo le proprietà intestate ai figli di Giovanni Francesco, rispettivamente a Giovanni Pietro e a Giovanni Stefano. Il 28 ottobre 1494 Giovanni Pietro Bottigella chiederà di poter chiudere l'ultima parte della strada di accesso alla sua proprietà, che nel primo tratto serviva la chiesa di Santo Stefano e le abitazioni dei Mezzabarba e del Piatti. La casa di Giovanni Stefano era indicata prospiciente «de quinque viis cum piazzollo», ed è identificata dalla Ottolenghi con il corpo più basso (già De Rubeis) a est del palazzo verso l'attuale via Mazzini. A sud si estendeva il giardino su cui prospettava l'ala meridionale del palazzo, a ovest il palazzo dei Mezzabarba, e nell'ala sporgente a sud-ovest l'ala della scomparsa chiesa di Santo Stefanino. Il palazzo rimarrà in capo ai Bottigella sino al 1705 quando verrà venduto ai Confalonieri Gerardi di Candia, che vi apporteranno sensibili rimaneggiamenti, tra questi la rimozione della colonna posta sull'angolo nord-ovest per agevolare il passaggio delle carrozze, e la costruzione del grande scalone a est: Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo*, pp. 60-61; Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 4 n. 11; Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella* cit., pp. 138-139, 147; Mulas, *Le grandi dimore quattrocentesche* cit., p. 793 n. 553. Verso la fine del XVIII secolo la proprietà del palazzo viene ceduta al marchese Francesco Olevano, e quindi ai Dassi, e nel 1866 passa a Maria Cornizzoli che trasforma il palazzo in collegio femminile. Con questa funzione l'edificio passò alle sorelle Gandini, di lì ai coniugi Monaco, poi a Letizia Tosini;

Tornando ai documenti di una campagna di lavori così controllata si nota una vistosa assenza: non è previsto alcun intervento per la facciata del palazzo, ovvero il progetto di Amadeo parrebbe essersi concentrato sulla ristrutturazione e riunione di unità immobiliari indipendenti attraverso un cortile che risulta il vero cuore del progetto, con quattro per quattro cam-pate, dunque con pieno in asse, e accesso in infilata con il braccio ovest.

Sulla facciata, ancora all'inizio del XX secolo, si distinguevano «tracce di alcune grandi fasce orizzontali che decoravano con ornamenti a fiori ed a fogliami forse interrotti, a rompere l'uniformità, con medaglioni a figure o a stemmi»¹⁷⁸. Avremmo dunque un palazzo con una *facies dipinta*, che avrebbe rimandato direttamente a quello dei più illustri cugini Giovan Matteo e Cristoforo, posto all'estremità opposta della *strada magistra*. Del resto anche il cortile risulta pervaso da una decorazione dipinta, a dialogare strettamente con l'architettura: è la pittura a mettere in campo tutti quei motivi decorativi che sino a qui abbiamo ritrovato tradotti, più o meno efficacemente, in plastica (formelle di terracotta, profili entro medaglioni in marmo), quali tritoni fitomorfi affrontati, sfingi, ippocampi, racemi e stemmi di famiglia, e che ne tenta un compendio con finestre e nicchie dipinte entro le arcate cieche del secondo registro nel braccio meridionale del cortile. Tuttavia, la qualità sia degli elementi architettonici reali sia di quelli dipinti lascia parecchio a desiderare, mostrando Giovanni Antonio Amadeo procedere come un corretto imprenditore ma senza concedere molto più; d'altronde i suoi numerosissimi impegni non avrebbero lasciato il tempo di seguire personalmente il cantiere¹⁷⁹. Egli interviene costruendo l'invaso del nuovo cortile a partire dal braccio meridionale che viene inglobato nel nuovo progetto, mantenendo però ancora oggi la propria alterità. Il suo partito più arcaico, con il ritmo delle arcatelle ribassate raddoppiato rispetto a quello inferiore potrebbe appartenere a una possibile prima campagna di lavori, da datare agli anni Settanta, nella fase di ampliamento della proprietà indivisa¹⁸⁰, oppure intorno al 1486 quando Giovanni Pietro Fugazza si trova in casa Bottigella.

Il progetto previsto nei contratti Castelli e Tignosini del 1492 pare tenere in un certo qual modo conto delle opere bramantesche contemporanee

e infine nel 1938 venne acquistato dalle monache benedettine: *Palazzi privati in Lombardia* cit., p. 233. Venduto da queste ultime nel 2009, attualmente è proprietà di un'impresa di costruzioni pavese.

¹⁷⁸ Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., p. 62; Fagnani, *I palazzi Bottigella* cit., p. 5. Le pitture verranno ricoperte nel 1925.

¹⁷⁹ Nel luglio 1492 i deputati della Fabbrica del Duomo di Milano si lamentano con Ludovico il Moro delle numerose assenze dell'Amadeo in cantiere nelle fasi delicate della costruzione del tiburino: *Documenti Amadeo*, docc. 288, 289.

¹⁸⁰ Acquisto nel 1473 di casa una «murata et cupata con corte» dal rettore di Santo Stefanino, cfr. *supra*, p. 369.

milanesi come la Canonica e i chiostri di Sant’Ambrogio¹⁸¹: archi su colonne dove la mediazione, impossibile da affidare a un pulvino vero e proprio a causa delle quote predeterminate dal braccio di portico già in opera, viene disinvoltamente assegnata a un blocco di imposta che ne assorbe le valenze tettoniche, e questo viene reso cromaticamente evidente attraverso l’uso dello stesso materiale dei capitelli, differente dai profili in cotto delle arcate. Il collegamento al registro superiore, in cui viene introdotto l’ordine inquadrate, viene sottolineato attraverso i risalti nell’alta trabeazione-parapetto (del tipo messo in opera nei palazzi Eustachi e Botta a Milano, Landi

¹⁸¹ A.E. Werdehausen, *Bramante e il convento di Sant’Ambrogio*, in “AL”, 79, 1986, pp. 19-48; Ascanio Sforza è nominato commendatario del monastero di Sant’Ambrogio nel 1487 e la costruzione dei chiostri avviene direttamente sotto la sua committenza dal 1497, mentre quella della Canonica è avviata direttamente da Ludovico il Moro a partire dal 1492. Resta aperta sullo sfondo la questione del chiostro di Chiaravalle, la cui fabbrica viene iniziata nel 1493 sempre su committenza di Ascanio, operazione da leggere in parallelo alla Canonica di Sant’Ambrogio: E.E. Lowinsky, *Ludovico il Moro’s Visit to the Abbey of Chiaravalle in 1497. A Report to Ascanio Sforza*, in “AL”, 42-43, 1975, pp. 201-210, che riporta la lettera del Moro al fratello del 7 aprile 1497, in cui si loda il «principio de fabrica che credemo col vero possere affermare che italia non habii la più bella: ne in la certosa nostra de pavia che e structura si nobile como sa la Reverendissima Signoria Vostra e cosa in parte da comparare a questo per uno quarto de claustro et dormitorio». È di qualche mese più tardi (2 dicembre 1493) il documento riguardante i patti tra l’abate Agostino Sansoni e il *pichaprede* Brunoro da Massalia per la fornitura di sedici colonne, complete di basi e capitelli, per il chiostro, specificando che «li capitelli saranno cum il suo nascimento de marmo bastardo il quale nascimento sia lavorato secondo il disegno ha fato m Iohanne Iacobo [...] ingegnere», pubblicato da R. Schofield, G. Sironi, *Bramante e la Canonica di Sant’Ambrogio a Milano*, in “Annali di Architettura”, 9, 1997, pp. 155-185. In base a ciò gli studiosi hanno identificato l’autore del chiostro di Chiaravalle con Gian Giacomo Dolcebuono, già sostituto di Giovanni Battagio nella fabbrica dell’Incoronata a Lodi nel 1489, e dal 1490 sovrintendente al cantiere di Santa Maria presso San Celso. Tuttavia nel documento sopra citato «li capitelli saranno lavorati secondo [...] de quelli che noviter sono posti in opere in S. Ambrosio verso S. Francesco [ovvero quelli della Canonica bramantesca] e, quando non fosse possibile lavorarli in quella forma, al meno che il pegio lavorato sie dela perfectione del più bello de quelli sono in la stantia dove sta madona Cicilia [Gallerani] [...]». Il riferimento a Bramante appare ancora più stringente poiché Brunoro è il tagliapietra che fornisce nel 1494 diverse parti lavorate per i pilastri e l’arcone della Canonica, oltre agli elementi dell’ordine per la parte sinistra del portico ambrosiano: *ibidem*, pp. 162-163, 179-180. Dall’incisione di Domenico Aspar il chiostro, apparentemente incompleto, si configura come un sistema a tre bracci e due piani: il primo con un partito di archi su colonne mediati da pulvini, e un secondo con ritmo raddoppiato di paraste inquadrate finestre rettangolari sormontate da timpani triangolari alternati ad arcuati. Il 20 gennaio 1502 Maffiolo da Giussano procede a una «Mensura deli ediftii fabricati nel monasterio de Caravalle de Milano per maestro Frate del Castelazo nel capitulo et sopra el capitulo fino al tecto del dormitorio et etiam de altri diversi ediftii ultra el dicto capitulo» (F. Repishti, *Maffiolo da Giussano, un “amico lombardo” di Bramante*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, 67, 2017, pp. 19-30, 27 n. 10); mentre a dicembre 1503 è presente in cantiere Antonio da Lonate (C. Farina, *L’abbazia di Chiaravalle milanese tra teoria e pratica del restauro architettonico*, in “AL”, 149, 2007, pp. 83-88: 84). Infine non è da sottovalutare la questione della riforma del monastero di Sant’Ambrogio disposta da Ascanio Sforza con l’unione al monastero cistercense di Chiaravalle nel 1497, con richiesta in Concistoro il 10 aprile 1497, e breve di Alessandro VI che sancisce l’unione dei monasteri del 18 aprile 1499: Lowinsky, *Ludovico il Moro’s Visit* cit., pp. 201, 208. All’interno di questo quadro, i nuovi chiostri di Sant’Ambrogio avrebbero ribadito il legame tra i due monasteri, replicando la configurazione del chiostro cistercense a Milano con progetto bramantesco.

a Piacenza e Fodri a Cremona); tale soluzione tuttavia appare indebolita dall'introduzione di tondi nei pennacchi degli archi al piano terreno, sicché la logica sequenza dei sostegni e dei risalti viene minata dalla presenza di un tondo vuoto, atettonico. Viceversa, risultano assenti le finestre in forma di oculi indicate nel contratto con i Tignosini per il fregio del secondo ordine, forse su modello di quelle in posizione analoga delineate nel bassorilievo dell'*Annunciazione* nella facciata della Certosa.

Il registro superiore con lesene che inquadrano archi binati esprime una velleità di un linguaggio aulico. Il raddoppio di ritmo, tipico di parecchie architetture claustrali lombarde di origine medievale, viene interpolato con quello del registro superiore del battistero fiorentino, a sua volta già tradotto in Lombardia nella Sacrestia di San Satiro (1483), nell'Incoronata a Lodi (1488) e Santa Maria della Croce a Crema (1490)¹⁸². Un partito raddoppiato di arcatelle inquadrato da pilastri in corrispondenza delle colonne inferiori, addirittura provviste di vero pulvino, si vede per tempo a Cremona, contesto che Amadeo ben conosceva avendolo frequentato nei primi anni Ottanta¹⁸³.

Giovanni Pietro da Rho, già legato all'Amadeo attraverso l'apprendistato del fratello e i lavori in Certosa, nel 1488 nel cortile di palazzo Fodri imposta archi su colonne con pulvino; ma ancor più precisamente, è nella loggia del Duomo, dove Da Rho interviene dal 1492, che l'impaginato semplificato nello stesso anno da Amadeo per Giovanni Francesco Bottigella a Pavia, risulta pienamente realizzato (figg. 165, 174)¹⁸⁴. Si tratta di un'associazione di partiti, ritmi e aperture, legate ai nessi possibili tra ordini architettonici e natura dei sostegni che risulta condivisa a diversi livelli tra il 1488 circa e gli anni Novanta, se si tiene conto degli studi di Leonardo nel fogli 119v e 362v-b del codice Atlantico (1488 ca.), delle successive occasioni di scambio a Milano con Francesco di Giorgio (1490), e Giuliano da Sangallo (1492, con visita a Pavia), fino all'innesto in questo tipo di impaginato del modello antiquario della Crypta Balbi (cod. Vat. Barb. Lat. 4424, fol. 4v) per i chiostrini di Sant'Ambrogio.

¹⁸² Si veda anche la similitudine terminologica nei contratti per Santa Maria della Croce «columnas quadratas [...] in tribus fatietibus», e in quello Castelli «colone tredici quadre de preda de Angera», cfr. T. Ronna, *Storia della Chiesa di Santa Maria Della Croce*, Milano 1824, doc. VII, pp. 325-330.

¹⁸³ Cfr. *infra*, pp. 396-400. In cortili di palazzi privati, un sistema di prospetti con doppi ordini di arcate, di cui quello superiore a ritmo raddoppiato, si trova, con grande sfoggio antiquario, in palazzo Sanuti a Bologna, concluso nel 1482; in forme molto sintetiche, a Milano nel palazzo di Gabriele da Venzago (amministratore dei beni del vescovato di Pavia per conto di Ascanio Sforza) da datare all'ultimo decennio; e nel tardo Constabili a Ferrara (dal 1501). Cfr. C. Cairati, *La "casa dei Grifi" e altri palazzi milanesi intorno a piazza San Sepolcro*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 71-84; S. Bettini, *Il palazzo dei Diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma 2017.

¹⁸⁴ C.R. Morscheck, *Rho (de Raude)*, in *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. XXVI, pp. 288-289.

Ignoriamo il motivo del cambiamento di progetto per la conclusione sommitale delle facciate del cortile Bottigella, ma è lecito sospettare che le polemiche con le maestranze non ne siano estranee; ciò che ora possiamo apprezzare è il tentativo condotto da Amadeo di stabilire un partito il più possibile omogeneo tra le quattro facciate del cortile, costruendo un cortile a quattro bracci tutti porticati.

Per quanto riguarda il dettaglio architettonico, segnatamente i capitelli, previsti «ben lavorati ala antiqua secondo il disegno facto per magistro Johanne Antonio Amadeo», presentano tipi variati e piuttosto comuni, dove le singole membrature nel disegno e nell'accostamento mostrano passaggi alquanto rigidi e semplificati. Lo stesso dicasi per i profili delle modanature. Mentre, con un procedimento molto libero, al secondo livello della facciata meridionale, sui terminali superiori delle specchiature in cotto, in linea con le colonne sottostanti, s'innestano tratti di lesena con capitello, in modo da trasformare un sostegno neutro in un ordine architettonico.

La carriera di Cressolo da Castello si svolge da *intaliator lapidum* a *intaliator marmorum* tra gli anni Ottanta e il 1503¹⁸⁵: è attivo nel 1461 per l'Ospedale Maggiore, al quale fornisce materialmente il portico principale e compare anche in connessione con i lavori per Vigevano, dove si occupa dell'approvvigionamento di materiale litico nel 1488, forse per la loggia del Castello¹⁸⁶. Non è certo un personaggio di primo piano, non ha la statura artistica di un Giovanni Pietro da Rho, si tratta piuttosto di uno dei vari *pichaprede* cui l'Amadeo, impegnato con le grandi fabbriche ducali, subappaltava i lavori in quegli anni, sempre con la stessa formula: «bene factum et laboratum more antiquo»¹⁸⁷.

Non abbiamo documenti che attestino poi la cultura del committente, Giovanni Francesco Bottigella, attraverso frequentazioni con ambienti umanistici, o di una sua inclinazione mecenatizia; viene più da pensare che l'operazione avviata sia da leggere nel solco dell'autorappresentazio-

¹⁸⁵ Maiocchi, *Codice* cit., docc. 814, 1216, 1476, 1528, 1607, 1662, 1770, 1832, 2294.

¹⁸⁶ Il 30 luglio 1488, Ambrogio Ferrari stringe un accordo con Cressolo da Castello per «conducere e Lacu Lario Viglevanum ubi non nulla edificia erigi facimus quasdam columnas magnas et parvas et silice alioque marmore quod vulgus bastardum nuncupat»; e il 1° marzo 1496 Ambrogio Ferrari scrive una lettera a Bartolomeo Calco richiedendogli di «fare una litera patente ad Maestro Grasolo picaprede quale ha tolto carico de dare braccie 800 de redondone per il lavorero de Vigevano ch'el possa tore sarico [sic] dove sara pagando alcuno pagamento de datio», Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano* cit., pp. 108-109; e Giordano, *Nihil supra. La magnificenza di Ludovico il Moro* cit., pp. 289-292.

¹⁸⁷ Si veda il contratto in cui il 12 aprile 1497 Amadeo commissiona allo scalpellino Francesco Mangiacavalli 64 colonne per Santa Maria delle Grazie a Milano, fornendo le misure degli elementi architettonici così come delle singole membrature. Il Mangiacavalli a sua volta subappalterà il lavoro a una squadra di sei lapicidi ai quali richiede i pezzi rifiniti, eccetto i capitelli sgrezi: *Documenti Amadeo*, doc. 475.

ne dei più colti cugini Cristoforo e Giovanni Matteo, che ritroviamo testi in diversi atti di questa vicenda.

A suggello di ciò, più probabilmente come riconoscimento *ex post* che come intendente, dopo l'incarico al cugino Cristoforo, che era stato deputato alla Fabbrica del Duomo, Giovanni Francesco alla fine del 1497 è nominato *sindicus* della Fabbrica del Duomo di Pavia, comparendo negli atti notarili che impegnano maestro Giovanni Pietro Fugazza a costruire un modello in legno secondo il disegno di Amadeo e Dolcebuono¹⁸⁸, nonché tra i testi dell'atto di assunzione dell'Amadeo come architetto della Fabbrica del Duomo pochi giorni dopo, il 15 gennaio 1498¹⁸⁹.

Il palazzo diviene così una delle residenze pavesi eccellenti, adatte a ospitare gli stranieri di passaggio in città: in una supplica al duca di Milano, senza data (comunque *ante* 1499), in cui Giovanni Francesco si lamenta delle riunioni dei Disciplini di San Guiniforte nella casa di fronte, perché «coi loro strepiti ed esclamazioni» da «sinagoga», disturbavano i vicini «gentiluomini e dottori»¹⁹⁰, con orgoglio da committente scrive che da alcuni anni aveva fatto edificare una «bella casa» che il duca e i sescalchi «hanno eletta per bisogno di onorare gli Oratori Veneziani». Oltre a questi ultimi il palazzo il 7 febbraio 1500 ospiterà Ludovico il Moro¹⁹¹, mentre il 18 luglio 1502 vi sarà accolta la figlia di Gaston de Foix nella trionfale sosta pavese del viaggio nuziale verso il matrimonio con Ladislao di Ungheria¹⁹².

Nella sua mediocrità questo edificio è una delle rare occasioni in cui abbiamo la possibilità di isolare e valutare l'atteggiamento di Amadeo all'interno di un cantiere relativamente impegnativo e di breve durata. Nel palazzo Bottigella egli interviene come *magistro* e architetto, controllando strettamente il cantiere con piglio sicuro, dalla tempistica al disegno dei

¹⁸⁸ *Documenti Amadeo*, doc. 523 (20 dicembre 1497); Maiocchi, *Codice* cit., doc. 1932 (22 dicembre 1497).

¹⁸⁹ *Documenti Amadeo*, doc. 525 (15 gennaio 1498).

¹⁹⁰ Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., p. 63.

¹⁹¹ Lo ricorda Giovanni Pietro Bottigella di Giovanni Francesco: «Nota quod die 7 febrarii [1500] D. Ludovicus Sfortia, qui prius fuerat espulsus [...] et postea reversus Mediolanum, venit Papiam die suprascripta et hospitatus est mecum in domo Papie usque ad sero, et postea ivit in Castello Papiæ», Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., p. 63.

¹⁹² «Nel 1502 alli 18 luglio fu maritata una figlia del Re di Portogallo [*sic*] nel Re di Ungheria e mentre si conduceva a marito passò per Pavia accompagnata da gran Corte [...] fece l'entrata dal Ponte di Tesino e prima fu incontrata da tutto il Clero, dai Magistrati, dai Primati e da tutto il Popolo. E sotto un baldacchino di seta azzurra e d'oro fu ricevuta e per i capi delle vie passò sotto alquanti archi trionfali fatti per la venuta sua con artificio mirabile con le sue armi regali sotto i gigli d'oro [...] dalla strada nuova voltò presso al Bissona a man diritta e andò allo alloggiamento destinato, alla casa del Giureconsulto Gio. Pietro Bottigella alle Cinque vie, dalli Ministri regi et ducali accompagnata, la qual poi alli undeci di luglio partendo s'imbarcò sopra galeoni preparati che la condussero a Venezia», G.B. Pietragnassa, *Annotazioni diverse spettanti alla Fondazione della Regia Città di Pavia*, Biblioteca Civica di Pavia, ms. III 5, anno 1502, in Maiocchi, *Giovanni Antonio Amadeo* cit., pp. 63-64.

singoli dettagli da fornire alle maestranze. Per quanto riguarda l'architettura egli si dimostra capace di assumere le preesistenze reimpaginandole secondo una configurazione sommariamente antiquaria, procedendo con correttezza, ma senza grandi impeti, esibendosi in un "a-solo" quasi cor-rivo. Tutto ciò diventa particolarmente prezioso per stabilire un termine di paragone utile quando occorre districarsi tra documenti e architettura (talvolta imboccando strade senza uscita), dove la presenza di Amadeo appare intrecciarsi con altri nomi eccellenti come per esempio Bramante, a fronte di una sproporzione documentaria che non si può interpretare in senso strettamente letterale¹⁹³. Giovanni Antonio è la più importante figura professionale per l'architettura lombarda a cavallo tra Quattro e Cinquecento, i cantieri nei quali la sua presenza è registrata sono più che numerosi, anche solo per la sua direzione, tuttavia il suo linguaggio appare sfuggente, così come i suoi *modi*. Molto studiato come scultore e plastificatore, punta di diamante nel collettivo degli ingegneri ducali, nonostante la cospicua quantità di documenti, come architetto resta poco definito, quasi come se i due filoni di competenza, scultura e ingegneria, cioè arte e tecnica, catalizzassero ognun per sé il talento di Amadeo lasciando in mezzo un vuoto. Dunque una plastica *double face*, con architettura negli sfondi e decorazione nell'architettura; oppure il grande cantiere ducale come luogo di cemento e soluzione di problemi organizzativi e strutturali. Non è questa la sede per una disamina della produzione architettonica del pavese, ma appare opportuno indicare palazzo Bottigella come luogo sicuro per ancorare i ragionamenti attributivi, iniziando a valutare per Amadeo il reale e personale grado di sintonia e assimilazione nei confronti delle ricerche sulla *res aedificatoria* in Lombardia negli ultimi vent'anni del Quattrocento¹⁹⁴.

¹⁹³ Si veda la raccolta dei documenti su Amadeo che ne conta 1.550 mentre quella su Bramante in Lombardia è di appena 75: *Documenti Amadeo*; Repishti, *Regesto*.

¹⁹⁴ Cfr. una bibliografia decisamente datata: il volume che raccoglie gli atti del convegno *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, e i numerosi studi di R. Schofield, *Amadeo and Bramante at S. Maria delle Grazie in Milan*, in "AL", 78, 1986, pp. 41-58; *Amadeo, Bramante and Leonardo and the Cupola of Milan Cathedral*, in "Achademia Leonardi Vinci", II, 1989, pp. 68-100; *Avoiding Rome. An Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "AL", 100, 1992, pp. 29-44; *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* cit., pp. 125-156; *Note sul "Sistema Amadeo" e la cultura dei committenti*, in *Il Principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 165-186.

III.

A Cremona: abitare all'antica tra Venezia e Milano

I.

Una città in dote

Bella città [...] ha gran territorio e grasso [...] è belle caxe, et n'è forsi 100 di valuta di ducati 1000 l'una¹.

Città tra le più ricche del ducato, seconda solo a Milano e Pavia, Cremona e il suo territorio rappresentano una frontiera storicamente contesa tra Milano e Venezia, all'interno del movimentato quadro politico e militare tra il XV e il XVI secolo, con istanze di autonomia a più riprese ricercate e ribadite². La città, portata in dote da Bianca Maria Visconti nelle nozze con Francesco Sforza, diventa luogo cardine per la legittimazione della dinastia sforzesca, e dunque teatro di iniziative di forte significato simbolico³.

Le conseguenze della pace di Lodi, firmata il 9 aprile 1454, prendono immediatamente forma attraverso la risignificazione degli spazi pubblici comunali sotto il segno ducale sforzesco: è del maggio 1454 il progetto di Filarete per un arco trionfale «ut Romani antiquitus faciebant» in onore di Francesco e Bianca Maria, inizialmente da erigersi nella piazza maggiore (di cui era prevista una nuova pavimentazione) e che in seconda battuta evolverà in un monumento equestre dello stesso duca⁴.

¹ Relazione in Collegio di Domenico Trevisan, 9 novembre 1500, in M. Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin *et al.*, Venezia 1879-1903, vol. III, coll. 1041-1043.

² A. Gamberini, *Cremona nel Quattrocento. La vicenda politica e istituzionale*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Bergamo 2008, pp. 2-39; L. Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia (1494-1535)*, *ibidem*, pp. 40-63; G. Chittolini, *Centri minori del territorio: terre "separate", piccole città*, *ibidem*, pp. 64-79.

³ L. Giordano, *L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine*, in "Artes", 1, 1993, pp. 12-19. In virtù del matrimonio celebrato in San Sigismondo nell'ottobre 1441, Francesco Sforza sarà "Cremonae dominus", tuttavia le sue ambizioni erano di lunga data, dato che già all'epoca del servizio come condottiero della Serenissima si era fatto promettere dal doge la città come bottino di guerra (in alternativa era stata valutata Mantova). La pace di Lodi sancirà un lungo periodo di stabilità, ricomponendo sotto il segno sforzesco la frattura cittadina tra filo-marciani e filo-viscontei, con la riforma del Consiglio generale del Comune nel 1457, che ne porta i membri a 150 da suddividere teoricamente in parti uguali tra guelfi, ghibellini e maltraversi: Gamberini, *Cremona nel Quattrocento* cit., pp. 24-34.

⁴ Intorno al 1454 si pensa di «fare un arco con una statua suso la piazza» in onore di Francesco Sforza, per il quale un maestro Antonio da Firenze era stato mandato a dar parere: F. Malaguzzi

Non si tratta certo del primo gesto di segno sforzesco che investe gli spazi pubblici cremonesi: la cosiddetta piazza del Capitano era stata riconfigurata nel 1451 secondo un nuovo assetto determinato dall'abbattimento di antichi edifici e la costruzione della residenza del commissario ducale Giovanni Mauruzzi da Tolentino e della moglie Isotta Sforza, figlia naturale del duca, i quali protrarranno la loro permanenza in città ben oltre la fine del mandato ducale, ottenendo in dono il palazzo loro assegnato⁵. Altro beneficiario di un *sedimen* affacciato sulla medesima piazza sarà l'ingegnere ducale cremonese Bartolomeo Gadio⁶, mentre nei pressi del Castello aveva stabilito la sua prima residenza lombarda Cicco Simonetta⁷.

La predilezione della duchessa Bianca Maria per Cremona, oltre alla lunga residenza in città con i figli alla fine degli anni Quaranta, si dimo-

Valeri, *Arte retrospettiva: l'architettura a Cremona nel Rinascimento*, in "Emporium", 14, 1901, pp. 269-284; 270; S. Della Torre, *Artisti toscani a Cremona nel Quattrocento: Domenico da Firenze e il Filarete*, in "Cremona", II, 1981, pp. 14-18; M. Visioli, *L'architettura, in Storia di Cremona* cit., pp. 246-299; 248-249. La fusione bronzea, che non avrà esito, avrebbe realizzato ciò che già i veneziani nel 1440 avevano previsto di offrire allo stesso Francesco Sforza, allora capitano della Serenissima, capostipite del genere di monumento equestre di cui fanno parte negli stessi anni quelli dedicati a Niccolò d'Este a Ferrara (1451), e al Gattamelata a Padova (1453): S. Casu, "Veluti Caesar triumphans". Ciriaco d'Ancona e la statuaria equestre, in "Paragone", 55-56, 2004, pp. 3-46; Visioli, *L'architettura* cit., p. 249. Si tratterebbe di uno dei capitoli della vicenda del monumento equestre a Francesco Sforza, la cui ultima tappa è rappresentata dal progetto di Leonardo da Vinci, cfr. P. Boucheron, *La statue équestre de Francesco Sforza: enquête sur un memorial politique*, in "Journal des Savants", 2, 1997, pp. 421-499. Negli stessi anni si va elaborando l'arco di Castelnuovo a Napoli in cui era prevista la statua equestre di Alfonso V d'Aragona affidata a Donatello: G.L. Hersey, *Alfonso II and the Artistic Renewal of Naples, 1485-1495*, New Haven-London 1969, e da ultima R. Di Battista, *La porta e l'arco di Castelnuovo a Napoli*, in "Annali di architettura", 10-11, 1998-1999, pp. 7-21.

⁵ Visioli, *L'architettura* cit., pp. 250-251. Nel 1454 viene intitolata una cappella a San Nicola da Tolentino nella chiesa di Sant'Agostino; e nel 1455 su richiesta del commissario ducale Francesco Visconti verranno celebrate le festività di Nicola da Tolentino e Bernardino con pubbliche offerte nelle cappelle a loro intitolate in Sant'Agostino e San Francesco: *ibidem*, p. 275. A Giovanni da Tolentino - «consiliarum nostrum, armorum ductorum et Locutenentem Cremonae» - e Isotta, Francesco Sforza dona il 1° aprile 1452 il feudo di Bereguardo, e il 10 novembre 1457 una *domus magna* posta a Cremona, «ante plateam capitaniij». La casa di Cremona, «quasi in totum erecta fuisse», viene rivendicata da Bellisario Tolentino e fratelli ancora nel 1548: ASMi, *Famiglie*, 187, *Tolentini*. Cfr. F.M. Vaglianti, "Fidellissimi servitori de consilio suo secreto": struttura e organizzazione del consiglio segreto nei primi anni del ducato di Galeazzo Maria Sforza, in "Nuova rivista storica", 76, 1992, pp. 653-708, 657 n. 59; Carteggio, I, Roma 1999, *ad vocem* Giovanni Tolentino; G. Giulini, *Di alcuni figli meno noti di Francesco Sforza*, in "ASL", XLIII, 1916, p. 51. Sulle case dei Tolentino a Porta Vercellina a Milano e l'umanista Giovanni iunior, cfr. *supra*, pp. 69-73.

⁶ Visioli, *L'architettura* cit., p. 251.

⁷ Si tratta della prima residenza lombarda di Cicco, che giunge a Cremona al seguito di Francesco Sforza, e nel 1447 ottiene la cittadinanza e la patente per l'esercizio del notariato. Qui nel 1452 nascerà il suo primogenito Giovan Giacomo, tenuto a battesimo da Federico da Montefeltro. Il 24 gennaio 1480, l'edificio sito in vicinia di Sant'Apollinare acquistato nel 1477-1478, a due piani, con cortile, stalla, pozzo, orto, molti ambienti e una grande sala al piano superiore, è stimato 2.800 lire: N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano 2018, pp. 10, 28, 34, 76; Visioli, *L'architettura* cit., p. 252.

strerà nella promozione di diversi interventi, dove alla ristrutturazione del Castello di Santa Croce tra il 1456 e il 1473⁸, e alla ri-fondazione del complesso San Sigismondo dal 1463⁹, si accompagneranno iniziative sotto il segno del legame con l'Osservanza¹⁰: il patronato in Sant'Agostino dal 1449 (dove è priore frate Agostino Cazzuli da Crema), e la fondazione del monastero del Corpus Domini nel 1455¹¹.

La generazione sforzesca successiva non manterrà legami altrettanto stretti con Cremona: Ludovico il Moro, dopo aver trascorso nel Castello i primi anni del ducato del fratello Galeazzo Maria (1466-1467) completando la propria educazione principesca, finirà per interessarsi a Cremona solo negli anni Novanta¹²; e Ascanio Sforza, nonostante la nomina a vescovo della città dal 1486, riserverà scarsa attenzione alla propria diocesi di "frontiera", concentrando più volentieri la propria attività mecenizia tra Pavia, Milano e Roma¹³. Nonostante ciò, forse anche grazie ai natali cremonesi dell'attivissimo segretario ducale Marchesino Stanga, l'età di Ludovico vede estendersi anche a Cremona quella vivacità edificatoria

⁸ Il cronista e notaio Domenico Bordigallo, nella sua *Cronicha seu Istoria*, Biblioteca Statale di Cremona, ms. sec. XVI, Gov. 264, c. 138r, riporta che nel 1456 Francesco Sforza, Bianca Maria e Galeazzo Maria, accompagnati da molti ingegneri, si trasferiscono a Cremona per rifondare il Castello di Santa Croce: in Visioli, *L'architettura* cit., p. 252.

⁹ J. Gritti, *L'«usanza moderna» e la «maniera antica»: San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 33-61; Ead., *Echi albertiani. Chiese a navata unica nella cultura architettonica della Lombardia sforzesca*, Venezia 2014, in part. pp. 197-232.

¹⁰ «Cremona domina», la duchessa rafforzerà ulteriormente il suo legame con la città dopo la morte del marito, quando il bene dotale entrerà nel suo dominio diretto, sino a appoggiarne la secessione politica dal ducato: F. Leverotti, *Scritture finanziarie in età sforzesca*, in *Squarci d'archivio sforzesco*, Milano 1981, pp. 121-137; Gamberini, *Cremona nel Quattrocento* cit., pp. 36-37; M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale principe del Rinascimento*, Roma 2002, vol. I, p. 9. Sui rapporti con l'Osservanza: G. Chittolini, *Introduzione*, in *Ordini religiosi e società politica in Italia e Germania nei secoli XIV e XV*, a cura di G. Chittolini e K. Elm, Bologna 2001, pp. 7-29; G. Andenna, *Aspetti politici della presenza degli Osservanti in Lombardia in età sforzesca*, *ibidem*, pp. 331-371.

¹¹ Cfr. Visioli, *L'architettura* cit., pp. 273-284. Per le campagne di lavori al Corpus Domini, che vedono nel 1497 impegnati Guglielmo de Lera e Pietro da Prato, e nel 1498 Bernardino de Lera, cfr. J. Gritti, *Una vita in cantiere: materiali per Bernardino de Lera architetto*, in "AL", 146-148, 2006, pp. 94-110.

¹² G. Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley-Los Angeles-London 1994, p. 41. È a Cremona che Ludovico deciderà di tenere la dieta del 1483 e quella del 1484 in cui pianificare un nuovo attacco alla Repubblica veneziana: Gamberini, *Cremona nel Quattrocento* cit., pp. 36-37. Il 28 febbraio 1483 a Cremona convengono il legato pontificio cardinal Gonzaga, Alfonso d'Aragona, Ercole d'Este, Federico Gonzaga, Lorenzo de' Medici e Giovanni Bentivoglio, Ludovico il Moro e Ascanio (presidente del Consiglio Segreto) in qualità di padroni di casa: M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza* cit., p. 93.

¹³ «La sua vita è troppo nota, perch'io abbia a discorrerne in questo breve scritto solo dirò che non fu quasi mai alla sua sede di Cremona, ad amministrare la quale tenne Alessandro Oldovini patrio nostro, auditor di Ruota e nel 1497 vescovo di Cesarea per concessione di papa Alessandro VI», G. Sommi Picenardi, *Cremona durante il dominio de' Veneziani (1499-1509)*, Milano 1866, pp. 196-197; cfr. M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza* cit.

che da Milano si propaga ai principali centri del ducato sforzesco, attitudine che comunque una volta innescata non sembrerà diminuire con il successivo cambio di governo sotto il segno della Serenissima.

Quasi in parallelo agli interventi nelle cattedrali milanese e pavese, si procede anche su quella cremonese, con un cambio di passo rispetto alle precedenti campagne di completamento lapideo degli anni Settanta e Ottanta¹⁴: è infatti del 1491-1492 il controverso progetto di riforma della facciata di Alberto Maffiolo da Carrara, proveniente dal cantiere della Certosa di Pavia e nel frattempo impegnato nella grande macchina del tabernacolo eucaristico della Cattedrale di Parma (figg. 163, 164)¹⁵.

Il colloquio che Maffiolo intraprende con la preesistenza è a dir poco brutale: si tratta sostanzialmente della sovrapposizione di un corpo autonomo, al di sopra del rosone romanico, dove la mediazione tra la lingua "barbara" e una "moderna" è affidata al silenzio di una zona trapezoidale neutra. Su questa si appoggia una stretta loggia scandita da un ordine di paraste corinzie inquadranti nicchie, caratterizzata da un poco canonico pieno in asse, coronata da un perentorio quanto ripido frontone triangolare, e raccordata diagonalmente con volute tanto elaborate quanto schematiche. Il tutto è condotto con mano sommaria sia per il trattamento dei dettagli architettonici che di quelli plastici. Ad accentuare ulteriormente l'effetto paratattico della composizione contribuisce la loggia a terra, che collega tutti i corpi della Cattedrale prospicienti la piazza, prevista nel 1492 in sostituzione dell'antica loggia lignea, senza tener conto di alcun allineamento delle quote (fig. 165)¹⁶.

¹⁴ V. Zani, *La scultura dalla prima metà del Quattrocento al 1550*, in *Cattedrale di Cremona*, a cura di F.M. Ricci, L. Casalis e G. Guadalupi, Parma 2007, pp. 81-89.

¹⁵ «Messer Bartholmeo. Li deputati sopra la Fabrica del Domo de Cremona hano mandato novamente ad noi maestro Alberto da Carrara ingegnere col quale se sono accordati per fare la fazata de quella chiesa. Havendo noi veduto quello che epsi fabricieri ne hano scripto et apresso el designo de questa opera ne siamo restati satisfacti: et però driciamo epso maestro Alberto ad voi, volendo che li faciati voi, o faciati fare da Alberto Feruffino se non spectara a voi, littere patente in forma espediente de potere condure li marmori da Carrara de Veronese et de Bersano a Cremona liberamente et senza pagamento de Dacio etc.», lettera di Ludovico il Moro a Marchesino nel 1491, in Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva* cit., p. 271. L'atto di convenzione tra Maffiolo da Carrara e i fabbricieri della Cattedrale il 18 luglio 1491, vede tra i testi Eliseo Raimondi, che avvierà la riforma del proprio palazzo dal 1494: M. Visioli, *Palazzo Raimondi. Nuove ricerche in occasione del restauro della facciata*, Viareggio 2001, pp. 73-74. Cfr. V. Zani, *Alberto Maffioli: Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti*, schede in *Pinacoteca Civica di Vicenza. Scultura e arti applicate dal XIV al XVIII secolo*, a cura di M. E. Avagnina, M. Binotto e G.C.F. Villa, Cinisello Balsamo 2005, pp. 68-72, cat. 32-33 e Id., *La scultura dalla metà del Quattrocento al 1550* cit., pp. 85-86; M. Visioli, *La piazza maggiore dal medioevo all'Età Moderna*, in *Il palazzo comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni*, Cremona 2006, pp. 17-57: 31-35.

¹⁶ Il nuovo portico viene promosso dai nuovi fabbricieri in polemica col costoso fastigio progettato da Maffiolo, il quale il 30 settembre 1492 procede a smantellare la loggia in costruzione; compromessi i rapporti il 12 settembre 1494 lo scultore carrarese viene liquidato dai fabbricieri: A. Talignani, *Alberto*



163 Cattedrale, Cremona.



164 Cattedrale di Parma. Alberto Maffiolo da Carrara, tabernacolo eucaristico.



165 Loggia di Piazza, Cremona.

Ad eseguire i lavori della nuova facciata della Cattedrale (e forse alterando il progetto di Maffiolo nel 1498, quando gliene verrà affidato il completamento dopo la partenza del carrarese nel 1494) è Giovanni Pietro da Rho, che si occupa anche della realizzazione della loggia su piazza¹⁷.

Quest'ultima presenta nel primo registro una serie di elementi di forte novità in Lombardia: pulvini brunelleschiani a mediare tra gli archi e i capitelli corinzi delle colonne, mentre queste ultime, appoggiate su piedistalli, recano basi attiche e, per il portico a destra del portale della Cattedrale (realizzato nel 1502), plinti circolari. Tali elementi hanno precedenti milanesi recentissimi: per il pulvino la bramantesca Canonica di Sant'Ambrogio iniziata nel 1492 (per il cui convento Ascanio Sforza era commendatario dal 1487)¹⁸; mentre il plinto circolare potrebbe richiamare quel tipo, ammesso da Alberti solo per un genere molto raro di tuscanico¹⁹, ma che, probabilmente come esito di una riflessione vitruviana e associato a un ordine corinzio, si trova nel portale di Santa Maria della Grazie (1489-1490), in una soluzione molto simile a quella cremonese anche per la dimensione del toro superiore molto ridotta. Il registro superiore della loggia cremonese, secondo il contratto del 1492, era previsto sormontato da un attico scandito da coppie di colonnine o balaustrini binati architravati dell'altezza di un braccio e mezzo (circa 1 metro)²⁰, che a sua volta avrebbe potuto richiamare gli esempi fiorentini della brunelleschiana cappella Pazzi e delle Cantorie di Santa Maria del Fiore di Donatello e Luca della Robbia (attraverso la mediazione di Alberto Maffiolo da Carrara).

L'interesse di Ludovico il Moro naturalmente non si limita agli interventi su piazza, che coinvolgono, seppur con meno vigore, anche il palaz-

Maffioli, architetto e scultore di Carrara tra le cave e la pianura padana, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapicidi da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Galli e A. Bartelletti, Pisa 2018, pp. 71-97: 85-87; Visioli, *L'architettura* cit., pp. 255-256, assegna la progettazione della loggia a Maffiolo e l'esecuzione con un innalzamento delle quote (di qui l'oggetto del contendere), a Pietro da Rho.

¹⁷ C.R. Morscheck, *Rho (de Raude)*, in *The Dictionary of Art*, New York 1996, vol. XXVI, pp. 288-289; Visioli, *L'architettura* cit., p. 258; C. Bonetti, *Le statue di Francesco Sforza e Bianca Maria nella facciata della cattedrale di Cremona (1491-1494)*, in "ASL", LIV, 1927, pp. 114-132.

¹⁸ A.E. Werdehausen, *Bramante e il convento di Sant'Ambrogio*, in "AL", 79, 1986, pp. 19-48. La Canonica milanese potrebbe essere fonte anche per l'impianto generale della loggia: in entrambi i casi si tratta di una sequenza di archi che inquadra un episodio monumentale a scala maggiore.

¹⁹ Del quale però egli stesso dichiara di non aver mai trovato esempi antichi: L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, Milano 1989, vol. II, p. 572. A questa interpretazione potrebbe far riferimento il disegno di Francesco di Giorgio Martini, codice Saluzziano 148, f. 28.

²⁰ La loggetta superiore, completata per sole cinque campate, subisce una decisiva modifica negli anni Venti del secolo successivo a opera di Lorenzo Trotti che la trasforma riproponendo il partito del chiostro di San Pietro al Po recentemente realizzato da Cristoforo Solari, nel cui cantiere risulta coinvolto dal 1505. Cfr. A.E. Werdehausen, *Il chiostro di San Pietro al Po*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 400-403; Visioli, *L'architettura* cit., pp. 257-260, 284-285.

zo Pubblico e la piazza del Capitano²¹: con le richieste, tutte datate 1496, di «remove le lobie, lazar le case et farle depingere», di demolire alcuni portici nella contrada di San Gallo, e di far eseguire un disegno della città nel quale si mostrassero gli «edifici più notabili»²², dimostra di declinare in terra cremonese la medesima “volontà di forma”, già espressa per Milano e Pavia, inaugurata con le strategie urbane del 1492-1493 estese ai centri del ducato, in un progetto urbano a scala territoriale²³.

Da questo punto di vista il tentativo di Ludovico di promuovere la costruzione di un quartiere sforzesco a Cremona, da datare al breve soggiorno del 1498, ha un esito fallimentare²⁴. La sollecitazione rivolta al luogotenente di Cremona, Erasmo Trivulzio, di convincere «alcuni cittadini gentiluomini» a prendere a livello alcuni terreni a est della Cattedrale, e già di proprietà vescovile (dunque in capo ad Ascanio Sforza), passa attraverso la consueta ma sempre efficace immagine del buon governo della cosa urbana:

desideriamo grandemente la bellezza et ornamento de quella nostra Città et per questo desiderando che in la contrada del prato del Vescovo se facciano qualche belli palazzi et case, per essere nel loco che è havemo operato cum el Reverendissimo et Illustrissimo Monsignore el cardinale nostro fratello chel fusse contento dare a livello de quelli soi terreni quali ha ne la dicta contrada a chi ne volesse per farli qualche casa onorevole [...] [e di] operare et fare quanto sarà necessario perché questo effetto reuscisca: el quale non porria essere desiderato più da noi como è²⁵.

Tuttavia l'operazione si configura sotto il segno di una scarsa lungimiranza: non si trattava, come nel caso milanese, di donazioni di immobili della camera ducale da dislocare a proprio piacimento entro un tessuto urbano molto controllato dal punto di vista giuridico, né dell'emanazione di norme generali, bensì di promuovere grandi operazioni immobiliari su terreni vescovili (dunque non di proprietà della camera ducale o *similia*) che in ultima istanza non sarebbero rientrati nella proprietà degli eventuali promotori auspicati²⁶.

²¹ *Il Palazzo Comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni*, a cura di A. Foglia, Cremona 2006; Visioli, *L'architettura* cit., p. 260.

²² Le istanze sono datate rispettivamente: 8 febbraio, 16 marzo, 8 luglio 1496, in Visioli, *L'architettura* cit., p. 260.

²³ Cfr. R. Schofield, *Ludovico il Moro and Vigevano*, in “AL”, 62, 1982, pp. 93-140; P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditiale à Milan (XIV-XV siècles)*, Roma 1998, p. 607; e *supra*, pp. 161-164.

²⁴ G. Jean, *La “casa da nobile” a Cremona. Caratteri delle dimore aristocratiche in età moderna*, Milano 2000, pp. 24-26.

²⁵ 21 novembre 1498, *ibidem*, p. 24 n. 34.

²⁶ Cfr. *supra*, pp. 76-78, 183, 189-193.

All'interno di questo quadro va letta la quasi contemporanea missiva del segretario ducale Bartolomeo Calco, datata 6 novembre 1498, sempre al luogotenente di Cremona che aveva richiesto la presenza in città di Cristoforo Solari e Amadeo «per attendere alla fazata de la chiesa cathedrale, piazza et palazzo et allogiamento de li Provisionati», in cui si stabilisce di rimandare il loro arrivo prima delle feste di Natale, promettendo che «dicto maestro Iohanne Antonio venerà» e sollecitando nel frattempo l'invio di un «dessigno per possere vedere quanto sarà dessignato in ante che se devenga a l'opera [...]»²⁷.

Al crollo del ducato sforzesco, nel 1500 il neo podestà di Cremona, il patrizio veneziano Domenico Trevisan descriverà Cremona «bella città [...] è belle caxe, et n'è forsi 100 di valuta di ducati 1000 l'una [...]»²⁸, ritraendo un contesto senz'altro rinnovato. Parecchie dimore gentilizie e mercantili erano state ammodernate a partire dalla fine degli anni Ottanta: tra queste spiccano i palazzi del tesoriere ducale Benedetto Fodri, dei Trecchi, di Eliseo Raimondi, di Gabriele Meli, di Luca Affaitati, e quello di Cristoforo Stanga, padre del potente segretario ducale Marchesino²⁹.

Marchesino è figura senz'altro centrale: organizzatore della politica culturale della corte sforzesca, tiene i contatti con la committenza artistica milanese e gli artisti, nonché gestisce le strategie urbane del duca³⁰. Se a Milano è egli destinatario di un nuovo palazzo dono di Ludovico sulla piazza del Castello, a Cremona lo sfarzoso portale del palazzo di famiglia è chiamato a ricordarne la posizione di «vicario» ducale. Tuttavia, nonostante l'impianto a doppio cortile, su modello di palazzo Medici a Firenze e quello di Cecilia Gallerani a Milano, peraltro già ripreso in città nel palazzo Trecchi a Sant'Agata³¹, la casa degli Stanga non sembrerebbe dimostrare una volontà di aggiornamento definitivo; questo più che altro è affidato all'elaborato portale attribuito a Giovanni Pietro da Rho, atto a esprimere, come uno squillante microcosmo scultoreo, una certa opzione di gusto della corte sforzesca (figg. 166, 167)³².

A guardar poi i documenti, i singoli contratti, la *renovatio* dei singoli palazzi sembrerebbe procedere per campagne parziali: a partire da interventi sulla *domus magna* di famiglia, in genere caratterizzata da una struttura estremamente composita, commissionando elementi lapidei,

²⁷ *Documenti Amadeo*, doc. 577 (6 novembre 1498).

²⁸ Relazione in Collegio di Domenico Trevisan, 9 novembre 1500: Sanudo, *Diarii* cit., vol. III, coll. 1041-1043.

²⁹ Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 39; Visioli, *L'architettura* cit., pp. 272-273.

³⁰ N. Covini, «*La bilancia drita*». *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano 2007, pp. 320-321; E. Rossetti, *Stanga, Marchesino*, DBI, XCIV, 2019, *ad vocem*.

³¹ Visioli, *L'architettura* cit., pp. 268-269.

³² Cfr. *infra*, pp. 471-473.



166 Palazzo Stanga, Cremona. Portale ancora collocato in sede. Foto di Aurelio Betri, 1875 ca.



167 Palazzo Stanga, Cremona. Prospetto verso il cortile. ASCr, Dono Vaiani, cart. 30, n. 56.

come colonne per un cortile, adattamenti di ambienti, o grandi portali che con minor spesa avrebbero ben rappresentato l'*adequatio* alla moda moderna di un committente³³.

All'interno del quadro sin qui sommariamente delineato, spiccano due oggetti eccellenti: il palazzo di Benedetto Fodri e quello di Eliseo Raimondi. Se rispetto al contesto urbano quest'ultimo dichiara con la sua *facies* la propria alterità, quello di Benedetto Fodri sembrerebbe a prima vista perfettamente acclimatato, soprattutto per l'impiego massiccio di fregi in formelle di cotto a stampo. Al suo interno però l'intreccio di architettura e pittura propone una consapevolezza aggiornata su temi che si andavano elaborando in quegli anni a Milano.

Appare dunque necessario re-immersed entrambi i palazzi nel loro contesto, verificandone l'eventuale portata "eversiva" e analizzandone i rapporti sia rispetto all'architettura locale sia con la cultura architettonica milanese.

³³ Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., pp. 19-71.

«Historie, fabule et ciencie» nel palazzo di Benedetto Fodri

La facciata di palazzo Fodri, prospiciente sull'attuale e stretto corso Matteotti, presenta una chiara bipartizione tra piano terreno e piano nobile: un piatto basamento, con un intonaco inciso secondo una sottile opera isodoma e ritagliato dalle finestre, dal quale emerge l'episodio plastico del portale marmoreo; un piano nobile completamente liscio aperto da finestre rettangolari trabeate appoggiate a una ricca trabeazione decorata da formelle a stampo; la *finitio* è affidata a una trabeazione terminale, con aperture circolari nel fregio, dalle quali sporgono busti di dame e cavalieri¹. Nonostante la successione di trabeazioni, è assente qualsiasi possibile declinazione di ordine architettonico; misura e proporzione restano sinteticamente affidate ai lunghi "ricinti" in cotto che rilegano la facciata, così come in cotto, materiale tradizionale dell'edilizia cremonese, sono le finestre del primo piano, quelle nel fregio e i busti. Fin dal primo sguardo emerge un'evidente tensione fra la nudità delle murature, ciò che attiene la struttura, e gli elementi scultorei della decorazione, rimarcata dal contrasto cromatico e plastico affidato agli opposti chiaro-rosso, piatto-scolpito (fig. 168).

Questo sobrio *understatement* della facciata non viene perseguito all'interno. Varcato il portale marmoreo coronato da un timpano triangolare, un arco trionfale a scala domestica, attraverso un andito coperto da due cupole in successione, si accede al cortile, che in una ritmica ideale costituisce il terzo elemento annunciato dal sistema voltato (figg. 169, 170). Il passaggio spaziale produce un disorientamento tale da attenuare la percezione di forte irregolarità dell'invaso del cortile: a pianta quadrangolare fuori squadra, con al piano terreno tre stretti bracci porticati a sud, est e ovest, mentre al piano superiore una loggia si svolge lungo i bracci sud e ovest (figg. 171, 172).

Un gioco di rispecchiamenti e slittamenti viene innescato tra ordini architettonici e decorazioni scolpite o dipinte (figg. 173-177). Il primo registro del cortile, lungo i bracci est e ovest, è scandito da quattro campate, con colonne su piedistalli dotate di capitelli compositi sormontati da

¹ Il titolo del capitolo è tratto dal passaggio di una lettera di Mario Equicola del 1516, pubblicato in G. Agosti, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 215.



168 Palazzo Fodri, Cremona. Prospetto verso via Matteotti.



169 Palazzo Fodri, Cremona. Portale.





171 Palazzo Fodri, Cremona. Planimetria del piano terreno, con evidenziate in grigio chiaro la porzione di proprietà coinvolta nel nuovo intervento promosso da Benedetto Fodri dal 1488, e in grigio scuro l'ipotetica area corrispondente alla restante parte della *domus magna* ereditata nel 1479.

172 Palazzo Fodri, Cremona. Planimetria del primo piano.



173 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, veduta verso il braccio meridionale.



174 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, veduta verso il braccio occidentale.





176 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, braccio settentrionale.



177 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, angolo nord-orientale.

alti pulvini su cui s'impostano archi a tutto sesto. Lo stesso partito lungo i bracci nord e sud assume la forma bidimensionale di una sequenza di tozze lesene che sorreggono archi a sesto lievemente rialzato, a spartire cinque campate con un passo più breve rispetto ai bracci adiacenti. La funzione di rilegare questo andamento variato di sostegni e archi, che vanno a raggiungere quote vistosamente diverse tra loro, è assolta da un'alta trabeazione, corrispondente a quella in facciata, composta di formelle in cotto decorate con scene all'antica alternate a elementi neutri, posti idealmente in asse con i sostegni sottostanti. Per quanto riguarda il braccio nord, al posto della trabeazione decorata si trova un elemento funzionale: un *pontile* sorretto da lunette impostate sui pulvini delle paraste inferiori.

Il secondo registro del cortile prosegue quest'attitudine al variar continuo: lungo i bracci adiacenti sud e ovest corre una loggia aperta con archi impostati direttamente su basse colonne a candelabra con capitelli compositi, senza rispettare gli allineamenti sottostanti; mentre i due lati adiacenti opposti, est e nord, propongono un rispecchiamento affidato all'architettura dipinta. Si tratta dei due lati del cortile relativi ai corpi di fabbrica verso strada, più alti rispetto a quelli sud e ovest (contengono anche il piano corrispondente in facciata alla trabeazione superiore) e pertinenti a due saloni, di cui uno, quello affacciato sulla strada principale, risulta disimpegnato esternamente mediante il *pontile* sul cortile.

Questa disparità di quote viene dissimulata tramite l'impiego di un impaginato architettonico del tutto autonomo rispetto a quanto sin qui dispiegato. Il prospetto orientale presenta quattro alte finestre centinate, che includono un profilo arcaicizzante a bifora con capitello pensile, appoggiate sulla trabeazione sottostante; tali aperture sono comprese in un sistema di più ampi archi a tutto sesto impostati su tre semicolonne a candelabra, poggiate su alti piedistalli e dotate di capitelli di tipo "italico". Solo per questo lato del cortile va osservato come la sequenza degli allineamenti verticali risulti rigorosamente rispettata, e sottolineata dai risalti di tutti gli elementi del parapetto-trabeazione sottostante.

L'*accidens* prodotto dallo scontro tra questo prospetto, il più importante, per dimensione e qualità della decorazione, e le pareti adiacenti produce due soluzioni, ciascuna adeguata ai soggetti in gioco. L'unione delle facciate est e sud al secondo registro del cortile è tutta affidata alla muratura: mentre sulla parete sud l'impossibilità di ricavare un'ulteriore campata ad arco su colonna lascia spazio a un tratto murario affrescato con una specchiatura, sulla parete est l'arco oltrepassa la cornice della facciata adiacente, e, al di sotto, in luogo di un sostegno a candelabra in terracotta ne viene dipinto uno analogo a monocromo (fig. 175).

Sulla parete est, a riempire lo spazio tra le arcate e le finestre, è ancora leggibile una decorazione incisa sulla muratura, a campiture trapezoidali

chiare e scure digradanti che simulano una superficie incurvata con un oculo superiore, mentre a ribattere lateralmente le candelabre si distinguono chiaramente dei piedritti incisi, che non sorreggono alcunché.

La risoluzione dell'*accidens* mediante il passaggio dalle forme architettoniche reali alla pittura avviene anche all'incontro tra i fronti est e nord, in modo non privo d'incertezze, data la presenza di un tratto di modanatura sul quale si appoggia l'arco in terracotta, per poi proseguire lungo la facciata nord trasferendovi l'intero partito della facciata est in forma dipinta, e che lungo questa parete si svolge in modo del tutto slegato rispetto alla scansione dei sostegni architettonici sottostanti (fig. 177).

La definitiva dichiarazione di appartenenza di questi due prospetti del cortile a tempi diversi avviene al livello dei coronamenti, nell'aggancio tra la grande scozia dipinta della parete nord e il fregio superiore della parete est: dove il corteo bacchico della formella fittile corre fin dentro l'accampamento medievale, quasi a dar forma alle parole scritte da Wibaldo, abate di Corvey, nella lettera all'amico Manegoldo nel 1149: «Potresti dire che io monaco e già al principio della vecchiaia, vado leggendo e meditando su opere dei gentili. Ma sappi dunque che nei loro accampamenti io non entro come disertore e transfuga, ma come esploratore bramoso di far bottino; e se riuscirò a rapire una donna Madianita, le taglierò unghie e capelli per potermi congiungere a lei in matrimonio legittimo»².

Documenti antichi e moderni

Su questo palinsesto assai vitale e scoordinato abbiamo a disposizione un buon dossier documentario, a partire dal committente Benedetto Fodri, che dopo aver ereditato nel 1479 dal padre Bartolomeo di Guglielmo, la *domus magna* in vicinia Sant'Ippolito, affacciata con due lati verso strada, composta da diversi corpi di fabbrica organizzati intorno a due cortili³, vi interverrà a partire dal 1488 con diverse campagne di lavori descritte da una serie di atti assai dettagliati.

² *Petri Venerabilis abbatis Cluniacensis noni Opera omnia: accedunt Wibaldi abbatis stabulensis necnon Ernaldi abbatis bonaevallis epistolae et opuscula*, in J.P. Migne, *Patrologia Latina*, Parisiis 1890, CLXXXIX, coll. 1252 B, cit. in S. Settis, *Continuità, distanza, conoscenza. Tre usi dell'antico*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1986, vol. III, p. 383.

³ Bartolomeo muore il 3 luglio 1479, è sposato con Margherita de Stavoli, nel testamento sono indicati come eredi i due figli maschi Guglielmo e Benedetto, ma il primo viene liquidato, mentre a Margherita è accordato l'usufrutto della casa a vita. C. Bonetti, *Il palazzo Fodri*, in "Cremona", VIII, 1930, pp. 339-349: 340; e *Palazzo Fodri. Dai Fodri alla Fondazione Città di Cremona: una storia intensa e plurisecolare*, Cremona 2012, regesto documentario a cura di A. Bellardi e G. Pisati, doc. 1, pp. 10-11.

Il primo è la convenzione del 26 marzo 1488 tra il committente e il *magistro* Giovanni Pietro da Rho *picaprede*⁴, per la fornitura di «pietre marmoree otto di pietra marmorea bresciana», «buone lodevoli e belle» per casa Fodri: quattro entro il mese di marzo e quattro per la Pasqua successiva, promettendo di finire l'opera entro un anno. Le pietre dovevano essere ciascuna, dalla cima al piedistallo, di nove braccia e lavorate secondo il disegno «super uno folio magno» tenuto da Benedetto Fodri. Oltre le cose predette il Da Rho era tenuto di fare «un'arma grande del signor Benedetto» da collocare «in et super angulo domus», di «detta pietra marmorea di Brescia, bella, lodevole e degnamente lavorata». ⁵ Viene indicato un modello da seguire: tutte le pietre dovevano essere della «stessa bellezza e bontà, come erano quelle marmoree di Giovanni Francesco de Ariberti, poste in opera nella sua casa, situata nella vicinia San Egidio, e dette pietre dovevano essere della stessa bellezza e bontà, quali erano le stesse pietre poste in opera al di sotto della loggia del detto Giovanni Francesco». ⁶

Una seconda fornitura viene ordinata, il 14 novembre 1488, a Nicolò da Porlezza: sei colonne marmoree «ossia di lapidi bresciane, buone, belle, senza difetti (scisuris) e screpolature, bianche e della miglior bontà e bellezza quali sono le colonne messe in opera sotto la loggia di Giovanni Francesco Ariberti, cognominato Francese, le quali colonne dovevano esser fatte e costruite nei modi e forme come sopra, e, cioè, ben finite di braccia 9 cadauna dalla base alla sommità», con consegna prevista per la Pasqua successiva. Inoltre «detto maestro Nicola era tenuto per ciascuno

⁴ In Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 342, riassunto in *Palazzo Fodri* cit., doc. 6, pp. 12-13. L'atto è rogato nell'ufficio di Benedetto «in domo in qua exercetur officii tesauneria posita tenus plateam majorem et in Vicinia Maioris Porta Pertuxii», i testimoni sono Jo. Francesco de Ariberti, maestro Jo. Antonio de Cumis e Francesco de Benalio. Quest'ultimo potrebbe essere Francesco Benaglio († 1492) pittore veronese di formazione padovano-mantegna, autore della pala di San Bernardino (1462), trasposizione della *Pala di San Zenò* di Mantegna, a cui è attribuito l'impaginato dipinto per l'altare Cartolari-Nichesola nel Duomo di Verona; allo stato attuale degli studi la sua biografia appare tracciata fino agli anni Sessanta e poi si fa indefinita: F. Rossi, *Frammenti di una generazione perduta, nei dintorni di Francesco Benaglio*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, a cura di S. Marinelli e P. Marini, Venezia 2006, pp. 105-115. Nel documento i *magistri* Francesco Pampurino, *quondam magistro* Antoniolo, e Giacomo de Ravitiis, *quondam magistro* Battista, prestano fideiussione in favore del Da Rho. Sul coinvolgimento del *magistro* Francesco nei cantieri diretti da Bernardo De Lera, cfr. *infra*, pp. 486 n. 28, 490, 522.

⁵ Per la nicchia originaria, le cui tracce sono state rinvenute durante il restauro del 1930: V. Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, a cura di A. Bernardi, Cremona 1982, pp. 110-111. Il risvolto angolare tra il prospetto principale e il vicolo presentava un raccordo curvo, costituito da un piedritto terminante con una mensola a foglie a reggere il peso dell'intero angolo del palazzo. Era costruito con elementi sovrapposti di granito «di ceppo durissimo, assai rustici». Nel medesimo spigolo, appena sotto il fregio con i busti, è stata rinvenuta una nicchia angolare in seguito otturata e intonacata, probabilmente sede per uno scudo recante le armi della famiglia.

⁶ Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 342; *Palazzo Fodri* cit., doc. 6, pp. 12-13.

pedistallo ed in ciascuno pedistallo di ogni colonna fare un'arma a piacimento del signor Benedetto nella quale arma doveva essere scolpita e intagliata l'arme del signor Benedetto ed anche intagliata similmente l'arma della signora Bartolomea Schizzi, moglie di Benedetto». Nei pedistalli andavano inoltre lavorate «quelle lettere che venivano date dal signor Benedetto». Lo stesso *magistro* doveva fare una «pietra marmorea bresciana in luogo e scambio di un'altra simile arma, che aveva fatto il maestro Giovanni Pietro de Rho Milanese, pica prede, al detto Benedetto, da porsi in testa alla casa predetta; la quale arma fatta da Maestro Pietro de Rho a Benedetto, il maestro Nicola dichiarava di aver vista, e diligentemente esaminata ad istanza del committente». Infine, maestro Nicola si obbligava di fare in pietra di Brescia un «bucheto a sepoltura [...] bello, lodevole di larghezza once 18 coi suoi incastri e con l'arma del signor Benedetto sopra il bucheto». Il tutto per 180 lire imperiali⁷.

Sino a questo punto Benedetto sembrerebbe aver ordinato a Giovanni Pietro da Rho, reduce dai lavori del portale di palazzo Landi a Piacenza (1481-1483), otto pietre lavorate secondo il disegno «super uno folio magno» da lui tenuto, «ciascuna dalla cima al pedistallo di longitudine braccia nove», e uno scudo con le insegne Fodri, da collocare sull'angolo del palazzo. Il tutto avrebbe richiesto parecchio tempo: un anno, vale a dire con consegna entro marzo 1489. A novembre 1488 Benedetto chiede a Nicolò da Porlezza sei colonne alte nove braccia dalla base alla sommità (si dovrebbe dunque trattare di fusti), le decorazioni per i pedistalli delle suddette colonne, e un'altra insegna dei Fodri, in sostituzione di quella di Giovanni Pietro da Rho, che forse era già stata consegnata e mal valutata. Il tutto con consegna per Pasqua 1489.

Si tratta sicuramente dei contratti per gli elementi da collocare al piano terreno del cortile, che forse occupava una superficie leggermente diversa, dato che i conti al momento non tornano: è plausibile, soprattutto per il fatto che gli atti sono tutti rogati con il medesimo notaio, che si tratti della fornitura delle lastre per le paraste (al Da Rho) e delle colonne con pedistalli (Porlezza), mancano i capitelli, che non risultano menzionati in alcuno dei contratti, e infine il numero dei sostegni non corrisponde a quello attuale (otto colonne, dieci paraste). Oppure mancano all'appello dei contratti andati perduti.

⁷ Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., pp. 342-343; cfr. *Palazzo Fodri* cit., doc. 7, p. 13 dove viene trascritto: «loco et scontro». Non sappiamo se vi fosse un rapporto di parentela tra la moglie di Benedetto Fodri, Bartolomea Schizzi, e il notaio Paolo Schizzi che roga questa serie di atti. Il Porlezza, bresciano, aveva bottega a Cremona: nel documento è specificato «del fu Antonio Bresciano, abitante in contrada San Giovanni, e in quel tempo nella vicinia Mercatello in Cremona». Cfr. G. Mascherpa, *Palazzo Fodri*, in «cà de sass», VII, 29, gennaio-febbraio 1970.

È solo nell'aprile 1490 che Benedetto affida a Guglielmo de Lera l'intervento di riforma complessiva della casa, descritto in un altro dettagliatissimo documento⁸.

Magistro Guglielmo conviene «di *fulcire* ottimamente e lodevolmente tutto il fabbricato della casa del signor Benedetto posta nella vicinia Sant'Ippolito, dalla parte della strada pubblica, sia dallo stesso maestro Guglielmo come da altri maestri e pavimentare, intonacare, imbiancare e fare tutte le cose necessarie a quella casa verso la detta strada dalla parte interna ed esterna [...]. Di costruire tutti i camini necessari per tutta la casa tanto in basso come di sopra, ed anche sopra il tetto nella forma degli altri camini esistenti nella parte più bella della casa»⁹.

Magistro Guglielmo «promittente facere pro anno presenti omne et totum id quod potuerit et postea dare omnia et singula predicta fulcita a mense iunii proxime futuro usque ad unum annum sub pena et in pena librarum decem et dupli damni», s'impegna poi a:

– «trahere et facere murum supra anditum dicte domus inclavatum pro ut opus fuerit, ita quod stet et remaneat fortis murus ipse usque subtus granarium» (i lavori al corpo su strada sembrano consistere in una regolarizzazione delle murature esistenti a sinistra dell'atrio);

– «volvere anditum et incidere integre a manu cum duobus tiboretijs intus secundum designum ibi presentatum qui remansit et remanet penes suprascriptum dominum Benedictum» (i due *tiboretijs* che Bonetti aveva tradotto con alberelli potrebbero essere più plausibilmente dei tiburi, vale a dire le due cupole nell'andito, che Guglielmo è tenuto ad eseguire secondo un disegno fornitogli dal committente);

– «debeat ac teneatur inbochare intonegare et dealbare omnes muros ipsius totius domus et alia facere necessaria; et inbocare ac netezare cornicem existentem circhum circha dictam domum et intus ac foris et asettare ac ordinare omnes fenestras et seu balchonos tam intus quam foris in dicta domo» (si tratta della cornice che girava tutto intorno alla casa, che andava lisciata);

– «fulcire saletam existentem prope turim dicte domus»;

– «solare et intonegare granarium logie seu lobie a sumitate usque ad fondum et squadrare logiam magnam ita quod sit recta usque ad granarium» (la loggia *magna* dovrebbe essere quella a est);

⁸ Il contratto del 27 aprile 1490, in Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., pp. 343-348, è integralmente trascritto da A. Scotti, *Architetti e cantieri: una traccia per l'architettura cremonese del Cinquecento*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, Appendice II, pp. 384-385; e commentato a pp. 372-373. Va osservato come il De Lera risultasse già fideiussore per Nicola da Porlezza nel contratto del 1488.

⁹ Traduzione di Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., pp. 343-344.

– «facere voltas logie honorificas in quatuor croserijs et solare desuper et desuptus» (potrebbe trattarsi del braccio ovest);

– «facere murum venientem ad murum lobie usque ad murum dividendem domum dicti domini Benedicti a domo illorum de Dovaria» (potrebbe trattarsi del muro di divisione a sud);

– «facere schalam magistram que tendit tenus murum lobie seu logie secundum formam schale domini Ellisey de Remondis et pulcritudinis schale ipsius domini Ellisey et incidere omnes gullas que erunt necessaria ad dictam schalam tam de suptus quam desuper cum architravo suo et frisis et volvere dictam schalam in modum et formam pro ut est schala predicta dicti domini Ellisey et facere omnes oculos ad croserias in omni quadra que erunt necessarij», e «super schalam magistram domus dicti domini Benedicti volvere omnem lobietam in integrum ad croserias subtus tectum»;

– «facere fundamenta quecumque lobiete tendentis ad cassum transversantem ad dictum domum et ponere columnetas marmoreas subtus dictam lobietam pro ut est ab alio latere et arcus dicte lobiete pro ut sint alii logie magne et ponere colomnetas marmoreas euntes per duas squadras versus schalam magistram et dictam lobietam seu logietam et volvere arcus super columnas ipsas seu columnellas et etiam volvere croserias dicte lobiete tam de subtus quam desuper et intonegare, dealbare et omnia facere necessaria ad fulcimentum et pro fulcimento predictorum» (si tratta del punto d'incontro tra la loggia sud e la facciata est del cortile);

– «volvere pontile ad lunetas bene et laudabiliter et per talle modum quod sit stet et remaneat fortis ponendo columnas de bassorelevo in compartitione que colonne de bassorelevo etiam vadunt deversus dictam schalam magistram» (da questo si evince come delle lesene sotto il pontile se ne debba occupare Guglielmo De Lera);

– «aptare bene et adornare curiam et fazatam logie magne *secundum aliud designum ibidem presentatum ac dimissum et relaxatum dicto domino Benedicto*»;

– «facere omnes fenestras [...] tam de subtus quam de super respectu magisterii a muratore»;

– «aptare omnes fenestras omnium caneparum cum suis cassaris et ponere lapides marmoreos ad dictas fenestras pro ut dabuntur per eum dominum Benedictum dicto magistro Gullielmo»;

– «solare tutam curiam [cioè la corte] dicte domus et stabulum et locum existentem»;

– «levare tectum existentem supra corpus domus transversam dictam domum et murare, solare, intonegare et facere omnia necessaria in dicta domo»¹⁰.

¹⁰ Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 384-385, corsivi miei.

Si tratta dunque di una riforma completa del palazzo: vengono ridefinite le altezze dei corpi, e di conseguenza le facciate, mediante il prolungamento della terminazione di gronda e il disegno delle finestre, mentre nel cortile si procede a connettere le diverse parti: la loggia *magna* a est, la loggetta con le colonnette al secondo registro ovest e sud, il “pontile” con i suoi sostegni a nord. Nella zona meridionale è prevista la costruzione di due scale: la nuova *schala magna*, su modello di quella in casa di Eliseo Raimondi, e una sottostante di accesso ai sotterranei.

Secondo un disegno fornito dalla committenza, Guglielmo è tenuto a sistemare l’atrio rialzando la parete e articolando la copertura interna in due cupolette, allo stesso modo egli si sarebbe occupato della decorazione della loggia *magna* e della *curia* secondo un altro disegno specifico¹¹.

Nel gennaio 1493 Benedetto Fodri commissiona ad Alberto Maffiolo da Carrara, all’epoca impegnato nel completamento della facciata della Cattedrale, il portale marmoreo da collocare all’ingresso, conforme al disegno presentato e accettato dal committente, entro il mese di maggio (fig. 169)¹². Nel contratto, dettagliatissimo, sono specificati i materiali lapidei: marmo di Carrara e calcare ammonitico delle Prealpi Bresciane, da impiegare per i singoli elementi architettonici. Dall’elenco delle intarsiature delle pietre possiamo poi evincere gli elementi architettonici previsti: una struttura su piedistalli con due ordini di colonne inquadranti l’arco del portale, medaglie nei pennacchi, due fregi alla sommità e un clipeo con le insegne dei Fodri¹³. Nel documento non sembra esservi un riferimento a un frontone triangolare come quello attualmente in opera.

I documenti sin qui elencati hanno fornito una serie di dati che vanno messi a confronto con quelli emersi durante la campagna di restauro condotta da Vito Rastelli nel 1930-1932, e che è utile riassumere in questa sede¹⁴.

Dall’analisi delle murature Rastelli ha chiarito che gli interventi commissionati da Benedetto Fodri a Guglielmo de Lera hanno investito una serie di immobili corrispondenti alla parte sinistra della facciata attuale e al corpo di fabbrica del palazzo lungo il vicolo Fodri. I due nuclei sono ancor oggi ben distinguibili nella tessitura della travatura dei soffitti – i saloni più antichi nei due piani sul settore destro della facciata sono coperti da travi sostenute da mensole con travicelli e tavolette, mentre sul lato sinistro e verso vicolo Fodri troviamo ambienti con apparecchiature

¹¹ *Ibidem*, e Visioli, *L’architettura* cit., p. 266.

¹² C. Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., pp. 345-346; e *Palazzo Fodri* cit., doc. 9, pp. 14-15. Il contratto è steso in casa Fodri, testimoni all’atto sono i magistri Giovanni Pietro de Gadio e Giacomo Oldoini.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Rastelli, *La “vera storia” di palazzo Fodri* cit.

più recenti, con soffitti a cassettoni intagliati – e nelle quote sfalsate dei pavimenti al primo piano. Rastelli ha inoltre osservato come l'unione tra i due corpi, abbia prodotto in facciata una leggera convessità¹⁵.

Questa divisione si riverbera lungo la facciata dove sono emerse tracce di residui d'imposta di una gronda curva “a scozia” affrescata, che seguivano l'andamento della cornice in terracotta attuale sino al muro che divideva in due il sottotetto; quest'ultimo è stato poi inteso come il punto di sutura con un altro nucleo edilizio¹⁶. Una terminazione in facciata con una gronda di questo tipo risulterebbe alternativa agli attuali tondi contenenti le teste scolpite: in effetti nei documenti non si fa cenno a opere scultoree per la facciata, che dunque potrebbero verosimilmente appartenere a una fase successiva.

Il prospetto verso strada rappresenta dunque un punto di grande incertezza: nella parte basamentale la scrostatura dell'intonaco operata per intero durante il restauro ha messo in evidenza mattoni sottostanti lavorati per accogliere un paramento successivo, a bugne di calce, con intaccature corrispondenti al disegno del bugnato, di cui seguono la trama. La zona superiore al fregio risultava invece costituita da una muratura in mattoni a rustico con antiche tracce di intonaco, il che ha fatto ipotizzare a Rastelli un'esecuzione in tempi e modi differenti anche per i paramenti murari della facciata¹⁷.

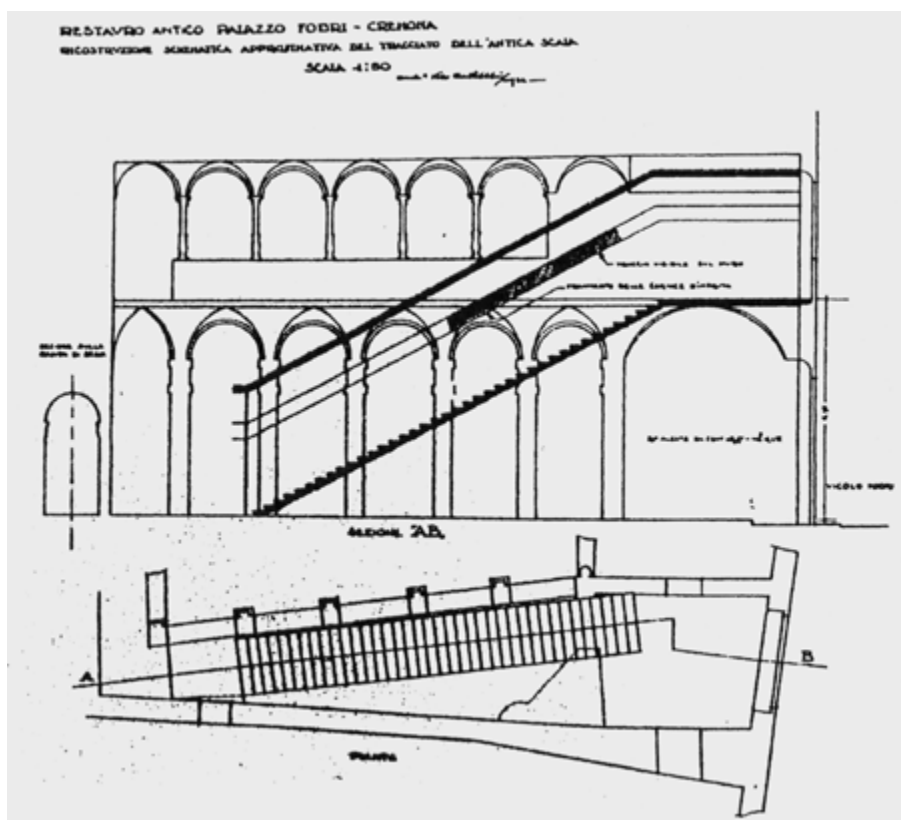
Della scala *magna* menzionata nei documenti, e registrata dal Campi nella sua preziosa mappa del 1583, sono emersi dei lacerti nello spessore del pavimento della loggia meridionale che hanno consentito di stabilire come essa si svolgesse a rampa unica lungo il lato sud del cortile tra due muri paralleli (fig. 178, 182)¹⁸. Il percorso cerimoniale prevedeva dunque l'accesso dall'atrio, l'attraversamento del cortile, la salita lungo il braccio sud, terminando superiormente in una prima sala che occupava l'intero

¹⁵ *Ibidem*, p. 7.

¹⁶ *Ibidem*, pp. 76-83. Il cornicione attuale è una ricostruzione in forme identiche a quello precedentemente in opera, demolito per ragioni di sicurezza.

¹⁷ *Ibidem*, p. 104. Saggi sulle murature interne corrispondenti hanno fatto emergere tracce di altre aperture, di dimensioni diverse dalle attuali e completamente spostate rispetto all'asse di queste ultime, rafforzando l'ipotesi di una risistemazione successiva. Dato che le finestre risultavano definitivamente manomesse, con i contorni rimpiccioliti, Rastelli ha proceduto ripristinando il contorno antico. Il prospetto lungo il vicolo era al rustico, con tracce di risvolto del fregio marcapiano in cotto. Tale mancanza di chiarezza ha fatto propendere Rastelli per il ripristino delle bugne a calce di facciata; e, nonostante i dubbi sull'originalità del disegno, si è scelto di mantenere l'assetto ultimo per le finestre inferiori e superiori: *ibidem*, pp. 106, 108, e ill. 68.

¹⁸ *Ibidem*, pp. 140-143, ill. 68, 69, e ricostruzione ill. 91. Sulla mappa e il suo valore documentario: M. Visioli, «Quasi un vivo simulacro della patria nostra»: la pianta di Cremona di Antonio Campi, 1582-1583, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folin, Reggio Emilia 2010, pp. 253-276.



178 Palazzo Fodri, Cremona. Ricostruzione della posizione dello scalone antico nel cortile secondo V. Rastelli.

braccio est. Una stanza quadrata fungeva da andito rispetto alla sequenza dei due saloni al primo piano sul lato nord, a loro volta disimpegnati esternamente tramite il "pontile". A questa sequenza, lenta e distesa, si aggiunge un secondo dispositivo di collegamento posto sull'angolo nord-est della casa: una stretta scala a chiocciola ricavata nello spessore murario, che collega rapidamente tre spazi a pianta quadrangolare sovrapposti.

La sequenza vede al piano terreno un ambiente decorato da un fregio a racemi fitomorfi su fondo rosso; al primo piano una stanza con soffitto a cassettoni e camino (l'identificazione da parte di Rastelli come una camera da letto, data la posizione di snodo tra la sala di accesso agli ambienti superiori e i saloni, è da respingere); e nell'attuale sottotetto l'ambiente più importante. Questo in origine era coperto da una volta a botte su lunette decorate con tondi contenenti, all'interno di un motivo a *guilloche*, lacerti di ritratti all'antica analoghi a quelli dipinti nell'atrio; e rilegato da una trabeazione dipinta con modanature all'antica e fregio policromo dipinto a racemi fitomorfi, sempre su fondo rosso; mentre gli sguinci della finestra sono decorati con affreschi su fondo rosso a girali vegetali sul modello antico delle lesene Della Valle-Medici¹⁹. Verosimilmente almeno una di queste stanze è coinvolta dalla riforma del 1490, quando uno dei compiti di Guglielmo de Lera era di «fulcire saletam existentem prope turim dicte domus» (figg. 179, 180).

Rastelli ha ipotizzato infatti che la sequenza delle stanze angolari dovesse emergere in forma di torre, successivamente tagliata²⁰, forse, come riporta il Campi, nel 1516 quando «fecero i francesi levar i merli della città, e fecero anco tagliare alcune torri de' privati cittadini»²¹.

Lo stesso Campi nella sua mappa cinquecentesca, pur ritraendo palazzo Fodri in modo schematico, ne coglie alcune delle sue principali caratteristiche: un cortile con logge affrontate a est e ovest, uno scalone situato sul lato sud, contenuto tra due muri; purtroppo non considera il resto dell'isolato, anche se l'apertura laterale delineata a ovest dall'estensore del disegno potrebbe indicare un passaggio tra diverse parti della proprietà Fodri, forse rimasta parzialmente composita ancora allo scorcio del XVI secolo, quando verrà trasformato nel monastero di Valverde (figg. 181, 182)²².

¹⁹ Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri* cit, pp. 89-92, e ill. 57-58.

²⁰ Le ispezioni di Rastelli hanno scoperto tracce che testimoniano di come la scala prosegue oltre la quota attuale per giungere in un corpo rialzato sul tetto a pianta quadrangolare, che formava una torretta o un'altana, cfr. *ibidem*, pp. 62, 91, 155, 159.

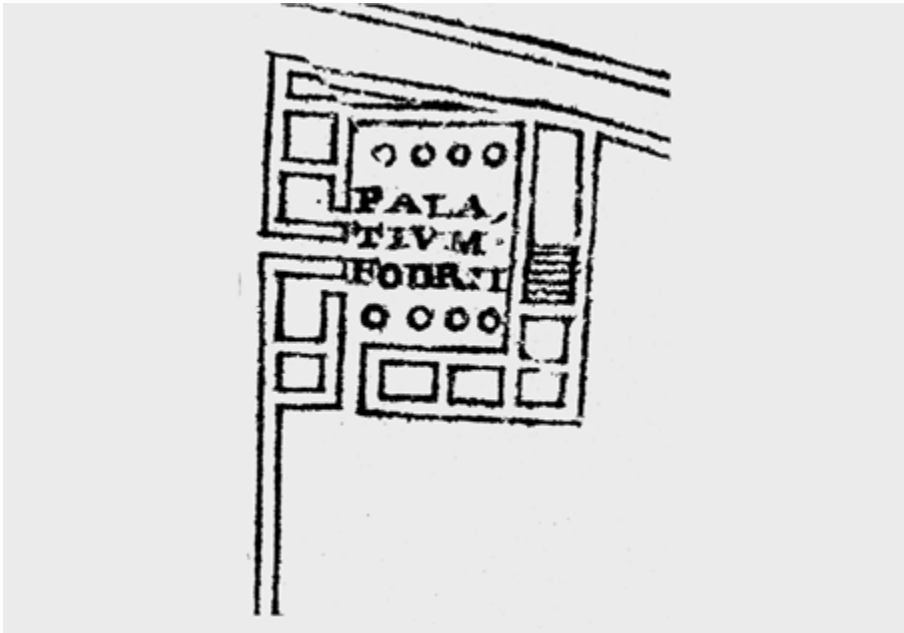
²¹ A. Campi, *Cremona fedelissima città...*, Cremona 1585, libro III, p. xiiij.

²² Nel 1578, con atti del 18 aprile, 18, 20 e 22 ottobre i fratelli Paolo e Bartolomeo Fodri, di Antonio Maria, nipoti di Benedetto, vendono «pallatio seu quibusdam *aliis domibus* invicem contiguus juris quondam Nob. D. Bartolomeis et Paulus de Fodris» alle monache del monastero di Valverde,



179 Palazzo Fodri, Cremona. Decorazioni affrescate nell'ambiente angolare al primo piano verso vicolo Fodri.

180 Palazzo Fodri, Cremona. Decorazioni affrescate nell'ambiente angolare a livello del sottotetto verso vicolo Fodri.



181 Palazzo Fodri, Cremona. Veduta dall'alto.

182 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, 1583. Particolare di palazzo Fodri. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano.

La breve vita privata del palazzo di Benedetto Fodri, sembra riassumere la parabola di una famiglia mercantile legata alla pubblica amministrazione sforzesca²³. I Fodri, insieme alle grandi casate cremonesi di tradizione mercantile come gli Oldoini, Sfondrati, Ala, Puerari, Sordi, Redenaschi, facevano parte della *Mercadandia*; tra questi alcuni si definiscono *camsores*, ovvero banchieri²⁴. Benedetto di Bartolomeo, creato cavaliere da Gian Galeazzo Sforza nel 1485²⁵, si avvicina con il fratello Guglielmo e il nipote Giovan Battista, all'ufficio di tesoriere ducale dal 1491 sino alla caduta del ducato²⁶. Probabilmente proprio in virtù di questa nomina, negli stessi anni è designato fabbriciere della Cattedrale, carica che mantiene anche dopo il 1499²⁷. Egli sembrerebbe così incarnare quella figura di funzionario statale che nell'andirivieni dei poteri in città resta saldamente agganciata alla propria posizione burocratica, in quanto la crisi politica generale non sembra aver provocato più di tanto una messa in ombra politica della famiglia, che nonostante tutto continua a mantenere intatto il proprio *status* sociale ed economico.

Benedetto muore il 24 febbraio 1523, e nel testamento rogato il 19 febbraio nella camera a pian terreno del palazzo, assegna al figlio Antonio Maria giurista: «la casa nella quae abita il testatore con l'altra casa comperata da Stefanino de Ponzoni, nonché quella nella quale c'è l'or-

per farne la sede dal convento, in Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 280; *Palazzo Fodri* cit., pp. 10, 16-17. Le sensibili modifiche apportate dalle monache al palazzo, che venne aggregato al convento adiacente, devono aver riguardato, oltre all'eliminazione della *schala magna*, una risistemazione generale degli immobili adiacenti. Le soppressioni degli ordini religiosi portarono nel 1785 al subentro nel palazzo del Sacro Monte di Pietà, che vi rimase sino al 1930, quando l'istituzione venne assorbita dalla Cariplo, che commissionò il restauro a Rastelli. Nel 1976 è seguito un altro restauro che ha comportato l'applicazione di resine epossidiche sulle formelle di terracotta, una "scorticatura" del portale, e l'intonacatura del piedritto angolare verso il vicolo, costruito in pietra e lasciato precedentemente a vista: A. Bernardi, *Premessa*, in Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri* cit., p. 13; per i passaggi di proprietà cfr. *Palazzo Fodri* cit., e Archivio Storico Intesa SanPaolo, Milano, ASI-CAR, *Archivi aggregati, Monte di Pietà di Cremona (MPCR), Patrimonio Stabili*, cart. 16, con documentazione relativa ai restauri (1903-1920).

²³ Visioli, *L'architettura* cit., p. 266.

²⁴ P. Mainoni, *Le Arti e l'economia urbana: mestieri, mercanti e manifatture a Cremona dal XIII al XV secolo*, in *Storia di Cremona* cit., pp. 116-161: 130.

²⁵ Si tratta di un privilegio già conferito al suo avo Bernardino da Francesco Sforza: L. Azzolini, *Palazzi del Quattrocento a Cremona*, Cremona 1994, p. 76.

²⁶ Sono registrate le nomine a tesoriere ducali di Guglielmo e Giovan Battista Fodri, il 1° gennaio 1491; e dei *nobilis viris* Benedetto e Bartolomeo Fodri il 1° gennaio 1499: C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco*, Milano 1948, p. 412; cfr. F. Leverotti, *Gli ufficiali del ducato sforzesco*, in "Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", IV, 1997, pp. 17-77.

²⁷ Come tale si occupa nel 1506 della prima commissione a Boccaccino di ritorno da Venezia, l'affresco del Redentore nell'abside del Duomo, dove il nome del Fodri compare ai piedi di Sant'Immerio. Cfr. Azzolini, *Palazzi del Quattrocento a Cremona* cit., p. 72; M. Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona* cit., pp. 300-340: 329.

to e lo stabulo e portico con corte comprata dai Calabria, con tutte e qualsiasi suppellettili etc»²⁸. Alla sua morte il palazzo doveva essere sostanzialmente finito dato che nel testamento non si accenna a lavori in sospeso²⁹. Benedetto darà invece disposizioni per la propria sepoltura da erigere in San Pietro al Po: «arcam marmoream constructa vel costrui et aedificando facere in dicta Ecclesia quae se extendere in horto dicti monasterii super dessignum superinde factum et in tamen altare construi facere anchonam honorificam et pulcram»³⁰. L'ancona risulta commissionata a Boccaccino, col quale Benedetto Fodri aveva avviato un rapporto di committenza sin dagli anni in Cattedrale, e risulta ultimata e pagata nel 1524³¹.

Comporre parti in assenza di concinnitas

Il palazzo di Benedetto Fodri si presenta come una sommatoria parattica di interventi: le soluzioni, le forme, e i dettagli architettonici parlano di mani e di idee intorno all'architettura assai diverse tra loro, da distinguere nel tentativo di capire se e in quali forme è avvenuta una collaborazione tra artisti, architetti, plasticatori e esecutori. Mettere a fuoco la natura di tale collaborazione, in un cantiere così affollato di personalità artistiche, potrebbe fornire indicazioni sulle dinamiche centri-periferie, dove, nella partita che vede confrontarsi Lombardia (con Milano-Pavia-Vigevano) e Veneto (con Padova-Venezia), Cremona pare offrire uno sguardo del tutto peculiare.

²⁸ Cfr. Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 280 (che lo data al 1522), e *Palazzo Fodri* cit., doc. 2, p. 11.

²⁹ Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 346, scrive che nei svariati atti rogati dai figli di Benedetto non si fa menzione del palazzo, il quale nel 1536 viene utilizzato per alloggiare truppe militari, in assenza del proprietario Antonio Maria Fodri, senatore e podestà di Pavia: cfr. *Palazzo Fodri* cit., docc. 4, 5, p. 12. L'atto di affitto del 1555, di parte della proprietà (non coincidente col nucleo principale del palazzo) in capo a Ambrosina da Gallarate *relict*a Antonio Maria Fodri, attesta, come già si evince dal testamento di Benedetto Fodri, una proprietà molto composita che necessita di miglioramenti (ASCr, *Notarile*, Giovanni Maria Ariberti, 682, 17 luglio 1555); mentre è del 15 marzo 1577 l'inventario, piuttosto anodino, dei beni di Bartolomeo di Antonio Maria (ASCr, *Notarile*, Giovanni Francesco Allia, 1702, 15 marzo 1576 *ab inc.*): Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 280.

³⁰ Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 348; *Convenzioni dei fratelli Antonio Maria e Bartolomeo Fodri con l'abate del monastero di San Pietro al Po per la costruzione della cappella e della tomba marmorea di Benedetto Fodri*, 5 aprile 1524, in *Palazzo Fodri* cit., doc. 3, pp. 11-12.

³¹ Il 12 ottobre 1524, Boccaccio Boccaccino, su richiesta di Antonio Maria Fodri, dichiarava di aver ricevuto, in diverse soluzioni, 70 ducati d'oro e 3 lire imperiali per l'ancona da collocarsi nella cappella maggiore di San Pietro, la spesa era stata sostenuta in parti uguali dai fratelli Fodri: Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 349.

L'intervento di Guglielmo de Lera all'interno del cortile è tale da meritarsi l'aggettivo di «chiasoso» da parte di Malaguzzi Valeri³². De Lera si trova non solo a intervenire su un edificio preesistente, o meglio su una serie di edifici, e questa era prassi corrente, ma a montare insieme pezzi già predisposti nel 1488 (le paraste lavorate da Giovanni Pietro da Rho, le colonne con i piedistalli di Giovanni da Porlezza), idee del committente (la scala di palazzo Raimondi), disegni o progetti di altri, come specificato nel contratto del 1490. Già all'epoca del primo contratto con Giovanni Pietro da Rho del 1488, si parla di disegno «super uno folio magno» tenuto da Benedetto Fodri, e nel 1490 tornano altri disegni: per l'andito a due cupole, e per la decorazione della loggia *magna* e della *curia*.

Appare chiaro dal documento, nel confronto tra la mole di lavoro richiesta e i tempi di consegna, come *magistro* Guglielmo (come Amadeo nel palazzo di Giovanni Francesco Bottigella) disponesse di un'imponente squadra di lavoratori in grado di spostare muri, adattare ambienti, insomma di trasformare il tutto in un palazzo degno del neo-cavaliere e tesoriere ducale Benedetto Fodri. Quest'ultimo allestisce oculatamente la cornice della propria ascesa sociale tenendo, da bravo contabile, il cantiere sotto controllo mediante contratti molto dettagliati, che fanno presupporre come Guglielmo fosse un esecutore, di alto livello, di un progetto o di progetti altrui. Benedetto, anche in qualità della sua posizione di tesoriere ducale e fabbriciere della Cattedrale, ha avuto regolari frequentazioni con Alberto Maffiolo da Carrara e Giovanni Pietro da Rho, e ci sarebbe da chiedersi se egli non abbia avuto un ruolo nella chiamata, senza esito, di Amadeo e Cristoforo Solari a Cremona del 1498³³.

Il legame con Amadeo è comunque assicurato dai fratelli Da Rho³⁴; e forse è proprio Amadeo a introdurre Giovanni Pietro a Cremona: frequentata nei primi anni Ottanta per ultimare l'*Arca dei Martiri Persiani* lasciata incompiuta da Giovanni Antonio Piatti, a cui segue l'*Arca di Sant'Arialdo*³⁵. I passaggi di Amadeo in città sono datati al 1480-1481, 1482 e 1484, troppo presto per poter avere una ricaduta sull'architettura degli anni a venire. Tuttavia le lastre dell'*Arca dei Martiri Persiani* recano un paio di soluzioni che ritroviamo in città, vale a dire l'associazione tra

³² F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro*, Milano 1915, vol. II, *Bramante e Leonardo da Vinci*, p. 332.

³³ *Supra*, p. 402.

³⁴ *Supra*, pp. 213-220.

³⁵ Il 18 agosto 1480 Amadeo è documentato a Cremona per l'*Arca dei Martiri Persiani* (*Documenti Amadeo*, doc. 59); con pagamenti il 18 agosto 1481 (doc. 71), il 10 e 11 ottobre 1482 (doc. 75, 76) e il 16 dicembre 1482 (doc. 78). I patti per la costruzione dell'arca di Sant'Arialdo martire sono del 10 dicembre 1482 (doc. 77), con pagamento il 27 settembre 1484 (doc. 96). L'11 ottobre 1484 Amadeo riceve 80 lire per un "quadro di marmo" da porsi innanzi l'arca di Sant'Imerio in Duomo (doc. 97).

un impaginato architettonico all'antica e un coronamento "a guscia" (motivo già presente nel Mantegna padovano, raccolto da Giovanni Antonio Piatti, oltre che ben noto al pittore Francesco Benaglio, teste dell'atto del 1488), e gruppi tetrastili di sostegni poggiati su massicci pilastri, che andranno messi in relazione con palazzo Raimondi (figg. 183, 184)³⁶.

Sulla scena cremonese, al 1488 Giovanni Pietro da Rho è la "giovane promessa": reduce insieme al fratello Gabriele dal portale di palazzo Landi a Piacenza (1481-1483), dove si era avvicinato con Giovanni Battagio e Agostino de Fondulis, è all'opera per lo scenografico portale del palazzo di Cristoforo e Marchesino Stanga prospiciente palazzo Raimondi (figg. 70, 166)³⁷. Benedetto Fodri non poteva non impiegarlo per la propria impresa, in quel clima di emulazione che Giovanni Agosti ha ben descritto per quegli anni: «scattavano gare ed agonismi tra i ricchi milanesi [...] e i capibottega, per amor di lavoro, avranno anche fomentato [...] queste presunzioni di antichità, che vedevano precipitare resti di genealogie inventate proprio sulla soglia di casa, con scritte in greco, centauri e annunciazioni, impronte ingrandite di gemme medicee, in un'araldica in via di trasformazione»³⁸.

Palazzo Fodri illustra bene questo precipitare di motivi in architettura, che nel cortile si può leggere facciata per facciata, lastra per lastra.

Jessica Gritti ha individuato strette affinità tra palazzo Stanga-Trecchi e palazzo Fodri³⁹, affermando che il cortile Fodri «appare più semplice sia nella definizione spaziale che negli elementi decorativi; manca infatti in

³⁶ Cfr. C. Bonetti, *L'arca dei martiri persiani, opera di Giovanni Antonio de Piatti e Giovanni Antonio Amadeo (1479-1482)*, in "ASL", XL, 1913, pp. 387-402; M. Tanzi, *Novità per l'Arca dei martiri persiani*, in "Prospettiva", 63, 1991, pp. 51-62; Id., *Piatti, L'Amadeo e l'Arca dei Persiani*, in *Giovanni Antonio Amadeo, scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 175-182; Id., *Quel che resta delle arche: Piatti, Amadeo e la scultura lombarda del Rinascimento*, in *Cattedrale di Cremona. I restauri degli ultimi vent'anni (1992-2011)*, Milano 2012, pp. 122-131; C.R. Morscheck, *Piatti or not Piatti? A more rigorous analysis of the documents*, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti e O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 53-65; V. Zani, *Piatti, Giovanni Antonio*, DBI, LXXXIII, 2015, *ad vocem*; M.G. Albertini Ottolenghi, *Un documento inedito su Giovanni Antonio Amadeo e qualche nuova considerazione sull'arca dei Martiri Persiani*, in *La lezione gentile. Scritti di storia dell'arte per Maria Segagni Malacart*, a cura di L.C. Schiavi, S. Caldano e F. Gemelli, Milano 2017, pp. 571-577.

³⁷ La cronologia è molto stretta: il primo documento che riguarda indirettamente il portale Stanga è del 17 settembre 1488, e il contratto con Benedetto Fodri è del 26 marzo, il che farebbe propendere per una precedenza delle opere per palazzo Fodri, tuttavia in quest'ultimo documento Giovanni Pietro appare già residente a Cremona, dunque è assai probabile avesse altri incarichi. Cfr. C. Fargeot-Boll, G. Torresani, *La Porta Stanga. Un viaggio da Cremona al Louvre, dal XV al XIX secolo*, Cremona 2009, pp. 44-47. Per una discussione della porta Stanga: *infra*, pp. 471-473.

³⁸ G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, p. 58.

³⁹ J. Gritti, *Tradizione dell'antico a Cremona. Le terrecotte decorative del palazzo Stanga Trecco*, in "AL", 152, 1, 2008, pp. 3-15. La datazione del palazzo Stanga-Trecchi è incerta: il committente Giovan Francesco Stanga acquista il terreno nel 1467; la relazione con il cortile di palazzo Fodri, e la fortuna politica della famiglia Stanga in connessione agli Sforza, fa ipotizzare a Gritti una datazione all'ultimo decennio del Quattrocento.

esso la straordinaria profusione del cortile degli Stanga, dove ogni elemento è invaso dalla decorazione in terracotta» (fig. 185)⁴⁰. La lettura parrebbe più efficace a rovescio: se il cortile Stanga, di cui rimane una sola lastra di facciata (insufficiente per articolare un ragionamento architettonico), è trattato come supporto per accogliere un'incrostazione decorata composta da formelle di cotto, le quattro facciate del cortile Fodri appaiono esito di un gioco complesso di analogie e rispecchiamenti, nel quale la decorazione, sia dipinta che in terracotta, gioca un ruolo dialettico rispetto all'architettura.

La misura dell'affinità tra i due cortili è poi sostanzialmente ristretta al confronto tra il secondo registro della parete ovest Stanga-Trecchi e di quella est Fodri: le finestre a bifora centinate presentano il medesimo disegno, con la ghiera decorata, seppur con una sequenza di modanature leggermente variata; manca tuttavia in quelle Fodri la decorazione nei tondi interposti, negli archetti e nelle loro imposte. In ambedue i casi le finestre poggiano su un marcapiano con fregio figurato, che in palazzo Stanga-Trecchi viene tuttavia sottoposto a un raddoppio, atto a colmare la distanza rispetto al cervello degli archi sottostanti. In modo diverso è poi trattata la sequenza dei risalti nei fregi, segno di due interpretazioni leggermente dissonanti tra loro: in Fodri il fregio figurato è correttamente interrotto da un elemento che rimane neutro dichiarando così la propria identità tettonica, che invece risulta intaccata e confusa nella realizzazione di palazzo Stanga-Trecchi. Un'ulteriore notazione consente di sottolineare la natura architettonica anche della decorazione fittile del cortile Fodri: se nel braccio est, al piano terreno, la trabeazione risulta tangente al cervello degli archi dell'ordine sottostante, nei bracci sud e ovest, a mediare la differenza di quote interviene una decorazione dipinta a bugnato isodomo e tondi posti sull'asse centrale delle arcate.

Come in palazzo Stanga-Trecchi, anche la decorazione del cortile Fodri, a partire dalla quota superiore ai pulvini dell'ordine architettonico a piano terreno, è realizzata con formelle di terracotta a stampo, tecnica che consente una produzione seriale di pezzi assai in voga in quegli anni e su cui le fornaci cremonesi stavano facendo fortuna, sfornando a getto continuo pezzi di varia qualità. Questa riproducibilità dei partiti decorativi rinnova il processo di produzione delle decorazioni in cotto, tradizionale in area cremonese lodigiana, assegnando a un materiale ordinario una dignità pari a quella dei supporti antichi, e dove alla serialità di produzione plastica si accompagna quella della riproduzione dei motivi, fornita dal processo di incisione e stampa che diffonde via via in modo capillare la cultura antiquaria⁴¹.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 5.

⁴¹ Cfr. *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, a cura di M. Collareta e F. Tasso, in "Rassegna di Studi e di Notizie", 35, 2012.



183 *I martiri persiani in attesa della condanna, Arca dei Martiri Persiani. Cattedrale di Cremona, pulpito nord.*



184 *Il taglio delle mani, Arca dei Martiri Persiani. Cattedrale di Cremona, pulpito sud.*



185 Palazzo Stanga-Trecchi, Cremona. Cortile, facciata ovest.

La redditività di questo processo, e dunque la sua appetibilità economica, non sfugge a Benedetto Fodri, figlio di Margherita de Stavoli, un cognome che rimanda alla più importante dinastia di plasticatori attivi a Cremona, il quale fin dagli anni Settanta è in affari con Rinaldo de Stavoli, risultando proprietario di una delle più importanti fornaci della zona, della quale si servirà anche Eliseo Raimondi per la fornitura di materiali per il proprio palazzo⁴².

Non abbiamo documenti per le terrecotte Fodri – i cui soggetti sono il *Trionfo di Bacco* montato insieme al *Ratto d'Ippodamia* (fregi sud, est, ovest e registro superiore est del cortile, fig. 186)⁴³ e un corteo a tema agreste letteralmente mischiato con scene belliche (registro inferiore lato est, fig. 187)⁴⁴ – che dobbiamo verosimilmente pensare sfornate “in famiglia”, tenendo anche conto di come negli atti cremonesi coevi fosse prassi corrente non menzionare le terrecotte nei contratti, se non con frasi generiche, dovendo provvederle il maestro muratore e collocarle secondo il disegno approvato menzionato nel contratto⁴⁵.

Chi abbia disegnato i rilievi rimane ignoto: un esile indizio è fornito da Gritti che ha accostato la formella con la biga a un rilievo del Museo Civico di Cremona (inv. Rubr. I 30), in cui le menzioni mantegnesche dalla *Zuffa di divinità marine*, e dal *San Giacomo condotto al martirio* della cappella Ovetari di Padova, hanno sollecitato un'attribuzione a Giovanni Pietro da Rho⁴⁶.

⁴² Cfr. i testamenti di Bartolomeo Fodri del 29 aprile 1476, e di Benedetto del 19 febbraio 1523, in *Palazzo Fodri* cit., docc. 1, 2, pp. 10-11; L. Carubelli, *L'arte della terracotta a Cremona nella seconda metà del Quattrocento*, Cremona 1969, pp. 10-11. Rinaldo de Stavoli e Benedetto Fodri nel 1471 acquistano insieme 40 pertiche e mezzo a Farisengo; nel 1488 De Stavoli risulta proprietario di una fornace fuori Porta Mosa, in borgo San Creato «pro facendo laborerio». Si tratta della fornace della Gazina, menzionata nel testamento di Benedetto del 1523: A. Miscioscia, *Le terrecotte di Santa Maria in Bressanoro a Castelleone*, in *Terrecotte nel ducato di Milano. Artisti e cantieri nel primo Rinascimento*, a cura di M.G. Albertini Ottolenghi e L. Basso, Milano 2014, pp. 357-368: 365.

⁴³ C. Calzecchi, *Il Palazzo Fodri a Cremona*, in “Bollettino d'arte”, 26, 1932-1933, pp. 524-535: 526, osserva come le tre figure del corteo dionisiaco – centauro, baccante e satiro – si ritrovano disposte secondo un'altra sequenza in palazzo Landi a Piacenza, mentre il cosiddetto fregio dei combattenti proveniente da una casa demolita in corso Vittorio Emanuele a Milano è stato depositato da Luca Beltrami al Castello Sforzesco.

⁴⁴ Cfr. M. Salmi, *Rilievi lombardi tratti da stampe del Mantegna*, in *Raccolta di scritti in onore di Felice Ramorino*, Milano 1927, pp. 151-156: 155; U. Middeldorf, *Two Lombard Decorative Reliefs*, in “National Gallery of Canada Bulletin”, 14, 1969, pp. 2-8; Azzolini, *Palazzi del Quattrocento* cit., p. 69; Carubelli, *L'arte della terracotta a Cremona* cit., pp. 10-11; A. Barbieri, *Terrecotte decorative cremonesi nelle civiche raccolte d'arte di Milano*, in *Storia e storiografia dell'arte del Rinascimento a Milano e in Lombardia*, a cura di A. Jori, C. Laskaris e A. Spiriti, Roma 2016, pp. 329-331.

⁴⁵ Fanno eccezione casi più delicati, come la convenzione tra Raimondo de Stavolis e i Massari della chiesa di Sant'Agostino per la costruzione dell'altare dei Santi Grisante e Daria (2 aprile 1450), con opere in terracotta dipinta: Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 346.

⁴⁶ Gritti, *Tradizione dell'antico* cit., p. 8.



186 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, fregio figurato lungo il lato meridionale, con *Trionfo di Bacco e Ratto d'Ippodamia*.



187 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, lato orientale, registro inferiore, fregio figurato a tema agreste e bellico.

La scena tratta dal foglio destro della *Zuffa* viene a sua volta proposta nel fregio figurato all'esterno di palazzo Fodri, riprodotta letteralmente "a nastro" sulla facciata (diciotto volte), in una composizione nella quale le formelle sono alternate a *thiasoi* reggenti ghirlande tonde contenenti profili imperiali, in una replica della trabeazione di palazzo Mozzanica a Lodi; per quanto nell'esempio lodigiano si osservi l'aggiunta di una fascia d'architrave (con la bizzarria di quattro fasce in tutto) e l'assenza dei profili imperiali nei tondi.

L'incontro tra le incisioni mantegnesche, il gusto per l'antico che percorre la Lombardia del secondo Quattrocento e la modularità delle formelle messe a punto dai plasticatori sono decisivi: proprio per il loro carattere apparentemente modulare, e pronto perciò alla serialità, i due grandi fogli con gli dèi marini, di cui secondo Agosti continua a sfuggire il significato più riposto, e che in copia già nel 1481 circolavano nelle botteghe artistiche milanesi, diventano i più adatti a impressionare i fregi in terracotta con cui ornare i palazzi di Lombardia⁴⁷.

La serialità in palazzo Fodri ha però un carattere che potremmo avvicinare alla sciatteria: vale a dire che se in facciata il foglio destro della *Zuffa* viene assunto a modulo e moltiplicato senza problemi tante volte quanto serve, anche all'interno, nel fregio dei bracci ovest e sud, le formelle del corteo bacchico sono ripetute accostate al *Ratto d'Ippodamia* (tratto dal fregio di palazzo Landi, firmato da De Fondulis e datato 1484-1489)⁴⁸ con soluzione di continuità affidata solamente agli elementi neutri, senza rispettare qualsivoglia principio di allineamento verticale con i sostegni inferiori e superiori.

Una maggiore ragione architettonica caratterizza invece il fregio del braccio est, che risulta compreso negli interassi dei sostegni verticali; tuttavia al suo interno le sequenze delle formelle si compongono un po' a casaccio, con soggetti militari e agresti insieme (alcuni dagli stessi stampi dei fregi Stanga-Trecchi e Ugolani), difficilmente nominabili come "fregio dei combattenti"⁴⁹. Sullo stesso lato, nel registro superiore,

⁴⁷ Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 44-45, 59, 376-378, cita la lettera di Zaccaria Saggi a Federico Gonzaga, del 19 novembre 1481, in cui si raccomanda un «giovene milanese maestro d'intaglio de legname il quale ha grandissimo principio e fa benissimo quanto dir si potesse: ha fato certe historie de figuri e casamenti che non poteriano star meglio [...] ch'el lavora assay né vedde cosa ch'el non sappi fare: ha fato d'intaglio una di quelle cornise de Andrea Mantegna che è fata de centauri, che è bellissima cosa, e così faria sotto l'invention e disegni de Andrea tutto quello gli fosse posto inanzi, benché lui habbi bonissimo disegno da sì e buona fantasia» (*Carteggio*, XII, a cura di G. Battioni, Roma 2002, pp. 182-183).

⁴⁸ Cfr. *supra*, pp. 232-235.

⁴⁹ S. Bandera, *Agostino de Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, pp. 116-129, che assegna i rilievi senza esitazione a De Fondulis. Nell'analisi del fregio Stanga-Trecchi, Jessica Gritti (*Tradizione dell'antico* cit., pp. 3-14), notando l'identità per la maggior

a chiusura della parete più alta, si srotola indifferente un altro nastro di formelle con un corteo dionisiaco e il ratto d'Ippodamia. Insomma, si tratta veramente di decorazioni posate al metro: se «si voleva che le Muse avessero preso stanza a Milano»⁵⁰, qui le signore appaiono in panni alquanto dozzinali.

Sul lato nord del cortile si trova la grande guscia affrescata a monocromo da un pittore che si attarda in modi appena goticizzanti, con scene di guerra di soggetto biblico, identificata con *La continenza di Scipione*⁵¹. La terminazione “a guscia” è uno di quegli elementi di incontro con una tradizione locale che si rinnova a contatto con Mantegna: come osserva Matteo Ceriana a proposito dell'edificio che fa da sfondo nella *Pala di San Zeno*, questa soluzione viene «evidentemente considerata canonica in quegli anni da Mantegna, avendo quest'andamento anche la grandiosa trabeazione figurata dell'edificio vitruviano nella scena di *San Giacomo condotto al martirio* agli Eremitani, fu certamente mediata dalla cantoria donatelliana di Santa Maria del Fiore»⁵².

Per venire agli ordini architettonici messi in opera nel cortile di palazzo Fodri, troviamo al piano terreno gli elementi richiesti nei contratti del 1488: tozzi sostegni – lesene e colonne – su alti piedistalli, dotati di capitelli compositi del tipo michelozzesco dal tabernacolo di San Miniato, sono sormontati da alti pulvini, intesi correttamente come frammenti di trabeazioni. Il sintagma dell'ordine composito, su piedistallo, sormontato da un brunelleschiano e bramantesco pulvino è quello della loggia della Cattedrale, per la quale è opportuno considerare i natali toscani di Alberto Maffiolo da Carrara⁵³.

parte dei soggetti, ha ipotizzato la provenienza delle formelle dalla stessa manifattura dei cotti Fodri. Per quanto riguarda i pezzi che appaiono in ambedue i palazzi – le formelle con soggetto la biga, il cavaliere rampante, il guerriero con gladio e scudo, il guerriero con lo scudo decorato, i portatori di vasi, la donna con bambino – Gritti indica una derivazione da modelli antichi circolanti attraverso disegni (codici Wolfegg e Coburgensis, Taccuino di Torino di Girolamo da Carpi, fogli provenienti dal *Museo Cartaceo* di Cassiano dal Pozzo), placchette e medaglie moderne. Alcuni soggetti provengono dalla collezione Della Valle, nota in Lombardia alla fine del Quattrocento, attraverso il barone-umanista Giovanni Tolentino (*ibidem*, p. 15 n. 57; e cfr. *supra*, p. 70). A questo proposito si ricorda che Giovanni Tolentino *seniore* è commissario ducale a Cremona nel 1450-1452: *supra*, p. 394.

⁵⁰ Agosti, *Su Mantegna I* cit., p. 61.

⁵¹ Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva* cit., pp. 269-284; Rastelli, *La “vera storia” di palazzo Fodri* cit., p. 70; A. Puerari, *La pinacoteca di Cremona*, Cremona 1951, p. 54, che riporta un'attribuzione di Longhi ad Antonio della Corna; Azzolini, *Palazzi del Quattrocento* cit., p. 69. Si tratta di un soggetto che verrà ripreso nel primo decennio del Cinquecento da Mantegna e Giovanni Bellini a Venezia per lo studiolo di Francesco Corner.

⁵² M. Ceriana, *L'architettura della pala di San Zeno*, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500* cit., pp. 53-61: 58-59; cfr. anche Id., *La pala di San Zeno: l'architettura reale e quella dipinta*, in “Annali di architettura”, 18-19, 2006-2007, pp. 83-104.

⁵³ I. Belli Barsali, *Alberto Da Carrara (Alberto di Giovanni Pietro Maffiolo, Alberto Maffioli)*, DBI, I, Roma 1960, *ad vocem*.

La qualità delle membrature architettoniche oscilla in modo vistoso: dai capitelli compositi delle colonne del braccio occidentale, scolpiti con finezza quasi toscana, a quelli del lato opposto, condotti sbrigativamente, con avvolgimenti spessi e modanature sintetiche; fino ai capitelli delle lesene, quasi oppressi dalla bidimensionalità imposta. Nel braccio meridionale sommarî e duri, con echino poverissimo a due ovoli e tre lancette – potrebbero essere frutto di un restauro o rifacimento conseguente all'abbattimento dello scalone restrostante –, ma non presentano esempi migliori nel braccio opposto. Le specchiature dei fusti sono allestite da ben altra mano, probabilmente quella di Giovanni Pietro da Rho, che dichiara al 1488 la propria inclinazione mantegnesca con abili e fini variazioni sul tema della candelabra e i suoi armamentari⁵⁴, e, per non sbagliare, inserisce la *griffe* del motivo ad anelli intrecciati dal soffitto della *Camera degli Sposi* nel fusto della quarta lesena del braccio nord.

La loggetta del registro superiore, con colonnine a bulbo fogliato su base attica (non dissimili da quelle scolpite da Amadeo al secondo registro dell'edificio sullo sfondo del *Sant'Imerio distribuisce le elemosine* in Cattedrale, 1481-1484) e capitelli compositi, sulla falsariga di quelli delle colonne sottostanti, parrebbe prodotto di cantiere, quasi un momento di abbassamento di tono rispetto all'intensità dell'"a solo" della parete orientale, dove le finestre sono inquadrare da un ordine trascritto dall'incisione Prevedari⁵⁵, con capitelli italici con volute costituite da ripidi e dotti delfini, che all'altezza degli anni Novanta riassumono una storia densa che si svolge tra Urbino, Padova, Venezia e giunge con Bramante in via Falcone a Milano⁵⁶.

⁵⁴ Si vedano solo a titolo di esempio i fogli dei codici Destailleur OZ 111, ff. 53r-66r; e Zichy f. 31r, 33r, 40r, 53r, 58r, 91r, 123r, 140r. Da non sottovalutare il passaggio filaretiano sul pulvino a proposito del Duomo di Sforzinda: «metteremo di sopra dal capitello uno quadro»; «le colonne aranno uno dado di due braccia di sopra al capitello e l'arco comincia sopra questo quadro o vuoi dire dado», A. Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, pp. 199-200; sebbene ciò poi non venga esplicitato nei disegni di corredo, cfr. M. Beltramini, *Le illustrazioni del Trattato di Architettura di Filarete: storia, analisi, fortuna*, in "Annali di architettura", 13, 2001, pp. 25-52: 44 n. 12.

⁵⁵ Ma si veda anche codice Zichy, f. 126.

⁵⁶ Cfr. *supra*, p. 38. Questo motivo dotato di natali antiquari e raffinati giunge a Milano contemporaneamente con Bramante (da Urbino) e Agostino de Fondulis (da Padova) per installarsi nella facciata di San Satiro e poi nella Canonica di Sant'Ambrogio. Il più antico rilievo di reperti architettonici padovani noto si trova nell'Holkham Album alla Bodleian Library a Oxford, f. 2, raffigurante un capitello di lesena con delfini conservato nella "chorte" di tal "messer Andrea", identificato con Andrea Brioso detto il Riccio a Padova, allievo di Giovanni de Fondulis, mentre in date precoci un capitello dalla medesima configurazione è annotato da Felice Feliciano nel codice della Biblioteca Capitolare di Treviso, ms. I.138, f. 10v. Cfr. *Padova romana*, a cura di G. Zampieri e M. Cisotto Nalon, Milano 1994, p. 41. Delfini in forma di volute sono motivo mantegnesco che compare nella *Predica di San Giacomo* nella cappella Ovetari, come decorazione sopra porta. Capitelli con delfini sono dipinti nell'arco trionfale della *Visitazione* del Maestro delle Tavole Barberini; scolpiti nel por-

In questa sommatoria paratattica di motivi dall'antico, nel cortile di palazzo Fodri emergono alcuni elementi e aspetti che vanno isolati e considerati cruciali:

– il fregio, scandito da riquadri, è un elemento che si definisce in area padovana, vi ragiona Mantegna fin dal *San Giacomo battezza Ermogene* della cappella Ovetari, in cui i riquadri hanno un valore insieme simbolico e strutturale (come teste delle travi e triglifi) e poi Bramante in quel saggio di tettonica all'antica che è la facciata di San Satiro lungo via Falcone;

– l'alto fregio dal profilo a guscia: la cui forma arcuata è resa da Mantegna compatibile col significato antiquario⁵⁷;

– una relazione stretta e complessa tra architettura dipinta e costruita, in un continuo andirivieni tra spazio illusionistico della rappresentazione e spazio reale: un'attitudine che troviamo sempre nella *Pala di San Zeno* e nel Bramante lombardo.

I saggi condotti da Rastelli nel 1930, unitamente alla lettura del contratto del 1490, hanno chiarito come per costruire il palazzo di Benedetto Fodri diversi corpi di fabbrica siano stati connessi tra loro. Per quanto riguarda la facciata, il fatto che nel 1490 fossero previsti lavori alle camere della torre – di cui la più alta voltata a botte e decorata con affreschi monocromi a racemi usciti di fresco dal catalogo mantegnesco, e che risulta oggi tagliata e inglobata nel sottotetto – unitamente alla presenza di una terminazione “a guscia”, consente di ritenere con una certa ragionevolezza la sistemazione attuale con i tondi e i busti aggettanti frutto di una campagna di lavori successiva (figg. 188-190)⁵⁸.

tale di San Bernardino a Urbino, e rappresentati a c. 124 del codice Zichy, in un foglio databile agli anni Ottanta, che fa parte del gruppo di copie dal codice Saluzziano di Francesco di Giorgio. Cfr. A.E. Werdehausen, *L'ordine del Bramante lombardo*, in *L'Emploi des ordres à la Renaissance*, Actes du colloque, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 157-168; J.G. Bernstein, *Milanese and Antique Aspects of the Colleoni Chapel: Site and Symbolism*, in “AL”, 100, 1992, pp. 45-52, la quale si è occupata di come questi motivi giungano a Bergamo negli anni Settanta nella facciata della cappella Colleoni. La fortuna del soggetto è grande: Giuliano da Sangallo annota un capitello con delfini nel codice Vat. Barb. Lat. 4424 al f. 25 (oltre che il fregio con motivo a delfini della basilica di Nettuno al f. 17); altre varianti sono disegnate nei codici Destailleur OZ 111, f. 10r, Escorialensis, ff. 20v e 21r, Zichy, ff. 19, 27 e 46. Cfr. C. Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Barberiniano Latino 4424*, Leipzig 1910, p. 70; L. Leoncini, *Il Codice detto del Mantegna*, Roma 1993, pp. 91-92; H. Egger, C. Hülsen, A. Michaelis, *Codex Escorialensis: Ein Skizzenbuch aus der Werkstatt Domenico Ghirlandaio*, in “Sonderschriften des Osterreichischen Archaologischen Institut in Wien”, IV, 1905-1906, pp. 82-83; A. Nesselrath, *I libri di disegni di antichità. Tentativo di una tipologia*, in *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, a cura di S. Settis, Torino 1986, vol. III, *Dalla tradizione all'archeologia*, pp. 87-147: 123-24, 129-134.

⁵⁷ Ceriana, *La pala di San Zeno* cit., p. 96.

⁵⁸ Rastelli, *La “vera storia” di palazzo Fodri* cit., p. 83.



188, 189 Palazzo Fodri, Cremona. Busti dal fregio superiore della facciata, conservati nel cortile.





190 Palazzo Fodri, Cremona. Facciata, registro superiore.

Nonostante la decorazione sia tutta condotta in cotto, non c'è motivo di pensare la sequenza dei busti contemporanea alla messa in opera del fregio con gli stampi dalla *Zuffa*. Di quest'ultimo si è sottolineata la natura spudoratamente seriale, del tutto in linea con la mentalità sottesa all'allestimento delle formelle nei fregi nel cortile (fig. 191). Oltretutto va ricordato che anche per il portale Benedetto Fodri farà mettere a punto un contratto apposito, in questo caso con Alberto Maffiolo da Carrara nel 1493.

La qualità dei busti, invece, è alta: tale da stimolare un'attribuzione ad Agostino de Fondulis sulla base della loro stretta prossimità rispetto a quelli di palazzo Landi a Piacenza⁵⁹. Tuttavia se nel palazzo piacentino Giovanni Battagio e il genero intervengono su facciate e cortile tra il 1484 e il 1486⁶⁰, nel caso cremonese, in assenza di documenti, per le teste Fodri attribuite a De Fondulis nulla vieta di posporre l'intervento al 1501, quando Agostino è chiamato a Cremona per valutare con Paolo Sacca le sculture di Giovanni Pietro da Rho per la facciata del Duomo⁶¹ (mentre Battagio si era trovato in città nel 1499 come ingegnere civico⁶²). Tuttavia è la natura della collaborazione collaudata a Piacenza in palazzo Landi che induce a soffermarsi sul confronto tra i due palazzi nel loro complesso. A questo punto la presenza di elementi legati alla mentalità architettonica bramantesca, la similitudine con palazzo Landi, i nomi di Giovanni Battagio, Agostino de Fondulis e Giovanni Pietro da Rho, la struttura del contratto del 1490 tra Benedetto Fodri e Guglielmo de Lera, tenuto a lavorare secondo disegni forniti dal committente, indicano una pista da non lasciare cadere. Sull'accostamento tra gli elementi comuni ai due palazzi, è possibile osservare come nel cortile Landi quella medesima attitudine tettonica nell'impiegare le modanature e i risalti sia riscontrabile almeno nella facciata est del cortile Fodri. La presenza dei busti in facciata rende inoltre apparentabile la facciata cremonese ai prospetti dei palazzi Landi e Eustachi, delineando una "serie" tutta bramantesca-defonduliana, di cui palazzo Fodri rappresenterebbe l'ultimo esperimento.

Il portale come lo vediamo oggi, a meno del frontone triangolare che lo sormonta, al posto del doppio fregio e del clipeo con le insegne dei

⁵⁹ Bandera, *Agostino de' Fondulis* cit., pp. 116-119, 170, con bibliografia. Cfr. inoltre M.L. Ferrari, *Il raggio di Bramante nel territorio cremonese: contributi ad Agostino de Fonduli*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, pp. 223-232. Durante la campagna di restauro i busti originali vennero rimossi e sostituiti da copie eseguite da Dante Ruffini: dei sette originali, ne sono rimasti solo quattro, visibili sotto il portico del palazzo.

⁶⁰ Cfr. *supra*, pp. 208-211.

⁶¹ C. Bonetti, D. Vaiani, *Il Camposanto della Cattedrale di Cremona*, Cremona 1918, p. 13.

⁶² C. Baroni, *L'architettura lombarda da Bramante al Richini. Questioni di metodo*, Milano 1941, p. 48.



191 Palazzo Fodri, Cremona. Facciata, particolare.

Fodri, sembra corrispondere al dettagliatissimo contratto del gennaio 1493, che Benedetto Fodri, forse a lavori in via di conclusione, stipula con l'architetto della nuova facciata della Cattedrale, Alberto Maffiolo da Carrara⁶³.

Per essere parte di un edificio che aveva visto passare l'autore delle porte Landi e Stanga, il portale Fodri presenta una configurazione decisamente singolare⁶⁴, tanto da aver fatto pensare a un pezzo tardo⁶⁵, oppure da collegare ad altri contesti (fig. 169): Calzecchi lo accosta senza esitazioni a quello del San Domenico a Urbino di Maso di Bartolomeo, trovando poi un più adeguato riscontro «nella scala di Moro Codussi (nella Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia), dove l'analogia si estende mirabilmente anche al tipo di volta a cupola su pennacchi a vela, come quello dell'atrio sul quale immette il portale di palazzo Fodri»⁶⁶. Sempre secondo Calzecchi il palazzo è frutto di due campagne sovrapposte, che si sono avvicendate in tempi rapidi, come proverebbe lo schizzo di portale ritrovato su una parete del cortile che egli legge come una versione del portale di accesso,⁶⁷ il quale però non mostra alcun punto di contatto con la minuta descrizione del contratto.

L'accostamento proposto da Calzecchi tra il portale Fodri e quello della Scuola Grande di San Giovanni Evangelista è senz'altro da valutare: non tanto per il portale che immette verso lo scalone quanto per quello dell'Albergo, dotato di un impaginato assai prossimo all'esempio cremonese (fig. 192). Quest'ultimo presenta una struttura più semplice, e condotta con mano a tratti poco felice, e tettonicamente incerta: le piccole colonne, isate su una serie troppo dilungata di plinti e piedistalli, sono ribattute su ambo i lati da strette specchiature astratte, che internamente fanno da imposta all'arco del portale. Il contrasto con le imposte astratte consente agli elementi tridimensionali, provvisti di trabeazione *triumphata*, di emergere plasticamente e cromaticamente dal piano della composizione, tuttavia l'astrazione non è condotta in modo tale da serrare l'insieme delle parti, dato che la divisione delle specchiature in pannelli autonomi a destra e sinistra della colonna porta a un indebolimento del valore di supporto fisico e figurativo della colonna stessa. È rilevabile poi una discrasia tra i capitelli (o meglio, quello che ne rimane) del tipo italico al primo registro e un com-

⁶³ *Supra*, pp. 396-400.

⁶⁴ Visioli, *L'architettura* cit., p. 268.

⁶⁵ E. Gussalli, *Il palazzo Fodri di Cremona*, in "Rassegna d'arte antica e moderna", I, 1916, pp. 85-96.

⁶⁶ C. Calzecchi, *Il Palazzo Fodri a Cremona* cit., p. 525.

⁶⁷ *Ibidem*; e Bonetti, *Il palazzo Fodri* cit., p. 346, il quale per la sovrapposizione di colonne incassate ricorre alla tomba di Ascanio Sforza nel coro di Santa Maria del Popolo a Roma, opera di Andrea Sansovino.



192 Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venezia. Portale dell'albergo.

posito superiore molto semplificato, e il taglio assai duro delle modanature. Se la somiglianza con il portale veneziano è quasi palmare, la cronologia pone parecchi problemi, a meno di non considerare la possibilità che il progetto del portale veneziano abbia fatto parte della prima campagna di lavori condotta da Pietro Lombardo con progetto codussiano datata 1478-1481, e che il pezzo sia stato eseguito più tardi⁶⁸. Tuttavia la *dispositio* di questo portale non è unica ma rappresenta il portato di una riflessione urbinata iniziata da Francesco di Giorgio sul tema del raccordo tra quote diverse nell'applicazione dell'ordine inquadrante, indagando i nessi tettonici tra i diversi componenti della cornice di un'apertura, come testimonia il disegno del codice Magliabechiano a f. 44r (c) e la porta della rampa elicoidale in palazzo Ducale a Urbino (fig. 193)⁶⁹. Tale indagine trova a Venezia terreno fertile, anche considerando l'esempio dell'arco vitruviano di Mantegna

⁶⁸ Rispetto a Cremona ci troviamo di fronte a una *macchina* più complessa: l'apertura centrale è inquadrata da un triplo registro di coppie di paraste: al primo livello il binato è sottolineato attraverso la rilegatura a parete delle basi, al secondo vengono interposte delle nicchie, al terzo funziona come un attico. Poiché il portale si apre su un settore murario piuttosto breve, l'*accidens* prodotto dallo scontro tra il piccolo arco di trionfo e la muratura adiacente, viene gestito (non proprio con somma sprezzatura) ribattendo sulla parete di destra tutti gli elementi estremi del binato. All'interno di questo impaginato emerge il settore centrale che aggetta con due ordini di colonne libere, legate alle paraste retrostanti con settori di trabeazione *triumphata*, a sorreggere una trabeazione superiore coronata da un timpano triangolare. Il tutto è confezionato attraverso l'impiego di marmi preziosi e policromi. Si tratta di un pezzo la cui esecuzione è attribuita a Giovanni Buora, concluso secondo l'iscrizione apposta nel fregio nel 1512, e concepito all'interno del progetto complessivo della Scuola Grande, che aveva visto la bottega di Pietro Lombardo collaborare con Mauro Codussi per l'allestimento dell'atrio a cielo aperto (1478-1481), e del solo Codussi per lo scalone (dal 1498). I lavori per le opere di contorno furono eseguiti negli anni immediatamente successivi alla morte dell'architetto bergamasco (1504), tuttavia Paoletti non escludeva che fossero già previste nel progetto iniziale. Cfr. P. Paoletti, *L'architettura e la scultura del Rinascimento a Venezia*, Venezia 1893, vol. II, pp. 181-183; L. Olivato, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1977, pp. 218-221; A. Spinazzi, *Un atrio all'antica per la Scuola Grande di San Giovanni Evangelista a Venezia: origini, architettura, committenza*, in "Annali di architettura", 17, 2005, pp. 53-68.

⁶⁹ In questa il capitello della parasta si fonde con l'imposta dell'arco, mentre il fusto prosegue al di sopra del capitello sino alla trabeazione superiore, che a sua volta si spezza a formare un capitello per concludere l'intero allineamento verticale. Si vedano a Urbino l'arco centrale nella tarsia dello Scoiattolo nello Studiolo di Federico in palazzo Ducale e le arcate delle logge verso il giardino del convento di Santa Chiara. Il tema ha ascendenze romaniche e gotiche, Francesco Fiore ha individuato per questo motivo dei riferimenti fiorentini nella porta del Paradiso di Ghiberti (lo sfondo della figura di Ponzio Pilato) e antichi, come la porta urbana della colonna Antonina a Roma, visibile da terra anche nel XV secolo. Cfr. F.P. Fiore, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio*, in *Francesco di Giorgio architetto*, a cura di M. Tafuri e F.P. Fiore, Milano 1994, pp. 74-125: 90-91, p. 122 n. 57. Nella soluzione del codice Magliabechiano, le cornici di imposta di una finestra ad arco intersecano pilastri aggettanti: la membratura d'imposta è interpretabile come "capitello tuscanico con collarino" oppure come "capitello sostenente una cornice architravata" o "trabeazione tripartita completa di sostegno dell'arco". Le membrature che fiancheggiano l'arco come "parasta senza capitello coronata da cornice architravata" o "tratto di trabeazione" articolata sulle paraste sottostanti con altissimo fregio interposto fra la cornice terminale e l'architrave sostenuto da un basso capitello. Cfr. A. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento*, in *L'Emploi des Ordres dans l'Architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1992, pp. 11-59: 31-39.

Soltanto come si puo' uedere in la porta di Capran. Sopra della architrave ad
 imposta haueso Sopra una cornici composta di tre pezzi. Le quali in la
 volta della chiesa hanno haueso quanto haueso. Ma la cornice inordinata so
 pou' alla architrave della chiesa. Quasi della detta chiesa. Et haueso in
 colliu curuato sopra della dite e uanti sopra di uanti quattro pezzi sopra una
 arco haueso detto Fronte. Spazio se quello in due modi puo' essere formato
 cioe. Rectilineo inquantunque modo s'ella. qu'ora proporzioni debba. ma se
 chi' diuisione del Simulo del Simulo al posto mezzo del frontispizio debba s'ella
 quale in quella del. Corinthe. corone et curuato in cinque pezzi
 Et la parte sopra mezzo in la parte sopra. curuato in cinque pezzi
 con. col curuato. Et diuisione della parte ha uelleo nella ragione et direzione
 della architrave secondo la grandezza del tempio o chiesa.



Et infine del tempio quanto sia sia haueso in tutto haueso la
 delimita. Comandamento della parte et Labirintina. Et diuisione loro in
 architrave et uolante del presto Architectura. Labirintina loro in tre modi ualidi et
 inuolante. Signo Fronte. con due diametri haueso due. Longitudine o due quadri
 con disposizione della stabilitadine. Et secondo modo due diametri. Sicut
 et uale con duplo inquantitate. Et terzo modo due diametri. Et due terzi
 con duplo. Superbi partus uolans. Partus. front. labirintina. puo' haueso
 uale diuisione del tempio et diuisione. puo' haueso uolante in uolante del
 Arch. nel uolante romano. della architrave. con. o detto della parte. o con
 partus. alle parti in la parte. Spazio in la parte.



Vale tanto la parte principale inuolante haueso in tutto del tempio sim
 uolante. Chappella. Naua. di Capran. Et uolante haueso in tutto del tempio
 ultima uolante. et da dice. inuolante in tutto. Et quanto alla parte
 inuolante del tempio oblongo non e dubbio che il detto del Simulo. o detto se la
 curuamento debba s'ella. alla fine del tempio inuolante in la parte. puo' haueso
 in tutto uguale. et parte. Si puo' haueso in tutto. La delimita della parte. in tutto
 alla parte. Longitudine. in tutto. Et Superbi haueso in tutto. haueso. Sopra parte
 haueso in tutto. Ma. et uolante in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto.
 haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto.
 haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto. haueso in tutto.



193 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 44r.

agli Eremitani, dove il problema diviene quello dell'inclusione di un arco all'interno di una sovrapposizione di ordini (evitando il sintagma dell'ordine inquadrante, a causa della dimensione delle paraste che diventano gigantesche quando l'arco è molto alto e creano difficoltà figurative, fig. 194)⁷⁰. Ci troviamo in una di quelle fertili zone di fraintendimento e ambiguità, che Bruschi definisce «assai fruttuose poiché contribuiscono ad ampliare e a rendere più duttile il linguaggio degli ordini»⁷¹.

Dobbiamo tornare all'autore del portale Fodri, il toscano Alberto Maffiolo da Carrara, una figura che per il momento risulta parecchio sfuggente. Il suo passaggio in città è piuttosto rapido: proveniente da esperienze in Certosa a Pavia e a Parma, viene chiamato a Cremona nel 1491 per riformare il coronamento della facciata della Cattedrale, secondo un progetto che verrà sostanzialmente condotto da Giovanni Pietro da Rho⁷².

⁷⁰ In ambito codussiano il tema viene affrontato negli archi gemelli di accesso allo scalone della Scuola Grande di San Marco, e, in modo "affabulato", nelle finestre del secondo livello nella facciata della Scuola stessa, inquadrate da lesene brunelleschiane a sei scanalature; nonché nell'impaginazione della cappella Bernabò in San Giovanni Crisostomo. Una soluzione analoga si trova poi nelle facciate di palazzo Ducale (sul rio della Canonica e nel cortile), in una elaborazione di Antonio Rizzo in cui la finestra è sormontata da un timpano ad arco di cerchio appoggiato ad una fascia continua – quasi una citazione dai Mercati di Traiano – mentre la colonna di imposta dell'arco scava il pilastro al quale risulta accostata. Si segnala l'affinità tra il pilastro inquadrato da due colonne del terzo ordine della facciata della Scuola Grande di San Marco con la soluzione analoga messa in opera nel palazzo degli Anziani a Ancona, iniziato nel 1484 secondo «un disegno da uno inzegnaro del duca di Urbino», e con attribuzione a Francesco di Giorgio. Cfr. Fiore, *L'architettura civile di Francesco di Giorgio* cit., pp. 86-87.

⁷¹ Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento* cit., pp. 31-35. All'interno di questi gradi di libertà tutti quattrocenteschi, possiamo osservare la genesi di questa soluzione, che garantisce la continuità delle linee verticali e delle orizzontali, nel codice Zichy al f. 126r, dove il disegno 126r (c) è copia da Magliabechiano 44r, e poco più sotto 126r (o) ne rappresenta la variazione in un primo tentativo di sovrapposizione di ordini diversificati. Si tratta di fogli dalla filigrana non identificata ma compresi in una sequenza cospicua di carte con filigrane databili al 1482. Cfr. R. Feuer Tòth, *Un traité italien du XVe siècle dans le Zichy Codex de Budapest*, in *Les Traités d'Architecture à la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1988, pp. 99-113; M. Biffi, *Una proposta di ordinamento del testo di architettura del codice Zichy: le origini della produzione teorica di Francesco di Giorgio Martini*, in "Annali della Scuola normale superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia", 2, 1997, pp. 531-600.

⁷² Visioli, *L'architettura* cit., pp. 254-255. Alberto Maffiolo rappresenta una tipica figura professionale che approda presso i grandi cantieri del Nord Italia a seguito della fornitura di marmi dalle Apuane: cfr. C. Bonetti, *Le statue di Francesco Sforza e Bianca Maria nella facciata della cattedrale di Cremona (1491-1494)*, in "ASL", LIV, 1927, pp. 114-126; C.R. Morscheck, *Relief Sculpture for the Façade of the Certosa di Pavia 1473-1499*, New York-London 1978, pp. 290-291; A. Nova, *Dall'arca alle esequie: aspetti della scultura a Cremona nel XVI secolo*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 409-430: 427 n. 7; V. Zani, *La scultura della facciata fino al 1550*, in L. Beltrami, *Certosa di Pavia*, Parma 2006, pp. 68-75; A. Talignani, *Alberto Maffioli tra la Toscana e l'Emilia, aggiunte sull'attività di un maestro carrarese del Quattrocento*, in "Aurea Parma", 96, 2012, pp. 63-86; Ead., *Alberto Maffioli scultore di Carrara a Parma, prime considerazioni sull'altare eucaristico quattrocentesco per la cattedrale di Parma e le sue statue*, in "Archivio storico per le province Parmensi", 64, 2012, pp. 551-563, 575-576; Ead., *Alberto Maffioli, architetto e scultore di Carrara tra le cave e la pianura padana*, in *Nelle terre del marmo. Scultori e lapidici da Nicola Pisano a Michelangelo*, a cura di A. Galli, "Acta apuana", XII-XV, 2014-2016, Pisa 2018, pp. 71-97.

Se i lavori in Certosa – dove dal 1478 il carrarese è coinvolto nell'esecuzione del portale d'ingresso della Sacrestia Vecchia, con Amadeo e Briosco, e nel 1488-1489 allestisce con disinvoltura antiquaria un piccolo arco trionfale per il lavabo dei monaci con paraste inquadranti una volta cassettonata – appaiono un po' costretti sotto la direzione generale dell'Amadeo, a Parma nel tabernacolo dell'altare maggiore in Duomo (1486-1493) egli pare esprimere tutta la propria "toscanità" trasponendo, quasi senza variazioni, la monumentale sommatoria del recente altare Piccolomini nel Duomo di Siena di Andrea Bregno – firmato «opus Andreae Mediolanensis», datato 1485 (fig. 195) –, chissà se conosciuto attraverso il proprio impegno a seguire e gestire i marmi con la Toscana, e magari con contatti diretti rispetto alle forniture di marmi dalle Apuane per la grandiosa macchina lapidea tra il 1480 e il 1485⁷³.

È nell'edicola centrale superiore del grande altare senese che troviamo la fonte per l'impaginato del portale Fodri: un piccolo arco trionfale organizzato con ordini inquadranti sovrapposti su due livelli e timpano terminale, che in effetti a sua volta appare una riproduzione del portale del San Domenico a Urbino, quasi issato in cima a coronamento del grande arco trionfale (figg. 164, 169). Nella fonte senese, si coagula parte di quella riflessione sull'intersezione degli ordini sviluppata nell'ambito di Francesco di Giorgio filtrata attraverso la mentalità da scultore-architetto di Andrea Bregno (di cui andrebbero valutate tutte le ramificazioni familiari anche verso Venezia), e che appare congeniale a Alberto Maffiolo fin dal portale per la Sacrestia Vecchia⁷⁴.

⁷³ F. Caglioti, *La Cappella Piccolomini nel Duomo di Siena, da Andrea Bregno a Michelangelo*, in *Pio II e le arti. L'antico da Federighi a Michelangelo*, a cura di A. Angelini, Cinisello Balsamo 2005, pp. 387-481: 411-434; Id., *Andrea Bregno, Pietro Torrigiani e Michelangelo, cappella Piccolomini, e Giovanni di Cecco*, in *Le sculture del Duomo di Siena*, a cura di A.M. Lorenzoni, Cinisello Balsamo 2009, pp. 179, 181 n. 4. Il contratto per il tabernacolo eucaristico nella Cattedrale di Parma è datato 13 giugno 1488: G. Bertoluzzi, *Nuovissima guida per osservare le pitture... nella città di Parma*, Parma 1830, p. 74; cfr. M. Lopez, *Il battistero di Parma*, Parma 1864, pp. 46, 116; Belli Barsali, *Alberto Da Carrara* cit.

⁷⁴ Alla data del suo passaggio a Milano e Pavia, tra maggio e luglio 1490, Francesco di Giorgio risulta stabilmente residente a Siena; a dicembre dello stesso anno è datato il suo soggiorno veneziano. La conoscenza da parte di Amadeo di opere martiniane *ante* 1490 si esprime plasticamente nella riproduzione da parte di quest'ultimo del *Bellerofonte* dalla medaglia di Federico da Montefeltro (1476 ca.) in alcuni rilievi in Certosa (nel lavabo della Sacrestia, all'interno del rilievo raffigurante l'Adorazione dei Magi apposto sul basamento in facciata e nel portale sud-est del chiostro grande). Marani riconduce la questione alla circolazione di motivi antiquari tra scultori-architetti attivi a Milano nel decennio precedente, individuando in Bramante la figura cardine; d'altra parte la conoscenza della medaglia martiniana può essere agevolmente ricollocata entro l'ambito delle relazioni diplomatiche tra Urbino e Milano (e della circolazione cortigiana di piccoli oggetti). Cfr. R. Schofield, *Avoiding Rome: an Introduction to Lombard Sculptors and the Antique*, in "AL", 100, 1992, pp. 29-44: 38; P.C. Marani, *L'Amadeo e Francesco di Giorgio Martini*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 353-365;



194 Andrea Mantegna, *Miracolo di San Giacomo*. Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani, Padova.



195 Andrea Bregno, altare Piccolomini, Duomo di Siena.

Nel 1494 Maffiolo lascia Cremona, ma il ricordo nell'iscrizione alla base del cono metallico che sorregge il globo del campanile del Duomo «Alberti Carariensis Lathonij industria» del 1495, lo farebbe ritenere responsabile della terminazione di questa parte del cantiere⁷⁵. A queste date il portale Fodri avrebbe potuto tranquillamente essere giunto a buon punto, ma al momento non è possibile affermare se la sua conclusione sia stata del tutto conforme al progetto del carrarese.

Due cupole per un atrio

Il portale di Maffiolo da Carrara immette in uno spazio inedito e sorprendente: un lungo andito coperto da due cupole su pennacchi in sequenza, completamente affrescato (fig. 170). Si tratta di un ambiente a tre campate: la prima coperta da un settore di volta a padiglione con un'unghiatura sull'asse centrale, più breve, atta ad ospitare le ante aperte del portale, seguita da due campate identiche tra loro, a pianta quadrata, scandite da sottili lesene dotate di capitelli italici e trabeazione a risalto, ciascuna coperta da una cupola emisferica su pennacchi, con la mediazione di un breve tamburo trabeato.

L'accesso del palazzo sembra dunque costruirsi attraverso un percorso trionfale: l'arco di ingresso immette in una sequenza spaziale complessa che ne amplifica il significato con le due cupole in sequenza e gli affreschi informati sulle più erudite sperimentazioni padane.⁷⁶

L. Bellosi, schede 69 e 70, in *Francesco di Giorgio e il Rinascimento a Siena*, a cura di L. Bellosi, Milano 1993, pp. 354-357. Lo stesso *Bellerofonte* è stato indicato da Francesco Rossi come fonte possibile per la formella del cavaliere rampante nel fregio del palazzo Stanga-Trecchi, replicata in palazzo Fodri (*Le placchette come modelli delle botteghe lombarde del Quattrocento: fasi cronologiche e problemi di metodo*, in *L'utilizzo dei modelli seriali* cit., pp. 27-44: 37 n. 50; 43). Su Andrea Bregno: *Andrea Bregno. Il senso della forma nella cultura artistica del Rinascimento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Firenze 2008; *La forma del Rinascimento. Donatello, Andrea Bregno, Michelangelo e la scultura a Roma nel Quattrocento*, a cura di C. Crescentini e C. Strinati, Soveria Mannelli 2010.

⁷⁵ Visioli, *L'architettura* cit., p. 258; Belli Barsali, *Alberto Da Carrara* cit., la quale segnala l'ultimo documento noto che fa riferimento a Maffiolo del 10 maggio 1499, dove da Genova egli risulta in partenza per la Spagna.

⁷⁶ G. Sommi Picenardi, *Nuova guida di Cremona*, Cremona 1820 (rist. anastatica Cremona 1987), pp. 211-212: «Solo vi è rimasta la porta di marmo sebbene rovinosa, che unita al suo doppio vestibolo, analogamente allo stile di que' tempi dipinto, forma tutt'insieme un atrio, che può dirsi un bel tempio». Effettivamente la presenza di un timpano su un portale privato non è cosa consueta, in genere compare in edifici religiosi, risultano eccezioni il portale nell'ala della Iole in palazzo Ducale a Urbino, e quello nel palazzo di Revere a opera di Luca Fancelli. In quest'ultimo caso, la presenza di un timpano sulla facciata della casa avrebbe il significato di una consapevole ripresa di un attributo imperiale: M. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F.P. Fiore, Milano 2006, pp. 121-147: 122-123.

Ambedue le calotte propongono una decorazione colta ed eloquente che rimanda a Mantegna e alla *Camera picta* (tra il 1465 e il 1474), oltre che alle traduzioni decorative dei rivestimenti dipinti nelle facciate civili mantovane⁷⁷. La prima cupola è dipinta ad archetti sovrapposti e sfalsati, quasi a imitazione di squame, che simulano una copertura traforata secondo il motivo dell'*opus clatratum* bizantino⁷⁸, ripreso da Mantegna, chissà se proprio con valore di *spolium*, ma senz'altro come antico, per i parapetti per gli spettatori della scena X dei *Trionfi di Cesare*⁷⁹. La seconda cupola presenta una decorazione ad anelli allacciati, aperti come un graticcio, e suddivisi in settori da nervature longitudinali dipinte (fig. 196). Il motivo origina dall'altare donatelliano del *Miracolo della mula* al Santo⁸⁰, e come un tessuto teso pietrificato in marmi misti avvolge gli spazi basamentali nella *Camera degli Sposi* e fa da sfondo al *San Bernardino e angeli* della cappella Gonzaga in San Francesco a Mantova (1469?) per poi approdare nella decorazione della cupola della stessa chiesa, dal cui oculo centrale si affacciavano Dio benedicente accompagnato da schiere di angioletti⁸¹.

Dimostrando una ricezione della più eclatante novità della Camera mantovana, ambedue le cupole di palazzo Fodri presentano oculi sommitali idealmente aperti verso il cielo, senza però la sprezzatura giocosa del gioco degli affacci: a Cremona si intravede un cielo immobile, schermato nella prima cupola da un motivo a timone con raggi a balaustro, tratto direttamente dall'incisione Prevedari⁸²; e nella seconda dallo stemma dei Fodri⁸³.

⁷⁷ Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 33 sgg.; *Facciate dipinte nella Mantova di Andrea Mantegna*, a cura di G. Bazzotti, S. L'Occaso e F. Vischi, Milano 2010.

⁷⁸ L'*Opus clatratum* appare a Venezia in un pezzo di spoglio del VI secolo proveniente dalla Quarta Crociata a ornare una delle porte bronzee di San Marco, e viene replicato nei portali adiacenti e nelle transenne interne. Il motivo è poi ripreso da *magister Bertucius aurifex* nei portali bronzei del XIV secolo della facciata ovest: R. Polacco, *Porte e cancelli bronzei paleocristiani e medievali in San Marco a Venezia*, in "Venezia arti", 3, 1989, pp. 14-23; P. Fortini Brown, *Venice and Antiquity. The Venetian Sense of the Past*, New Haven-London 1996, pp. 25-30; W. Dorigo, *Fabbriche antiche del quartiere marciano*, in *Storia dell'arte marciana*, a cura di R. Polacco, Venezia 1997, vol. I, pp. 39-66.

⁷⁹ Sul disegno e le incisioni della scena X dei *Trionfi* cfr. le schede 125-127, in *Andrea Mantegna*, a cura di J. Martineau, Milano 1992, pp. 388-391; per Giovanni Antonio da Brescia divulgatore a stampa delle invenzioni mantegnesche cfr. S. Boorsch, *Mantegna e i suoi incisori*, *ibidem*, pp. 55-56.

⁸⁰ Agosti, *Su Mantegna I* cit., p. 35.

⁸¹ *Ibidem*, pp. 240-241 n. 41: «probabilmente la prima risposta troppo spesso trascurata alla Camera degli Sposi».

⁸² Marubbi, *Pittori, opere e committenze* cit., pp. 300-340: 324-326.

⁸³ La fortuna delle cerchiate mantegnesche sembra inserirsi in quell'attitudine lombarda al comporre decorazioni parietali *more geometrico* sostituendo il motivo a croci lobate che aveva caratterizzato tanta parte dei paramenti di età viscontea da Pandino in poi, fino alle tappezzerie disegnate da Bonifacio e Ambrogio Bembo per la sequenza di sgarci d'interni realizzata per l'*Historia di Lancillotto del Lago*, 1446. Cfr. la scheda relativa di S. Bandera in "Quelle carte de triumphs che se fanno a Cremona". *I tarocchi del Bembo*, a cura di S. Bandera e M. Tanzi, Milano 2013, pp. 28-35.

Giovanni Agosti ha osservato come il cortocircuito tra Mantegna e Bramante si verifichi in palazzo Fodri, dove «verso la metà degli anni Novanta, i testoni bramanteschi si affacciano dagli oculi in scorcio, mentre in una delle due cupolette gli oblò intrecciati sono la sigla della Camera degli Sposi», e nel soffitto con Apollo e le Muse del monastero della Colomba di via Belvedere⁸⁴. Ha ragione Agosti a parlare di cortocircuito:

⁸⁴ Cfr. F. Bologna, *The Cremonese Ceiling from Via Belvedere*, in “The Burlington Magazine”, 96, 1954, pp. 166-171, con attribuzione ad Antonio della Corna. Anche se il soffitto, ora al Victoria and Albert Museum, «deve essere collocato forse ormai già nei primi anni del Cinquecento, come una testimonianza in area bramantiniana, del successo prolungato dell’oculo della Camera, realizzato da Alessandro Pampurino», Agosti, *Su Mantegna I cit.*, pp. 385-388. Sulle due volte delle stanze di via Belvedere e di casa Raffi, quest’ultima trasportata da Stefano Bardini nella propria residenza di Torre del Gallo (e firmata da Pampurino), cfr. L. Orsini, *Stefano Bardini e il distacco di soffitti rinascimentali: nuovi documenti su alcuni affreschi cremonesi di primo Cinquecento*, in “Bollettino d’Arte”, 37-38, 2018, pp. 187-201; A. Nardi, *Il soffitto di Alessandro Pampurino alla Torre del Gallo*, in *Stefano Bardini “estrattista”. Affreschi staccati nell’Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa 2019, pp. 129-140, che ricorda come Pampurino nel 1490 fosse coinvolto insieme a Antonio della Corna nella campagna di decorazione del Castello di Milano (*sic*, si tratta invece di Pizzighettone) in occasione del matrimonio del Moro con Beatrice d’Este. E. Dester, *Una proposta di committenza per i soffitti cremonesi staccati da Stefano Bardini*, *ibidem*, pp. 141-150, ha identificato la proprietà di casa Raffi con la residenza di Girolamo Stanga di Giovanni Antonio, «de Cremona civis tamen et habitator Civitatis Mantuae» († 1498), in parrocchia San Vincenzo, terminata nel 1496 su progetto di Bernardo de Lera, in base a un’iscrizione perduta proveniente da palazzo Meli Lupi di Soragna. Diplomatico al servizio del marchese di Mantova, tra i firmatari della pace di Vercelli nel 1496, lo Stanga sovrintende nel 1490 ai lavori affidati a Luca Fancelli per la fabbrica gonzagesca di Marmirolo, organizza le tappe del viaggio di Isabella d’Este e del duca di Ferrara a Mantova in occasione del matrimonio; ed è committente del monumento funebre nel Santuario delle Grazie a Curtatone, attribuito a Gian Cristoforo Romano. A Mantova risiede in contrada dei Grifoni, poco distante dalla corte marchionale, dove ospita nel 1498 l’affine Marchesino in missione diplomatica presso il marchese. Cfr. I. Stanga, *La famiglia Stanga di Cremona, cenni storici*, Milano 1895, tav. XXVII; Id., *Un cremonese alla corte di Mantova nel secolo XV*, in “Cremona”, 7, 1930, pp. 405-408; Jean, *La “casa da nobile” a Cremona cit.*, pp. 211, 276-277. Il fratello di Girolamo, Corradolo, dottore *in utroque iure*, protonotario apostolico, precettore della *domus* di Sant’Antonio a Cremona, nel 1486 è nominato consigliere segreto, svolgendo missioni diplomatiche a Napoli e a Roma nel 1498-1499; intrattenendo come gli altri Stanga rapporti con i marchesi di Mantova; a Milano risiede in Porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria Podone. Cfr. Stanga, *La famiglia Stanga cit.*, tavv. XVIII-XXIX; L. Cerioni, *La diplomazia sforzesca nella seconda metà del Quattrocento e i suoi cifrari segreti*, Roma 1970, vol. I, pp. 236-237; C. Santoro, *Gli uffici del dominio sforzesco (1450-1500)*, Milano 1948, p. 21; *Carteggio*, XV, a cura di A. Grati e A. Pacini, Roma 2003, docc. 179, 206, 211, 219, 227, 276 (per Corradolo); 13, 16, 22, 42, 93-94, 106-107, 131, 177, 179, 180, 183, 185, 213, 253 (per Girolamo). A Corradolo è a questo punto possibile ricondurre il «camerin rotondo con la volta che rappresenta el nostro emisferio celeste» ricordato da Michiel «in casa del prior de S. Antonio», nella quale interviene Giovanni Pietro da Rho, e che si potrebbe pensare una replica della stanza nel Castello di Vigevano con «cello tondo» ornata con i pianeti a cui Bramante lavora nel 1495: M. Michiel, *Notizia d’opere di Disegno nella prima metà del secolo XVI esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano 1800, p. 37; M. Gregori, *Alessandro Pampurino*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 42-45: 43; ASMi, Comuni, 33, *Processo per bestemmia e falsa testimonianza*, s.d. (1509), documento trascritto da A. Scotti, *ibidem*, pp. 381-384; Repishti, *Regesto*, docc. 58, 59, 60, pp. 212-213. Il legame di committenza è avvalorato dal contratto del 1504 tra Corradolo e Pampurino per gli affreschi della cappella di famiglia dedicata a Sant’Antonio in San Francesco in Cremona (nel cui cantiere relativo all’ampliamento commissionato

i “testoni bramanteschi” in scorcio prospettico nei sottarchi delle cupole, su sfondi dipinti a finto marmo, mostrano ritratti di personaggi reali condotti all'antica, date le fisionomie non convenzionali a differenza dei profili imperiali aurati nei pennacchi adiacenti: poco mancherebbe vi fosse una figura che ci volta le spalle come nell'incisione Prevedari⁸⁵, certo è che il personaggio togato nella prima lunetta a sinistra, dall'inequivocabile attaccatura alta dei capelli, assomiglia non poco al Bramante-Democrito di casa Visconti, così come al ritratto eroico fuso da Caradosso, e a quello che ci viene restituito da Raffaello, questa volta nelle vesti di Euclide, nella *Scuola di Atene* (fig. 197).

La questione circa l'autografia degli affreschi (Antonio della Corna-Pietro da Cemmo-Pseudo Bramantino) rimane aperta⁸⁶, ma, al di là dei problemi attributivi, quello che emerge con forza è la presenza in un atrio a due cupole, già di per sé un elemento eccezionale, e di uno sguardo che tiene insieme Mantegna e Bramante, con una mano non di altissimo livello, ma comunque nel solco del confronto tra *architectura ficta*-architettura reale, assolutamente pertinente a entrambi i maestri.

Considerando le decorazioni che paiono strettamente legate alla sua progettazione, nell'atrio Fodri le cupole si mostrano idealmente aperte verso il cielo con oculi circolari. È tuttavia difficile intendere questa singolare sequenza come una serie di atri propriamente circolari, ma non va dimenticata l'identificazione dell'atrio della casa degli antichi, con una

da Eliseo Raimondi, dal 1509 è attivo il padre, *magister* Francesco); rinnovato nel 1508, e rescisso nel 1513, dopo la morte dello Stanga. Ancora alla committenza di Corradolo è ricondotto l'incarico nel 1508 per le ante dell'organo di Sant'Antonio abate, attualmente in S. Michele: O. Mischiati, *Documenti inediti sulla pittura a Cremona nella prima metà del Cinquecento*, in “Paragone”, 493-495, 1991, pp. 101-133; L. Bellingeri, *Pampurino, Alessandro*, DBI, LXXX, 2014, *ad vocem*; M. Gregori, scheda 1.1.4-7, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* cit., pp. 48-50.

⁸⁵ F. Wolff Metternich, *Der Kupferstich Bernardos de Prevedari aus Mailand von 1481*, in “Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte”, 11, 1967-1968, pp. 9-108.

⁸⁶ Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 422-423 n. 113. Per l'attribuzione a Antonio della Corna, cfr. Ferrari, *Il raggio di Bramante* cit., p. 226 n. 12, con paragoni al repertorio decorativo di palazzo Fontana Silvestri, ma cfr. M. Tanzi, *Della Corna, Antonio*, DBI, XXXVI, 1988, *ad vocem*; e ancora Agosti, *Su Mantegna I* cit., pp. 41, 374, che ne sottolinea i frequenti prelievi letterali da Mantegna. M. Tanzi, *La decorazione pittorica dell'atrio*, in Rastelli, *La vera storia di palazzo Fodri* cit., pp. 179-183; e Id., *Per gli esordi cremonesi dello Pseudo Bramantino*, in “Bollettino d'Arte”, 69, 1984, pp. 13-30; è intervenuto con la proposta di un'attribuzione degli affreschi delle cupole a Pietro Sardo, detto lo Pseudo-Bramantino, in base all'identità tra i profili degli imperatori nell'atrio Fodri e nel soffitto di via Belvedere, da distinguere da una seconda mano, nella lunetta sopra il portale, di un pittore ancora goticizzante, la stessa degli affreschi nella guscia verso il cortile. Mina Gregori, *Alessandro Pampurino* cit., p. 44, assegna l'atrio di palazzo Fodri a Pietro da Cemmo al tempo del suo soggiorno cremonese, da datare intorno o poco oltre il 1495; lasciando la lunetta della retrofacciata e le decorazioni interne del palazzo al Della Corna. Peraltro la studiosa appaia le decorazioni Fodri e Raimondi, collocandole cronologicamente dopo la stanza in via Belvedere (attribuita a Pampurino in Ead., *Un nuovo protagonista, Alessandro Pampurino*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 19-22), ma non oltre i primi anni del XVI secolo.

stanza di forma centrica, aperta alla sommità con un *lume superficiale*, da parte di Francesco di Giorgio⁸⁷. Nel *furor combinatorio* martiniano condotto su schemi residenziali rappresentati a fil di ferro nel codice Magliabechiano, al f. 18v (b) compaiono ambienti voltati a cupola posti in serie, i quali, piuttosto che atri, vanno forse intesi come una memoria della sequenza di piccole cupole su pennacchi nel nartece nord in San Marco a Venezia⁸⁸.

Anche l'invenzione dipinta del soffitto della *Camera degli Sposi* sembra avere una ricaduta nei disegni di Francesco di Giorgio: nel piccolo "catalogo" di volte nei codici Saluzziano (f. 21) e Ashburnham 361 (ff. 21r e v) vi si trovano, tra le altre, una «volta a cchoncha» e una «volta a huovolo hovero a nnavicola riquadrata» con oculo e parapetto a balaustri soffitto. Quest'ultimo disegno è stato messo in relazione da Rosenthal con l'impianto architettonico del soffitto della *Camera degli Sposi* di Mantegna (con lavori iniziati nel 1465), e con la sontuosa casa mantovana dello stesso Andrea (iniziata al termine dei lavori della «più bella camera del mondo», 1476-1494 e seguenti): sulla base della mancanza di portici nell'ambiente rotondo di passaggio lo studioso ha infatti formulato l'ipotesi che il cortile rotondo fosse dotato di una copertura, e che dunque si trattasse di un atrio in forma circolare con «lume superficiale»⁸⁹.

Per quanto riguarda la casa mantovana di Andrea Mantegna, «ridotta a un torso scorticato» della decorazione, e, come ammonisce Massimo Bulgarelli, considerandone la cronologia alta, è bene tener conto preferibilmente di fonti antiquarie quali la villa Laurentina di Plinio, le rovine della casa dei Corneli sul Quirinale, con vestibolo rotondo, e naturalmente le considerazioni di Alberti, sul *sinum* della casa previsto anche in forma cir-

⁸⁷ *Supra*, pp. 182-185, 197-199.

⁸⁸ Una serie di cinque ambienti circolari, stanze coperte a cupola oppure ambienti di servizio (cucine, stando alle note di corredo), caratterizza lo studio planimetrico di Leonardo da Vinci per un edificio civile privato a Milano, indicato come la cosiddetta casa per Mariolo Guiscardi, ma più probabilmente per Galeazzo Sanseverino fuori Porta Vercellina: codice Atlantico, 158 r-a (1497 ca.?).

⁸⁹ E.E. Rosenthal, *The House of Andrea Mantegna in Mantua*, in "Gazette des Beaux-Arts", settembre 1962, pp. 327-348; R. Signorini, *Opus hoc tenue: la Camera Dipinta di Andrea Mantegna*, Mantova 1985; P. Davies, *Quattrocento Palaces in Mantua and Ferrara*, in *Mantegna and 15th-Century Court Culture*, a cura di F. Ames-Lewis, A. Bednarek, London 1993, p. 80. La somiglianza tra la planimetria della casa mantovana e il disegno al f. 89v del codice Saluzziano di Francesco di Giorgio – nonostante la didascalia «edifitio in tibolj» – è affascinante: per proporzioni e sequenza degli ambienti lungo l'asse verticale. Si tratterebbe di un disegno non considerato da Rosenthal, ma che ben si innesta nella discussione proposta. L'edificio delineato dal Martini prevede tuttavia «lumj superficiali in diametro pie 92»: una copertura con lume superficiale, a guisa del Pantheon, assai maggiore di quella supposta per l'edificio mantovano di (soli!) 36 piedi. L'ipotesi di una copertura per il cortile è condivisa anche da R. Tavernor, *The Natural House of God and Man: Alberti and Mantegna in Mantua*, in *La corte di Mantova nell'età di Andrea Mantegna: 1450-1550*, a cura di C. Mozzarelli, R. Oresko e L. Ventura, Roma 1997, pp. 225-234.





197 Palazzo Fodri, Cremona. Atrio, dettaglio con ritratto bramantesco.

colare⁹⁰. Manfredo Tafuri tuttavia invitava a non escludere una connessione tra la casa mantovana, ancora in costruzione nel 1494, e la casistica martiniana, dal momento che i documenti attestano un interesse di Federico I Gonzaga per Francesco di Giorgio⁹¹. Senza dimenticare, poi, come a Milano, all'altezza delle date di palazzo Fodri, è ormai completato l'atrio con lume superficiale posto al fondo del cortile della casa donata dagli Sforza a Federico da Montefeltro, in un'operazione di risignificazione *all'antica* tutta sotto il segno urbinato: un'architettura con un vero cielo in mezzo⁹².

Architectura picta

L'atrio a due cupole del palazzo di Benedetto Fodri si situa nel punto di giunzione tra due corpi di fabbrica di epoca diversa⁹³. I due tempi del palazzo sono evidenti nelle decorazioni dipinte che scorrono nelle sale a destra e a sinistra dell'atrio. A destra, il soffitto della sala a piano terreno presenta una soffittatura con tavolette dipinte a ritratti, un genere collaudato nella Cremona primo-quattrocentesca, che preannuncia le 168 formelle dipinte con ritratti ducali viscontei e sforzeschi più arcaiche e di qualità superiore nel salone al primo piano (fig. 198)⁹⁴. I personaggi, tutti ritratti di profilo, nelle formelle al piano superiore risultano impaginati all'interno di un arco polilobato, a sesto acuto su colonnine tortili; al piano inferiore le figure sono incluse in mini-edicole trabeate composte da archi a tutto sesto su *columnae quadrangulae* con specchiature decorate⁹⁵. Oltre a membri della corte sforzesca, nelle tavolette appaiono personaggi con cappelli orientali, poeti e poetesse coronati con il lauro, dame riccamente abbigliate, in un esuberante enciclopedismo che oltrepassa il "who's who" della Lombardia sforzesca, secondo una mentalità che di

⁹⁰ M. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F.P. Fiore, Milano 2006, pp. 121-147: 127. Il cortile in forma di O della villa Laurentina di Plinio è descritto da Biondo Flavio nella *Roma Triumphans*, finito nel 1459 (nello stesso anno si trova a Mantova), e pubblicato nel 1473; L.B. Alberti, *L'architettura*, a cura di G. Orlandi, Milano 1989, IX, 3, pp. 794-795; G. Clarke, *Roman House - Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in 15th Century Italy*, Cambridge 2003, pp. 269-273.

⁹¹ A cui chiede un rilievo del palazzo Ducale di Urbino e consigli per il tiraggio dei camini: M. Tafuri, *La fortuna di Francesco di Giorgio architetto. Edifici residenziali con cortili circolari*, in *Francesco di Giorgio architetto* cit., p. 384.

⁹² *Supra*, pp. 193-195, 197-202.

⁹³ Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri* cit., pp. 7-8.

⁹⁴ Cfr. W. Terni De Gregory, *Pittura artigiana lombarda del Rinascimento*, Milano 1958, che in base alle acconciature nei ritratti ha datato le tavolette Fodri al 1465-1480; L. Ceserani Ermentini, *Le tavolette da soffitto rinascimentali*, in "Insula Fulcheria", XV, 1985, pp. 81-109.

⁹⁵ A dividere i riquadri, al piano superiore sono disposte delle greche a foglie d'acqua parecchio stilizzate, mentre sommarie trecce a *guilloche* mantegnesche suddividono il soffitto inferiore.



li a poco virerà nell'accumulazione di medaglioni di imperatori e ritratti all'antica⁹⁶. Quell'indifferenza alla serialità e alla ripetizione, che in palazzo Fodri si esprime nell'impiego delle formelle di terracotta a comporre i fregi figurati, è già in atto nella decorazione più antica che vede duplicare, a piano terreno, alcuni dei ritratti del piano superiore.

Ma è a sinistra dell'atrio che si apre l'infilata degli ambienti più eclatanti: la sala grande e quella a doppia altezza nella zona della torre, a sua volta posta in sequenza verticale con le altre due sale collegate dalla scala a chiocciola. Tutto questo, insieme ai due saloni superiori – raggiungibili tramite la scala esterna dal cortile – parrebbe funzionare come un sistema funzionalmente e figurativamente omogeneo, attestato anche dalla qualità delle decorazioni dipinte.

La sala grande a piano terreno costituisce già di per sé un luogo d'eccezione, all'altezza dell'atrio che la introduce: seppur letteralmente ridotta a brandelli, la decorazione tutta affidata alla pittura, ci consente di intuire, e in parte di ricostruirne l'assetto originario (figg. 199, 200).

Un paramento dipinto di ordini architettonici misura la sala in due campate per quattro: colossali colonne a candelabra su alti piedistalli prismatici, con capitelli di tipo italico, e trabeazione a risalti, inquadrano archi impostati su pilastri pseudodorici, con base attica e plinto, issati su brevi piedistalli⁹⁷. Il ritmo dell'ordine, con pieni in asse e colonne posizionate anche sugli angoli, è costruito in modo da produrre un effetto di continuo slittamento dello sguardo⁹⁸, mentre la relazione diretta e "corretta" tra le colonne con i rispettivi risalti e le travi del soffitto stabilisce un legame saldo tra *architectura ficta*, struttura e spazio reale.

Questa macchina architettonica concettualmente ben ingranata – l'intelaiatura architettonica è dipinta a monocromo, con capitelli, chiavi d'arco e risalti colorati a imitazione dell'oro, e dunque strutturalmente sottolineati – è cosparsa in ogni suo centimetro da una fitta decorazione, che purtuttavia non

⁹⁶ Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., p. 92 n. 58, nota riguardo a questa tipologia di manufatti un'attitudine enciclopedica in cui «si giustappongono, con ripetizioni da campionario, personaggi antichi, anticheggianti, contemporanei», mentre in serie più antiche (come il soffitto della chiesa di Sant'Agostino a Bergamo) «ci si trova di fronte a delle specie di enciclopedie dove le curiosità della fine del gotico fanno attingere idee, spunti e nomi da tutti gli aspetti della realtà, incluso il mondo antico».

⁹⁷ Cfr. Bruschi, *L'Antico e il processo di identificazione degli ordini nella seconda metà del Quattrocento* cit., pp. 26-27. Sequenze prismatiche informano anche i piedistalli delle candelabre che spartiscono le bifore inferiori nella facciata in Certosa a Pavia.

⁹⁸ La presenza di un elemento tridimensionale sull'angolo produce un gioco ambiguo (probabilmente mal condotto) tale per cui a livello della trabeazione tutti i risalti si piegano a libro, ma l'elemento plastico sottostante pare quasi aggettare eccessivamente verso l'osservatore. Si pone inoltre un problema di misure, dato che gli archi adiacenti, per mantenere le misure costanti, si ritrovano in posizione troppo ravvicinata producendo una sorta di anomalo rigonfiamento del fusto a candelabra.



199 Palazzo Fodri, Cremona. Sala dipinta a piano terreno.



ne intacca la strutturalità. Per quel che si può ragionare, in base ai lacerti rimasti, le candelabre sono occasione per un montaggio di elementi decorativi, condotti in questo caso con una ricorrenza di *thiasoi* marini, sirene, elementi fitomorfi, mentre nelle specchiature dei pilastri si svolgono tortuosi ma impeccabili racemi. C'è un'evidente intenzione edonistica che prende la mano dei decoratori, e se il sistema architettonico risulta in sé coerente, corrono però con troppa frequenza modanature con ovoli e lancette, perline e fuseroles, impiegate per separare gli elementi tra loro e ornare archi e trabeazioni⁹⁹.

Questa profusione architettonico-decorativa avrebbe contenuto una componente figurativo-narrativa, ormai compromessa, attualmente visibile solo per una campata. Tra i pilastri si aprivano veri e propri sfondati prospettici corredati da iscrizioni nei fregi sovrastanti. Al di sopra, nelle lunette decorate a finti marmi, trovavano posto coppie di putti reggiscudo (di cui, dei tre rimasti, uno con le armi dei Fodri e due apparentemente neutri). Insomma, un allestimento confrontabile almeno per l'idea di impaginato generale con la Sacrestia di San Marco a Loreto di Melozzo e la sala dello Zodiaco dell'allievo Falconetto in palazzo d'Arco a Mantova¹⁰⁰.

La scena sopravvissuta mostra un altro *Assedio di città* compatibile, almeno per tema e modo di raggruppare le figure, all'affresco nella terminazione curva verso il cortile (fig. 201). Alla città, cinta da mura turrette e prospiciente una riva d'acqua, si accede attraverso una porta urbana rappresentata di scorcio in primo piano. Questa presenta una struttura ad arco trionfale intelaiata da pilastri dorici, sopraelevati su un alto zoccolo, inquadranti l'arco del fornice e ribattuti sul lato breve adiacente. Un alto fregio con funzioni di attico si sviluppa al di sopra dell'architrave, contenente un ordine "nano", in corrispondenza dei sostegni sottostanti, e finestre aperte. Che si tratti di un'interpretazione ambigua dell'ordine, vale a dire che questa fascia sia intesa come un fregio, è confermato dalla presenza di una cornice superiore che chiude la composizione¹⁰¹. Ma se nel *San Giacomo che battezza Ermogene* agli Eremitani e nella facciata bramantesca di San Satiro il fregio accoglie i riquadri che *alludono* al pro-

⁹⁹ Il fregio è apparecchiato con una sequenza continua di mascheroni fitomorfi legati da palmette, e nei pennacchi degli archi troviamo senza sorpresa i soliti tondi con profili di imperatori e di personaggi contemporanei, quasi affondati in una fitta decorazione vegetale. Agosti, *Su Mantegna I* cit., p. 422 n. 113, osserva che «per quanto pesantemente restaurati, anche alcuni degli affreschi nelle sale di palazzo Fodri presentano una commistione di motivi mantegneschi, nastri e ghirlande, e bramanteschi, teste che sporgono da oculi in prospettiva».

¹⁰⁰ G. Schweikhart, *Un artista veronese di fronte all'antico. Gli affreschi zodiacali del Falconetto a Mantova*, in *Roma e l'antico nell'arte e nella cultura del Cinquecento*, a cura di M. Fagiolo, Roma 1985, pp. 461-488.

¹⁰¹ Una seconda struttura più complessa, si intravede nel bordo superiore destro dell'affresco (una porta, un castello?), purtroppo, essendo mancante buona parte della pittura, appare impossibile da leggere a occhio nudo.



201 Palazzo Fodri, Cremona. Sala dipinta a piano terreno, *Assedio di città*.

blema dei triglifi intesi come teste delle travi e dunque al loro valore tettonico, nell'affresco Fodri le corte paraste nell'attico parlano di un'interpretazione che comprende l'impiego di elementi abbreviati. Questi sono il sintomo di una riflessione sugli elementi dell'ordine all'interno di quei gradi di libertà che la sintassi architettonica offre nel secondo Quattrocento: l'autore del dipinto non si comporta tanto diversamente da Francesco di Giorgio nel disegno della Basilica Aemilia (codice Saluzziano, c. 81v) quando delinea un mezzanino scandito da allungati triglifi in forma di piccole paraste a tre scanalature, collegati dall'astragalo continuo dei capitelli¹⁰², oppure da Luca Pacioli quando intende i triglifi in forma di balaustrini nel *De divina proportione* (1498).

Ancora a Mantegna rinviano anche alcuni dettagli dell'intelaiatura generale della sala: come il disegno dei capitelli delle candelabre, assai simile a quelli della cornice della *Pala di San Zeno*, con spessi caulicoli allacciati a metà vaso, mentre la loro doratura fa pensare a un certa attitudine nel sottolineare gli elementi dell'ordine in senso metallico, come nel *San Bernardino* della cappella Gonzaga (ora a Brera) e nel *San Sebastiano* di Vienna. La sequenza delle colonne a candelabra dipinte poi richiama l'impresa della piazza di Vigevano, la cui decorazione pittorica proprio a candelabre sembra essere a buon punto nel luglio del 1494¹⁰³.

Tuttavia vi è un modello più prossimo e accessibile: il portale del palazzo di Cristoforo e Marchesino Stanga a Cremona, allestito da Giovanni Pietro da Rho dal 1488, lo stesso anno in cui egli viene ingaggiato da Benedetto Fodri¹⁰⁴, e dove «manciate di placchette ingrandite in marmo

¹⁰² Il disegno è copiato anche nel codice Ashburnham 1828 Appendice a c. 109. Lesene nane scanalate, con valore di triglifi "stirati", a tre e sei scanalature, scandiscono il primo mezzanino di palazzo Zorzi a Venezia. Cfr. M. Ceriana, *La cappella Corner ai Santi Apostoli a Venezia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte*, Milano 1996, pp. 105-192: 186 n. 200; R. Martinis, *Francesco di Giorgio e Mauro Codussi: modi di ricezione e assimilazione del linguaggio all'antica a Venezia tra Quattro e Cinquecento*, in *Francesco di Giorgio alla corte di Federico da Montefeltro*, a cura di F.P. Fiore, Firenze 2003, pp. 577-593.

¹⁰³ A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 804-811.

¹⁰⁴ Cfr. G. Mongeri, *L'antica porta degli Stanga a Cremona*, in "Bollettino della Consulta Archeologica del Museo Storico Artistico di Milano" (estratto da "ASL", II, 1875), 2, 4, 1875, pp. 88-106; Id., *Ancora della porta degli Stanga a Cremona*, in "ASL", III, 1876, pp. 116-119; M. Caffi, *La porta già degli Stanghi in Cremona*, in "ASL", VI, 1879, pp. 150-152; F. Malaguzzi Valeri, *La porta degli Stanga e l'arte cremonese*, in "Rassegna d'arte", 1, 1901, pp. 10-11; Id., *Note sulla scultura lombarda*, in "Rassegna d'arte", 2, 1902, pp. 27-29 (che attribuisce a Pietro da Rho le figure principali, le statue con gli eroi, i bassorilievi delle basi con le fatiche di Ercole, e le parti a maggior rilievo nell'architrave, con aiuti chiamati in un secondo momento per consegnare il lavoro); Id., *Giovanni Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo, 1447-1522*, Bergamo 1904, pp. 307-310; E. Signori, *La porta già del palazzo Stanga in Cremona ora nel Museo del Louvre*, in "Arte italiana decorativa e industriale", 19, 1910, pp. 72-76; R. Schofield, *Amadeo's System*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, Milano 1993, pp. 135-144; C. La Bella, *Giovanni Pietro da Rho*, DBI, LVI, 2001, *ad vocem*; Nova, *Dall'arca alle esequie* cit., pp. 409-430: 410-411.

bastavano a bardare un portale come fosse un arco di trionfo [...] oppure si poteva ricorrere ad accozzi più eclettici, svariando tra produzioni lombarde e padovane, tra soggetti biblici e mitologici»¹⁰⁵, tra cui le fatiche di Ercole, che non mancano poi nel portale della sala degli Alabardieri nel palazzo Comunale di Cremona «percorso da un rovello formale analogo a quello della porta Stanga» (fig. 166)¹⁰⁶.

Tra la porta Stanga e le strutture architettoniche dipinte in palazzo Fodri corre una relazione al limite dell'identità: dall'impaginato generale, ai risalti, comprese le mensole, i tondi, sino alla forma dei piedistalli prismatici delle colonne e l'assenza di base per queste ultime. Purtuttavia vi è una differenza sostanziale nella gestione della decorazione, che infatti si declina attraverso motivi diversi tra loro: nella porta Stanga l'architettura diviene pretesto per accogliere una decorazione roboante, che finisce per indebolirne la strutturalità (si veda a titolo di esempio l'ordine di imposta dell'arco quasi completamente inghiottito ed eroso dai bassorilievi), mentre in palazzo Fodri architettura e decorazione riescono a rimanere ognuna *compos sui*.

Possiamo dunque indicare il nome di Giovanni Pietro da Rho per l'autore della progettazione della decorazione dipinta nella sala di palazzo Fodri, tenendo conto con Agosti come «l'allestimento anticheggiante delle dimore signorili non si limitava al corredo di rilievi circolari o ai fregi in terracotta nei cortili e sui portali, si aggiungevano spesso delle decorazioni dipinte a colmare o bordare l'intera facciata; queste commissioni non erano affidate a pittori di scarso rango, ma toccavano invece, in molti casi, a personaggi guida della situazione figurativa come Bramante o Bramantino»¹⁰⁷.

Nelle ricostruzioni delle carriere degli artisti coinvolti nel processo per falso e bestemmia che si svolge a Cremona nel 1509, nel quale Francesco Riccio della Torre, Francesco Pampurino e Giovanni Pietro da Rho sono accusati di falsa testimonianza in favore di Bernardino de Lera, riguardo al Da Rho curiosamente non si fa menzione dei lavori nel palazzo di Benedetto Fodri, mentre si specifica che i lavori nella casa del *quondam* Cristoforo Stanga eseguiti insieme a Francesco Riccio risalgono a otto-dieci anni prima: dunque al 1499-1501¹⁰⁸.

Il palazzo degli Stanga sembrerebbe essere stato rinnovato effettivamente tra il 1498 e il 1499, dato che in un inventario del 1503 si parla di un «zor-

¹⁰⁵ Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., pp. 57-58, 90 n. 42.

¹⁰⁶ M. Tanzi, *Il Palazzo Comunale di Cremona e le sue collezioni d'arte*, Milano 1981, pp. 21-24.

¹⁰⁷ Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., p. 61.

¹⁰⁸ Il documento è trascritto e pubblicato da Aurora Scotti in appendice a Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 381-384. Cfr. Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva* cit., pp. 281-282.

nale con coperto de coyro turchino che comenza IESUS 1498 et 1499 casa qual de presente se fa edificare»¹⁰⁹, tuttavia non è necessario far coincidere questa campagna di lavori con l'esecuzione del portale, che anzi, proprio per le proprie caratteristiche avrebbe potuto tranquillamente costituire un'operazione autonoma e precedente, come già era accaduto nel palazzo Landi a Piacenza, proprio con Giovanni Pietro da Rho. In effetti l'impaginato del palazzo (per quel che ne resta) misurato dalle due liscie trabeazioni e dalle finestre centinate inquadrata da paraste con capitello sintetico e trabeazione, e il coronamento superiore che riprende la tradizione cremonese dei terminali arcuati ma trasformato in una sequenza di unghiature con lunette e tondi, ha poco a che vedere col lessico del portale in questione (fig. 167)¹¹⁰.

Altri documenti sembrerebbero suffragare questa ipotesi, dato che:

– il 17 settembre 1488 Giovanni Pietro da Rho fa richiesta alla Fabbrica del Duomo di Milano di una certa quantità di marmo (200 centene, 14 tonnellate) da destinare a un'impresa non precisata che Cristoforo Stanga e suo figlio Marchesino avevano in programma a Cremona¹¹¹;

– nell'aprile 1490 la Fabbrica del Duomo concede un mese di licenza agli scalpellini Giovanni Pietro da Vimercate e Daniele da Castello «richiesti dal marchesino de' Stanghi per fare lavorare certa sua porta»¹¹²;

– a maggio 1490 i fabbricieri concedevano a Marchesino Stanga «cento centinaia di marmo per fare una porta alla casa di sua abitazione»¹¹³.

Infine, riguardo a palazzo Fodri, va ricordato come i rapporti tra Giovanni Pietro da Rho e il committente non devono essere stati idilliaci

¹⁰⁹ 30 ottobre 1503, in Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 268, e pp. 39, 44-45.

¹¹⁰ Anche se va tenuta presente la sequenza di aperture circolari che informa l'attico dell'edificio nel bassorilievo dell'*Annunciazione* di Amadeo sulla facciata della Certosa di Pavia, mentre il coronamento unghiato che nuovamente trasforma la tradizionale scozia in senso strutturale rimanda verso il tiburio quadrato di San Sigismondo, per il quale cfr. J. Gritti, *L'usanza moderna* e la *maniera antica*. *San Sigismondo di Cremona nella cultura architettonica lombarda del XV secolo. Parte prima*, in "Artes", 14, 2008-2009, pp. 34-61; e *Parte seconda*, in "Artes", 15, 2010-2014, pp. 25-61. Per quanto riguarda il disegno delle finestre – avvicinato esageratamente da Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., pp. 331-332, a quelle di palazzo Castellesi a Roma – par invece ricalcare per asciuttezza tettonica modelli martiniani.

¹¹¹ Caffi, *La porta già degli Stanghi in Cremona* cit., p. 151. Fargeot-Boll, Torresani, *La Porta Stanga* cit., pp. 44-47, riportano un'ordinazione nel 1489 da parte di Cristoforo e Marchesino Stanga di cento centene (7 tonnellate) di marmo alla Fabbrica del Duomo di Milano, a nome di Giovanni Pietro da Rho, per «compiere l'opera di Marchesino», rimandando a *Annali della Fabbrica del Duomo. Dall'origine fino al presente*, a cura di C. Cantù, Milano 1877-1885, vol. IV, p. 57; purtroppo della notizia non si trova riscontro.

¹¹² 29 aprile 1490, in *Annali della Fabbrica del Duomo* cit., vol. III, p. 56; Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., pp. 256-260. Tuttavia tra il 1489 e il 1497 sono in corso gli acquisti di Marchesino Stanga riguardanti la propria abitazione presso il Castello di Milano: E. Rossetti, *L'ombra del mecenatismo sforzesco tra i laghi lombardi: note intorno al rapporto tra Marchesino Stanga e Leonardo da Vinci*, in "Libri & Documenti", in corso di stampa.

¹¹³ 10 maggio 1490, in *Annali della Fabbrica del Duomo* cit., vol. III, p. 57.

dato che nel giro di pochi mesi a Nicolò da Porlezza si chiede di fare un altro scudo con le insegne di Benedetto Fodri, in sostituzione o «scontro» di quello del Da Rho, forse non sufficientemente apprezzato. Un'altra ipotesi, in mancanza di documenti è che Porlezza sia stato chiamato a coadiuvare il Da Rho, troppo impegnato per seguire il cantiere in tutte le sue fasi.

Il fatto che la porta Stanga abbia fatto da modello all'allestimento architettonico dipinto nella sala di palazzo Fodri, non depone però necessariamente a favore di Giovanni Pietro da Rho come autore di quest'ultima; non vi sono precedenti di sue collaborazioni in cui l'intersezione tra pittura, scultura e architettura sia protagonista, tuttavia nulla fa escludere che egli abbia potuto fornire un disegno. Tuttavia nella sala a piano terreno di palazzo Fodri l'architettura dipinta non si limita alla riproposizione del modulo della porta Stanga, ma si tratta più propriamente di una progettazione di spazio attraverso un'architettura dipinta, il che farebbe pensare al coinvolgimento di qualcuno di maggiore esperienza rispetto al Da Rho. Un buon candidato potrebbe essere il pittore veronese Francesco Benaglio, presente come teste nel contratto del 1488 tra Benedetto Fodri e Giovanni Pietro¹¹⁴: all'artista formatosi nell'orbita di Squarcione e Mantegna si potrebbero attribuire non solo la progettazione, in collaborazione con Giovanni Pietro da Rho, e l'esecuzione della decorazione per la sala al piano terreno di palazzo Fodri (a questo punto entro il 1492, data della sua morte), ma anche parte della responsabilità dei rimandi ai tanti dettagli mantegneschi presenti nell'edificio¹¹⁵.

Nonostante la presenza di un buon numero di documenti, palazzo Fodri si propone dunque come un edificio altamente problematico. In esso risultano montati diversi episodi salienti: l'atrio con le due cupole dipinte e la sala grande con l'architettura dipinta (da considerare come un progetto unico), il cortile, e una facciata "neutra", nella quale si depositano il portale e le teste scolpite nel fregio.

Dell'atrio abbiamo certamente notizia dal documento che vede coinvolto Guglielmo de Lera nel 1490: «*volvere anditum et incidere integre a manu cum duobus tiboretijs intus secundum designum ibi presentatum qui remansit et remanet penes suprascriptum dominum Benedictum*», dunque cupole e affreschi sono progettati insieme, e dal contratto si evin-

¹¹⁴ Cfr. *supra*, p. 419 n. 4.

¹¹⁵ Rossi, *Frammenti di una generazione perduta* cit., pp. 105-115. La consuetudine di Benaglio con intelaiature architettoniche di grandi dimensioni dipinte è testimoniata dalle strutture trionfali della pala di San Bernardino (1462) e dei due altari Cartolari e quello De Abazia nel Duomo di Verona (1465-1470), in diretto rapporto con quelle padovane della cappella Ovetari. Cfr. inoltre Ead., schede 32-38, in *Mantegna e le arti a Verona* cit., pp. 248-259.

ce che il De Lera dovesse eseguire il lavoro secondo un disegno altrui. Per la cronologia della sala ci troviamo dunque poco dipresso agli affreschi per Gaspare Visconti (1487 e seguenti), mentre sull'aspetto della volta dell'atrio nella casa milanese del duca di Urbino (1477 e seguenti?) nulla sappiamo¹¹⁶.

Per quanto riguarda il cortile, anch'esso frutto della campagna di lavori del 1490, la facciata orientale risulta volutamente fuori tono rispetto al resto: si tratta della «fazatam logie magne *secundum aliud designum ibidem presentatum* ac dimissum et relaxatum dicto domino Benedicto», ovvero la loggia grande, anch'essa frutto di un *altro* disegno rispetto alle logge, che risultava prevista nella campagna di lavori generale del 1490.

Se riconsideriamo l'elemento saliente della loggia grande con le candelabre, appare chiaro come solo su questo lato il partito architettonico sia dotato di una *ratio* tettonica coerente. L'ordine delle candelabre si appoggia su un alto fregio-parapetto che riproduce nel suo assetto quello del cortile di palazzo Landi a Piacenza, nel quale Giovanni Battagio e Agostino de Fondulis sono documentati: si tratta di un sistema di elementi a risalti la cui origine si trova nel palazzo Eustachi, ma che in questo caso risulta "sporcata" da un'inflessione dialettale, quale quella della mensola posta al di sotto delle fasce di architrave, a sostenere virtualmente e visivamente il peso della sequenza verticale degli aggetti e dei sostegni. Nel cortile Fodri il registro superiore delle arcate si imposta su esuberanti e scenografiche candelabre, in luogo delle gracili colonne del cortile Landi. Esse si esibiscono come dei veri e propri pezzi scolpiti, caratterizzati, a differenza delle candelabre dei portali Landi e Stanga, da una sequenza di elementi che non ne intacca l'idea di ordine. Le candelabre Landi possono essere intese come colonne dal fusto ornato, interrotte a metà circa da una doppia cornice ad abaco intagliata contenente teste di cherubini, a sostegno di figure unite a girotondo intorno al fusto della colonna stessa; a differenza delle candelabre Stanga in cui il sostegno è

¹¹⁶ Una monumentale decorazione a cerchi allacciati di sicuro sapore mantegnesco si stende sulle superfici della volta a botte e della cupola di Santa Maria presso San Celso a Milano, con fabbrica fondata nel 1490, progetto approvato nel 1493, struttura completata verso il 1500, e prospetto laterale scandito da coppie di ordini sovrapposti. È quasi impossibile stabilire l'autore o gli autori del progetto, tali sono stati gli avvicendamenti e le consulenze richieste dai fabbricieri, in un cantiere sostanzialmente monopolizzato dalla figura dell'ingegnere ducale Giacomo Dolcebuono, impegnato tra l'altro a fornire «lavoro/cotto da forma». Si ricorda la presenza di maestranze già attive nel cantiere di San Satiro quali Antonio Meda, Gabriele Battagio (per i lacunari in stucco, con contratto nel 1500), Agostino de Fondulis (per le figure degli Apostoli nel tiburio) e Antonio Raimondi. Cfr. N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms 1998; Ead., *Santa Maria presso San Celso a Milano*, in *Bramante milanese* cit., pp. 315-337; R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di architettura", XII, 2000, pp. 17-57, 45, e appendice documentaria nn. 16, 18.

composto dal succedersi di undici parti (escluso il piedistallo), ognuna occasione per accogliere una pulsante e raffinata ornamentazione che finisce per aggredire quanto potrebbe restare di intellegibile dell'ordine. Nella loggia grande del cortile Fodri le candelabre ripropongono un modello preciso: quello dell'incisione Prevedari, nella quale la sovrapposizione di elementi riguarda solamente la parte inferiore, corrispondente alla parte teoricamente al di sotto della quota dell'entasi, mentre la parte superiore del fusto, pur mantenendo una configurazione a bulbo, non risulta indebolita dall'interposizione di ulteriori elementi (fig. 52). Le candelabre Fodri, che si configurano non come elementi tridimensionali ma come semicolonne, riprendono tutti gli elementi della candelabra Prevedari: l'appoggio su piedistallo, la sequenza di porzioni larghe e circolari nella parte inferiore, la configurazione a bulbo della colonna, le decorazioni a ghirlande e nastri e il semplice capitello italico bipartito (per la prima colonna a sinistra), a meno dell'elemento di appoggio prismatico con volute al di sopra del piedistallo. L'idea di *varietas* bramantesca è affermata anche nel disegno degli altri due capitelli che seguono comunque modelli affini ai modi dell'urbinate: quello al centro con un ordine di foglie allacciate al centro del vaso, echino liscio, abaco curvo con fiore al centro, mentre nell'ultimo ripidi delfini si affrontano abbeverandosi da una fontana centrale, con le code ritorte sopra un abaco a squame¹¹⁷.

Il palazzo dunque pare contenere continui rimandi all'opera bramantesca, anche se ciascuno di essi non pare condotto con perizia degna del suo riferimento. Il lungo documento del 1490 è molto chiaro: Guglielmo de Lera è tenuto alla responsabilità dell'intero cantiere a partire dalle opere in muratura sino alle modanature, ma nel caso di alcune parti come l'atrio e la loggia grande egli è tenuto a seguire disegni di dettaglio che restano nelle mani del committente.

Agostino de Fondulis è documentato per l'ultima volta in palazzo Landi nel 1486, ma i lavori al palazzo piacentino proseguono sino al 1489¹¹⁸. Nell'aprile 1490 viene pagato per «modelli costruendi [...] et pro fabricatione dicte ecclesie» di San Benedetto a Crema, mentre a luglio è fideiussore di Giovanni Battagio per il contratto per Santa Maria della Croce a Crema¹¹⁹. Per quest'ultimo incarico, Battagio aveva a di-

¹¹⁷ Il tabernacolo ligneo che Agostino de Fondulis allestisce per San Satiro, e che viene dipinto da Matteo Fedeli (il committente dell'incisione Prevedari) nel 1482, era decorato con «capitillis [...] delfinis octo aureatis et vasis quatuor et serpillitis suis similiter aureatis», G. Biscaro, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di Santa Maria di San Satiro*, in "ASL", XXXVII, 1910, pp. 105-144.

¹¹⁸ *Supra*, pp. 208-211.

¹¹⁹ Cfr. *supra*, pp. 285, 293-295.

sposizione un'officina per la lavorazione delle terrecotte a stampo e una fornace¹²⁰. La predisposizione di pezzi a stampo da condurre in autonomia diviene da questi anni probabilmente una componente irrinunciabile del lavoro della coppia Battagio-De Fondulis, tanto che nel contratto del 1493 per i sedici testoni «cum busto in tondo» del Santuario dell'Incoronata a Lodi si evince che Agostino utilizzava una fornace a Montodine (tra Crema e Cremona)¹²¹.

Ciò detto non è proprio agevole formulare un'attribuzione ad Agostino degli elementi in discussione per palazzo Fodri¹²². Per le teste che scandiscono il fregio della facciata su strada – dato che si sarebbe trattato del rifacimento del coronamento della facciata, a pochi anni di distanza dalla sua realizzazione con una ampia guscia sporgente, come previsto nel documento del 1490, e confermato dalle indagini di Rastelli¹²³ – una datazione dell'intervento al 1499-1501, quando poco prima Battagio e poi Agostino sono documentati a Cremona, appare ammissibile. Un intervento del genere diventa verosimile considerando le osservazioni di Rastelli, secondo cui la terminazione “a scozia” verso strada avrebbe fatto da coronamento alla parte di palazzo tra vicolo Fodri e la zona dell'atrio, alla cui destra si aggancia l'ala più antica e di cui si ignora il coronamento originario¹²⁴. Se così fosse, il palazzo nel 1490 si sarebbe dotato di un prospetto composito, forse più breve rispetto a quello attuale, con il portale di Alberto Maffiolo da Carrara in posizione eccentrica. È perciò plausibile che in seconda battuta Benedetto Fodri abbia potuto richiedere un disegno complessivo per il prospetto del proprio palazzo, sfruttando magari la posizione di fabbriciere della Cattedrale (Agostino è chiamato nel 1501 per valutare le sculture di Giovanni Pietro da Rho per la facciata del Duomo)¹²⁵.

La nuova facciata con basamento a bugnato di mattoni intonacato ed eventualmente dipinto,¹²⁶ con un primo ricinto di sgraziate formelle, un liscio paramento aperto da educate finestre rettangolari con cornici fancelliane, e terminazione con fregio con tondi e busti, avrebbe concluso un decennio di campagne di lavori per la propria residenza con una veste “aggiornata”, riprendendo lo schema bipartito del Banco Mediceo in forme modernizzate.

¹²⁰ *Supra*, p. 295.

¹²¹ *Ibidem*.

¹²² Bandera, *Agostino de Fondulis* cit., pp. 116-127.

¹²³ Rastelli, *La “vera storia” di palazzo Fodri* cit., pp. 76-79.

¹²⁴ *Supra*, pp. 423-424.

¹²⁵ C. Bonetti, D. Vaiani, *Il Camposanto della Cattedrale di Cremona*, Cremona 1918, p. 13.

¹²⁶ Nei saggi di Rastelli le bugne di calce in facciata presentano intaccature corrispondenti al disegno di un bugnato, di cui seguono la trama.

Il sistema atrio-sala, oltre alla loggia grande, che va datato giocoforza al 1490, coinciderebbe invece con gli incarichi cremaschi di Agostino, e l'evidenza della provenienza "esterna" dei disegni, che Guglielmo de Lera deve seguire, conforterebbe circa una progettazione extra-cremonese di parte dell'intervento. Tuttavia, se per quanto riguarda la loggia grande non vi sono problemi a pensare una provenienza degli elementi dalla fornace cremasca su disegno di Agostino, per la progettazione dell'atrio a due cupole e della sala, nella quale architettura e pittura risultano *pensate* insieme, questa possibilità di attribuzione appare decisamente più difficile.

La *res aedificatoria* di Eliseo Raimondi, tra Cremona e Venezia

Nel contesto delle sperimentazioni lombarde, la facciata di palazzo Raimondi rappresenta una vera e propria anomalia, oltre che un deciso scarto rispetto alla tradizione cremonese, tanto che, in confronto agli esempi sin qui considerati, è l'unica a essere registrata dagli storici dell'architettura come manufatto da includere nella storia delle prime sperimentazioni sul tema del palazzo privato in età umanistica (nella serie *standard* che elegge come origine il palazzo di Cosimo de' Medici, *via Rucellai*, passando dalla Venezia di Mauro Codussi, sino alla Roma del primo Cinquecento bramantesco e raffaellesco)¹.

Palazzo Raimondi si presenta lungo il corso che da Porta San Luca conduce verso il centro cittadino con una facciata intelaiata da coppie di paraste su due registri, misurata da "gentili" bugne quadrate, e conclusa da un imponente cornicione curvo. Pur occupando una superficie notevole, l'edificio non è posto "in isola", e l'accentuazione della propria eccezionalità è affidata alla soluzione angolare, che nel risvolto con l'attuale vicolo Raimondi mostra un ganglio strutturale tetrastilo composto da paraste binate sovrapposte (fig. 202). A rimarcare l'effetto di lastra applicata per la facciata, contribuisce il diverso trattamento del prospetto laterale, assai semplificato: con murature rivestite a intonaco e rilegate orizzontalmente delle trabeazioni in cotto, in assenza degli ordini che non si spingono oltre la soluzione angolare. In questo modo, il prospetto principale ossessivamente misurato attraverso la scansione degli ordini e delle bugne quadrate, dichiara la propria autonomia rispetto al resto del palazzo, ma anche nei confronti dei palazzi cremonesi contemporanei.

¹ L. Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1500*, New Haven-London 1996, p. 115 (1^a ed. L. Heydenreich, W. Lotz, *Architecture in Italy 1400 to 1600*, Harmondsworth 1974); S. Valtieri, *Il palazzo del principe, il palazzo del cardinale, il palazzo del mercante nel Rinascimento*, Roma 1988; C.L. Frommel, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 183-203; G. Clarke, *Roman House - Renaissance Palaces. Inventing Antiquity in Fifteenth-Century Italy*, Cambridge 2003. Per una versione preliminare di questo paragrafo cfr. R. Martinis, *Palazzo Raimondi a Cremona: abitare all'antica tra Venezia e Milano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 257-285.



202 Palazzo Raimondi, Cremona.

L'operazione è avviata nell'ultimo decennio del XV secolo da Eliseo Raimondi, ricco mercante cremonese con predilezioni umanistiche, coinvolto nella gestione della cosa pubblica, nonché committente di altri progetti eccellenti². Per quanto riguarda il palazzo, numerosi documenti recano i nomi di diversi personaggi coinvolti nel cantiere, ma non quello dell'architetto responsabile del progetto, per un'opera di *frontiera*, per geografia culturale e mentalità architettonica.

Palazzo Raimondi appare a prima vista un *unicum* per sintassi architettonica e coerenza formale, tale da aver indotto a postulare per il suo committente una confidenza con il testo architettonico albertiano, mentre la sua manifesta estraneità rispetto al contesto cremonese è tale da aver richiesto ai suoi interpreti il ricorso a modelli stranieri al ducato stesso³.

In questo studio, diventa opportuno esaminare i processi che hanno generato tale singolarità, in relazione sia con il contesto locale che con le esperienze milanesi; nonché verificare le reali competenze architettoniche del committente attraverso la sua attività mecenaticia e i suoi legami culturali. All'interno di questo quadro andranno ri-collocate le figure coinvolte e gli oggetti costruiti (tra cui le altre opere commissionate dalla famiglia Raimondi, segnatamente da Eliseo e suo fratello), tenendo sullo sfondo il tema della dinamica *centri-periferie*, dove «mutamenti e comportamenti radicati [...] si incontrano e si contaminano»⁴.

Eliseo e Tommaso Raimondi: devozioni, mausolei e dipinti

Membri di una famiglia di ottimati cittadini, ricchi commercianti di tessuti con un'importante rete di relazioni internazionali, i fratelli Eliseo e Tommaso Raimondi di Marco sono i soggetti delle vicende che si vanno considerando.⁵

² M. Visioli, *Palazzo Raimondi. Nuove ricerche in occasione dei restauri alla facciata*, Viareggio 2001 (da qui *Palazzo Raimondi*).

³ F. Arisi, *Cremona literata*, Parma 1702, vol. I, pp. 375-376.

⁴ B. Adorni, M. Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona: un'interpretazione eccentrica del modello bramantesco del Belvedere*, in "AL", 79, 1986, pp. 85-95.

⁵ G. Bresciani, *Libro delle Famiglie*, c. 325; Id., *La virtù ravvivata de' cremonesi insigni. Parte quarta. Uomini insigni cremonesi. Libro secondo parte terza*, a cura di R. Barbisotti, Bergamo 1976; *Palazzo Raimondi*, pp. 8-11. Una sorta di evanescenza politica pare caratterizzare le posizioni dei Raimondi «tra i cognomi evocativi di lealtà ghibellina» in età viscontea, ma assenti nella lista *apti ad officia exercenda* compilata nel 1470 che "censisce" guelfi, ghibellini e maltraversi cremonesi eccellenti. Galeazzo Maria Sforza insignirà Andrea del titolo di cavaliere ducale e di decurione, e dal 1477 lo stesso Andrea e il fratello Antonio Raimondi si fregeranno del titolo di *nobiles viri*. Cfr. Gamberini, *Cremona nel Quattrocento. La vicenda politica e istituzionale*, in *Storia di Cremona. Il*

Tommaso, nato nel 1462, dottore *in utroque iure* presso l'Università di Pavia, decurione della città dal 1489, nel 1494 è fabbriciere della Cattedrale di Cremona⁶. Sul fratello maggiore Eliseo, nato tra il 1450 e il 1460, i documenti sono più avari: iscritto al rango nobiliare dal 1482, entra a far parte dei decurioni della città solo nel 1500⁷.

Se, come nota Letizia Arcangeli, all'approssimarsi e durante il periodo veneziano, i guelfi storici risultano filo-veneziani, con ghibellini e *mal-traversi* di parte opposta⁸, per Eliseo appare illuminante il legame personale con Gian Giacomo Trivulzio, una relazione che accompagna tutta la sua vita pubblica fino agli anni della Lega di Cambrai⁹. La prima notizia è datata al 1485: nel *libro Mastro* di casa Trivulzio, in cui sono registrate le spese per il palazzo milanese, l'8 agosto 1485 è registrata un'importante «obbligazione a domino Eliseo Raimondo da cremona de lire 14.000», mentre nello stesso frangente una cifra meno cospicua, 4.000 lire, viene pagata a Benedetto Fodri¹⁰. Successivamente il supporto del Raimondi sarà prezioso per il Trivulzio quando quest'ultimo verrà bandito da Milano: nel febbraio 1495 Eliseo ospiterà nella propria casa (mentre la riforma del palazzo cremonese è in piena attività) Beatrice d'Avalos, suscitando i sospetti del Moro che nel mese di luglio scriverà al luogotenente a Cremona, Erasmo Trivulzio, per informarsi circa i rapporti tra i due¹¹.

Nelle vicende che segnano il crollo del ducato e il passaggio della città alla Repubblica di Venezia nel 1499, i fratelli Raimondi risultano coinvolti in prima persona: Tommaso gestirà la resa della città ai veneziani,

Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535), a cura di G. Chittolini, Bergamo 2008, pp. 13, 31, 34; L. Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia (1494-1535)*, *ibidem*, p. 58.

⁶ O.A. Biandrà, *Un esempio di fedecommesso cinquecentesco: il palazzo Raimondi di Cremona*, in "Rivista di storia del diritto italiano", LXI, 1988, pp. 341-350; *Palazzo Raimondi*, pp. 19-20, 30 n. 8. *La Cronaca dalle origini del mondo al 1527*, in "Archivio Veneto", 10, 1880, di Domenico Bordigallo celebra Tommaso come «doctor, orator dignus et poeta» (f. 17), attribuendogli il titolo di cavaliere gerosolimitano, e le opere *Peregrinatio ad loca Sancta* e *Carmina contra Hypocrates*.

⁷ *Palazzo Raimondi*, p. 19.

⁸ Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia* cit., pp. 53, 55.

⁹ Durante la guerra di Ferrara, nell'agosto 1482 il Trivulzio risulta acquarterato a Casalmaggiore, tra Cremona e Mantova, in un passaggio da legare alla ristrutturazione della rocca con disegni condivisi tra il Moro, Lorenzo de' Medici e Federico da Montefeltro, e sullo sfondo le ragioni della venuta di Leonardo da Vinci a Milano come ingegnere militare: P.C. Marani, *Leonardo e Bernardo Rucellai fra Ludovico il Moro e Lorenzo il Magnifico sull'architettura militare: il caso della rocca di Casalmaggiore*, in *Il Principe architetto*, a cura di A. Calzona, F.P. Fiore, A. Tenenti e C. Vasoli, Firenze 2002, pp. 99-123; M. Viganò, *Gian Giacomo Trivulzio e Leonardo. Appunti su una committenza (1482-1518)*, in "Raccolta Vinciana", XXXIV, 2011, pp. 1-52: 4-11.

¹⁰ Cfr. *supra*, p. 45.

¹¹ C. Rosmini, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian Giacomo Trivulzio detto il Magno*, Milano 1815, vol. II, p. 214 n. 8; *Palazzo Raimondi*, p. 20 e doc. II, 1, 2: 5 luglio 1495, p. 31. Il legame col Magno è confermato da un documento del 27 gennaio 1503, in cui Eliseo agisce in rappresentanza del Trivulzio in occasione di un'investitura: *ibidem*.

ospitando personalmente i provveditori Marcantonio Morosini e Alvise Avogadro, prima del loro insediamento in palazzo Pubblico¹²; mentre Eliseo, dopo aver giurato fedeltà alla Repubblica con 127 cittadini cremonesi, farà parte della delegazione di dodici oratori inviati a Venezia dal Consiglio cittadino per la presentazione dei capitoli di dedizione della città al doge Barbarigo¹³. Durante la dominazione veneziana il *legum doctor* Tommaso, e il mercante-umanista Eliseo faranno parte di quel gruppo ristretto di cittadini, aristocratici, ricchi mercanti, grandi funzionari “accarezzati” dal potere centrale, che si troverà a ricoprire a diverso titolo cariche pubbliche (i nomi dei due compaiono ripetutamente nei *Libri provisionum* cremonesi nel 1506-1507), proprio per il loro ruolo di tramite naturale nel controllo territoriale¹⁴.

La disfatta dei veneziani ad Agnadello (14 maggio 1509), alle porte della città, scardina tutti gli equilibri: il 3 marzo 1509, Eliseo viene condotto nuovamente a Venezia, da dove fuggirà qualche mese dopo¹⁵, per essere imprigionato dai francesi a Lodi, mentre Tommaso, in qualità di deputato della città, sarà trattenuto negli accampamenti veneziani fra Treviglio e Caravaggio¹⁶.

La situazione di estrema fragilità politica (cui si aggiungerà nel 1510 l'epidemia di peste che ucciderà Tommaso Raimondi)¹⁷ riduce Cremona a merce di scambio nelle trattative, con una popolazione sempre più divi-

¹² G. Sommi Picenardi, *Cremona durante il dominio de' Veneziani (1499-1509)*, Milano 1866, pp. 13-14; C. Bonetti, *Cremona durante le guerre di predominio straniero (1499-1526)*, Cremona 1939, pp. 24-38: 14-18; *Palazzo Raimondi*, p. 20.

¹³ Eliseo verrà trattenuto a Venezia cinque mesi, insieme ad altri due concittadini, in attesa della conferma ufficiale dei capitoli e della consegna del *Privilegium Magnificae Comunitatis Cremonae*: Sommi Picenardi, *Cremona durante il dominio de' Veneziani* cit., pp. 21, 31-36, 41, 47-51. Cfr. M. Sanudo, *Diarii*, a cura di R. Fulin et al., Venezia 1879-1903, II, col. 944, 12 settembre 1499; III, col. 33, 5 ottobre 1499.

¹⁴ *Palazzo Raimondi*, p. 30 n. 16. Nel 1503 Sanudo annovera il 24 aprile 1503 il giureconsulto Francesco Raimondi tra i nove oratori cremonesi in visita a Venezia per omaggiare Leonardo Loredan: Sanudo, *Diarii* cit., V, coll. 24-25. Cfr. Sommi Picenardi, *Cremona durante il dominio de' Veneziani* cit., p. 130; Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia* cit., p. 41.

¹⁵ Nei movimenti che precedono la Lega di Cambrai, nel febbraio 1508, a fronteggiare l'esercito dell'imperatore Massimiliano, il Trivulzio viene accolto a Soresina dal provveditore veneziano insieme a Eliseo e Tommaso Raimondi «grandi amicissimi del Signor [Trivulzio]» (*Vita del Magno Trivulzio*, a cura di M. Viganò, Chiasso 2013, p. 78); per tutta risposta nel maggio 1509 il Consiglio dei Dieci stabilisce di confinare a Venezia 45 cittadini cremonesi tra cui il Raimondi: Sommi Picenardi, *Cremona durante il dominio de' Veneziani* cit., pp. 108, 158-165. «Missier Elixeo Rimondo ha mostrato una letera, di el conte Nicolò di Scoti, da Piasenza, li offerisse le soe caxe, se, per dubito di questa guerra, el volesse fuzer. El qual li ha risposto, di hordine di essi rectori, che non dubita; e ch'è apto più presto a offender li soi inimici, che lassar li sia fato danno né inzuria», Sanudo, *Diarii* cit., VIII, col. 45.

¹⁶ Il 20 giugno Galeazzo Pallavicini entra in città e ne prende possesso in nome del re di Francia: Sanudo, *Diarii* cit., VIII, coll. 54, 67, 237, 241-243.

¹⁷ *Palazzo Raimondi*, doc. II, 1, 3: 13 ottobre 1510, *Testamento di Tommaso Raimondi*, pp. 32-33.

sa¹⁸. Esito di questo clima è la stessa morte di Eliseo, ucciso lungo *strada magistra* per mano del guelfo Giovanni Meli il 19 giugno 1512, probabilmente uno dei regolamenti di conti coincidenti con l'entrata in città di Matthäus Schiner, il cardinale *sguizaro* a capo dell'esercito della Lega¹⁹. A novembre Cremona torna nuovamente sforzesca, e «un ducheto entrò in Cremona, senza volontà e saputa del viceré» a garantire l'instabile equilibrio ritrovato²⁰.

La biografia dei fratelli Raimondi appare riassumere prima le incertezze e poi le drammatiche vicende che Cremona vive tra gli anni di Ludovico il Moro e la dominazione veneziana, poi francese e poi nuovamente sforzesca, una provincia blandita dai diversi poteri e poi travolta dagli eserciti dei medesimi. Se il gusto del tesoriere ducale Benedetto Fodri s'inquadra entro quella che possiamo etichettare come una modalità tutta lombarda, si è anticipato come quello di Eliseo Raimondi si orienti verso direzioni estranee alla tradizione cittadina; e dunque va verificato se si tratti di una deviazione occasionale o se ciò possa valere anche per altre opere commissionate da lui, ma anche dal fratello Tommaso.

Dai documenti emerge come diversi membri del ramo familiare di Eliseo Raimondi risultino coinvolti in operazioni di mecenatismo nei confronti dei conventi dell'Osservanza a Cremona, in piena sintonia con la devozione sforzesca²¹. È del 1479 la convenzione tra Antonio Raimondi (zio di Eliseo), il frate Agostino Cazzuli da Crema (priere del convento

¹⁸ Cfr. Sanudo, *Diarii* cit., XIV, col. 297, 8 giugno 1512; col. 469, 7 agosto 1512; col. 549, 14 agosto 1512; Bonetti, *Cremona durante le guerre di predominio straniero* cit., pp. 53-54. All'interno di questo clima si collocano i due ultimi documenti ufficiali che riguardano Eliseo: la sua firma compare tra i membri del Consiglio che delibera l'emanazione di una tassa straordinaria il 12 febbraio 1512, mentre il 16 giugno è tra i 35 cittadini deputati incaricati della redazione dell'estimo generale della città: *Palazzo Raimondi*, p. 20.

¹⁹ Bonetti, *Cremona durante le guerre di predominio straniero* cit., p. 64. L'episodio è descritto dal Bordigallo, *Cronica di Cremona*, 1576: «sors mala et iniqua super nobilem civem Cremonae et equitem Heliseum Raimundum, virum probum rei publicae deffensorem, cecidit. Dum de consilio rei publicae, nostrae asociatus cum nobilibus Ilarione Carbone, Johanne Antonio Stanga et nonnullus alijs ad domum eius habitationis adire vellet: apropinquante ad ecclesiam dici Faustini, super stratum publicam, ad incontrum domus habitationis illorum del Puo, ecce nonnullis filij iniquitatis deum non timentes, sed spiritu diabolico intensi et partialitate armata manu aggressi fuerunt, crudeliterque sine misericordia», in *Palazzo Raimondi*, pp. 20-21 e doc. II, 1, 4, p. 33. Nel frattempo «l'ingresso del cardinale legato in Cremona fu un trionfo [...] San Marco era poco o punto ricordato», lettera del capitano Peter Falk alle autorità di Friburgo, 19 giugno 1512, in M. Schiner, *Korrespondenzen und Akten zur Geschichte des Kardinals Matth. Schiner*, Basel 1920, vol. I, *Von 1489 bis 1515*, doc. 203.

²⁰ Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia* cit., p. 42.

²¹ Valga in generale l'affermazione di Galeazzo Maria che si dichiara «inclinato al aumento et ampliatione de li monasteri de Observantia» (10 maggio 1472), in Visioli, *L'architettura* cit., p. 278. Cfr. G. Andenna, *Aspetti politici della presenza degli Osservanti in Lombardia in età sforzesca*, in *Ordini religiosi e società politica in Italia e Germania nei secoli XIV e XV* cit., pp. 331-371; *Agostiniani e Rinascimento artistico in Lombardia*, a cura di A. Rovetta e L. Binda, Bergamo 2019.

di Sant'Agostino, tra i principali esponenti del movimento riformatore dell'Osservanza),²² in qualità di rappresentanti delle monache agostiniane di Santa Monica, e il *magistro* Giacomo della Chiesa per il rinnovamento dell'antica chiesa di San Salvatore adiacente al monastero rifondato sull'onda delle riforme promosse dalla duchessa Bianca Maria negli anni Sessanta²³. Al progetto appena avviato si collega il consistente lascito di 5.000 lire imperiali disposto l'11 aprile 1482 nel testamento di Andrea Raimondi, zio di Eliseo e Tommaso, per la costruzione di una nuova chiesa dedicata a Santa Monica²⁴, la cui prima pietra viene posata il 29 aprile 1482, poco dopo la morte del testatore, con direttore dei lavori Guglielmo de Lera²⁵.

I Raimondi ribadiscono in diverse occasioni il legame con Santa Monica e il suo convento (la cui badessa negli anni Novanta è Bianca Maria Sforza): Battistina Benzoni, moglie di Andrea, e Laura Figini, moglie di Tommaso, oltre a beneficiare il convento di ricche donazioni vi si faranno seppellire *in habitu Ordinis*²⁶. A sua volta Tommaso Raimondi nel pro-

²² K. Walsh, *Cazzuli Agostino*, DBI, XXIII, 1979, *ad vocem*; Società, cultura, luoghi al tempo di Ambrogio da Calepio, a cura di M. Mencaroni Zoppetti e E. Gennaro, Bergamo 2011; S. Fasoli, *Perseveranti nella regolare osservanza: i Predicatori osservanti nel Ducato di Milano (secc. 15-16)*, Milano 2011.

²³ Il contratto prevedeva la demolizione dell'antica San Salvatore e la sua ricostruzione nelle forme previste dall'Osservanza: un'aula unica, coperta da una sequenza di volte a crociera, e divisa da un setto murario a separare lo spazio monastico da quello per i laici, cfr. Visioli, *L'architettura* cit., p. 278. Sulle predilezioni architettoniche dell'Osservanza, cfr. A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, a cura di A. Dallaj, Milano 1983, pp. 197-215; L. Maggi, *Le tipologie architettoniche dei conventi dell'«osservanza» nel Cremasco e nel Cremonese*, *ibidem*, pp. 403-423; M. Marubbi, *L'osservanza agostiniana nella Lombardia orientale (1439-1507)*, Milano 1992; R. Pacciani *Il coro conteso. Rituali civici, movimenti di osservanza, privatizzazioni nell'area presbiteriale di chiese fiorentine del Quattrocento*, in *Lo spazio e il culto. Relazioni tra edificio ecclesiale e uso liturgico dal XV al XVI secolo*, a cura di J. Stabenow, Venezia 2006, pp. 127-151.

²⁴ M. Visioli, *L'architettura*, in *Storia di Cremona* cit., p. 291.

²⁵ Nel giugno successivo troviamo Antonio e Eliseo Raimondi, con Pietro Stanga, stipulare un contratto con lo scarpellino Niccolò da Porlezza, per l'acquisto di quattro colonne lapidee, di *marmor brixianse* (botticino), destinate all'aula esterna della chiesa, il cui modello di riferimento era indicato nelle colonne del chiostro nuovo di Sant'Agostino: *ibidem*, pp. 278-279, 290.

²⁶ G. Zari, *Monasteri femminili e città (secoli XV-XVIII)*, in *Storia d'Italia. Annali*, IX, a cura di G. Chittolini e G. Miccoli, Torino 1986, pp. 357-429: 357-386; Visioli, *L'architettura* cit., p. 280. Laura Figini è sorella di Girolamo Figini di Pietro, nominato nel *Quadernetto delle genti d'arme [...] della compagnia dell'Illustrissimo signor Ludovico* del 1489, ma altresì impegnato con i fratelli nell'esercizio della mercatura, importando a Milano dall'Oriente attraverso i fondaci di Ragusa e di Venezia. Dedicatario di un sonetto dei *Rithimi* di Gaspare Ambrogio Visconti, i suoi interessi umanistici sono testimoniati da una biblioteca comprendente un «libro Dante in forma piccola a stampa» e «un Petrarca ameniato»; e da una collezione di venticinque dipinti tra cui una *Madonna* di Boccaccino e un'altra di Giovanni Bellini. R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, pp. 355-364; E. Rossetti, «*Tactus veneno viperae tuae*». *Istantanee, riflessi e distorsioni. La società milanese nelle opere di Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Gaspare Ambrogio Visconti e la Milano di fine Quattrocento. Politica, arti e lettere*, a cura di S. Albonico e S. Moro, Roma 2020, pp. 291-330: 301-302.

prio testamento disporrà un legato di 1.000 lire imperiali per la costruzione dell'infermeria nel convento di Santa Monica, concentrando però le proprie attenzioni su Sant'Agostino, dove predispone la propria sepoltura in una cappella da costruirsi tra quella del Santo Sepolcro e l'altare di Sant'Agostino, con un legato di 50 lire imperiali l'anno; un legato di 800 lire imperiali viene destinato alla costruzione della *cappella magna* della chiesa, a cui aggiunge un ulteriore legato di 60 lire imperiali l'anno «in perpetuum»²⁷.

Eliseo Raimondi, a parte il coinvolgimento nel 1499 come fiduciario nel contratto relativo alla costruzione degli stalli lignei del coro di San Domenico, su disegno di Paolo Sacca²⁸, concentrerà i propri sforzi devo-

²⁷ Pubblicato in *Palazzo Raimondi*, doc. II, 1, 3: 13 ottobre 1510, *Testamento di Tommaso Raimondi*, pp. 32-33. Sant'Agostino, sin dall'inizio del secolo, vede una serie di interventi eccellenti: la cappella dedicata ai SS. Grisante e Daria, commissionata nel 1441 da Francesco Sforza e Bianca Maria Visconti, decorata da Giovanni da Roma e Rinaldo de Stavolis; la cappella Cavalcabò affrescata da Bonifacio Bembo; la pala Roncadelli di Pietro Perugino. Nel convento faceva il suo esordio cremonese Boccacino nel 1497, mentre nel 1498-1504 è attivo Giovanni Pietro da Cemmo che affresca la cappella del SS. Sacramento con la *Storia di Sant'Agostino*. Cfr. Marubbi, *Pittori, opere e committenze* cit., pp. 300-341: 308, 326-327.

²⁸ C. Bonetti, *Intarsiatori cremonesi. Paolo del Sacha (1468-1537)*, Cremona 1919; *Palazzo Raimondi*, p. 22. In un documento del 1484 Eliseo era apparso come fiduciario del padre di Paolo Sacca, l'intagliatore Tommaso, nel contratto che questi stipulava con i massari della Cattedrale per l'esecuzione degli stalli lignei del nuovo coro, in competizione con il mantovano Giuseppe Maria Platina, il quale si aggiudicherà la commissione. Insieme, padre e figlio Sacca, si occuperanno della carpenteria della grande ancona per l'altare maggiore di San Domenico, le cui tavole sono dipinte da Filippo Mazzola (1498-1502). Cfr. Marubbi, *Pittori, opere e committenze* cit., p. 327; F. Zeri, *Filippo Mazzola e non Alvisi Vivarini*, in Id., *Diari di lavoro*, Bergamo 1971, p. 55. L'intervento in San Domenico conclude i lavori di restauro e ampliamento della chiesa promossi da Sebastiano Maggi, già priore del convento di Santa Maria delle Grazie a Milano, con la costruzione di una *cappella magna*, coinvolgendo maestranze locali di alto livello. Nel 1488 vengono fondati dal Pampurino i quattro pilastri che dovranno scandire la nuova abside, che si sarebbe estesa per otto braccia oltre la via retrostante la chiesa. La struttura deve essere terminata verso la fine del secolo dato che il 1° febbraio 1498 il figlio di Francesco Pampurino, Alessandro *depintore* si obbliga ad affrescare la cappella maggiore *noviter facta e reformata*, compresa la volta, con quattro figure, secondo il modello da lui presentato; e il 27 giugno 1498 viene steso un contratto per un *pontile* divisorio da collocare tra navata e coro, a cinque campate con sei colonne lapidee, profondo circa 3 metri, e che avrebbe accolto la cantoria, a opera di Bernardino de Lera su disegno di Paolo Sacca: «Maestro Bernardino de Bocholi dicto del hera architetto promette di mettere in opera in pontile colonne sei di pietra nera lavorate secondo el disegno de la columna facto per Maestro Paulo Sacha, e gli archivolti, cornici, cornicioni e due leoncelli in pietra bianca e ogni altra cosa al compimento del pontile secondo il disegno del Lacca *febbo lignario*», F. Malaguzzi Valeri, *Dagli archivi. Note storiche sull'arte cremonese*, in «Rassegna d'arte», II, 9, 1902, pp. 139-141 e 11-12, 1902, pp. 187-188; M. Gregori, *Alessandro Pampurino*, in *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1985, pp. 42-45: 42, con bibliografia e con regesto documentario p. 457; Ead., *Un nuovo protagonista, Alessandro Pampurino*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano 1990, pp. 19-22; Visioli, *L'architettura* cit., pp. 281, 288-289; L. Orsini, *Stefano Bardini e il distacco di soffitti rinascimentali: nuovi documenti su alcuni affreschi cremonesi di primo Cinquecento*, in «Bollettino d'Arte», 37-38, 2018, pp. 187-201; A. Nardi, *Il soffitto di Alessandro Pampurino alla*

zionali nella costruzione del nuovo coro di San Francesco, l'impresa che lo coinvolge maggiormente a partire dal 1508.

L'ambizione di Eliseo di promuovere la costruzione di una cappella dedicata al suo santo eponimo data anni precedenti: nel 1498 aveva inoltrato al papa la richiesta di realizzare una cappella in Duomo da intitolare a Sant'Eliseo profeta²⁹. L'operazione non avrà esito, e nel 1508 le sue attenzioni si rivolgono verso San Francesco, il cui monastero aveva già beneficiato nel 1491 di un legato di Andrea Raimondi e della moglie Battistina Benzoni³⁰.

Il 26 maggio 1508 Eliseo stipula un contratto con Bernardino de Lera per la costruzione di una monumentale struttura a triconco, indicata nel documento come «hedifficium» che si sarebbe innestata nel corpo antico della chiesa, generando un ampliamento di notevoli dimensioni (figg. 203, 204)³¹. L'esecuzione, compresa la realizzazione e messa in opera delle «columnas et omnes pilastros et arconos pro parte interiori dicti totius hedifficij de lapidibus intaliatis, iuxta designo subscripto», si sarebbe dovuta attenere a un disegno (del cui autore non si fa menzione) sottoscritto di fronte al notaio da Antonio de Lera di Bernardino e Eliseo Raimondi³²; inoltre quest'ultimo s'impegna a far consegnare a Bernardino de Lera

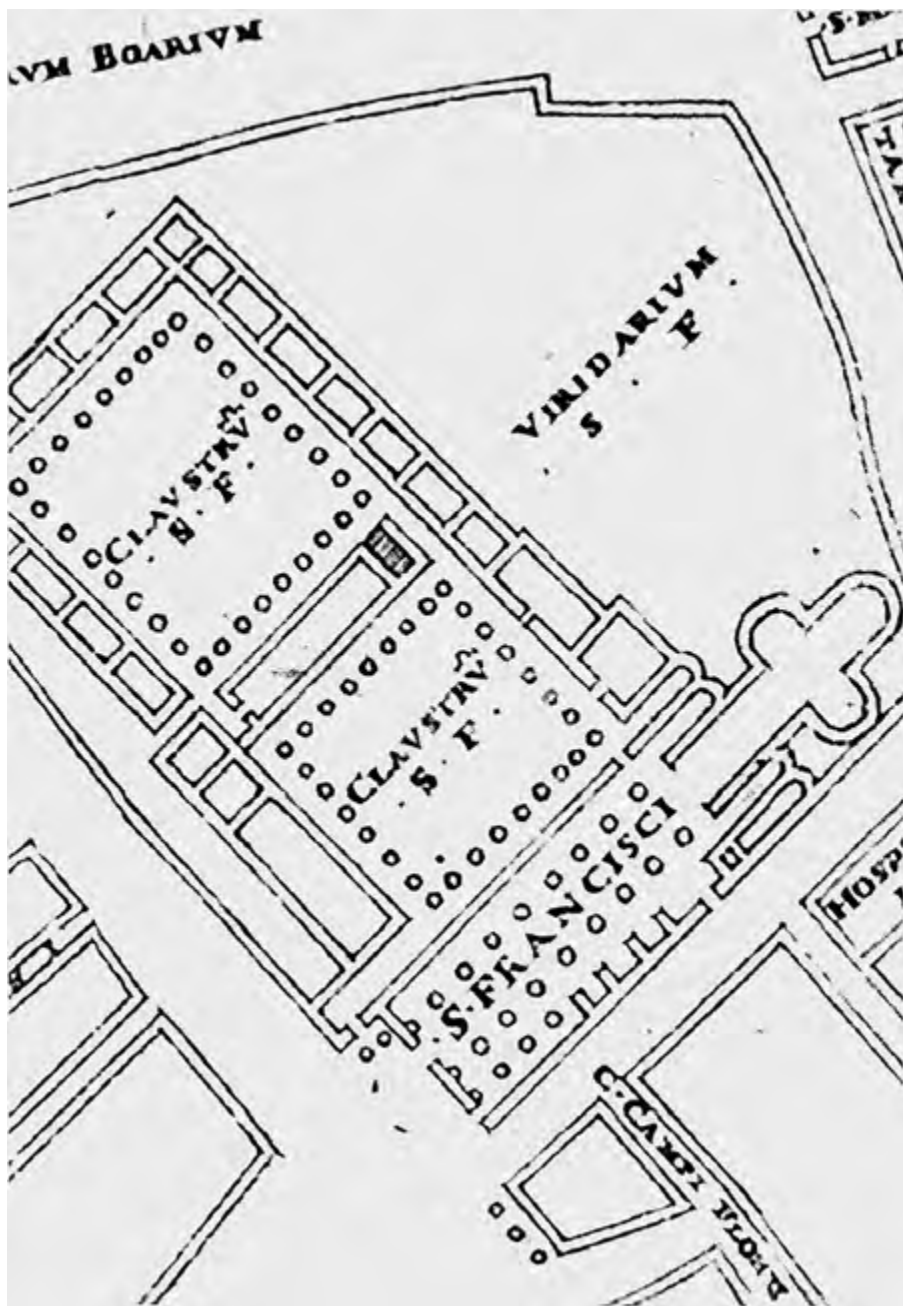
Torre del Gallo, in Stefano Bardini "estrattista". *Affreschi staccati nell'Italia Unita fra antiquariato, collezionismo e musei*, L. Ciancabilla, C. Giometti, Pisa 2019, pp. 129-140. Altro episodio significativo in San Domenico è quello della cappella di San Martino, di patronato della famiglia Pallavicini, restaurata a partire dal 1490 con il coinvolgimento di maestranze forestiere: Filippo de Grassi (già attivo nel cantiere della Loggia di Brescia), Cressolo da Castello, lapicida milanese attivo al cantiere del Duomo di Pavia negli anni Novanta, e reduce dal cantiere del palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, sempre a Pavia, oltre ai *magistri* locali Francesco Pampurino, Bernardino de Lera e Pietro Cerveri. Nel 1497 a Paolo Sacca è affidata la realizzazione di un modello ligneo che vincolasse le maestranze: Visioli, *L'architettura* cit., p. 298.

²⁹ *Palazzo Raimondi* p. 30; doc. II, 2, 6: 25 luglio 1498, *Procura per l'erezione in canonicato di una cappella dedicata a Sant'Eliseo profeta nella cattedrale di Cremona*, p. 36. Si tratta di un'iniziativa spericolata che non va a buon fine: nel documento si chiede, in deroga agli statuti della Cattedrale, di erigere la cappella in canonicato, ovvero mantenendo da parte del committente piena autonomia di gestione dello spazio e dei benefici ecclesiastici ad esso legati.

³⁰ *Palazzo Raimondi*, p. 23. La chiesa a pianta basilicale, risalente alla metà del XIII secolo, ospitava le tre cappelle gentilizie della famiglia Cavalcabò, erette tra la fine del XIV e l'inizio del XVI secolo e dedicate ai SS. Pietro e Paolo, San Nicolò da Tolentino, e Sant'Antonio da Padova, quest'ultima coincidente con l'abside settentrionale (A. Cavalcabò, *La cappella di Sant'Antonio da Padova nella chiesa di San Francesco Grande a Cremona*, Cremona 1938); e quella della famiglia Stanga, affrescata da Alessandro Pampurino nel 1504: M. Gregori, *Alessandro Pampurino* cit., pp. 42-45.

³¹ *Palazzo Raimondi*, pp. 22-27; doc. II, 2, 1: 26 maggio 1508, *Convenzione tra Eliseo Raimondi e Bernardino de Lera per la costruzione del coro della chiesa di San Francesco*, p. 33. Il nuovo coro si sarebbe configurato come una grande struttura composta da un corpo allineato alla navata, sviluppato in profondità e concluso da un'abside, con due cappelle laterali di larghezza uguale a quella del corpo allungato, concluse da absidi semicircolari (con una lunghezza e una larghezza complessive pari a 58 braccia, ossia 34 metri).

³² Con l'intagliatore Paolo Sacca e Evangelista da Rondo tra i garanti dell'atto: *ibidem*.



203 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, particolare di San Francesco, 1583. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano.



tutti i materiali necessari alla costruzione, compresi 200.000 mattoni, entro il mese di novembre. Pochi giorni dopo, il 6 giugno, Eliseo tutela la realizzazione del progetto, che risulta depositato presso i frati minori, attraverso la stesura di un testamento, nel quale dispone di portare a termine la costruzione della «capella altaris magni dicte ecclesie Sancti Francisci cum duabus alijs capellis adhesionis dicte capelle, una ab utroque latere, iuxta designum subscriptum manu propria prefati domini testatoris existentem penes dictos fratres dicti conventus Sancti Francisci»³³; e di erigere nella cappella meridionale un altare dedicato a Sant'Eliseo profeta, con un'arca marmorea destinata ad accogliere le proprie spoglie; e nella cappella opposta un altare dedicato a San Marco evangelista (santo eponimo del padre di Eliseo), con un'altra arca destinata a ospitare le spoglie dei cugini Francesco e Giovanni Raimondi di Antonio³⁴. Nella *capella magna* era inoltre previsto un coro ligneo con gli stalli su modello di quelli appena intagliati dal Sacca in San Domenico (del cui contratto Eliseo era stato fiduciario nel 1499) – «stalla fratrum dicti conventus ad similitudinem stallorum quae sunt in choro Sancti Dominici Cremonae et potius pulchriora» – che sarà realizzato negli anni Trenta da Paolo Sacca e Cristoforo de Venetiis³⁵.

Tra le maestranze locali reclutate da Bernardino de Lera, troviamo fin dal 1509 Francesco Pampurino (che aveva già realizzato il coro di San Domenico negli anni Novanta), e che compare come teste in un contratto tra Eliseo e De Lera dell'11 gennaio 1511 per la consegna nel mese di giugno di 82.000 mattoni destinati all'erigenda fabbrica di San Francesco³⁶.

³³ Palazzo Raimondi, doc. II, 2, 2: 6 giugno 1508, *Testamento di Eliseo Raimondi*, pp. 33-35.

³⁴ «Et facere circum circa alias duas capellas banchas nucas ornatas et depingere dictas capellas et tribunas et facere ea omnia et singula que erunt necessaria pro complendo et ornando dictas capellas in quibus duabus capellis adhesionis dicte capelle altaris magni construere pro ut supra construi et fondare debeant duo altaria, unum in capella que est versus hospitale Santi Antoni sub titulo seu vocabulo Sancti Elysei prophete, aliud in alia capella que est versus capella Sancti Antonii de Padua, sub titulo seu vocabulo Sancti Marci Evangeliste. In qua capella Sancti Marci fieri debeat unum sepulchrum lapidum marmoreorum, iuxta designum dandum per predictum dominum testatorem, predictis infrascriptis eius fidejcommissariis in quo sepulcro sepelliri debeant cadavera magnificorum domini Francisci equiti et juri utriusque doctori et Johannis de Raymondis. [...] Item dixit, iussit, voluit, legavit et ordinavit prefatus dominus testator quod eius cadaver portari debeat ad ecclesiam Sancti Francisci Cremonae et ibidem sepelliri in capella predicti Sancti Elisei in uno sepulchro marmoreo fiendo et quod fieri debeat per infrascriptos eius fidejcommissarios», *ibidem*. La dedica «veneziana» a San Marco è coerente con quella a Sant'Antonio da Padova della cappella di patronato dei Cavalcabò nella stessa chiesa.

³⁵ *Ibidem*. Cfr. Visioli, *L'architettura* cit., p. 285.

³⁶ La presenza di quest'ultimo è confermata dagli atti del processo per bestemmia del 1509 in cui si legge che in quell'anno egli stava lavorando «in incipiendo treninam ecclesie Sancti Francisci Cremonae, quam noviter magnificus dominus Eliseus de Raymondis facit construere», Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 381-384. Il documento riveste una straordinaria importanza poiché offre uno squarcio sulle relazioni tra artisti e committenti a Cremona all'inizio del Cinquecento: *ibidem*,

La morte di Eliseo nel 1512 e le vicende politiche di quegli anni devono aver segnato una battuta d'arresto nel cantiere, che viene riaperto dall'erede Giovanni Nicola solo otto anni dopo, con due contratti datati 14 febbraio 1520³⁷. Il *magistro* Santino del Mozzo s'impegna a proseguire il cantiere secondo il progetto iniziale – «obligantus sit complere et perficere capellas alias inchoatas» – e entro novembre «facere et construere in dictis capellis duas pontatas et ponere lapides, matonos et quodcumque aliud genus lapidum, tam artificialium quam aliter». La conclusione dei lavori nel 1531 viene suggellata dal contratto tra i frati di San Francesco con Paolo Sacca e Cristoforo de Venetiis per gli stalli del coro, eseguiti e perduti³⁸.

La più antica descrizione dell'edificio completato è della metà del XVII secolo, dove la tribuna di Eliseo è indicata come «seconda crociera» con una struttura a «croce patriarcale»: l'innesto del nuovo corpo rispetto alla chiesa più antica è reso evidente già nella mappa del Campi (1583)³⁹, dove si distingue lo spazio triconco, corrispondente all'attuale. Nonostante i molti rimaneggiamenti che hanno riguardato le ripartizioni del grande spazio, sono ancora distinguibili il presbiterio quadrato sormontato da una copertura a vela, su cui si innestano tre bracci voltati a botte e conclusi da absidi semicircolari⁴⁰.

Secondo questa configurazione, la nuova tribuna di San Francesco, eretta tra il primo e il terzo decennio del XVI secolo, si sarebbe qualificata come una fabbrica assolutamente innovativa per la città: inedito a Cremona è il tipo di copertura a botte per i bracci, così come la vela centrale. Tuttavia i dettagli mostrano una forte incertezza nell'esecuzione, data forse la scarsa familiarità con progetti di tale portata. Inoltre, tra la descrizione del progetto nella convenzione del 1508 e la sua esecuzione sembrano esservi alcune discrasie, dato che nel documento vengono menzionati pilastri e colonne la cui configurazione e collocazione è dif-

pp. 375-376. *Palazzo Raimondi*, doc. II, 2, 3: 11 gennaio 1511, *Convenzione tra Eliseo Raimondi e Bernardino de Lera per la consegna di 82.000 mattoni nel monastero di San Francesco*, p. 35; con testimoni Giovanni Battista Stanga, Giovanni Maria Dovara e Francesco Pampurino.

³⁷ Da questi atti si evince che Bernardino de Lera era morto, da più di un anno, e la gestione del cantiere era in capo al figlio Vincenzo e a Santino del Mozzo: *ibidem*, doc. II, 2, 4: 14 febbraio 1520, *Convenzione tra Giovanni Nicola Raimondi e Vincenzo de Lera per il compimento della costruzione della cappella maggiore di San Francesco, secondo i patti già stipulati da Eliseo e Bernardino de Lera*, p. 35; e doc. II, 2, 5: 14 febbraio 1520, *Convenzione tra Giovanni Nicola Raimondi e Santino del Mozzo per il completamento del coro di San Francesco*, pp. 35-36.

³⁸ *Palazzo Raimondi*, p. 25.

³⁹ *Ibidem*. Cfr. G. Bresciani, *Historia ecclesiastica di Cremona*, Biblioteca Statale di Cremona, Libreria Civica, ms. Bresciani 4, cc. 155-161, cronologicamente successiva all'intervento di restauro di Alessandro Capra del XVII secolo, registrato nella planimetria di C. Ferrari, *Ospitale di Cremona*, 1777, in ASMi, Culto, pa, 1706, pubblicata in *Palazzo Raimondi*, p. 23.

⁴⁰ Sui restauri e le vicende successive relative alla proprietà dell'Ospedale di Santa Maria della Pietà, cfr. *Palazzo Raimondi*, pp. 25-26.

ficile da stabilire⁴¹. Monica Visioli ha ipotizzato che la volta a vela, posta all'incrocio tra i bracci voltati a botte, avrebbe potuto poggiare su colonne libere, riproponendo il modello del coro di San Francesco a Mantova⁴² (mausoleo dei Gonzaga): un caso analogo di ampliamento, datato 1487, a opera di Luca Fancelli, «non senza una decisiva collaborazione di Andrea Mantegna e della sua bottega»⁴³. Nell'esempio mantovano, sulla navata gotica s'innestava un braccio di prolungamento voltato a botte che introduceva a uno spazio quadrato coperto da una cupola impostata su quattro grandi colonne libere; oltre il coro un'abside semicircolare concludeva l'edificio, senza cappelle laterali (fig. 205)⁴⁴.

La completa assenza delle colonne citate dal contratto Raimondi del 1508, rispetto allo stato di fatto, unito alla lunghezza dei tempi della fabbrica, oltre che dai rilievi e descrizioni del XVIII secolo, potrebbe essere dovuta a un cambiamento del progetto in corso d'opera⁴⁵.

Se lo schema a triconco, pure nel suo significato, richiama senza mediazioni quello del recente mausoleo sforzesco di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 206), la cui conoscenza in città poteva essere agevolata dalle salde relazioni tra i monasteri domenicani cremonese e milanese⁴⁶; vale la pena soffermarsi sull'associazione tra pianta triconca e colonne che evoca il San Bernardino di Urbino di Francesco di Giorgio (fig. 207), pur ribadendo che non vi è certezza circa la presenza di colonne angolari. Qui l'associazione dà sostanza allo schema paleocristiano del *martyrium*, e dunque del mausoleo, il cui *exemplum* geograficamente più prossimo è l'abside di San Salvatore a Spoleto (disegnato dal Martini); a sua volta declinato in forme assai contratte a Venezia nella cappella Corner ai Santi Apostoli, probabilmente nota a Eliseo Raimondi dai suoi soggiorni veneziani (fig. 208)⁴⁷. E a proposito della cappella Corner, Matteo Ceriana

⁴¹ «Faciendo columnas et omnes pilastros et arconos pro parte interiori dicti totius hedificij de lapidibus intaliatis, iuxta designo subscripto ibi in presentia suprascriptorum testium et mey notari infrascripti per prefatum dominum Elyseum et Antonium de Bocholis dictum de Larea, filium dicti magistri Bernardini», *Palazzo Raimondi*, p. 33.

⁴² *Ibidem*, pp. 26-27.

⁴³ M. Ceriana, *La cappella Corner ai Santi Apostoli a Venezia*, in M. Bulgarelli, M. Ceriana, *All'ombra delle volte*, Milano 1996, pp. 105-192: 130, che ipotizza cautamente un suggerimento di Bramante durante il viaggio milanese di Fancelli (p. 185 n. 189).

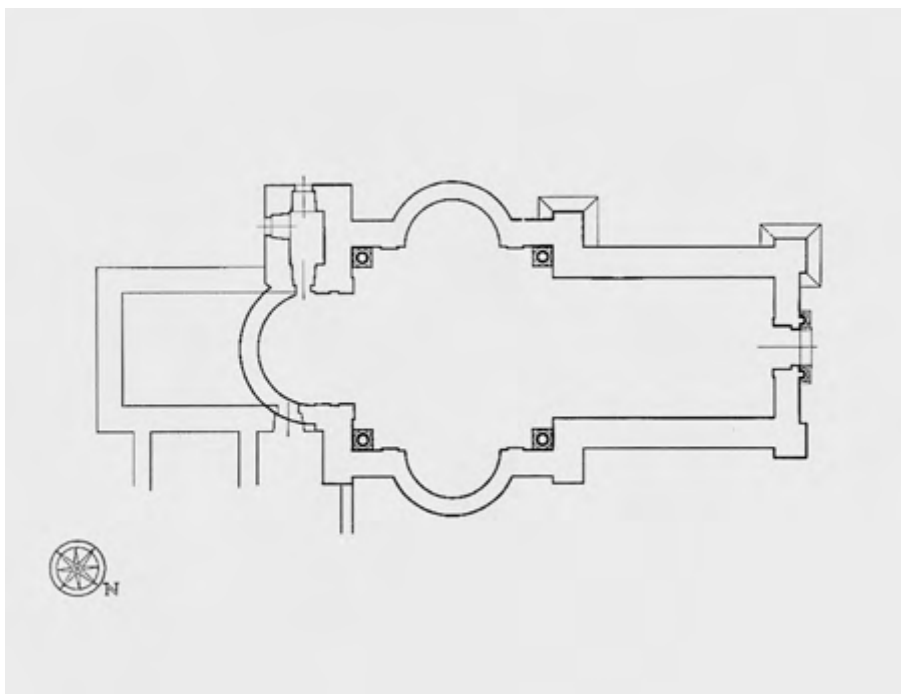
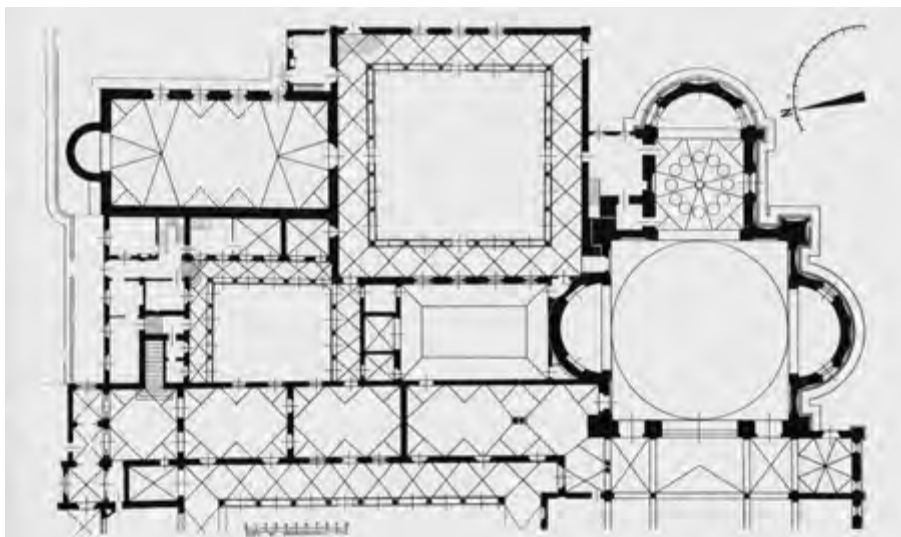
⁴⁴ Questa parte della chiesa è stata distrutta durante l'ultima guerra, giusto al termine di una campagna di restauro: A. Patricolo, *La chiesa di San Francesco dei Minori Osservanti*, in "Rassegna d'Arte", IX, 1911, pp. 33-36, 53-59; A. Andreani, *Origini e vicende del San Francesco (in Mantova)*, in "L'arte", 1963, XXVIII-2, pp. 6-23; E. Marani, *L'architettura*, in *Mantova, le arti*, Mantova 1961, vol. II, *Dall'inizio del XV secolo alla metà del XVI*, pp. 95-97.

⁴⁵ *Palazzo Raimondi*, p. 27.

⁴⁶ Cfr. *supra*, p. 486 n. 28.

⁴⁷ Cfr. H. Burns, scheda *San Bernardino a Urbino*, in *Francesco di Giorgio architetto cit.*, pp. 230-241; Ceriana, *La cappella Corner cit.*





206 Santa Maria delle Grazie, Milano. Planimetria degli interventi promossi da Ludovico il Moro. A destra la tribuna bramantesca.

207 San Bernardino, Urbino. Planimetria.

ne segnala la riproposizione dell'impianto da parte di Boccaccio Boccaccino «in un contesto del tutto inaspettato», vale a dire quello cremonese: nell'*Annunciazione* sulla parete sinistra (quinto scomparto) del Duomo, dipinta tra il 1516 e il 1517, a cui si può aggiungere, come una variazione sul tema, sempre all'interno del medesimo ciclo, la *Disputa di Gesù con i dottori del Tempio*, nell'ottavo arcone del presbiterio, firmata e data 1518 (fig. 209)⁴⁸.

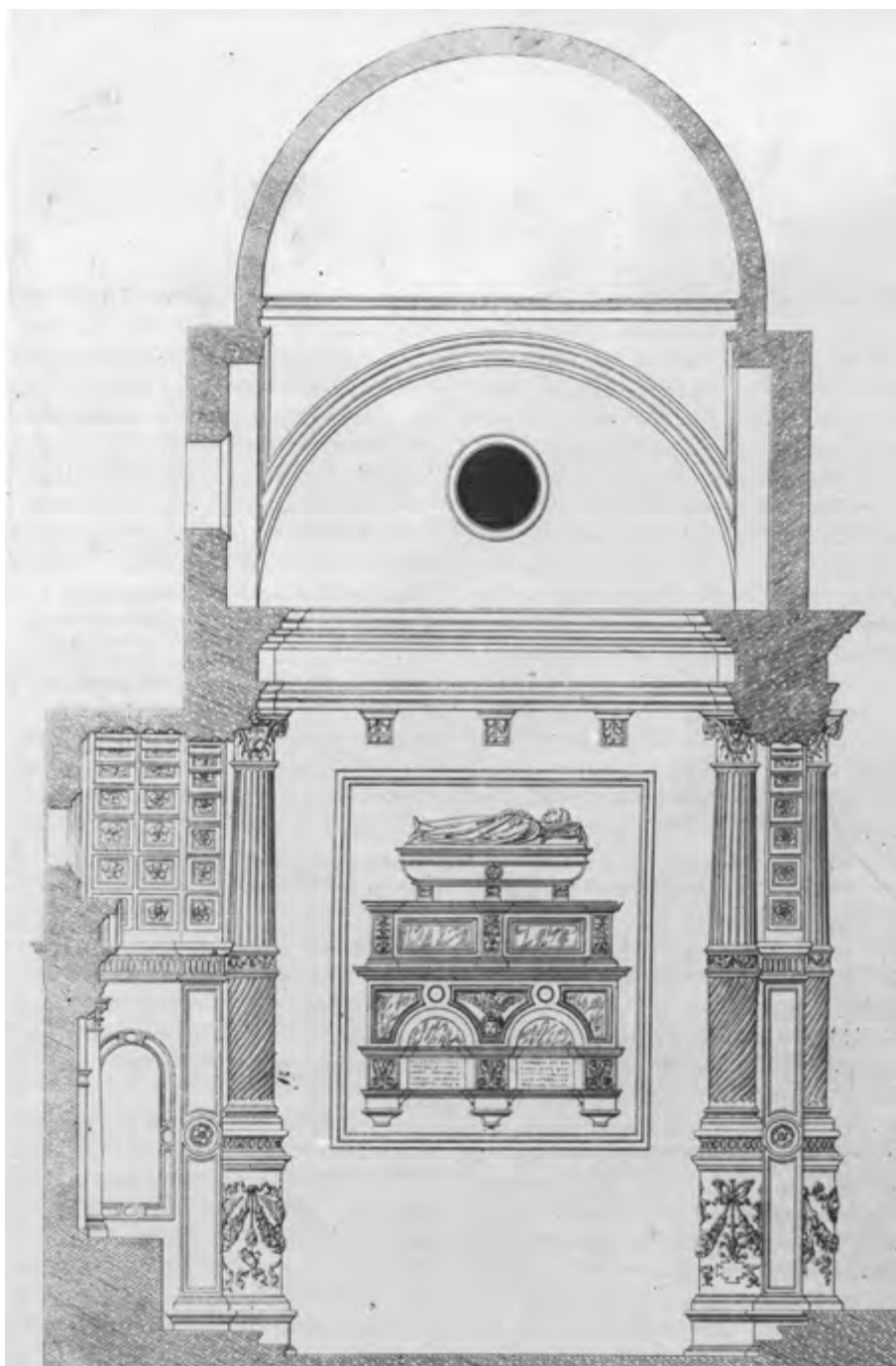
Tuttavia l'assenza di colonne nell'edificio costruito del San Francesco cremonese non va sottovalutata. Proviamo a leggere lo schema del mausoleo Raimondi (ché di questo si tratta) concentrandoci sulla sequenza delle coperture. I tre bracci voltati a botte che si intersecano in un vano centrale coperto a vela sembrerebbero riprodurre, come ha già notato la Visioli, il sistema di coperture della Badia Fiesolana⁴⁹, ma non solo: potrebbero testimoniare di quel "bacile" che caratterizzava, secondo l'anonimo mantovano "A.C." nel 1783 (dell'Accademia di Mantova) il primitivo progetto di Leon Battista Alberti per Sant'Andrea, con volta a vela e testate dei transetti allineate al filo esterno delle navate laterali, ancora visibile nel XVIII secolo nel modello ligneo preparato da Luca Fancelli nel 1473⁵⁰.

Del resto, il problema della combinazione tra uno o più bracci voltati e una volta a vela, di cui con ogni probabilità la Badia Fiesolana e Sant'Andrea sono i capisaldi (fig. 210), risulta affrontato anche in situazioni meno complesse, come nell'atrio di Santa Maria Maddalena dei Pazzi di Giulia-

⁴⁸ Il soggiorno veneziano di Boccaccino si colloca in un arco cronologico tra il 1500 e il 1506, mentre dal 1506 egli risulta abitare a Cremona in vicinia di Sant'Agata. In quello stesso anno inizia a dipingere una serie di opere per la Cattedrale quali il *Redentore con i Santi protettori di Cremona* (1506), nel catino absidale, e l'*Annunciazione* (1507), seguite dall'ancona per Alessandro Meli in San Francesco (1507-1509) su modello della pala Roncadelli di Perugino in Sant'Agostino. Tra il 1509 e il 1513 è stato tradizionalmente collocato il viaggio a Roma ricordato da Vasari, e nel 1514 cominciano i pagamenti per gli altri affreschi in Cattedrale, che proseguiranno sino al 1519. Cfr. M. Gregori, *Boccaccio Boccaccino*, in *I Campi* cit., pp. 51-54, con regesto documentario pp. 457-458; M. Tanzi, *L'affermazione di Boccaccio Boccaccino e i suoi sviluppi locali*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* cit., pp. 22-26; Id., *Boccaccio Boccaccino*, Perugia 1991, pp. 7-8.

⁴⁹ *Palazzo Raimondi*, p. 27, che però a questo punto si addentra in una disamina di relazioni tutte toscane. Sulla Badia cfr. A. Belluzzi, *La Badia fiesolana*, in *Filippo Brunelleschi. La sua opera, il suo tempo*, Firenze 1980, vol. II, pp. 495-502; I. Hyman, *Antonio di Manetto Ciaccheri and the Badia Fiesolana*, in "Architettura", 25, 1995, pp. 181-193.

⁵⁰ Questa interpretazione è stata proposta da Manfredo Tafuri nella lezione su Sant'Andrea a Mantova del 29 aprile 1993, corso su Leon Battista Alberti, Istituto Universitario di Architettura di Venezia, aa. 1992/1993. M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, p. 151, ipotizza una cupola senza lanterna, poggiata su un basso tamburo aperto da finestre, sull'esempio della cappella maggiore in San Francesco a Mantova. Per l'ipotesi di transetto incluso, cfr. E.J. Johnson, *S. Andrea in Mantua*, London 1975, pp. 59-60, 76-80, docc. 4, 5. Nel 1525 vengono acquistati i terreni nella zona a sud della crociera, per costruire il transetto allargato. Ancora nel 1600 la volta della navata finiva immediatamente davanti alle paraste dei pilastri della crociera.



208 Cappella Corner ai SS. Apostoli, Venezia (da L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia*, Venezia 1838-40, tav. 78).





no da Sangallo a Firenze (come variante della cappella Pazzi⁵¹) e, nell'ipotesi proposta da Schofield nel 2002, nel primo progetto per Santa Maria presso San Satiro a Milano⁵².

Se il riferimento fosse corretto, per l'allestimento architettonico della sua sepoltura nel coro di San Francesco a Cremona, Eliseo guarda a due *exempla* di assoluto rango: Sant'Andrea a Mantova e Santa Maria delle Grazie a Milano, dimostrando un'alta capacità di discernimento. Purtroppo il pessimo stato attuale dell'edificio, unito alla mancanza di una dettagliata documentazione grafica, impedisce per il momento di formulare ipotesi più stringenti, anche se indica una strada da seguire per definire con maggiore nitidezza la figura del Raimondi come committente di architettura.

Tornando alla devozione familiare dei Raimondi, questa si dirige naturalmente anche verso San Silvestro, la piccola parrocchiale posta lungo la *strada magistra*, posta a sud della *domus* di Eliseo, considerata alla stregua di chiesa palatina⁵³. Qui, a ornare l'altare maggiore si trovava la tavola della *Circoncisione* (fig. 211), datata 1500, commissionata da Tommaso Raimondi al pittore di ambito belliniano Marco Marziale, in cui l'ambientazione veneziana, con la sequenza interna delle cupole marciane, è manifesta. Tommaso è ritratto in primo piano all'estremità destra in panni da cerimonia, con accanto il fratello Eliseo, dotato di un esotico copricapo e un volume riccamente rilegato tra le mani, e altri due componenti maschili probabilmente della famiglia Raimondi. Sul lato opposto Marziale ritrae la moglie di Tommaso (Laura Figini) e forse quella di Eliseo (Lorenza degli Osii), e, inginocchiato il figlio di Tommaso, Pomponio, allora quindicenne⁵⁴.

Tommaso è ritratto in altri dipinti di Marziale: inginocchiato di fronte a una *Madonna con Bambino*, datata 1504, ora all'Accademia Carrara di Bergamo⁵⁵; e col figlioletto Marco nella *Cena in Emmaus*

⁵¹ H. Saalman, *Filippo Brunelleschi. The Buildings*, London 1990, pp. 254-255.

⁵² R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di architettura", 12, 2000, pp. 27-28.

⁵³ Cinque degli undici altari erano di patronato Raimondi. La chiesa fu soppressa nel 1805, e trasformata in abitazione privata: *Palazzo Raimondi*, p. 28.

⁵⁴ E. Gussalli, *La casa di un umanista architetto: il palazzo Raimondi a Cremona*, in "Rassegna d'arte", 12, 1912, pp. 181-185. Il dipinto reca l'iscrizione «MARCUS MARTIALIS VENETUS IUSSU M.CI EQUITI ET IURICON. D. THOME. R. OPUS HOC P. AN. M°CCCCC°», ed è attualmente conservato alla National Gallery di Londra (223,4 × 152,7 centimetri). Cfr. F. Sacchi, *Notizie pittoriche cremonesi*, Cremona 1872, pp. 165-172. Contestualmente Tommaso Raimondi fa erigere, sempre in San Silvestro, un altare intitolato ai santi Marco, Rocco e Sebastiano, titolo che nella visita pastorale del 1601 verrà registrato al solo San Marco Evangelista; anche Eliseo stabilisce un altare dedicato a Sant'Eliseo di cui si ha notizia solo dal testamento: *Palazzo Raimondi*, pp. 29-30.

⁵⁵ B. Geiger, *Marco Marziale und dersogenannte nördliche Einfluss in seinen Bildern*, in "Jahrbuch der königlich preussischen Kunstsammlungen", 33, 1912, p. 122; F. Rossi, *Accademia Carrara*, Bergamo 1988, vol. I, *Catalogo dei dipinti. Sec. XV-XVI*, p. 206.



211 Marco Marziale, *Circuncisione Raimondi*, National Gallery, London.

ora alla Gemäldegalerie di Berlino (1507), ricalcata sullo stesso soggetto dipinto da Marziale nel 1506 (Gallerie dell'Accademia, Venezia)⁵⁶. Tommaso è inoltre il soggetto di un ritratto giovanile, ora nel museo Thyssen-Bornemisza a Madrid, sempre di impostazione belliniana, tradizionalmente attribuito a Amico Aspertini, ma più recentemente assegnato a Francesco Tacconi: un altro artista che frequenta l'asse tra la Venezia belliniana e Cremona, assai stimato negli anni Sessanta quando lui e il fratello Filippo meritano il non convenzionale apprezzamento dei deputati reggenti il Comune di Cremona «novissimis temporibus famosi pictores»⁵⁷.

La scelta di Marziale da parte di Tommaso Raimondi esprime un'opzione di gusto e insieme politica che guardano senza esitazione verso Venezia: formatosi come artista all'interno della bottega belliniana, è uno degli assistenti di Giovanni Bellini per i teleri della Sala del Maggior Consiglio in palazzo Ducale (1492 e 1495)⁵⁸. Alla chiusura del secolo, nel 1499 Marziale firma una *Circoncisione* per il Conservatorio delle Penitenti di San Giobbe a Venezia dove la scena è contenuta in una grande abside bizantina a mosaico d'oro, con decorazione a racemi e iscrizioni in greco (fig. 212)⁵⁹. Il gruppo centrale della *Circoncisione* Raimondi per San Silvestro replica l'anno successivo la versione di San Giobbe, per *dispositio* e sfondo architettonico, che però risulta ampliato e articolato a contenere i membri della famiglia Raimondi, cagnolino belliniano compreso⁶⁰.

⁵⁶ M. Tanzi, *Marco Marziale. Circoncisione*, in *Pittura a Cremona dal Romanico al Settecento* cit., pp. 23, 247.

⁵⁷ M. Tanzi, *Fra Quattro e Cinquecento: un crocevia culturale al centro della valle Padana*, in *Pittura a Cremona* cit., pp. 13-19: 17-18, che lo inquadra come «pittore di fiducia dell'amministrazione civica nel decennio di dominazione della Serenissima a Cremona»; cfr. M. Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, *ibidem*, pp. 300-340: 326. Nella scheda relativa nella fototeca Federico Zeri il dipinto è attribuito a Giovanni Giacomo de Alladio.

⁵⁸ A. Serafini, *Marziale, Marco*, DBI, LXXI, 2008, *ad vocem*.

⁵⁹ La tavola (178 × 235 centimetri) si trova ora al Museo Correr di Venezia.

⁶⁰ Sulla scorta di un'ipotesi di F. Arisi, *Cremona literata* cit., pp. 375-376, il quale assegna a Eliseo un commento (inesistente) al *De re aedificatoria*, è stato ipotizzato da Visioli (*Palazzo Raimondi*, p. 29), che il libro nelle mani di Eliseo nella *Circoncisione* Raimondi sia lo stesso testo albertiano: «Elisaeus de Raymundis, eloquentiam, studiaque liberalia as aetate prima, et cupide, et laboriosissime exercuit (quod etiam de Augusto Svetonius agebat) summo studio, summaque diligentia libros omnes, et praecipue ad architecturam spectantes, ut omnem veterem architectandi rationem et ipse deprehenderit, et exemplo revocaverit, quantum enim ingenio praestans, tantum opibus pollens, elegans sibi longe petitis, et ad unguem sectis lapidibus extruxit Palatium, inter conspicua nostrae Urbis aedificia, non incelebria attollens fastigia. [...] Fertur luculenta vulgasse *Opera de re aedificatoria*, adeò, ut optimus Architectus vocandus esset, juxta *Leonem Baptistam Albertum in Praefat. de re aedificator*. Architectum ego hunc fore constitutam, qui certa, amicabilique ratione, et via, tum mente, animoque definire, tum et opere absolvere didicerit quaecumque ex ponderum motu, corporumque; compactione, et coagmentatione dignissimis hominum usibus bellissime commodetur. Quae ut prosit, comprehensione, et cognitione opus est rerum optimarum,



212 Marco Marziale, *Circoncisione*, Museo Correr, Venezia.

Non abbiamo notizia di frequentazioni umanistiche da parte di Eliseo, ma, oltre alle commissioni di architettura, un paio di notizie può illuminare debolmente le sue inclinazioni: la sua ospitalità nell'estate del 1488 all'oratore veneto Ermolao Barbaro, reduce dalla festa di nozze di Gian Giacomo Trivulzio e Beatrice d'Avalos, il 4 e 5 agosto «accolto magnificamente da Eliseo Raimondi, amico del suo amico Bertuccio Zorzi»⁶¹; mentre nel documento di divisione dei beni comuni del 1491 con il fratello Tommaso si fa cenno a «omnes libros quos dicti fratres emerant et habebant in comunione» che testimonia l'esistenza di quello che almeno dai proprietari viene percepito come un patrimonio librario⁶².

Il palazzo di Eliseo

Ereditata nel 1485 la residenza di famiglia, in vicinia San Silvestro⁶³ – il cui nucleo principale è una *domus magna*, organizzata intorno a un corti-

et dignissimarum, itaque hujusmodi erit Architectus etc.» (corsivi miei). Va però notato che, oltre a non trovare ulteriori riscontri, il libro in questione appare della stessa foggia di quello mostrato nel tabernacolo alla base della *Circoncisione*. I libri nella scena sono a questo punto due, l'ipotesi che si possa trattare dell'Antico e del Nuovo Testamento non è perseguibile dato che si tratta di una *Circoncisione*, dunque di una scena che esclude il Nuovo Testamento. Allo stesso tempo, dato il carattere sacro del soggetto della rappresentazione, anche l'ipotesi che si tratti di un testo di teoria architettonica diviene evanescente.

⁶¹ B. Figliuolo, *Il diplomatico e il trattatista. Ermolao Barbaro ambasciatore della Serenissima*, Napoli 1999, pp. 46-47; E. Barbaro, *Epistole*, II, n. CVII, p. 27. L'umanista veneziano si trova in viaggio verso Parma al seguito della corte sforzesca, a Cremona giunge con Piero Alamanni, Jacopo Trotti e Simonotto Belprat, ambasciatori rispettivamente fiorentino, estense e napoletano. È poi del 1495 l'edizione a Cremona delle *Castigationes Plinianaes secundae*, in cui Barbaro descrive Fra Giocondo «architectus nobilis» (c. IV). Parecchi anni più tardi, nel marzo 1509 data il viaggio di Fra Giocondo insieme con Lattanzio da Bergamo, inviato a Cremona, con sopralluoghi a Crema, Legnago e forse a Peschiera: G. Fiocco, *Giovanni Giocondo Veronese*, in *Atti e memorie dell'Accademia di Agricoltura Scienze e Lettere di Verona*, IV, 16, Verona 1915, pp. 8, 33; V. Branca, *L'umanesimo veneziano alla fine del Quattrocento. Ermolao Barbaro e il suo circolo*, in *Storia della cultura veneta*, 3/I, Vicenza 1980, pp. 123-175; P.N. Pagliara, *Giovanni Giocondo da Verona*, DBI, LVI, 2001, *ad vocem*.

⁶² Cfr. *infra*, p. 504 nn. 65, 66.

⁶³ Per la genealogia della proprietà di Eliseo e Tommaso Raimondi, la formazione del palazzo di Eliseo, e i successivi passaggi di proprietà, cfr. Biandrà, *Un esempio di fedecommissario cinquecentesco* cit., pp. 341-350; *Palazzo Raimondi*, pp. 7-17, 37-42, 50-52, 55-57. La residenza dei membri del ramo familiare di Eliseo è documentata in vicinia San Silvestro sin dall'ultimo decennio del Trecento. La proprietà originaria consiste in un *sedimen*, acquistato nel 1441 da Giovanni Raimondi, nonno di Eliseo, e che si mantiene indiviso tra i suoi eredi maschi (*ibidem*, doc. I, 1, 1, p. 14). Questo consisteva in una casa con cortile, confinante in parte con un'altra casa, in parte con una proprietà di Luca Raimondi, e in parte con la strada. Un primo ampliamento si data al 1478 quando Andrea e Antonio Raimondi, in perfetta coincidenza con la nomina di entrambi a *nobiles viri*, in società con i nipoti Eliseo e Tommaso, acquistano dai Cauzzi una nuova proprietà confinante con il loro palazzo (*ibidem*, pp. 8-11, e doc. I, 1, 5, p. 15). Due anni più tardi, a partire alla morte di Andrea nel 1480, Antonio e i nipoti cominciano a dividere il patrimonio comune e agire individualmente. Tale situazione viene sancita il 14 settembre 1485 dalla spartizione tra Antonio Raimondi e i nipoti Eliseo e Tommaso di tutti i beni ereditati (*ibi-*

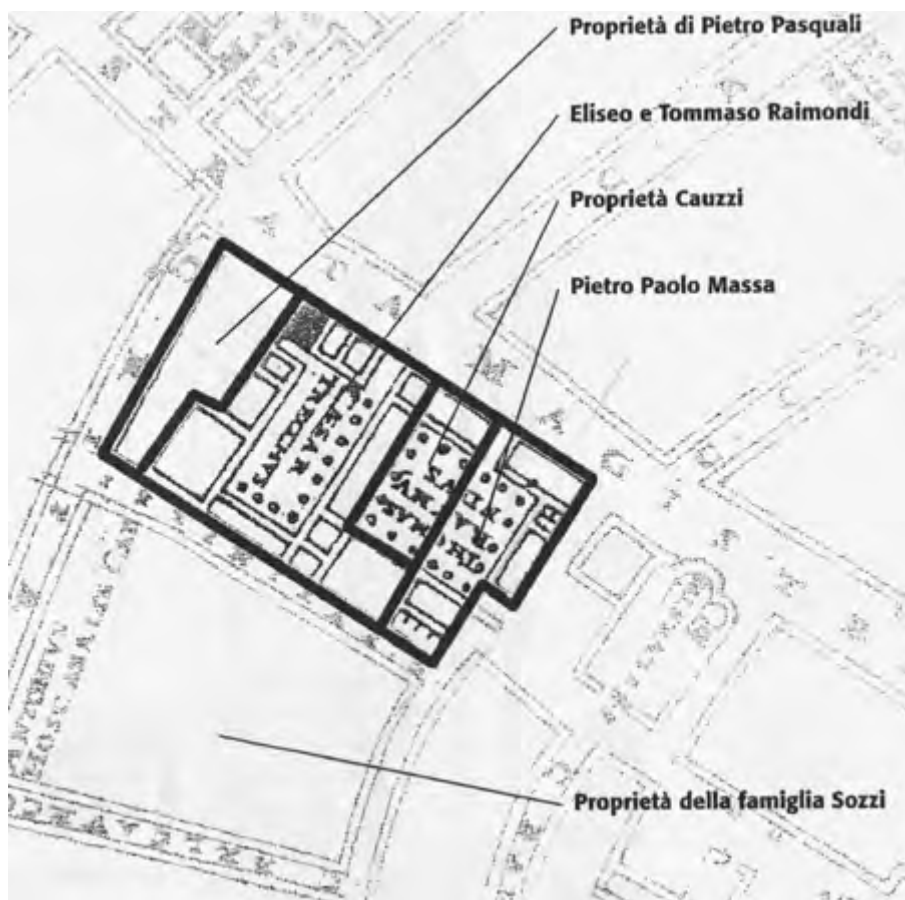
le e affacciata sulla *strada magistra*⁶⁴ – per Eliseo e il fratello Tommaso, in sincronia con il *cursus honorum*, avviene la necessità di autorappresentarsi individualmente in città (fig. 213). Nell'atto di divisione dei beni in comune rogato nel 1491 «in domo habitationis infrascriptorum fratrum de Raymondis dividendum sita in vicinia Sancti Silvestri», la *domus magna* è chiamata *domus nova*, a dimostrare come i due fratelli avessero proceduto a ingrandimenti e miglorie della proprietà⁶⁵. Secondo prassi comune la spartizione avviene tramite l'erezione di un alto muro che taglia il palazzo perpendicolarmente alla *strada magistra*: di cui la parte settentrionale, “più antica”, sarebbe spettata a Tommaso⁶⁶. La sezione meridionale desti-

dem, doc. I, 1, 7, pp. 15-16). La residenza di famiglia passa a questi ultimi, dato che Eliseo risulta il futuro capofamiglia, tuttavia poiché l'atto è rogato nella casa di Antonio in via Rebuello, una divisione immobiliare doveva essere già in atto. La grande disponibilità economica da parte di Eliseo si evince anche da diversi contratti di deposito, documentati con una certa continuità dal 1487: *ibidem*, pp. 11-12.

⁶⁴ La *domus magna* è descritta: «casata, copata, murata et solerata cum curia, orto, pluribus canepis subterraneis et alijs edificijs», si articolava dunque attraverso più corpi di fabbrica attorno a un cortile con un orto. Le coerenze erano: a est la *strada magistra*, a ovest la contrada Futinpedi, a sud le proprietà dei Cauzzi e degli eredi Massa da Roma, entrambe affacciate verso la chiesa di San Silvestro, a ovest in parte con una proprietà di Lanfranchino Raimondi. A fianco della *domus*, i due fratelli Raimondi possedevano un'altra casa, sempre affacciata sulla via principale, comprendente una bottega ed altri corpi di fabbrica: *ibidem*.

⁶⁵ *Palazzo Raimondi*, doc. III, 1, 1: 12 agosto 1491, *Eliseo e Tommaso Raimondi si dividono i beni di comune proprietà*, pp. 50-52. Dalle coerenze si evince che tra il 1485 e il 1491 sono state acquisite altre proprietà: «Primo *domus nova* dictorum fratrum sita in predicta vicinia Sancti Silvestri Cremona, in qua comprehenduntur infrascripta loca et hedificia videlicet: primo introitus seu anditus per quem intratur seu ingreditur dictam domum deversus stratam mastram Sancti Lucie cum tota curia dicte domus et ortus cum domo alias empta, que fuit quondam domini Lanfranchini Raymondis, cum omnibus alijs hedificijs tam supra quam subter terram, et que tota pars est a muro dicti anditus intrando dictam domum a manu sinistra, et eundo per rectam lineam retro spondam predictam, usque ad stratam positam post domos dictorum omnium de Raymondis, versus domos illorum de Socijs, cui domus seu parti dicte domus coheret ab una parte dicta strata recta tendens ad portam Sancti Lucie, ab alia infrascripta pars perventa infrascripto domino Helyseo, ab alia dicta strata seu via de retro dictam domum seu partem dicte domus versus illos de Socijs et ab alia Petrus de Pasqualibus» (corsivi miei).

⁶⁶ *Ibidem*. A Tommaso va una parte della *domus nova* con l'andito d'ingresso verso la *strada magistra*, il cortile antico, l'orto, con la casa di Lanfranchino Raimondi, altri edifici e cantine; a Eliseo viene destinata la parte restante della *domus*, dall'andito verso la chiesa di San Silvestro, comprendente diversi luoghi e edifici, tra cui una *caminata* che si trova sotto la loggia della parte della proprietà del fratello, ovvero il salone principale con il grande camino, con un'altra camera contigua prospiciente una corticella, con tutta la *schala magna*, e un'altra *schala parva constructa admodum seu forma lumache*. Dunque sopra la *caminata* era situata la loggia, che correva tra le due proprietà, perpendicolarmente alla *strada magistra* e a sud del cortile di Tommaso. Nel Du Cange la voce *Caminata* indica qualunque camera con un camino; nel *Vocabolario della Crusca* viene spiegata come «stanza maggiore della Casa, che noi diciamo Sala, detta così perché vi si può comodamente andare e passeggiar per entro». C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae latinitatis*, Niort 1883-1887, *ad vocem*. Oltre la *caminata*, a ovest, è segnalato un altro ambiente più piccolo, aperto verso un cortiletto, dal quale parte la *schala magna*, e una piccola scala a chiocciola. Sul cortiletto si affacciano la cucina, altri ambienti di servizio e le cantine. Concordo parzialmente con la ricostruzione di Visioli, *Palazzo Raimondi*, p. 37, la quale però non considera che parte delle case dei Massa erano già state acquistate. A questa parte di proprietà si aggiunge la casa acquistata nel 1478 da Rafaino de Cauzzi, con una cucina e altri edifici esistenti da questa parte da sotto terra sino al tetto.



213 Palazzo Raimondi, schema delle proprietà originarie nella ricostruzione di Monica Visioli.

nata a Eliseo sembra comprendere diversi ambienti significativi: un salone di rappresentanza con camino, una *schala magna*, e una scala a lumaca. Della *schala magna* ci informa indirettamente un documento relativo a palazzo Fodri del 1490, nel quale per il nuovo scalone il committente richiedeva di prendere a modello proprio quello di Eliseo Raimondi, sia per la struttura che per l'apparato decorativo. Lo scalone Fodri, distrutto, si svolgeva all'esterno, sotto la loggia del cortile, con una rampa unica⁶⁷, ma tali caratteristiche non costituiscono elementi di novità, piuttosto in casa Raimondi potrebbero testimoniare di una coabitazione organizzata, non necessariamente promossa da Eliseo e Tommaso, ma eventualmente da ricondurre ad anni precedenti, quando la *domus* era abitata in regime di fraterna dalla generazione precedente dei Raimondi⁶⁸.

A questo punto le proprietà parecchio eterogenee di Eliseo risultano occupare l'intero angolo sud-occidentale dell'isolato⁶⁹, ponendo le condizioni per procedere a una serie di operazioni immobiliari che riproducono la prassi consueta, ben sintetizzata da Giovanni Rucellai nel suo già citato *Zibaldone Quaresimale*: «d'otto chase n'ò fatto una chè tre ne rispondevano in via della Vigna e cinque di drieto»⁷⁰.

⁶⁷ Cfr. V. Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, a cura di A. Bernardi, Cremona 1982, pp. 140-143, ill. 68, 69 e ricostruzione in fig. 178. In base a questo documento Monica Visioli (*Palazzo Raimondi*, pp. 38-39) ha ipotizzato che i fratelli Raimondi avessero per quella data già iniziato a spartirsi gli ambienti della *domus magna* e che lo scalone e la *caminata* testimoniassero di una campagna di lavori avviata da Eliseo in vista della divisione, aggiungendo come dal 1489 nei documenti le residenze di Tommaso e Eliseo appaiano indicate come distinte (e Tommaso si impegni a ospitare nella sua parte di casa la zia Battistina Benzoni, vedova di Andrea Raimondi, residente nella *domus magna* familiare): *ibidem*, p. 39. Tale supposizione non pare condivisibile, poiché il documento del 1491 attesta ancora una situazione fluida, ponendo poi il termine di ventotto mesi per la divisione immobiliare definitiva: si specifica che il muro che separa le due dimore dov'essere alzato sino all'altezza del tetto, correndo dall'androne a est fino al vicolo a ovest, e che tutte le porte e le finestre in esso esistenti dovranno essere chiuse a spese di entrambi i fratelli. Lo stesso vale per la loggetta che si estendeva sopra il lato settentrionale della casa di Eliseo: il documento precisa che le aperture della loggia avrebbero dovuto essere tamponate, con la sola esclusione della torretta che s'innalzava ad una delle estremità del loggiato.

⁶⁸ La *domus* era stata abitata da più nuclei familiari riconducibili alla generazione precedente di Marco, Andrea e Antonio Raimondi: *Palazzo Raimondi*, pp. 11-13. La presenza di un'altra scala, a lumaca, probabilmente assicurava parallelamente il collegamento tra tutti i piani del palazzo, mezzanini compresi. A Venezia per esempio, si trattava di una prassi comune nei palazzi abitati in *fraterna* (Cà d'Oro, Cà Loredan, Cà Corner, Cà da Lezze): R. Martinis, *Ca' Loredan-Vendramin-Calergi a Venezia: Mauro Codussi e il palazzo di Andrea Loredan*, in "Annali di architettura", 10-11, 1998-1999, pp. 43-61: 48-49; M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 175-176.

⁶⁹ Visioli, *Palazzo Raimondi*, p. 39, deduce che probabilmente Eliseo aveva già acquistato la proprietà dei Cauzzi lungo la *strada magistra* dato che questa non compare tra le coerenze nel documento di acquisto del 1493 (cfr. *infra*, n. 70).

⁷⁰ B. Preyer, *The Rucellai Palace*, in *Giovanni Rucellai e il suo Zibaldone*, London 1981, vol. II, *A Florentine Patrician and His Palace*, pp. 155-228: 156. A divisione avvenuta, la proprietà di Eliseo presenta un perimetro fortemente irregolare: confina a nord col fratello Tommaso e a sud con i Massa di Roma, si affaccia a est sulla *strada magistra*, arretrando per una parte dentro la proprietà dei

È dell'8 aprile 1494 un imponente acquisto di laterizi «pro fabricanda domo ipsius domini Elisei» da Tommaso Codeluppi e Gasparino de Invenibus, noti fornitori di materiale laterizio residenti presso la fornace della Gazina a Porta Mosa (di proprietà della famiglia Fodri), con testimoni del contratto i *magistri* Bernardino de Lera e Giovanni Pietro Marcellini⁷¹. I fornai si impegnano a consegnare 200.000 mattoni, 20.000 *grossorum* da solaio, 35.000 tavellotti per le volte e 15.000 tavelle per il tetto: una quantità di materiale del tutto compatibile con il progetto di una nuova imponente fabbrica, se paragonato all'ordine da parte di Giovanni Francesco il Bottigella di "soli" 26.000 mattoni per il rinnovamento del suo palazzo a Pavia nel 1492⁷².

I lavori devono aver proceduto speditamente se nel gennaio 1495 Eliseo commissiona ai marmorari bresciani Antonio e Battista Molinari di Rezzato «diamantes mille marmoreos bene sculptos, laboratos et fabricatos, ad instar diamantis existentis prefatum dominum Eliseum ex marmoribus dicti loci Razati» per il rivestimento della facciata, con testimoni all'atto Giovanni Pietro da Rho e Bernardino de Lera *architecti*⁷³. Da Rho non era figura sconosciuta ai Raimondi: dal 1492 egli stava seguendo i lavori in Cattedrale e in piazza, ed è sicuramente in contatto con Tommaso Raimondi che nel 1494 è membro della Fabbriciera⁷⁴.

Cauzzi, e sul fronte opposto è divisa dalla proprietà dei Sozzi tramite una stradina. In capo a Eliseo va poi aggiunta un'altra casa comprata, ancora in regime di fraterna, da Valentino Massa da Roma. Nel 1492 Eliseo procede a legittimare il figlio naturale Giovanni Nicola, e, a divisione immobiliare effettiva, vale a dire passati i ventotto mesi stabiliti per definire la spartizione, alla fine del 1493, procede all'ampliamento della sua proprietà acquistando il resto delle case dei Massa confinanti con la propria: *Palazzo Raimondi*, p. 39 e docc. II, 1, 1: 23 maggio 1492, p. 32; e III, 2, 1: 20 dicembre 1493, p. 52.

⁷¹ *Palazzo Raimondi*, p. 40, e doc. III, 2, 2: 8 aprile 1494, *Convenzione tra Eliseo Raimondi e i fornai Tommaso Codeluppi e Gasparino de Invenibus per l'acquisto di laterizi per la costruzione del palazzo*, pp. 52-53. Visioli segnala un acquisto precedente da parte di Eliseo, il 30 aprile 1493, di assi per 162 lire, forse necessarie alle impalcature (*ibidem*, p. 40). Cfr. C. Bonetti, *Maestri de muro nel 400 e 500 a Cremona. I Bocholis detti de Lera. Gli avanzi della cattedrale di Cremona all'asta. Eliseo Raimondi*, Biblioteca Statale di Cremona, Libreria Civica, Archivio Bonetti, ms. 68, *passim*.

⁷² *Supra*, p. 371.

⁷³ *Palazzo Raimondi*, doc. III, 2, 3: 3 gennaio 1495, *Contratto tra Eliseo Raimondi e i marmorari bresciani Battista e Antonio Molinari di Rezzato per la fornitura di materiale litico da costruzione*, p. 53. Si tratta degli stessi fornitori di materiale lapideo per la fabbrica della Loggia a Brescia nel 1512: *Palazzo Raimondi*, p. 49 n. 13. Nel contratto tutte le misure sono espresse in braccia e once bresciane. Marcantonio Morosini, podestà veneziano a Brescia tra il 1484-1485, è uno dei promotori dei programmi edilizi intrapresi per la Platea Magna con il *Lapidarium* a partire dal 1494 e che culmineranno nel 1492 con la posa della prima pietra per la nuova loggia, sarà uno dei provveditori che gestiranno la resa di Cremona ai veneziani nel 1499. Cfr. G. Gullino, *Morosini, Marcantonio*, DBI, LXXVII, 2012, *ad vocem*. A Cremona lo stesso *marmor brixianse* è impiegato nel portale di palazzo Fodri, datato 1492, a opera di Alberto Maffiolo da Carrara. Lo stesso materiale e lo stesso autore, unitamente al nome di Giovanni Pietro da Rho, si trovano nei documenti per la facciata e per il portico della Cattedrale.

⁷⁴ *Supra*, p. 400.

Se le misure dei *diamanti* rispettano quanto convenuto, e come risulta effettivamente messo in opera, il numero delle bugne ordinate è superiore alle 720 apposte sulla facciata attuale (comprese quelle di forma rettangolare nella campata del portale), vale a dire che si è utilizzato poco meno di tre quarti della fornitura richiesta: è dunque possibile che le bugne non si limitassero alla facciata prospiciente la *strada magistra*, ma che fosse previsto un paramento analogo anche per una parte del risvolto laterale del palazzo verso la chiesa di San Silvestro⁷⁵.

Le maestranze inoltre s'impegnano a «dare, tradere et consignare ut supra omnia et quacumque alia laboreria voluerit dictus dominus Eliseus eiusdem marmoris videlizet architravos, cornisonos, voltas et pilastras, hostriorum fenestrarum et etiam a caminis similiter bene laboratas et fabricatas ut supra precijs infrascriptis». I tempi di consegna prevedono quattro mesi per la prima metà dei “diamanti”, e altri cinque mesi per il resto del materiale, vale a dire entro settembre 1495⁷⁶.

La data scolpita sul pilastro che chiude l'angolo sud-ovest della fabbrica «1495. P(ridie). N(onae).MAII», vale a dire il 6 maggio 1495, testimonia di un aspro conflitto con la vicinia (tra cui Cristoforo Stanga, padre di Marchesino), che si risolve con un tempestivo intervento ducale (fig. 214)⁷⁷. Del resto, anche se Eliseo non fa parte della cerchia dei fedelissimi, alla promozione di interventi di *renovatio* architettonica, soprattutto se condotte in autonomia economica, lo Sforza risulta estremamente sensibile⁷⁸.

⁷⁵ Il modello di diamante in possesso del Raimondi, misurava un braccio quadrato (45 centimetri quadrati), ed era spesso da quattro a sei oncie bresciane (da 15 a 23 centimetri): *Palazzo Raimondi*, doc. III, 2, 3, p. 53.

⁷⁶ *Ibidem*.

⁷⁷ *Palazzo Raimondi*, p. 41 e doc. III, 2, 4: 14 febbraio 1495, *Lettera di Ludovico il Moro al luogotenente di Cremona perché favorisca la composizione tra Eliseo e i vicini in modo che la fabbrica del palazzo possa proseguire*, p. 53: «Sapeti el desiderio quale havemo che li lochi del dominio nostro et precipuamente quella nostra cita per la affectione particolare, quale li portamo, se ornino quanto se po de belli edificij, e pero havendone facto intendere Heliseo Raimondo el studio col quale e suo proposito de proseguire, et condurre a fine la fabrica principiata, ma essere impedito da alcuni vicini, quali se opponeno ch'el non possa avere el modo de trasportare una via cum la quale vene a squadrare alla misura debita lo edificio suo, benche la cosa se possa fare senza detrimento dalcuno, et cum beneficio, et maggiore commodo de la chiesa de la quale sono li siti necessarij a questo. Da uno canto ricevemmo piacere del honorevole animo et proposito de Heliseo in la perfectione dela fabbrica tanto honorevole alla cita, et daltro restamo cum molestia che alcuno non per justo respecto, ma più presto per malignità. sel e vero quello che Heliseo dice, debia impedire quello che essendo a comune ornamento de la cita, deveria essere cum summo studio avitato da tutto [...] Et quando trovate che quello che si ricerca da Heliseo se possa fare senza danno de quello uso quale hano de presente li vicini, et che la chiesa ne ricevi melioramento et che l'impedimento sij più presto fundato in malignita, o garra, [...] cossi voi provedereti che la cosa si faccia, cioè che Heliseo possa integramente proseguire la fabrica sua», corsivi miei.

⁷⁸ Nel giro di dieci giorni il duca ordina che temendo «dovesse restare imperfecta una cossa de tanto ornamento a quella nostra cita, havemo facto domandare acio el prete de la quale chiesa e il sito



214 Palazzo Raimondi, Cremona. Data scolpita sul pilastro che chiude l'angolo sud-ovest della fabbrica «1495. P(ridie). N(onae).MAII».

Nelle missive scambiate viene adombrato il sospetto che «l'impedimento sia fundato in malignita, o garra» e che ciò finisca per «impedire il comune ornamento de la cita»⁷⁹. Queste *malignità* forse prendono altre strade e a luglio il Moro s'informa circa l'intenzione di Eliseo di ospitare nella sua casa Gian Giacomo Trivulzio appena bandito da Milano, dopo averne già accolto la moglie in febbraio⁸⁰.

Il completamento della fabbrica, o almento della sua *facies* urbana è attestato dalle due iscrizioni nelle pelte apposte nei pilastri del portale: «ROMANAE ARCHITECTURAE AEMULUM. OPUS. HELISEO REIMONDO. AUCTORE. A FUNDAMENTIS EXTRUCTUM. IMPERANTE LUDOVICUS SFORCIE. MEDIOLANI DUX VII.MCCCCLXXXVI» E «IOHANNES GALEACII SFORCIE MEDIOLANI DUCIS SEXTI IMPERIO HELISEUS REIMONDUS A FUNDAMENTIS AUTOR ARCHETYPUS HUIUS MCCCCLXXXVI» (figg. 215, 216)⁸¹. Nel 1496 Raimondi omaggia contemporaneamente gli ultimi due duchi di Milano, uniti tra loro da un rapporto a dir poco problematico, e attestando l'arco temporale della fabbrica del palazzo: progettato durante il ducato di Gian Galeazzo Maria – «Heliseus Reimondus a fundamentis autor archetypus huius» – e terminato durante quello di Ludovico – «A fundamentis extructum».

Finito il palazzo, la “casa della vita”, Eliseo rivolge la sua attenzione all'allestimento della “casa della morte”: nel luglio 1498 tenta di insediarsi, senza esito, in Cattedrale con la richiesta di far erigere una cappella da dedicare a Sant'Eliseo⁸².

Che una prima campagna di lavori al palazzo fosse terminata è attestato dal pagamento del 23 agosto 1497 di 1.300 lire al De Lera come compenso parziale dei lavori svolti⁸³. Nel frattempo si continua a lavorare: su uno degli otto capitelli delle colonne superstiti e risistemate nel cortile, è riportata la data di esecuzione unitamente alla firma del suo autore: IO-COSPAR-D-LAC-LUGANI-MAR-OP-ARTF-1499 (fig. 217). Gaspare Pedoni

necessario alla translatione de la via quale bisogna mutare per squadrare l'edificio et la casa de Heliseo el quale parte essendo venuto è restato contento de concedere el sito essendoli dato el contracambio cum avantagio de la chiesa [...] ve dicemo che provediate che Heliseo possa trasferire la via et procedere alla perfectione de la fabrica como desideramo ch'el faccia» (*Palazzo Raimondi*, doc. III, 2, 5: 24 febbraio 1495, *Lettera di Ludovico il Moro al luogotenente di Cremona*, p. 53). In seconda battuta il duca aggiunge: «volemò che voi et al patre de Marchesino Stanga nostro secretario habiate tutti quelli che se pretendano portarli preiudicio el mutare de dicta via et vediate cum omne studio assetare la cosa in modo che ad epsa mutatione se lavano omne impedimenti per che levandosi ne recevessimo grande piacere» (*ibidem*, doc. III, 2, 6: 8 marzo 1495, *Lettera di Ludovico il Moro al luogotenente di Cremona*, pp. 53-54).

⁷⁹ *Palazzo Raimondi*, doc. III, 2, 4: 14 febbraio 1495 cit.

⁸⁰ Cfr. *Palazzo Raimondi*, doc. II, 1, 2: 5 luglio 1495, p. 32.

⁸¹ G. Bresciani, *Libro degli epitafij, iscrizioni e memorie*, Biblioteca Statale di Cremona, Libreria Civica, ms. Bresciani 24, p. 42.

⁸² Cfr. *supra*, p. 487.

⁸³ *Palazzo Raimondi*, doc. III, 2, 7, p. 54 cit.

realizza anche i due monumentali camini, ora conservati uno in palazzo Treccchi di Maleo e l'altro nella sala della Giunta del palazzo Comunale di Cremona, recanti rispettivamente le date 1501 e 1511⁸⁴.

Nel primo decennio si starebbero dunque sistemando gli ambienti interni, e nel frattempo un'epoca si chiude: Cremona è parte dello *Stato da Terra* della Serenissima, e sia Eliseo che il fratello Tommaso hanno lungamente soggiornato a Venezia nel 1499. Tommaso di lì a poco mostrerà di declinare la propria passione mecenatizia in chiave tutta filoveneziana mettendo a libro paga Marco Marziale. Nel 1508, Eliseo il 26 maggio dà avvio all'ampliamento della *cappella magna* in San Francesco, stipulando il contratto per la sua costruzione con Bernardino de Lera⁸⁵, ormai suo impresario di fiducia, e il 6 giugno redige il proprio testamento⁸⁶. Il trattato relativo alla Lega di Cambrai verrà firmato il 10 dicembre dello stesso anno.

Nel documento il palazzo viene menzionato nella sua consistenza e nelle sue coerenze in modo generico, ma si evince che non fosse completo: «cum quacumque alia ampliacione et seu additione fienda quancumque per prefatum dominim testatorem»⁸⁷.

Allo stato attuale il cortile e gli ambienti interni del palazzo presentano profonde alterazioni prodotte da diverse campagne di lavori⁸⁸. Origini

⁸⁴ G. Biffi, *Memorie per servire alla storia degli artisti cremonesi*, Cremona 1989, pp. 76-77; Nova, *Dall'arca alle esequie* cit., pp. 413-415.

⁸⁵ *Supra*, pp. 487-490.

⁸⁶ *Palazzo Raimondi*, doc. II, 2, 2: 6 giugno 1508, *Testamento di Eliseo Raimondi*, pp. 33-35, cfr. *ibidem*, pp. 41-42; G. Sommi Picenardi, *Del testamento dello Architetto Cremonese Cav. Eliseo Raimondi*, Cremona 1904. Oltre agli immobili in città, l'eredità di Eliseo comprendeva: 90 pertiche di terreno con casa fuori Porta San Luca; 3.089 pertiche con casa a Cavallara; case a San Martino, Marzalengo e Casalbuttano; il diritto d'acqua delle rogge Trecca, Capellana e Cavallara; 57 pertiche con case a San Vito; 410 pertiche a Malongola; 964 pertiche nel bergamasco; 82 pertiche con orto e casa e un *fontanone* a Covo. Il patrimonio liquido consisteva in 196 lire imperiali, 13 in livelli attivi, e 3.135 in crediti; mentre i debiti ammontavano a 23.578 lire imperiali.

⁸⁷ *Palazzo Raimondi*, doc. II, 2, 2: 6 giugno 1508, *Testamento di Eliseo Raimondi* cit. Eliseo istituisce un fedecommesso relativo al palazzo, destinando 8.000 lire all'acquisto di proprietà immobiliari col cui reddito sostenere le spese relative al palazzo. Alla moglie Lorenza Osii di Oliviero (committente di una delle formelle dell'arca dei Santi Pietro e Marcellino, ora in Duomo: Nova, *Dall'arca alle esequie* cit., p. 416), oltre a una rendita annua di 400 lire imperiali proveniente dalla propria dote, Eliseo lascia un appartamento di quattro camere situate nel lato meridionale del palazzo, verso la chiesa di San Silvestro: due al piano terreno, con la rispettiva cantina, e due al piano superiore, con la torre. Un documento del 1770, in Scotti, *Architetti e cantieri* cit., p. 385, riferisce che il palazzo alla morte del suo committente era «relictio sic opere imperfecto, quod successive imperfectum semper remansit, pro ut ad huc de presenti reperitur».

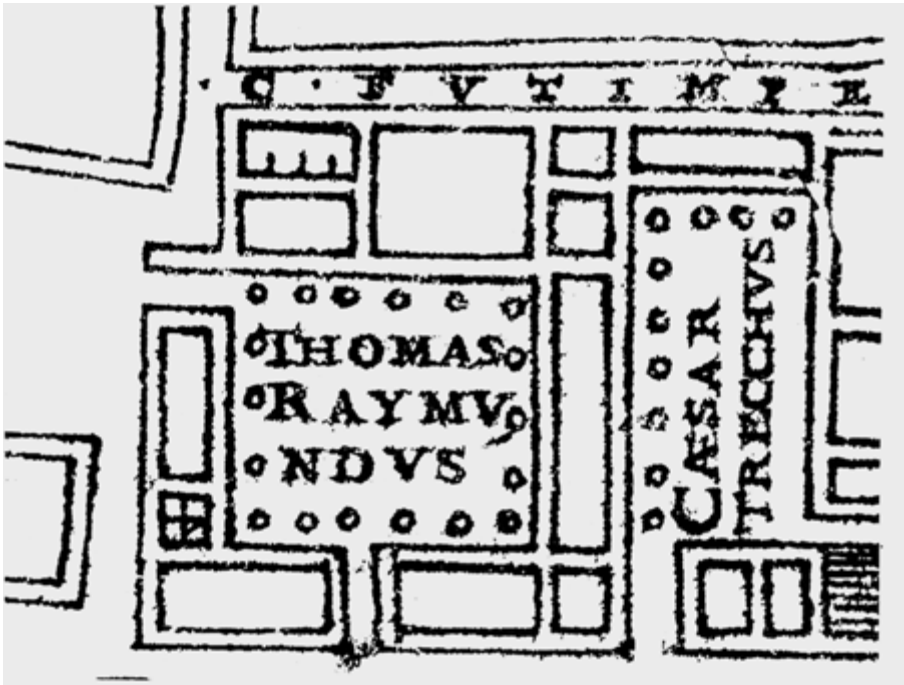
⁸⁸ Sollevati i Raimondi dal fedecommesso istituito da Eliseo che ha mantenuto il palazzo in capo alla famiglia per 250 anni fino al 1770, nei 200 anni successivi (1770-1969), il palazzo cambierà proprietario ben undici volte, in un vorticoso valzer di passaggi di proprietà: cfr. Biandrà, *Un esempio di fedecommesso cinquecentesco* cit., pp. 341-350; *Palazzo Raimondi*, docc. III, A.1 (31 gennaio 1771), A.2 (3 agosto 1790), A.3 (1827), A.4 (6 agosto 1838), pp. 55-57.



215 Palazzo Raimondi, Cremona. Iscrizione nella pelta sinistra del portale.



216 Palazzo Raimondi, Cremona. Iscrizione nella pelta destra del portale.



217 Palazzo Raimondi, Cremona. Capitelli nel cortile, di cui uno firmato da Gaspare Pedoni.

218 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, particolare di palazzo Raimondi, 1583. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano.

nariamente a quattro bracci, con un doppio registro porticato di archi su colonne, come attesta una descrizione del 1790⁸⁹, il cortile venne distrutto tra il 1838 e il 1841⁹⁰.

Il documento grafico noto più prossimo allo stato originario è la mappa di Antonio Campi del 1583, che mostra un edificio posto sull'angolo dell'isolato con un profondo andito d'ingresso in asse con la mezzeria della facciata, un cortile rettangolare scandito da diciotto colonne, sei sui lati est e ovest e cinque sui lati nord e sud, e uno scalone a pianta quadrata sul lato sud con l'accesso posto in infilata rispetto al braccio di portico corrispondente (fig. 218). Della *schala magna* esterna, non vi è già più traccia, e a ragione, dal momento in cui Eliseo a quel punto era l'unico proprietario del palazzo: unitamente ai lavori della facciata è verosimile che egli abbia commissionato il rifacimento della scala in forme aggiornate rispetto alla nuova distribuzione degli ambienti. Come osserva Monica Visioli, una configurazione dello scalone a quattro rampe a rivoluzione completa è assai rara, ma tra i pochi esempi noti vi è quello assolutamente precoce (1485 ca.) costruito nel palazzo di Gian Giacomo Trivulzio a Milano, a pianta quadrata, con pozzo interno aperto e colonne libere a supporto della volta superiore (fig. 9)⁹¹.

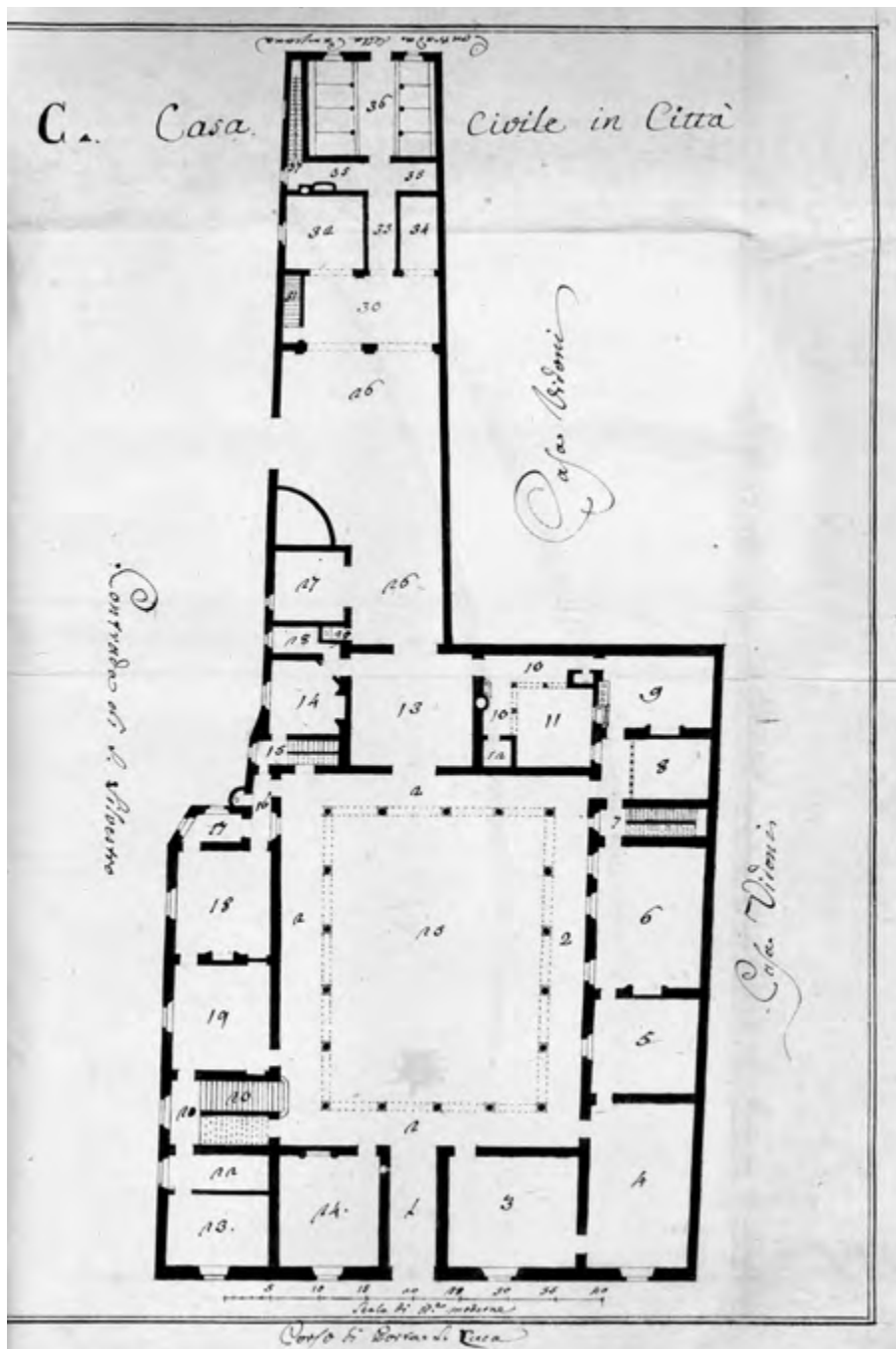
Una planimetria del 1803 mostra una situazione leggermente diversa (fig. 219)⁹²: il cortile rettangolare a diciotto colonne presenta i lati maggiori con sei colonne a sud e nord e quelli a cinque colonne a est e ovest. L'accesso non è dunque posto sull'asse mediano del portico (come supposto dal sintetico estensore cinquecentesco), ma spostato di una campata. La scala si trova nella medesima posizione, ma invece che a quattro

⁸⁹ Il documento, datato 3 agosto 1790, è pubblicato da Scotti, *Architetti e cantieri* cit., p. 385. L'inventario dei beni di Antonio Crotti, redatto nel 1803 (in Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 256), fornisce una descrizione di palazzo Raimondi che ricalca quella del 1790, ma corredata della planimetria del piano terreno del palazzo. I due documenti, cronologicamente contigui, consentono di ricostruire lo stato originario del palazzo.

⁹⁰ La breve proprietà Pummer (1837-1841) ha suddiviso gli spazi del palazzo in appartamenti d'affitto. Al registro superiore è stata distrutta la loggia sostituendola con muri di tamponamento dotati di porte-finestre e finestre collegate da un esile ballatoio esterno, nello stravolgimento generale dei prospetti del cortile. Il lato corrispondente alla controfacciata al piano terreno è stato trasformato in un portico con tre archi sorretti da colonne binate, secondo un impaginato a serliane molto convenzionale e assai di moda nella Cremona sette-ottocentesca (si vedano i cortili dei palazzi Offredi Ambrosini ora Cavalcabò, Affaitati, Magio Grasselli), e reimpiegando, in guisa di trofei, sei dei capitelli scolpiti da Gaspare Pedoni per Eliseo Raimondi (mentre altri due sono stati reimpiegati nell'arcata sul lato opposto). Nel 1841, al momento dell'acquisto del palazzo da parte della contessa Orsola Magio Trecchi, delle «diciotto colonne di marmo con simmetria distribuite» registrate nel palazzo cinquant'anni prima, restavano «otto colonne di marmo ed altrettanti capitelli fuori opera», Biandrà, *Un esempio di fedecommesso cinquecentesco* cit., p. 349.

⁹¹ *Palazzo Raimondi*, pp. 48-49; per la scala Trivulzio, cfr. *supra*, pp. 38-45.

⁹² ASCr, Notarile, Giuseppe Simoni, b. 7913, 2 aprile 1810.



219 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria del 1803. ASCr, *Notarile*, Giuseppe Simoni, b. 7913.

rampe all'interno di un vano quadrato, è a due parallele in uno rettangolare⁹³. Qualcosa dunque doveva essere cambiato già prima del 1804, dato che tracce della scala precedente si trovano incluse in quella attuale (figg. 220, 221)⁹⁴.

Un interno libero e gustoso

Dell'interno del palazzo di Eliseo Raimondi, che Gussalli definisce «assai più libero e gustoso» rispetto alla facciata, rimane a questo punto ben poco, e ben occultato sotto gli strati dei restauri che si sono via via susseguiti⁹⁵. Le ristrutturazioni non hanno risparmiato gli ambienti interni: restano qua e là, *disiecta membra*, fregi a monocromo, un'ampia stanza a piano terreno coperta da un importante soffitto a cassettoni, e poco altro.

Originariamente dotato di un camino scolpito da Gaspare Pedoni, questo ambiente è da identificare con la *caminata* menzionata nei documenti quattrocenteschi: una sala di rappresentanza, sovrastata da un monumentale impalcato ligneo nel quale s'intrecciano profondi lacunari a ottagoni e rombi, appoggiato su mensole scolpite a doppia voluta entro un fregio decorato monocromo (fig. 222), ovvero quanto di più moderno per la provincia cremonese. Soffitti a lacunari ottagonali agganciati tra loro tramite rombi vengono apparecchiati per gli studioli di Federico da Montefeltro nei palazzi ducali di Urbino (1474-1476, fig. 223) e Gubbio (1480) su disegno di Baccio Pontelli, a Roma Pinturicchio aveva appena finito di allestire l'appartamento Borgia in Vaticano (1492-1494), e il soffitto dei Semidei nel palazzo di Domenico della Rovere in piazza

⁹³ Palazzo Raimondi, p. 47. Cfr. J. Guillaume, *Le système de l'escalier: grille d'analyse et vocabulaire international*, in *L'Escalier dans l'Architecture de la Renaissance*, Actes du Colloque tenu à Tours 1979, a cura di A. Chastel et J. Guillaume, Paris 1985, pp. 207-216; e A. Scotti, *Scale milanesi del Cinquecento*, *ibidem*, pp. 145-151.

⁹⁴ Jean, *La "casa da nobile" a Cremona* cit., p. 32, che individua tracce della scala a pianta quadrata ancora visibili nel seminterrato di palazzo Raimondi.

⁹⁵ Gussalli, *La casa di un umanista architetto* cit., pp. 181-185, descrive uno stato di fatto già parecchio compromesso: «sopra l'imposta delle volte sono ancora in buono stato di conservazione i fregi pittorici ricorrenti intorno alle sale a fondo azzurro o rosso, e a grottesche monocrome con targhe, dove, come nella sala a pianterreno, è segnato in alcune il nome dell'artefice»; e fa a tempo a vedere dei fregi a riquadri con il particolare di un putto che tiene una cornucopia in piedi su una palla, che attribuisce a Marco Marziale. Prosegue osservando «come nell'ala est rimanga un solo soffitto che copriva una grande sala al piano terreno, ora ridotta ad ammezzato, e suddivisa con tavolati in vari ambienti: anche qui è un fregio, e sotto lo scialbo si scorgono le dorature dei mensoloni ornati con chimere, mascheroni e cornucopie di fine intaglio. Il soffitto era dipinto a tinte chiare con ovoli e fogliette, e le assicelle curve portano l'impresa di Eliseo: la mano sulla nube iridescente stesa sul Vangelo aperto, col motto *non poenitebit*, e, sopra, corre tra i travicelli la scritta in oro *tandem*».



220 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria attuale, piano terreno.

221 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria attuale, piano primo.



222 Palazzo Raimondi, Cremona. Soffitto della sala *caminada*.

223 Soffitto dello studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo Ducale di Urbino.

Scossacavalli, sempre con una struttura di questo tipo (1490)⁹⁶, e, ancora su committenza roveresca, sarebbe stato di lì a poco responsabile dell'elaborata decorazione della volta del coro della chiesa agostiniana di Santa Maria del Popolo che accoglie i monumenti funebri di Basso della Rovere e di Ascanio Sforza, sotto la direzione di Bramante (1507 e seguenti)⁹⁷.

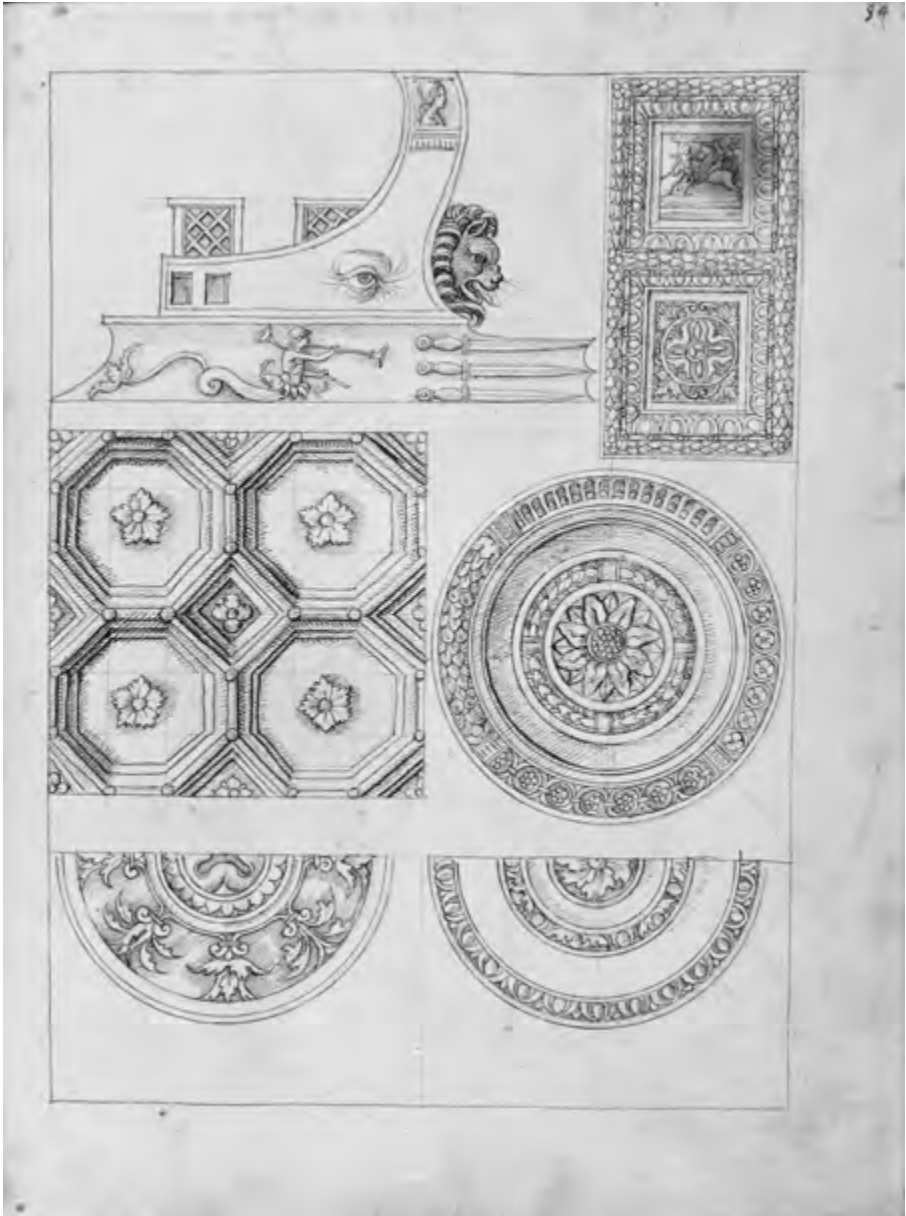
Si tratta di una moda antiquaria i cui schemi hanno viaggiato “leggeri” su taccuini e libri di disegni: tra questi è il codice Destailleur OZ 111 di Berlino (il cosiddetto “codice del Mantegna”), dove al f. 84r viene riprodotto uno schema di lacunari assai prossimo a quello di palazzo Raimondi (fig. 224)⁹⁸. Lo stesso tipo di gusto, che ha a che fare con la diffusione delle grottesche a stampa di Giovanni Antonio da Brescia, grande trascrittore di motivi mantegneschi, informa le decorazioni affrescate che come fantasmi emergono dai muri delle sale del palazzo di Eliseo, su cui però non è facile formulare un giudizio⁹⁹.

⁹⁶ R. Gargiani, *Principi e costruzione nell'architettura italiana del Quattrocento*, Roma 2003, pp. 345-347; C. La Malfa, *Alessandro VI, Pinturicchio e il gusto antiquariale negli affreschi dell'appartamento Borgia*, in *La papauté à la Renaissance*, a cura di F. Alazard e F. La Brasca, Paris 2007, pp. 367-382; A. Cavallaro, *Immagini dall'antico nel soffitto dei Semidei del Pinturicchio nel Palazzo Della Rovere*, in *La cultura artistica nelle dimore romane fra Quattrocento e Cinquecento*, a cura di C. Cieri Via, Roma 1992, pp. 45-54; Ead., *Pinturicchio a Roma: il soffitto dei Semidei nel palazzo di Domenico Della Rovere*, in “Storia dell'arte”, 60, 1987, pp. 155-170; P. Kehl, *Il palazzo dei Penitenzieri in Borgo*, in *I Madruzzo e l'Europa*, a cura di L. Dal Prà, Milano 1993, pp. 705-710. Cfr. C. Conforti, M.G. D'Amelio, *Di cieli e di palchi: soffitti lignei a lacunari*, in *Palazzi del Cinquecento a Roma*, in “Bollettino d'Arte”, numero speciale a cura di C. Conforti e G. Saporì, 2016, pp. 308-353; e il numero monografico della rivista “Opus incertum”, *Soffitti lignei a lacunari a Firenze e a Roma in età Moderna*, a cura di C. Conforti, M.G. D'Amelio, F. Funis e L. Grieco, 3, 2017, all'interno del quale si segnala per l'argomento lombardo: J. Gritti, *I soffitti lignei del palazzo di Cosimo dei Medici a Milano e alcuni esempi di diffusione dei lacunari all'antica in Lombardia*, pp. 140-143. Più recentemente: *I cieli in una stanza. Soffitti lignei a Firenze e a Roma nel Rinascimento*, a cura di C. Conforti, M.G. D'Amelio, F. Funis e L. Grieco, Firenze 2019.

⁹⁷ S. Valtieri, *Il coro di S. Maria del Popolo e il coro detto “del Rossellino” di S. Pietro*, in “Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz”, 20, 2, 1976, pp. 197-204; N. Riegel, *Capella Ascanii-Coemeterium Julium. Zur Auftraggeberschaft des Chors von Santa Maria del Popolo in Rom*, in “Römische Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana”, 30, 1995, pp. 191-219; C.L. Frommel, *Giulio II e il coro di Santa Maria del Popolo*, in “Bollettino d'arte”, 85, 2000, pp. 1-34.

⁹⁸ L. Leoncini, *Il codice detto Del Mantegna. Codice Destailleur OZ 111 della Kunstbibliothek di Berlino*, Roma 1993, pp. 130-131. La struttura della volta a lacunari in *opus coementicium*, poi trasferita in stucco o legno, viene indagata da Giuliano da Sangallo nel Taccuino Senese, f. 13v, e nel codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 39, in cui è riprodotta una volta a lacunari di un ambiente di villa Adriana a Tivoli, con un ottagono centrale incluso tra quattro cerchi allacciati a rettangoli e corredato dal commento «Qu(e)sta volta è una volta a Tigoli ed è volta in piede ed è tuta riquadrata pi(e)na; e quadri sono ivi d'otangoli, e gli otangoli sono pieni di figure», cfr. C. Hülsen, *Il libro di Giuliano da Sangallo. Codice Vaticano Barberiniano 4424*, Leipzig 1910, pp. 55-56. Uno schema a ottagoni e rombi finisce per imprimersi nei primi anni Novanta sul pavimento delle navate della Certosa di Pavia, in concomitanza con l'affido a Gian Cristoforo Romano del monumento di Gian Galeazzo Visconti: N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand. der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms 1998, p. 192.

⁹⁹ M. Gregori, *Appunti in margine ai recenti ritrovamenti documentari sulla pittura cremonese*, in “Paragone Arte”, 42, 1991, pp. 95-101; M. Ceriana, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Mira-*



224 Codice Destailleur OZ 111, f. 84r, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin.

Che la casa di Eliseo Raimondi fosse luogo di incontro di artisti, anche se non proprio di primissima qualità, è attestato da un documento del 1509, in cui si descrive la frequentazione del palazzo da parte di maestranze legate a Bernardino de Lera, quali Francesco Riccio della Torre, Francesco Pampurino e Giovanni Pietro da Rho, secondo modalità anche di convivialità, non dissimili da quelle note per i committenti di Bramante¹⁰⁰. Oltre a costoro vi era certamente Giovanni Gaspare Pedoni, ricordato da Vasari per «le molte cose belle e laudabili in casa del signor Eliseo Raimondo»¹⁰¹, e che firma i capitelli del cortile (almeno quelli superstiti) e scolpisce i camini per le sale: ambedue spostati, uno ora in casa Trecchi a Maleo (datato 1501), l'altro in palazzo Comunale (recante la data 1511)¹⁰².

coli a Brescia, in "Annali di architettura", 14, 2002, pp. 73-92, 90 n. 46. Per la proposta di attribuzione a Giovanni Antonio da Brescia del cosiddetto codice del Mantegna di Berlino: V. Farinella, *Disegni all'antica fra Padova e Mantova, un riesame del "Codice del Mantegna" di Berlino (con alcune osservazioni sulla cultura antiquaria di Bernardino da Parenzo)*, in Francesco Squarcione, "pictorum gymnasiarcha singularis", a cura di A. De Nicolò Salmazo, Padova 1999, pp. 245-272.

¹⁰⁰ Si tratta della documentazione relativa al processo che si svolge a Cremona nel 1509, trascritto e pubblicato da Aurora Scotti in appendice a Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 381-384, cfr. *supra*, p. 472. Nella propria testimonianza Pietro da Rho afferma che era stato impiegato per «facere et construere de figuris marmoreis et aliis similibus et aliis necessariis ad ornandas domos et diversa edeficia, aliquando in domibus magnifici domini Elisei Raymundi», e che egli afferma di frequentare regolarmente: «pluries ac multis et diversis vicibus, mensibus et diebus conversatus fuit cum suprascriptis magistris [...] et cum quilibet eorum et cum ipsis et quemlibet eorum aliquando comedit et aliquando bibit, aliquando in domo predicti domini Elisei [...]». Sul rapporto tra Bramante e i suoi committenti cfr. R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate di Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-324. Il corto circuito indicato da Gussalli, *La casa di un umanista architetto* cit., p. 184, tra la targa firmata *opus Fran/cisi. P. pinxit* inclusa nel fregio a grottesche nella sala *caminata*, e l'identificazione con Francesco Pampurino, già impegnato nel 1490 nella decorazione della cappella annessa a San Domenico, che vedeva impegnato anche il De Lera, non è evidentemente sostenibile data la non consuetudine di questo autore con la pittura. Va da sé che occorre cercare un altro Francesco: e per il momento un buon candidato potrebbe essere Francesco Tacconi, già autore del ritratto giovanile di Tommaso Raimondi, ora nel museo Thyssen-Bornemisza a Madrid, ben inserito nella Cremona allo svoltare del secolo; oppure il pittore di formazione mantegnesca Francesco Benaglio, la cui presenza è documentata in palazzo Fodri, che però risulta deceduto nel 1492 (cfr. *supra*, pp. 419 n. 4, 474 n. 115).

¹⁰¹ G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori*, a cura di G. Milanesi, Firenze 1880, vol. VI, pp. 503-504. Originario di Lugano, attivo a Brescia e a Lodi, Pedoni esordisce a Cremona proprio in casa Raimondi dove, ritenuto così abile da «trattare il marmo come molle cera», verrà poi impiegato per la realizzazione di raffinate urne sepolcrali da parte dell'aristocrazia locale (come la tomba Allio in Cattedrale): L. Cicognara, *Storia della scultura dal suo risorgimento in Italia sino al secolo XIX*, Venezia 1816, vol. II, p. 186. Cfr. A. Barbieri, *Un tabernacolo di Giovanni Gaspare Pedoni dalla chiesa di San Domenico a Cremona?*, in *Studi per Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta e F. Tedeschi, Milano 2013, pp. 123-130.

¹⁰² *Il palazzo di Cremona e le sue collezioni d'arte*, a cura di M. Tanzi, Milano 1981, pp. 44-46, 57-60 e ill. 40; S. Vigezzi, *La scultura lombarda del Cinquecento*, Milano 1929, pp. 73-79. Pedoni potrebbe anche essere l'autore delle protromi leonine in bronzo poste nel basamento del palazzo, e dei tondi con profili imperiali che Zaist ricorda collocati nei soprarchi del portico: G.B. Zaist, *Notizie storiche de' pittori, scultori ed architetti cremonesi*, Cremona 1774, pp. 33, 48-49, 91.

Il camino del 1511, proveniente dalla sala *caminata* e realizzato in marmi policromi, presenta un impianto architettonico ben controllato, con colonne libere collegate a dei pilastri a parete (fig. 225). I fusti scanalati e rudentati delle colonne sono addobbati da fili di perline e da cartigli con l'impresa di Eliseo (la mano sul libro e il motto NON POENITEBIT), e sorreggono capitelli dall'alto vaso scanalato e rudentato con volute diagonali e abaco curvo¹⁰³. Nella ricca trabeazione, al centro del fregio decorato da figure fitomorfe, si trova un rilievo circolare raffigurante *Cimone e Pero* corredato in basso dall'iscrizione PIETATI (fig. 226)¹⁰⁴. Sullo sfondo della scena, un dettagliato prospetto di palazzo ad ali è scandito da un primo registro di paraste su piedistalli – che traspone alla scala del rilievo le caratteristiche (già ridotte) dei pilastri della struttura maggiore – in quadranti sintetiche aperture rettangolari; e da un secondo con finestre rettangolari inquadrature da brevi sostegni, piegati a libro in corrispondenza dell'angolo; al fregio con iscrizione è assegnata la funzione di rilegare questo spazio miniaturizzato.

Gli otto capitelli nel cortile di palazzo Raimondi firmati da Pedoni, scampati agli ammodernamenti austriaci ottocenteschi, rappresentano una prova di non minore qualità rispetto al camino sopra descritto (figg. 227-229): trattati come occasione di decorazione a rilievo, espongono un repertorio zoomorfo di arieti, leoni, delfini, che pende da vasi trattati come solidi asciutti sui quali si abbarbica un rado fogliame, purtuttavia hanno poco a che vedere con una qualche riflessione contemporanea su-

¹⁰³ Nova, *Dall'arca alle esequie* cit., pp. 414-415, e nn. 37, 38, pp. 428-429; I. Iotta, *Gli arredi: i portali e il camino di Gaspare Pedone*, in *Il Palazzo Comunale di Cremona. L'edificio, la storia delle istituzioni, le collezioni*, a cura di A. Foglia, Cremona 2006, pp. 259-287: 273-283. L'opera è firmata IHÔES GOSPAR EVPEDON FECIT IHII, le ultime lettere che sono generalmente interpretate come 1502, vengono lette da Nova come 1511. Il camino del 1501, che secondo Gussalli (*La casa di un umanista architetto* cit., p. 185) ornava la stanza nuziale di Eliseo, presenta profondi pilastri decorati, che sorreggono capitelli dal vaso scanalato e rudentato con echino a ovoli e lancette. L'ordine in questo caso non sostiene direttamente la trabeazione, ma al di sopra di ciascun pilastro si trova una mensola a doppia voluta decorata da squame, seguono due fasce di architrave lisce e nel fregio un'iscrizione dedicata a Lorenza degli Osii. Cfr. Ceriana, *Il santuario civico della Beata Vergine dei Miracoli a Brescia* cit., pp. 83, 91 n. 72, che bolla come «miseramente falso» il camino del Metropolitan Museum di New York, firmato da Pedoni ma di provenienza ignota, con colonne doriche e fregio scandito da mensole alle quali sono sovrapposti alle estremità due ghirlande con ritratti coniugali, e tre bassorilievi con storie di Achille. Cfr. J. Breck, *A Mantelpiece by Pedoni*, in "The Metropolitan Museum of Art Bulletin", VIII, 9, 1913, pp. 198-199.

¹⁰⁴ M. Leino, *Italian Renaissance Plaquettes and Lombard Architectural Monuments*, in "AL", 146-148, 2006, 1-3, pp. 111-126: 114, 126, secondo cui la scena costituisce un esempio imitato in placchette successive in versione semplificata; si veda quella anonima del Victoria and Albert Museum di Londra, pubblicata in E. Maclagan, *Catalogue of Italian Bronzes in the Victoria and Albert Museum*, London 1924, p. 25; per una versione senza lo sfondo architettonico: E. Molinier, *Les bronzes de la Renaissance. Les Plaquettes. Catalogue raisonné*, Paris 1886, n. 444; J.W. Pope-Hennessy, *Renaissance Bronzes from the Samuel H. Kress Collection*, London 1965, n. 132.



225 Gaspare Pedoni, camino proveniente da palazzo Raimondi, ora in palazzo Comunale Cremona.

226 Gaspare Pedoni, dettaglio del medaglione centrale dal camino proveniente da palazzo Raimondi, ora in palazzo comunale Cremona.





228-229 Gaspare Pedoni, capitelli nel cortile di palazzo Raimondi.



gli elementi dell'ordine architettonico. Sembrerebbe di trovarsi innanzi a un utilizzatore a mani basse di quei repertori dettagliatamente forniti dai codici Rothschild, Zichy e OZ 111 (il disegno dei capitelli inventati da Pedoni mostra di attingere a un gusto assai prossimo ai ff. 9r, 10r, e 12r; figg. 230, 231), nei cui fogli si rincorrono cataloghi di capitelli, basi, decorazioni per pannellature e specchiature di lesene e quant'altro serva per *rivestire* all'antica un edificio: per contro va osservato come in questo genere di raccolte, segnatamente nel codice del Mantegna, la completa assenza di architettura sia clamorosa¹⁰⁵. In questo senso abbiamo sufficienti elementi per dare ragione a Gussalli quando definiva l'interno di palazzo Raimondi più libero e gustoso: una serie di ambienti dove l'antico è un'atmosfera sognata ma l'architettura, intesa come *res aedificatoria*, per il momento non sembra abitarvi.

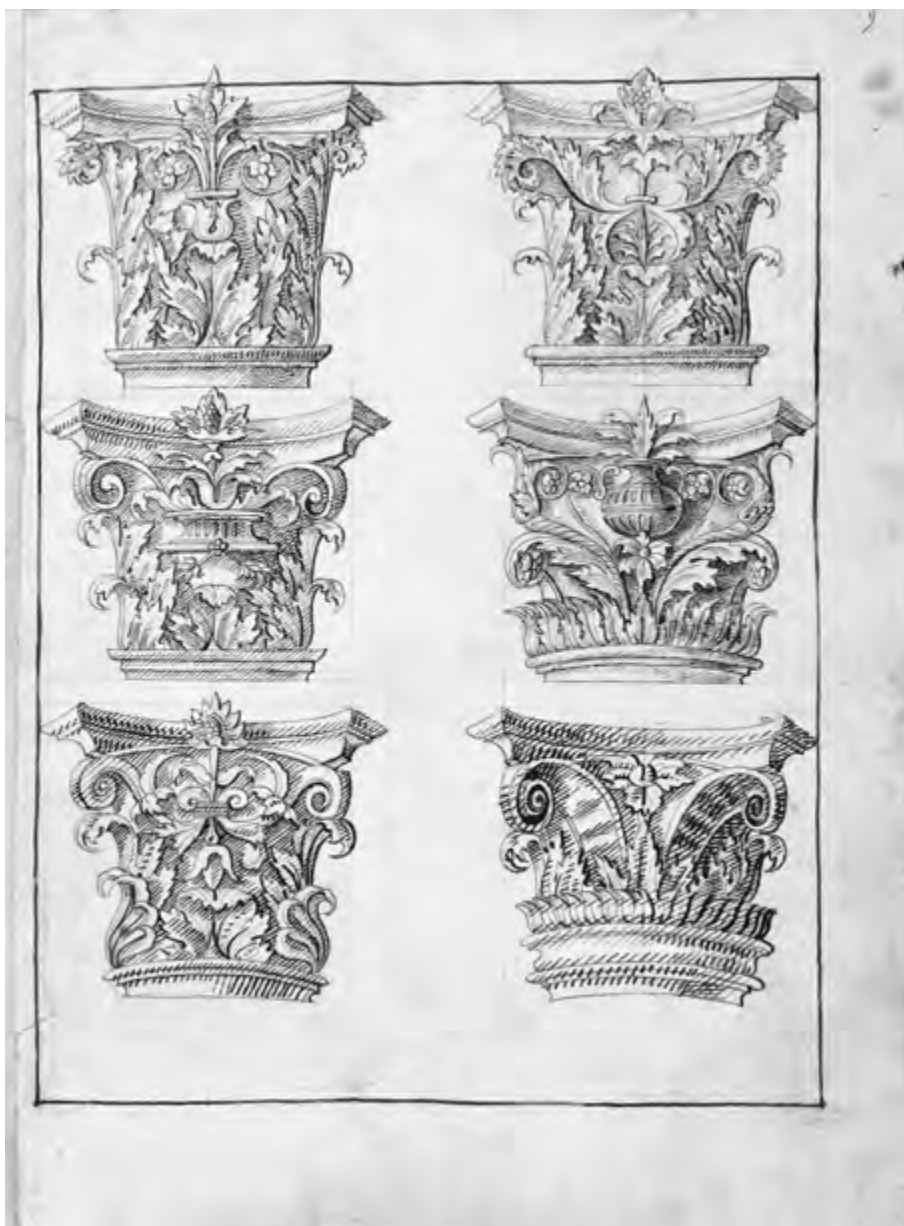
Una facciata per la città

Dopo aver individuato, seppur sommariamente, le caratteristiche degli interventi all'interno del palazzo Raimondi, la sua facciata inizia a questo punto a configurarsi come un'operazione decisamente autonoma rispetto al proprio contesto.

Ricapitolando:

- nel 1491 i due fratelli Raimondi si dividono le proprietà immobiliari a San Silvestro, divisione che avrà caratteristiche definitive alla fine del 1493;
- dell'aprile 1494 è la convenzione per la fornitura di materiale edilizio «pro fabricanda domo»;
- nel gennaio 1495 Eliseo commissiona le pietre a diamante per il rivestimento della facciata, nonché «architavos, cornisonos, voltas et pilastratas, hostriorum fenestrarum et etiam a cominis», il tutto con consegna per settembre 1495;
- a febbraio 1495 insorgono contrasti con la vicinia, che Eliseo risolve verso il mese di maggio con l'intervento del duca;
- le targhe sul portale recano la data 1496: verosimilmente si tratta della fine dei lavori al paramento esterno;

¹⁰⁵ Louvre, Cabinet des Dessins, coll. Rothschild, inv. 1367-1476 DR, cfr. M. Licht, *L'influsso dei disegni di Filarete sui progetti architettonici per teatro e festa (1486-1513)*, in "AL", 38-39, 1973, pp. 91-102; H. Günther, *Das Studium der antiken Architektur in den Zeichnungen der Hochrenaissance*, Tübingen 1988; G. Scaglia, *Drawings of "Roma Antica" in a Vitruvius Edition of the Metropolitan Museum of Art*, parte III, in "Römisches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana", 30, 1995, pp. 249-305, cat. 194; L. Fairbairn, *Italian Renaissance Drawings from the Collection of Sir John Soane's Museum*, London 1998; M. Mussini, *Francesco di Giorgio e Vitruvio. Le traduzioni del «De Architectura» nei codici Zichy, Spencer 129 e Magliabechiano II.I.141*, Firenze 2003.





231 Codice Destailleur OZ 111, f. 10r. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin.

- nel 1497 Bernardino de Lera viene pagato;
- tra il 1499 e il 1502 Gaspare Pedoni scolpisce i camini per le nuove sale del palazzo;
- nel 1508 Eliseo redige il proprio testamento, dal quale si evince che i lavori non sono ancora finiti, e contemporaneamente inizia a concentrarsi sul nuovo progetto per la tribuna di San Francesco.

Palazzo Raimondi segue la prassi di parecchie residenze private che durante il secondo Quattrocento vanno trasformandosi in palazzi, attraverso l'accorpamento di fabbriche preesistenti in un impianto unitario, e dove gli edifici esistenti vengono riadattati al fine di renderne agibili gli ambienti in tempi rapidi, mentre al cortile spetta il compito di ricucire i diversi corpi di fabbrica con una nuova logica¹⁰⁶. Spesso e volentieri a un nuovo portale si assegna la riqualificazione della facciata, non necessariamente coinvolta da nuovi lavori.

I lavori per il rinnovamento di palazzo Raimondi, «a fundamentis exstructum» si possono collocare tra l'inizio del 1494 e il 1496-1497: una tempistica rapidissima, forse un pò troppo, anche per un solo rifacimento di facciata. Proviamo a fare alcune comparazioni: a Venezia (dove la riqualificazione di un palazzo passa per prima istanza attraverso quella del prospetto) per la ca' d'Oro i primi documenti risalgono al 1421, le strutture principali – muri pavimenti e tetto – vengono messe in opera dal 1425 e i lavori completati nel 1431¹⁰⁷. Le date della costruzione di palazzo Loredan-Vendramin-Calergi vanno tra il 1494 (data dell'ultimo documento di acquisto immobiliare) e il 1509, data in cui la facciata risulta finita¹⁰⁸. A Firenze il cornicione di palazzo Strozzi viene montato nel 1500, undici anni dopo l'inizio dei lavori (1489-1490)¹⁰⁹; a Roma le murature della fabbrica della Cancelleria risultano costruite nel decennio che va dal 1489 al 1499, lasciando poi molto tempo per il completamento e la decorazione del palazzo¹¹⁰.

La facciata che Eliseo Raimondi fa edificare non segue evidentemente la tradizione cremonese dei prospetti in cotto scanditi da marcapiani decorati da formelle seriali, rappresentata dai palazzi Trecchi e Fodri, a

¹⁰⁶ Cfr. ad esempio F. Bordoni, *La dimora di Bartolomeo Scala nel palazzo della Gherardesca a Firenze: progetti e realizzazioni dal Quattrocento ad oggi*, in "Annali di architettura", 23, 2011, pp. 9-36.

¹⁰⁷ R. Goy, *La fabbrica della Ca' d'Oro*, in "Ricerche venete", 2, 1993, pp. 93-157.

¹⁰⁸ Martinis, *Cà Loredan-Vendramin-Calergi* cit.

¹⁰⁹ R. Goldthwaite, *The Building of the Strozzi Palace: the Construction Industry in Renaissance Florence*, in "Studies in Medieval and Renaissance History", 10, 1973, pp. 99-135, 156.

¹¹⁰ C.L. Frommel, *Raffaele Riario, committente della Cancelleria*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento* cit., pp. 197-211: 206.

meno della conclusione “a guscia”. Per la sua autorappresentazione in via d'architettura Eliseo si propone decisamente come un *outsider*. Del resto in Italia settentrionale gli ordini sovrapposti erano entrati di recente nella prassi architettonica, ma in questo caso vi è di più, dato che la sovrapposizione si organizza attraverso coppie di paraste, ribattute sul risvolto angolare, mentre il paramento murario teso tra i sostegni presenta un bugnato a diamante appena attutito.

È l'associazione tra la sovrapposizione di ordini e il paramento a bugnato a risultare di assoluta novità: certamente per i palazzi privati capostipite è l'*exemplum* di palazzo Rucellai a Firenze, ripreso, con tutte le variazioni del caso, nel palazzo della Cancelleria a Roma, e a Venezia in palazzo Lando-Corner-Spinelli (tutti in opera isodoma)¹¹¹, mentre l'associazione tra bugne a diamante e ordine la si osserva nel palazzo di Sigismondo d'Este – dei Diamanti – a Ferrara (con una prima fase di lavori tra il 1493 e il 1494, e una seconda tra il 1496 e il 1503) ma con un'apparecchiatura a bugne sfalsate, e nella ca' del Duca a Venezia, con bugne a diamante quadrate alternate a rettangolari (figg. 232, 233)¹¹².

¹¹¹ Cfr. M. Daly Davis, *Opus isodorum at the Palazzo della Cancelleria. Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interest at the Court of Raffaele Riario*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 442-457; R. Martinis, *Palazzo Lando-Corner-Spinelli a Sant'Angelo. Nuovi documenti sulla datazione e la committenza*, in “Arte Veneta”, 55, 2001, pp. 153-159. In questa serie si potrebbe poi inserire l'edificio sullo sfondo della Tela VII dei *Trionfi di Cesare*, di Andrea Mantegna, *Prigionieri, giullari e portainsegna (I prigionieri)*.

¹¹² Gargiani, *Principi e costruzione* cit., pp. 184-188, 340-347; 484-489; A. Ghisetti Giavarina, *Il bugnato a punta di diamante nell'architettura del Rinascimento italiano*, in “Lexicon”, 5-6, 2007-2008, pp. 9-26; M. Bevilacqua, *Mura di luce, facciate di diamanti. Metafore del bianco nell'architettura del Quattrocento*, in “Opus Incertum”, II, 2016, pp. 34-47. Si veda anche il paramento con tre varianti di bugnato (di cui uno a concii quadrati) corrispondenti ad altrettanti registri in palazzo Sanuti a Bologna, con lavori tra il 1479 e il 1482, e con attribuzione a Aristotile Fioravanti, il quale avrebbe riportato dal viaggio napoletano del 1471-1472 l'impressione delle novità dei palazzi Carafa e Sanseverino: S. Bettini, *Il palazzo dei diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma 2017, pp. 62-65 (fig. 234). All'interno di questo quadro acquista maggiore consistenza la convocazione nel 1462 di Aristotele Fioravanti, con l'ingegnere militare Serafino Gavazzi lodigiano e *magistro* Bartolomeo da Comazzo, da parte di Cicco Simonetta per il rinnovamento del suo castello a Sartirana, i cui lavori sono direttamente sorvegliati dalla moglie Elisabetta Visconti. Fioravanti ritornerà l'anno successivo apportando modifiche al progetto a cantiere aperto, e nel 1464 per controllare l'esecuzione. L'edificio appare sostanzialmente completato nel 1466: N. Covini, *Potere, ricchezza e distinzione a Milano nel Quattrocento. Nuove ricerche su Cicco Simonetta*, Milano 2018, pp. 149-157; e cfr. A. Ghisetti Giavarina, *Aristotele Fioravanti*, DBI, XLVIII, 1997, *ad vocem*. Resta da tenere aperto l'interrogativo sulla conoscenza in Lombardia del modello di paramento a bugne a diamante del palazzo Sanseverino a Napoli, visibile dal 1470, sicuramente conosciuto, compreso e frequentato da Gian Giacomo Trivulzio nei suoi lunghi soggiorni partenopei (fig. 235). Giulio Sanseverino è nipote di Federico da Montefeltro, e sposo di Ippolita Pallavicini; notizie del palazzo potrebbero essere giunte attraverso Giuliano da Sangallo, a Napoli nel 1488 e nel 1492 a Milano. Cfr. R. Pane, *Il Rinascimento nell'Italia meridionale*, Milano 1975, vol. I, pp. 221 sgg.; C. De Frede, *Il Principe di Salerno Roberto Sanseverino e il suo palazzo in Napoli a punte di diamante*, Napoli 2000; R.M. Giusto, *Il mirabile palagio dei Sanseverino a Napoli*,

Il progetto incompiuto per il palazzo di Francesco Sforza a Venezia rimanda, almeno per committenza, all'area lombarda. Il palazzo progettato da Bartolomeo Bon dal 1457 per Andrea e Marco Corner viene venduto al duca di Milano nel 1460 a cantiere aperto: il committente del palazzo, Marco Corner, descrive la facciata del colossale edificio come composto da «[...] do torre da lado, como a la caxha del Marchixo da Fara, le qualle torre sono de marmoro a diamante, e la riva fra le do torre con colonne grossissime de marmoro»¹¹³, quasi a rievocare il rivestimento appena ultimato di una delle due torri del Castello di Porta Giovia a Milano, con un paramento *a borchioni* montato nel 1456 sotto la direzione del cremonese Bartolomeo Gadio (fig. 236)¹¹⁴. E proprio Filarete, che in quel momento si stava muovendo tra Milano e Venezia, riteneva che una facciata fatta di conci di pietra grandi si addicesse a «gentili uomini e persone da bene virtuose»¹¹⁵: rapidamente questa diventa una moda, pur sempre riservata a pochi.

in “Studi Rinascimentali”, 4, 2007, pp. 81-94; B. De Divitiis, *Giuliano da Sangallo in the Kingdom of Naples: Architecture and Cultural Exchange*, in “JSAH”, 74, 2015, pp. 152-178.

¹¹³ Lettera al duca di Milano del 5 agosto 1460, in L. Beltrami, *La “Ca’ del Duca” sul Canal Grande e altre reminiscenze sforzesche in Venezia*, Milano 1900, p. 33. Si tratta di un “atto mancato” che si arresta nel 1466: è sufficiente, a commento della vicenda, l’inversione del progetto di Bartolomeo Bon proposta dall’ingegnere ducale Benedetto Ferrini: una pianta «a la moderna, et nel modo se edifica in queste nostre parti de qua [...] advisante però che la fazada de verso al Canale sera al modo veneziano», *ibidem*, p. 30. Cfr. G. Romanelli, *Ca’ Corner della Ca’ Grandia*, Venezia 1993, pp. 49-58, con trascrizione del documento in n. 8, pp. 65-66; R. Schofield, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case degli Sforza a Venezia*, in “Annali di architettura”, 18, 2001, pp. 9-51; M. Ceriana, *Agli inizi della decorazione architettonica all’antica a Venezia 1455-1470*, in *L’invention de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 2003, pp. 109-141: 109-113.

¹¹⁴ Cfr. L. Beltrami, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano 1894, p. 195. Di questo filone delle porte urbane fanno parte il paramento a corsi bugnati tutti allineati tra loro della porta di Arezzo nell’affresco di Giotto del *San Francesco che caccia i demoni* nella Basilica Superiore di Assisi; il disegno della rupe Tarpea al f. 40v del codice di Marcanova (Modena, Biblioteca Estense, ms. α.L.5.15 [Lat. 992], completato entro il 1465); la porta di Capua; la porta San Pietro a Perugia di Agostino di Duccio (reduce dal cantiere del Tempio Malatestiano), con associazione tra paraste e paramento bugnato “a diamante in tavola piana”, dal 1473; il disegno di Giuliano da Sangallo dell’arco di Fano, con il suo catalogo di diversi tipi di bugnato (fig. 237). Cfr. Schofield, *Bartolomeo Bon, Filarete e le case degli Sforza a Venezia* cit., pp. 36-37; D. Pisani, *Piuttosto un arco trionfale che una porta di città. Agostino di Duccio e la porta San Pietro a Perugia*, Venezia 2009. A proposito degli affreschi di Giotto nel palazzo Arcivescovile di Giovanni Visconti a Milano, visibili fino all’età di Paolo Giovio e che Cesariano nel 1521 ricorda stesi con tecnica all’antica, verrebbe da chiedersi se all’interno delle grandi pareti dipinte con scene urbane vi fossero paramenti a bugnato, su modello analogo a quello di Assisi: cfr. S. Romano, *La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano*, in *Modernamente antichi* cit., pp. 119-166. Da ricordare in ambito fiorentino, il bugnato quadrato a diamanti che riveste l’edificio in secondo piano a destra nella *Presentazione di Gesù al Tempio* di Gentile da Fabriano (1423) per Santa Trinita, ora al Louvre.

¹¹⁵ Oltre all’*opus isodomum* scolpito per il basamento del mausoleo di Adriano, esteso all’ordine delle paraste che lo rinserra, nella formella del *Martirio di San Pietro* per la porta in Vaticano – delineato anche per il basamento del Banco Mediceo (realizzato in bugne a intonaco) – troviamo Filarete proporre l’associazione tra due tipi di bugnato nella facciata del Duomo di Bergamo, dove una fascia



232 Palazzo dei Diamanti, Ferrara.

233 Ca' del Duca, Venezia.







235 Palazzo Sanseverino, ora Chiesa del Gesù Nuovo, Napoli.

236 Torre *a borchioni*, Castello Sforzesco, Milano.

237 Giuliano da Sangallo, arco di Fano, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 61v.

L'equilibrio tra *novitas* e tradizione, tra *hybris* e dono civico resta tuttavia sottile e ambiguo: è riflesso dalla vicenda di Filippo Strozzi (il cui palazzo viene iniziato tra il 1489 e il 1490), il quale «cupido più di fama che di roba, non havendo altro maggiore né più sicuro modo a lasciare di sé memoria, essendo inclinato per natura all'edificare, et havendone non poca intelligenza, si messe in animo di fare uno edificio, che a sé e tutti suoi in Italia e fuori desse nome»¹¹⁶. L'imbarazzo della magnificenza era stato agevolmente superato considerando che «chi reggeva [Lorenzo de' Medici] desiderava che la città fusse con ogni specie d'ornamento esaltata»¹¹⁷. Lorenzo di Filippo Strozzi riporta poi che il padre: «poiché egl'ebbe veduti e considerati, oltre a molt'altre spese v'aggiunse anco quella de' bozzi di fuori. Filippo [...] per niente diceva di voler fare i bozzi, per non esse cosa civile e di troppa spesa, e *che murava per utile e non per pompa*»¹¹⁸.

Tutti questi aspetti si riflettono anche nel carteggio relativo alla lite tra Eliseo e il vicinato con arbitro il duca di Milano nel 1495. La *novitas*, unita a un'implicita dichiarazione di alterità da parte del committente, paiono sfumare leggermente poiché a differenza degli esempi sopra citati, in palazzo Raimondi i bozzi a diamante richiesti nel contratto si riducono a una sottile linea diagonale a rilievo sulla faccia quadrata¹¹⁹, di sapore sforzesco: non lontani dal paramento dipinto che viene allestito nel Castello di Vigevano in anni bramanteschi (1494-1495) a unificare i prospetti verso il cortile, a bugne quadrate inscritte in ottagoni, allineate tra loro sulla verticale e l'orizzontale, cui al primo registro risulta sovrapposto un ordine di semicolonne corinzie¹²⁰; o da quello semplificato «a

di bugne a diamante viene sormontata da un paramento a losanghe assimilabile a un *opus reticulatum*: A. Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, tavv. 94 (f. 123r), 136 (f. 192r); a sua volta fonte, secondo Ceriana, *Agli inizi della decorazione architettonica all'antica a Venezia* cit., p. 111, per il paramento della cappella Colleoni che ne rappresenta una variante «intarsiata e prospettica»; cfr. Gargiani, *Principi e costruzione* cit., p. 340 (figg. 238, 239).

¹¹⁶ *Vita di Filippo Strozzi scritta da Lorenzo suo figlio*, a cura di G. Bini e P. Bigazzi, Firenze 1851, pp. 22-23.

¹¹⁷ *Ibidem*. Ancora a proposito di palazzo Strozzi, in una lettera di Bardo di Lorenzo Strozzi a Filippo, datata marzo 1496, si legge: «[...] i'ò inteso di vostro benestare e della grande e magnifica fabrica che voi fate honore e gloria della patria ed esaltazione della casa [...]», cit. in F. W. Kent, «*Più superba di quella di Lorenzo*»: *Courtly and Family Interest in the Building of Filippo Strozzi Palace*, in «Renaissance Quarterly», XXX, 3, 1977, pp. 311-321: 320 n. 34.

¹¹⁸ G. Gaye, *Carteggio inedito d'artisti dei secoli XIV, XV, XVI*, Firenze 1839, vol. I, p. 355.

¹¹⁹ Gargiani, *Principi e costruzione* cit., p. 486.

¹²⁰ Le bugne fingevano un marmo con venature rosate e grigio chiaro, come quello di Candelina, mentre lo sfondo degli ottagoni imitava il porfido; i capitelli dell'ordine invece erano dipinti color bronzo: L. Giordano, *Costruire la città. La dinastia visconteo-sforzesca e Vigevano*, Vigevano 2012, pp. 65-73. Per l'elaborazione di paramenti murari dipinti a bugne isodome in ambito Mantegna-Fancelli, cfr. M. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura M. Bulgarelli, A. Calzona, M. Ceriana e F.P. Fiore, Cinisello

di alla sua Signoria che quello che piace aler piace a me Inome dico sia lo
andato a seppellire & poi mettere d'oro sopra come un impero

Et così impare & andamento alla sua & a seppellire alla sua signoria mudo
manda quella che detto auca d'oro la refrenate uno mudo dico dopo
ve prima d'essa d'essere d'essida bordini apponere lece opportune & degli si
mona si. Ma ora virei caro d'essere puer inde modo questa era d'esse
l'omo dico separe alla refren Signoria lo nepero uno d'essimo si della di
sa & si deluogit p'habitare istra, solo intente ma nera della chiesa fu
bella Sempre in nepero era riuicido d'io bordini aberphano de era
bella lo nido come fima la sua uno d'essimo d'essimo n'essimo & m'essi
vato alla proporene f'onda l'omera a seppellire d'io de chiesa era quella che
volentano fare era allora d'omero come non essano est' d'omero. Madonna
egli l'essimo ma era b'essimo S'io effendo nepero uno d'essimo d'essimo
d'essimo fu bella & a seppellire mudo mudo d'io d'essimo fare uno
d'essimo & auca bordini loro modo d'essimo bene secondo d'essa den
de che questo nepero vedendo più d'essimo fima mente insieme conque
similitudine d'essimo d'essimo adattare essere sopra aquella f'onda d'essimo
ve d'essimo fare come ho detto d'essimo fare loro questo d'essimo d'essimo
me n'essimo & proporeno alla misura della ogio due bancia a seppellire &
essi l'essa loro imp'essa forma & misura d'essimo vedere in questo foglio di
segnato d'essimo solo otto due bancia d'essimo d'essimo verso & pelato
d'essimo più largo era non più de f'essimo & d'essimo impa non era f'essimo
conquonia due Questo menua a seppellire puole effendo glo d'omero ma volue
re qui f'essimo non uera d'essimo l'essimo f'essimo imp'essimo Ben d'essimo puer
me f'essimo f'essimo puer a seppellire f'essimo l'essimo m'essimo modo l'essimo de
f'essimo nel modo d'io l'essimo d'essimo f'essimo questo d'essimo della parte d'essimo d'
l'essimo l'essimo d'essimo d'essimo m'essimo modo Questa impa d'essimo imp'
oc inquanto alla f'essimo d'essimo quanto era n'essimo questa & inde modo f'essimo
d'essimo che f'essimo f'essimo imp'essimo modo f'essimo puer a seppellire come e f'essimo imp'essimo acqua
in questo terzino imp'essimo imp'essimo d'essimo d'essimo & anche nel d'essimo uno
po d'essimo imp'essimo d'essimo f'essimo f'essimo imp'essimo f'essimo imp'essimo era
plo l'essimo come d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo
ba & della ancor imp'essimo imp'essimo l'essimo & d'essimo d'essimo imp'essimo verso l'essimo
grande era f'essimo quanto l'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo
to l'essimo era imp'essimo bancia trenta fa & come vedete qui gli f'essimo
l'essimo f'essimo imp'essimo erano in questa forma l'essimo capella imp'essimo f'essimo
come qui f'essimo f'essimo d'essimo & l'essimo f'essimo apenente due d'essimo
& d'essimo delle altre era una f'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo
pellato bancia f'essimo & imp'essimo era una f'essimo laquale andava d'essimo a
l'essimo f'essimo: Et p'essimo questa loro d'essimo vedeva parecchi g'essimo
de d'essimo d'essimo l'essimo tanto più d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo d'essimo
massima bancia tre d'essimo de quello altre fu m'essimo f'essimo d'essimo

oromo d'essimo



238 Filarete, Duomo di Bergamo, Trattato di Architettura, II.I. 140, f. 123r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.



239 Giovanni Antonio Amadeo, cappella Colleoni, Bergamo.

quadronzini, che farano bel vedere», per il fronte esterno della ponticella bramantesca di Ludovico il Moro in Castello a Milano, dove le bugne per l'appunto quadrate e molto sintetiche appaiono rigidamente allineate tra loro lungo le direttrici ortogonali, con un effetto un po' a "piastrella" che caratterizza anche il paramento di palazzo Raimondi (figg. 240, 241)¹²¹.

Al di là del rivestimento, in palazzo Raimondi ciò che appare significativo è la natura dell'apparato architettonico che organizza la facciata, vale a dire un ordine di paraste binate con capitelli compositi che ne scandisce i due livelli (fig. 242)¹²².

Per quanto riguarda la sovrapposizione di coppie di ordini sulla facciata di una dimora privata, mettendo da parte il palazzo della Cancelleria a Roma, che mal si presta come precedente per le caratteristiche del binato inteso come travata ritmica, si potrebbe considerare quello recentissimo commissionato da Andrea Loredan a Venezia dove coppie di ordini all'antica scandiscono i tre livelli della facciata sul canal Grande (1482-1509) risvoltando sull'angolo, ma anche in questo caso la compatibilità risulterebbe accettabile solo per il primo registro con coppie di paraste (fig. 243)¹²³.

Balsamo 2006, pp. 121-147: 130-133; Id., *Leon Battista Alberti 1404-1472* cit., pp. 184-187. Un paramento dipinto a bugne quadrate a punta di diamante con borchie centrali riveste il secondo piano della loggia nell'Hospitium Communis Pergami, dipinto da Giacomo Scanardi, detto Oloferne, nel 1481-1482, già probabilmente impiegato nel 1476 nei lavori per la decorazione del palazzo Comunale di Bergamo sotto la regia di Bramante: M. Ceriana, E. Daffra, *Ante 1477. Un percorso indiziario a ritroso*, in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano 2015, pp. 19-32: 28-29. Una modalità analoga viene impiegata nei pilastri laterali del palazzo del Podestà a Bologna riquadrati da bugne "vegetali" fermate al centro da pistilli-bottone, ovvero il rivestimento lapideo «in modum rosarum sculptis» a cui Marsilio Infrangipani, lo stesso lapicida coinvolto a palazzo Sanuti, lavora tra il 1489 e il 1494: Bettini, *Il palazzo dei diamanti a Bologna* cit., pp. 62-63; sul palazzo cfr. F. Benelli, *Il palazzo del Podestà di Bologna nel Quattrocento*, in *Nuovi antichi. Committenti, cantieri, architetti 1400-1600*, a cura di R. Schofield, Milano 2004, pp. 67-119.

¹²¹ Lettera dell'ingegnere ducale Ambrogio Ferrari al duca del marzo 1495, in L. Beltrami, *Bramante e la Ponticella di Lodovico il Moro nel Castello di Milano*, Milano 1903, p. 20.

¹²² I due ordini sono circa della stessa altezza interrompendo la tradizione inaugurata dai palazzi Medici e Rucellai, e come nota Fiore la sovrapposizione di piani alti uguali sarà uno degli aspetti caratteristici dei prospetti civili di fine secolo: F.P. Fiore, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 113-114.

¹²³ La sovrapposizione a grande scala degli ordini con sostegni binati di lesene e colonne, intesa in senso "trionfale", è una soluzione che Mauro Codussi indaga secondo una logica strettamente tettonica a partire dalla progettazione della facciata di San Zaccaria (1483 e seguenti), dove la sequenza dei sostegni è interpretabile come un unico ordine gigante aggettante. La fonte per il trattamento trionfale dei sostegni è l'arco dei Sergi a Pola, studiato da Codussi in occasione di diversi viaggi documentati in Istria nel 1486 e nel 1488. Originario del bergamasco, Codussi rientrerà a Piazza Brembana negli inverni del 1484, 1488, 1489, 1491 e 1492: quella delle relazioni tra Codussi e l'area lombardo-bergamasca è un tema ancora da indagare. Cfr. L. Olivato, L. Puppi, *Mauro Codussi*, Milano 1977, pp. 262-263; W. Stedman Sheard, *Bramante e i Lombardi: ipotesi su una connessione*, in *Venezia Milano. Storia, civiltà e cultura nel rapporto tra due capitali*, a cura di C. Pirovano, Milano 1984, pp. 25-56.



240 Castello di Vigevano, dettaglio del paramento affrescato nel piazzone superiore.



241 Ponticella di Ludovico il Moro, Castello Sforzesco, Milano. Dettaglio del disegno a bugnato inciso.



242 Palazzo Raimondi, Cremona.

243 Palazzo Loredan Vendramin Calergi, Venezia.

Monica Visioli ha attirato l'attenzione sulle cosiddette tavole di città ideale dipinte nell'ambito della corte urbinata negli anni Settanta¹²⁴. Se la veduta di Berlino, un vero e proprio saggio sulle possibili declinazioni del bugnato, va considerata per il loggiato architravato che inquadra la scena architettonica con soffitto decorato da bugne a diamante quadrate (fig. 244), è quella di Baltimora che presenta elementi più utili a questa disamina: coppie di paraste in forma di travata ritmica come nella Cancelleria scandiscono il prospetto del palazzo rappresentato a sinistra (risvoltando però sull'angolo, lasciando lo spigolo vuoto, alla fiorentina), mentre per l'edificio di destra l'autore della tavola utilizza una sequenza di paraste binate sovrapposte a un pilastro (fig. 245). Si mostrano qui due possibilità di declinare questo sintagma: in forma allentata, a dar tono trionfale all'ordine inquadrante, oppure potenziandone il senso strutturale con la coppia di sostegni assimilata concettualmente a un pilastro gigante. È un ragionamento pienamente in linea con gli edifici studiati nel codice Ashburnham 1828 App. disegni 148, 179, redatto nell'ambiente di Francesco di Giorgio Martini¹²⁵. Si tratta infatti di un sintagma indagato dal senese in studi per facciate civili nel codice Ashburnham 361, f. 20v, in cui coppie di lesene sovrapposte definiscono le estremità di una facciata di palazzo, copiato al f. 152 del codice Zichy (fig. 246). Nello stesso foglio si trova un altro disegno relativo alla sovrapposizione di ordini binati copia dal disegno di Francesco di Giorgio al f. 21 del codice Saluzziano; e sempre in ambito martiniano è possibile registrare il disegno 134 del codice Ashburnham 1828 App., che rappresenta l'estremità destra di una facciata di palazzo a due ordini, in cui la *finitio* è affidata alle due coppie di pilastri sovrapposti con piedistallo unificato e trabeazione a risalti (fig. 247)¹²⁶. È un'associazione che Amadeo a sua volta declina rapsodicamente nello sfondo di uno dei bassorilievi dell'*Arca dei Martiri Persiani*, in Cattedrale a Cremona, conclusa nell'ottobre 1482¹²⁷: un edificio a due piani, inquadrato alle estremità da pilastri fortemente aggettanti dal filo della parete che reggono gruppi tetrastili di colonne con

¹²⁴ *Palazzo Raimondi*, p. 61. Sulle tre vedute urbane cfr. R. Krautheimer, *Le tavole di Urbino, Berlino e Baltimora riesaminate*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo* cit., pp. 233-257; H. Damisch, *Le tavole della città ideale*, *ibidem*, pp. 539-540; F.P. Fiore, *Leon Battista Alberti, palazzi e città*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura* cit., pp. 99-119: 111-116. M. Bulgarelli, *L'architettura nelle tavole prospettiche*, in *La città ideale. L'utopia del Rinascimento a Urbino tra Piero della Francesca e Raffaello*, a cura di A. Marchi e M.R. Valazzi, Milano 2012, pp. 64-81, il quale dimostra la decisiva componente letteraria che informa l'architettura delle tre tavole.

¹²⁵ Sul codice Ashburnham 1828 Appendice, Firenze Biblioteca Laurenziana, cfr. *supra*, p. 199 n. 83.

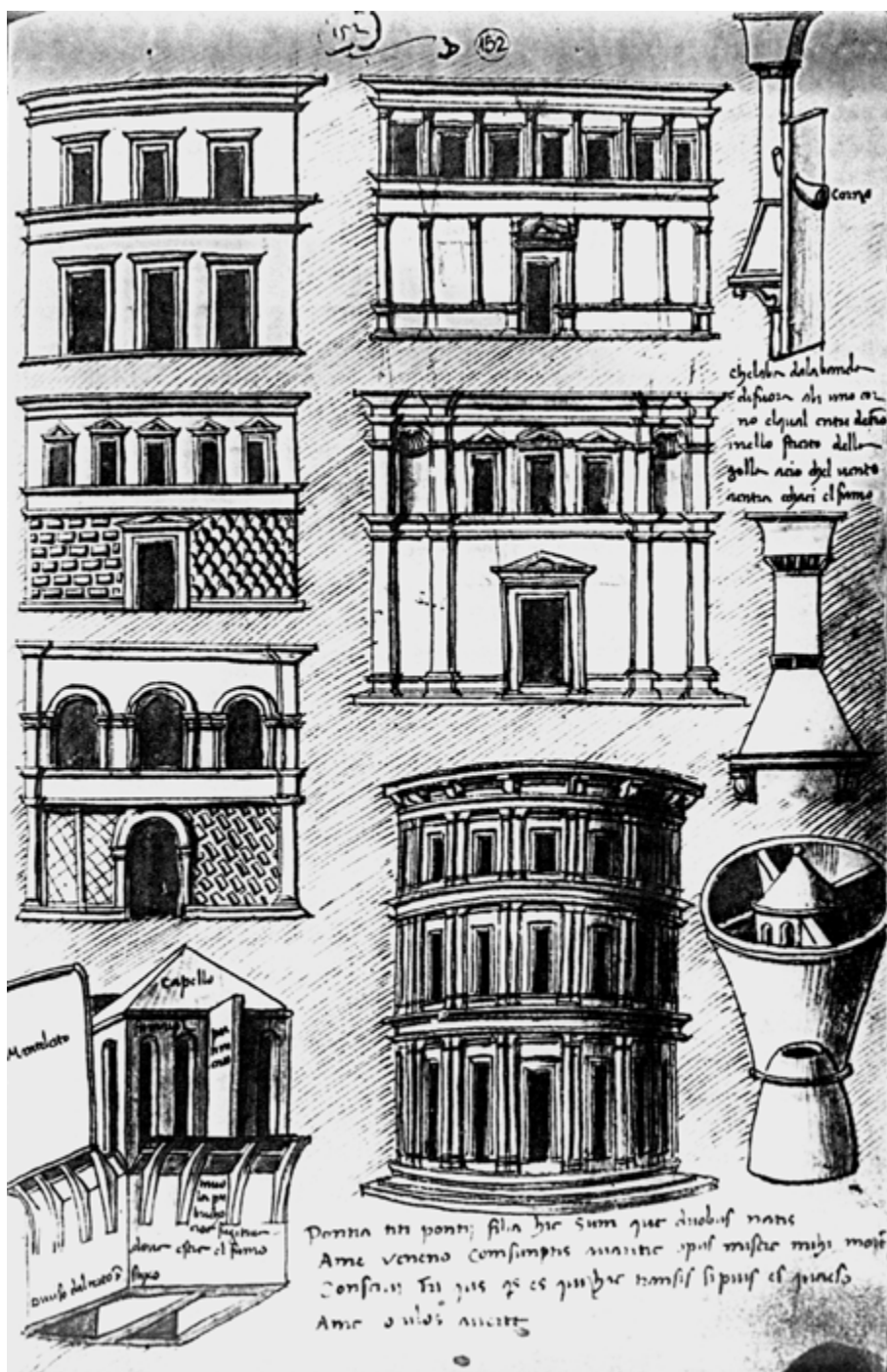
¹²⁶ Si veda anche la sovrapposizione di ordini binati nel codice Saluzziano 148, f. 21, e Zichy, f. 146.

¹²⁷ Cfr. *supra*, pp. 431 n. 35, 432 n. 36.



244 Veduta urbana, Gemäldegalerie, Berlin.

245 Veduta urbana, Walter Art Museum, Baltimore.



246 Codice Zichy, ms.09.2690, f. 152. Budapest, Biblioteca Municipale Szabò Ervin.

trabeazione a risalto (fig. 184)¹²⁸. Purtroppo la direzione urbinata-lagunare, che ben si accorderebbe con le inclinazioni filoveneziane dei fratelli Raimondi, mal si concilia con la tempistica dettata dai documenti che vedono Eliseo ordinare già nel 1495 le pietre a diamante «pro fabricanda domo»: i milanesi sono ancora saldi a Cremona e i viaggi veneziani per Eliseo ancora da venire.

Se in area lombardo-milanese il catalogo dei palazzi privati per l'impiego di ordini binati e sovrapposti non ci soccorre, la ricostruzione del primo progetto per San Satiro proposta da Schofield nel 2002 potrebbe risultare dirimente (fig. 248). Si tratterebbe della prima fase di progettazione della chiesa, da datare tra il 1478 e il 1482, nella quale risultano coinvolti inizialmente Bramante, Giovanni e Gabriele Battagio, e Matteo Fedeli, il cui esito lungo via Falcone avrebbe configurato un prospetto articolato da due registri di paraste, raddoppiate alle estremità, a dare *finitio* alle emergenze dei corpi che lo avrebbero composto, di cui ancor oggi affiorano dei lacerti¹²⁹. Il tema compositivo-tettonico di connettere la fronte al fianco di un edificio verrà via via esperito da Bramante nella soluzione definitiva per la facciata di San Satiro su via Falcone, nel Duomo di Pavia (dove l'urbinata è documentato in cantiere dall'agosto al dicembre 1488), e nel palazzo della Loggia di Brescia (iniziato nel 1492)¹³⁰. All'interno di questa serie sono altresì da considerare il prospetto laterale di Santa Maria presso San Celso a Milano (1493-1496), che si va approntando contemporaneamente al progetto di palazzo Raimondi, tutto condotto con maestranze di educazione bramantesca, con coppie di sostegni sovrapposti e soluzione d'angolo

¹²⁸ Cfr. M. Tanzi, *Piatti, Amadeo e L'Arca dei Martiri Persiani*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano 1993, pp. 175-182. Per un'impostazione non dissimile, con una sequenza di pilastri che regge un binato di paraste, cfr. codice Zichy, f. 60. A scala minore troviamo nei pezzi provenienti dall'edicola Tarchetta eseguiti nel 1490, raffigurati su due lastre diverse, basamenti inquadriati da coppie di paraste ribattute sugli angoli, tali da configurare un angolo tetrastilo: V. Zani, *Schede 480-482*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Milano 2013, t. II, pp. 24-32.

¹²⁹ Schofield, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 20, 23, 24, 55 n. 105: lo studioso rileva come la presenza di coppie di pilastri che risvoltano sull'angolo sia una soluzione assolutamente inedita per la Lombardia, e ne ravvisa l'origine in una serie di disegni di Francesco di Giorgio, mentre per il binato indica come fonte archeologica l'arco dei Sergi a Pola, specificando che la conversione delle semicolonne in pilastri sia frutto di un ragionamento originale di Bramante.

¹³⁰ Cfr. M. Visioli, *Pavia. Il Duomo*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 339-350, con bibliografia; G. Lupo, *Platea magna communis Brixiae (1433-1509)*, in *La piazza, la chiesa, il parco*, a cura di M. Tafuri, Milano 1991, pp. 56-94: 77-87; Id., *Il palazzo della Loggia e il Lapidarium di Brescia*, in *Bramante milanese* cit., pp. 193-216.

tetrastila (fig. 249)¹³¹; e la tettonica soluzione ternaria di paraste di ordine dorico su due registri per il fianco di Santa Maria di Canepanova a Pavia, con progetto da datare alla fine degli anni Novanta, attribuito da Bruno Adorni a Bramante¹³².

I gradi di separazione di palazzo Raimondi da queste elaborazioni è minimo: lo stesso gruppo di lavoro di San Satiro si ritrova nel cantiere del nuovo palazzo di Gian Giacomo Trivulzio intorno al 1485-1487; ed è nel palazzo del Magno che troviamo Bramante impegnato come *ingegniero* e *legnamaro* per i lavori alla “Camera dell’Oro”, e forse come progettista della scala a pianta quadrata, con pozzo interno aperto e colonne libere corinzie a supporto della volta superiore¹³³, già messa in relazione con i lacerti di una di impianto simile in casa Raimondi¹³⁴.

Tornando al palazzo cremonese, una lettura ravvicinata non può però non indurre alcune perplessità, data la serialità del disegno di tutti gli elementi del prospetto, dove primo e secondo registro si ripetono quasi identici tra loro, con leggere differenze dovute all’adattamento del disegno della facciata alle quote dei solai preesistenti; ciononostante l’ordine, soprattutto se letto sull’angolo, è disegnato e disposto secondo un ragionamento che ne sottolinea le valenze tettoniche (fig. 250).

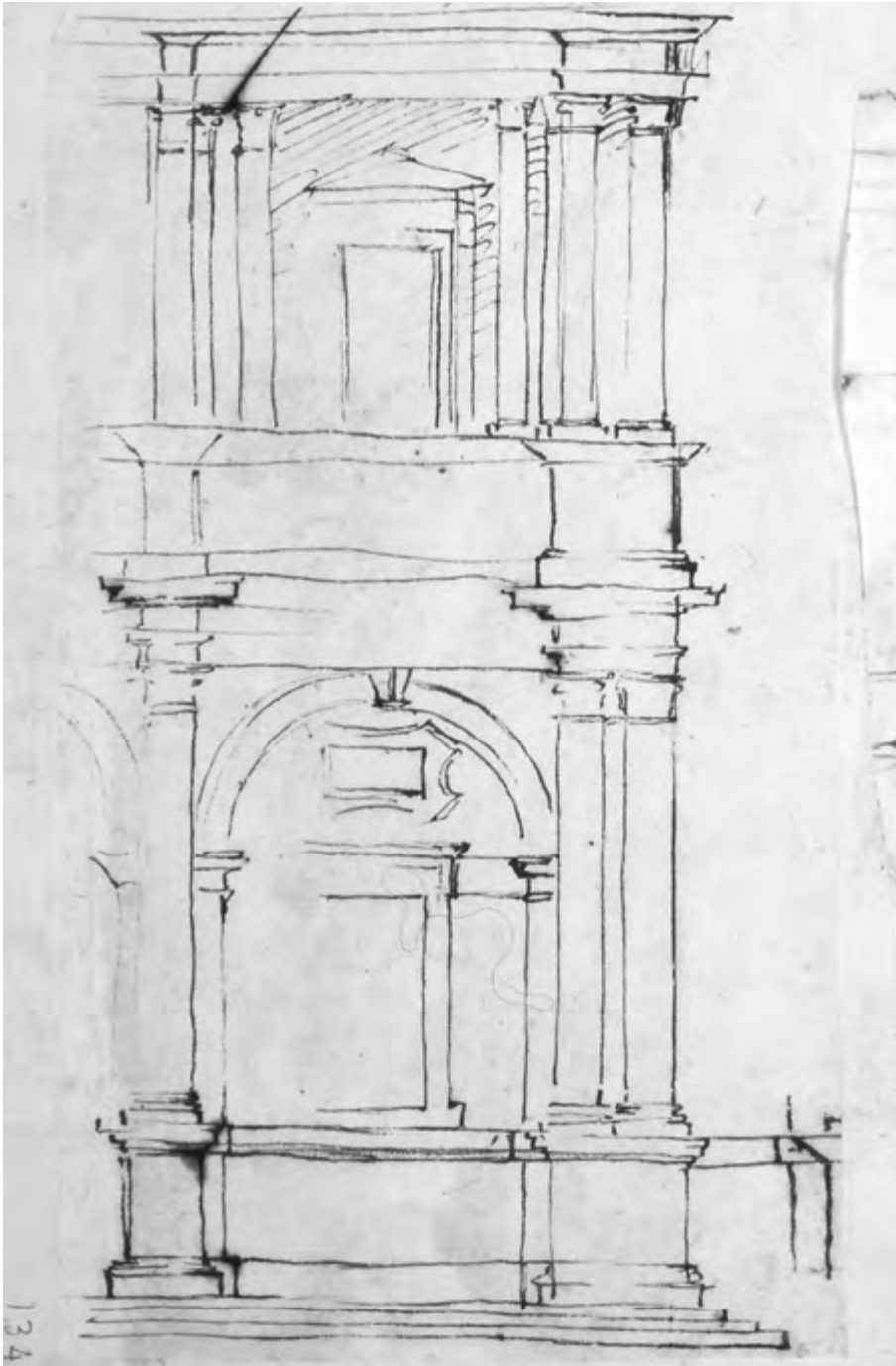
Al primo registro, ad accentuare la lettura delle coppie di ordini come un elemento unico, le paraste poggiano a due a due su una serie di elementi aggettanti dal piano del muro (pedistallo e dado, anche i plinti sotto le singole basi risultano uniti), quasi a indicare “l’idea” di un ordine gigante. I capitelli compositi, tutti uguali sia al piano terreno che al primo, presentano un vaso scalalato e rudentato, echino liscio, volute diagonali e abaco curvo con un fiore al centro, secondo un disegno assai sommario

¹³¹ Cfr. la ricostruzione in Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand* cit., pp. 315-337, con attribuzione a Giacomo Dolcebuono, il quale appare più che altro come sovrintendente del progetto sin dalle prime battute nel 1490: *ibidem*, p. 333, e cfr. il documento datato 27 marzo 1493 a p. 339 in cui Antonio Trivulzio riporta al Moro le discussioni circa il disegno della chiesa senza far menzione alcuna di Dolcebuono, già attivissimo in cantiere dal 1490, e la delibera, non attuata, di rimuovere Dolcebuono «qui in annis preteritis prefuit Fabricae ingegniero [...] et quod loco ipsius admittatur magister Christoforus de [...], ducalis ingegnerius» del 27 giugno 1493, *ibidem*, p. 340.

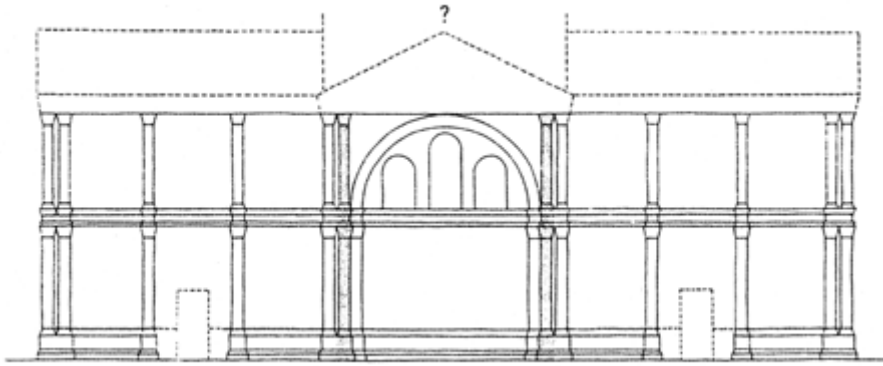
¹³² B. Adorni, *Bramante ritrovato: Santa Maria di Canepanova a Pavia*, in “Quaderni dell’Istituto di Storia dell’Architettura”, 64, 2016, pp. 27-50, che osserva come «non c’è un deciso iato fra i risultati di Bramante “lombardo” e “romano”, si può citare il disegno celebre su pergamena per San Pietro (Uffizi, 1A) che mostra riprese da opere sue lombarde nelle soluzioni angolari ternarie di paraste che riprendono quelle su via del Falcone di Santa Maria presso San Satiro e negli spazi alla base delle torri con le cappelle semicircolari a croce di Sant’Andrea che richiamano la Sagrestia di S. Maria presso S. Satiro (ruotati di 45°)». Cfr. Id., *Alessio Tramello*, Milano 1998, pp. 10-11, 20 n. 4; e la recensione di A. Bruschi, in “Annali di architettura”, 12, 2000, pp. 172-173.

¹³³ C. Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante milanese* cit.; Schofield, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro* cit., pp. 44-45.

¹³⁴ *Palazzo Raimondi*, p. 49.



247 Ms. Ashburnam 1828 App., disegno 134. Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze.



248 Ipotesi ricostruttiva del primo progetto di Santa Maria presso San Satiro per il prospetto verso via Falcone proposta da Schofield nel 2000.

249 Ipotesi ricostruttiva del fianco di Santa Maria presso San Celso proposto da Nicole Riegel nel 1998.



250 Palazzo Raimondi, Cremona. Rilievo della facciata.

251 Palazzo Raimondi, Cremona. Capitelli al primo registro in facciata.

e una qualità di esecuzione molto variabile, mentre i passaggi delle singole modanature risultano schematici e le sagome dure e spigolose (fig. 251)¹³⁵. Al di sopra delle coppie dei sostegni la trabeazione scorre liscia, senza risaltare sugli elementi sottostanti, quasi che l'architetto, o chi per esso, si fosse dimenticato del ragionamento appena impostato. Questo riprende forza al piano superiore, dove le coppie di ordini, che di nuovo si impostano su un piedistallo unificato, ripetendo le medesime forme, modanature e sequenze del registro inferiore, risultano concluse da una trabeazione a risalti in corrispondenza del binato, con cornice terminale in cotto, a introdurre l'elemento di chiusura della composizione secondo la tradizione cremonese: una "guscia" gigante scandita da brevi lesene curve binate (ma forse non ignara di uno sguardo mantegnesco)¹³⁶.

All'interno di questa griglia rigidamente scandita e misurata, dalla quale la *varietas* è del tutto assente, trovano posto le finestre rettangolari del primo ordine, anch'esse disegnate all'antica, delimitate da uno stipite che rigira continuo, e coronate da una cornice fortemente aggettante con modanature identiche a quelle della trabeazione subito superiore, mentre

¹³⁵ I capitelli compositi con vaso scanalato e rudentato e abaco curvo hanno senz'altro ascendenti fiorentini (nella bellissima e ornata versione di Michelozzo nel Tabernacolo del Crocefisso in San Miniato, nei peducci d'andito di palazzo Rucellai, nel chiostro Spinelli in Santa Croce); toscano-urbinate (Francesco di Giorgio Martini in Santa Maria delle Grazie al Calcinai), e mantovani (ordine minore della navata di Sant'Andrea); si diffondono anche attraverso taccuini come il codice Zichy, f. 72, e Giuliano da Sangallo, *Libro Grande*, 14v. In Lombardia questo tipo di capitello appare per tempo ma con una declinazione provinciale: Giovanni Battagio ne propone una versione scolasticamente corretta, con echino intagliato a ovali e dardi, in Santa Maria della Croce a Crema (1490-1499); mentre a Cremona Giovanni Pietro da Rho ne proporrà un *unicum* nel portico della Cattedrale (prima colonna dell'angolo nord; dal 1492), purtroppo se ne trova (almeno) una versione ornatamente antiquaria nel cortile di palazzo Fodri. Anche il dettaglio delle basi unite a livello dei plinti ha natali nobili nella facciata su via Falcone di San Satiro, dove alla quota delle basi le modanature risultano tutte unite (soluzione fiorentina già all'interno del Battistero di San Giovanni, e nel primo ordine della facciata di San Miniato al Monte, mentre le coppie di lesene inquadranti il portale di Santa Maria Novella risultano unite solo a livello del plinto, così pure nel portale della cappella Portinari in Sant'Eustorgio a Milano); i capitelli restano invece separati tra loro, evitando pure di prolungare, secondo la lezione del Pantheon, la modanatura del collarino nello spazio interposto (soluzione accolta da Giuliano da Sangallo nella facciata di Santa Maria delle Carceri).

¹³⁶ La guscia "a scozia" è stata ridipinta nel XVIII secolo, ma nel prospetto laterale conserva una decorazione a grottesche con le imprese dei Raimondi, del tardo XVI secolo: I. Camelli, *I restauri di palazzo Raimondi*, in "Cremona", agosto 1929, pp. 589-601; P. Rambaldi, *Relazione sul restauro della facciata del palazzo di Eliseo Raimondi (30 giugno - 20 dicembre 1999)*, in *Palazzo Raimondi*, pp. 77-79. Un coronamento curvo concludeva la facciata di palazzo Fodri nel suo assetto originario, mentre permane in uno dei prospetti verso il cortile: Rastelli, *La vera storia di palazzo Fodri* cit. A proposito della conclusione della facciata di palazzo Raimondi si segnalano, in parte condividendole, le perplessità di Gussalli, *La casa di un umanista architetto* cit., pp. 181-185: «Non ci pare che questo finimento appartenga alla costruzione originaria, reputiamo sia stato sin d'allora un ripiego per eludere la forte spesa di una cornice a mensola e modiglioni alla maniera fiorentina. E di fatto, oltretutto per questo partito, la facciata si scosta dalla rigida andatura classica, il tetto del corpo interno del fabbricato ha le falde alquanto più basse dei tetti verso le due fronti».

quelle del secondo piano presentano un disegno identico con l'aggiunta di un fregio liscio interposto tra stipite e cornice (per raggiungere la quota della trabeazione superiore)¹³⁷.

Osservando gli allineamenti tra bugne, ordini e aperture è possibile notare come tutti i sostegni e i loro elementi si trovino in reciproca relazione, sottolineata anche attraverso la cromia delle diverse parti¹³⁸, a meno del portale, che pare fluttuare all'interno della propria campata senza riuscire ad agganciarsi ad alcuna quota (fig. 252). La sua configurazione appare debole, quasi estranea al ragionamento teso, seppur schematico, che impalca questa facciata. Anche nel suo disegno presenta una caduta di tono rispetto all'ordine del discorso impostato, eppure è nelle sue paraste che troviamo le pelte con le iscrizioni dedicatorie¹³⁹. Risulta dunque evidente che l'*accidens* che qui si presentava, a cantiere aperto, dovuto probabilmente alla necessità di far combaciare un'impostazione della facciata secondo un disegno rigido, tutto misurato, con le giaciture delle murature retrostanti, non è stato risolto, tanto da dover allargare le bugne, che da quadrate si trasformano, solo qui, in rettangolari.

A questo punto l'interrogativo su chi possa aver progettato la facciata a coppie di ordini sovrapposti e paramento bugnato va sganciato dal nome del suo esecutore.

¹³⁷ Tuttavia la gestione di questa variazione pare condotta con una certa approssimazione, dato che né la cornice della finestra riesce a raggiungere la trabeazione superiore, né le singole modanature risultano agganciate a una qualche quota significativa dell'ordine o delle bugne. Il motivo delle finestre del Pantheon viene impiegato negli stessi anni da Francesco di Giorgio nella villa a Le Volte presso Siena, appena preceduto dall'esempio di Revere. Cfr. F.P. Fiore, *Villa a Le Volte. 1496-1505*, in *Francesco di Giorgio architetto* cit., pp. 318-325; sulle finestre di Luca Fancelli a Revere cfr. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni* cit., pp. 121-124.

¹³⁸ La pietra che riveste i campi della facciata di palazzo Raimondi è di due tipi, marmo rosso di Verona e *marmor brixienne*, ossia calcare bianco di Rezzato. Le basi delle doppie paraste sono realizzate in materiale litico grigio, probabilmente marmo di Carrara. Nella parte meridionale della facciata il marmo grigio delle basi è parzialmente sostituito dal calcare bianco di Rezzato: tale sostituzione ha fatto pensare a un intervento di restauro avvenuto precocemente, a causa del deterioramento del più fragile marmo di Carrara. Il fusto di ogni parasta è formato da due lastre di marmo rosso, mentre i capitelli sono in calcare bianco. Le bugne sono di calcare bianco bresciano e in certi casi sono scolpite a due a due e in unico caso tre bugne sono sbazzate da un solo concio. Cfr. *Palazzo Raimondi*, pp. 68-69.

¹³⁹ La forma degli scudi deriva dai *Trionfi di Cesare* di Mantegna, a Cremona una decorazione simile si ritrova negli stipiti del portale attribuito a Giovanni Pietro da Rho nella sala degli Alabardieri in palazzo Comunale. Cfr. *Palazzo Raimondi*, p. 71. Matteo Ceriana ha osservato come le pelte della facciata di palazzo Eustachi (fig. 20), riprese nell'armadione nella Sacrestia di San Pietro Martire a Vigevano firmato da Bernardino da Legnano nel 1490, compaiano quasi immediatamente in palazzo Raimondi: M. Ceriana, *L'armadio della sacrestia di San Pietro Martire a Vigevano*, in "Artes", 6, 1988, pp. 21-43; M. Ceriana, E. Rossetti, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 55-70: 64. Cfr. *Scheda 1629*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco* cit., t. IV, pp. 174-176.



252 Palazzo Raimondi, Cremona. Portale.

Esecutori, architetti, intendenti

In palazzo Raimondi l'osservazione dell'andamento delle murature e della corrispondenza tra esse e la scansione degli elementi in facciata introduce ulteriori elementi di riflessione. Le giaciture dei muri al piano terreno e a quello inferiore delle cantine, mostrano chiaramente i diversi punti di sutura di una serie di interventi volti alla costruzione di un palazzo unitario: i bracci nord e sud presentano un chiaro disassamento rispetto alla linea di facciata, e corrispondono probabilmente all'antica proprietà Raimondi, alle case dei Cauzzi, e a quelle ancor più composite dei Massa¹⁴⁰. Vale a dire che le murature dei tre corpi di fabbrica nord, sud, est sono orientate secondo direzioni diverse. Rispetto alle murature retrostanti, il ritmo delle coppie di lesene in facciata non rispecchia la giacitura perpendicolare dei muri, e dunque non ha alcun significato strutturale, mentre le bucatore delle finestre risultano aperte in modo indipendente rispetto agli assi interni delle stanze. L'unico punto di contatto forzato tra facciata e corpo dell'edificio è il portale di accesso, che immette nel cortile attraverso un lungo andito voltato a botte. Ciò rende evidente come la facciata sia effettivamente svincolata dal corpo del palazzo. Lo "sgarro" del portale lo aveva segnalato, come pure l'attacco della facciata verso nord dove una striscia verticale di bugne neutra introduce al binato degli ordini sovrapposti.

La lieve difformità nel concludere gli ordini ai due livelli ha condotto Monica Visioli a ipotizzare due fasi costruttive, delle quali la seconda coincidente con l'esecuzione della gronda¹⁴¹. Tuttavia è la sostanziale diversità tra l'interno del palazzo (o meglio, quello che ne rimane) e la sua facciata a far supporre almeno due campagne di lavori distinte, dove la ristrutturazione e l'ampliamento degli edifici preesistenti potrebbero essere stati condotti senza la direzione di un architetto, mentre per la facciata il contributo di un progettista appare sostanziale. Il voler dare a tutti i costi un nome a quest'ultimo ha prodotto un dibattito attributivo che si è stancamente polarizzato tra una linea cremonese il cui campione è Bernardino de Lera (il quale secondo Antonio Campi «fece il palagio di marmo dei Raimondi»¹⁴²), e la proposizione di modelli albertiani, dunque stranieri, sostenuta a partire da Malaguzzi Valeri fino ancora a Heydenreich nel 1974 il quale assegna allo stesso Eliseo Raimondi la paternità del progetto, riconoscendogli in modo un po' generico la capacità di combinare elementi ferraresi e bolognesi con la lezione bramantesca, sulla

¹⁴⁰ Cfr. *supra*, p. 506 n. 70.

¹⁴¹ *Palazzo Raimondi*, p. 64.

¹⁴² Campi, *Cremona fedelissima* cit., p. liiij.

scorta di quanto attestato dalle iscrizioni ai lati del portale e di una sua presunta competenza architettonico-progettuale affermata dall'Arisei nel 1702 e al momento priva di ulteriori riscontri¹⁴³.

Questa linea del committente-architetto, sulla falsariga del principe-architetto, è stata sposata da Malaguzzi Valeri, da Heydenreich, e proposta ancora recentemente sia da Aurora Scotti che da Monica Visioli¹⁴⁴. Ma già Ernst Gombrich dal 1960 ammoniva, con le parole di Leonardo Bruni, che «Aliud est laudatio, aliud historia», circa l'anacronismo nell'usare attrezzature mentali incongrue per leggere il fenomeno del mecenatismo quattrocentesco, dove l'opera d'arte è del donatore, non del suo artefice. O meglio l'artefice è il donatore, e questi è visto come artefice dei propri edifici¹⁴⁵.

La *vulgata* secondo la quale la paternità del disegno del palazzo possa spettare allo stesso Eliseo Raimondi posa su argomenti fragilissimi e tautologici:

– l'iscrizione in uno dei pilastri del portale del palazzo «Romanae Architecturae Aemulum. Opus. Elisaeo Reimondo. Auctore. A fundamentis extractum» che celebra Eliseo come nobile umanista e *autore* del progetto;

– un'affermazione dell'Arisei nel 1702 circa presunte competenze architettoniche di Eliseo committente e una sua confidenza con il testo architettonico albertiano¹⁴⁶;

– un documento del 1511, segnalato da Aurora Scotti, riguardante un contratto tra le monache di Sant'Anna e Bernardino de Lera, in cui Eliseo, definito «Homine probo et experto et expertum habetur de edificando et edificari faciendo», viene eletto dalle parti contraenti per giudicare il progetto presentato dal De Lera (ormai suo *magistro* di fiducia)¹⁴⁷.

Secondo Gussalli, poi, che Eliseo fosse intendente di architettura si evince dal suo testamento dove egli dispone l'erezione della cappella dell'altar maggiore e le due laterali in San Francesco secondo il suo disegno¹⁴⁸; in realtà il documento parla di «capella altaris magni dicte ecclesie

¹⁴³ Arisei, *Cremona literata* cit., pp. 375-376.

¹⁴⁴ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 330-331; Heydenreich, *Architecture in Italy 1400-1500* cit., p. 115; Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 371-380; *Palazzo Raimondi*, pp. 59-60, 70-74.

¹⁴⁵ E. Gombrich, *Il mecenatismo dei primi Medici*, in Id., *Norma e forma*, Torino 1973 (ed. or. London 1966), pp. 51-83.

¹⁴⁶ Arisei, *Cremona literata* cit., pp. 375-376.

¹⁴⁷ Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 371-380; J. Gritti, *Una vita in cantiere: materiali per Bernardino de Lera architetto*, in "AL", 146-148, 2006, pp. 94-110, p. 104; Visioli, *L'architettura* cit., p. 285.

¹⁴⁸ Gussalli, *La casa di un umanista architetto* cit., p. 183.

Sancti Francisci cum duabus alijs capellis adhesionem dicte capelle, una ab utroque latere, iuxta *dessignum subscriptum manu propria prefati domini testatoris*», cioè vidimato dal Raimondi ma non steso da lui¹⁴⁹.

Occorre dunque distinguere tra intendente e progettista di architettura.

Per quanto riguarda l'attribuzione a Bernardo de Lera, essa risulta altrettanto fragile, fondata su un accenno del Campi in *Cremona fedelissima*. Il nome del De Lera viene recuperato dal Picenardi nella *Guida di Cremona*, il quale, pur riconoscendo a Eliseo il progetto del palazzo, gli affianca il De Lera come "assistente"¹⁵⁰.

Il De Lera risulta recentemente oggetto di un'opera di rivalutazione da parte degli studi di Jessica Gritti, che ne ha ricostruito la carriera e il catalogo delle opere, dove egli è documentato soprattutto per la sua attività di impresario-costruttore, anche se questo non esclude la pratica progettuale, inducendo la studiosa a tenere insieme edifici estremamente diversi tra loro, per qualità e mentalità compositiva, e che poggiano su una debole base documentaria¹⁵¹.

È possibile testare la familiarità di Bernardino con la *res aedificatoria* negli sfondi da lui disegnati alla fine degli anni Settanta per l'armadio intarsiato dal mantovano Giovanni Maria Platina per la Sacrestia dei canonici del Duomo¹⁵²: vedute urbane di Cremona, Mantova e Padova (la Basilica del Santo) dove le strutture architettoniche sono mostrate con disarmante nudità, direttamente poggiate a terra e appena rilegate orizzontalmente da sommarie trabeazioni (fig. 253). Un genere di rappresentazione non certo dovuto al Platina, il quale negli stalli del coro della Cattedrale, mostra ben altra qualità di narrazione¹⁵³. Se poi si considera la documentazione circa l'attività di Bernardino, il più delle volte egli risulta coinvolto per perfezionare lavori e organizzare cantieri¹⁵⁴; la stessa Gritti specifica che negli ultimi

¹⁴⁹ *Supra*, p. 511 nn. 86, 87.

¹⁵⁰ G. Sommi Picenardi, *Nuova guida di Cremona*, Cremona 1820, pp. 177-181. Va notato che se in genere Picenardi risulta affidabile, nel caso di palazzo Raimondi non si rivela tale, dato che ne descrive il cortile con il registro superiore scandito da arcate più piccole in proporzione di due a una. Cfr. *Palazzo Raimondi*, p. 47.

¹⁵¹ Gritti, *Una vita in cantiere* cit. Non si può che essere d'accordo con Aurora Scotti quando osserva come a Bernardino vengano riferiti edifici assai diversi tra loro, come palazzo Raimondi, il tempio del Cristo Risorto e il chiostro Sant'Abbondio, gli ultimi due da tempo espunti dal suo catalogo: Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 371-380.

¹⁵² Gritti, *Una vita in cantiere* cit., p. 95.

¹⁵³ Cfr. M. Lucco, *L'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina*, Cinisello Balsamo 2009; J. Gritti, "Cum prospectiva inaudita et quam miraculosa". Una facciata in tarsia nel coro del Duomo di Cremona, in *The Gordian Knot. Studi offerti a Richard Schofield*, a cura di M. Basso, J. Gritti e O. Lanzarini, Roma 2014, pp. 77-88, la quale avvicina il disegno della tarsia con la facciata di chiesa in prospettiva a un ipotetico progetto di Bramante per la facciata di San Satiro verso via Torino.

¹⁵⁴ Nel 1477 è incaricato di porre in opera un *pontile* (una transenna ad archi su colonne per dividere presbitero e navata, sostanzialmente un "barco") in San Domenico su disegno di Paolo Sacca;



253 Veduta di Sant'Antonio a Padova dall'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina per la Sacrestia dei canonici del Duomo. Museo Civico "Ala Ponzoni", Cremona.

anni del Quattrocento Bernardino è occupato soprattutto nella gestione di molti cantieri aperti contemporaneamente¹⁵⁵, mentre il Cinquecento parrebbe aprirsi in sordina e le due opere più importanti risultano la cappella Pallavicini in San Domenico (1514), modellata espressamente sulla bramantesca tribuna di Santa Maria delle Grazie, e la tribuna di San Francesco per Eliseo Raimondi (per la quale è chiamato a realizzare un progetto non suo)¹⁵⁶. Ancora nel 1515, al culmine della sua carriera, Bernardino si troverà a lavorare al monastero di Santa Chiara realizzando un disegno a lui espressamente consegnato dalle monache¹⁵⁷. Appare poi veramente difficile tenere insieme nel catalogo di questo grande imprenditore, palazzo Raimondi con quello Stanga-Trecchi, nel quale le trabeazioni vengono affastellate ad accogliere una squisita quanto convenzionale decorazione in cotto, da ordinare al metro alla fornace della Gazina¹⁵⁸. Volendo considerare i progetti proposti per il suo catalogo si sarebbe costretti a ravvisare un polilinguismo al limite del funambolismo, tuttavia la reputazione delle opere costruite è tale che nel contratto del 1495 per la fornitura di pietre da costruzione di palazzo Raimondi, sia Bernardino che Giovanni Pietro da Rho sono definiti *architecti*¹⁵⁹. Va però tenuto fermo il fatto che nessuno dei documenti relativi a palazzo Raimondi, o alla tribuna di San Francesco, fa riferimento a un progetto di Bernardino – viceversa, nelle carte è lui a essere tenuto a eseguire un disegno altrui – mentre la sua presenza come teste nei documenti di palazzo Raimondi insieme a Giovanni Pietro da Rho, e in quelli di San Francesco, sembra collocarlo nella posizione di sovrintendente di entrambi i cantieri.

Un nome autorevole che va considerato in questa vicenda è quello di Giovanni Pietro da Rho: dopo l'*exploit* del portale di palazzo Landi a Piacenza (1481-1483) si sposta a Cremona lavorando nel cortile di palazzo Fodri (1488-1489) e al portale Stanga prospiciente palazzo Raimondi (1488-1490)¹⁶⁰; dal 1492 segue i lavori in piazza, e dal 1495 in Cattedrale dopo la

appare poi come maestro da muro di fiducia di ingegneri ducali come il Danese e il Gadio, sempre a Cremona; è documentato per realizzazioni delle volte in San Tommaso (1482), per il rifacimento della volta della cappella maggiore del Duomo di Crema (1486), e per la costruzione di varie cappelle private per famiglie cremonesi; è coinvolto dai Pallavicini nel cantiere del palazzo a Cortemaggiore (1489), infine lavora a più riprese dal 1490 al 1518 nella cappella di San Martino annessa alla chiesa di San Domenico. Cfr. F. Malaguzzi Valeri, *Dagli archivi. Note storiche sull'arte cremonese*, in "Rassegna d'arte", II, 9, settembre 1902, pp. 139-141; Gussalli, *La casa di un umanista architetto* cit., p. 183; A. Puerari, *Bocoli (Bocholis)*, DBI, XI, 1969, *ad vocem*.

¹⁵⁵ Gritti, *Una vita in cantiere* cit., p. 102.

¹⁵⁶ *Ibidem*, pp. 103-104; e *supra*, p. 487.

¹⁵⁷ Gritti, *Una vita in cantiere* cit., p. 104.

¹⁵⁸ Gritti, *Tradizione dell'antico a Cremona* cit.

¹⁵⁹ *Supra*, p. 507.

¹⁶⁰ *Supra*, pp. 471-474.

partenza di Maffiolo da Carrara, ed è sicuramente in contatto con Tommaso Raimondi¹⁶¹. Nel celebre processo del 1509, egli dichiara di essere stato impiegato «aliquando in domibus magnifici domini Elisei Raymundi», che egli afferma di frequentare in condizioni di affabilità¹⁶².

A partire dalla presenza di Eliseo come teste all'atto di convenzione tra i fabbricieri della Cattedrale e Alberto Maffiolo da Carrara il 18 luglio 1491, Visioli indica un'ulteriore strada di indagine in quest'ultimo, inviato a Cremona su mandato ducale in qualità di architetto, la cui opera in Duomo e in piazza è terminata da Giovanni Pietro da Rho. Tuttavia per il momento Maffiolo resta, per ammissione della stessa studiosa, figura troppo sfuggente per poter costruire un'ipotesi attributiva solida¹⁶³. Al 1494, data dell'avvio del cantiere Raimondi, egli è già in rotta con i fabbricieri e in partenza da Cremona, questo naturalmente non osterebbe alla messa a punto di un progetto corredato da un eventuale modello, però va tenuta ferma un'osservazione sostanziale: il suo modo di intendere gli ordini architettonici appare completamente estraneo alla qualità tettonica di palazzo Raimondi, soprattutto considerando le sue opere certe quali il tabernacolo eucaristico nella Cattedrale di Parma, replica quasi palmare dell'altare Piccolomini e dunque esente da qualunque riflessione personale sull'intelaiatura degli ordini, e il portale Fodri tutto condotto sotto il segno di un atteggiamento paratattico.

Dunque – esclusi l'ancor misterioso carrarrese, al quale al massimo si potrebbe pensare di concedere una consulenza sulle pietre, inconsuete per il contesto cremonese – e l'impresario-architetto, Bernardino de Lera, restano a disposizione i nomi di un lapicida-scultore con frequentazioni di architettura, ma mai coinvolto nella gestione di progetti a scala considerevole, Giovanni Pietro da Rho; e di uno scultore, Gaspare Pedoni.

È l'elaborato camino approntato da quest'ultimo per la stanza di ricevimento di Eliseo, un vero e proprio pezzo di bravura da esibire, a fornire un indizio che consente di aggiungere una tessera decisiva in questo rebus, troppo affollato di maestranze e dal quale gli architetti sembrano tenersi lontani: sul lato sinistro, nel fregio, un medaglione con l'effigie inconfondibile di Gian Giacomo Trivulzio è posto tra due unicorni con

¹⁶¹ Tommaso è membro della Fabbriciera nel 1494: cfr. *supra*, p. 482. Cfr. L. Cogliati Arano, *Influssi toscani sulla cultura padana: Maffiolo da Carrara*, in *Egemonia fiorentina ed autonomie locali nella Toscana nord-occidentale del primo Rinascimento*, Pistoia 1978, pp. 283-297. A Giovanni Pietro da Rho è attribuito il bassorilievo in pietra calcarea, molto rovinato della *Centauromachia* e ora conservato al Museo "Ala Ponzone" di Cremona, proveniente da una proprietà Raimondi per il momento non meglio identificabile: S. Fatuzzo, *Qualche nota sui palazzi di Eliseo e Tommaso Raimondi a Cremona e sulla Centauromachia del Museo Ala Ponzone*, in "AL", 181, 2017, pp. 5-14.

¹⁶² Cfr. *supra*, p. 522, n. 100; C. La Bella, *Giovanni Pietro da Rho*, DBI, LVI, 2001, *ad vocem*.

¹⁶³ *Palazzo Raimondi*, pp. 73-74.



254 Camino Raimondi, ora in palazzo Comunale, Cremona. Medaglione con l'effigie di Gian Giacomo Trivulzio.

ali di drago, simbolo di fedeltà associata alla virtù militare (fig. 254)¹⁶⁴. L'omaggio al Trivulzio nella sala più importante del palazzo di Eliseo Raimondi ha il sapore di una dichiarazione di parte politica ma anche di un continuo confronto a distanza con il gran committente di Bramante, Battagio e Matteo Fedeli per la propria residenza milanese. Se poi fosse plausibile l'identificazione di «Petromartire da Ro», elencato in due liste nel 1489 e 1490 tra i conti della Scuola di Santa Maria presso San Satiro, insieme a Agostino de Fondulis, Leonardo da Vinci, Amadeo, Antonio Raimondi, con Giovanni Pietro da Rho, l'ipotesi di un progetto "a distanza" del palazzo, condotto con maestranze locali, potrebbe iniziare a essere presa in considerazione con prudenza¹⁶⁵. Bruno Adorni e Manfredo Tafuri riflettendo sul "bramantismo a distanza" del chiostro di Sant'Abbondio a Cremona concludevano che «proprio tale contaminazione di tema *alto* e di interpretazione dialettale [...] è uno dei caratteri più interessanti dell'opera. Non sono pochi, del resto, gli esempi del primo Cinquecento che mostrano, da parte di culture particolarmente radicate, simili contaminazioni tra etimi consolidati e forme all'antica, e bisognerà cogliere in esse, non soltanto l'esprimersi di resistenze spontanee a quanto tende ad annullare o a ridurre con il suo universalismo, il peso delle tradizioni periferiche, ma anche sintomi di particolari modi di vivere le relazioni tra progetto e prassi escutiva, fra attività intellettuale e cultura artigianale»¹⁶⁶. Palazzo Raimondi pare un altro di questi esempi.

¹⁶⁴ Sulla simbologia dell'unicorno nell'edilizia civile quattrocentesca: R. Martinis, *Su un fregio all'antica: un'ipotesi per Antonio Lombardo in palazzo Loredan Vendramin Calergi a Venezia*, in "Arte Veneta", 56, 2002, pp. 17-40: 25. La consuetudine dei Trivulzio con Cremona è attestata dalla presenza di Renato Trivulzio, fratello di Gian Giacomo, e poi del cugino Erasmo Trivulzio, designati da Ludovico il Moro al governo della città rispettivamente nel 1486 e nel 1497. Cfr. Arcangeli, *La città nelle guerre d'Italia* cit., p. 57.

¹⁶⁵ G.B. Sannazzaro, *Per Santa Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, in "Raccolta Vinciana", XXV, 1993, pp. 63-85: 65-69. Dal punto di vista anagrafico le date potrebbero calzare: Giovanni Pietro da Rho, nella testimonianza nel processo cremonese del 1509 dichiara a quella data di avere 44 anni, pertanto dovrebbe essere nato nel 1465, e alle date dei documenti di San Satiro avrebbe 24 anni. Cfr. F. Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva: l'architettura a Cremona nel Rinascimento*, in "Emporium", 14, 1901, pp. 269-284: 282; Scotti, *Architetti e cantieri* cit., pp. 381-384.

¹⁶⁶ Adorni, Tafuri, *Il chiostro del convento di Sant'Abbondio a Cremona* cit., pp. 95-96. Cfr. il carne latino dedicato a Bramante dell'umanista cremonese Daniele Gaetani, ginnasiarca nel consesso decurionale nel 1515: A. Allegri, *Una traccia per la fama di Bramante*, in "Prospettiva", 155-156, 2014, pp. 120-126.

IV.

Eredità ricevute e disperse

All'indomani dell'entrata dei francesi a Milano Leonardo da Vinci annota la sua lista di «edifizi di Bramante», nella quale par quasi fissare un mondo, un'età, improvvisamente arrestati. Appare curioso come in questo breve appunto egli si concentri sull'edilizia civile: stando all'elenco parrebbe che il lascito milanese di Bramante sia da ricercare nei progetti per i palazzi Eustachi, Visconti, Montefeltro, Botta, con un generico riferimento nella chiusa alle opere ducali; non si fa menzione di San Satiro, né di palazzo Trivulzio, del Duomo di Pavia e delle opere relative a Sant'Ambrogio¹. Al netto di queste considerazioni, Leonardo nomina quattro edifici privati che nel loro essere "anticamente moderni" devono essere stati riferimento sicuro per gli architetti e le maestranze locali.

Dal trauma del 1499, a raccogliere l'ingombrante eredità bramantesca nella «fluttuante città» di Milano² si candidano le figure "polari" di Bramantino e di Cristoforo Solari: il primo, anch'egli pittore-architetto, declinandone l'esperienza secondo una severità antica legata tra l'altro a inclinazioni religiose pauperiste; il secondo, scultore-architetto, all'ombra della sicurezza professionale garantita dal nome di famiglia e all'interno di un perimetro di committenza quanto più prossimo al potere francese, saprà declinare un linguaggio correttamente all'antica seppur carente di afflato vitali³. Senza una corte, e a fronte di una rapida mutazione sociale che vede il tramonto dei favoriti del Moro, sostituiti da un'esercito di alti funzionari statali, il rinsaldarsi dell'aristocrazia feudale, e un'inedita

¹ «Edifizi di Bramante. / Il castellano fatto prigioniero. / Il bisconte stracinato e poi morto el figliolo. / Gian della Rosa toltoli e denari. / Borgonzio principiò e nol uolle e però fuggì le fortune. / Il Duca perso lo Stato e la roba e liberta, / e nessuna sua opera si finj per lui», L. da Vinci, *Codice L*, f. Iv, cfr. *supra*, p. 171.

² G.A. Prato, *Storia di Milano*, "Archivio Storico Italiano", III, 1842, p. 248. Su continuità e fratture della cultura architettonica milanese a cavallo del 1500 cfr. N. Soldini, *Il governo francese e la città: imprese edificatorie e politica urbana nella Milano del primo '500*, in *Milano nell'età di Luigi XII*, a cura di L. Arcangeli, Milano 2002, pp. 431-447; F. Repishti, *La cultura architettonica milanese negli anni della dominazione francese. Continuità e innovazioni*, in *Le Duché de Milan et les commanditaires français (1499-1521)*, a cura di F. Elsig e M. Natale, Roma 2013, pp. 15-29.

³ Si veda ora la monografia di F. Repishti, *Cristoforo Solari. La sintassi ritrovata*, Milano 2019.

presenza francese, entrambi saranno tenuti a verificare la tenuta della stagione sforzesca sotto il segno di una forzosa discontinuità⁴.

Nello smottamento sforzesco, perduto per Milano lo status di capitale, gli architetti milanesi sono costretti a guardare almeno su due fronti: verso Roma, che diventa la meta privilegiata delle calate dei lombardi a sud per sicuri aggiornamenti, verso la Francia, dove trasferire italianismi da esportazione per commissioni lussuose.

Per Cristoforo Solari, la cui strategia per elaborare lo strappo si esprime in una fortissima richiesta di norma, il confronto con Roma diventa la cifra imprescindibile per la messa a punto di un linguaggio non più “lombardo” ma antiquario e insieme cosmopolita e su questo terreno finisce per surclassare Giovanni Antonio Amadeo, sottraendogli spazio e rendendone l’opera progressivamente anacronistica. A sua volta il percorso di Bramantino si tinge di tonalità paleocristiane e medievali, in una ricerca sempre più sperimentale che vira verso un “pauperismo iconografico” in tangenza con i perturbamenti di una committenza religiosamente inquieta, intenta a riflettere sul tema della spiritualità delle origini anche attraverso una sapiente politica delle immagini⁵.

Non è questa la sede per addentrarsi nell’analisi delle complesse vicende di una cultura gonfia ancora di velleità umanistiche che si dispiega tra andirivieni stranieri e acuti dissensi conciliaristi durante il ventennio 1499-1521, ovvero il termine cronologico indicato da Dionisotti come l’orlo del precipizio che si apre tra la fine della dominazione francese e la restaurazione sforzesca, quando quel «filo della tradizione appare irreparabilmente spezzato» e «le condizioni di ‘vivacità avventurosa’ che avevano consentito, in età francese, l’epilogo delle energie culturali ed artistiche accumulate sullo scorcio quattrocentesco, colano a picco»⁶.

Sintomaticamente, per le vicende che si stanno qui esponendo, nel 1521 vede la luce l’edizione di Vitruvio di Cesare Cesariano «il mostro cioè, non mai visto prima e che per molto tempo non si sarebbe rivisto, di un testo classico fra i più ardui, volgarizzato e profusamente commentato in volgare»⁷; «riepilogo, straordinario per dimensioni, circonvoluzio-

⁴ E. Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L’arte nuova del Rinascimento lombardo*, a cura di M. Natale, Milano 2014, pp. 43-79.

⁵ G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino 1990, pp. 47-102; M. Natale, *La mostra di Lugano. Seguendo Bramantino per un tratto*, in *Bramantino* cit., pp. 17-41: 38-39.

⁶ C. Dionisotti, *Girolamo Claricio*, in *Studi sul Boccaccio*, 2, 1964, pp. 291-341, ora in *Scritti di storia della letteratura italiana*, a cura di T. Barile, V. Fera e S. Villari, Roma 2009, vol. II, pp. 141-171: 143.

⁷ *Ibidem*, p. 167. M. Tafuri, *Cesare Cesariano e gli studi vitruviani nel Quattrocento*, in *Scritti rinascimentali di architettura*, a cura di A. Bruschi et al., Milano 1978, pp. 389-433; A. Rovetta, *Note*

ni, asperità linguistiche, fraintendimenti e faziosità varie, della passione dei Lombardi per l'antico tra Quattro e Cinquecento»⁸. Così Cesariano fornisce un Vitruvio dedicato a Francesco II Sforza, nel tentativo di rielaborare un passato perduto per una Milano-seconda Roma fuori tempo massimo; mentre a Roma Raffaello ne lamentava l'insufficienza: «Vorrei trovar le belle forme degli edifici antichi [...] me ne porge una gran luce Vitruvio, ma non tanto che basti»⁹. Entrambi all'inizio degli anni Venti celebrano Bramante: «primario precettore» per Cesariano¹⁰, mentre nella *Lettera a Leone X* al conterraneo urbinato viene attribuito un ruolo maieutico «a di nostri l'architettura sia molto svegliata, e venuta assai proxima alla maniera degli antichi come si vede per molte belle opere di Bramante»¹¹. Appare singolare come su Bramante si congiungano due sguardi problematicamente opposti: l'archeologismo fantastico di Cesariano e la ricerca di Raffaello intorno a un linguaggio nel suo continuo rinnovarsi, sospinto dal contrasto dialettico tra regola e licenza risolto con somma sprezzatura¹².

Nel 1989 Arnaldo Bruschi iniziava il suo saggio intitolato *Il contributo di Bramante alla definizione del palazzo rinascimentale romano* scrivendo: «Non risultano sufficientemente documentate ed accertate con sicurezza esperienze di Bramante, in Lombardia, prima del 1499, nel campo dei palazzi civili», indicando per gli anni lombardi come casi singolari i chiostri di Sant'Ambrogio e la piazza di Vigevano, mentre «il contributo di Bramante alla definizione e allo sviluppo della tipologia del palazzo civile rinascimentale privato si evidenzia in modo specifico

introduttive all'edizione moderna del primo libro di Vitruvio di Cesare Cesariano, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, a cura di M.L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, pp. 247-308; Id., *Cesariano, Bramante e gli studi vitruviani nell'età di Ludovico il Moro*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, Venezia 2002, pp. 83-98; Id., *I Francesi a Milano: il punto di vista di Cesariano attraverso l'edizione vitruviana*, in *Louis XII en Milanais*, a cura di P. Contamine e J. Guillaume, Paris 2003, pp. 349-363; G. Cartago, *Il lessico volgare e la traduzione vitruviana commentata di Cesare Cesariano*, in *Lingua letteraria delle arti e degli artisti*, Firenze 2005, pp. 207-242.

⁸ Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., p. 47.

⁹ R. Sanzio, *Lettera a Baldassar Castiglione (1514)*, in Id., *Tutti gli scritti*, a cura di E. Camesasca, Milano 1956, p. 29. Cfr. anche la lettera di Celio Calcagnini (*Opera Aliquot*, Basel 1544, p. 101) a Jacob Ziegler, datata tra aprile 1519 e ottobre 1520: «Praetermitto Vitruvium, quem ille [Raffaello] non enarrat solum, sed certissimis rationibus aut defendit aut accusat».

¹⁰ Vitruvio Pollione, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, libro VI, Cr., Como 1521, a cura di A. Bruschi e F.P. Fiore, Milano 1981. Cfr. R. Schofield, *Gaspare Visconti, mecenate del Bramante*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento 1420-1530*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 297-330: 309-310, 325-330.

¹¹ R. Sanzio, *Lettera a Leone X*, in *Scritti rinascimentali di architettura* cit., pp. 469-484: 473.

¹² Tafuri, *Cesare Cesariano* cit., pp. 424-425; Id., *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1990, pp. 3-32.

in alcuni palazzi romani, specialmente nel palazzo di Adriano Castellesi [...] e nel palazzo Caprini»¹³.

Alla luce di quanto esposto nei capitoli precedenti, è chiaro che la lettura del percorso milanese di Bramante come un lungo tirocinio in funzione degli anni romani vada riconsiderata. All'interno del perimetro disposto per questo studio occorre dunque interrogarsi circa il lascito di Bramante al momento della sua partenza nell'ambito dell'edilizia civile lombarda, tenendo conto di un linguaggio molto più vario di quanto fissato nel suo catalogo delle opere milanesi (come discusso nei capitoli precedenti); e se sia possibile ravvisare un "canone" per il palazzo lombardo alla fine del Quattrocento¹⁴. E, poiché è a partire dalle esperienze lombarde che l'architetto urbinato definirà con il progetto per palazzo Caprini quello che è stato indicato come il *tipo* del palazzo privato romano, andrà messo a fuoco un doppio movimento: ciò che risulta messo a punto in Lombardia e che costituirà materia di elaborazione per le elaborazioni romane, e quanto da lì tornerà al Nord una volta definito un modello ritenuto esportabile.

Anacronismi, tra Francesco Fontana e Cristoforo Pallavicini

Nella lista di case eccellenti in cui si possono alloggiare nel 1494 «li sescalchi de li potentati venerano ad congratulandum allo illustrissimo signor nostro» insieme alla casa del duca di Urbino, e a quelle di Gian Giacomo Trivulzio, Bernardino da Corte, Baldassarre Pusterla, Giovanni Borromeo, Francesco Bernardino Visconti, Rolando II Pallavicini, sono elencati due palazzi Fontana¹⁵: uno intestato a «Gabriele de Venzago dicto de Fontana», in parrocchia San Sebastiano (noto come palazzo Castani in piazza San Sepolcro)¹⁶, l'altro in capo a Francesco Fontana¹⁷. Si tratta

¹³ A. Bruschi, *Il contributo di Bramante alla definizione del palazzo rinascimentale romano*, in *Il palazzo del Rinascimento a oggi*, a cura di S. Valtieri, Roma 1989, pp. 55-72: 55.

¹⁴ Sul concetto di canone: H. Bloom, *Il Canone occidentale. I libri e le scuole delle età*, Milano 1996 (ed. or. New York 1994).

¹⁵ ASMi, *Comuni*, b. 54, carta sciolta, s.d.

¹⁶ C. Cairati, *La "casa dei Grifi" e altri palazzi milanesi intorno a piazza San Sepolcro*, in "AL", 176-177, 2016, pp. 71-84.

¹⁷ Francesco Fontana *phiscus*, originario di Chiari, nato nel 1435, è oratore del re d'Ungheria Mattia Corvino dal 1475 al 1490. Con incarichi diplomatici frequenta le corti di Ferrara, Roma, Napoli, occupandosi nel 1475 del contratto di matrimonio del Corvino con Beatrice d'Aragona, figlia di Ferdinando re di Napoli; nel 1480 è testimone del trattato che sancisce la pace tra Napoli e Firenze a seguito della congiura dei Pazzi. Nello stesso anno, a Milano, viene investito cavaliere, e il 17 gennaio 1486 ottiene la cittadinanza. Durante la guerra di Ferrara, forse il punto più critico delle relazioni tra l'Ungheria e Venezia, il Fontana si trova per la maggior parte del tempo in Italia, tra Fer-

del palazzo a Porta Orientale, in parrocchia di San Babila *intus*, acquistato nel 1488 dal diplomatico e neo-cittadino milanese Francesco Fontana, dal funzionario sforzesco Domenico Guiscardi¹⁸.

Del palazzo non si sa altro fino al giugno 1504, quando, poco prima della morte, il Fontana vende per 15.500 lire imperiali la propria casa a Cristoforo Pallavicini di Busseto trasferendosi a Porta Vercellina, nei pressi del palazzo di Gaspare Ambrogio Visconti¹⁹.

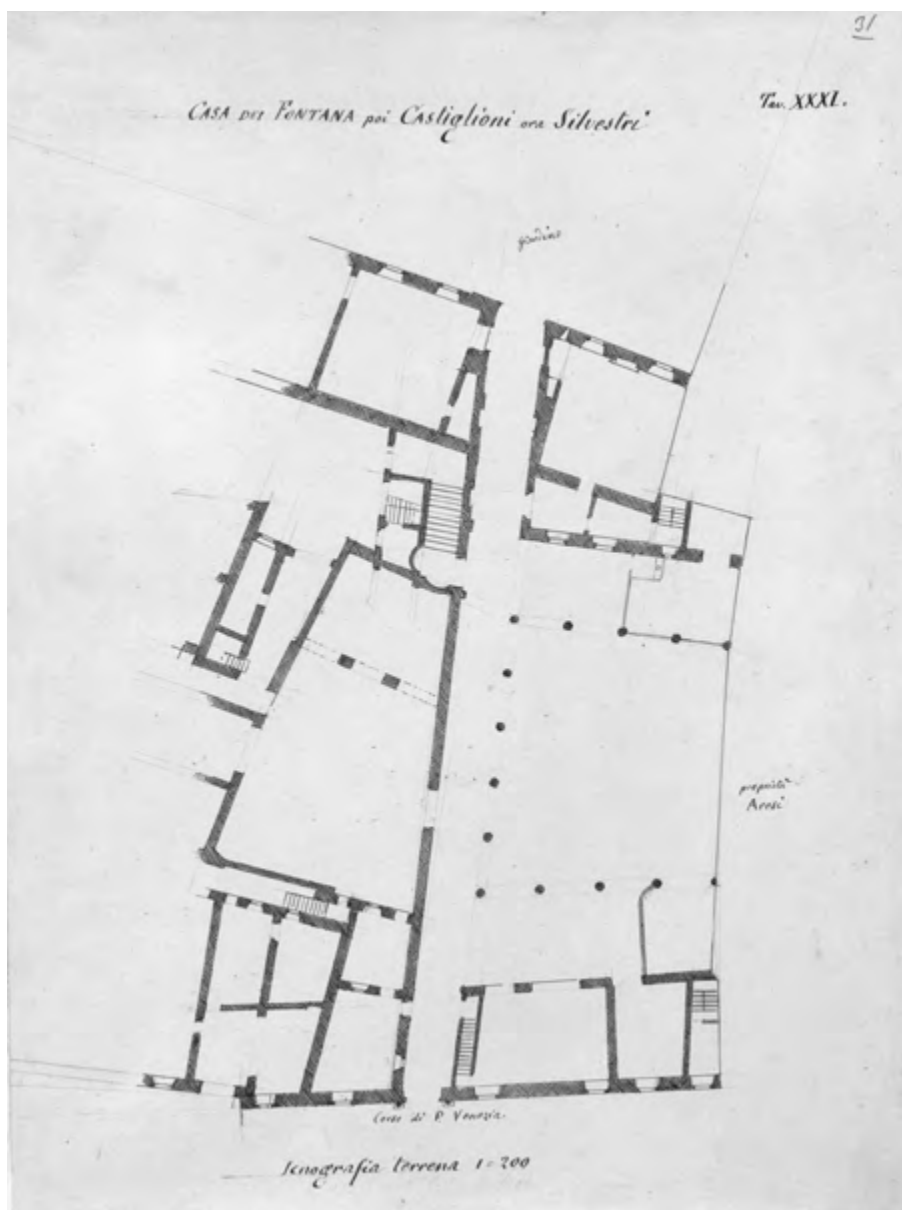
Non conosciamo al momento la consistenza del palazzo acquistato nel 1488, tuttavia il Fontana deve aver disposto una massiccia campagna di lavori che ha investito il cortile e gli ambienti interni, depositando sui capitelli, i peducci e gli affreschi il proprio stemma araldico. Entro un sito piuttosto angusto e irregolare viene ricavato un cortile a tre bracci che per la fine degli anni Ottanta presenta forme del tutto convenzionali (fig. 255)²⁰. Sul primo registro di archi su colonne, si appoggiano due loggiati perpendicolari tra loro aperti da ampie arcate su esili candelabre (issate a

rara e Milano. Infine si occupa di un altro matrimonio: quello tra Giovanni Corvino, figlio di Mattia, e Bianca Maria Sforza, figlia di Galeazzo Maria Sforza e Bona di Savoia, che avrebbe assicurato un legame tra gli Sforza e la casa d'Asburgo. I patti si concludono nel 1487, con testimoni Ascanio Maria Sforza e Francesco Fontana; ma la morte di Mattia Corvino, nell'aprile 1490, muta completamente lo scenario. Sciolti i legami del Fontana con l'Ungheria, egli si stabilisce a Milano, dove l'8 agosto 1490 Ludovico il Moro lo nomina membro del Consiglio Segreto. Nel 1491 è commissario generale sopra le Monete; nel maggio 1496 inviato a Parma come commissario ducale, con poteri speciali e accompagnato da piccolo esercito, con incarico di ridurre all'obbedienza la città in preda a disordini. Alla fine del 1497 il Moro lo richiama come sostituto di Corrado Stanga a Genova per gestire la questione dell'imposizione fiscale. La carriera politica del Fontana si chiude insieme all'epoca sforzesca. Cfr. N. Covini, *Fontana, Francesco*, DBI, XLVIII, 1997, *ad vocem*.

¹⁸ Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 76 n. 172. Sul palazzo, cfr. F. Malaguzzi Valeri, *La corte di Ludovico il Moro, II. Bramante e Leonardo da Vinci*, Milano 1915, pp. 18-20, 36-38; G. Rosa, F. Reggiori, *La casa Silvestri*, Milano 1962; A. Bruschi, *Bramante architetto*, Bari 1969, pp. 167, 764.

¹⁹ Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 76 n. 172. La vendita è del 27 giugno 1504 e Francesco Fontana muore il 13 novembre 1504. La casa citata nel primo testamento del Fontana del 1502, in cui si dispone la vendita per 4.000 lire imperiali a beneficio dell'Ospedale Maggiore, identificata da Rosa, Reggiori, *La casa Silvestri* cit., p. 51, con il palazzo abitato dal Fontana, dalle coerenze risulta situata sul lato opposto del corso (cioè verso l'attuale via Spiga).

²⁰ Lo spazio è delimitato al primo registro da tre facciate con archi a tutto sesto su colonne, capitelli italici secondo motivi in voga presso i lapicidi milanesi, colonne con entasi, basi attiche e brevi plinti. Gli archi si appoggiano direttamente sui capitelli, senza elementi di mediazione, e le ghiere degli archi appaiono molto semplici, quasi senza modanature. Dei tondi sono interposti nei pennacchi degli archi, tutti alla medesima altezza, a rimarcare la regolarità della composizione. Il palazzo è stato oggetto di un progetto di riforma dell'architetto ticinese Simone Cantoni, Archivio di Stato del Canton Ticino, Bellinzona, Cantoni-Fontana cart. 23, datato 1775-1779, che dev'essersi limitato a interventi verso il giardino retrostante: Cfr. le planimetrie sono pubblicate da V. Fossati Bellani, *I rapporti tra architetto, committenti e maestranze in alcuni cantieri lombardi di Simone Cantoni*, in *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, a cura di A. Rossari e A. Scotti, Milano 2005, pp. 39-53, ill. 2, 3. Una campagna di disegni e rilievi di Tito Vespasiano Paravicini da datare circa agli anni Settanta del XIX secolo è conservata presso la BAM: III.St.E.XIV-32, tavv. 31-40; e S.P.II.217-8, ff. 17-26.



255 T.V. Paravicini, planimetria di "Casa già Fontana poi Castiglioni ora Silvestri". BAM, III. St.E.XIV-32, tav. XXXI.

loro volta su plinti a piramide tronca), mentre il braccio relativo al corpo verso strada era aperto da finestre rettangolari con cornici in cotto, alternate a una decorazione dipinta con nicchie, candelabre e motivi vegetali, a disegnare una finta loggia con sfondi che simulavano marmi colorati (figg. 256, 257). Il cortile parla chiaramente di diverse campagne di lavori che si sono avvicinate negli anni, secondo una modalità del tutto compatibile con la mentalità quattrocentesca²¹.

Dal punto di vista distributivo possiamo dire pochissimo: nelle mappe antiche restano evidenziati i tre bracci del portico, mentre i rimaneggiamenti dovuti ai vari passaggi di proprietà hanno cancellato le tracce della scala posta sull'angolo del cortile verso il giardino. Il palazzo doveva verosimilmente comporsi di due corpi di fabbrica paralleli tra loro, uno verso strada e l'altro verso il giardino, collegati dal loggiato a due piani²².

Sul giardino prospiciente il Naviglio affacciava una sala completamente affrescata con il ciclo delle Muse, ora staccato e conservato al Castello Sforzesco, modellato sulle cosiddette incisioni dei *Tarocchi* del Mantegna. Le Muse con strumenti musicali e Apollo, immersi in paesaggi naturali e abbigliati in panni contemporanei, sono ritratti fortemente scorciati, più grandi del naturale, inquadrati da una griglia architettonica trilitica attentamente calibrata (fig. 258). La stanza, a pianta quadrata e di eguale altezza, dunque di proporzioni cubiche, potrebbe essere stata una sala da musica: un vero microcosmo artificiale tutto dedicato alla simulazione prospettica, sulla scia degli interventi bramanteschi in casa di Gaspare Ambrogio Visconti²³.

Anche in questo ambiente la presenza di stemmi con la fontana ci assicura della committenza di Francesco Fontana, il quale appare effettivamente inserito, non sappiamo con quanta personale consapevolezza, nel panorama culturale milanese, come dimostra l'organizzazione da lui promossa per la rappresentazione della *Favola di Atteone* di Baldassarre Taccone durante la reggenza del Moro²⁴. La data non è precisata ma potrebbe

²¹ Il restauro ha evidenziato nel braccio di portico nord la presenza di aperture con archi a sesto acuto, verosimilmente appartenenti a un tempo precedente della fabbrica; anche i capitelli delle colonne al primo registro appaiono di fattura più arcaica di quelli dei due bracci successivi.

²² L'evidenza dell'unico setto murario continuo da nord a sud, dal portale al giardino, che contiene tutto il lato orientale del palazzo farebbe pensare a un muro divisorio rispetto alla proprietà adiacente. Attualmente la facciata e i locali su strada si estendono oltre il muro suddetto. È dunque possibile che questo assetto testimoni dell'accorpamento di diversi sedimi nel corso del tempo.

²³ M.L. Paganin, *La Sala delle Muse in casa Fontana Silvestri a Milano*, in "Solchi", 9, 2006, pp. 70-85.

²⁴ «Si sogliano, sì per religione, sì per dilectare el numeroso popolo milanese, fare annuale oferte al fastigioso primo templo della città di Milano; dove gli magnificentissimi gentili huomini onorevolmente contendino in edificare tropheti et triumphi accomodati a loro fantasia o privata o publica: il perché, havendosi a fare l'oferta de Porta orientale, el preclarissimo et splendidissimo Senatore et



256 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Veduta del cortile dall'ingresso.

257 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Veduta del cortile.

collegarsi con la richiesta di Ludovico nel maggio 1492 a Bramante per «havere da luy qualche digna fantasia» circa la trasformazione dell'oblazione di Porta Orientale per la Fabbrica del Duomo, nella celebrazione per il battesimo del primogenito del duca²⁵. Se il rappresentante della Porta Celso Crivelli con Bartolomeo Calco, riferivano di difficoltà ad accordarsi con i proprietari delle case del sestiere «per la mutatione de le case che hanno facto», Bramante tenta di sottrarsi adducendo a una valutazione economica «spexa più eccessiva che el fructo», nonché la difficoltà di ridurre a un solo progetto i cittadini della Porta, «ciascheduno de questi zentilhomini pretende de fare qualche cosa in particolare»²⁶, in un clima di competizione in cui «li magnificentissimi zentil uomini onorevolmente contendino in edificare trofei e triunfi accomodati a loro fantasia o privata, o publica»²⁷. A questo contesto potrebbe appartenere l'allestimento della facciata del palazzo, che conviene però tenere ancora in sospeso.

Tornando al palazzo possiamo osservare come cortile, sala e giardino formassero un sistema unico con il portale verso strada, secondo un'infilata che collega ancora oggi l'accesso mostrando al fondo del cannocchiale prospettico il giardino ed evitando di proporre in prima battuta l'irregolarità del cortile; irregolarità obbligata dalle misure, dalla giacitura delle murature preesistenti, e dalle disponibilità economiche della committenza. Il cortile così si apre allo sguardo del visitatore una volta entra-

cavaliere M. Francesco Fontana, volendo mostrare la magnitudine del cuore et la disposizione dell'animo suo verso questo invictissimo principe et populo milanese, alludendo al cognome suo di Fontana, una fontana ad emulazione d'antiquità ingenuamente fabricata fece edificare; dalla quale per diversi cannoncegli acqua gocciolava. Et essendo quella portata su la piazza del domo con tranquillo silentio attentissime orecchie [...], fevvi la favola di Acteon trasmutato in cervo, da me composta, rappresentare. [...] Nel fonte era uno albero altissimo, che in cima haveva un fiore, quale a tempo s'aperse et apparivvi Mercurio nuntio degli dei, parlando al S.re Duca di Milano in commendatione del Moro», B. Taccone, *L'Atteone. Le Rime*, a cura di F. Bariola (Nozze Belotti-Bariola), Firenze 1884, pp. 22-26. Il manoscritto dell'Atteone è conservato insieme ai sonetti bramanteschi nella raccolta di Gaspare Ambrogio Visconti nel codice studiato da R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice italiano 1543 della Nazionale di Parigi*, in "Schifanoia", V, 1988, p. 101. Cfr. D. Isella, *Lombardia stravagante. Testi e studi dal Quattrocento al Seicento tra lettere e arti*, Torino 2005, p. 7 n. 12; P. Ventrone, *Simbologia e funzione delle feste identitarie in alcune città italiane fra XIII e XV secolo*, in "Teatro e Storia", 34, 2013, pp. 285-310. Ci sarebbe poi da chiedersi se il Fontana abbia avuto un ruolo nelle relazioni artistiche tra il ducato e l'Ungheria di Mattia Corvino, che vedono l'invio nel 1485 da parte del Moro di una Madonna di «ottimo pittore», il viaggio di Caradosso in Ungheria nel 1489 «per ornare gli argenti dela tavola del serenissimo re», e la promessa nel 1489 di una statua di Bacco da far condurre in Ungheria da Caradosso in un secondo viaggio nell'anno successivo, e mai avvenuto probabilmente per la morte del re. Cfr. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., pp. 65, 94 n. 82.

²⁵ E. Rossetti, *Bramante cortigiano? Note sui rapporti tra l'artista urbinato e la società milanese, in Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499*, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale e C. Quattrini, Milano 2015, pp. 95-99: 96.

²⁶ Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, p. 132.

²⁷ Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro* cit., p. 161, doc. 207.



258 Musa Polimnia, affresco proveniente da palazzo Fontana Silvestri, ora alla Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

ti, a destra, come nel caso di palazzo Mozzanica a Lodi, un altro caso di palinsesto fortemente problematico²⁸.

Il portale è configurato come un arco di trionfo all'antica a scala domestica, della stessa pietra di Angera dei capitelli del cortile²⁹: semicolonne corinzie issate su alti piedistalli, con fusto composito, metà scanalato e metà a bulbo, inquadrano un arco centinato a cui non mancano i soliti tondi nei pennacchi con i profili imperiali di Nerone e Galba (fig. 259). Francesco Fontana sembra dunque seguire la moda inaugurata dai fratelli Da Rho in palazzo Landi a Piacenza negli anni Ottanta, e che avrà così fortuna in provincia: dalla porta Stanga a Cremona al portale Mozzanica a Lodi, tutti peraltro commissionati da personaggi con incarichi presso la corte sforzesca, spesso con palazzo anche a Milano. Tuttavia rispetto a questi esempi il portale milanese ne è una variante più sobria, nel quale l'ordine mantiene la propria natura senza venire percorso da puntute o paffute figurine a rilievo; mentre la conclusione sommitale appare assente in quanto demandata alla decorazione dipinta.

L'apparato disposto sulla facciata di casa Fontana, che fino alla fine del XIX secolo appariva ancora visibile (fig. 260), è ricordato da Lomazzo con attribuzione a Bramantino nel *Trattato* del 1584³⁰, e poi a Bramante nel testo del 1590:

non sono da passar sotto silenzio le pitture, con grandissima ragione proporzionate, di Bramante, alle quali egli diede lumi così fieri e regolati con le ombre et i lor mezzi, che la natura propria gli resta appresso fredda e secca come [...] nella facciata dei Pirovani in Milano in Porta Orientale, ove si veggon *le figure con tanta maestà, e moto*, che tutti i pittori se ne possono confondere e maravigliarsi, non che disperare di poterle a gran prezzo aggiungerle [...]³¹.

²⁸ *Supra*, pp. 266-283.

²⁹ *Intervento di conservazione del fronte principale di Casa Fontana Silvestri. Relazione tecnica*, in "Milano nei cantieri dell'arte", 2001, www2.milanoineicantieridellarte.it/casa-fontana-silvestri/.

³⁰ G.P. Lomazzo, *Trattato dell'arte della pittura*, 1584, V, 15, p. 271, in Id., *Scritti sulle arti*, a cura di R.P. Ciardi, Firenze 1975, vol. II, pp. 236-237, all'interno di una breve rassegna di facciate dipinte a Milano menziona una facciata di Bramantino in Porta Orientale nel capitolo sulla prospettiva intitolato *Della terza vista mentita superiore*, ovvero sulle figure scorciate. La descrizione di Vasari, in seguito alla visita a Milano del 1566, «Bramantino [...] nella facciata del signor Bernardo Scacalarozzo dipinse quattro giganti che sono finti in bronzo e sono ragionevoli» è stata ricondotta da Rossana Sacchi ai maestri di Zecca Luigi e Bernardo Scaccabarozzi, residenti nelle case della Zecca sin dal 1488, sulla cui facciata dunque si trovavano gli affreschi di Bramantino, condotti sul modello di Vulcano e dei suoi tre aiutanti. G. Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori e architettori nelle redazioni del 1550 e 1568*, a cura di R. Bettarini e P. Barocchi, Firenze 1984, vol. V, p. 433; R. Sacchi, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, vol. I, pp. 82-93; R. Cara, E. Rossetti, *Troso da Monza prospettico lombardo tra Roma e Milano*, in "Prospettiva", 126-127, 2007, pp. 115-127.

³¹ G.P. Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura*, 1590, p. 133, corsivi miei.

Lomazzo sorvola completamente sull'architettura dipinta, che rivestiva completamente la facciata, quasi questa rappresentasse un mero telaio di sostegno per le figure più degne di nota. Tuttavia, stando alle fonti grafiche, un rilievo di Tito Vespasiano Paravicini (1878) e due di Federico Frigerio (1896 e 1902), la facciata si mostrava tutta scandita da una griglia di ordini architettonici dipinti su un paramento a bugnato gentile, sulla cui attribuzione a Bramante già Malaguzzi Valeri, Costantino Baroni e Arnaldo Bruschi hanno espresso parecchie perplessità³². Il modello è colto – palazzo Rucellai – con il solo precedente noto all'altezza degli anni Ottanta in Lombardia, per la sovrapposizione di ordini su un prospetto civile, di palazzo Beccaria (1481), con *a latere* il primo progetto per la facciata di San Satiro verso via Falcone³³; mentre l'*opus isodomum* a Milano in quegli anni riveste l'edificio nel medaglione inferiore dell'affresco dell'*Argo* in Castello (1485), palazzo Eustachi (1486) e lo sfondo dell'*Eraclito e Democrito* di casa Visconti (Bramante, 1487-1488) (figg. 30, 20, 19)³⁴.

Al piano terreno le semicolonne in pietra del portale entrano in risonanza con un apparato dipinto di semicolonne – con i fusti variati: lisci, a scanalature verticali e diagonali – ribattute da larghe paraste sintetiche specchiate con capitello a patere. Le colonne *siate* sono una rarità nel Quattrocento, originano dalla Porta Borsari di Verona, ma ne troviamo una trascrizione, alquanto sommaria, nel grande catalogo della cappella Colleoni a Bergamo. La parasta “astratta” è motivo appartenente all'ambito bramantesco, in quella linea di ragionamento comune a Francesco di Giorgio sull'astrazione degli ordini, che si versa nel Duomo di Pavia, educa Bramantino, e ritroviamo nella parasta ribattuta sintetizzata in un tratto neutro di muratura nel cosiddetto disegno del Louvre. Negli anni Ottanta la riflessione sull'ordine ribattuto è effettivamente materia tutta bramantesca,³⁵ e si esprime alle diverse scale nel basamento di palazzo Eustachi, nello sfondo del medaglione dell'*Argo* (paraste ribattute con alette neutre), fino ai grandi gangli plastici dei pilastri a fasci per Pavia.

³² Già Malaguzzi Valeri, *La corte di Lodovico il Moro* cit., vol. II, pp. 18-20, 36-38, divide la descrizione dell'architettura dipinta, abbinandola a quella degli *Uomini d'Arme* di casa Visconti e al *Cristo* di Chiaravalle, da quella reale valutata nel suo complesso sostanzialmente mediocre. Cfr. Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 764.

³³ *Supra*, pp. 339-340, 548.

³⁴ Da non sottovalutare l'associazione tra un ordine di semicolonne corinzie con fusto scanalato e rivestimento bugnato a diamante nel paramento dipinto nel piazzone a Vigevano, datato 1494-1495: cfr. L. Giordano, *Costruire la città: la dinastia visconteo-sforzesca e Vigevano*, Vigevano 2012, pp. 65-73. Per l'elaborazione di paramenti murari dipinti a bugne isodome in ambito Mantegna-Fancelli, cfr. M. Bulgarelli, *Mantova: 1470 e dintorni. Alberti, Fancelli, Mantegna*, in *Leon Battista Alberti e l'architettura*, a cura di M. Bulgarelli et al., Cinisello Balsamo 2006, pp. 121-147: 130-133.

³⁵ R. Schofield, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, in “AL”, 167, 2013, pp. 5-51: 32-35.

In palazzo Fontana la semicolonna ribattuta dalla parasta appare però un sintagma in difficoltà, soprattutto notando come il fusto sia in realtà sdoppiato, quindi su ogni lato della semicolonna si trovi una lesena indipendente, completa della propria specchiatura. L'indecisione tra seguire una *ratio* tettonica o meramente decorativa è segnalata dalla trabeazione superiore che scorre senza inflessioni sui sostegni sottostanti, mentre il risalto viene "plasticamente" sostituito da una testa clipeata nel fregio decorato a figure fitomorfe, alla lombarda.

Al piano superiore il partito architettonico appare decisamente semplificato: invece che semicolonne troviamo piatte paraste con fusti specchiati e decorati, dotate di capitelli italici tutti uguali (il che finisce per stridere con la *varietas* dei fusti delle semicolonne inferiori e la possibilità d'invenzione che la pittura offre). Al di sopra, nel fregio figurato con putti e tritoni, scene agresti e acquatiche vengono suddivise da tondi, da alcuni dei quali si sporgono teste assai composte. Anche il disegno delle finestre, monofore centinate appoggiate alla trabeazione sottostante che funge anche da parapetto, in linea con le finestre rettangolari del piano inferiore, rimanda da una parte ancora alla Porta Borsari, ma anche all'area urbinata: segnatamente alla facciata orientale del palazzo Ducale di Urbino, prospiciente San Domenico, dove nella continuazione delle murature tardomedievali si assiste alla trasformazione delle bifore in finestre dal profilo centinato in corrispondenza di aperture inferiori con perimetro rettangolare sormontate da cornice sporgente (fig. 262). La stessa associazione si intravede realizzata in palazzo Beccaria a Pavia, qui come a Milano, a differenza della pietra chiara urbinata, in cotto, materiale lombardo, a ribadire la propria identità culturale e geografica³⁶.

Con una facciata dipinta, il committente dell'operazione ha la possibilità di aggiornare in modo relativamente economico il prospetto di un palazzo dissimulando una serie di preesistenze disomogenee. E infatti possiamo notare come il ritmo delle aperture resti irregolare, così come la corrispondenza tra i tondi nel fregio superiore e la sommità delle arcate delle finestre sottostanti: infatti il passo dei sostegni dipinti non è pure regolare, tuttavia si configura come una sorta di sistema elastico nel tentativo di gestire i vari disassamenti generati dalle bucatore delle finestre, con l'ulteriore contributo delle figure che introducendo un dato dinamico – «*con tanta maestà, e moto*» – contribuiscono ad assorbire parzialmente l'irregolarità della griglia³⁷.

³⁶ Finestre monofore centinate hanno origine nelle antichità di Verona, note ad Alberti che le trasferirà a Mantova nel Sant'Andrea, mentre si trovano nella piazza di Vigevano con molti dubbi sull'autografia bramantesca (con Bramante documentato tra il 1492 e il 1495), associate al tondo superiore (come nel brunelleschiano palazzo di Parte Guelfa).

³⁷ Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* cit., p. 133, corsivi miei.

La facciata di palazzo Fontana, da datare non prima della fine degli anni Ottanta, parrebbe dunque assommare le recenti novità delle ricerche bramantesche con quanto si andava costruendo in provincia in materia di edilizia privata civile, il tutto mischiato senza grandi complessi (fig. 261). Inoltre va osservato come il linguaggio architettonico di questo prospetto non si accordi perfettamente col lessico messo in opera all'interno del palazzo. È possibile che si sia proceduto, come consuetudine, per campagne di lavori successive: le opere in pietra, la sala delle Muse, la facciata dipinta, non necessariamente in quest'ordine.

Una facciata siffatta parrebbe testimoniare senza problemi dei piani di riqualificazione architettonica della città sostenuti da Ludovico il Moro tra il 1492-1493 anche attraverso appositi strumenti legislativi come la *Laute edificare*, per ottenere quell'immagine della città spaziosa, decorata, dipinta, e ordinata descritta dal Cagnola: «Questo glorioso et magnanimo principe [...] ne le contrade de la cittade tutti li obstaculi fece torre via, e le faciate fece dipingere, ornare e imbellire»³⁸.

Sin qui l'architettura dipinta, ricca di spunti bramanteschi ma non del tutto convincente per quanto riguarda la sua apparecchiatura.

Come notato prima, le fonti però si concentrano sulle figure dipinte. Lomazzo descrive:

E sono il Pò, fatto in guisa di Rè per essere egli capo di tutti gli altri fiumi, il quale tiene nella manca il cornucopia e nella destra l'asta con il vaso in cima, et Amfione, il quale canta nella Lira. E vi sono ancora due figure assise, una delle quali è Giano edificator di Genova, col suo dominio in mano, e nell'altra il valore della Italia tutto ignudo col bastone in mano sì come quello ch'è superiore a tutti gli altri Domini et Provincie³⁹.

Ma nei rilievi vediamo solo tre figure, e tutte in piedi.

Edoardo Rossetti ha illuminato la vicenda della vendita del palazzo a Cristoforo Pallavicini nel 1504 come un vero e proprio inglobamento del palazzo del Fontana nel quartiere familiare dei Pallavicini di Busseto a Porta Orientale, il cui nucleo principale da almeno un secolo era il "sedimen Aquile" in San Babila, affacciato su corso di Porta Orientale, abitato in quegli anni da Ottaviano Pallavicini (con in biblioteca un Vitruvio richiesto da Leonardo da Vinci)⁴⁰. L'occasione per i Pallavicini di occupare completamente il gigantesco isolato è il matrimonio tra Cristoforo

³⁸ *Storia di Milano scritta da Giovanni Pietro Cagnola*, ed. C. Cantù, in "Archivio storico italiano", III, 1842, pp. 188-189.

³⁹ Lomazzo, *Idea del Tempio della pittura* cit., p. 133.

⁴⁰ Rossetti, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., pp. 58-60.

e Bona Pusterla, e Rossetti indica il trionfo in città di Luigi XII dopo la presa di Genova nel maggio 1507 come momento ideale per il rinnovo di entrambe le residenze pallavicine⁴¹. I giganti Fontana-Pallavicini avrebbero unito i due palazzi secondo un'iconografia adeguata all'occasione: Giano come rappresentazione di Genova, il Valore d'Italia (peraltro già richiamato in uno degli allestimenti a Porta Ticinese che rappresentava l'Italia con le sue città), e il Po perno dello stato Pallavicino, a ribadire orgogliosamente la potenza del casato⁴². Tuttavia in quest'iconografia resta problematico il personaggio di Anfione, colui che eresse le mura di Tebe muovendo le pietre col suono della lira, più legato all'iconografia delle Muse (Dante invoca l'aiuto delle Muse «ch'aiutaro Anfione a chiudere Tebe», *Inferno*, XXXII, 11) e dunque al programma di Francesco Fontana.

Della casa Pallavicini, poi palazzo Arese, nulla è sopravvissuto, ma resta plausibile l'ipotesi che si sia proceduto attraverso una sommatoria di interventi successivi, e che sulla facciata dipinta commissionata da Francesco Fontana si sia innestato un secondo intervento in occasione del cambio di proprietà del palazzo per adeguarlo al nuovo *status* pallavicino.

Se volessimo invece seguire fino in fondo l'ipotesi di un rinnovo completo al 1507, ci troveremmo di fronte a un apparato architettonico che avrebbe un po' troppo nostalgicamente richiamato in epoca francese una Milano ormai passata: quella bramantesca e sforzesca. Ma Bramante, dal 1499 è a Roma, al servizio di Giulio II, e nel 1507 è impegnato nel cortile del Belvedere, e con i progetti per San Pietro e per via Giulia. A Milano nel 1505 Cristoforo Solari, uno dei migliori allievi milanesi di Bramante, fornisce il modello per il quadriportico di Santa Maria presso San Celso e quello per il chiostro di San Pietro al Po, il cui partito architettonico dell'ordine di semicolonne inquadranti l'arco dimostra la conoscenza di architetture romane di Francesco del Borgo, quali palazzo Venezia e la Loggia delle Benedizioni, mentre la concezione spaziale trova evidenti analogie con il chiostro di Santa Maria della Pace. Il mondo artistico era a quel punto cambiato.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² Nella casa adiacente di Antonio Maria Pallavicini, dal 1531 s'insedierà Giovanni Battista Pusterla di Baldassarre (dunque fratello di Daria Botta), marito di Chiara Pallavicini e genero di Antonio Maria, con la sua collezione proto-*wunderkammer* di oggetti provenienti dalla bottega dei De Donati e forse di dipinti di Bernardino Luini. Cfr. *ibidem*; C. Cairati, *Gli inventari di Giovanni Battista Pusterla: il ritratto di un committente tra Bernardino Luini, i da Corbetta e Giovanni Angelo del Maino (1538)*, in *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012, pp. 135-155: 138-141.



259 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Portale.

260 F. Frigerio, *Facciata di Palazzo Fontana Silvestri in corso Venezia a Milano*, 1896. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano.

261 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Prospetto su corso Venezia.

262 Palazzo Ducale, Urbino. Prospetto verso San Domenico.



Tempi e prospettive

Sulla base delle analisi svolte in questo studio è possibile sintetizzare schematicamente alcuni caratteri ricorrenti nell'edilizia privata lombarda a partire dai primi anni Ottanta. Il palazzo milanese, e lombardo, si svolge intorno a un cortile a pianta quadrangolare, porticato, a partire dal modello fiorentino; purtuttavia, dato che la maggior parte degli interventi s'innesta su situazioni preesistenti, difficilmente viene osservata una rigida regolarità, sia nelle giaciture che nell'apertura di bracci porticati. Sovente i bracci sono tre (palazzi Borromeo, di Cicco Simonetta, Trivulzio, Tolentino, Fontana-Silvestri, Fodri, Beccaria, il secondo cortile di Cecilia Gallerani) o due (palazzi Eustachi, Mozzanica), mentre a quattro bracci porticati sono i cortili dei palazzi Botta, Bottigella, Gallerani, Raimondi e quello di Gaspare Ambrogio Visconti⁴³. Va altresì notato come la mentalità milanese non sembri interessata alla rigida configurazione a blocco compatto alla fiorentina: a discapito delle sequenze cerimoniali, esemplate sull'idea di ricostruzione della casa degli antichi, prevale invece una sommatoria di funzioni pratiche disposte in lunghe sequenze sullo stesso piano e suddivisioni in quartieri funzionalmente specializzati⁴⁴.

La questione dello *xysto-viridario*, posta con sicurezza nel cortile a tre bracci del palazzo dei Tolentino (1494), e con verosimile consapevolezza in quello di Cecilia Gallerani⁴⁵, negli altri palazzi è difficilmente ravvisabi-

⁴³ Cfr. la ricostruzione proposta sulla base dei documenti da E. Rossetti e M. Ceriana, *I "baroni" per Gaspare Ambrogio Visconti*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 55-70, a pp. 59 e 61.

⁴⁴ Sulla distribuzione delle funzioni, a parte la ricorrente divisione in quartieri maschili e femminili – si veda la lista di richieste della committenza e le note di Leonardo nel progetto di palazzo al f. 158 del codice Atlantico (pubblicato da C. Pedretti, *Leonardo da Vinci. The Royal Palace at Romorantin*, Harvard 1972, pp. 16-23) – è difficile ravvisare regole precise, dato che, per esempio, troviamo uffici e ambienti di lavoro al piano terreno con spazi di rappresentanza e stanze private al piano nobile nei palazzi Visconti e Botta, ma negli stessi anni in palazzo Trivulzio la sequenza delle sale di ricevimento, compresa la "Camera dell'Oro", si svolge al piano terreno. Cfr. i volumi curati da Aurora Scotti, *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, Milano 2000, e *Aspetti dell'abitare e del costruire a Roma e in Lombardia tra XV e XIX secolo*, Milano 2005; *Squarci d'interni. Inventari per il Rinascimento milanese*, a cura di E. Rossetti, Milano 2012; L. Giacomini, *Privata commoditas et publica elegantia. Case da nobile seu palatij nella Milano borromaica (1560-1631)*, Lewiston-Lampeter 2017; inoltre: G. Jean, *La "casa da nobile" a Cremona. Caratteri delle dimore aristocratiche in età moderna*, Milano 2000; P. Thornton, *The Italian Renaissance Interior 1400-1600*, London 1991; D. Howard, *Seasonal Apartments in Renaissance Italy*, in "Artibus et Historiae", 43, 2001, pp. 127-135; M. Folin, *Princes, Towns, Palaces: A Renaissance "Architecture of Power"*, in *A Renaissance Architecture of Power. Princely Palaces in the Italian Quattrocento*, a cura di S. Beltramo, F. Cantatore e M. Folin, Leiden 2015, pp. 3-27: 17-19.

⁴⁵ E. Rossetti, *Sebastiano Ferrero a Milano: un finanziere sabaudo nel segno della continuità*, in *Il Rinascimento a Biella. Sebastiano Ferrero e i suoi figli*, a cura di M. Natale, Cinisello Balsamo 2019, pp. 120-133. Sulla consapevolezza nell'applicazione di modelli antiquari nell'edilizia civile milanese nel secondo Quattrocento, cfr. il capitolo *Le case degli antichi a Milano: 1968-1498*, in R. Martinis,

le, anche se spesso questa disposizione (che ben si adatta ai siti irregolari) ricorre, e troverà la sua espressione più articolata, in una monumentalità a scala urbana, nel cortile del Belvedere Vaticano. Un modello tuttavia si può registrare nel trecentesco palazzo di Bernabò Visconti a San Giovanni in Conca, paragonato da Biondo Flavio nel IX libro della *Roma trionfante* alle *domus* antiche, con «tre portici quadrati con colonne di marmo altissime, che sostengono il portico, che vi è sopra» con «belle e ricche pitture [...] e per le mura, e per le intempiature, che non è per avventura men vago questo lavoro, che quello degli antichi si fusse». Questo presentava un cortile a tre bracci e ordini sovrapposti, architravati – come nella trecentesca Reggia dei Carraresi a Padova – e incrostazioni marmoree finte a pennello e a graffito surrogavano l'*auctoritas* degli antichi⁴⁶.

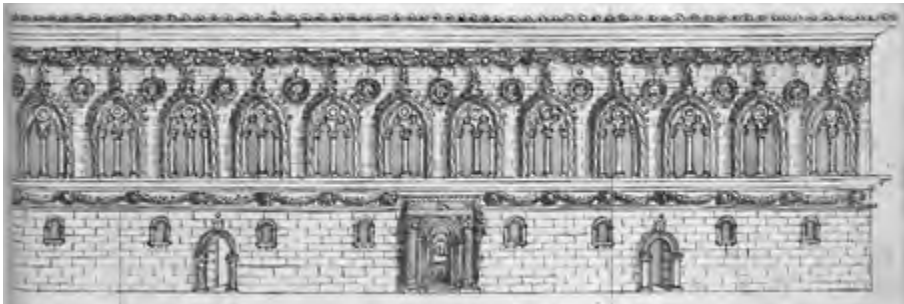
Una policromia a pennello a simulazione di *crustae* e intarsi marmorei multicolori antichi rivestiva anche l'altro precoce esempio di ripresa dell'Antico: il grande palazzo di Giovanni Visconti (zio di Bernabò), celebrato da Paolo Giovio come *Pontificia domus*, con cortile «in modum claustrum quadratum» su due livelli a riproporre il tipo della *domus* degli antichi⁴⁷. Ma non solo, come sottolinea con forza Serena Romano, nella lettura dei lacerti di altissima qualità della grande sala affrescata con un'intelaiatura architettonica dipinta inquadrante scene riconducibili al mito della fondazione di Roma, e databili precocemente agli anni Quaranta del Trecento, «a Milano si fabbrica un linguaggio che non è solo dolcissimo e unito; è forte, antico e illusivo», erede per le raffinate policromie di modelli tardo antichi allora ancora visibili.⁴⁸

L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano, Milano 2008, pp. 69-115.

⁴⁶ *Roma trionfante di Biondo da Forlì, tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare*, Venezia 1543, f. 332; sul palazzo di Bernabò si vedano le analisi di E. Rossetti, *In «contrata de Vicecomitibus». Il problema dei palazzi viscontei nel Trecento tra esercizio del potere e occupazione dello spazio urbano*, in *Modernamente antichi. Modelli, identità, tradizione nella Lombardia del Tre e Quattrocento*, a cura di P.N. Pagliara e S. Romano, Roma 2014, pp. 11-43; e P.N. Pagliara, *Buon Governo, magnificenza e presenza dell'Antico. I palazzi di Giovanni e di Bernabò a Milano*, in *ibidem*, pp. 73-118: 97-101. Un «Blondus de Roma trionfanti» è registrato nell'inventario dei libri della biblioteca di Gaspare Ambrogio Visconti a Milano nel 1499: E. Rossetti, *Ritratti di baroni in città e vedute urbane di campagna. Un inedito inventario di Gaspare Ambrogio Visconti (1499)*, in *Squarci d'interni* cit., pp. 71-100: 96-100.

⁴⁷ G. Fiamma, *Manipulus Florum*, *ibidem*, pp. 84-87. Pagliara indica per questa disposizione un passaggio fondamentale nella nota di Biondo Flavio circa la continuità d'uso tra le case degli antichi e i monasteri medievali «Molti monasterij ancho, massimamente de gli antichi edificij, de l'ordine di San Benedetto, ritengono questa forma già detta degli antichi edificij, perche ne furono gran parte di loro da principio edificati sopra case di que cittadini antichi Romani», *Roma trionfante* cit., f. 332.

⁴⁸ S. Romano, *La grande sala dipinta di Giovanni Visconti. Novità e riflessioni sul palazzo arcivescovile di Milano*, in *Modernamente antichi* cit., pp. 119-144: 144; D. Spinelli, *La decorazione a stucco della magna sala di Giovanni Visconti nel Palazzo Arcivescovile di Milano. Ritrovamenti e proposte*, in «AL», 186-187, 2019, pp. 24-32.



263 Testa clipeata proveniente dal palazzo del Banco Mediceo, Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano.

264 Antonio Averlino detto il Filarete, facciata del Banco Mediceo, *Trattato di Architettura*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I. 140, f. 192r.

La monumentalità dei complessi viscontei di Bernabò e Giovanni doveva essere ancora allo scadere del Quattrocento un valore imprescindibile nel panorama milanese: l'aspirazione a indossare vesti all'antica nei cortili milanesi, «lucide come specchi» e colorate passava dall'età viscontea a quella sforzesca in una *translatio* senza soluzione di continuità⁴⁹.

Ciò che è già Antico si salda in perfetta sintonia, attraverso la *medicean legacy*, con quanto si elabora a Firenze, nella facciata bipartita e «ornata di colori» del Banco Mediceo (fig. 264)⁵⁰. Il disegno filaretiano fornisce una perfetta modulazione fra tradizione milanese e modernità all'antica: su un registro a opera isodoma, nel quale emerge l'episodio autonomo del portale, si sovrappone una teoria di bifore, intervallate nei «pennacchi» da tondi con busti sporgenti; infine, pur in assenza di ordini architettonici, ricingono i piani trabeazioni all'antica sul modello fiorentino di palazzo Medici.

È questo schema bipartito che si fa strada a Milano e in Lombardia, e diviene rapidamente modello per il palazzo privato, a differenza di ciò che si va elaborando negli stessi anni a Firenze, Venezia e Roma⁵¹.

Nonostante le grandi moli edilizie in gioco, la bipartizione orizzontale resta una suddivisione ricorrente per le facciate lombarde, gestibile mediante l'introduzione di alti fregi decorati da sequenze narrative su formelle di terracotta seriali e ripetibili (Landi, Fodri, Mozzanica, Beccaria), eventualmente scanditi da un ordine abbreviato (Eustachi); e conclusioni con attici (Beccaria, Mozzanica) o ancora mediante alti fregi decorati con teste in cotto (Banco Mediceo, Eustachi, Landi, Fodri) (fig. 263).

L'utilizzo di una griglia di ordini architettonici in facciata sembra una rarità: appare a Milano nella seconda metà degli anni Ottanta nel primo registro di palazzo Eustachi attraverso un sistema di paraste ribattute, mentre al di sopra un sistema qualificabile come un ordine da piano attico segna il passaggio a una sequenza di serliane impostate su massicci settori murari (così strano da porre parecchi problemi anche agli storici più navigati). Questa soluzione è forse preceduta dallo schema, rigido e

⁴⁹ Anonimo Morelliano [M. Michiel], *Notizia d'opere di disegno nella prima metà del secolo XVI, esistenti in Padova, Cremona, Milano, Pavia, Bergamo, Crema e Venezia*, Bassano 1800, p. 54. Edoardo Rossetti ha ricostruito come dallo smembramento della corte di Bernabò restino nel Quattrocento il palazzo che Ludovico il Moro vende nel 1481 al maestro delle Entrate Antonio Marliani (nella seconda metà del XVI secolo diventerà dei marchesi di Caravaggio) e quello acquistato nel 1450 da Sagramoro Visconti (poi dei Visconti di Brignano): Rossetti, *In «contrata de Vicecomitibus»* cit., pp. 23-24.

⁵⁰ A. Averlino detto Filarete, *Trattato di Architettura*, a cura di A.M. Finoli e L. Grassi, Milano 1972, pp. 698-704.

⁵¹ Per una rassegna sintetica: C.L. Frommel, *Abitare all'antica: il Palazzo e la Villa da Brunelleschi a Bramante*, in *Rinascimento. Da Brunelleschi a Michelangelo. La rappresentazione dell'architettura*, a cura di H. Millon e V. Magnago Lampugnani, Milano 1994, pp. 183-203.

poco coerente, di palazzo Beccaria a Pavia (1481 e seguenti), in cui un basamento scandito da semplici paraste, sostiene, sempre con la mediazione di un fregio in cotto riccamente decorato, un piano a candelabre appiattite. Queste ultime appaiono come una tipica inflessione lombarda: predilette da scultori-architetti, ma frequentate anche da Bramante e nei cantieri bramanteschi, importano all'interno del linguaggio architettonico coloriture dialettali che volentieri propongono una crasi tra parti diverse del discorso (incisione Prevedari; portali Landi e Stanga; palazzo Fodri, sala dipinta e cortile; esterno della tribuna di Santa Maria delle Grazie; piazza di Vigevano).

All'interno di questo quadro, l'*exemplum* di palazzo Raimondi a Cremona (1494-1499), la cui facciata è misurata da coppie di paraste sovrapposte a un paramento bugnato, suona come un assolo quasi inaudito, abbinando il motivo trionfale del binato a un rivestimento lussuoso che di lì a poco verrà consigliato da Paolo Cortesi per le residenze cardinalizie romane⁵². In questo modo la serie di cui la facciata del Banco Mediceo è capostipite, e che si compone di pochi esempi, di qualità ondivaga, come i palazzi Eustachi, Fodri e Raimondi, appare dare sostanza a ciò che già in età viscontea era stato evocato con mezzi più economici, e allo stesso tempo annunciare i ragionamenti che verranno espressi a Roma, segnatamente in palazzo Caprini.

Di molte altre facciate lombarde contemporanee al momento non sappiamo⁵³, parecchie di esse devono aver seguito la tradizione di un rivestimento dipinto, sovente di grande ricercatezza (a partire dagli affreschi di Bergamo, passando per i palazzi Landi a Piacenza, Bottigella a Pavia, forse quello di Gaspare Ambrogio Visconti a Milano, fino ai prospetti sul *piazzazone* superiore di Vigevano), esito di una cultura in cui la commistione tra architettura reale e *ficta* data fin dai palazzi viscontei.⁵⁴ L'assenza di architettura in facciata appare poi bilanciata da monumentali e elaborati portali, quasi delle parti per il tutto, affidati a scultori come i fratelli Da Rho oppure Maffiolo da Carrara (palazzi Landi a Piacenza, Stanga e Fodri a Cremona).

⁵² M. Daly Davis, *Opus isodomum at the Palazzo della Cancelleria. Vitruvian Studies and Archaeological and Antiquarian Interests at the Court of Raffaele Riario*, in *Roma, centro ideale della cultura dell'Antico nei secoli XV e XVI. Da Martino V al Sacco di Roma 1417-1527*, a cura di S. Danesi Squarzina, Milano 1989, pp. 442-457.

⁵³ Cfr. la ricerca *In the Mirror of the Past: Rediscovering Identity and Form in Antiquity. The Graphic Corpus of Tito Vespasiano Paravicini between Renaissance and Neo-Renaissance*, finanziata dal Fondo nazionale svizzero, e condotta da chi scrive con Edoardo Rossetti, sul corpus di disegni risalenti agli ultimi decenni del XIX secolo, ritraenti edifici rinascimentali della Lombardia e del Canton Ticino, opera dell'architetto Tito Vespasiano Paravicini (1830-1899), conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano (p3.snf.ch/project-185344).

⁵⁴ S. Novelli, *Tracce di facciate dipinte nella Milano medievale: tra il Palazzo Arcivescovile e la Corte dell'Arengo*, in "AL", 186-187, 2019, pp. 33-48; E. Rossetti, *Materiali per il catalogo di un patrimonio perduto: le facciate dipinte nella Milano del primo Rinascimento*, *ibidem*, pp. 49-68.

na, Mozzanica a Lodi e Milano). Nella stessa linea, a dare misura a questi ampi volumi, intervengono i fregi seriali in terracotta a stampo che paiono unificare entro un unico linguaggio decorativo “lombardo” le immagini dell’autorappresentazione di committenti più o meno esigenti.

A Roma, da Roma

Bramante Architetto affermava ch’a tutti coloro che vengono mastri a Roma in questa professione, era necessario spogliarsi à guisa de’ serpi di tutto ciò ch’avevano altrove imparato et ciò provava egli con l’esempio di sé medesimo, dicendo che prima ch’egli vedesse questa città si dava à credere d’essere Pittore et Architetto eccellente, ma che dopo haverla praticata molti anni s’avvide dell’error suo, il che fu cagione, che datosi a disegnare una gran parte de gl’edifitij antichi di Roma, di Tivoli, di Preneste et d’altri assai luoghi studiando, notando et imparando qualche cosa di nuovo ogni giorno, aperse la strada à l’antica buona et regolata Architettura⁵⁵.

Il trasferimento a Roma di Bramante appare il naturale proseguimento del cammino di una ricerca paziente intorno alla *res aedificatoria*, secondo una riflessione che intreccia diversi ragionamenti sulla natura del linguaggio architettonico, sulle strutture, sulla decorazione e le reciproche relazioni.

Per l’architetto di cinquantacinque anni «versatile come la ruota di un vasaio»⁵⁶ è il tempo della «buona Architettura, che dagli antiqui fino a quel tempo era stata sepolta»⁵⁷.

Come osserva Salvatore Settis, il catalogo delle antichità si offre allo sguardo e al metro degli artisti giunti a Roma come un magma antiquario, sollecitando una «trama fittissima di pensieri e di ambizioni, sperimentazioni e fallimenti, dove trovino posto distintamente e insieme, trascrizioni scolastiche o visioni vertiginose»⁵⁸. A fronte di tutto ciò, Roma e l’Antico sembrano imporre una pausa di profonda riflessione:

⁵⁵ Lettera di Guglielmo della Porta a Bartolomeo Ammannati, 1560 ca., in C. Pedretti, *Leonardo architetto*, Milano 2007, p. 116.

⁵⁶ A. Guarna, *Simia*, Milano 1517, fa dire a Bramante di sé stesso: «Quocumque me vocaveris, praesto sum, vorsutior rota figurari», ed. a cura di E. Battisti, Roma 1970, p. 109. Il *Simia* è pubblicato a Milano da Gottardo da Ponte ed è dedicato a Gian Lodovico II Pallavicini di Cortemaggiore, già destinatario dell’undicesima novella di Matteo Bandello. Cfr. S. Simoncini, *Guarna, Andrea*, DBI, LX, 2003, *ad vocem*.

⁵⁷ S. Serlio, *Il Terzo Libro di Sabastiano Serlio Bolognese, nel qual si figurano, e descrivono le antiquità di Roma, e le altre che sono in Italia, e fuori de Italia*, Venetia 1544, p. 36.

⁵⁸ G. Agosti, V. Farinella, S. Settis, *Passione e gusto per l’Antico nei pittori italiani del Quattrocento*, in “Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa. Classe di Lettere e Filosofia”, 17, 1987, pp. 1061-1107: 1067-1068.

Aveva Bramante recato di Lombardia e guadagnati in Roma a fare alcune cose certi danari; i quali con una masserizia grandissima spendeva, desideroso poter vivere del suo et insieme, *senza aver a lavorare, potere agiatamente misurare tutte le fabbriche antiche di Roma*. E messovi mano, *solitario e cogitativo se n'andava; e fra non molto spazio di tempo misurò quanti edificizii erano in quella città e fuori per la campagna*, e parimente fece fino a Napoli, e dovunque e' sapeva che fossero cose antiche⁵⁹.

Appare poco agevole conciliare i modi delle ultime opere lombarde, come i chiostri di Sant'Ambrogio, con le prime romane, senza tenere conto di questa battuta d'arresto. In vari modi, queste ultime esprimono la ricaduta delle esperienze lombarde nell'incontro con il contesto culturale e di committenza della corte papale.

Milano accompagna Bramante a Roma, dal sostegno a candelabra della fontana in piazza San Pietro (nelle vedute di Maarten van Heemskerck⁶⁰), alla macchina prospettica del coro di San Giacomo degli Spagnoli; dall'utilizzo di colonne libere in un sistema architravato con ritmo raddoppiato rispetto a uno sottostante arcuato nel chiostro di Santa Maria della Pace, agli organismi a *quincunx* noti fin dalla frequentazione di Francesco di Giorgio, esperiti nel sacello di San Satiro, e che poi avranno esito nei progetti per i Santi Celso e Giuliano in Banchi e San Pietro Vaticano, fino al richiamo grafico delle planimetrie del San Lorenzo e del Duomo di Milano sul verso del foglio UA 20, la cosiddetta pianta dei deambulatori per San Pietro. Solo per indicare alcuni passaggi critici⁶¹.

È ancora a partire dalla Milano sforzesca che si costruiscono le occasioni di committenza dei primi progetti romani – come afferma Vasari, Bramante a Roma è «conosciuto da alcuni suoi amici e del paese e lombar-

⁵⁹ G. Vasari, *Vita di Bramante*, in *Le vite de piu eccellenti pittori, scultori e architettori. scritte da m. Giorgio Vasari pittore et architetto aretino, di nuouo dal medesimo riuiste et ampliate con i ritratti loro et con l'aggiunta delle vite de' viui, & de' morti dall'anno 1550 infino al 1567*, In Fiorenza, appresso i Giunti 1568, Primo volume della parte terza, pp. 28-29, corsivi miei.

⁶⁰ Devonshire's Collection, Chatsworth, UK, pubblicate in Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 709; cfr. A. Di Furia, *Maarten van Heemskerck's Rome. Antiquity, Memory, and the Cult of Ruins*, Leiden-Boston 2019. Riguardo ai lavori per la fontana di San Pietro sono documentati pagamenti tra settembre 1501 e gennaio 1502 ad Alberto da Piacenza, successivamente incaricato il 29 giugno 1509 per «coprire la tribuna della cappella facta in Sancta Maria del Populo secondo l'ordine e stima di maestro Bramante», documenti e bibliografia raccolti in F. Repishti, *Alberto da Piacenza «architector»*, in "Bollettino d'Arte", 29, 2016, pp. 101-105.

⁶¹ Si veda la sezione *Bramante a Roma* degli atti del convegno *Bramante a Milano e l'architettura fra Quattro e Cinquecento*, a cura di B. Adorni, F. Repishti, A. Rovetta e R. Schofield, pubblicati in "AL", 176-177, 2016, in particolare H. Günther, *Gli elementi provenienti dall'Italia settentrionale nell'architettura di Bramante a Roma*, pp. 144-151.

di»⁶² – tutti associabili all’ambiente cardinalizio filospagnolo, in un ganglio complesso di relazioni che si propagano a partire da quella consolidata con Ascanio Sforza: Bernardino Carvajal⁶³, Oliviero Carafa⁶⁴, Adriano Castel-

⁶² Vasari, *Vita di Bramante* cit.

⁶³ G. Fragnito, *Carvajal Bernardino*, DBI, XXI, 1978, *ad vocem*; E. Rossetti, *Visioni di riforma. Il cardinale spagnolo Bernardino López de Carvajal e le élite milanesi nella crisi religiosa di primo Cinquecento (1492-1521)*, Roma, in corso di stampa. Sulla committenza bramantesca di ambito spagnolo, di recente: F. Mariás, *Bramante en España*, in A. Bruschi, *Bramante*, Bilbao, 1987, pp. 7-67; F. Cantatore, *Un committente spagnolo nella Roma di Alessandro VI: Bernardino Carvajal*, in *Roma di fronte all'Europa al tempo di Alessandro VI*, a cura di M. Chiabò, S. Maddalo, M. Miglio e A.M. Oliva, Roma 2001, vol. III, pp. 861-871, con bibliografia; Ead., *San Pietro in Montorio. La chiesa dei Re Cattolici a Roma*, Roma 2007; *Il Tempietto di Bramante nel monastero di San Pietro in Montorio*, a cura di F. Cantatore, Roma 2018. A Carvajal è intestata la giurisdizione di San Giacomo degli Spagnoli negli anni 1499-1500 in cui Bramante «trovossi a consiglio dello accrescimento» della chiesa (Vasari, *Vita di Bramante* cit.). Il rinnovamento della chiesa, convento e tempietto di San Pietro in Montorio, sotto l’auspicio dei reali di Spagna e la direzione di Carvajal rappresenta il legame multiplo e profondo tra il mondo milanese e la diffusione del pensiero amadeita: la cripta del tempietto si innesta sul luogo del martirio di Pietro apostolo e di ritiro del beato Amadeo Menez da Silva, proveniente da Milano nel 1472, che vi detta l’*Apocalypsis Nova*. Qui verrà inscenata nel 1502 la cerimonia di rottura dei sigilli del testo, alla presenza dei cardinali Carvajal e Domenico Grimani, insieme ai frati Giorgio Benigno Salviati e Isaia da Varese. L’*Apocalypsis Nova* verrà poi rielaborata da Salviati e riportata a Milano su ordine di Carvajal, diventando uno dei testi cardine di un sistema di reti devozionali di primissimo Cinquecento. Tra il 1496 e il 1504, Carvajal risiede contemporaneamente a Roma nel palazzo dei Millini in via dell’Anima, la cui cospicua collezione di antichità era nota anche all’anonimo “Prospettivo milanese” delle *Antiquarie prospetiche romane*; e a Milano, in quella che era stata la casa di Cecilia Gallerani. Sarà colui che entrerà nella Milano colpita dall’Interdetto nel dicembre 1511, festeggiato *more pontificio*, ospite del “conciliabolo” di Pisa-Milano, il cui esito finale nella primavera 1512 sarà la decisione di deporre il pontefice. Sodale di Carvajal, è Oliviero Carafa, committente per Santa Maria della Pace, autore di un progetto di riforma del collegio cardinalizio e vicino alle posizioni di Vincenzo Querini e Tommaso Giustiniani: E. Rossetti, *Giudizi universali. Reti devozionali e tensioni escatologiche attorno ai gesuiti milanesi*, in *Le vestigia dei gesuiti L’eredità culturale del Colombini e dei suoi seguaci*, a cura di I. Gagliardi, cds. Cfr. inoltre A.M. Corbo, *La committenza nelle famiglie romane a metà del secolo XV: il caso di Pietro Millini*, in *Arte, committenza ed economia a Roma e nelle corti del Rinascimento (1420-1530)*, a cura di A. Esch e C.L. Frommel, Torino 1995, pp. 121-153; S. Magister, *Censimento delle collezioni di antichità a Roma: 1471-1503*, in “*Xenia Antiqua*”, VIII, 1999, pp. 129-204: 174-176; M. Antonucci, *Bramante nella Roma di Alessandro VI, tra mecenatismo spagnolo e committenza “all’antica”*, in *Bramante en Roma, Roma en España*, a cura di X. Company, B. Franco e I. Castro, Lleida 2014, pp. 79-91.

⁶⁴ F. Petrucci, *Carafa Oliviero*, DBI, XIX, 1976, *ad vocem*; D. Norman, *The Patronage of Cardinal Carafa 1430-1511*, Ph.D. Thesis, The Open University, Milton Keynes 1989, pp. 101-115. Oliviero Carafa è nipote di Diomede, cui succede nella guida della famiglia nel 1487, già committente del palazzo napoletano rivestito in opera isodoma, un vero e proprio saggio di magnificenza, con portale ionico e aperture trabecate all’antica, che dimostra la conoscenza di *exempla* urbinati e mantovani (noti attraverso la mediazione di Leon Battista Alberti, come ipotizza in modo convincente Bianca De Divitiis), e arricchito da un’imponente collezione antiquaria. Cfr. A. Beyer, *Napoli*, in *Storia dell’architettura italiana. Il Quattrocento*, a cura di F.P. Fiore, Milano 1998, pp. 434-469; B. De Divitiis, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia 2007, pp. 43-135, che sottolinea il legame tra Diomede e Filippo Strozzi, altro gran committente fiorentino che nel 1468 gli procurerà i disegni dello studiolo di Piero de’ Medici (*ibidem*, pp. 71-72, 92-94). Carafa dal 1478 è protettore dell’ordine dei Domenicani, cui appartiene Santa Maria delle Grazie a Milano, della quale è priore in quegli anni Vincenzo Bandello; quest’ultimo potrebbe aver giocato un ruolo di primo piano nell’affidamento dell’incarico per il rinnovamento della tribuna a Bramante, così come nel programma dell’*Ultima cena* leonardesca; sarà esecutore testamentario di Ludovico il Moro, e Maestro generale dell’Ordine dal 1501 al 1507, con residenza a Roma tra

lesi⁶⁵, Adriano de Caprinis⁶⁶. Purtuttavia il ruolo di Ascanio Sforza nell'arrivo di Bramante a Roma va decisamente ridimensionato, anche solo in base alla cronologia: egli abbandona la corte papale nel giugno 1499, per rientrare a Roma dall'esilio francese solo per il conclave del 1503, a seguito di Georges d'Amboise⁶⁷.

Se il massimo aggiornamento circa l'edilizia civile privata romana allo scadere del Quattrocento è espresso dal palazzo del cardinale Raffaele Riario (fig. 265), con ordini architettonici disposti su un rivestimento a *opus isodomum*, per il quale Vasari indica un coinvolgimento di Bramante⁶⁸, è con i progetti per i palazzi Castellesi e Caprini che il salto di qualità

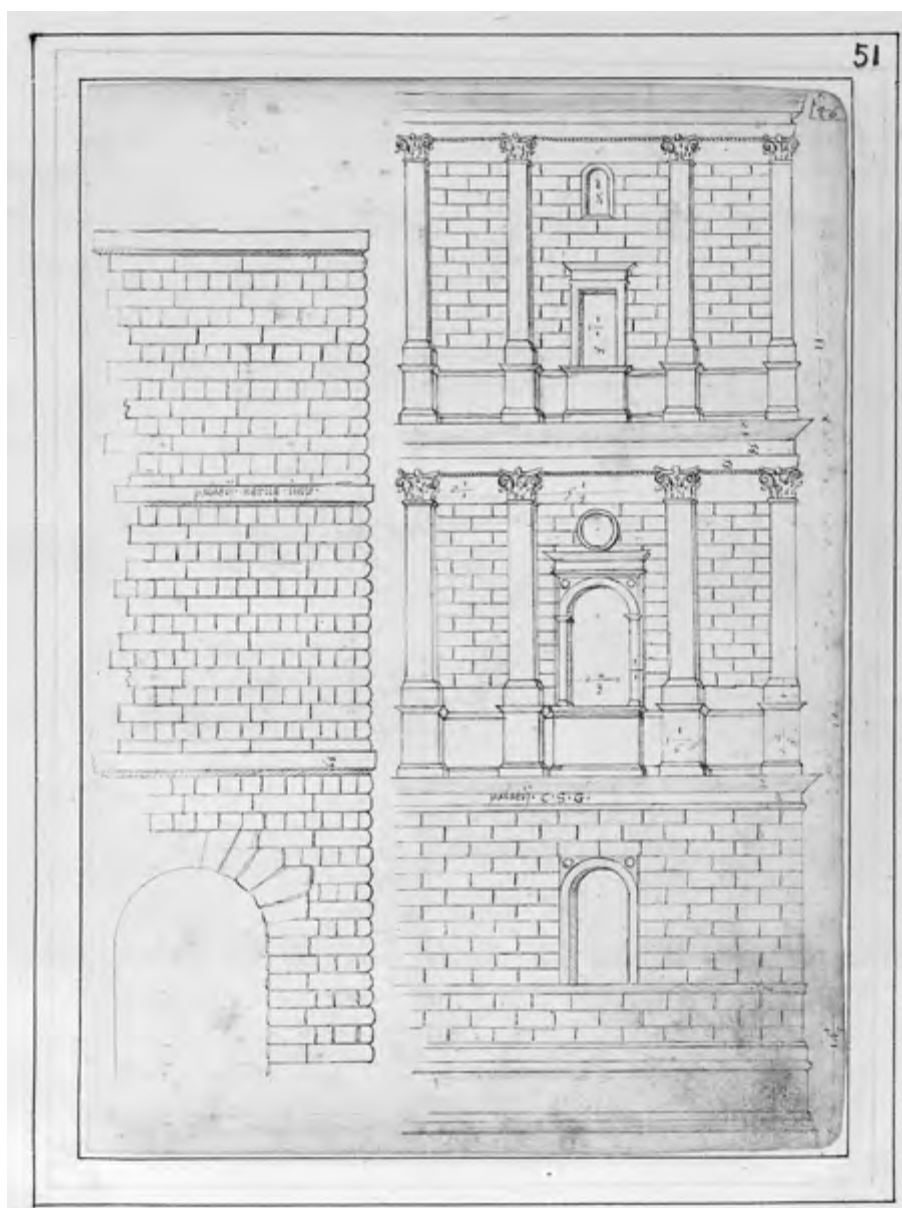
il 1500 e il 1505. Cfr. *Santa Maria delle Grazie: una storia dalla fondazione a metà Cinquecento*, a cura di S. Buganza e M.G. Rainini, in "Memorie domenicane", 2015. Inoltre Carafa è titolare della diocesi di Terracina, presso la quale si ipotizza il viaggio di Bramante nel 1497: «A di primo di Settembre 1497 in Taracina» nel ms. Ital. 1543 della Biblioteca Nazionale di Parigi. Cfr. R. Castagnola, *Milano ai tempi di Ludovico il Moro. Cultura lombarda nel codice 1543 della Nazionale di Parigi*, in "Schifanoia", 5, 1988, pp. 101-185. Se così fosse, i contatti tra l'architetto e il cardinale umanista, si potrebbero datare a quell'occasione, rendendo verosimile una progettazione del chiostro di Santa Maria della Pace all'inverno 1499 (con posa in opera dei pilastri documentata nel 1500). La residenza romana del Carafa si trovava nel palazzo fatto costruire da Francesco Orsini in piazza Navona, prospiciente il celebre frammento del "Pasquino", fatto collocare dal Carafa stesso nel 1501: Antonucci, *Bramante nella Roma di Alessandro VI* cit., pp. 85-88. Al palazzo, come d'abitudine, corrispondeva poi una vigna sul Quirinale, con una collezione antiquaria all'aperto: E. Parlato, *Cultura antiquaria e committenza di Oliviero Carafa. Un documento e un'ipotesi sulla villa del Quirinale*, in "Studi Romani", XXXVIII, 1990, pp. 269-280. Alla committenza del Carafa e all'ipotesi di interventi bramanteschi sono poi legate la cappella funeraria in Santa Maria sopra Minerva a Roma (1489-1493) e la cappella del Succorpo nel Duomo di Napoli (1497-1506): S. Catitti, *L'architettura della cappella Carafa in Santa Maria sopra Minerva a Roma*, in "Annali di architettura", 16, 2004, pp. 25-44; A. Dressen, *Oliviero Carafa committente "all'antica" nel Succorpo del Duomo di Napoli*, in "Römische Historische Mitteilungen", 46, 2004, pp. 165-200.

⁶⁵ Adriano Castellesi, costruisce la propria carriera ecclesiastica come agente diplomatico alla corte inglese – nunzio papale in Inghilterra (1493), canonico della Chiesa di Londra e *officialis* di Canterbury, procuratore a Roma di Enrico VII (1494); tesoriere generale (1500); vescovo di Hereford (1502) – fino alla nomina cardinalizia di Alessandro VI nel 1503, di cui appare *rerum omnium vicarius* (R. Maffei, *Commentariorum rerum urbanorum libri XXXVIII*, Romae 1506, lib. XXII, p. CCCXVIII). Nel conclave 1503 prenderà la parte spagnola, mentre nel 1513 sarà candidato di parte imperiale. Nel 1518, per la partecipazione alla congiura dei cardinali contro Leone X, accusato di eresia e scisma, viene privato dei benefici e delle proprietà. Fuggito da Roma, troverà rifugio a Venezia presso il cardinale Domenico Grimani. Cfr. G. Ferri, *La biografia del celebre cardinale Adriano da Corneto, vescovo di Bath*, Trento 1837; G. Fragnito, *Castellesi Adriano*, DBI, XXI, 1978, *ad vocem*; J.F. D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome. Humanists and Churchmen on the Eve of Reformation*, Baltimore 1983, pp. 169 sgg., 220-221; M. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento*, Torino 1992, pp. 230-234.

⁶⁶ A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503) e l'edilizia del primo Cinquecento*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 34-75, e cfr. *infra*, p. 603 n. 93.

⁶⁷ M. Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza. La parabola politica di un cardinale-principe del Rinascimento*, Roma 2002, pp. 694-796.

⁶⁸ Vasari, *Le vite* cit., pp. 28-29: «Trovossi ancora, essendo cresciuto in reputazione, con altri eccellenti architettori alla risoluzione di gran parte del palazzo di S. Giorgio e della chiesa di S. Lorenzo in Damaso fatto fare da Raffaello Riario cardinale di S. Giorgio vicino a Campo di Fiore, che quantunque si sia poi fatto meglio, fu non di meno, et è ancora per la grandezza sua, tenuta comoda e magnifica



265 Rilievo di un settore del palazzo della Cancelleria a Roma. Codice Coner, f. 46/51. Sir John Soane's Museum, London.



imposto da un architetto urbinato «paene ignotus in urbe tum esset» si rende evidente⁶⁹.

Ambedue i palazzi prospettano su piazza Scossacavalli nel nuovo quartiere alessandrino attraversato dall'omonima via *recta*, rimandandosi reciprocamente nel dar forma a uno spazio urbano risignificato dai nuovi progetti pontifici (fig. 266)⁷⁰. Non deve sfuggire l'accoppiata residenza cardinalizia-piazza, ampiamente collaudata nelle declinazioni del palazzo signorile in età umanistica, che offre la possibilità di costruire isole di razionalità, nonché «nuovi paradigmi e nuovi modelli rappresentativi»⁷¹. Non nuovo a intervenire entro le strategie urbane principesche, Bramante coglie immediatamente la possibilità di offrire in tempi diversi, ma ravvicinati, risposte alle esigenze di autorappresentazione di soggetti entro un quadro culturale in profondo mutamento, tra il *De Cardinalatu* di Paolo Cortese e il *Libro del Cortegiano* di Baldassar Castiglione⁷².

«Fu suo disegno ancora il palazzo del cardinale Adriano da Corneto, in Borgo Nuovo, che si fabricò adagio, e poi finalmente rimase imperfetto per la fuga di detto cardinale»⁷³: il palazzo di Adriano Castellesi, viene annoverato insieme al palazzo della Cancelleria nel *De Cardinalatu* (stampato postumo nel 1510 sotto le cure dell'*amicissimus* Raffaele Maf-

abitazione, e di questa fabbrica fu esecutore uno Antonio Montecavallo». Cfr. C.L. Frommel, *Raffaele Riario, committente della Cancelleria*, in *Arte, committenza ed economia* cit., pp. 197-211, con bibliografia. Allo stato degli studi l'edificio, iniziato verso il 1489, presenta non poche criticità: per il dedicatario dell'*editio princeps* vitruviana (1487-1488) viene messa a punto una struttura imponente di gusto urbinato-albertiano e raffinato dettaglio archeologico, indeboliti dall'assenza di una sicura sintassi di riferimento. All'interno di questo quadro, l'ipotesi di Frommel circa una fonte mantovana – come la Domus Nova – mediata da Mantegna e tradotta da Baccio Pontelli appare plausibile, ma valutando l'edificio come un'opera “corale” in cui i contributi si sono avvicendati tra loro in un palinsesto architettonico coordinato dal misterioso Antonio da Montecavallo, *alias*, secondo Frommel, lo scultore lombardo di Osteno Andrea Bregno, in grado di recepire e assorbire gli eventuali contributi di Antonio da Sangallo il Vecchio, suo fratello Giuliano, «Bernardino ingegnere» (della Volpaia?) e Bramante. Id., *Roma*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Quattrocento* cit., pp. 374-433: 411-416, 419-420. La presenza di Raffaele Riario a Pavia nel 1499, presso Ascanio Sforza, potrebbe deporre a favore di una consulenza bramantesca per il palazzo a fine secolo. Cfr. C.L. Frommel, *I chiostri di S. Ambrogio e il cortile della Cancelleria a Roma: un confronto stilistico*, in “AL”, 79, 1986, pp. 9-18.

⁶⁹ H. Ferri, *Pro Lingua Latinae usu epistolae adversus Alambertium. Praecedunt commentarius de rebus et scriptis Hadriani Castellesi...*, Faventiae 1771, in A. Bruschi, *L'architettura a Roma negli ultimi anni del pontificato di Alessandro VI Borgia (1492-1503)*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento*, a cura di A. Bruschi, Milano 2002, pp. 34-75: 73 n. 28.

⁷⁰ Sul piano di Nicolò V per il Borgo Vaticano e il ruolo di Alberti, cfr. Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 33-84.

⁷¹ *Ibidem*, pp. 125-127

⁷² Cfr. M. Tafuri, «Roma instaurata». *Strategie urbane e politiche pontificie nella Roma di primo Cinquecento*, in *Raffaello Architetto*, a cura di C.L. Frommel, S. Ray e M. Tafuri, Milano 1984, pp. 59-106.

⁷³ Vasari, *Vita di Bramante* cit. Tuttavia, osserva Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. 248, che il palazzo è ricordato sia dall'*Opusculum* dell'Albertini (il cui manoscritto è finito il 3 giugno 1509), sia dal Cortesi nel *De Cardinalatu* (1510), che non ne rilevano l'incompletezza.

fei e dedicato a Giulio II) nel capitolo *Qualis esse debeat domus cardinalis*, come perfetta residenza all'antica paragonabile a quella degli antichi senatori (fig. 267)⁷⁴. Posto "in isola" e ornato «insigni opere marmorum et lapidum travertinorum», pone parecchi interrogativi circa la paternità bramantesca della facciata, anche se il rivestimento a *opus isodomum* unito a un binato di paraste, lievemente "allentato", quasi da travata ritmica, rimanda a una prima revisione del modello della Cancelleria; soprattutto, come osservato in modo convincente da Bruschi, tenendo conto di un primo progetto a struttura bipartita su due piani⁷⁵.

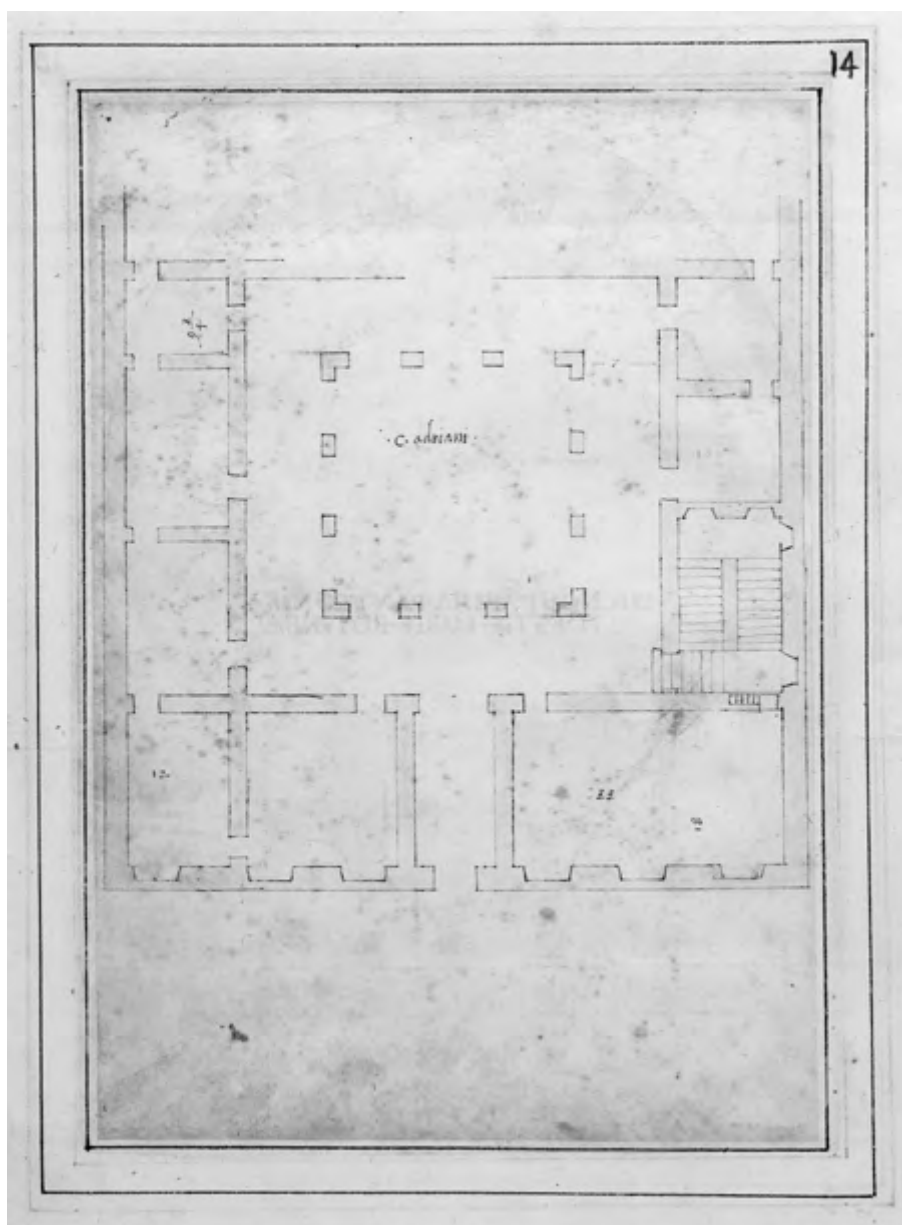
Tuttavia, aldilà della *facies* esterna del palazzo, la planimetria al f. 8 del codice Coner e il primo registro dell'invaso interno parlano di un'impostazione sicura dell'urbinate (figg. 268, 269)⁷⁶. Una struttura da palazzo fiorentino con interpolazioni di pensiero antico appare nella *dispositio* che replica palazzo Medici nel percorso cerimoniale composto da *anditum*, portico, cortile e scala; e per il numero di campate del cortile e per la divisione tra portico e giardino-*viridarium*. La sequenza chiara degli ambienti, come appare delineata nel disegno del codice Coner, appare così sintetica da far pensare che il tema progettuale fosse proprio quello della casa degli

⁷⁴ M.G. Aurigemma, *Qualis esse debeat domus cardinalis: il tipo della residenza privata cardinalizia nella cultura antiquaria romana del secondo Quattrocento*, in *Piranese e la cultura antiquaria*, Roma 1983, pp. 53-67; A. Bruschi, *L'architettura a Roma al tempo di Alessandro VI: Antonio da Sangallo il Vecchio, Bramante e l'Antico*, in "Bollettino d'Arte", 29, 1985, pp. 69-70; K. Weil-Garris, J. D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace. A Chapter from Cortesi's De Cardinalatu*, Ann Arbor 1980.

⁷⁵ L'ipotesi circa l'aggiunta di un piano si fonda sulla considerazione del regolamento per la via Alessandrina, che prevedeva un'altezza omogenea per gli edifici di sette canne romane pari a 15,65 metri (conformi alle indicazioni di Alberti), e la constatazione che il palazzo attuale con i suoi 21,65 metri eccede di un intero piano rispetto la misura indicata: Bruschi, *Il contributo di Bramante alla definizione del palazzo rinascimentale romano* cit., p. 59. Ma si veda anche la sezione pubblicata da P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne*, Liege 1843, tav. 148, con evidenti salti di quote tra i solai superiori del corpo su strada e quelli dei bracci laterali osservati in Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 854. L'intero solido del palazzo poggia su una rilegatura continua all'interno della quale spicca la base dorica del Colosseo, già impiegata nel chiostro dorico di Sant'Ambrogio. Alcune discrasie sono state notate nel trattamento disomogeneo del primo registro del bugnato – a destra con i corsi verticali non marcati, in modo da sottolineare la continuità delle fughe orizzontali, mentre a sinistra i tagli verticali sono mantenuti – e nel mancato rispetto degli allineamenti tra le finestre degli scantinati e quelle superiori. Il palazzo – «*aedes nondum perfecta*» – viene donato nel 1504 da Adriano Castellesi al re d'Inghilterra (nuovo proprietario poco interessato, oltre che poco edotto sul gusto contemporaneo), mantenendone l'usufrutto, e verrà completato dopo la morte del cardinale avvenuta nel 1521. Cfr. *ibidem*, pp. 849-857; Id., *Edifici privati di Bramante a Roma. Palazzo Castellesi e Palazzo Caprini*, in "Palladio", 4, 1989, pp. 5-44; Id., *L'architettura a Roma* cit., pp. 46-50.

⁷⁶ Sir John Soane's Museum, London, vol. 115, *Codex Coner*. I disegni del codice Coner riguardanti Bramante riportano sia rilievi di opere costruite che progetti allo stato iniziale: T. Ashby, *Sixteenth-Century Drawings of Roman Buildings Attributed to Andreas Coner*, in "Papers of the British School at Rome", II, 1904; T. Buddensieg, *Bernardo della Volpaia und Giovanni Francesco da Sangallo. Der Autor des Codex Coner und seine Stellung im Sangallo-Kreis*, in "Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte", XV, 1975, pp. 89-108; A. Nesselrath, *Codex Coner-85 Years on*, in *Cassiano dal Pozzo's Paper Museum*, II ("Quaderni Puteani", 3), 1992, pp. 145-167.





268 Planimetria di palazzo di Adriano Castellesi a Roma. Codice Coner, f. 8r. Sir John Soane's Museum, London.



antichi in dialogo diretto con il VI libro del *De Architectura* di Vitruvio e il *De Cardinalatu*: «Eademque ratione ex vestibulo aditus est in atrium tamquam in forum statuendus, cuius mensio quoquoersus ad compluvium quadrata pateat porticusque transitoria ambulatione cingatur»⁷⁷. Il cortile è quanto di più prossimo ai modi del chiostro di Santa Maria della Pace, per sintetismo e gusto murario, scandito da *columnae quadrangulae* e archi, di rigoroso ragionamento albertiano, quasi polemico nella sua impostazione strutturalmente “pauperista”. Perfino l’ordine dorico con base etrusca a semplice toro (già impiegata a Milano nel portale di Santa Maria delle Grazie) parla della ricerca di Bramante sui fondamenti del linguaggio alla luce del contatto diretto con la *varietas* dell’Antico; mentre l’invaso perfettamente quadrato viene misurato da semplici *ricinti* di martiniana memoria⁷⁸.

Manfredo Tafuri osserva come sia possibile collegare queste scelte al mistico rigorismo del committente, in aperta polemica con il ciceroniano antiquario di gran parte dell’umanesimo romano; ma al contempo Castellesi è cardinale di grandi ricchezze e forti ambizioni, e se «quanto è ancora di bramantesco nel suo palazzo a Roma è valutabile come ritratto della sua personalità di teologo [...] il suo impianto parla anche delle collusioni tra arroganza, ciceronismo e patristica riscontrabili nel suo pensiero e nel suo ambiente»⁷⁹, ovvero di un intreccio tra la linea della

⁷⁷ P. Cortesi, *De Cardinalatu*, Roma 1510, fol. Lv; Bruschi, *L’architettura a Roma* cit., pp. 48-49, nota come nel disegno del codice Coner i muri perimetrali laterali risultino prolungati oltre la giacitura del muro settentrionale, ipotizzando due ali simmetriche verso il giardino con proporzioni 2;3, congruenti con quanto indicato da Vitruvio per i peristili. Forse, in questo modo si sarebbe potuta configurare una “facciata ad ali” come uno *xysto*, altro dispositivo antiquario richiamato da Cortesi. Cfr. *infra*, p. 603 n. 92.

⁷⁸ Le finestre del primo piano del cortile sono decisamente prossime a quelle cremonesi delle facciate dei palazzi Raimondi e Fodri. Weil-Garris, D’Amico, *The Renaissance Cardinal’s Ideal Palace* cit., p. 105 n. 46, notano come anche il posizionamento, piuttosto raro a Roma in quegli anni, dello scalone nell’ala settentrionale e la scala a chiocciola per disimpegnare gli ambienti più privati, prescritti dal Cortesi, si trovino in palazzo Castellesi.

⁷⁹ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. 231. Il paragrafo s’intitola *Teologia e architettura: Adriano Castellesi e Raffaele Maffei*, pp. 230-234. Cfr. il sempre fondamentale D. Cantimori, *Umanesimo e religione nel Rinascimento*, Torino 1975, pp. 132, 149-153, 297. Le relazioni tra il Castellesi e il cardinale veneziano Giovanni Grimani forniscono elementi ulteriori per valutare la compresenza di notevoli ambizioni mondane e un pensiero religioso dalle tonalità riformiste, comune a entrambi. Dedicatario del *De sermone Latino* composto dal Castellesi nel 1507 (edito nel 1514), nel 1509 ospita Erasmo a Roma; a sua volta Castellesi, fuggendo da Roma, ottiene protezione in casa Grimani a Venezia nel 1517. Se Cantimori sottolinea l’affinità tra lo spiritualismo di Castellesi e quello di Giovan Francesco Pico, che illumina come protagonisti del passaggio tra l’Umanesimo e la Riforma, su Domenico Grimani e le sue relazioni con Giovanni e Giovan Francesco Pico, Erasmo e Gasparo Contarini, nel quadro delle tendenze ireniche ed evangeliche cristiane, cfr. A. Foscarini, M. Tafuri, *L’armonia e i conflitti. La chiesa di San Francesco della Vigna nella Venezia del ’500*, Torino 1983, pp. 37-42; M. Tafuri, *Venezia e il Rinascimento. Religione, scienza, architettura*, Torino 1985, pp. 90-101. Il cardinale veneziano è primo estimatore dell’opera di Jacopo Sansovino a Roma, e ci sarebbe ancora da interrogarsi se il primo incontro fra il giovane scultore architetto e Lorenzo Lotto a Roma nel 1509, che prelude a una lunga amicizia spirituale, possa essere avvenuto sotto gli auspici del Grimani: *ibidem*, pp. 94-95.

semplicità dottrinale e del rinnovamento religioso con quella delle grandi commissioni artistiche, già accennata nella discussione su fasto e austerità nel *De Cardinalatu*⁸⁰.

La dimensione letteraria del palazzo è inoltre celebrata sia dal componimento (perduto) dello stesso committente *Aedium suarum descriptio carmine heroico*, sia da diversi passaggi del *De Cardinalatu*, dove la dimora del Castellesi è indicata come *exemplum* per il palazzo cardinalizio.⁸¹

Oltre al pavese Paolo Cortesi, la cerchia umanistica delle frequentazioni di Castellesi comprende Raffaele Maffei da Volterra, della cui casa il cardinale risultava assiduo:⁸² i tre formano un nucleo ristretto, legato a sua volta all'ambiente del circolo vitruviano di Raffaele Riario; l'umanesimo tra loro condiviso, malgrado la diversità di alcune posizioni, è valutabile sullo sfondo del confronto tra la forza normativa dell'Antico e le istanze spiritualiste ed evangeliche, dove il rigore etico mal si armonizza con il classicismo intellettualistico dei circoli antiquari romani⁸³. All'interno di

⁸⁰ Si considerino i passaggi del Cortesi sull'uso di ornamenti esteriori e interni (*De Cardinalatu* cit., ff. LIIv-LIIIIv); e sull'impiego di rivestimenti in travertino all'antica che accomuna i palazzi Riario e Castellesi. La genealogia per il palazzo cardinalizio contemporaneo tracciata dal Cortesi mette in serie i palazzi di Cosimo de' Medici a Firenze, per il bugnato tratto dal Foro di Traiano; di Federico da Montefeltro a Urbino; di Sisto IV a Roma (ovvero quello di Innocenzo VIII), per la distribuzione delle funzioni; e di Roberto Sanseverino a Napoli, ancora per il bugnato: Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., pp. 86-89.

⁸¹ Ferri, *Pro Lingua Latinae* cit., cfr. Id., *La biografia del celebre cardinale Adriano da Corneto* cit., pp. 112-113. Il biografo di Adriano Castellesi, facendo riferimento al componimento, riporta: «quo ductus, quasi primus, Bramantem adhibuerit, qui aream describeret, aedesque totas figuraret atque disponeret. [...] Domus patet adhuc: Hadriani non magis Architecti monumentum; quam et carmine her(oic)us fecerit illustriorem».

⁸² D'Amico, *Renaissance Humanism in Papal Rome* cit.; S. Benedetti, *Maffei, Raffaele*, DBI, LXVII, 2006, *ad vocem*. Un continuo confronto tra fonti antiche e moderne (Vitruvio, Alberti, compresa la *Roma instaurata* di Biondo Flavio del 1471) è caratteristica comune sia delle opere del Cortesi (per il capitolo sui palazzi del *De Cardinalatu*) sia del Maffei, per i *Commentaria urbana* (1506), al cui interno è inserito un breve trattato di architettura in cui si dimostra la conoscenza delle colonne attiche a sezione quadrangolare descritte da Plinio, e delle classificazioni del bugnato in opera isodoma e pseudoisodoma. La conoscenza di Vitruvio è senz'altro di prima mano da parte di Cortesi, allievo di Sulpicio da Veroli, l'editore del Vitruvio dedicato a Raffaele Riario nel 1486, l'anno dopo la prima edizione del *De Re Aedificatoria*: Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., p. 53; Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 230-234. Sulle posizioni consapevolmente albertiane del Maffei contro la *renovatio* di San Pietro cfr. *ibidem*, pp. 232-234. All'interno di questo quadro andrebbero inserite le edizioni contemporanee dello *Iulius exclusus et coelis* di Erasmo, e del *Simia*, di Andrea Guarna, dedicato a Ludovico II Pallavicini, e pubblicato a Milano nel 1517: L. D'Ascia, S. Simoncini, *Il Simia di Andrea Guarna e lo Iulius exclusus di Erasmo: elementi per un confronto*, in *Il Rinascimento italiano di fronte alla Riforma: letteratura e arte*, a cura di C. Damianaki, P. Procaccioli e A. Romano, Roma 2005, pp. 31-60.

⁸³ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., pp. 230-234; C. Dionisotti, *Raffaele Maffei e Paolo Cortese*, in *Gli umanisti e il volgare fra Quattro e Cinquecento*, a cura di V. Fera, Milano 2003, pp. 49-51; cfr. le ipotesi di Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino 1977, p. 233, sulle relazioni tra evangelismo e lingua volgare.

questo quadro varrebbe la pena chiedersi se Castellesi stia percorrendo un'opzione di gusto all'antica maggiormente concentrata sulle origini, meno fastosa, da leggere in parallelo con quella di Bernardo Carvajal, già committente bramantesco per San Pietro in Montorio, e promotore dell'ascetismo linguistico di Bramantino⁸⁴: ovvero se sia possibile leggere attraverso una serie di opere il riflesso del dibattito sull'imitazione, tra la polemica di Poliziano e Paolo Cortesi sulla letteratura latina, di cui si apprezzano anche gli autori più tardi a scapito del modello unico cicero-niano, ripresa da Giovan Francesco Pico contro Pietro Bembo, e la «certa idea» della lettera di Raffaello a Baldassar Castiglione nel 1514⁸⁵, in un torno di tempo, la prima metà del Cinquecento, nel quale «evangelismo, spiritualismo e umanesimo possono ancora trovarsi congiunti»⁸⁶.

Oltre a Carvajal, rimanda evidentemente a Milano la figura di Ascanio Sforza, a cui Castellesi dedica una *Venatio ad Ascanium Sfortiam Cardinalem*, mentre allo stesso cardinale sforzesco il Cortesi attribuisce l'ispirazione per il *De Cardinalatu*⁸⁷. Quest'ultimo ha inoltre il merito di dar conto di abitudini domestiche che si riflettono nella distribuzione degli ambienti all'interno del palazzo cardinalizio, inteso come sede di una piccola corte: ne fa testo il passaggio che consiglia una camera «pictorum, graphidum, encaustuuum toreutuuumque officina sit. Qualis nobis pueris ea uideri potuit quae in Ioannis Aragonis Senatoris domo erudita fuit, in qua a Caradoxo Mediolanense anaglyptum atramentarium antiquo opere ex argento caelari vidimus»⁸⁸. Torna una vecchia conoscenza lombarda:

⁸⁴ Rossetti, *Visioni di riforma* cit. Carvajal incarica Bramantino nel 1513 per una *Pietà* da collocare in Santa Croce di Gerusalemme, mentre per la chiesa dei Gesuati a Milano commissiona sempre al Suardi un *Giudizio universale* e una *Crocifissione*: C.T. Gallori, *La Pietà di Bramantino, Santa Croce in Gerusalemme e la Messa di san Gregorio Magno*, in *Bramantino e le arti nella Lombardia francese (1499-1525)*, a cura di M. Natale, Milano 2017, pp. 131-150.

⁸⁵ Foscari, Tafuri, *L'armonia e i conflitti* cit., p. 69; Dionisotti, *Raffaele Maffei e Paolo Cortese* cit., pp. 49-51.

⁸⁶ Tafuri, *Venezia e il Rinascimento* cit., p. 94.

⁸⁷ Weil-Garris, D'Amico *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., pp. 58, 65. Sulle strategie residenziali di Ascanio Sforza a Roma, cfr. E. Rossetti, *Tra Milano e Roma. Il cardinale Alessandrino e alcuni appunti sulla committenza dei porporati lombardi nel primo Rinascimento*, in "Arte Cristiana", 106, 2018, pp. 422-435, con bibliografia.

⁸⁸ Cortesi, *De Cardinalatu* cit., f. LIII; Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., pp. 84-85: «Quin etiam in eadem peristylli ambulatione ad aquilonem, eorum sunt triclinia statuenda qui maiorum gentium in familiam conscripti uideantur: quales flamines, admissionales, anteambulones, archiatri et id genus nominari possunt». Il palazzo di Giovanni d'Aragona è senz'altro ben noto a Raffaele Maffei, nel 1479 a servizio del cardinale in missione alla corte di Mattia Corvino: cfr. Benedetti, *Maffei, Raffaele* cit. Descrivendo palazzo Riario l'umanista Cleophilus riferiva come vi si potessero incontrare architetti, pittori, cantori, fisici, matematici, astrologi, umanisti e poeti: O. Cleophilus, *Epistola missa ad amicos Ferrarienses*, 1474?, fols. 6v-7r; J.C. Brunet, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, I, Paris 1842, p. 712, cfr. Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., p. 58.

Caradosso, protagonista dell'ambiente degli orafi milanesi, a Roma dal 1505, e vicinissimo a Bramante come autore delle medaglie per San Pietro e di quella personale dell'architetto.

Proseguendo nella lettura spiccano al piano terreno due ambienti circolari, già incontrati nei palazzi di Lombardia: quello dell'*auditorium* adiacente alla *senatoria bibliotheca*⁸⁹, ovvero «Auditorium, locus ubi auditur, et hic accipitur pro loco audientiae in domo»⁹⁰; e della stanza da musica «fornix rotunda concameratione statuatur, ne causa voci errandi et elabendi sit»⁹¹. Così come altro elemento selezionato da Cortesi, vitruviano, albertiano e peculiarmente bramantesco, è quello dello *xysto*⁹².

Anche l'altro edificio bramantesco prospiciente la piazza Scossacavalli e negli immediati pressi del palazzo di Adriano da Corneto è legato a una committenza di ambito borgiano quale è il giurista viterbese Adriano de Caprinis⁹³ (fig. 270).

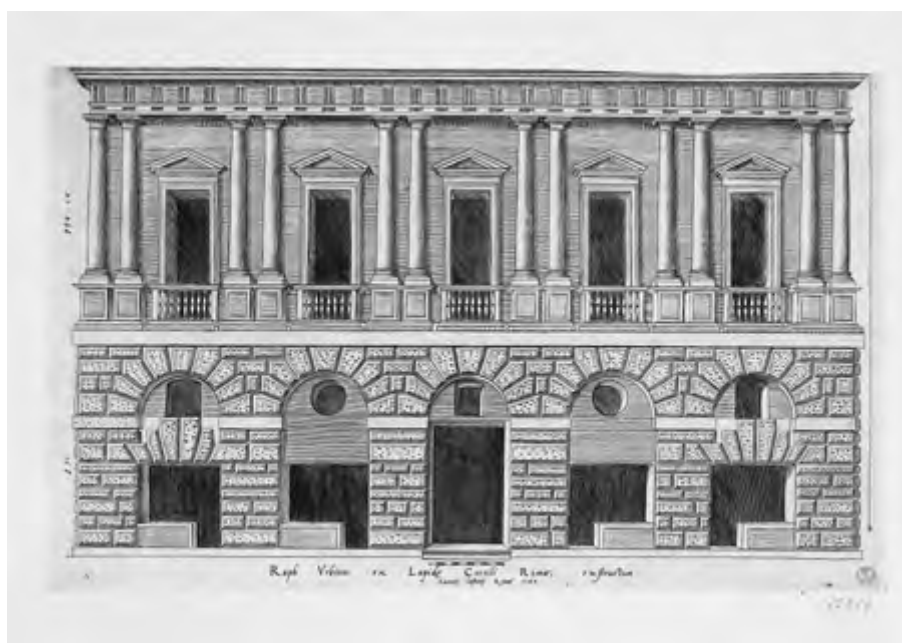
⁸⁹ «In eademque ambulatione ob eam causam his est senatoria bibliotheca [...]. Nihiloque disiunctus domesticum auditorium esse debet. Idque est rotundum ad circinum testudinea ratione faciendum, ne diffusa vox in legendo elabatur neque varia incisio angulorum lacunosoque conspectu possit videndi abalienari sensus», Cortesi, *De Cardinalatu* cit., f. Lv; Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., pp. 78-79. Sulla scorta della descrizione petrarchesca del proprio studio di Arquà come «atriolum», una grotta secondo Petrarca «non absimilis artiolo [sic] illi ubi declamare solitus erat Cicero» (F. Petrarca, *Familiarum rerum libri*, a cura di V. Rossi, Firenze 1933-1942, XII, 8, 14/5), Claudia Cieri Via, *Il luogo della mente e della memoria*, prefazione a W. Liebenwein, *Studiolo. Storia e tipologia di uno spazio culturale*, Modena 2005, pp. IX-XLVIII: XIV-XV, collega il prototipo dello studiolo umanistico alla conformazione dell'atrio degli antichi; resterebbe da chiedersi se a questo punto la configurazione indicata dal Cortesi sia collegabile all'atrio inteso in forma centrica da Francesco di Giorgio, cfr. *ibidem*, pp. 60-61; e *supra*, pp. 182-183, figg. 65, 66 ma da considerare anche fig. 12.

⁹⁰ Annotazione al fol. Xr, segnalata da Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., p. 105 n. 41. La funzione di questo ambiente non è chiarissima dato che «Quod schola legendi debet esse in porticu propter commoditatem. 6» e «Quod schola debet esse fornicata et rotunda propter vocem. 7.» e che D'Amico intende come una sala di lettura, destinata anche a lezioni: *ibidem*.

⁹¹ Cortesi, *De Cardinalatu* cit., fol. LI (Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., pp. 78-79), prosegue: «ideoque multis curae fuisse legimus, ut in eiusmodi tricliniorum cellis aenea vasa aut fictilia dolia musica ratione collocarent, ex quibus vox tamquam e medio nata commean vasaque cava feriens multo fieret canendo et sonando dulcior». Nelle note: «Quod cubiculum musicae debet esse fornicatum et rotundum propter vocem.9.» Sulla teoria dei vasi acustici: Vitruvio, *De Architectura*, V, 5, 1; VIII, p. 293; L.B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, VIII, 7.

⁹² «Huic autem cenationem et cellam argentariam adiunctum iri debere dicimus, quarum altera xystum et topiarium subiectum spectet quo eorum iucundo aspectu sit accubata futura», Cortesi, *De Cardinalatu* cit., ff. LIIv-LIII; Weil-Garris, D'Amico, *The Renaissance Cardinal's Ideal Palace* cit., p. 82.

⁹³ Chierico di Camera nel 1489, ufficiale del Piombo nel 1497 (come Bramante all'epoca di Giulio II), tra il 1498 e il 1501 è segretario del cardinale Juan Lopez – a sua volta segretario di Alessandro VI e committente di Bramante per la fontana di Trastevere – protonotario apostolico nel 1500, nel 1503 è avvocato del conclave e segretario del Collegio cardinalizio. Sulle residenze in Borgo dei più insigni giuristi curiali come i cardinali Ardicino Della Porta (adiacente al Castellesi in piazza Scossacavalli) e il milanese Giovanni Antonio Sangiorgi: Rossetti, *Tra Milano e Roma* cit. Juan Lopez è nominato cardinale nel 1496, canonico della Basilica Vaticana, datario apostolico, cardinale presbitero del titolo di Santa Maria in Trastevere. Il restauro della fontana va posto tra il 1496 e il 1500, e al Lopez, e al suo appellarsi *Lupo*, sembrano riferirsi le quattro teste di lupo in bronzo sul bordo della vasca; cfr.



270 Palazzo Caprini, incisione di Antoine Lafréry. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi.

Palazzo Caprini rappresenta una delle tante apparizioni della *novitas* modernamente antica che Bramante inventa a Roma, non più un palazzo per il cardinale ma per il borghese, di dimensioni più ridotte, con botteghe⁹⁴:

Fece fare in Borgo il palazzo che fu di Raffaello da Urbino lavorato di mattoni e di getto con casse le colonne, e le bozze di opera dorica e rustica, cosa molto bella et invenzion nuova del fare le cose gettate⁹⁵.

La facciata-maschera è opera di simulazione che plasma archeologicamente attraverso la tecnica del calcestruzzo una struttura muraria e litica altrimenti assente, e rivela la sua natura fittizia nel disegno paradossale del concio in chiave nelle piattabande delle botteghe dimidiato al centro⁹⁶. Gioco erudito di congiunzione tra opera di natura e opera di ragione, tra basso e alto, tra materia bruta e ordine dorico con trabeazione a triglifi e metope (e soluzione vitruviana *greca* con triglifo angolare), tra archetipo e idea raffinata.

Nel prospetto bipartito, con il piano terreno bugnato e quello superiore impaginato da un binato trionfale di semicolonne doriche, che sull'angolo tettonicamente si serrano in un ganglio plastico, precipitano l'intera ricerca sulla forma della residenza privata e gli studi antiquari bramanteschi (fig. 271). Ciò che era stato sperimentato a Milano – attraverso la sovrapposizione di piani diversi in successione (facciata di palazzo Eustachi, chiostrì di Sant'Ambrogio), o il saggiare le murature attraverso scavi murari (nelle nicchie di San Satiro e nel cortile Eustachi), a loro volta commentati dalla vivace cromia di rivestimenti, pitture e sculture – a Roma con l'impiego del getto cementizio si riassume in un unico gesto plastico, dove le semicolonne rispondono al risentimento dello scavo murario⁹⁷. Inoltre, il getto risponde allo stampo lombardo riconducendo l'ornamento all'interno della struttura architettonica: non più cose separate e montate insieme ma un discorso unico.

Tuttavia, se sulla scorta delle osservazioni di Bruschi, si provasse a paragonare le due facciate bramantesche su piazza Scossacavalli, tenendo

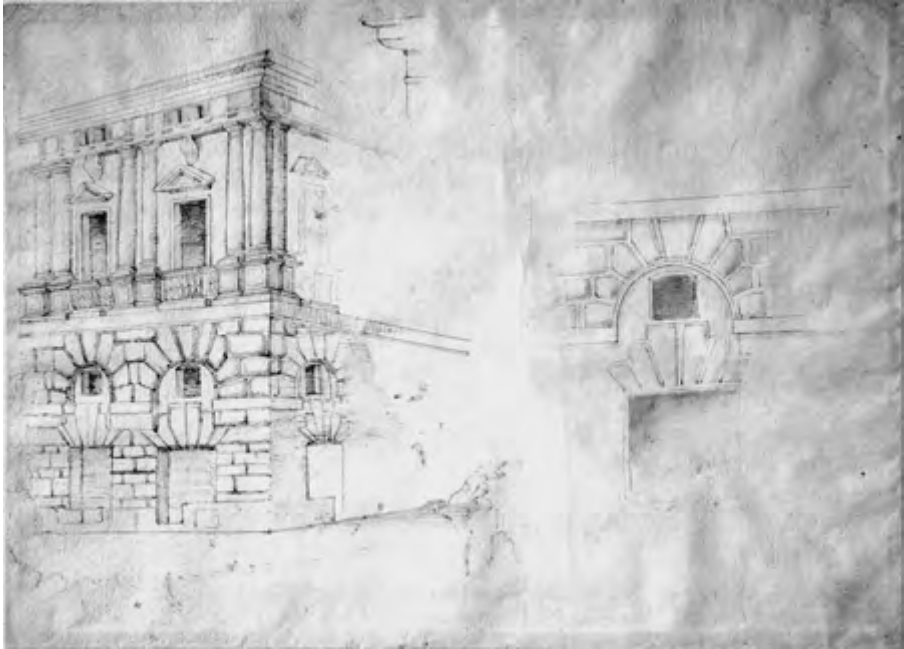
Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 839-841. Sul palazzo Caprini, con discussione della cronologia cfr. *ibidem*, pp. 1040-1046; Id., *Edifici privati di Bramante a Roma* cit.; Id., *L'architettura a Roma* cit., pp. 46-50; R. Dal Mas, G. Spagnesi, *Roma: dalla casa di Raffaello al palazzo dei Convertendi*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'architettura", numero monografico, 53, 2010.

⁹⁴ Tafuri, *Ricerca del Rinascimento* cit., p. 113. Protonotario apostolico come il Caprini è Giovanni Branconio dell'Aquila; Melchiorre Baldassini è avvocato concistoriale; Jacopo da Brescia e Ferdinando Balami sono medici papali; Baldassarre Turini da Pescia è datario pontificio.

⁹⁵ Vasari, *Vita di Bramante* cit.

⁹⁶ Il tema è già posto da Alberti nel disegno della sommità delle ghiera nelle finestre di palazzo Rucellai: M. Bulgarelli, *Leon Battista Alberti 1404-1472. Architettura e storia*, Milano 2008, p. 26.

⁹⁷ Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 593-608.



271 Palazzo Caprini, Roma. Veduta angolare e dettaglio delle piattabande. Royal Institute of British Architects, London, SC149/PALL/XIV/11.

conto dei regolamenti edilizi vigenti circa le altezze, avremmo a disposizione due variazioni sul tema del prospetto orizzontalmente bipartito, con un registro superiore scandito da coppie di ordini architettonici posto su uno bugnato⁹⁸. Se nel palazzo di Adriano Castellesi prevale una attitudine grafica e bidimensionale – bugnato piatto e coppie di paraste – cui risponde il severo strutturalismo del cortile interno, in quello per Adriano de Caprinis l'impostazione è tutta al servizio dalla modellazione, della materia e dello spazio, nel bugnato rustico e nelle coppie di semicolonne superiori tornite e statuarie.

I due palazzi in piazza Scossacavalli fanno sintesi delle esperienze lombarde di Bramante, per la bipartizione delle facciate, il ragionare sulla casa degli antichi secondo quanto avviato nelle discussioni vitruviane in casa Visconti, l'utilizzo dei sostegni accoppiati e ribattuti sul limite della facciata intesa come accostamento di due piani adiacenti (dal prospetto di San Satiro su via Falcone). Ancora in palazzo Caprini l'utilizzo di superfici di mattoni a vista tra le colonne a finto travertino, rimandano inaspettatamente a modalità cromatiche tipicamente lombarde.

L'“invenzione” di palazzo Caprini assume un significato più ampio considerandone il suo immediato prestigio: dal 1517 viene scelto da Raffaello come propria residenza, ma prima, nel 1510 è abitato dal giurista alessandrino Alessandro Guasco, creatura del cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza, suo vicario e successore alla cattedra di Alessandria, nonché corrispondente col Sangiorgi tra il 1506 e il 1507 a proposito dei lavori architettonici da quest'ultimo commissionati per il vescovado di Alessandria⁹⁹.

La notizia getta nuova luce sulla figura del cardinale Alessandrino, cugino di Gian Giacomo Trivulzio, e già preposito di Sant'Ambrogio a Milano dalla fine degli anni Sessanta, dunque ben informato sui cantieri

⁹⁸ *Ibidem*, p. 598.

⁹⁹ Cfr. Archivio di Stato, Roma, *Libro rosso dell'Ospedale di Santo Spirito, Bolle apostoliche e Istromenti diversi dal 1480 al 1556*, ff. 14v, 173v, 209, in D. Gnoli, *La casa di Raffaello*, in “Nuova Antologia”, XI, 1887, pp. 401-423: 412; e Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 1041. Sulla base di questo documento, scomparso, Gnoli afferma che vi abitasse il cardinale milanese Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza «mentre si faceva costruire un palazzo in Borgo a piedi di San Michele», non tenendo conto della data di morte del Sangiorgi nel 1509, e della successione del Guaschi alla cattedra di Alessandria. Il palazzo su piazza Scossacavalli è in quel momento intestato a Aurelio de Caprinis, fratello di Adriano (probabilmente deceduto). Su Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza (ca. 1444 - 25 marzo 1509), vescovo di Alessandria (1478) e di Parma (1499), cfr. E. Rossetti, «Solo è con chi adesso sua santità se consiglia». *Materiali per la biografia del cardinale Giovanni Antonio Sangiorgi da Piacenza († 1509)*, in “Roma nel Rinascimento”, 2019, pp. 249-276, e sulla residenza del Guasco, pp. 271, 273. Il giurista, la cui cultura «erudita probitate gravem» lo rende senza soluzione di continuità principale consigliere di Alessandro VI e di Giulio II, appare ritratto nel *De Cardinalatu* in opposizione al lusso che circonda il principe-cardinale Ascanio Sforza.

bramanteschi (in particolare la Canonica, di diretta pertinenza della basilica¹⁰⁰), e che per la propria sepoltura sceglie l'altare maggiore della chiesa di SS. Celso e Giuliano in Banchi, di cui è arcipresbitero dal 1480¹⁰¹.

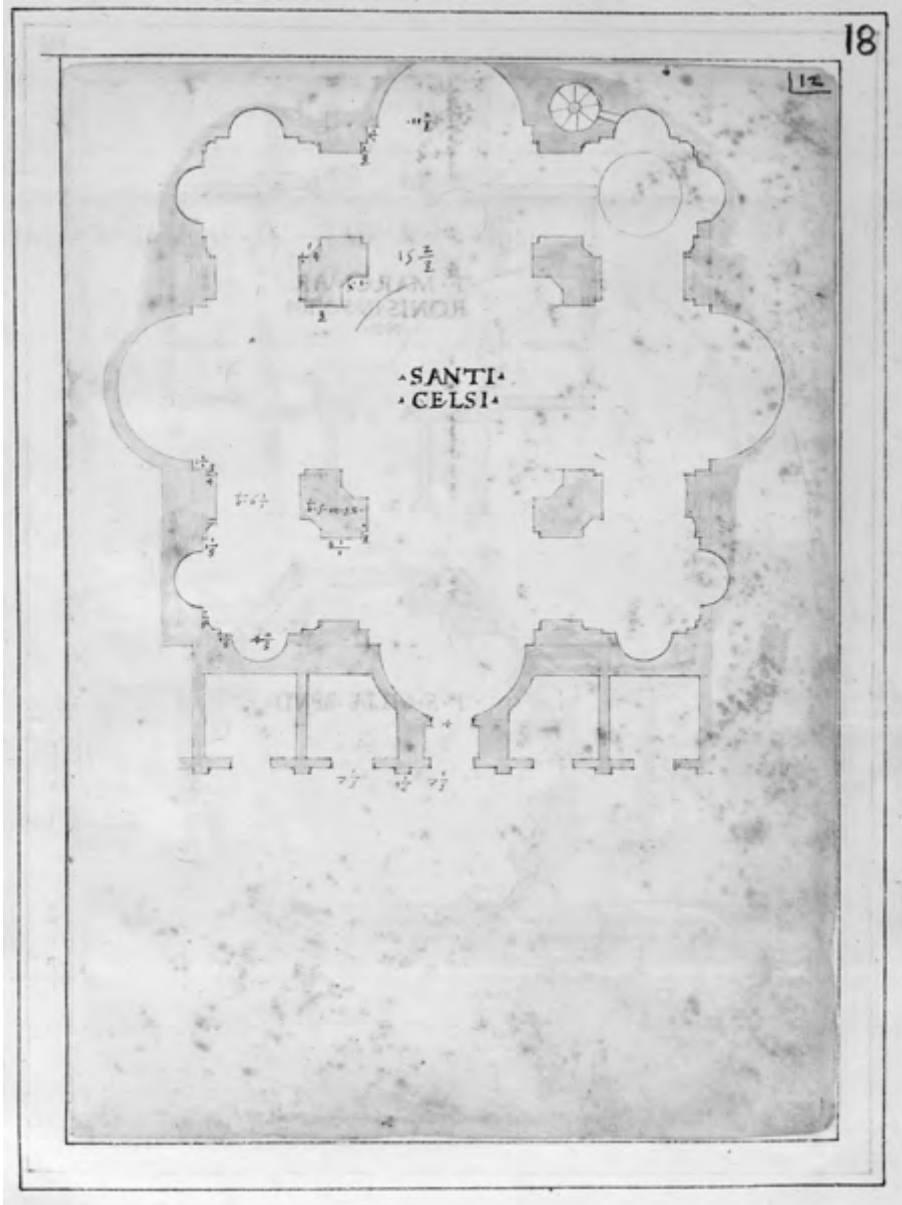
Per Bramante, il ragionamento sullo schema a *quincunx* di origine paleocristiana origina fin dal contatto con l'*exemplum* tardoantico del sacello di San Satiro a Milano, e viene sottoposto a verifica e approfondimento a due scale di grandezze opposte e analoghe, nel "piccolo" San Celso in Banchi (f. 12 del codice Coner, fig. 272) e nello "smisurato" del piano di Pergamena per San Pietro (UA1)¹⁰². Mentre nel *caput* di San Pietro la Capella Iulia avrebbe accolto la sepoltura di Giulio II, il cardinale-principe lombardo Ascanio Sforza nel maggio 1505 viene tumulato nel coro di Santa Maria del Popolo; nel frattempo, lo *iuriconsultum princeps* cardinale Alessandrino preferisce per sé la renovanda chiesa di San Celso prevedendo una semplice sepoltura in terra, ma sotto l'altare maggiore¹⁰³.

¹⁰⁰ R. Schofield, G. Sironi, *Bramante e la Canonica di Sant'Ambrogio a Milano*, in "Annali di architettura", 9, 1997, pp. 155-186: 155, riportano un documento del 25 ottobre 1493 riguardante i negoziati tra i canonici e il papa a proposito della nuova Canonica bramantesca, il cui incarico proviene direttamente da Ludovico il Moro nel 1492. Il Sangiorgi, già a Roma ma restando sempre preposito di Sant'Ambrogio, potrebbe aver avuto un ruolo nelle discussioni.

¹⁰¹ Rossetti, «Solo è con chi adesso sua santità se consiglia» cit., pp. 258-259, 270. Il Sangiorgi testa nel marzo 1505 stabilendo un legato di 600 ducati per la chiesa dei Santi Celso e Giuliano, dove sarà inumato "in terra", è arcipresbitero della chiesa dal 1480: Rossetti, *Tra Milano e Roma* cit., pp. 428-430. La cronologia è problematica, poiché il primo progetto di Bramante è collocato nel 1509 (in coincidenza con la morte del Sangiorgi e i primi pagamenti della Camera apostolica per la fabbrica della nuova chiesa), e inizio dei lavori non prima del 1510: Bruschi, *Bramante architetto* cit., pp. 980-985; M. Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano*, in *La piazza, la chiesa, il parco. Saggi di storia dell'architettura (XV-XIX secolo)*, a cura di M. Tafuri, Milano 1991, pp. 96-165: 117-126.

¹⁰² M. Morresi, *Francesco di Giorgio e Bramante: osservazioni su alcuni disegni degli Uffizi e della Laurenziana*, in *Il disegno di Architettura*, a cura di P. Carpeggiani e L. Patetta, Milano 1989, pp. 113-124. Per quanto riguarda la relazione tra la chiesa su Canale di Ponte e il progetto di Bramante per la chiesa di Roccaverano, promossa dal tesoriere generale papale piemontese Enrico Bruno cfr. Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano* cit., pp. 129-130, che osserva come dal 1505 fosse tramontata la possibilità di realizzare il "piano di Pergamena" in San Pietro Vaticano e in questo senso Santi Celso e Giuliano può aver rappresentato la possibilità di realizzare e verificare l'archetipo su cui Bramante andava ragionando da decenni. È del 1505-1506 il passaggio della progettazione di San Pietro da una pianta centrale a una longitudinale, testimoniato da UA8v dove Bramante accanto allo studio dei deambulatori schizza rapidamente le planimetrie del Duomo di Milano e del San Lorenzo, fonte tardo antica per le transenne di colonne su perimetri curvi.

¹⁰³ Il linguaggio sintetico e contratto previsto da Bramante per la nuova chiesa potrebbe essere stato in sintonia con le scelte del Sangiorgi per la propria sepoltura, e se, ipotizzando, d'accordo con Manuela Morresi, che il foglio 57v del codice Mellon ritragga l'interno della chiesa dal modello ligneo e che la base rappresentata accanto riguardi gli ordini in facciata (*ibidem*, p. 125), la sua sequenza di modanature come rielaborazione della base dell'ordine dorico nel chiostro di Sant'Ambrogio potrebbe apparire un omaggio alle origini del cardinale lombardo. Tra vari legati ordinati nel proprio testamento, il cardinale dispone 600 ducati per istituire una cappellania per lo *scurolo* della basilica milanese di Sant'Ambrogio, e uno per la confraternita milanese di Sant'Ambrogio in Roma, facente capo all'omonima chiesa (l'attuale San Carlo al Corso): Rossetti, *Tra Milano e Roma* cit.



272 Planimetria di SS. Celso e Giuliano in Banchi, Roma. Codice Coner, f. 12r. Sir John Soane's Museum, London.

Del palazzo del Sangiorgi, situato all'inizio di Borgo Santo Spirito, poi inglobato in palazzo Cesi, resta la porzione di un cortile con archi su colonne ottagonhe che non testimonia certo di un gusto aggiornato, probabilmente da datare intorno alla nomina cardinalizia del 1493; ma la scelta per la propria sepoltura in una chiesa prossima a una ristrutturazione bramantesca parla di un cambio di passo. Se questo sia da imputare a una rinnovata sintonia rispetto alle nuove mode o a un'opzione "milanese" non è al momento chiaro¹⁰⁴.

Per la residenza del Guasco in palazzo Caprini, probabilmente temporanea, la cui scelta avrà tenuto senz'altro conto della prossimità alla residenza del Sangiorgi, al momento non si sa altro, tuttavia a invitarci a non sottovalutare la questione, in diverse missive tra il cardinale e il suo successore, si fa riferimento al notaio-architetto milanese Maffiolo da Giussano «molto affectionato et servitore di vostra reverendissima signoria qual è homo pratico in similibus», che stando al carteggio appare muoversi tra Milano e Roma nel dicembre 1500 sotto gli auspici del cardinale Alessandrino, mentre nel 1508 si trova nuovamente nell'Urbe, in contatto con il cardinale Raffaele Riario, Mario Millini¹⁰⁵, e Giovanni Francesco Martelli, quest'ultimo governatore della Compagnia della Pietà della nazione fiorentina e coinvolto in prima persona nell'avvio del progetto bramantesco per San Giovanni dei Fiorentini¹⁰⁶.

Il nome del notaio Maffiolo da Giussano, architetto del Comune di Milano, cartografo, già stimatore delle case del duca di Urbino e dei Tolentino¹⁰⁷, va a questo punto aggiunto al quadro delle «calate e fughe di Lombardi a

¹⁰⁴ Su palazzo Cesi, cfr. S. Eiche, *On the Layout of the Cesi Palace and Gardens in the Vatican Borgo*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 39, 1995, pp. 258-281.

¹⁰⁵ A. Modigliani, *Mellini, Mario*, DBI, LXXIII, 2009, *ad vocem*; Corbo, *La committenza nelle famiglie romane a metà del secolo XV* cit.

¹⁰⁶ Rossetti, «Solo è con chi adesso sua santità se consiglia» cit., pp. 273-274. Sul ruolo del Martelli nelle vicende di San Giovanni dei Fiorentini, cfr. C.L. Frommel, *Il palazzo dei Tribunali in via Giulia*, in *Studi bramanteschi*, Roma 1974, p. 523 n. 10; J. Vicioso, *La Compagnia della Pietà della nazione fiorentina. Committenze, solidarietà e carità verso membri e maestranze «di qualunque istato e condizione»*, in *Venire a Roma/Restare a Roma 2. Forestieri e stranieri fra Quattro e Settecento*, a cura di S. Cabibbo e A. Serra, Roma 2017, pp. 231-260.

¹⁰⁷ La competenza in materia di Maffiolo è attestata dalla sua partecipazione alla riunione del 23 febbraio 1503 convocata dai deputati della Fabbrica del Duomo di Milano per la porta "verso Compedo". Gli «infrascriptis magistris et viris peritis et in pictura et architectura» convocati sono «domino Facio Cardano, presbitero Simone de Sirturi, Caradosio, magistro Johanne Molteno, Bramantino, magistro Maphiolo Glussiano, magistris Bartholomeo Briosco, Johanne Antonio Homodeo, Johanne Jacobo Dulcebono, Christophoro de Solario et Andrea de Fusina», in F. Repishti, *Maffiolo da Giussano, un "amico lombardo" di Bramante*, in "Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura", 67, 2017, pp. 19-30. Nel 1505 Maffiolo è firmatario degli *Statuti et Regole per l'ingegneri et agrimensori del Ducato di Milano dati et stabiliti per Bartolomeo della Valle, Giovanni Pietro Bassi, Lazzaro Palazzi et Maffeo de Glussiano ingegneri della Regia et Ducale Camera di Milano l'anno 1505*; Repishti, *Cristoforo Solari architetto* cit., p. 57.

Roma» minuziosamente censite da Giovanni Agosti¹⁰⁸, dove, all'avvicendamento del XVI secolo, in materia di architettura spiccano le spinosissime *Antiquarie prospettiche romane* (1496-1498)¹⁰⁹, e i nomi di Bramantino (nelle Stanze vaticane nel 1508), al quale va legato il cosiddetto taccuino dell'Ambrosiana¹¹⁰, e di Cristoforo Solari (1499? e di sicuro nel 1514)¹¹¹.

Una lettera datata giugno 1508 di Maffiolo a Bernardino da Caravaggio, riferisce di una consegna presso Cristoforo Orlando a Roma di «dui libri a stampa ligati in cartono, l'uno de messer Gaspare Ambrogio Vesconte, l'altro del Belinzona et uno libretto disligato de Silva et Lauro opereta moderna quali vi ho mandato in una balla de pignolati per dar a messer Bramante et così vi prego statim li haverete ricevuti gli vogliate darli per parte mia raccomandandomi a lui, ne scrivo bene anche a lui [...]»¹¹². A Bramante giungono testi che rimandano all'amato circolo di Gaspare Ambrogio Visconti, come anche il *Sylva Lauro* di Antonio Bazano (Francesco Ugoletto, Parma 1506), dedicato a Nicolò da Correggio, a sua volta già dedicatario dei *Rithimi* di Gaspare Ambrogio e indicato dallo stesso come *arbiter poetarum* nel *De Paulo et Daria amanti*¹¹³: uno dei più raffinati umanisti e committenti con-

¹⁰⁸ Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo* cit., pp. 68-102; cfr. A. Bertolotti, *Artisti lombardi a Roma nei secoli XV, XVI e XVII. Studi e ricerche negli archivi romani*, Milano 1881; Id., *Giunte agli artisti lombardi a Roma*, in "ASL", X, 1893, pp. 98-120; F. Malaguzzi Valeri, *Artisti lombardi a Roma nel Rinascimento (Nuovi documenti su Cristoforo Solari, Bramante e Caradosso)*, in "Reperitorium für Kunstwissenschaft", XXV, 1902, pp. 49-64. Anche G. Agosti, *Michelangelo e i Lombardi, a Roma, attorno al 1500*, in "Studies in the History of Art", 33 (*Symposium Papers XVII: Michelangelo Drawings*), 1992, pp. 18-36.

¹⁰⁹ *Antiquarie prospettiche romane*, a cura di G. Agosti e D. Isella, Milano 2004 con proposta di datazione tra il 1496 e il 1498 (p. 43) e esclusione dell'attribuzione a Bramante, in base all'analisi del testo; A. Tura, scheda III.15, *Antiquarie prospettiche romane*, in *Bramante a Milano* cit., pp. 198-200, il quale a partire dallo studio dei caratteri tipografici usati dallo stampatore fornisce la data catenaccio 1496 per la stampa del componimento.

¹¹⁰ G. Mongeri, *Le rovine di Roma al principio del secolo XVI. Studi del Bramantino*, Milano 1880; M.A. Granieri Phillips, *Nuove ricerche sul codice ambrosiano sulle rovine di Roma*, in "AL", 64, 1983, pp. 5-14; M.A. Granieri Phillips, *The Ambrosian's Sketchbook on the Ruins of Rome: Its Function and Meaning*, in *Les traités d'architecture de la Renaissance*, a cura di J. Guillaume, Paris 1988, pp. 151-167; C. Fumarco, *Un lombardo tra i sepolcri della campagna romana: nuove proposte per il codice delle Rovine di Roma*, in *Tracce di letteratura artistica in Lombardia*, a cura di A. Rovetta, Bari 2004, pp. 3-59.

¹¹¹ Cfr. G. Agosti, *La fama di Cristoforo Solari*, in "Prospettiva", 46, 1986, pp. 57-65, e da ultimo Repishti, *Cristoforo Solari* cit.

¹¹² ASMi, *Notarile*, Girolamo Bernardino da Giussano, 7543, 16 giugno 1508, in Repishti, *Registro*, doc. 75, p. 217; Id., *Maffiolo da Giussano* cit., pp. 25-26. A Roma nel maggio 1508, Maffiolo lascia in deposito diversi oggetti presso lo stesso Bernardino da Caravaggio tra cui i volumi di Alberti (Leon Battista?), Diodoro Siculo e Cornelio Tacito «in uno volume ligati con le asse», in ASMi, *Notarile*, Girolamo Bernardino da Giussano, 7543, lettera a Pietro Antonio Fossano, 11 febbraio 1511, *ibidem*, p. 22. Repishti menziona anche altri volumi elencati in un documento senza data sempre nella stessa busta (7543): «libri 3 [...], libri 4 picolini [...], libro dele epistole [...], el Cipola (?) [...], Euclide etc. [...], loffitiolo romano».

¹¹³ «Per ciance de ciascuno io non mi movo / ma al dir de gli eccellenti i' me correggio / né dilecto

temporanei («il più atilato e de rime e cortesie erudito cavagliere e barone che ne li tempi suoi se ritrovasse in Italia» nelle parole di sua cugina Isabella d'Este); residente a Milano tra il 1491 e il 1498 nel palazzo a San Fedele in Porta Nuova del patrigno Tristano Sforza, riceveva in uno «studiolo silvestre», verosimilmente una sala dipinta con motivi vegetali nota a Bramante, forse non tanto dissimile dalla «camera del li arbori» in casa di Gaspare Visconti¹¹⁴. Il *Sylva Lauro* è introdotto da versi dei due umanisti parmigiani: Taddeo Ugoletto, già bibliotecario di Mattia Corvino, e Francesco Maria Grapaldo l'autore del *De partibus Aedium*, con i cui termini Maffiolo aveva descritto le case milanesi del duca di Urbino e dei Tolentino¹¹⁵.

È incerto il motivo della visita romana di Maffiolo della primavera 1508, apparentemente legata a una consulenza di ingegneria idraulica per il Riario; a maggio Ludovico il Moro muore a Loches, a dicembre Bramantino giunge a Roma. Mentre Bramante è all'apice della fama la Lombardia sforzesca non esiste più, e per l'astro urbinato splendente a Roma quel mondo sarà possibile evocarlo solo per via letteraria. Nel frattempo, la cruciale invenzione di palazzo Caprini avrà effetti sul lungo periodo dando forma a «un nucleo vitale di soluzioni e rielaborazioni»¹¹⁶ inaugurate da Raffaello nei palazzi Jacopo da Brescia e Alberini (figg. 273, 274), condivise in modo pedissequo dall'architetto di palazzo Caffarelli, e acquisite da Giulio Romano in palazzo Stati (fig. 275)¹¹⁷.

altro che imparar non trovo / se mi re prende un tal quale è il Correggio, / et a tal monizione io me rimovo / perché sa veramente et ha il cor regio, / né d'ogni goffo cura voglio avere, / ch'io son come il caval del schieppetere», in R. Renier, *Gaspare Visconti*, in "ASL", XIII, 1886, pp. 509-562, 777-824: 794, n. 1. Si noti l'analogia con «il mio doctor Bramante / mi morde, quando il verso è grosso e umile» nel testo del sonetto XXI nel *Canzoniere per Beatrice d'Este*: G. Visconti, *I canzonieri per Beatrice d'Este e per Bianca Maria Sforza*, a cura di P. Bongrani, Milano 1979, p. 19.

¹¹⁴ A. Luzio, R. Renier, *Niccolò da Correggio*, in "Giornale Storico della Letteratura Italiana", 22, 1893, pp. 65-119: 70-72; *Niccolò da Correggio e la cultura di corte nel Rinascimento padano*, a cura di A. Tissoni Benvenuti, Correggio 1989; per più recenti e precisi affondi sulla figura di Niccolò da Correggio, cfr. C. Cairati, E. Rossetti, "Memorie" dallo studiolo di Eleonora da Correggio *Rusca a Milano. L'inventario del 1523*, in *Squarci d'interni* cit., pp. 115-133; mentre sul fastoso palazzo, stimato 16.000 lire imperiali: N. Covini, *L'inventario del palazzo milanese di Tristano Sforza (1478)*, *ibidem*, pp. 47-69; E. Rossetti, *Il palazzo di Tristano Sforza in San Fedele a Milano*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, Milano 2014, vol. II, pp. 416-420.

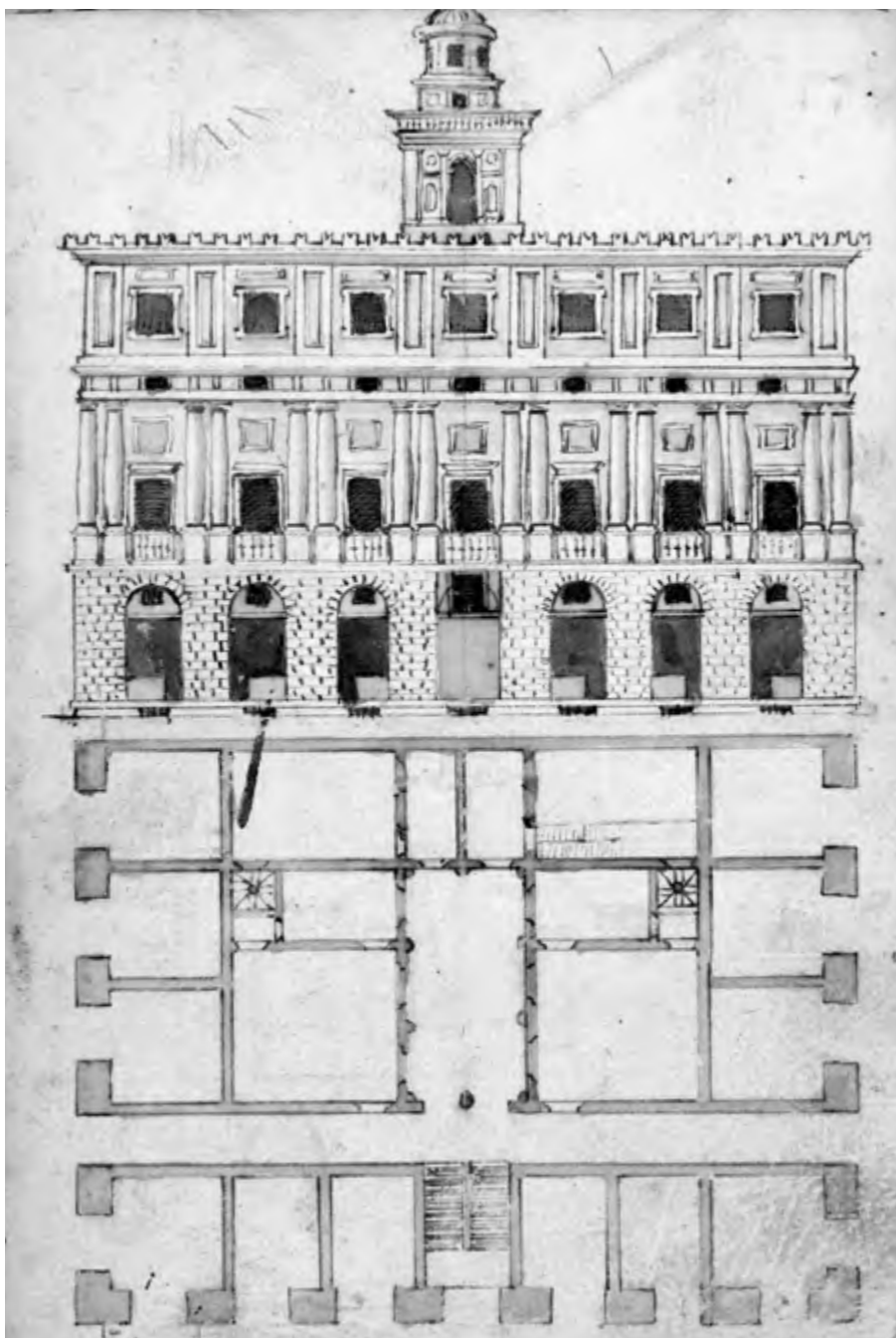
¹¹⁵ R. Martinis, *L'architettura contesa. Federico da Montefeltro, Lorenzo de' Medici, gli Sforza e palazzo Salvatico a Milano*, Milano 2008, p. 86 n. 62. Dopo la morte del Corvino, nel 1490 Taddeo Ugoletto torna a Parma recando con sé parecchi codici provenienti dalla biblioteca reale, e affianca il fratello Angelo nella stamperia di famiglia. Anche il *De partibus aedium*, edito nel 1494 (dedicato a Rolando II Pallavicini) è stampato dagli Ugoletto, così come le successive edizioni compresa quella del 1516. Cfr. I. Affò, *Memorie di Taddeo Ugoletto parmigiano bibliotecario di Mattia Corvino re di Ungheria*, Parma 1781; A. Ciavarella, *Un editore ed umanista filologo: Taddeo Ugoletto detto Della Rocca*, Parma 1957.

¹¹⁶ Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano* cit., p. 150.

¹¹⁷ M. Tafuri, scheda 2.14.4, in *Raffaello Architetto* cit., pp. 239-240; e cfr. il primo progetto per palazzo Alberini, codice Mellon f. 8 r e v, datato 1414-1515, esemplato in modo quasi palmare su palazzo Caprini: P.N. Pagliara, scheda 2.7.1, *ibidem*, p. 177. Pier Nicola Pagliara, *La Roma antica*



273 Raffaello, palazzo Jacopo da Brescia. Prima della demolizione, in una fotografia del 1853-1876.



274 Raffaello, palazzo Alberini, Roma. Copia di un progetto non eseguito, codice Mellon, fol. 8r, Pierpont Morgan Library, New York.

Efficace e inquieto, l'*exemplum* prende diverse vie. Tra queste Venezia, che nella sospensione post-Agnadello pare aver perso la memoria dell'architetto dell'altrettanto sperimentale ca' Loredan. In Laguna è Jacopo Sansovino, con Roma negli occhi, a riaprire la stagione dei grandi palazzi con quello dotato di «bellezze et ornamenti alla romana» per i Corner (1532-1537) (fig. 276)¹¹⁸. Il Tatti conosceva bene palazzo Caprini, come opera di Bramante e residenza di Raffaello, suoi protettori all'arrivo a Roma, ed è proprio con la mediazione del primo che si era trasferito nel palazzo di Domenico della Rovere in piazza Scossacavalli¹¹⁹. L'evocazione lagunare non è dunque stata per Jacopo solo di un modello ma di un Mondo. Ma al di là delle dichiarazioni personali, il modello *in quanto* importato da Roma verrà utilizzato per la propria autorappresentazione dalle famiglie venete che affideranno i propri palazzi agli architetti esuli dal Sacco: Sansovino a Venezia, Giulio Romano in Terraferma, con i progetti per i palazzi Canossa a Verona e Thiene a Vicenza, qui in collaborazione con Andrea Palladio (figg. 277, 278)¹²⁰. Come

di Fabio Calvo: tipi e stereotipi, in "Psicon", 8-9, 1977, pp. 65-87: 85, ha osservato «significative coincidenze» tra «l'inedita immagine di palazzo all'antica che Bramante propone a Roma nella cosiddetta "casa di Raffaello"» e la *pictura* 25 del codice "Virgilio vaticano" (Vat. Lat. 3225, 39v), dove l'associazione tra un primo registro bugnato e un secondo ritmato da coppie di semicolonne ha per sua stessa ammissione in effetti «ben poco a che fare con architetture antiche note», mentre la reggia di Didone appare come una delle poche immagini disponibili di palazzo degli antichi. Il codice Vat. Lat. 3225, contenente frammenti sparsi delle *Georgiche* e dell'*Eneide*, faceva parte della biblioteca personale di Giovanni Pontano, attorno al 1514 era a Roma, quando fu studiato da Raffaello e dai suoi collaboratori; appartenne poi dagli anni Venti a Pietro Bembo e, tramite il figlio Torquato, giunse a Fulvio Orsini che lo acquistò nel 1579: S. Eiche, *On the Dispersal of Cardinal Bembo's Collections*, in "Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz", 27, 1983, pp. 353-359; M. Danzi, *La biblioteca del cardinal Pietro Bembo*, Genève 2005, pp. 215-217. In questo senso l'immagine individuata da Pagliara è congruente con la lettura di Bruschi di palazzo Caprini come «un aereo padiglione di binati di colonne innalzato su un basamento in robusta struttura muraria», Bruschi, *Bramante architetto* cit., p. 606. Tale attitudine risulta perseguita da Bramante nella loggia architravata del chiostro di Santa Maria della Pace e nel terzo registro del Belvedere inferiore. Cfr. inoltre C.L. Frommel, *Palazzo Jacopo da Brescia*, in *Raffaello architetto* cit., pp. 157-164; P.N. Pagliara, *Palazzo Alberini*, *ibidem*, pp. 171-188; C.L. Frommel, *Palazzo Stati Maccarani*, in *Giulio Romano*, a cura di M. Tafuri, Milano 1989, pp. 294-295.

¹¹⁸ F. Sansovino, *Venezia città nobilissima et singolare*, Venezia 1581, f. 149. Sarà lo stesso figlio di Sansovino a identificare palazzo Loredan, come capostipite per la serie dei palazzi Corner, Dolfin e Grimani a San Luca, tuttavia ignorandone l'autore: «E per tanto a sapere ch'i principalissimi di tutti i palazzi del Canal Grande, sono quattro [...] cioè il Loredano a San Marco, il Grimano a San Luca, il Delfino a San Salvatore, e il Cornaro a San Maurizio. [...] Il Loredano adunque, di gran corpo e di grand'altezza, e anteriore in tempo a tutti gli altri, e quasi posto in Isola, è molto nobile, perciocché oltre alla copia delle stanze di dentro, ha la faccia coperta di marmi grechi, con grandi finestroni tutti colonnati alla corinthia», *ibidem*, f. 144v. Cfr. M. Morresi, *Jacopo Sansovino*, Milano 2000, pp. 118-128; 437.

¹¹⁹ *Ibidem*, p. 386.

¹²⁰ H. Burns, *La facciata di palazzo Canossa a Verona*, in *Giulio Romano* cit., pp. 510-511; Id., *I progetti vicentini di Giulio*, *ibidem*, pp. 502-505. Sulle relazioni tra la soluzione angolare di palazzo Te e palazzo Caprini: M. Bulgarelli, *Metamorfosi e "maraviglia"*. *Giulio Romano a palazzo Te*, Roma 2019, pp. 21-24.



275 Giulio Romano, palazzo Stati, Roma.

276 Jacopo Sansovino, palazzo Corner, Venezia.





278 Giulio Romano e Andrea Palladio, palazzo Thiene, Vicenza.

scrive Howard Burns «attraverso Giulio, Palladio poteva collegarsi con la grande tradizione della nuova architettura, che risale a Bramante e Raffaello, personaggi che Giulio conosceva direttamente, e, nel caso di Raffaello, intimamente»¹²¹, ed è con Palladio che l'*exemplum* di palazzo Caprini viene elaborato fino a rendersi disponibile definitivamente come *tipo* ripetibile, esportabile, destinato a essere interpretato e variato come *modello* «anticamente moderno e modernamente antico»¹²² nel processo di invenzione di una tradizione «universale» che mentre procede ha cura di mantenersi saldamente agganciata a uno dei suoi involontari padri fondatori, congelandone l'immagine¹²³:

Conciosia adunque [...] che Bramante sia stato il primo à metter in luce la buona, e bella Architettura, che da gli Antichi fin' à quel tempo era stata nascosa, m'è paruto con ragione dar luogo fra le antiche alle opere sue¹²⁴.

¹²¹ H. Burns, «*Da naturale inclinatione guidato*»: il primo decennio di attività di Palladio architetto, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento* cit., pp. 372-413: 393.

¹²² Si parafrasa qui e nel titolo di questo libro, il celebre passaggio della lettera di Pietro Aretino a Giulio Romano del 1542, già utilizzato da Ernst Gombrich, per il saggio «*Anticamente moderni e modernamente antichi*». *Note sulla fortuna critica di Giulio Romano pittore*, in *Giulio Romano*, cit., pp. 11-13: «Voi siete grato, grave e giocondo nella conversazione, e grande mirabile e stupendo nel magistero. Onde chi vede le fabbriche e istorie uscite dallo ingegno e dalle mani vostre, ammira non altrimenti che s'egli scorgesse le cose degli iddii in esempli e i miracoli della natura in colori. Preponvi il mondo ne la invenzione e ne la vaghezza a qualunque toccò mai compasso e pennello. E ciò direbbe anche Apelle e Vitruvio s'eglino comprendessero gli edifici e le pitture che avete fatto e ordinato in cotesta città, rimbellita, magnificata dallo spirito dei vostri concetti anticamente moderni e modernamente antichi». Cfr. P. Aretino, *Lettere*, a cura di P. Procaccioli, Salerno editore, Roma 1998, II, p. 386, corsivi miei.

¹²³ Cfr. Burns, «*Da naturale inclinatione guidato*» cit., pp. 387-393; Id., «*Vasti desideri e grandi pensieri*»: i palazzi veronesi di Michele Sanmicheli. *Architettura, linguaggio e cultura artistica nel Cinquecento*, a cura di H. Burns, C.L. Frommel e L. Puppi, Milano 1995, pp. 54-79; P. Davies, D. Hemsoll, *Michele Sanmicheli a Verona e a Venezia*, in *Storia dell'architettura italiana. Il primo Cinquecento* cit., pp. 354-371. Meriterebbe un approfondimento la relazione tra il cardinale Adriano Castellesi e Gian Giorgio Trissino, mecenate di Andrea Palladio, con un carteggio tra i due risalente al 1510: Bibliothèque nationale de France. Département des manuscrits, Rothschild 3078 (1875 a). Un Francesco Chiericati vicentino risulta segretario del Castellesi dal 1513 al 1517, ma purtroppo sembra parente del cardinale Girolamo committente di Palladio solo alla lontana: A. Foa, *Chiericati, Francesco*, DBI, XXIV, 1980, *ad vocem*.

¹²⁴ A. Palladio, *I Quattro Libri dell'Architettura*, Venezia 1570, libro IV, pp. 64-66.

Apparati

Elenco delle illustrazioni

- 1 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo di Carlo Antonio Maffezzoni, 4 gennaio 1655, ASMi, *Notarile*, 30602. Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 2 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo di Giovanni Domenico Ricchino, 1660, ASMi, *Notarile*, 30602. Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 3 Palazzo Trivulzio, Milano. Veduta del cortile (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 4 Palazzo Trivulzio, Milano. Veduta del cortile (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 5 Palazzo Trivulzio, Milano. Veduta del cortile (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 6 Palazzo Trivulzio, Milano. Capitello dal cortile (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 7 Palazzo Trivulzio, Milano. Capitello dal cortile (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 8 Monastero del Lentasio, Milano. Veduta del chiostro. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 9 Palazzo Trivulzio, Milano. Scala principale (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 10 Palazzo Trivulzio, portale di accesso alla scala (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 11 Palazzo Trivulzio, Milano. Rilievo quotato parziale del portico a piano terreno, 1925 (Archivio fotografico SABAP Mi). Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 12 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, f. 92v. Su concessione del MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 13 Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio de Donati (bottega), *Natività in legno policromo e stemma dei Trivulzio*. Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 14 Santa Maria presso San Satiro. Foto Scarioni, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
- 15 Santa Maria presso San Satiro. Dettaglio dei pilastri con i capitelli raddoppiati. Foto Scarioni, Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
- 16 *Uomo d'arme*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. © Pinacoteca di Brera, Milano.
- 17 *Uomo d'arme*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. © Pinacoteca di Brera, Milano.
- 18 *Cantore*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. © Pinacoteca di Brera, Milano.
- 19 *Eraclito e Democrito*, dalla casa di Gaspare Ambrogio Visconti. © Pinacoteca di Brera, Milano.
- 20 “Avanzi del palazzo di Scaramuccia Aicardi da San Giorgio Visconti”. Da G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1760, vol. XII, pp. 512-513, tav. IX.
- 21 Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 9r. © Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti i diritti riservati.

- 22 L. Patetta, Restituzione sulla base del rilievo di Luca Beltrami di un settore del cosiddetto palazzo dei Medici in Milano. Da L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.
- 23 “Palazzo dei Medici” in Milano, fotografia del prospetto verso il Terraggio, 1891. Da C. Fumagalli, D. Sant’Ambrogio, L. Beltrami, *Reminiscenze di storia e d’arte nel suburbio e nella città di Milano*, Milano 1891.
- 24 Palazzo Eustachi, Milano. Veduta del cortile. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 25 Palazzo Eustachi, ipotesi di restituzione planimetrica di L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano 1987.
- 26 T.V. Paravicini, sezione della Sacrestia di Santa Maria presso San Satiro, Milano. Biblioteca Ambrosiana Milano, III.St.E.XIV-24, tav. XXVII. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio.
- 27 Busto proveniente da palazzo Eustachi, Raccolte d’Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 28 Busto proveniente da palazzo Eustachi, Raccolte d’Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 29 *Argo*, Sala del Tesoro, Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 30 *Argo*, Sala del Tesoro, Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 31 Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 31v. © Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti i diritti riservati.
- 32 Bramante, schizzo per la controfacciata di Santa Maria presso San Satiro verso via Torino. Milano, Azienda di Servizi alla Persona Golgi-Redaelli, Fondo Testatori, b. 434 fasc. 26.
- 33 Palazzo Eustachi, nicchie nel cortile (foto Roberta Martinis).
- 34 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Planimetria, Enrico Strada 1884. Wikimedia Commons.
- 35 Palazzo Eustachi, teste d’aquila provenienti dal cortile. Da P. Gazzola, *La casa dei Medici in porta Vercellina a Milano*, in *Atti del IV convegno nazionale di Storia dell’Architettura*, Milano 1939, pp. 153-162.
- 36 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Planimetria del piano terreno. Da L. Giordano, *Branduzzo*, in *Pavia. Architetture dell’età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 233-279.
- 37 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Restituzione ipotetica dell’intelaiatura architettonica degli affreschi nella stanza nella torre. Da L. Giordano, *Branduzzo*, in *Pavia. Architetture dell’età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 233-279.
- 38 Villa di Bergonzio Botta, Branduzzo. Fronte verso strada. © Civico Archivio Fotografico, Milano, tutti i diritti riservati.
- 39 Palazzo Botta, Milano. Ricostruzione grafica delle compravendite immobiliari effettuate da Bergonzio Botta tra il 1494 e il 1500. Da P. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, in *Bramante milanese e l’architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 261-280.
- 40 Palazzo Botta, Milano. Planimetria dell’immobile in via dei Piatti 4 nel 1910. SABAP Mi.
- 41 Palazzo Botta, Milano. Veduta del cortile. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 42 Palazzo Botta, Milano. Il cortile dopo i bombardamenti del 1943. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 43 Palazzo Botta, Milano. Restituzione planimetrica dei cortili. Da P. Merzagora, *L’influsso di Bramante a Milano nell’edilizia privata: il palazzo di Bergonzio Botta*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, 1994.
- 44 Palazzo Botta, Milano. Sezione longitudinale lungo l’andito e prospetto sul primo cortile. Da P. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, tesi di laurea, Politecnico di Milano, Facoltà di Architettura, 1994.
- 45 Palazzo Botta, Milano. Primo cortile (foto Roberta Martinis).

- 46 Palazzo Botta, Milano. Primo cortile. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 47 Palazzo Botta, Milano. Andito (foto Bruno Adorni).
- 48 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, fol. 12v. Su concessione del © MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 49 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, fol. 16r. Su concessione del © MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 50 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, fol. 93r. Su concessione del © MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 51 Canonica di Sant’Ambrogio, Milano. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 52 Donato Bramante, incisione Prevedari. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano. @ Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”.
- 53 Santa Maria delle Grazie, Milano. Veduta della tribuna (foto Roberta Martinis).
- 54 Palazzo Botta, Milano. Restituzione di Ernesto Fumagalli nel 1895. Da E. Fumagalli, *Il cortile della casa già Pozzobonella e Isimbardi a Milano*, in “Arte Italiana Decorativa e Industriale”, IV, 1895.
- 55 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, veduta parziale dei prospetti nord e est (Archivio fotografico SABAP Mi).
- 56 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, rilievo del prospetto sud. Da P. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 261-280.
- 57 Palazzo Botta, Milano. Secondo cortile, rilievo del prospetto ovest. Da P. Merzagora, *Il palazzo per Bergonzio Botta a Milano*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano e R. Schofield, Venezia 2002, pp. 261-280.
- 58 Palazzo Botta Milano. Secondo cortile, prospetto ovest, particolare (foto Bruno Adorni).
- 59 Cappella Pozzobonelli, Milano. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 60 Edoardo Rossetti, ricostruzione degli assetti proprietari nell’area di piazza Castello a Milano. Su concessione dell’autore. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 61 Leonardo da Vinci, codice L, fol. Iv. Paris, Bibliothèque de l’Institut de France. Riproduzione dell’immagine specchiata per consentire la lettura. © Réunion des musées nationaux-Grand Palais © Institut de France.
- 62 Palazzo di Giovanni Angelo Salvatico, Milano. Cortile (foto Johannes Mueller).
- 63 Vitruvio Pollione, *De Architectura translato commentato et affigurato da Cesare Cesariano*, libro VI, lxxxxvii, Como 1521.
- 64 Palazzo di Giovanni Angelo Salvatico, Milano. Planimetria da C. Zucchi, *L’architettura dei cortili milanesi 1535-1706*, Milano 1989.
- 65 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 20r. Su concessione del MIBACT/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 66 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 21r. Su concessione del MIBACT/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 67 Palazzo di Giovanni Angelo Salvatico, Milano. Sezione longitudinale. Archivio Asnago Vender, Milano.
- 68 *Tavolette di San Bernardino. Miracolo di Giovanni Antonio da Parma ferito da una pala*, Galleria Nazionale dell’Umbria, Perugia. © Galleria Nazionale dell’Umbria.
- 69 Palazzo Costabili, Ferrara. Soffitto nella Sala del Tesoro (Google Art Project).
- 70 Palazzo Landi, portale in un’immagine del 1890. Fondo Poppi, Collezioni d’Arte e di Storia della Fondazione Cassa di Risparmio in Bologna.

- 71 *Decapitazione, Arca dei Martiri persiani*, Duomo di Cremona. Su concessione della Diocesi di Cremona.
- 72 *Flagellazione dei Martiri persiani, Arca dei Martiri persiani*, Duomo di Cremona. Su concessione della Diocesi di Cremona.
- 73 Giovanni Antonio Amadeo, *Resurrezione di Lazzaro*, Certosa di Pavia. Pavia, Musei Civici, archivio fotografico.
- 74 Giovanni Antonio Amadeo, *Cristo deriso*, Certosa di Pavia. Pavia, Musei Civici, archivio fotografico.
- 75 Alessandro Bolzoni, rilievo planimetrico di palazzo Landi a Piacenza, ASPr, *Mappe e disegni*, vol. 23 n. 69 a. Su concessione del MIBACT/Archivio di Sato di Parma. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 76 Palazzo Landi, Piacenza. Prospetto verso via Consiglio (foto Giovanna Silva).
- 77 Palazzo Landi, Piacenza. Finestra su via Bruno (foto Giovanna Silva).
- 78 Palazzo Landi, Piacenza. Finestra su via Bruno (foto Giovanna Silva).
- 79 Codice Destailleur OZ 111, f. 5r. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0 DE.
- 80 Giuliano da Sangallo, codice Vaticano Barberiano Latino 4424, f. 17r. © Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti i diritti riservati.
- 81 Santa Maria presso San Satiro. Foto Bibliotheca Hertziana – Max-Planck-Institut für Kunstgeschichte, Rom.
- 82 Palazzo Landi, Piacenza. Settore verso via Consiglio (foto Giovanna Silva).
- 83 Palazzo Landi, Piacenza. Testa clipeata (foto Giovanna Silva).
- 84 Palazzo Landi, Piacenza. Testa clipeata (foto Giovanna Silva).
- 85 Palazzo Landi, Piacenza. *Ratto d'Ippodamia* (foto Giovanna Silva).
- 86 Palazzo Landi, Piacenza. *Nereidi sulla coda di Tritoni* (foto Giovanna Silva).
- 87 Palazzo Landi, Piacenza. *Trionfo di Nettuno con corteo di Tritoni musicanti* (foto Giovanna Silva).
- 88 Andrea Mantegna, *Zuffa di divinità marine*. Wikimedia Commons.
- 89 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Trabeazione di terracotta delle navate laterali (foto Vito Zani).
- 90 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Trabeazione delle arcate verso il transetto (foto Vito Zani).
- 91 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacello di San Satiro, Agostino de Fondulis, *Compianito* (foto Vito Zani).
- 92 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, registro superiore (foto Vito Zani).
- 93 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 94 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 95 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 96 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 97 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 98 Santa Maria presso San Satiro, Milano. Sacrestia, fregio figurato con testa del primo registro (foto Vito Zani).
- 99 Palazzo Landi, Piacenza. Cortile d'onore, prospetto nord-est (foto Giovanna Silva).
- 100 Palazzo Landi, Piacenza. Cortile d'onore, prospetto sud-est (foto Giovanna Silva).
- 101 Palazzo Landi, Piacenza. Cortile d'onore, prospetto sud-ovest (foto Giovanna Silva).
- 102 Palazzo Landi, Piacenza. Capitelli nel cortile d'onore (foto Bruno Adorni).

Elenco delle illustrazioni

- 103 Codice Destailleur OZ 111, f. 10 r, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0 DE.
- 104 Real Monasterio El Escorial, codice Escorialensis 28-II-12, f. 15v. COPYRIGHT © PATRIMONIO NACIONAL.
- 105 Palazzo Mozzanica (Serbelloni), Milano. Planimetria. ASMi, Fondo Serbelloni, II serie, b. 17. Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 106 Portale di palazzo Mozzanica, Milano. Wikimedia Commons.
- 107 Portale del palazzo di Gabriele Venzago della Fontana in piazza San Sepolcro, Milano (foto Roberta Martinis).
- 108 Palazzo Mozzanica, Lodi. Ricostruzione planimetrica. Da G. Lise, *Lodi, i palazzi. Cortili, portali, facciate*, Lodi 1988.
- 109 Palazzo Mozzanica, Lodi. Veduta del cortile (foto Bruno Adorni).
- 110 Palazzo Mozzanica, Lodi. Capitello quattrocentesco del cortile (foto Bruno Adorni).
- 111 Palazzo Mozzanica, Lodi. Ambiente affrescato a piano terreno (foto Bruno Adorni).
- 112 Palazzo Mozzanica, Lodi. Prospetto su via XX Settembre (foto Roberta Martinis).
- 113 Palazzo Mozzanica, Lodi. Portale (foto Roberta Martinis).
- 114 Palazzo Mozzanica, Lodi. Dettaglio della trabeazione (foto Roberta Martinis).
- 115 Palazzo Mozzanica, Lodi. Dettaglio del prospetto al registro superiore (foto Roberta Martinis).
- 116 Ritratto di Lorenzo Mozzanica, Musei del Castello Sforzesco, Milano. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 117 Santa Maria Incoronata, Lodi. Sezione. Da M.G. Balzarini, T. Monaco, *Lombardia rinascimentale*, Milano 2007.
- 118 Santa Maria della Croce, Crema. Planimetria. Da *La basilica della Croce a Crema*, Crema-Milano 1990.
- 119 San Lorenzo, Milano. Planimetria (da R. Krautheimer, *Architettura paleocristiana e bizantina*, Torino 1986).
- 120 Leonardo da Vinci, Ms. B (codice Ashburnham, Ms. 2173), f. 5v, Paris, Bibliothèque de l'Institut de France. © Réunion des musées nationaux-Grand Palais © Institut de France.
- 121 Santa Maria della Croce, Crema (foto Bruno Adorni).
- 122 Santa Maria della Croce, Crema. Veduta interna (foto Bruno Adorni).
- 123 Santa Maria della Croce, Crema. Veduta interna (foto Bruno Adorni).
- 124 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, f. 80v. Su concessione del © MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 125 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Reale di Torino, codice Saluzziano 148, f. 12v. Su concessione del © MIBACT-Musei Reali, Biblioteca Reale di Torino.
- 126 Donato Bramante, studio planimetrico per la cupola di San Pietro a Roma (1506). UA 7945r. Su concessione del Gabinetto dei Disegni e delle Stampe Gallerie degli Uffizi, Firenze.
- 127 Bergognone, *Presentazione di Gesù al Tempio*, 1497. Diocesi di Lodi.
- 128 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Planimetria. Da M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, in "Annali di architettura", 17, 2005, pp. 92-106.
- 129 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Sezione. Da M. Astolfi, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, in "Annali di architettura", 17, 2005, pp. 92-106.
- 130 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Veduta interna (foto Bruno Adorni).
- 131 Santa Maria Maddalena e Santo Spirito, Crema. Facciata (foto Federico Pollini).
- 132 Santa Maria in Canepanova, Pavia. Prospetto verso via Negri (foto Bruno Adorni).
- 133 Castello di Bernabò Visconti e Regina della Scala, Pandino. Decorazioni affrescate (foto Roberta Martinis).
- 134 Castello di Bernabò Visconti e Regina della Scala, Pandino. Decorazioni affrescate (foto Roberta Martinis).

- 135 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Planimetria dello stato attuale. Da M. Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone, exemplum di un "Rinascimento locale all'antica"*, in *Rinascimento cremasco. Arti maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015 pp. 47-55.
- 136 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Veduta interna (foto Roberta Martinis).
- 137 Santa Maria della Misericordia, Castelleone. Fianco e abside (foto Federico Pollini).
- 138 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone. Planimetria. Da M. Astolfi, *L'architettura del de Fondulis a Castelleone, exemplum di un "Rinascimento locale all'antica"*, in *Rinascimento cremasco. Arti maestri e botteghe tra XV e XVI secolo*, a cura di P. Venturelli, Milano 2015 pp. 47-55.
- 139 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone. Veduta interna (foto Roberta Martinis).
- 140 Parrocchiale dei SS. Filippo e Giacomo, Castelleone (foto Federico Pollini).
- 141 Santa Maria Annunziata, Roccaverano. Ipotesi ricostruttiva di Manuela Morresi. Da M. Morresi, *Bramante, Enrico Bruno e la parrocchiale di Roccaverano*, in *La piazza, la chiesa e il parco*, a cura di M. Tafuri, Milano 1991, pp. 96-165.
- 142 Santa Maria in Castello (la Sagra), Carpi. Courtesy Elena Svalduz.
- 143 Modello ligneo per il Duomo di Vigevano, Antonio da Lonate. Vigevano, Museo del Tesoro del Duomo. © Civico Archivio Fotografico, Milano-tutti i diritti riservati.
- 144 Santa Maria presso San Satiro, prospetto verso via Falcone (foto Roberta Martinis).
- 145 Chiesa di San Biagio nel palazzo dei Tribunali, codice Coner, f. 11, Sir John Soane's Museum London. © Sir John Soane's Museum, London. Photography by Ardon Bar Hama.
- 146 Estratto dalla veduta di Pavia, 1599. Musei Civici di Pavia.
- 147 Palazzo Beccaria, Pavia. Prospetto verso piazza del Tribunale. Foto storica degli anni Venti del Novecento. Pavia, Musei Civici, archivio fotografico.
- 148 Palazzo Beccaria, Pavia. Prospetto verso piazza del Tribunale. Foto storica degli anni Venti del Novecento. Pavia, Musei Civici, archivio fotografico.
- 149 Palazzo Beccaria, Pavia, planimetrie dei piani cantine e terreno. Da P.L. Mulas, *Palazzo Carminali Bottigella (già Beccaria)*, in *Processi accumulativi, forme e funzioni: saggi sull'architettura lombarda del Quattrocento*, a cura di L. Giordano, Firenze 1996, pp. 135-148.
- 150 Palazzo Beccaria nella veduta di Pavia disegnata da Ludovico Corte nel 1617, edita da Ottavio Ballada nel 1654. Archivio dei Musei Civici di Pavia SPE54.
- 151 Palazzo Beccaria, Pavia. Particolare del capitello angolare a piano terreno (foto Roberta Martinis).
- 152 Palazzo Beccaria, Pavia. Veduta del risvolto della facciata verso via Frank (foto Roberta Martinis).
- 153 Giovanni Antonio Amadeo, *Sant'Imerio elemosiniere*, Cattedrale di Cremona. Su concessione della Diocesi di Cremona.
- 154 Duomo di Pavia, modello. Pavia, Musei Civici.
- 155 Torre Bottigella, Pavia. Da M.G. Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Cristoforo Bottigella*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 111-122.
- 156 Schema insediativo dei palazzi Bottigella, Pavia. Da *Il Palazzo dei fratelli Bottigella: per il recupero di un monumento perduto*, a cura di L. Giordano e G. Calvi, Pavia 1998.
- 157 Torre Bottigella, Pavia. Pavia, Musei Civici, archivio fotografico.
- 158 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia, planimetria del piano terreno. Da M.G. Albertini Ottolenghi, *Il palazzo di Giovanni Francesco Bottigella*, in *Pavia. Architetture dell'età sforzesca*, a cura di A. Peroni et al., Torino 1978, pp. 137-152.
- 159 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile (foto Sergio Bettini).
- 160 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile (foto Sergio Bettini).
- 161 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile (foto Sergio Bettini).
- 162 Palazzo di Giovanni Francesco Bottigella, Pavia. Cortile, loggia al primo piano (foto Sergio Bettini).
- 163 Cattedrale, Cremona (foto Roberta Martinis).
- 164 Cattedrale di Parma, Alberto Maffiolo da Carrara, tabernacolo eucaristico. Courtesy Alessandra Talignani.

Elenco delle illustrazioni

- 165 Loggia di Piazza, Cremona (foto Giovanna Silva).
- 166 Palazzo Stanga, Cremona, portale ancora collocato in sede. Foto di Aurelio Betri, 1875 ca. Biblioteca Statale di Cremona.
- 167 Palazzo Stanga, Cremona. Prospetto verso il cortile. ASCr, Dono Vaiani, cart. 30, n. 56. Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 168 Palazzo Fodri, Cremona. Prspetto verso via Matteotti (foto Giovanna Silva).
- 169 Palazzo Fodri, Cremona. Portale (foto Giovanna Silva).
- 170 Palazzo Fodri, Cremona. Atrio (foto Giovanna Silva).
- 171 Palazzo Fodri, Cremona. Planimetria del piano terreno. Courtesy Fondazione Città di Cremona.
- 172 Palazzo Fodri, Cremona. Planimetria del primo piano. Courtesy Fondazione Città di Cremona.
- 173 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, veduta verso il braccio meridionale (foto Giovanna Silva).
- 174 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, veduta verso il braccio occidentale (foto Giovanna Silva).
- 175 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, braccio orientale. SABAP Brescia, Archivio fotografico. Su concessione del MIBACT, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 176 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, braccio settentrionale (foto Giovanna Silva).
- 177 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, angolo nord-orientale (foto Giovanna Silva).
- 178 Palazzo Fodri, Cremona. Ricostruzione della posizione dello scalone antico nel cortile secondo V. Rastelli, *La "vera storia" di palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, a cura di A. Bernardi, Cremona 1982.
- 179 Palazzo Fodri, Cremona. Decorazioni affrescate nell'ambiente angolare al primo piano verso vicolo Fodri (foto Roberta Martinis).
- 180 Palazzo Fodri, Cremona. Decorazioni affrescate nell'ambiente angolare al livello del sottotetto verso vicolo Fodri (foto Roberta Martinis).
- 181 Palazzo Fodri, Cremona. Veduta dall'alto. Courtesy Fondazione Città di Cremona.
- 182 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, particolare di palazzo Fodri, 1583. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano. @ Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli".
- 183 *I martiri persiani in attesa della condanna, Arca dei Martiri Persiani*. Cattedrale di Cremona, pulpito nord. © Diocesi di Cremona.
- 184 *Il taglio delle mani, Arca dei Martiri Persiani*. Cattedrale di Cremona, pulpito sud. © Diocesi di Cremona.
- 185 Palazzo Stanga-Trecchi, Cremona. Cortile, facciata ovest (foto Federico Pollini).
- 186 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, fregio figurato lato sud, est, ovest e registro superiore est con *Trionfo di Bacco e Ratto d'Ippodamia* (foto Giovanna Silva).
- 187 Palazzo Fodri, Cremona. Cortile, lato est, registro inferiore, fregio figurato a tema agreste e bellico (foto Giovanna Silva).
- 188 Palazzo Fodri, Cremona. Busto dal fregio della facciata, conservato nel cortile (foto Giovanna Silva).
- 189 Palazzo Fodri, Cremona. Busto dal fregio della facciata, conservato nel cortile (foto Giovanna Silva).
- 190 Palazzo Fodri, Cremona. Facciata, registro superiore (foto Giovanna Silva).
- 191 Palazzo Fodri, Cremona. Facciata, particolare del registro superiore (foto Giovanna Silva).
- 192 Scuola Grande di San Giovanni Evangelista, Venezia. Portale dell'albergo (foto Roberta Martinis).
- 193 Francesco di Giorgio Martini, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Fondo Nazionale, II.I.141 (già Magliabechiano), f. 44r. Su concessione del MIBACT/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 194 Andrea Mantegna, *Miracolo di San Giacomo*. Cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani. Wikimedia Commons.
- 195 Andrea Bregno, altare Piccolomini, Duomo di Siena. Wikimedia Commons.

- 196 Palazzo Fodri, Cremona. Atrio, dettaglio della cupola a cerchi allacciati (foto Giovanna Silva).
- 197 Palazzo Fodri, Cremona. Atrio, dettaglio con ritratto bramantesco (foto Giovanna Silva).
- 198 Palazzo Fodri, Cremona. Ambiente con soffitto a tavolette (foto Roberta Martinis).
- 199 Palazzo Fodri, Cremona. Sala dipinta a piano terreno. SABAP Brescia, Archivio fotografico. Su concessione del MIBACT, Soprintendenza Archeologia, Belle arti e Paesaggio per le province di Bergamo e Brescia. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 200 Palazzo Fodri, sala dipinta a piano terreno, ricostruzione di V. Rastelli, *La “vera storia” di palazzo Fodri. Diario di un restauro (1930-32)*, a cura di A. Bernardi, Cremona 1982, ill. 100.
- 201 Palazzo Fodri, Cremona. Sala dipinta a piano terreno, *Assedio di città*. Su concessione del MIBACT/ Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 202 Palazzo Raimondi, Cremona (foto Giovanna Silva).
- 203 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, particolare di San Francesco, 1583. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”.
- 204 Cremona, San Francesco. Veduta delle volte (foto Roberta Martinis).
- 205 Mantova, San Francesco. Coro. Archivio di Stato di Mantova, Fondo Calzolari.
- 206 Santa Maria delle Grazie, Milano. Planimetria degli interventi promossi da Ludovico il Moro. A destra la tribuna bramantesca. Da A. Pica, *I monumenti italiani, rilievi raccolti a cura della R. Accademia d'Italia*, fasc. X, *Il gruppo monumentale di Santa Maria delle Grazie*, Firenze 1937.
- 207 San Bernardino, Urbino. Planimetria. Da R. Papini, *Francesco di Giorgio architetto*, Firenze 1946.
- 208 Cappella Corner ai SS. Apostoli, Venezia. Da L. Cicognara, A. Diedo, G. Selva, *Le fabbriche e i monumenti più cospicui di Venezia*, Venezia 1838-40, tav. 78.
- 209 Boccaccio Boccaccino, *Annunciazione*, Cattedrale, Cremona. © Diocesi di Cremona.
- 210 Badia Fiesolana. Wikimedia Commons.
- 211 Marco Marziale, *Circoncisione Raimondi*, National Gallery London. © The National Gallery London.
- 212 Marco Marziale, *Circoncisione*, Museo Correr, Venezia. 2020 © Archivio Fotografico - Fondazione Musei Civici di Venezia.
- 213 Palazzo Raimondi, schema delle proprietà originarie. Da M. Visioli, *Palazzo Raimondi: nuove ricerche in occasione dei restauri alla facciata*, Viareggio 2001.
- 214 Palazzo Raimondi, Cremona. Data scolpita sul pilastro che chiude l'angolo sud-ovest della fabbrica «1495. P(ridie). N(onae).MAII», 205b veduta del fianco (foto Giovanna Silva),
- 215 Palazzo Raimondi, Cremona. Iscrizione nella pelta destra del portale (foto Giovanna Silva).
- 216 Palazzo Raimondi, Cremona. Iscrizione nella pelta sinistra del portale (foto Giovanna Silva).
- 217 Palazzo Raimondi, Cremona. Capitelli nel cortile (foto Giovanna Silva).
- 218 Antonio Campi, David Laudi, *Pianta topografica di Cremona*, particolare di palazzo Raimondi, 1583. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano. @ Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”.
- 219 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria del 1803, ASCr, *Notarile*, Giuseppe Simoni, b. 7913, 2 aprile 1810. Su concessione del MIBACT, con divieto di ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 220 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria attuale, piano terreno. Courtesy Fondazione “Centro di Musicologia Walter Stauffer”.
- 221 Palazzo Raimondi, Cremona. Planimetria attuale, piano primo. Courtesy Fondazione “Centro di Musicologia Walter Stauffer”.
- 222 Palazzo Raimondi, Cremona. Soffitto della sala *caminada* (foto Giovanna Silva).
- 223 Soffitto dello studiolo di Federico da Montefeltro nel palazzo Ducale di Urbino (foto Roberta Martinis).

Elenco delle illustrazioni

- 224 Codice Destailleur OZ 111, f. 84r, Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0 DE.
- 225 Gaspare Pedoni, camino proveniente da palazzo Raimondi, ora in palazzo Comunale Cremona (foto Giovanna Silva).
- 226 Gaspare Pedoni, dettaglio del medaglione centrale del camino proveniente da palazzo Raimondi, ora in palazzo comunale Cremona (foto Giovanna Silva).
- 227 Gaspare Pedoni, capitello nel cortile di palazzo Raimondi (foto Giovanna Silva).
- 228 Gaspare Pedoni, capitello nel cortile di palazzo Raimondi (foto Giovanna Silva).
- 229 Gaspare Pedoni, capitello nel cortile di palazzo Raimondi (foto Giovanna Silva).
- 230 Codice Destailleur OZ 111, f. 9r. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0 DE.
- 231 Codice Destailleur OZ 111, f. 10r. Kunstbibliothek Staatliche Museen zu Berlin, CC BY-NC-SA 3.0 DE.
- 232 Ferrara, palazzo dei Diamanti. Wikimedia Commons.
- 233 Venezia, ca' del Duca. Wikimedia Commons.
- 234 Palazzo Sanuti, Bologna. Da S. Bettini, *Il palazzo dei diamanti a Bologna. La committenza artistica di Nicolò Sanuti nell'età dei Bentivoglio*, Parma 2017.
- 235 Palazzo Sanseverino, ora Chiesa del Gesù Nuovo, Napoli (foto Pedicini).
- 236 Torre a borchioni, Castello Sforzesco, Milano. © Civico Archivio Fotografico, Milano, tutti i diritti riservati.
- 237 Giuliano da Sangallo, arco di Fano, codice Vaticano Barberiniano Latino 4424, f. 61v. © Biblioteca Apostolica Vaticana, tutti i diritti riservati.
- 238 Filarete, Duomo di Bergamo, *Trattato di Architettura*, II.I. 140, f. 123r. Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. Su concessione del MIBACT/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 239 Giovanni Antonio Amadeo, cappella Colleoni, Bergamo (foto Roberta Martinis).
- 240 Vigevano, dettaglio del paramento affrescato nel piazzone (foto Roberta Martinis).
- 241 Ponticella di Ludovico il Moro, Castello Sforzesco, Milano. Dettaglio del disegno a bugnato inciso (foto Roberta Martinis).
- 242 Palazzo Raimondi, Cremona. Prospetto (foto Giovanna Silva).
- 243 Palazzo Loredan Vendramin Calergi, Venezia. Wikimedia Commons.
- 244 Veduta urbana, Gemäldegalerie Berlin. Wikimedia Commons.
- 245 Veduta urbana, Walter Art Museum, Baltimore. Wikimedia Commons.
- 246 Budapest, Biblioteca Municipale Szabò Erwin, codice Zichy, ms.09.2690, c. 152.
- 247 Biblioteca Medicea Laurenziana, Firenze, Ms. Ashburnam 1828 App., disegno 134. Su concessione del MIBACT. È vietata ogni ulteriore riproduzione con qualsiasi mezzo.
- 248 Ipotesi ricostruttiva del primo progetto di Santa Maria presso San Satiro per il prospetto verso via Falcone proposta da Schofield nel 2000. Da R. Schofield, G. Sironi, *Bramante and the Problem of Santa Maria presso San Satiro*, in "Annali di Architettura", 12, 2000, pp. 17-57.
- 249 Ipotesi ricostruttiva del fianco di Santa Maria presso San Celso proposto da Nicole Riegel nel 1998. Da N. Riegel, *Santa Maria presso San Celso in Mailand: der Kirchenbau und seine Innendekoration (1430-1563)*, Worms 1998.
- 250 Palazzo Raimondi, Cremona. Rilievo della facciata. Courtesy Fondazione "Centro di Musicologia Walter Stauffer".
- 251 Palazzo Raimondi, Cremona. Capitelli al primo registro in facciata (foto Giovanna Silva).
- 252 Palazzo Raimondi, Cremona. Portale (foto Giovanna Silva).
- 253 Veduta di Sant'Antonio a Padova dall'armadio intarsiato di Giovanni Maria Platina per la Sacrestia dei canonici del Duomo. Museo Civico "Ala Ponzzone", Cremona. Su concessione della Diocesi di Cremona.
- 254 Camino Raimondi, ora in palazzo Comunale Cremona. Medaglione con l'effigie di Gian Giacomo Trivulzio (foto Giovanna Silva).

- 255 T.V. Paravicini, planimetria di “Casa già Fontana poi Castiglioni ora Silvestri”. Biblioteca Ambrosiana Milano, III.St.E.XIV-32, tav. XXXI. © Veneranda Biblioteca Ambrosiana/Mondadori Portfolio.
- 256 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Veduta del cortile dall’ingresso (foto Roberta Martinis).
- 257 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Veduta del cortile (foto Roberta Martinis).
- 258 Musa Polimnia, affresco proveniente da palazzo Fontana Silvestri. Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 259 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Portale (foto Christian Campanella).
- 260 F. Frigerio, *Facciata di Palazzo Fontana Silvestri in corso Venezia a Milano*, 1896. Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli - Castello Sforzesco - Milano. @ Comune di Milano, tutti i diritti riservati - Civica Raccolta delle Stampe “Achille Bertarelli”.
- 261 Palazzo Fontana Silvestri, Milano. Prospetto su corso Venezia (foto Christian Campanella).
- 262 Palazzo Ducale, Urbino. Prospetto verso San Domenico (foto Roberta Martinis).
- 263 Testa clipeata proveniente da palazzo del Banco Mediceo, Raccolte d’Arte Applicata del Castello Sforzesco, Milano. © Comune di Milano, tutti i diritti riservati.
- 264 Antonio Averlino detto il Filarete, facciata del Banco Mediceo, *Trattato di Architettura*, Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, II.I. 140, f. 192r. Su concessione del MIBACT/Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 265 Rilievo di un settore del palazzo della Cancelleria a Roma. Codice Coner, f. 46/51, Sir John Soane’s Museum, London. © Sir John Soane’s Museum, London. Photography by Ardon Bar Hama.
- 266 G.B. Nolli, *Nuova Topografia di Roma*, 1748. Dettaglio del Borgo vaticano. Wikimedia Commons.
- 267 Palazzo Castellesi, Roma. Su concessione del MIBACT/ Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 268 Planimetria di palazzo di Adriano Castellesi a Roma. Codice Coner, fol. 8, Sir John Soane’s Museum, London. © Sir John Soane’s Museum, London. Photography by Ardon Bar Hama.
- 269 Palazzo Castellesi, Roma. Veduta del cortile. Da A. Bruschi, *Bramante architetto*, Roma-Bari 1969.
- 270 Palazzo Caprini, incisione di Antoine Lafréry. Gabinetto dei Disegni e delle Stampe degli Uffizi (© foto SCALA).
- 271 Palazzo Caprini, Roma. Veduta angolare e dettaglio delle piattabande. Royal Institute of British Architects, London, SC149/PALL/XIV/11. Royal Institute of British Architects, London © RIBA.
- 272 Planimetria di SS. Celso e Giuliano in Banchi, Roma. Codice Coner, fol. 12, Sir John Soane’s Museum, London. © Sir John Soane’s Museum, London. Photography by Ardon Bar Hama.
- 273 Raffaello, palazzo Jacopo da Brescia. Prima della demolizione, in una fotografia del 1853-1876. Royal Collection Trust / © Her Majesty Queen Elizabeth II 2020.
- 274 Raffaello, palazzo Alberini, Roma. Copia di un progetto non eseguito, codice Mellon, fol. 8r, Pierpont Morgan Library, New York. © The Morgan Library & Museum, New York.
- 275 Giulio Romano, palazzo Stati, Roma. Su concessione del MIBACT/Istituto Centrale per il Catalogo e la Documentazione. È vietata ulteriore riproduzione o duplicazione con qualsiasi mezzo.
- 276 Jacopo Sansovino, palazzo Corner, Venezia. Wikimedia Commons.
- 277 Giulio Romano, palazzo Canossa, Verona. Wikimedia Commons.
- 278 Giulio Romano e Andrea Palladio, palazzo Thiene, Vicenza (foto Pino Guidolotti).

Indice dei nomi

- Adams, Nicholas 194n
Adorni, Bruno 39 e n, 43n, 113n, 153n, 198n,
199n, 205n, 207n, 210n, 211n, 244 e n, 245n,
248 e n, 253 e n, 254-256nn, 257 e n, 276n,
284n, 293n, 299n, 304 e n, 308n, 333n, 481n,
549 e n, 563 e n, 590n
Affaitati, Luca 402, 515n
Affò, Ireneo 612n
Agnelli, Giovanni 259n, 260 e n, 280n
Agosti, Giovanni 25n, 46n, 64 e n, 72n, 95n,
114n, 125n, 151n, 196n, 197n, 235-237nn,
242, 243n, 295n, 323n, 330n, 334n, 364n,
407n, 432 e n, 440 e n, 441n, 458n, 459 e n,
460n, 466n, 469n, 472 e n, 568n, 569n, 575n,
589n, 611 e n
Ala (famiglia) 429
Alamanni, Pietro 78n, 349n, 503n
Alazard, Florence 520n
Alberici, Clelia 54n
Albertario, Marco 26n, 54n, 55n, 211n, 281n,
331n, 334n, 335n
Alberti, Alessia 64n
Alberti, Leon Battista 11 e n, 24n, 67n, 70 e n,
72 e n, 86n, 144, 153n, 167 e n, 168, 169 e n,
170n, 182n, 199n, 343, 357n, 400 e n, 461,
464n, 495 e n, 579n, 591n, 595n, 596n, 601n,
603n, 605n, 611n
Albertini, Francesco 595n
Albertini Ottolenghi, Maria Grazia 26n, 95n,
213n, 220n, 256n, 275n, 325n, 337 e n, 338n,
339n, 344n, 345n, 355n, 358n, 366n, 367n,
371n, 383n, 432n, 437n
Albignani, Alessandro 263n, 281n
Albignani, Bernardo 176n, 264n
Albonico, Simone 64n, 125n, 138n, 171n, 197n,
254n, 325n, 485n
Albriono, Giovan Giorgio 23n, 24n, 47n
Alciato, Andrea 20n
Aldeni, Silvana 112n
Aldovini, Laura 21n
Alessandro VI (Rodrigo Borgia) (papa) 333n,
385n, 395n, 592n, 603n, 607n
Alessio, Franco 8n
Alferi, Goffredo 295
Alidosi, Francesco 157n
Allegri, Agostino 563n
Allia, Giovanni Francesco 430n
Amadeo, Giovanni Antonio 12, 13, 63n, 65, 117,
126, 167, 195n, 213 e n, 214, 215, 218, 219,
276, 281n, 287n, 293n, 299, 329n, 332, 333,
337n, 338 e n, 343, 344, 349, 353 e n, 354,
355, 361n, 365, 368, 371, 373-376, 384 e n,
386, 387 e n, 388, 389 e n, 402, 431 e n, 442,
454 e n, 473n, 540, 545, 563, 568, 610n
Amendolagine, Francesco 53n
Ames-Lewis, Francis 461n
Ammannati, Bartolomeo 589n
Andenna, Giancarlo 395n, 484n
Andreani, Aldo 492n
Andreasi, Marsilio 190n
Andreozzi, Daniele 206n, 256n
Angelini, Alessandro 454n
Angiolini, Enrico 206n, 207n, 211n
Anguissola (famiglia) 256n
Anguissola, Margherita 206n
Anselmi, Gian Mario 206n
Antico, Antonio 51n
Antiquario, Giacomo 334
Antonucci, Micaela 591n, 592n
Apelle 619n
Appiani, Giacomo 285n
Appiani, Rainaldo 365n
Arbib, Lelio 84n
Arcangeli, Letizia 23n, 24n, 36n, 47n, 55n, 78n,
112n, 113, 114n, 115n, 117n, 160n, 174n,
175n, 262n, 263n, 340n, 393n, 482 e n, 483n,
484n, 563n, 567n
Archinto, Ambrogio 64n
Arcimboldi (famiglia) 75n
Arcimboldi, Giovanni (arcivescovo di Milano)
75, 254n, 333
Arcimboldi, Guido Antonio 75, 93, 115, 333
Arconati (famiglia) 71, 72n
Arconati, Luigi 72n
Aretino, Bernardino 162n, 164n
Aretino, Pietro 619n
Argelati, Filippo 70n, 128n
Ariani, Marco 71n
Ariberti, Giovanni Maria 430n
Ariosto, Ludovico 201n

- Arisi, Francesco 481n, 501n, 557 e n
 Arisi Rota, Anna Paola 162n
 Aristeo, Leonardo 7
 Arluno, Bernardino 78 e n, 165n
 Arrigoni, Simone 43 e n, 158n
 Arslan, Edoardo 232n, 337n, 369n
 Ashby, Thomas 596n
 Aspar, Domenico 385n
 Aspertini, Amico 501
 Astolfi, Martino 54n, 299n, 300n, 304n, 312n
 Atellani (famiglia) 76n
 Atellani, Giacomo 126n, 207 e n, 262n
 Attendoli, Giovanni 206n
 Auletta Marrucci, Rosa 157n, 284n
 Aurigemma, Maria Giulia 596n
 Avagnina, Maria Elisa 396n
 Avogadro, Alvisè 483
- Bacchi, Andrea 53n
 Bainsi, Laura 331n, 332n
 Balami, Ferdinando 605n
 Balbi, Cornelio 64n
 Balboni Brizza, Maria Teresa 70n, 199n
 Baldassini, Melchiorre 605n
 Ballada, Ottavio 344n, 345, 347, 357
 Ballarin, Alessandro 113n, 173 e n, 174 e n
 Bandello, Matteo 71n, 197, 589n
 Bandello, Vincenzo 591n
 Bandera, Sandrina 46n, 51n, 53-55nn, 95n, 211n,
 214n, 220n, 236n, 237n, 242n, 259n, 280n,
 285n, 295n, 299n, 440n, 447n, 458n, 477n
 Barbara, Paola 120n, 150n, 266n
 Barbarigo, Agostino (doge) 483
 Barbaro, Ermolao 27n, 68n, 89, 503 e n
 Barbaro, Zaccaria 27n, 89, 195n
 Barberis, Walter 202n
 Barbieri, Alessandro 95n, 232n, 275n, 437n,
 522n
 Barbisotti, Rita 481n
 Bardini, Stefano 459n
 Bariola, Felice 575n
 Barni, Gianluigi 20n, 24n
 Barnio, Francesco 207n
 Barocchi, Paola 577n
 Baroni, Costantino 50n, 51n, 56n, 72n, 114n,
 159n, 162n, 220n, 254n, 260, 304n, 312,
 316n, 349n, 447n, 578
 Barzi, Francesco 262n
 Bascapè, Giacomo C. 43n, 45n, 150n, 179n,
 259n, 266n, 337n, 367n
 Bascapè, Gualtiero 114, 162 e n, 165, 166
 Basini, Francesco 208n, 210n, 211n, 220n
 Bassi, Giovanni Pietro 610n
 Basso, Laura 26n, 95n, 220n, 256n, 275n, 437n
 Basso, Maddalena 432n, 558n
- Battagio (fratelli) 12, 22 e n, 28, 46, 48, 50n, 63, 215,
 221n, 237, 248, 252-254, 276, 284, 285 e n, 287
 e n, 293, 304, 316, 321, 323, 349, 357, 477, 563
 Battagio, Antonio 284
 Battagio, Gabriele 21, 22n, 26, 28, 50 e n, 53,
 54n, 55, 284, 475n, 548
 Battagio, Giovanni 9, 21, 22n, 26, 46, 50 e n, 51 e
 n, 65n, 207 n, 208, 215, 220, 221 n, 225, 236,
 237, 248, 252-254, 259, 276, 284 e n, 285 e n,
 287 e n, 293, 295, 304n, 316, 321, 323, 349,
 357, 385n, 432, 447, 475-477, 548, 553n, 563
 Battioni, Gianluca 192n, 440n
 Battisti, Eugenio 589n
 Baudelaire, Charles 9n
 Bazano, Antonio 611
 Bazzotti, Guido 232n, 458n
 Beccaria (famiglia) 328, 337 e n, 338, 339 e n, 340
 e n, 343, 345n, 353
 Beccaria, Andrea 337n, 339 e n, 341
 Beccaria, Federico 343n
 Beccaria, Gentile 339n
 Beccaria, Giovanni Francesco 344
 Beccaria, Manfredino 335, 339-341, 343, 353, 355
 Beccaria, Marco Antonio 339n, 341
 Beccaria, Rinaldo 337n, 341n, 345n
 Beck, Marcel 25n
 Bednarek, Anka 461n
 Belcredi (famiglia) 328
 Bella, Galeazzo 22n
 Bellano, Bartolomeo 51n
 Bellardi, Angela 418n
 Belli Barsali, Isa 441n, 454n, 457n
 Bellincioni, Bernardo 64n, 113, 166
 Bellini, Giovanni 441n, 485n, 501
 Belloni, Luigi 176n
 Bellosi, Luciano 457n
 Belluzzi, Amedeo 80n, 495n
 Belprat, Simonotto 503n
 Beltrami, Luca 38n, 59n, 80n, 87, 88, 92, 93,
 117n, 150n, 162n, 165n, 205n, 437n, 453n,
 533n, 541n
 Beltramini, Maria 442n
 Beltramo, Silvia 584n
 Bembo, Ambrogio 458n
 Bembo, Bonifacio 327n, 458n, 486n
 Bembo, Pietro 256n, 602, 615n
 Bembo, Torquato 615n
 Benaglio, Francesco 419n, 432, 474 e n, 522n
 Benedetti, Matteo 196 e n
 Benedetti, Stefano 601n, 602n
 Benelli, Francesco 541n
 Bentivoglio, Alessandro 71n
 Bentivoglio, Giovanni 395n
 Bentivoglio-Ravasio, Beatrice 213n
 Benzoni, Battistina 485, 487, 506n

- Bergognone, Ambrogio da Fossano, *detto* il 285
e n, 295, 298
- Bernardi, Auro 419n, 429n, 506n
- Bernasconi, Clemente 161n
- Bernstein, Joanne G. 38n, 443n
- Berra, Claudia 67n
- Bertelli, Sergio 19n
- Bertoldo, di Giovanni 51n
- Bertolio, Ubertino 121n, 124n
- Bertolli, Franco 316n
- Bertolotti, Antonino 323n, 611n
- Bertoluzzi, Giuseppe 454n
- Bertoni, Alberto 236n
- Bessarione, Giovanni (cardinale) 182n
- Bettarini, Rosanna 577n
- Bettini, Sergio 386n, 532n, 541n
- Bevilacqua, Mario 532n
- Beyer, Andreas 591n
- Bianchi, Eugenia 57n, 76n
- Bianconi, Carlo 87n
- Biandrà, Orsola A. 482n, 503n, 511n, 515n
- Bibbiena, Bernardo Dovizi, *detto* il (cardinale)
23n
- Biffi, Giambattista 511n
- Biffi, Marco 139n, 453n
- Bigazzi, Pietro 538n
- Binaghi Olivari, Maria Teresa 48n
- Binda, Laura 484n
- Bini, Giuseppe 538n
- Binotto, Margaret 396n
- Biondi, Albano 201n
- Birago, Antonia 374n
- Birago, Pietro 341, 374
- Biringucci, Oreste Vannoccio 308n
- Biscaro, Girolamo 51n, 55n, 63n, 117n, 208n,
214n, 237n, 476n
- Bloom, Harold 570n
- Boccaccino, Boccaccio 429n, 430 e n, 485n,
486n, 495 e n, 497
- Boccaccio, Giovanni 325n
- Bolla, Margherita 252n
- Bollani, Candiano 195n
- Bologna, Ferdinando 459n
- Bologna, Giulia 334n
- Bolzoni, Alessandro 221, 222, 243, 244, 253, 255
- Bombelli, Antonio 191n, 208n, 220, 365n
- Bon, Bartolomeo 533 e n
- Bonaccorso, Giuseppe 334n
- Bondena, Francesco di Giovanni Pietro 260n
- Bonelli, Renato 69n, 190n, 287n, 327n, 343n
- Bonetti, Carlo 304n, 400n, 418-420nn, 421 e n,
423n, 430n, 432n, 437n, 447n, 449n, 453n,
477n, 483n, 484n, 486n, 507n
- Bongrani, Paolo 7n, 9n, 57n, 89n, 612n
- Boni, Giacomo Antonio 340n
- Bonsignori, Margherita 264n, 281 e n
- Boorsch, Suzanne 458n
- Bordigallo, Domenico 395n, 482n, 484n
- Bordoni, Francesca 531n
- Borromeo (famiglia) 175n
- Borromeo, Filippo 175n, 360, 365n
- Borromeo, Giovanni 182n, 206n, 570
- Borromeo, Lancillotto 129n
- Borromeo, Vitaliano 125n
- Boselli, Giovanni Vincenzo 255n, 256n
- Bosio, Paola 95n, 232n, 275n
- Bossi, Bernardo 25n, 28n, 45n
- Bossi, Girolamo 331n, 342n, 367n
- Bossi, Giuseppe 85, 331n, 342n
- Bossi, Paolo 21n, 162n, 284n
- Bossi di Matregnano, Alessandro 338 e n, 344 e
n, 345n, 355
- Botta (famiglia) 115n, 116n, 121n, 127n, 138,
160n
- Botta, Apollonia 175n
- Botta, Bergonzio 85 e n, 86n, 105, 111 e n, 112,
113-117 e nn, 119, 120, 121 e n, 122, 123 e n,
124, 125 e n, 126 e n, 127, 129, 132, 133, 150,
151 e n, 158, 159 e n, 160 e n, 161, 162 e n,
164n, 165-167, 168n, 173, 174 e n, 175 e n,
176, 202, 243 e n, 365
- Botta, Daria 114n, 127n, 128n, 150, 160 e n, 581n
- Botta, Gerolamo 160n
- Botta, Giacomo 112n
- Botta, Giovanni 112 e n, 113n, 365n
- Bottigella (famiglia) 328, 337n, 358 e n, 361, 365,
367, 368, 369 e n, 374, 378, 383n
- Bottigella, Baldassarre 337n, 358
- Bottigella, Corradino Menapace 369 e n
- Bottigella, Costantino 367n
- Bottigella, Cristoforo 329n, 341, 358 e n, 360,
361, 365, 366, 369n, 370
- Bottigella, Filippo 366n
- Bottigella, Gerolamo 358
- Bottigella, Giovanni Durone 366n
- Bottigella, Giovanni Francesco 13, 28, 199n,
343, 358n, 368, 369 e n, 371, 372, 373n, 374,
377, 379-381, 383 e n, 386, 387, 431, 487n,
507
- Bottigella, Giovanni Matteo 328, 341, 358 e n,
360 e n, 361n, 364 e n, 366, 369 e n, 370
- Bottigella, Giovanni Pietro 370n, 383n, 388n
- Bottigella, Giovanni Stefano di Giovanni Fran-
cesco 383n
- Bottigella, Giovanni Stefano di Tommasino
358n
- Bottigella, Isabella 367n
- Bottigella, Menapace 358n
- Bottigella, Paolo 366, 367n
- Bottigella, Pietro Francesco 366n, 367n

- Bottigella, Silvestro 369 e n, 371n
 Bottigella, Tommasino 358, 361n
 Boucheron, Patrick 120n, 123n, 162n, 164n, 166n, 190n, 327n, 349n, 394n, 401n
 Bourin, Monique 273n
 Bozzetti, Cesare 57n, 173n
 Bramante, Donato 8-12nn, 13, 19, 21, 25n, 26, 27n, 36, 38, 39, 43n, 46, 48, 50 e n, 51, 53-55, 56 e n, 57-59, 62, 63 e n, 64n, 65 e n, 67 e n, 69 e n, 71 e n, 87, 89, 101, 103, 104, 105, 109, 116, 128, 143n, 144 e n, 145n, 147, 153n, 157n, 158n, 165 e n, 167, 169, 171 e n, 173, 175, 179n, 193-195 e nn, 196-198, 199 e n, 201 e n, 202, 224, 237, 242, 243, 280n, 285n, 287 e n, 293, 297, 307n, 316, 321, 323, 329n, 332, 333n, 334 e n, 337 e n, 344, 349, 351, 353, 357, 358, 365, 367, 385n, 389 e n, 442 e n, 443, 454n, 459 e n, 460, 472, 492n, 520, 522 e n, 541n, 548 e n, 549 e n, 558n, 563 e n, 567 e n, 569, 570, 575, 577, 578, 579n, 581, 588, 589 e n, 590 e n, 591n, 592 e n, 595 e n, 596n, 600, 603 e n, 605, 607, 608 e n, 611 e n, 612 e n, 615 e n, 619
 Bramantino, Bartolomeo Suardi, *detto* 48 e n, 63, 64 e n, 65 e n, 85, 95n, 145, 199n, 321, 323 e n, 472, 567, 568, 577 e n, 578, 602 e n, 610n, 611, 612
 Brambilla, Elena 263n
 Branca, Vittore 27n, 503n
 Branconio dell'Aquila, Giovanni 605n
 Breck, Joseph 523n
 Bregno, Andrea 454, 456, 457n, 595n
 Brenna, Pietro 195n
 Bresciani, Giuseppe 481n, 491n, 510n
 Breventano, Stefano 325n
 Briosco, Bartolomeo 610n
 Briosco, Benedetto 281n, 454
 Brivio, Francesco 65
 Brivio, Giacomo 164n
 Brizio, Anna Maria 173n
 Brognolo, Giorgio 261n, 262n
 Broise, Henri 368n
 Brown, Clifford 236n
 Brunacci, Bartolomeo 333n, 335n
 Brunelleschi, Filippo 11n, 116n
 Brunet, Jacques Charles 602n
 Bruno, Enrico 608n
 Bruschi, Arnaldo 19n, 39n, 58n, 59n, 67n, 69n, 71n, 95n, 101n, 138n, 144n, 158n, 177n, 183n, 188n, 190n, 193n, 195n, 259n, 287n, 299n, 300n, 316n, 321n, 327n, 332n, 333n, 335n, 337n, 343n, 345n, 349 e n, 355n, 361n, 451n, 453 e n, 466n, 471n, 549n, 568n, 569 e n, 570n, 571n, 578 e n, 590n, 591n, 592n, 595n, 596 e n, 600n, 605 e n, 607n, 608n, 615n
 Buddensieg, Tilmann 596n
 Bueno de Mesquita, Daniel M. 115n
 Buganza, Stefania 19n, 55n, 76n, 117n, 129n, 162n, 190n, 195n, 197n, 207n, 254n, 307n, 365n, 592n
 Bulfone, Federico 53n
 Bulgarelli, Massimo 38n, 100n, 144n, 169n, 170 e n, 252n, 343n, 351n, 457n, 461, 464n, 471n, 492n, 495n, 538n, 545n, 554n, 578n, 605n, 615n
 Bullard, Melissa 80n
 Buontempo, Giovanni 115
 Buora, Giovanni 451n
 Burguis, Andrea 115
 Burnett, Andrew 213n
 Burns, Howard 38n, 144n, 199n, 492n, 615n, 619 e n
 Butinone, Bernardo 26
 Cabibbo, Sara 610n
 Cacciari, Massimo 10n, 11n, 86n
 Caffi, Michele 471n, 473n
 Caglioti, Francesco 454n
 Cagnola, Giovanni Francesco 43n
 Cagnola, Giovanni Pietro 164 e n, 330, 331 e n, 580 e n
 Caillé, Alain 189n
 Cairate, Giovanni Battista 71n
 Cairati, Carlo 26n, 55n, 56n, 114n, 123n, 211n, 220n, 275n, 325n, 342n, 386n, 570n, 581n, 612n
 Cairati, Giovanni Antonio 281n
 Calabria (famiglia) 430
 Calco, Bartolomeo 182n, 374, 387n, 402, 575
 Calco, Tristano 83n, 121n
 Caldara, Elena 95n, 236n
 Calmeta, Vincenzo 7n
 Calvi, Gerolamo 43, 84n, 171n, 358n, 371n
 Calzecchi, Carlo 437n, 449 e n
 Calzona, Arturo 73n, 190n, 214n, 252n, 256n, 389n, 457n, 464n, 482n, 538n
 Camelli, Illemo 553n
 Camesasca, Ettore 569n
 Cammelli, Antonio 56
 Campi, Antonio 424, 426 e n, 428, 488, 491, 514, 515, 556 e n, 558
 Campofregoso, Antonietto 21 e n, 56 e n, 64n, 67n, 70n, 197
 Canova, Andrea 236n
 Cantatore, Flavia 584n, 591n
 Cantimori, Delio 600n
 Cantoni, Simone 571n
 Cantù, Cesare 164n, 166n, 179n, 331n, 473n, 580n
 Canzian, Cecilia 264n

- Capilupi, Benedetto 85n
 Capitani, Antonio 365n
 Caporali, Bartolomeo 183n
 Capra, Alessandro 491n
 Cara, Pietro 27n
 Cara, Roberto 65n, 125n, 577n
 Caradosso, Cristoforo di Giovanni Matteo Fop-
 pa 11n, 64n, 334n, 460, 575n, 603, 610n
 Carafa, Diomede 591n
 Carafa, Oliviero (cardinale) 591 e n, 592n
 Caravaggio, Pasquale 263n, 323n
 Carbono, Ilarione 484n
 Cardano, Facio 610n
 Carlo V (imperatore) 84n, 325n
 Carlo VIII, di Valois (re di Francia) 23n, 255
 Carminali, Flavio 337n
 Carminali, Giovanni 337n
 Carminali, Pier Francesco 337n
 Caroldo, Giovanni Giacomo 196n, 206n
 Caroto, Giovanni Francesco 201n
 Carotti, Giulio 38n, 92n, 93n
 Carpeggiani, Paolo 199n, 343n, 608n
 Carrara, Giovanni Michele Alberto 69n
 Cartago, Gabriella 569n
 Carubelli, Licia 235n, 295n, 437n
 Casalis, Laura 396n
 Casati, Andriola 72n, 89n, 121n
 Casati, Carlo 179n
 Casciaro, Raffaele 21n, 48n
 Castagna, Nicolò 210n, 211n, 253
 Castagnola, Raffaella 165n, 575n, 592n
 Castelfranchi, Liana 69n, 125n, 162n, 195n,
 213n, 389n, 432n, 454n, 548n
 Castelfranchi, Marino Angelo 263n, 281n
 Castellesi da Corneto, Adriano (cardinale) 334n
 Castelnuovo, Enrico 13n, 360n
 Castiglione, Baldassarre 11, 202n, 595, 602
 Castiglioni, Branda (cardinale) 22n
 Castiglioni, Francesco 76n
 Castiglioni, Giovanni Stefano 264
 Castiglioni, Guarnerio 206n
 Castiglioni, Lucia 69
 Castiglioni, Tommaso 123n
 Castignoli, Pietro 205n, 206n
 Castro, Iván R. 591n
 Casu, Stefano 394n
 Catitti, Silvia 592n
 Cattaneo Cattorini, Antonella 316n
 Cauzzi (famiglia) 503n, 504n, 506n, 507n, 556
 Cauzzi, Rafaino 504n
 Cavalcabò (famiglia) 487n, 490n
 Cavalcabò, Agostino 487n
 Cavallaro, Anna 520n
 Cavalli, Carlo 53n, 237n
 Cavanna, Lucio 198n
 Cavenago, Giovanni Luca 121n
 Cazzaniga, Francesco 63n
 Cazzuli, Agostino da Crema 395, 484, 485n
 Ceccarelli, Francesco 201n
 Cerasoli, Giuseppe 260n
 Cerboni Baiardi, Giorgio 192n
 Ceriana, Matteo 8n, 19n, 21n, 27n, 38n, 46n,
 51n, 53-55n, 58n, 59n, 62 e n, 65, 68n, 93n,
 95n, 105n, 139n, 157n, 191n, 193n, 195n,
 211n, 214n, 220n, 236n, 252n, 344n, 357n,
 358n, 360n, 361n, 366n, 441 e n, 443n, 457n,
 464n, 471n, 492 e n, 520n, 523n, 533n, 538n,
 541n, 554n, 575n, 584n
 Cerioni, Lydia 263n, 459n
 Ceruti, Antonio 111n
 Cerveri, Pietro 487n
 Cervini, Rosangela 236n
 Cesariano, Cesare 56n, 69n, 73n, 177 e n, 179,
 183 e n, 188 e n, 194 e n, 195 e n, 199n, 201n,
 304n, 307n, 533n, 568, 569
 Ceserani Ermentini, Lidia 464n
 Chastel, André 65 e n, 68 e n, 517n
 Chiabò, Myriam 591n
 Chiavoni, Luca 67n, 144n
 Chiericati, Francesco 619n
 Chiericati, Girolamo (cardinale) 619
 Chigi, Mariano 323n
 Chines, Loredana 206n
 Chittolini, Giorgio 36n, 192n, 205n, 262n, 340n,
 358n, 393n, 395n, 482n, 485n
 Christiansen, Keith 191n, 193n
 Ciammitti, Luisa 201n
 Ciancabilla, Luca 459n, 487n
 Ciapponi, Lucia 71n
 Ciardi, Roberto Paolo 577n
 Ciavarella, Angelo 612n
 Cicinello, Antonio 327
 Cieri Via, Claudia 198n, 520n, 603n
 Cipriani, Renata 316n
 Cisotto Nalon, Mirella 442n
 Clarke, Georgia 464n, 479n
 Clause, Gustave 78, 79n, 80n, 87n
 Cleophilus, Octavius 602n
 Codeluppi, Tommaso 507
 Codussi, Mauro 139 e n, 449, 451n, 479, 541n
 Cogliati Arano, Luisa 561n
 Colleoni, Bartolomeo 69n
 Colleoni, Margherita 22 e n
 Colleoni, Nicolino 22n
 Colonna, Francesco 71n
 Colonna, Prospero 266n
 Colonna, Vittoria 23n
 Comboni, Andrea 9n
 Company, Ximo 591n
 Confalonieri Gerardi (famiglia) 383n

- Conforti, Claudia 520n
 Contamine, Philippe 569n
 Conti, Francesco 150n
 Contugi, Matteo 193
 Coomaraswamy, Ananda K. 169n
 Corbo, Anna Maria 591n, 610n
 Corio (famiglia) 75n
 Corio, Bernardino 19n, 85n, 89n, 111n, 121n, 262n
 Corner, Andrea 533
 Corner, Francesco 441n
 Corner, Marco 533
 Cornigero, Francesco Tanzi, *detto* 64n
 Cornizzoli, Maria 383n
 Corradi Galgano, Cecilia 236n, 242n, 299n
 Corte, Ludovico 345, 347
 Cortesi, Paolo 7, 157n, 588, 595, 600n, 601-603 e nn
 Cortesi, Sandro 67n, 197n
 Corti (famiglia) 328
 Corti, Matteo 360n
 Corvino, Giovanni 571n
 Costabili, Antonio 162n, 199n
 Costabili, Beltrando 201n
 Covini, Nadia 19n, 20n, 23n, 56n, 75n, 78n, 113n, 115n, 162n, 189n, 190n, 192n, 261-263nn, 325n, 327-329nn, 339n, 340n, 341n, 342n, 360n, 369n, 394n, 402n, 532n, 571n, 612n
 Cristoforo (*magistro a muro*) 26 e n, 28
 Crivelli (famiglia) 76n
 Crivelli, Celso 575
 Crotti, Antonio 515n
 Curtioni di Piacenza, Bertolino 116
 Curzio, Lancino 8, 64n, 69n
 Cusani, Aloisio 63n
 Cusin, Fabio 115n

 da Abbiate, Battista di Alberto 344n
 da Bisticci, Vespasiano 23n
 da Brescia, Giovanni Antonio 252, 458n, 520, 522n
 da Brescia, Jacopo 605n, 612
 da Buccinasco, Agostino 371, 373 e n
 da Bussero (Bussolo), Pietro 54n, 55, 211n
 da Bussero, Giacomo 211
 da Calabria, Cristoforo 111
 da Candia, Jacopo 329n, 332, 353, 365
 da Cantù, Giovanni Antonio 27n
 da ca' Pesaro, Andrea 51n, 242n
 da Caravaggio, Bernardino 611 e n
 da Caravaggio, Perino 323n
 da Caravaggio, Stefano 211 e n
 da Carpi, Girolamo 441n
 da Carrara, Alberto Maffiolo 143, 304n, 396 e n, 398, 400 e n, 423, 431, 441, 447, 449, 453 e n, 454, 457 e n, 477, 507n, 561, 588
 da Castello, Cressolo 371, 373n, 387 e n, 487n
 da Castello, Daniele 473
 da Castiglione, Sabba 67 e n, 197
 da Castronovo, Bartolomeo 332, 353
 da Cemmo, Giovanni Pietro 273n, 486n
 da Cemmo, Pietro 460 e n
 da Comazzo, Bartolomeo 532n
 da Como, Pietro Paolo di Andrea 183n
 da Como, Sebastiano Pellegrini 323n
 da Correggio, Nicolò 611, 612n
 da Corte, Ambrogio 85, 111, 162n, 165, 174n
 da Corte, Bernardino 111, 173, 264n, 329n, 570
 da Corte, Giacomo 264n
 da Corte, Giovanni Angelo 264n
 da Crema, Antonio 299n, 312
 da Crema, Giovanni Angelo 345n
 da Fabriano, Gentile 533n
 da Ferrara, Giacomo Andrea 256n
 Daffra, Emanuela 8n, 19n, 93n, 157n, 191n, 211n, 541n, 575n
 da Ficino, Giorgio Moro 59 e n
 da Forlì, Melozzo 469
 da Gallarate, Ambrosina 430n
 da Gandino, Cristoforo 26n
 da Giussano, Girolamo Bernardino 611n
 da Giussano, Maffiolo 69n, 72, 73 e n, 158n, 176n, 179, 182n, 385n, 610 e n, 611 e n, 612
 da Gorgonzola, Nicolò 67n
 da Gorgonzola, Pietro 349
 da Inzago, Cristoforo 26n
 da Legnano, Bernardino 554n
 Dallaj, Arnalda 485n
 Dal Mas, Roberta 605n
 da Lodi, Bartolomeo 323n
 da Lonate, Ambrogio Pietro 50n
 da Lonate, Antonio 206n, 312 e n, 316n, 319, 385n
 da Lonate, Bartolomeo 50n, 56
 da Lonate, Bernardino 328, 332
 da Lonate, Domenico 50n
 da Lonate, Protasio 50n
 da Longhignana, Ambrogino 206n
 dal Pozzo, Cassiano 441n
 Dal Prà, Laura 520n
 dal Ricavo, Orfeo 261n
 da Lugano, Antonio 207n, 208n
 dal Verme (famiglia) 72n
 dal Verme, Pietro 328
 Daly Davis, Margaret 532n, 588n
 da Maiano, Giuliano 80n
 da Massalia, Brunoro 385n
 d'Amboise, Charles 43n, 76n
 d'Amboise, Georges (cardinale) 175, 592
 da Meda, Antonio 51, 54n
 da Meda, Giacomo di Antonio 54n
 D'Amelio, Maria Grazia 520n
 Damianaki, Chysa 601n

- D'Amico, John F. 592n, 596n, 600-603nn
 Damisch, Hubert 54n
 da Montecavallo, Antonio 595n
 da Montefeltro, Federico (duca di Urbino) 23, 24, 59, 65, 182 e n, 188n, 189, 190, 191 e n, 192 e n, 193n, 194n, 195, 196 e n, 197, 201, 327 e n, 394n, 451n, 454n, 464, 482n, 517, 519, 532n, 601n
 da Montefeltro, Guidobaldo (duca di Urbino) 176, 194n
 da Monza, Troso 199n
 Danesi Squarzina, Silvia 532n, 588n
 Dante Alighieri 9 e n, 10 e n, 11n, 485n, 581
 Danzi, Massimo 615n
 da Pandino, Antonio 63n, 65, 188n, 458n
 da Paulo, Ambrogio 111n, 175n, 176n
 da Pavia, Antonio 207n
 da Piacenza, Alberto 300n, 590n
 da Ponte, Gottardo 589n
 da Porlezza, Giovanni 431
 da Porlezza, Nicolò 419, 420, 421n, 474, 485n
 d'Appiano, Giacomo 158n
 da Prato, Pietro 395n
 d'Aquino, Antonella 23n
 d'Aragona, Alfonso 80, 395n
 d'Aragona, Alfonso II 24n
 d'Aragona, Alfonso V 394n
 d'Aragona, Beatrice 570n
 d'Aragona, Ferdinando 24n, 570n
 d'Aragona, Ferrante 80, 327
 d'Aragona, Giovanni 602n
 d'Aragona, Isabella 113 e n, 280 e n, 281n
 da Rho (fratelli) 208n, 211, 213 e n, 214, 215, 225, 253, 431, 577, 588
 da Rho, Gabriele 65n, 208, 211, 214, 215
 da Rho, Giovanni Pietro 65 e n, 143, 208, 211, 214, 215, 220n, 295, 304n, 386, 387, 400 e n, 402, 419 e n, 420, 431, 432, 437, 442, 447, 453, 459n, 471 e n, 472, 473 e n, 474, 477, 507 e n, 522 e n, 553n, 554n, 560, 561 e n, 563 e n
 da Ro, Petromartire 65
 da Robecco, Elisabetta 192n
 da Roma, Giovanni 486n
 da Rondo, Evangelista 487n
 da Rosate, Ambrogio 116, 174n, 176 e n, 179
 da Sangallo, Antonio il Vecchio 595n
 da Sangallo, Giuliano 24n, 79, 80, 82, 83, 85, 86n, 100, 102, 224, 229, 245, 248, 252, 308n, 349, 386, 443n, 499, 520n, 532n, 533n, 537, 553n
 da Saronno, Alvise 123n
 d'Ascia, Luca 601n
 da Seregno, Bernardino 126
 da Seregno, Giovanni Rossi 83n
 da Setara, Giovanni Rocco 342n
 da Spoleto, Ermodorio Minerino 176
 Dassi (famiglia) 383n
 da Terni, Pietro 300n
 da Terzagno, Alvise 75n, 78, 93, 261 e n, 262n
 da Treviglio, Bernardo
 da Trezzo, Bettino 325n, 330
 d'Avalos, Alfonso 23n
 d'Avalos, Beatrice 23 e n, 27, 45, 263n, 482, 503
 d'Avalos, Costanza 23n
 d'Avalos, Ferrante (marchese del Vasto) 23n
 d'Avalos, Ínnico I 23n
 da Vaprio, Giovanni Agostino 371n
 da Varese, Francesco 175n
 da Varese, Giovanni 57
 da Varese, Isaia 591n
 da Velate, Pietro 63n
 da Venezia, Cristoforo 490, 491
 da Veroli, Sulpicio 601n
 Davide, Miriam 327n, 340n
 Davies, Paul 81n, 461n, 619n
 de Albericus, Almerico 339n
 de Alberti, Battista 72n
 de Alladio, Giovanni Giacomo 501n
 de Ariberti, Giovanni Francesco 419 e n
 de' Barzi, Camillo 182, 191 e n
 de Boysio, Ambrogio 126
 de Briosco, Marchetti 353n
 de Busti, Giovanni 72n
 de Busti, Pietro 158n
 de Cantono, Venturino 339n
 de Caprinis, Adriano 592, 603, 607
 de Caprinis, Aurelio 607n
 de Cardona, Raimondo 256
 De Caro, Gaspare 23n
 Decembrio, Pier Candido 69n, 73n
 de Clericis, Andrea 339n
 de Comi, Ambrogio 339n
 De Divitiis, Bianca 24n, 80n, 81n, 86n, 533n, 591n
 de Donati (fratelli) 48 e n, 307n, 581n
 de Donati, Giovanni Ambrogio 21 e n, 26 e n, 48, 49
 de Donati, Giovanni Pietro 49
 de Fedeli, Matteo 21 e n, 27 e n, 48 e n, 55 e n, 63, 194, 211n, 476n, 548, 563
 de Fedeli, Stefano 26, 55n
 de Ferrari, Battista 281n
 de Foix, Gaston 388
 de Fondulis, Agostino 9, 12, 22n, 46, 50, 51, 53, 55, 63 e n, 65 e n, 93, 210 e n, 215, 220, 221n, 224, 225, 237n, 239, 240, 245, 248, 253, 254, 259, 275, 276, 280n, 284, 285, 295, 299, 304 e n, 316, 321, 351, 357, 432, 440 e n, 442n, 447, 475 e n, 476 e n, 477, 563
 de Fondulis, Bartolomeo 54n
 de Fondulis, Caterina 51n
 de Fondulis, Fondulino 54n
 de Fondulis, Giovanni 51n, 53n, 242n, 442n

- De Frede, Carlo 532n
 de Gadio, Giovanni Pietro 423n
 de Gandino, Giovanni Agostino 366n
 de Gariboldi, Marco 55
 de Ghiringhelli, Andrea 264n
 de Ghiringhelli, Bernardo 264n
 degli Osii, Lorenza 499, 523n
 de Grassi, Filippo 487n
 de Invenibus, Gasparino 507
 de la ecclesia, Stefano 371n
 de' Landi, Neroccio 194n
 del Borgo, Francesco 581
 del Castelazo (frate) 158n, 385n
 del Conte, Donato 206n
 de Lera, Antonio 487
 de Lera, Bernardo (Bocholi) 257 e n, 395n, 419n,
 459n, 472, 486n, 487 e n, 490, 491n, 507, 510,
 511, 522 e n, 531, 556-558, 561
 de Lera, Guglielmo 395n, 421 e n, 422, 423, 426,
 431, 447, 474-476, 478, 485
 de Lera, Vincenzo 491n
 de Liardis, Christoforo 371n
 della Chiesa, Giacomo 485
 della Corna, Antonio 441n, 459n, 460 e n
 Dell'Acqua, Gian Alberto 236n
 della Croce, Giovanni Ambrogio 22n
 Della Porta, Ardicino 603n
 della Porta, Guglielmo 589n
 della Robbia, Luca 400
 della Rovere, Basso 520
 della Rovere, Domenico 517, 615
 Della Torre, Stefano 394n
 Della Tuata, Giovanni Antonio 162n
 della Valle, Bartolomeo 610n
 della Volpaia, Bernardino 595n
 del Maino (famiglia) 48
 del Maino, Agnese 342n
 del Maino, Andriotto, 206, 207n
 del Maino, Giacomo 408n
 del Maino, Giasone 342 e n
 del Maino, Giovanni Antonio 206n, 207n
 del Mozzo, Santino 491 e n
 Del Tredici, Federico 262n, 328n
 Del Treppo, Mario 24n
 de Madiis, Lazzaro 123n, 124n
 de Marazzi, Francesco 374
 De Marchi, Andrea 191n
 De Marinis, Tammaro 196n
 de Massaglia, Ambrogio 338
 De Matteis, Valeria 21n
 de' Medici (famiglia) 20, 76, 78, 79n, 80n, 83,
 105, 182
 de' Medici, Cosimo 189, 479, 601n
 de' Medici, Lorenzo 76, 78 e n, 79-81nn, 193,
 332, 343n, 349n, 395n, 482n, 538
 de' Medici, Piero 79n, 591n
 de Mottis, Cristoforo 188
 De Nicolò Salmazo, Alberta 253n, 522n
 Denker Nesselrath, Christiane 143n, 248n, 279n
 de Nona, Beltramino 264n
 de Nutis, Bartolomeo 264n
 de Orta, Filiberto de Soldano 365
 De Pagave, Venanzio 43n, 58, 59n, 65 e n, 188n
 de Pasquali, Pietro 504n
 de Ponzoni, Stefanino 429
 de Predis, Evangelista 51
 de Predis, Giovanni Ambrogio 51 e n, 54n, 176,
 208, 237, 242 e n, 281n
 de Preti, Donato 262n
 de Ravitiis, Giacomo 419n
 de Regibus, Bernardino 338, 344
 de Rocchi, Cristoforo 329n, 332, 349, 353, 361
 e n, 365, 366
 De Rosa, Riccardo 255n
 De Rossi, Bonaventura 111n, 114n, 117n,
 de Rubeis, Guidone 370n, 383n
 de Stavoli, Margherita 418n, 437
 de Stavoli, Rinaldo 45n, 437 e n, 486n
 de Stavolis, Raimondo 437n
 d'Este, Alfonso 201n
 d'Este, Beatrice 9n, 255, 280n, 459n
 d'Este, Borso 183n
 d'Este, Ercole (duca di Ferrara) 80n, 84n, 395n
 d'Este, Ippolito (cardinale) 201n
 d'Este, Isabella 85n, 255, 459n, 612
 d'Este, Niccolò 394n
 d'Este, Sigismondo 532
 Dester, Elizabeth 459n
 de Stupis, Alvise 371n
 De Vincentiis, Amedeo 331-333nn
 De Zoppi, Giacomo 26n
 Di Battista, Rosanna 394n
 di Brandeburgo, Barbara 190n, 364n
 di Duccio, Agostino 183n, 533n
 Diedo, Antonio 496
 Diedo, Francesco 195n
 Di Furia, Anthony 590n
 di Gand, Giusto 197
 Dionisotti, Carlo 7 e n, 8 e n, 69n, 568 e n, 601n,
 602n
 di Savoia, Bianca 342n
 di Savoia, Bona (duchessa di Milano) 23n, 76n,
 281n, 329n, 342n, 571n
 di Vincenzo, Antonio 120n
 Dolcebuono, Gian Giacomo 50n, 101n, 284n,
 285n, 287n, 295, 299, 338n, 343, 344, 349,
 353, 361n, 385n, 388, 475n, 549n, 610n
 Donatello, Donato di Niccolò di Betto Bardi,
detto 51, 62, 116n, 138, 143, 214n, 307n,
 394n, 400

- Dondi, Giovanni 325n
 Dorigo, Wladimiro 458n
 d'Orléans, François II (conte di Dunois e duca di Longueville) 259
 Dovara, Giovanni Maria 491n
 Draghi, Nazario 55
 Drago, Giovanni Maria 56
 Dressen, Angela 592n
 Du Cange, Charles 504n
 Dulio, Roberto 345n
- Ebreo, Leone 89
 Eco, Umberto 50n
 Egger, Hermann 443n
 Eiche, Sabine 26n, 191 e n, 610n, 615n
 Elam, Caroline 80n
 Elm, Kasper 395n
 Elsig, Frédéric 254n, 567n
 Enrico VII, Tudor (re d'Inghilterra) 592n
 Equicola, Mario 407n
 Erasmo, Desiderio da Rotterdam 601n
 Ercolino, Maria Grazia 329n
 Ericani, Giuliana 51n, 54n, 242n
 Esch, Arnold 56n, 194n, 355n, 522n, 569n, 591n
 Eustachi (famiglia) 105, 328, 329n
 Eustachi, Filippo 56, 75 e n, 76 e n, 78, 86 e n, 87 e n, 89, 93, 95, 104, 105, 109, 121, 173, 202, 329n
 Eustachi, Francesco 329n, 365
 Eustachi, Giacomo 328
 Eustachi, Pietro Pasino 329n
- Fabriczy, Cornelius von 79n, 80n, 81 e n
 Facchi, Matteo 207n, 252n, 255n, 281n
 Fagiolo, Marcello 39n, 72n, 264n, 469n
 Fagiolo, Maurizio 469n
 Fagnani, Battista 123n
 Fagnani, Flavio 329n, 337n, 364n, 366n, 367n, 369n, 383n, 384n
 Faino della Torrazza, Filippo 116
 Falconetto, Giovanni Maria 469
 Falk, Peter 484n
 Fancelli, Luca 193, 287, 343 e n, 357n, 457n, 459n, 492 e n, 495, 538n, 554n, 578n
 Fargeot-Boll, Claire 432n, 473n
 Farinella, Vincenzo 253n, 522n, 589n
 Farnese (famiglia) 205, 221 e n, 225
 Farnese, Alessandro 221
 Farnese, Ranuccio II 221n
 Fasoli, Sara 159n, 485n
 Fassina, Vasco 51n
 Fatuzzo, Simone 256n, 257n, 561n
 Favretto, Paola 332n
 Fera, Vincenzo 7n, 568n, 601n
 Ferlisi, Gianfranco 67n, 144n
- Fermi, Stefano 208n, 210n
 Fermini, Andrea 198n
 Ferrari, Ambrogio 116, 121n, 162 e n, 287n, 329, 330n, 387n, 541n
 Ferrari, Francesco 162n
 Ferrari, Giulio 121n
 Ferrari, Maria Luisa 237n, 299n, 447n, 460n
 Ferrari, Mirella 69n
 Ferrario, Patrizia 72n
 Ferrero, Sebastiano 43n, 254n
 Ferretti, Massimo 199n
 Ferri, Girolamo 592n, 595n, 601n
 Ferrini, Benedetto 53, 248, 533n
 Feruffini, Alberto 396n
 Feruffini, Antonio 117, 126n
 Feruffini, Domenico 364n
 Feruffini, Federico 114n, 117n
 Festus, Sextus Pompeius 183n
 Feuer Tòth, Rosza 453n
 Fiameno, Clemente 299n, 312
 Fiamma, Galvano 58n
 Ficino, Marsilio 68 e n
 Fieschi, Antonia Maria 206n
 Figini, Girolamo 485n
 Figini, Laura 485 e n, 499
 Figino, Giovanni 128
 Figliuolo, Bruno 24n, 27n, 503n
 Filarete, Antonio Averlino, *detto* 53, 81 e n, 83 e n, 84n, 100 e n, 153n, 220 e n, 308n, 393, 442n, 533 e n, 538n, 539, 586, 587n
 Filelfo, Francesco 129
 Filippi, Daniele 64n
 Finoli, Anna Maria 220n, 442n, 538n, 587n
 Fiocco, Giuseppe 503n
 Fioravanti, Aristotile 532n
 Fiore, Francesco P. 38n, 73n, 80n, 100n, 144n, 177n, 183n, 192n, 194n, 214n, 252n, 256n, 293n, 389n, 451n, 453n, 457n, 464n, 471n, 482n, 538n, 541n, 545n, 554n, 569n, 591n
 Fiori, Giorgio 208n, 210n, 211n, 221n, 243n
 Flavio, Biondo 68, 254n, 464n, 585 e n, 601n
 Floriani, Piero 192n
 Fodri, Antonio Maria 430n
 Fodri, Bartolomeo 429n, 430n, 437n
 Fodri, Bartolomeo di Antonio Maria 426n, 430n
 Fodri, Benedetto 13, 45 e n, 402, 405, 411, 418, 419, 420n, 423, 429 e n, 430, 431, 432 e n, 437n, 443, 447, 449, 464, 471, 472, 474, 477, 482, 484
 Fodri, Bernardino 429n
 Fodri, Giovan Battista 429n
 Fodri, Guglielmo 429n
 Fodri, Paolo 426n
 Foglia, Andrea 358n, 401n, 523n
 Fogliani, Ludovico 307n

- Fogliani, Pallavicino 307n
 Folengo, Teofilo 56n
 Foletti, Ivan 101n
 Folin, Marco 190n, 424n, 584n
 Fontana, Francesco 570 e n, 571 e n, 573, 575n, 577, 581
 Foppa, Vincenzo 344, 360
 Fortini Brown, Patricia 458n
 Fortunato, Valeria 43n, 158n, 198n
 Foscari, Antonio 600n, 602n
 Fossano, Pietro Antonio 611n
 Fossati Bellani, Valeria 571n
 fra Carnevale, Bartolomeo di Giovanni Corradini, *detto* 169n, 193n
 Fraccaro, Cristina 331n
 fra Giocondo, Giovanni Giocondo da Verona, *detto* 24n, 27n, 503n
 Fragnito, Gigliola 591n, 592n
 Franceschini, Gino 189n, 194n
 Franco, Donato B. 591n
 Frantova, Zuzana 101n
 frate Vittore (pittore) 27n
 Fregoso, Antonio Fileremo, *vedi* Campofregoso, Antonio
 Frizzoni, Gustavo 199n
 Frommel, Christoph Luitpold 19n, 56n, 68n, 71n, 117n, 188n, 191n, 194n, 213n, 284n, 285n, 307n, 332n, 334n, 355n, 479n, 520n, 522n, 531n, 548n, 569n, 587n, 591n, 595n, 610n, 615n, 619n
 Frommel, Sabine 80n, 81n
 Fubini, Riccardo 19n, 191n, 192n, 196n,
 Fugazza, Giovanni Pietro 338n, 349, 361n, 369n, 370n, 378, 384, 388
 Fugazza, Martino 332, 344, 353 e n, 355n
 Fulin, Rinaldo 68n, 174n, 393n, 483n
 Fumagalli, Carlo 38n, 117n
 Fumagalli, Edoardo 254n, 325n
 Fumagalli, Ernesto 120n, 133 e n, 145n, 149, 150 e n
 Fumarco, Cristina 611n
 Funis, Francesca 520n
 Furlano, Andrea 263n
 Fusina, Andrea 610n

 Gabriele, Mino 71n
 Gadio, Bartolomeo 162n, 394, 533, 560n
 Gaetani, Daniele 563n
 Gaffurio, Franchino 68
 Gagliardi, Isabella 591n
 Galateo, Antonio 27n
 Gallarati, Giovanni 22n
 Gallerani, Cecilia 43n, 72 e n, 132, 253 e n, 254n, 316n, 385n, 402, 584, 591n
 Galli, Aldo 53n, 207n, 237n, 400n, 453n
 Galli, Giovanni Angelo 207n
 Gallori, Corinna T. 95n, 602n
 Gamberini, Andrea 393n, 395n, 481n
 Gandini (famiglia) 383n
 Gargiani, Roberto 279n, 520n, 532n, 538n
 Gariboldi, Beltramo 59n
 Garin, Eugenio 10n, 11n, 67n
 Gaspardone, Bianca Maria 101n
 Gattamelata, Erasmo Stefano da Narni 394n
 Gatti, Sergio 177n
 Gattico, Girolamo 114n
 Gatti Perer, Anna Maria 65n, 120n, 266n, 316n, 569n
 Gavazzi, Serafino 532n
 Gaye, Giovanni (Johann W.) 538n
 Gazzola, Pietro 80n, 105n
 Geiger, Benno 499n
 Genet, Jean-Philippe 190n
 Gennaro, Erminio 485n
 Gentile, Sebastiano 68n
 Gentilini, Giancarlo 53n, 54n, 237n
 Gheroldi, Vincenzo 201n
 Ghilini, Caterina 340n
 Ghisetti Giavarina, Adriano 343n, 532n
 Ghizzoni, Simone 259n, 260n, 269n
 Giachino, Luisella 9n
 Giacomelli, Luciana 53n
 Giacomelli Vedovello, Giovanna 151n, 243n
 Giacomini, Laura 584n
 Gibellini, Pietro 57n
 Gilbert, Creighton 173n
 Giometti, Cristiano 459n, 487n
 Gionta, Daniela 360n
 Giordano, Luisa 19n, 38n, 75n, 101n, 111n, 114-117n, 119, 126n, 138n, 158n, 162n, 168n, 174 e n, 188n, 210n, 213n, 232n, 262n, 284n, 285n, 287n, 316n, 329n, 331n, 332n, 337n, 355n, 358n, 360n, 362, 365n, 387n, 393n, 538n, 548n, 578n
 Giotto di Bondone 169n, 533n
 Giovanni XXIII (Baldassare Cossa) (antipapa) 260n
 Giovio, Paolo 533n, 585
 Gira, Boniforte 54n
 Giulini, Alessandro 95n
 Giulini, Giorgio 76n, 77, 87 e n, 89, 100 e n, 104, 394n
 Giulio II (Giuliano della Rovere) (papa) 9, 48, 256n, 334n, 581, 596, 603n, 607n, 608
 Giulio Romano, Giulio Pippi, *detto* 612, 615-618, 619 e n
 Giussani, Andrea 83n
 Giussani, Giovanni 160n
 Giussani, Tommaso 365n
 Giustinian, Tommaso 591n
 Giusto, Rosa Maria 532n

- Gloucester, duca di 69n
 Gnoli, Domenico 607n
 Goldthwaite, Richard 531n
 Gombrich, Ernst 557 e n, 619n
 Gonzaga, Federico 192n, 343n, 395n, 440n, 464
 Gonzaga, Francesco 261n, 262n
 Gonzaga, Ludovico 196n, 197, 198, 364n
 Gonzaga, Paola 46n, 263n
 Goosen, Louis 188n
 Gorini, Raffaella 115n, 116n, 126n, 128n, 138n,
 331n, 342n, 343n, 358n, 361n, 366n, 370n,
 371n, 373n, 383n
 Gould, Glenn 9n
 Goy, Richard 531n
 Granieri Phillips, Maria A. 611n
 Grapaldo, Francesco Maria 71 e n, 73n, 129, 256
 e n, 612
 Grassi, Elisabetta 366n
 Grassi, Liliana 158n, 220n, 276n, 442n, 538n,
 587n
 Grassi, Margherita 48n
 Grassi, Maria Vittoria 67n, 144n
 Grati, Antonella 262n, 459n
 Greco, Aulo 23n
 Gregori, Mina 382n, 400n, 421n, 453n, 459n,
 460n, 486n, 487n, 495n, 520n
 Grieco, Lorenzo 520n
 Grifi, Ambrogio 26n, 55n, 164, 220n, 275n
 Grimani (famiglia) 600n
 Grimani, Domenico (cardinale) 591n, 592n,
 600n
 Grimani, Giovanni 600n
 Grimoldi, Alberto 259n
 Gritti, Jessica 21n, 28n, 36n, 256n, 284n, 285n,
 295n, 307n, 316n, 395n, 432 e n, 437 e n,
 440n, 441n, 473n, 520n, 557n, 558 e n, 560n
 Gros, Pierre 70n, 256n
 Guadalupi, Gianni 396n
 Guarna, Andrea 589n, 601n
 Guasco, Alessandro 607 e n, 610
 Guerini, Luca 236n, 299n
 Guerra, Andrea 53n
 Guicciardini, Francesco 256n, 283n
 Guidoni, Aldovrandino 80n, 370n
 Guillaume, Jean 38n, 248n, 279n, 443n, 451n,
 453n, 517n, 533n, 569n, 611n
 Guiscardi, Domenico 571
 Guiscardi, Mariolo 85, 117, 461n
 Gusbergo, Stefano 115
 Gussalli, Emilio 449n, 499n, 517 e n, 522n, 523n,
 528, 553n, 557 e n, 560n
 Günther, Hüberty 528n, 590n

 Hagen, Hermann 183n
 Hankins, James 68n

 Hatfield, Rab 59n
 Hemsoll, David 619n
 Hersey, George L. 394n
 Heydenreich, Ludwig 479n, 556, 557 e n
 Howard, Deborah 144n, 584n
 Hubach, Hanns 334n
 Huth, Andreas 157n
 Hyman, Isabelle 495n
 Hülsen, Christian 443n, 520n

 Ibsen, Monica 211n
 Imodelli, Giovanni Pietro 366n
 Iotta, Ivana 523n
 Ippoliti, Alessandro 201n
 Isella, Dante 8n, 9 e n, 56n, 57n, 69n, 165n, 575n,
 611n
 Isella Brusamolino, Silvia 330n
 Isimbardi (famiglia) 328
 Isimbardi, Giovanni Agostino 328

 Jean, Giacinta 401n, 402n, 405n, 429n, 430n,
 459n, 473n, 515n, 517n, 584n
 Johnson, Eugene J. 495n
 Jori, Alberto 437n
 Jung, Wolfgang 287n

 Kehl, Pia 520n
 Kent, Francis W. 538n
 Kleinbub, Christian K. 25n
 Krautheimer, Richard 545n

 La Bella, Carlo 214n, 471n, 561n,
 La Brasca, Frank 520n
 Ladislao II, Iagello (re di Boemia e d'Ungheria) 388
 La Malfa, Claudia 520n
 Lambrugo, Giovanni Andrea 123n
 Lambrugo, Giovanni Giacomo 123n
 Lampugnani (famiglia) 75n
 Lampugnani, Ambrogio 83n
 Landi (famiglia) 76n, 206n, 211n, 221, 248, 254,
 256n
 Landi, Agostino 256n
 Landi, Alessandro 206n
 Landi, Caterina 206n
 Landi, Cornelia 206n
 Landi, Corrado 206n, 207n
 Landi, Federico 206n, 207, 255, 256n
 Landi, Giovanna 206n
 Landi, Giulia 206n
 Landi, Giulio 206n, 256 e n
 Landi, Manfredo 46, 206 e n, 207n, 208 e n, 211,
 215, 220, 225, 232, 243, 253-256, 259, 284
 Landi, Pompeo 206n
 Landi, Rufino 211n

- Landi, Taddea 70n
 Landi, Teodoro 221n
 Landi, Ubertino 206n
 Landino, Cristoforo 10n, 68
 Landolfi, Alvisè 370n
 Landriani, Antonio 111
 Landriani, Ludovico 308n
 Langé, Santino 21n, 162n, 284n
 Lanzarini, Orietta 53n, 253n, 432n, 558n
 Laskaris, Caterina 437n
 Latuada, Serviliano 29 e n, 121n, 264n
 Laurana, Luciano 39n, 189n, 190 e n, 194n, 327
 Lazzaroni, Pietro 165n
 Leino, Marika 213n, 523n
 Leonardo da Vinci 8, 10 e n, 11n, 12, 13, 43, 47n, 51, 64n, 65 e n, 84, 85, 86n, 113, 166, 171 e n, 172, 173 e n, 174, 177, 189, 190n, 195, 201, 237, 242, 256n, 287, 290, 333, 337n, 343, 349 e n, 368n, 386, 394n, 461n, 482n, 563, 567, 580, 584n
 Leoncini, Luca 252n, 443n, 520n
 Leondi, Sandro 198n
 Leone X (Giovanni de' Medici) (papa) 592n
 Letarouilly, Paul 596n
 Leverotti, Franca 19n, 112n, 113n, 115n, 206n, 325n, 360n, 395n, 429n
 Licht, Margherita 528n
 Liebenwein, Wolfgang 25n, 69n, 325n, 603n
 Ligny, Louis (monsignore) (Louis II de Luxembourg, conte di Ligny) 175n, 254n
 Lindsay, Wallace M. 183n
 Liscati, Giovanni Evangelista 264n
 Lise, Giorgio 259n, 295n
 L'Occaso, Stefano 232n, 458n
 Lodi, Letizia 213n
 Lodi, Stefano 252n
 Löhner, Wolf-Dietrich 157n
 Lomazzo, Giovanni Pietro 59 e n, 64n, 65 e n, 295n, 577 e n, 578, 579n, 580 e n
 Lombardi, Benedetto 22n
 Lombardi, Marco 48n
 Lombardo, Cristoforo 70n
 Lombardo, Pietro 195n, 451 e n
 Lombardo, Tullio 27n, 308n
 Longhi, Roberto 441n
 Longobardi, Marco 55
 Lopez, Juan 603n
 Lopez, Michele 454n
 Lopez de Carvajal, Bernardino (cardinale) 591 e n, 602 e n
 Lorenzoni, Anna Maria 236n, 454n
 Lotto, Lorenzo 600n
 Lotz, Wolfgang 479n
 Lowinsky, Edward E. 157n, 385n
 Lubkin, Gregory 26n, 191n, 327n, 395n
 Lucco, Mauro 558n
 Luchini, Luigi 72n
 Luciano di Samosata 67
 Lugli, Adalgisa 237n
 Luigi XII, di Valois-Orléans (re di Francia) 47, 121, 259, 263, 581
 Luini, Bernardino 581n
 Lupo, Giulio 548n
 Luzio, Alessandro 9n, 113n, 612n
 Maccaneo, Domenico 67n, 69n
 Machiavelli, Niccolò 19n
 Maclagan, Eric 523n
 Maddalo, Silvia 591n
 Madonna, Maria Luisa 39n
 Maestri, Giovanni Ambrogio 123n, 264n, 281n, 365n
 Maffei, Raffaele da Volterra 592n, 601 e n, 602n
 Maffezzoni, Carlo Antonio 28n, 29n, 30
 Maffoni, Cristoforo 210, 253
 Magani, Fabrizio 51n
 Maggi, Laura 485n
 Maggi, Pietro 281n
 Maggi, Sebastiano 486n
 Maggiolini, Francesco 57n
 Magister, Sara 591n
 Magnago Lampugnani, Vittorio 183n, 479n, 587n
 Magraria, Agostino 121n
 Magraria, Francesco 121n
 Magraria, Maffiolo 121n
 Maineri, Danese 560n
 Mainoni, Patrizia 429n
 Maiocchi, Rodolfo 176n, 307n, 332n, 333n, 338n, 339n, 344n, 355n, 360n, 361n, 365n, 366n, 369-371nn, 373n, 374n, 383n, 384n, 387n, 388n
 Maire-Vigueur, Jean Claude 368n
 Malaguzzi Valeri, Francesco 126n, 123n, 208n, 214n, 253n, 280n, 284n, 299n, 337n, 353n, 396n, 431 e n, 441n, 471-473nn, 486n, 556, 557 e n, 560n, 563n, 571n, 575n, 578 e n, 611n
 Malaspina di Sannazzaro, Francesco 337n
 Malaspina di Sannazzaro, Luigi 343n
 Malaspina di Sannazzaro, Ottavio 337n
 Maletta (famiglia) 341
 Maletta, Alberico 328
 Maletta, Francesco 327
 Mallett, Michael 192n
 Maltese, Corrado 69n, 71n, 144n, 190n, 194n, 287n, 327n, 343n
 Mancini, Girolamo 67n
 Manegoldo 418
 Manfredi, Gerolamo 129
 Mangiacavalli, Francesco 344n, 387n

- Mantegazza, Alessandro 371n
 Mantegazza, Cristoforo 213
 Mantegazza, Pietro Martire 67n
 Mantegna, Andrea 53 e n, 67, 114n, 169n, 197, 234, 235 e n, 236 e n, 237, 252n, 275, 419n, 432, 440n, 441 e n, 443, 451, 455, 458, 459, 460 e n, 461, 471, 474, 492, 532n, 538n, 554n, 573, 578n, 595n
 Marani, Ercolano 492n
 Marani, Pietro Carlo 454n, 482n
 Maraniello, Gianfranco 189n
 Marcellini, Giovanni Pietro 507
 Marchesi, Andrea 201n
 Marchi, Alessandro 545n
 Marchini, Giuseppe 80n
 Marcora, Carlo 70n, 201n
 Marcotti, Giuseppe 100n
 Mariani, Giovanni Antonio 206n
 Marinelli, Sergio 252n, 419n
 Marini, Paola 252n, 419n
 Marinoni, Augusto 171n
 Marliani, Antonio 206n, 587n
 Marliani, Damiano 189n
 Marliani, Fabrizio 205n
 Marliani, Giovanni 123n
 Marliani, Giovanni Francesco 126n
 Marliani, Lucia 164
 Martelli, Giovanni Francesco 610 e n
 Martelli, Mario 80n
 Martineau, Jane 458n
 Martinelli, Bortolo 57n, 58n, 64n, 173n
 Martini, Francesco di Giorgio 12n, 24n, 43, 71 e n, 72 e n, 81, 139, 141, 142, 143n, 144 e n, 167, 169, 179, 182, 183 e n, 184, 193 e n, 194n, 199n, 287 e n, 316n, 321, 333, 343, 349, 386, 400n, 443n, 451, 452, 453n, 454 e n, 461 e n, 464, 471, 492, 545, 548n, 553n, 554n, 578, 590, 603n
 Martini, Giuseppe 169n
 Martinis, Roberta 12n, 21n, 69n, 70n, 73n, 75n, 76n, 78n, 79n, 83n, 84n, 95n, 104n, 138n, 139n, 171n, 176n, 177n, 182n, 183n, 188n, 191n, 192n, 195n, 201n, 471n, 479n, 506n, 531n, 532n, 563n, 584n, 612n
 Martino V (Ottone Colonna) (papa) 121
 Marubbi, Mario 236n, 242n, 259n, 273n, 429n, 458n, 485n, 486n, 501n
 Marziale, Marco 499-502, 511, 517n
 Marías, Fernando 591n
 Masaccio, Tommaso di ser Giovanni di Mone di Andreuccio 11n
 Mascherpa, Gianni 420n
 Maso di Bartolomeo 157n, 449
 Massa da Roma (famiglia) 504n
 Massa da Roma, Valentino 507n
 Massimiliano I d'Asburgo (imperatore) 164, 256 e n, 483n
 Masséna, Victor (prince d'Essling) 67n
 Matrignano, Bartolomeo 22n
 Mattia Corvino (re d'Ungheria) 570n, 571n, 575n, 602n, 612 e n
 Mattéoni, Olivier 360n
 Mauss, Marcel 189n
 Mazzenta, Guidotto (Mazenta, Guido) 125
 Mazzilli Savini, Maria Teresa 341n
 Mazzola, Filippo 486n
 Medici di Novate, Giovanni Pietro 121n, 124, 132
 Medici di Seregno, Francesco 121n
 Mela, Pomponio 129
 Meli, Alessandro 495n
 Meli, Gabriele 402
 Meli, Giovanni 484
 Mencaroni Zoppetti, Maria 485n
 Menez da Silva, Amadeo (beato) 591n
 Mercklin, Eugen von 38n
 Merula, Giorgio 27n, 121n, 129
 Merzagora, Paolo 113n, 116n, 117n, 120n, 122, 123n, 124 e n, 125, 126n, 133n, 134, 135, 138n, 143n, 145n, 151 e n, 153n, 154, 158-160n
 Meschini, Stefano 260n, 262-264n
 Meyer, Alfred Gotthold 337n
 Mezzabarba (famiglia) 328, 383n, 370n
 Mezzabarba, Caterina 369 e n
 Mezzabarba, Giovanni 383n
 Mezzanotte, Paolo 43n, 45n, 150n, 179n, 266n
 Miccoli, Giovanni 485n
 Michaelis, Adolf 443n
 Michelozzo di Bartolomeo 157n, 553n
 Michiel, Marcantonio 199n, 459n, 587n
 Middeldorf, Ulrich 437
 Miglio, Massimo 192n, 591n
 Migne, Jacques Paul 418n
 Milanese, Giorgio 273n, 522n
 Millini (famiglia) 591n
 Millini, Mario 610
 Millon, Henry 183n, 316n, 479n, 587n
 Minoja, Cleta 161n
 Minoja, Giovanni 160n
 Minoja, Lucrezio 150n
 Minoja, Sebastiano 160n
 Miscioscia, Annunziata 45n, 259n, 437n
 Modegnani Legnani, Gerolamo 260n
 Modegnani Legnani, Giulia 260n
 Modesti, Paola 50n, 80n, 284n
 Modigliani, Anna 610n
 Modigliani, Ettore 29n, 46n
 Molinari, Luca 207n, 345n
 Molinari di Rezzato, Antonio 507 e n
 Molinari di Rezzato, Battista 507 e n
 Molinier, Emile 523n

- Molteno, Johanne 610n
 Mombrizio, Bonino 69n
 Monaco (famiglia) 383n
 Monfasani, John 68n
 Mongeri, Giuseppe 117n, 471n, 611n
 Montano, Giovanni 323n
 Montorfano, Donato 121n
 Morigia, Paolo 125n
 Morisi Guerra, Anna 19n, 85n, 121n
 Moro, Simone 64n, 125n, 197n, 485n
 Morolli, Gabriele 138n
 Morone, Eleonora 160n
 Morone, Girolamo 177
 Morosini, Marcantonio 483, 507n
 Morresi, Manuela 53n, 69n, 73n, 199n, 316n, 321n, 506n, 608n, 612n, 615n
 Morscheck, Charles R. 213n, 214n, 386n, 400n, 432n, 453n
 Motta, Emilio 112n, 176n
 Moussali, Abdul K. 53n
 Mozzanica, Anna Benedetta 281
 Mozzanica, Celio 260n
 Mozzanica, Francesco 263n
 Mozzanica, Lorenzo 259-264 e nn, 266n, 273, 276, 280n, 281 e n, 282, 283
 Mozzanica, Lorenzo *umiore* 260
 Mozzanica, Paolo Maurizio 260 e n
 Mozzarelli, Cesare 461n
 Mulas, Pier Luigi 24n, 47n, 325n, 331n, 337n, 339n, 343n, 344n, 348 e n, 355 e n, 358n, 361n, 364-370nn, 383n
 Mulazzani, Germano 158n
 Muralto, Francesco 111, 331 e n
 Muratori, Ludovico Antonio 112n
 Mussini, Massimo 139n, 183n, 293n, 528n
 Mutini, Claudio 23n
 Müller-Walde, Paul 164n
- Nante, Andrea 53n, 237n
 Nardi, Alessandra 459n, 486n
 Nasalli Rocca, Giuseppe 256n
 Natale, Mauro 8n, 19n, 21n, 43n, 54n, 64n, 89n, 93n, 95n, 157n, 211n, 236n, 254n, 327n, 541n, 567n, 568n, 575n, 584n, 602n
 Natali, Giulio 9n
 Necipo lu, Gülru 157n
 Negri, Nicolò 261n
 Nesselrath, Arnold 443n, 596n
 Niccoli, Niccolò 24n
 Niccolini, Angelo 79n
 Nicolò V (Tommaso Parentucelli) (papa) 595n
 Nidenna, Giovanni 69n
 Norman, Diana 591n
 Nova, Alessandro 453n, 471n, 485n, 511n, 523n
 Novelli, Santina 588n
- Oddi, Muzio 199n
 Oldoini (famiglia) 429
 Oldoini, Giacomo 423n
 Oldovini, Alessandro 395n
 Olevano, Francesco 383n
 Oliva, Anna Maria 591n
 Olivari, Mariolina 28n
 Olivato, Loredana 451n, 541n
 Oloferne, Giacomo Scanardi, *detto* 541n
 Omodei, Nicolò 22n
 Oresko, Robert 461n
 Orlandi, Giovanni 70n, 167n, 182n, 400n, 464n
 Orlando, Cristoforo 611
 Orsini, Francesco 592n
 Orsini, Fulvio 615n
 Orsini, Lorenzo 459n, 486n
 Ortalli, Gherardo 27n
 Ossola, Carlo 13n
- Pacciani, Riccardo 485n
 Pacia, Amalia 211n
 Pacini, Arturo 262n, 459n
 Pacioli, Luca 73n, 256n, 471
 Pagani, Francesco 43n
 Paganin, Maria Luisa 573n
 Paganini, Carlo 24n
 Pagliara, Pier Nicola 19n, 53n, 93n, 101n, 179n, 182n, 195n, 254n, 256n, 307n, 342n, 479n, 503n, 585n, 612n, 615n
 Palazzi, Lazzaro 117, 284n, 610n
 Palladio, Andrea 615, 618, 619 e n
 Pallavicini (famiglia) 257, 487n, 560n, 580, 581
 Pallavicini, Antonio Cristoforo (architetto) 323n
 Pallavicini, Antonio Maria 581n
 Pallavicini, Caterina 255
 Pallavicini, Chiara 581n
 Pallavicini, Cristoforo 570, 571, 580
 Pallavicini, Galeazzo 483n
 Pallavicini, Gerolamo 256n
 Pallavicini, Gian Lodovico II 589n, 601n
 Pallavicini, Gian Ludovico I 206n
 Pallavicini, Ippolita 532n
 Pallavicini, Ottaviano 256n, 307n, 580
 Pallavicini, Pallavicino 75n
 Pallavicini, Rolando II 206n, 256, 257n, 570, 612n
 Pampurino, Alessandro 459n, 460n, 486n, 487n
 Pampurino, Francesco 419n, 472, 486n, 487n, 490, 491n, 522 e n
 Pane, Roberto 532n
 Paoletti, Pietro 451n
 Papagno, Giuseppe 201n
 Paravicini, Tito Vespasiano 94, 164n, 248n, 571n, 572, 578, 588n
 Parlato, Enrico 592n
 Pasquali, Francesco 126n, 374n

Indice dei nomi

- Passoni, Maria Cristina 46n, 51n, 53n, 54n, 55n,
211n, 214n, 220n, 236n
- Pasta, Felice 160n
- Patellani Paggi (famiglia) 161n
- Patetta, Luciano 36n, 72n, 78, 80n, 85n, 88, 91,
92n, 104 e n, 199n, 248n, 253n, 608n
- Patricolo, Achille 492n
- Pattanaro, Alessandra 199n
- Pavanello, Agnese 64n
- Payne, Alina 157n
- Pecchi, Bertola 341n, 370n
- Pecchi, Pietro 344n
- Pederson, Jill 64n
- Pedoni, Giovanni Gaspare 510, 514, 515n, 517,
522 e n, 523 e n, 524-526, 528, 531, 561
- Pedralli, Monica 25n, 176n
- Pedretti, Carlo 11n, 72n, 85n, 165n, 171n, 190n,
368n, 584n, 589n
- Pellecchia, Linda 179n, 182n, 183n
- Pellegrin, Elisabeth 69n
- Pellegrini, Letizia 27n
- Pellegrini, Marco 54n, 112n, 256n, 331n, 332n,
335n, 395n, 592n
- Pelotto, Antonio 64n
- Percopo, Erasmo 56n
- Pernis, Maria Grazia 194n
- Peroni, Adriano 116n, 174n, 329n, 337n
- Perosa, Alessandro 100n, 196n
- Perotti, Niccolò 182n, 183n
- Perugino, Pietro 486n
- Peruzzi, Sallustio 293n, 321
- Pessina, Ludovico 123n
- Petoletti, Marco 325n
- Petrarca, Francesco 69n, 129, 254n, 325 e n,
485n, 603n
- Petrioli Tofani, Anna Maria 183n
- Petrucchi, Franca 199n, 591n
- Peviani, Anna 261n
- Peyronel, Susanna 23n
- Piatti (famiglia) 125 e n
- Piatti, Ambrogio 123n
- Piatti, Anastasio 121n, 123n
- Piatti, Anilo 126
- Piatti, Giorgio 121 e n
- Piatti, Giovanni Antonio 125, 431, 432
- Piatti, Innocenzo 121n
- Piatti, Piattino 69n, 196 e n
- Piatti, Pietro 370n, 383n
- Piatti, Pietro Antonio 121n
- Picchiotti, Antonio 337n, 345n
- Piccinino, Niccolò 206n
- Pico, Giovanni, conte della Mirandola 68, 600
- Pico, Giovanni Francesco 600n, 602
- Piero della Francesca (Piero di Benedetto da
Borgo San Sepolcro) 67
- Pietragrassa, Giovan Battista 388n
- Pirina, Caterina 188n
- Pirovano, Carlo 53n, 541n
- Pirovano, Francesco 179n
- Pisani, Daniele 533n
- Pisati, Gianantonio 418n
- Pitti, Carlo 266 e n, 269
- Pizolo, Nicolò 214n
- Pizolpasso, Francesco 69n
- Platina, Giovanni Maria 486n, 558, 559
- Plinio il Vecchio 73n, 461, 464n, 601n
- Poggiali, Cristoforo 207n, 211n, 255n, 256n
- Polacco, Renato 458n
- Polichetti, Maria Luisa 190n
- Poliziano, Angelo 11n, 602
- Pontano, Giovanni 24n, 27n, 68, 615n
- Pontelli, Baccio 517, 595n
- Ponticelli Righini, Sylvia 158n
- Pope-Hennessy, John W. 280n, 523n
- Porri, Gabriele 281n
- Porro Carcano (famiglia) 160n
- Porro Lambertenghi, Luigi 160n
- Porta, Francesco 260
- Portaluppi, Pietro 207 e n, 345n
- Portinari, Acciarito 20n
- Portinari, Pigello 20
- Pozzi, Giovanni 71n
- Pozzo, Cristoforo 121n
- Pozzobonelli (famiglia) 138, 160 e n
- Pozzobonelli, Gian Giacomo 43n, 158n
- Pozzobonelli, Giovanni 264n
- Prato, Giovanni Andrea 160n, 174n, 176n, 266n,
567n
- Prevedari, Bernardo 54
- Preyer, Brenda 371n, 506n
- Prinz, Wolfram 198n
- Prisciano, Pellegrino 68n, 129
- Priuli, Nicolò 285n
- Procaccioli, Paolo 601n, 619n
- Pseudo Bramantino (Pedro Fernández de Mur-
cia) 460 e n
- Puerari (famiglia) 429
- Puerari, Alfredo 441n, 560n
- Pummer (famiglia) 515n
- Puppi, Lionello 451n, 541n, 619n
- Pusterla (famiglia) 114n, 120 e n, 121, 126n, 167
- Pusterla, Baldassare 114, 570
- Pusterla, Bona 581
- Pusterla, Daria, *vedi* Botta, Daria
- Pusterla, Giacomo 199n, 333n, 373n
- Pusterla, Giovanni Battista 114n, 581n
- Pusterla, Pietro 25n, 114n, 364n
- Pyle, Cynthia 57n, 70n
- Pélissier, Léon-Gabriel 174n, 175n, 263n

- Quadrio, Gerolamo 72n, 85
 Quattrini, Cristina 8n, 19n, 93n, 157n, 211n,
 360n, 541n, 575n
 Querini, Vincenzo 591n
 Quondam, Amedeo 201n
- Racine, Pierre 206n
 Raffestin, Claude 13n
 Raimondi (famiglia) 481 e n, 482, 484, 485, 499
 e n, 501, 504n, 506 e n, 507, 511n, 528, 548,
 553n, 556
 Raimondi, Andrea 481n, 485, 487, 503n, 506n
 Raimondi, Antonio (pittore) 54n, 63 e n, 65,
 285n, 475n, 563
 Raimondi, Antonio 481n, 484, 503n, 506n
 Raimondi, Eliseo 28, 43, 45 e n, 396n, 402, 405,
 423, 437, 460n, 481, 482, 483n, 484, 485 e n,
 486, 487, 492, 499, 503 e n, 506, 508n, 510,
 515n, 517, 522, 531, 556-558, 560, 563
 Raimondi, Francesco 483n, 490
 Raimondi, Giovanni di Antonio 490, 503n
 Raimondi, Giovanni Nicola 491, 507n
 Raimondi, Giovanni Pietro 65
 Raimondi, Lanfranchino 504n
 Raimondi, Luca 503n
 Raimondi, Marco di Tommaso 506n
 Raimondi, Pomponio 499
 Raimondi, Tommaso 481, 483 e n, 485 e n, 499 e
 n, 501, 503n, 507, 522n, 561
 Rainini, Marco G. 76n, 117n, 190n, 207n, 365n,
 592n
 Ramakus, Gloria 19n
 Rambaldi, Paolo 553n
 Rastelli, Vito 419n, 423 e n, 424 e n, 425, 426 e
 n, 429n, 441n, 443 e n, 460n, 464n, 468, 477
 e n, 506n, 553n
 Ray, Stefano 71n, 595n
 Rebuccio, Giovan Antonio 23n, 24n, 47n
 Redenaschi (famiglia) 429
 Reggiori, Ferdinando 132n, 157n, 571n
 Regiomontanus 65n
 Regna, Giovanni Pietro 345n
 Renier, Rodolfo 7n, 113n, 612n
 Repishti, Francesco 21n, 26n, 28n, 56n, 73n, 76n,
 116n, 139n, 158n, 162n, 171n, 199n, 201n,
 284n, 300n, 307n, 316n, 333-335nn, 358n,
 385n, 389n, 459n, 567n, 590n, 610n, 611n
 Repossi, Cesare 367n
 Riario, Girolamo 68n
 Riario, Raffaele (cardinale) 68 e n, 592 e n, 595n,
 601 e n, 610
 Riccardi, Giovanni Battista 72n
 Riccardi d'Angera, Bernardo 210n, 245, 253
 Ricchino, Francesco Maria 29
 Ricchino, Giovanni Domenico 28n, 29 e n, 31, 45
- Ricci, Corrado 59n
 Ricci, Franco Maria 396n
 Ricci, Giovanni Giacomo 206n
 Ricci, Giovanni Pietro 63n
 Ricciardi, Mario 13n
 Riccio, Andrea Briosco, *detto* il 51n, 54, 281n,
 442n, 454
 Riccio della Torre, Francesco 472, 522
 Ridolfi, Giovanni 213, 242
 Riegel, Nicole 28n, 54n, 158n, 299n, 312n, 316n,
 475n, 520n, 549n, 551
 Rigoni, Erice 53n
 Rinaldi, Alessandro 116n, 329n
 Rinaldo Beccaria di Gerolamo 337n, 345n
 Risaliti, Sergio 189n
 Rizzo, Antonio 453n
 Robbiati, Giovanni Antonio 115n
 Robertson, Charles 21 e n, 22n, 24, 25n, 36 e n,
 38 e n, 39, 549n
 Robolini, Giuseppe 325n, 340n, 341n
 Rocchi, Cristoforo 26n
 Rogledi Manni, Teresa 128n
 Romanelli, Giandomenico 533n
 Romanini, Angiola Maria 295n, 299n
 Romano, Angelo 601n
 Romano, Gian Cristoforo 101n, 459n, 520n
 Romano, Giovanni 21n, 64 e n, 95n
 Romano, Serena 14, 19n, 53n, 93n, 101n, 138n,
 171n, 195n, 248n, 254n, 281n, 307n, 325n,
 327n, 342n, 479n, 533n, 585 e n
 Romby, Giuseppina 123n
 Ronna, Tommaso 285n, 293n, 386n
 Rosa, Gilda 571n
 Rosenthal, Earl E. 461 e n
 Rossari, Augusto 571n
 Rosselli, Bernardo di Stefano 157n
 Rossellino, Antonio 343
 Rossetti, Biagio 199n
 Rossetti, Edoardo 10n, 19 e n, 20n, 21n, 23n,
 25n, 27-29nn, 36n, 43n, 54 e n, 55n, 56 e n,
 57-59nn, 62-65nn, 67n, 68n, 70n, 72n, 73n,
 75n, 76n, 78n, 84-87nn, 89 e n, 93n, 95 e n,
 101n, 104n, 105n, 109n, 112n, 114n, 117n,
 121n, 125n, 127-129nn, 162n, 163, 164n,
 168n, 173n, 190n, 196 e n, 197n, 198n, 201n,
 207n, 254n, 262n, 321n, 327-329nn, 334 e n,
 342n, 364n, 402n, 473n, 485n, 554n, 568n,
 571n, 575n, 577n, 580 e n, 581 e n, 584n,
 585n, 587n, 588n, 591n, 602n, 603n, 607n,
 608n, 610n, 612n
 Rossi, Agostino 365n
 Rossi, Enrico 221n, 244n
 Rossi, Francesca 419n, 474n
 Rossi, Francesco 213n, 214n, 457n, 499n
 Rossi, Luigi 329n

- Rossi, Marco 64n, 65n, 125n, 157n, 522n
 Rossi, Vittorio 603n
 Rossi da Seregno, Giovanni 83n
 Rotondi, Pasquale 194n
 Rottole, Pietro 20n
 Roveda, Enrico 328n, 329n, 340n, 341n, 360n
 Rovelli, Marina 50n
 Rovescala, Riccardo 371n
 Rovetta, Alessandro 56n, 63n, 64n, 69n, 125n, 188n, 194 e n, 195n, 316n, 484n, 522n, 568n, 569n, 590n, 611n
 Rovida, Felice 261n, 264n
 Rozio, Giorgio 22n
 Rozzo, Ugo 112n, 113n
 Rucellai, Giovanni 100 e n, 371, 506
 Ruffini, Dante 447n
 Ruffini Franco 201n
 Rusconi, Giorgio 67n
- Saalman, Howard 499n
 Sacca, Paolo 295, 304n, 447, 486 e n, 487n, 490, 491, 558n
 Sacca, Tommaso 486n
 Sacchi, Antonio 263n
 Sacchi, Cesare 64n
 Sacchi, Federico 499n
 Sacchi, Rossana 70n, 71n, 128n, 199n, 207n, 485n, 577n
 Saggi, Zaccaria 192n, 196n, 236n, 440n
 Salai 84
 Saliceto, Bartolomeo 331
 Salmi, Mario 343n, 437n
 Salsi, Claudio 21n, 64n
 Salviati, Giorgio Benigno 591n
 Sambin de Norcen, Maria Teresa 201n
 Sandal, Ennio 57n
 Sander, Max 67n
 Sangiorgi da Piacenza, Giovanni Antonio (cardinale) 321n, 603n, 607 e n, 608 e n, 610
 Sannazzaro, Giovanni Battista 55n, 65n, 254n, 563n
 Sanseverino, Galeazzo 76n, 78, 84, 85 e n, 115, 174n, 262n, 461n
 Sanseverino, Gaspare 115
 Sanseverino, Giovanni Francesco 115, 162 e n, 255n
 Sanseverino, Giulio 532n
 Sanseverino, Roberto 23, 75n, 115, 206n, 601n
 Sansoni, Agostino 385n
 Sansovino, Andrea 334n, 449n
 Sansovino, Francesco 615n
 Sansovino, Jacopo Tatti, detto 600n, 615, 616
 Santambrogio, Diego 38n
 Santi, Giovanni 196
 Santoro, Caterina 23n, 111n, 114n, 128n, 162n, 164n, 176n, 206n, 261n, 263n, 353n, 429n, 459n
- Sanudo, Marin 68n, 174 e n, 175n, 263n, 393n, 402n, 483n, 484n
 Sanzio, Raffaello 569n
 Saponi, Giovanna 520n
 Saredi, Antonio 160n
 Sartori, Antonio 53n
 Scaccabarozzi, Bernardo 577n
 Scaccabarozzi, Luigi 577n
 Scaglia, Gustina 528n
 Scansani, Marco 53n, 237n
 Scaramuccia, Luigi 367n
 Scaravaggi, Donato 22n
 Scaravaggi, Girolamo 281n
 Scaravaggi, Martino 263n, 264n, 366n, 367n
 Scarlioni, Antonio 121n
 Scarlioni, Veronica 121n
 Schiner, Matthäus (cardinale) 484
 Schizzi, Bartolomea 420 e n
 Schizzi, Paolo 420n
 Schofield, Richard 19n, 21n, 22 e n, 27n, 28 e n, 48n, 50 e n, 51n, 53-57nn, 65n, 67n, 69n, 70n, 73 e n, 93n, 95n, 101n, 104n, 109n, 116n, 117n, 144n, 151n, 157n, 162n, 167n, 173n, 188n, 194n, 195 e n, 213-215nn, 224n, 242n, 262n, 280n, 284n, 295n, 316n, 329n, 330-332nn, 349 e n, 353n, 355n, 385n, 387n, 389n, 401n, 454n, 471n, 475n, 499 e n, 522n, 533n, 541n, 548 e n, 549n, 551, 569n, 578n, 590n, 608n
 Schweikhart, Gunther 469n
 Scinzeler, Giovanni Angelo 67n
 Sciolla, Gianni C. 259n, 295n
 Scotti, Aurora 21n, 421n, 422n, 459n, 472n, 490n, 511n, 515n, 517n, 522n, 557 e n, 558n, 563n, 571n, 584n
 Scotti, Nicolò 483n
 Secco, Giacomo 263 e n
 Segarizzi, Arnaldo 196n
 Serbelloni (famiglia) 264
 Seregni, Gian Giacomo 264n
 Serlio, Sebastiano 287n, 589n
 Seroni (famiglia) 260n
 Seroni, Donato 260n
 Seroni, Ferdinando 260n
 Seroni, Giovanni Pietro 260n
 Seroni, Giulio 260n
 Seroni, Sinadore 260n
 Serra, Alessandro 610n
 Servida, Sonia 299n
 Settis, Salvatore 27n, 179n, 254n, 418n, 443n, 589 e n
 Sfondrati (famiglia) 429
 Sforza (famiglia) 80n, 171, 176, 177, 182, 190, 192, 206n, 207, 261, 263n, 264, 328, 342, 360n, 368, 432n, 464, 571n

- Sforza, Anna Maria 281n
 Sforza, Ascanio Maria (cardinale) 68n, 112n, 157n, 174, 176, 285n, 329n, 330, 331, 333 e n, 341, 342n, 360, 369 e n, 385n, 386n, 395 e n, 400, 401, 449n, 520, 571n, 591, 592, 595n, 602 e n, 607n, 608
 Sforza, Bianca 78, 95
 Sforza, Bianca Maria 485, 571n
 Sforza, Bianca Maria Visconti 164, 280, 281n, 394, 395n, 486n
 Sforza, Bona 280n
 Sforza, Caterina 68n
 Sforza, Filippo Maria 75n, 76n
 Sforza, Francesco 19, 121, 192 e n, 195, 206n, 280 e n, 325n, 327n, 340n, 349n, 360, 393 e n, 394 e n, 395n, 429n, 486n, 533
 Sforza, Francesco II 160n, 569
 Sforza, Francesco Maria, *detto* il Duchetto 280n
 Sforza, Gabriele 69n
 Sforza, Galeazzo Maria 23n, 26, 59n, 78, 182, 189n, 190, 191, 192n, 196, 327n, 360n, 364, 369n, 395 e n, 481n, 571n
 Sforza, Gian Galeazzo Maria 79n, 113, 123n, 161, 256, 280 e n, 281n, 340n, 342n, 429
 Sforza, Giulio 48n, 63n
 Sforza, Hermes Maria Visconti 101n, 255n
 Sforza, Ippolita 71n
 Sforza, Isotta 394 e n
 Sforza, Ludovico Maria, *detto* il Moro 20n, 21, 23 e n, 24, 36 e n, 59n, 72n, 75 e n, 78, 79 e n, 80n, 81, 84, 85 e n, 86 e n, 111, 112 e n, 113-115, 116n, 117, 121n, 123 e n, 129, 145, 157n, 161, 162n, 163, 164 e n, 166, 168, 171, 173, 174 e n, 175n, 176, 189, 192, 193 e n, 196n, 199n, 201n, 207 e n, 253 e n, 254n, 255, 257n, 261n, 262 e n, 266, 280n, 281n, 329-331, 332 e n, 333n, 334, 335, 343, 349n, 357, 384n, 385n, 388, 395 e n, 396n, 400-402, 459n, 482 e n, 484, 494, 508, 510, 541, 543, 549n, 563n, 567, 571n, 573, 575 e n, 580, 587n, 591n, 608n, 612
 Sforza, Massimiliano 256, 266
 Sforza, Tristano 612 e n
 Sforza di Pesaro (famiglia) 78, 190n
 Sgarbi, Claudio 256n
 Shell, Janice 21n, 26n, 27n, 69n, 125n, 162n, 195n, 213n, 264n, 280n, 389n, 432n, 454n, 471n, 548n
 Siekiera, Anna 256n
 Sigismondo di Lussemburgo (imperatore) 260n
 Signori, Ettore 471n
 Signorini, Rodolfo 461n
 Silva (famiglia) 260
 Silva, Donato 260n
 Silva, Luigi 260n
 Simioni, Attilio 196n
 Simoncini, Stefano 589n, 601n
 Simonetta (famiglia) 57
 Simonetta, Angelo 20
 Simonetta, Bartolomeo 64n
 Simonetta, Cecilia 20
 Simonetta, Cicco 10, 12, 19 e n, 20 e n, 23, 24n, 26, 56 e n, 87, 111, 112, 192 e n, 195, 196, 206n, 253n, 254, 261 e n, 328 e n, 341, 360, 394 e n, 532n, 584
 Simonetta, Giovanni 26, 56, 112n, 206n, 261n
 Simonetta, Giovanni Giacomo 195, 394n
 Simonetta, Marcello 19n, 192n, 193 e n, 196n
 Siracusano, Luca 53n
 Sironi, Grazioso 21n, 22 e n, 27n, 48n, 50 e n, 51n, 54-58nn, 64n, 93n, 157n, 224n, 295n, 316n, 385n, 475n, 499n, 608n
 Sirtori, Simone (*magistro*) 287n
 Sirtori, Simone (presbitero) 610n
 Smyth, Craig Hugh 144n, 194n
 Solari (famiglia) 12, 26n
 Solari, Alberto 323n
 Solari, Andrea 323n
 Solari, Boniforte 284n
 Solari, Cristoforo, *detto* il Gobbo 53n, 72n, 139n, 177 e n, 253n, 295 e n, 307n, 323n, 400n, 402, 431, 567, 568, 581, 610n, 611
 Solari, Domenico 338 e n, 344
 Solari, Giovanni 20n
 Soldini, Nicola 47 e n, 80n, 162n, 165 e n, 166 e n, 173n, 174n, 264n, 567n
 Solmi, Edmondo 113n, 205n, 256n
 Somaini, Antonio 189n
 Somaini, Francesco 19n, 22n
 Sommi Picenardi, Guido 395n, 457n, 483n, 511n, 558n
 Soranzo, Giovanni 206n
 Sordi (famiglia) 429
 Sormani, Nicolò 76n
 Sottili, Agostino 360n
 Sovico, Gabriele 264n
 Sozzi (famiglia) 507n
 Spagnesi, Gianfranco 85n, 605n
 Spanzotta, Domenico 158n
 Spanò Martinelli, Serena 69n
 Spelta, Gerolamo 371n
 Spiazzi, Anna Maria 51n
 Spinazzi, Alberto 451n
 Spinelli, Damiano 585n
 Spinola, Marietta 112
 Spinola, Napoleone 113n
 Spiriti, Andrea 437n
 Stabenow, Jörg 485n
 Stanga (famiglia) 402, 432n, 433, 459n, 487n
 Stanga, Corrado 571n

- Stanga, Corradolo 459n, 460n
 Stanga, Cristoforo 402, 432, 471-473 e n, 508
 Stanga, Giovanni Antonio 484n
 Stanga, Giovanni Battista 491n
 Stanga, Giovanni Francesco 432n
 Stanga, Girolamo 459n
 Stanga, Ildefonso 459n
 Stanga, Marchesino 111, 113n, 114n, 115, 126n, 162 e n, 165, 166, 395, 432, 471, 473 e n, 508, 510n
 Stanga, Pietro 485n
 Stedman Sheard, Wendy 53n, 541n
 Stella, Angelo 8n
 Stolfi, Giuseppe 21 e n, 22n, 25n, 28n, 36n, 45n
 Stoppa, Jacopo 46n, 64n, 125n, 323n
 Strozzi, Bardo di Lorenzo 538n
 Strozzi, Filippo 75, 157n, 538, 591n
 Strozzi, Tito Vespasiano 183n
 Struffolino Krueger, Giuseppe 179n
 Suardi, Bartolomeo, *vedi* Bramantino
 Suganappi, Maffeo 191n, 264n
 Summonte, Giovanni Antonio 23n
 Suola, Pietro il Vecchio 59 e n
 Susani, Elisabetta 284n
 Syro, Giovanni 338, 344
- Taccone, Baldassarre 69n, 70, 113, 164n, 573, 575n
 Tacconi, Francesco 501, 522n
 Tafuri, Manfredò 9 e n, 11 e n, 27n, 38n, 63n, 67n, 69n, 71n, 84n, 144n, 153n, 162n, 190n, 194n, 287n, 293n, 308n, 316n, 327n, 343n, 451n, 464 e n, 481n, 495n, 548n, 563 e n, 568n, 569n, 592n, 595n, 600 e n, 601n, 602n, 605n, 608n, 612n, 615n
 Talamo, Emilia 252n
 Talignani, Alessandra 396n, 453n
 Tanzi, Marco 46n, 64n, 125n, 432n, 458n, 460n, 472n, 495n, 501n, 522n, 548n
 Tardito, Rosalba 75n
 Tatti, Luigi 179n, 615
 Tavernor, Robert 461n
 Tebaldi (famiglia) 76n, 84
 Tebaldi, Tommaso 25, 364n
 Tenenti, Alberto 73n, 214n, 256n, 389n, 482n
 Terni De Gregory, Winifred 236n, 281n, 464n
 Terraroli, Valerio 207n
 Terzago, Giovanni Antonio 126n
 Teza, Laura 183 e n
 Thiem, Christel 157n
 Thiem, Gunther 157n
 Thilo, Georg 183n
 Thiébaud, Dominique 236n
 Thornton, Peter 584n
 Tignosini, Andrea 371, 374
 Tignosini, Giacomo 371
 Tignosini, Tommaso 371
 Tissoni Benvenuti, Antonia 612n
 Togliani, Carlo 316n
 Tolentino, Bellisario 394n
 Tolentino, Giovanni 57n, 69 e n, 70 e n, 71n, 73, 113, 195n, 198, 199, 201, 394n, 441n
 Tolentino, Giovanni Mauruzzi 394 e n, 441n
 Tolentino, Ludovico 69, 70n
 Tolentino, Nicolò 69, 195n
 Tolomei, Claudio 256n
 Tomea, Paolo 158n
 Tommasoli, Walter 191n, 192n
 Tonelli, Fabrizio 256n
 Tornabuoni, Nofri 80n
 Torre, Carlo 29 e n, 76 e n, 87 e n, 89, 100 e n, 120n, 264n
 Torresani, Gianpietro 432n, 473n
 Tosini, Letizia 383n
 Tramello, Agostino 255n
 Tramello, Alessio 210n, 245, 248, 254 e n, 255n, 257 e n, 304n
 Tranchadini, Nicodemo 342n
 Trecchi (famiglia) 402
 Trecchi, Orsola Magio 515n
 Trevisan, Domenico 393n, 402 e n
 Trevisani, Filippo 236n
 Trissino, Gian Giorgio 619n
 Trivulzio, Agostino 175n
 Trivulzio, Antonio 549n
 Trivulzio, Bernardino 345n
 Trivulzio, Carlo 27 e n, 55 e n, 162n, 211n
 Trivulzio, Erasmo 175n, 401, 482, 563n
 Trivulzio, Francesco 48n
 Trivulzio, Gian Fermo 27 e n, 55, 201n
 Trivulzio, Gian Giacomo 10, 12, 20, 21 e n, 22-24 e nn, 27 e n, 28, 29, 36, 43, 45, 46 e n, 47n, 48, 50, 55-57, 63, 75, 87, 104n, 120, 196, 197, 201, 262 e n, 264n, 284 e n, 321n, 364n, 482 e n, 483n, 503, 510, 515, 532n, 549n, 561, 562, 563 e n, 570, 607
 Trivulzio, Maddalena 201n, 263
 Trivulzio, Renato 563n
 Trivulzio, Scaramuccia 264n
 Trivulzio, Urbano 47
 Trotti, Giacomo 84n, 193n
 Trotti, Jacopo 503n
 Trotti, Lorenzo 400n
 Tura, Adolfo 611n
 Turini da Pescia, Baldassarre 605n
- Ubaladini, Ottaviano 190
 Ugoletto, Angelo 612n
 Ugoletto, Taddeo 612 e n
 Ugolini, Baccio 80n
 Unico, Aretino Bernardo, *detto* l' 64n

Indice dei nomi

- Vaglianti, Francesca M. 261n, 283n, 329n, 394n
 Vaiani, Davide 304n, 447n, 477n
 Valazzi, Maria Rosaria 545n
 Valentini, Roberto 100n
 Valla, Giorgio 11n, 27n, 206n
 Valla, Lorenzo 206n
 Valtieri, Simonetta 479n, 520n, 570n
 van Heemskerck, Marteen 590
 Varanini, Gian Maria 27n
 Varchi, Benedetto 84n
 Varesi, Angelo 260n
 Varesi, Giuseppe 260n
 Vasari, Giorgio 79 e n, 80 e n, 85 e n, 168 e n, 201n, 495n, 522 e n, 577n, 590 e n, 591n, 592 e n, 595n, 605n
 Vasoli, Cesare 73n, 214n, 256n, 389n, 482n
 Vecce, Carlo 8n, 10n, 165n
 Venosta, Felice 120n
 Ventura, Leandro 461n
 Venturoli, Paola 21n
 Venzago della Fontana, Gabriele 123 e n, 266, 268, 316n
 Verga, Corrado 300n
 Verga, Ettore 125n
 Verga, Maria 300n
 Vergani, Graziano 281n
 Vernet, André 25n
 Vezin, Jean 25n
 Vicini, Donata 337n, 341n
 Vicioso, Julia 610n
 Vico (famiglia) 337n
 Viganò, Marino 22-24nn, 27n, 46-48nn, 262n, 482n, 483n
 Vigezzi, Silvio 522n
 Vignati (famiglia) 260, 261 e n
 Vignati, Alberto 259 e n
 Vignati, Cesare 259n
 Vignati, Giovanni 260n
 Vignodelli Rubrichi, Renato 207n
 Villa, Giovanni Carlo F. 396n
 Villari, Sergio 568n
 Villata, Edoardo 65n, 84n, 256n
 Vimercati, Agostino 67n
 Vimercati, Ottaviano 295
 Virgilio, Publio Marone 615n
 Vischi, Francesca 232n, 458n
 Visconti (famiglia) 14, 95n, 116n, 120, 171, 206n, 328, 340 e n, 368, 460
 Visconti, Alessandro 123n
 Visconti, Antonio Maria 201n, 263 e n
 Visconti, Azzone 206n
 Visconti, Battista 254n
 Visconti, Bernabò 304, 585
 Visconti, Bianca di Lancillotto 360, 369n
 Visconti, Bianca Maria 393, 486n
 Visconti, Cia 22n
 Visconti, Cristoforo 63n
 Visconti, Elisabetta 532n
 Visconti, Filippo Maria 112n, 358, 364n
 Visconti, Francesco 394n
 Visconti, Francesco Bernardino 173 e n, 174n, 570
 Visconti, Galeazzo 175n
 Visconti, Galeazzo II 325n, 327, 342n
 Visconti, Gaspare Ambrogio 7 e n, 8 e n, 9, 10 e n, 12, 20, 21, 25n, 48, 53, 55, 56 e n, 57 e n, 64 e n, 67 e n, 68 e n, 69n, 70, 73 e n, 87n, 89 e n, 105, 109, 112, 113, 128, 173 e n, 174, 196, 197, 201, 475, 485n, 571, 573, 575n, 585n, 611, 612n
 Visconti, Gian Galeazzo 101n, 325, 327 e n, 334, 520n
 Visconti, Giovanni 254 e n, 533n, 585
 Visconti, Giovanni Francesco 112n
 Visconti, Giovanni Gaspare 173
 Visconti, Giovanni Pietro 112n
 Visconti, Paolo 73n
 Visconti, Sagramoro 587n
 Visconti, Scaramuccia (Giorgio Aicardi) 76
 Visconti di Brignano (famiglia) 587n
 Visconti di Lonate, Antonio 164
 Visioli, Monica 213n, 316n, 331-333nn, 353n, 355n, 361n, 394-396nn, 400-402nn, 423n, 424n, 429n, 449n, 453n, 457n, 481n, 484-487nn, 490n, 492, 495, 501n, 504n, 505, 506n, 507n, 515, 545, 548n, 556, 557 e n, 561
 Vismara, Giovanni Giacomo 26n
 Vismara, Giovanni Leonardo 26n
 Vitruvio (Marco Vitruvio Pollione) 68, 69 e n, 70 e n, 71n, 72, 73 e n, 129, 138n, 177 e n, 180, 194, 199n, 201n, 254n, 256n, 568, 569 e n, 580, 600 e n, 601n, 603n, 619n
 Volpicella, Scipione 24n
 Vonnegut, Kurt 50n
 Walsh, Katherine 485n
 Weil-Garris, Katherine 596n, 600-603nn
 Welch, Evelyn S. 26n, 64n, 327n
 Weller, Allen S. 194n
 Werdehausen, Anna E. 38n, 143n, 145n, 248n, 382n, 385n, 400n, 443n
 Wibaldo, abate di Convey 418
 Wolf, Gerhard 157n
 Wolff Metternich, Franz Graf 460n
 Zaggia, Massimo 8n, 9n, 67n, 69n, 344n, 358n, 360n, 361n, 364n, 365n, 366n, 369n, 370n
 Zaist, Giovan Battista 522n
 Zambelli, Damiano (fra Damiano da Bergamo) 199n

Indice dei nomi

Zampieri, Girolamo 442n
Zanato, Tiziano 9n
Zani, Vito 95n, 125n, 213n, 236n, 396n, 432n,
453n, 548n
Zanoboni, Maria Paola 55n, 188n
Zarri, Gabriella 485n
Zaru, Denise 101n, 248n, 325n
Zazzi (famiglia) 328
Zenale, Bernardo 26, 199n, 312
Zeri, Federico 368n, 486n, 501n
Ziegler, Jacob 569n
Zorzi, Giangiorgio 53n
Zorzoli, Caterina 329n
Zucchetti, Giuseppe 100n
Zucker, Mark 21n, 39n
Zunico, Antonio 20n, 112n, 121n, 123-126nn,
159n

CITTÀ E PAESAGGIO. SAGGI

- Costantino Dardi, *Architetture in forma di parole*, a cura di M. Costanzo
Michele Costanzo, *Leonardo Ricci e l'idea di spazio comunitario*
Alberto Bertagna, *Il controllo dell'indeterminato. Potëmkin villages e altri nonluoghi*
Antonio di Campli, *La ricostruzione del Crystal Palace. Per un ripensamento del progetto urbano*
Michele Costanzo, *Il tempo del disimpegno. Riflessioni sull'architettura contemporanea*
Sara Marini, Cristina Barbiani (a cura di), *Il palinsesto paesaggio e la cultura progettuale*
Daniele Pisani, *L'architettura è un gesto. Ludwig Wittgenstein architetto*
Alberto Bertagna (a cura di), *Paesaggi fatti ad arte*
Sara Marini, *Nuove terre. Architetture e paesaggi dello scarto*
Paola Nicolin, *Castelli di carte. La XIV Triennale di Milano, 1968*
Livio de Santoli, *Le comunità dell'energia*
Carlo Tosco, *Petrarca: paesaggi, città, architetture*
Paolo Ceccon, Laura Zampieri (a cura di), *Paesaggi in produzione*
Milena Farina, *Spazi e figure dell'abitare. Il progetto della residenza contemporanea in Olanda*
Ernesto Ramon Rispoli, *Ponti sull'Atlantico. L'Institute for Architecture and Urban Studies e le relazioni Italia-America (1967-1985)*
Federico Ferrari, *La seduzione populista. Dalla città per tutti alla città normalizzata*
Filippo De Pieri, Edoardo Piccoli (a cura di), *Architettura e città negli Stati sabaudi*
Andrea Morpurgo, *Il cimitero ebraico in Italia. Storia e architettura di uno spazio identitario*
Laura Zampieri, *Per un progetto nel paesaggio*
Paolo Ceccon, *Cronaca di una mutazione semantica. Il paesaggio del progetto*
Giovanni Bartolozzi, *Leonardo Ricci: nuovi modelli urbani*
Marco Ferrari, *Architettura e materia. Realtà della forma costruita nell'epoca dell'immateriale*
Rosa Tamborrino, Guido Zucconi (a cura di), *Lo spazio narrabile. Scritti di storia della città in onore di Donatella Calabi*
Rossana Raiteri, *Progettare progettisti. Un paradigma della formazione contemporanea*
Ilaria Tani (a cura di), *Paesaggi metropolitani. Teorie, modelli, percorsi*
Irene Guida, *Corridoi. La linea in Occidente*
Federico Bilò, *Tessiture dello spazio. Tre progetti di Giancarlo De Carlo del 1961*
Gianpaola Spirito, *In-between places. Forme dello spazio relazionale dagli anni Sessanta a oggi*
Enrico Rossi (a cura di), *L'Italia Centrata. Ripensare la geometria dei territori*
Davide Cutolo, Sergio Pace (a cura di), *La scoperta della città antica. Esperienza e conoscenza del centro storico nell'Europa del Novecento*
Maria Bonaiti, Cecilia Rostagni (a cura di), *Venezia e il moderno. Un laboratorio per il Novecento*
Antonello Boschi, Luca Lanini, *L'architettura della villa moderna. Volume primo. Gli anni della grande sperimentazione, 1900-1940*
Giulio Barazzetta (a cura di), *Pier Luigi Nervi. Il modello come strumento di progetto e costruzione*
Francesco Lenzi, *Riti urbani. Spazi di rappresentazione sociale*
Ruben Baiocco, *L'ultima new town. Milton Keynes tra welfare e scelta individuale*
Giulia Menziotti, *Amabili resti d'architettura*
Andrea De Matteis, *Architettura e realtà. Crisi e nuovi orizzonti del progetto contemporaneo*
Antonello Boschi, Luca Lanini, *L'architettura della villa moderna. Volume secondo. Gli anni delle utopie realizzate, 1941-1980*

Marianna Ascolese, Alberto Calderoni, Vanna Cestarello (a cura di), *Anaciclosi. Sguardi sulla città antica di Napoli*

Alessandro Gaiani, *Sovrascritture urbane. Strategia e strumenti per il ri-condizionamento delle città*

Nico Ventura, *La simpatia delle latitudini*

Stefania Rössl, *Housing in India. Charles Correa, Balkrishna Vitthal Das, Raj Rewal*

Carlo Atzeni, Silvia Mocchi, *Modernità resiliente. Esperienze d'habitat in Algeria*

Lorenzo Mingardi, *Sono geloso di questa città. Giancarlo De Carlo e Urbino*

Antonello Boschi, Luca Lanini, *L'architettura della villa moderna. Volume terzo. Gli anni dei linguaggi diffusi 1981-2018*

Roberto Bianchi, Spartaco Paris, *Ri-abitare il moderno. Il progetto per il rinnovo dell'housing*

Francesco Caponetti, *Terre marginali. Agricoltura come nuovo umanesimo*

Manfredo di Robilant, *Contro il metodo in architettura. Episodi e temi dell'Architectural Association, 1968-1982*

Michele Manigrasso, *La città adattiva. Il grado zero dell'urban design*

Nicola Russi, *Background. Il progetto del vuoto*

Anna Marson (a cura di), *Urbanistica e pianificazione nella prospettiva territorialista*

Fernand Pouillon, *Maître d'œuvre. Scritti e conversazioni di architettura*

Cecilia Cristofori, Alessio Patalocco, *Rigenerare la città media. Piazza dell'Olmo di Terni*

Antonietta Iolanda Lima (a cura di), *Giancarlo De Carlo. Visione e valori*

Elena Dorato, *Preventive Urbanism. The Role of Health in Designing Active Cities*

Rosa Sessa, *Robert Venturi e l'Italia. Educazione, viaggi e primi progetti 1925-1966*

Antonio Acocella, *La rovina come pretesto. Continuità e metamorfosi in tre musei ricostruiti*

Roberta Martinis, *Anticamente moderni. Palazzi rinascimentali di Lombardia in età sforzesca*