

CONCORSO

arti e lettere



VII
2015

Direttori editoriali

Agostino Allegri, Giovanni Renzi

Direttore responsabile

Maria Villano

Redazione

Patrizio Aiello, Agostino Allegri, Chiara Battezzati, Giulio Dalvit, Giovanni Renzi, Massimo Romeri

Comitato scientifico

Elisabetta Bianchi, Marco Mascolo, Antonio Mazzotta, Federica Nurchis, Paolo Plebani, Paolo Vanoli

e-mail: concorsorivista@gmail.com

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

Crediti fotografici: archivio dell'autore: figg. 1-11, p. 80; Jacopo Stoppa: fig. 12, pp. 66, 79

La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2015

EDUCatt

Largo Gemelli 1, 20123 Milano - tel. 02.7234.22.35 - fax 02.80.53.215

e-mail: editoriale.dsu@educatt.it (produzione); librario.dsu@educatt.it (distribuzione)

web: educatt.it/libri

ISSN: 2421-5376

ISBN: 978-88-6780-917-2

Associato all'AIE – Associazione Italiana Editori

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.

Sommario

Editoriale	4
Federico Maria Giani, <i>Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano</i>	
<i>Premessa</i>	5
1459-1472. <i>Falegnami, duchi e fabbricieri</i>	7
1472-1480. <i>Il cantiere solariano</i>	10
1492-1499. <i>Il cantiere amadeesco</i>	15
1520-1596. <i>Dalla manutenzione alla demolizione</i>	18
<i>Ipotesi per l'altare di San Giuseppe</i>	22
<i>Regesto</i>	41
<i>Bibliografia</i>	58
Marco Tanzi, <i>Piattifornication?</i>	67
Indice dei nomi	82

Editoriale

Il VII numero di «Concorso» ospita l'esito delle ricerche di Federico Maria Gianni intorno al perduto altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano. Si tratta, questa volta, di un numero monografico: si sentiva la necessità di dedicare al lavoro di Federico lo spazio che merita e di pubblicare, finalmente, un regesto esauriente delle attestazioni documentarie sul monumento.

Il contributo nasce da una tesi di laurea discussa presso l'Università Statale sotto la guida di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, prodighi anche questa volta di aiuti e suggerimenti. Come sempre, le aule e i seminari di via Noto hanno fatto da sfondo alla messa a punto del testo.

Per aiutarci nella revisione, abbiamo chiesto a Marco Tanzi di mettere a disposizione la sua profonda conoscenza degli argomenti trattati. Molto al di là delle nostre speranze, si è offerto di scrivere per «Concorso» un breve testo di accompagnamento. Ne è derivata, complici le insonni notti afose d'estate, una postfazione ricca di spunti e notizie; non potevamo immaginare chiusura migliore per il fascicolo. A Marco Tanzi va dunque il nostro ringraziamento, per la generosità e l'entusiasmo con cui ha vegliato la gestazione di quest'impresa.

Federico Maria Gianì

Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano

Premessa

Questo numero monografico ospita una sintesi aggiornata della mia tesi di laurea magistrale, *Ricerche sull'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano*, discussa nel maggio del 2011 presso l'Università degli Studi di Milano con Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa. L'obiettivo primario del lavoro era quello di dare corpo a un miraggio, cioè a un altare che, dalla monografia di Malaguzzi Valeri su Giovanni Antonio Amadeo (1904) in avanti, è considerato uno dei capolavori perduti della scultura lombarda del Quattrocento, il «key monument» grazie al quale oggi saremmo forse in grado di riportare in squadra tante situazioni che paiono ancora eccessivamente disassate.

La ricerca è stata condotta principalmente attraverso il riesame e l'incremento delle fonti documentarie, svolto per lo più presso l'Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano. Contemporaneamente è stato necessario chiarire, o quantomeno evidenziare, alcuni snodi problematici relativi tanto allo svolgimento del cantiere quanto al contesto della committenza e a quello liturgico e devozionale.

Le conclusioni non sono sconvolgenti: l'altare, costruito fra il 1472 e il 1499, era e resta perduto, demolito entro il novembre del 1595. Credo però che questa ricerca, oltre a riconfermare cose che già sappiamo, per esempio che la scultura lombarda è – in larga parte – una questione di botteghe, contribuisca nel suo piccolo a rilanciare uno degli interrogativi fondamentali per questo tratto della storia dell'arte: dove e quando nasce quella cifra espressionistica che da Lanzi in poi è riconosciuta come elemento distintivo della scultura lombarda di metà Quattrocento?

Oltre a Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, desidero ringraziare Charles Morscheck, Marco Tanzi e Danilo Zardin per avermi consigliato mentre scrivevo la tesi. Un ringraziamento particolare anche a Roberto Fighetti e Stefano Malaspina, nonché agli altri archivisti e bibliotecari delle diverse istituzioni milanesi presso le quali è stata condotta la ricerca.



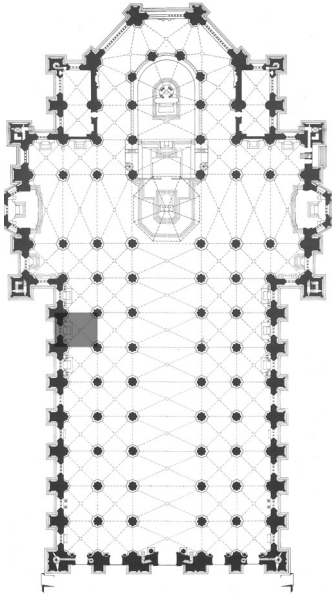
1. Giovanni Antonio Piatti, *Angelo con la corona di spine*,
Milano, Museo del Duomo

1459-1472. Falegnami, duchi e fabbricieri

Il 2 aprile 1459 la «schola magistrorum a lignamine Sancti Ioseph Mediolani» sottopone il proprio statuto all'approvazione del duca Francesco Sforza.¹ Non si tratta tanto di una creazione *ex nihilo*, quanto del riconoscimento di uno *status quo*: un'aggregazione di lavoratori del legno è infatti attestata con certezza a Milano almeno a partire dagli anni Ottanta del Trecento, quando i *magistri legnamari* o *magistri a lignamine* cominciano a figurare nella documentazione prodotta sia dalla Fabbrica del Duomo che dal Capitolo della Basilica di Sant'Ambrogio.² La regolarizzazione della *schola* a metà Quattrocento risponde alle pressioni esercitate da Francesco Sforza perché tutte le realtà associative di mestiere, costituendosi ufficialmente in corporazione, contribuiscano a rafforzare il controllo sociale e ad aumentare il gettito fiscale necessari al consolidamento del potere ducale.³

Oltre a fissare l'organizzazione interna, le regole di funzionamento, la disciplina corporativa e il codice deontologico, lo statuto definisce con chiarezza l'identità della nascente *schola*, riassumibile nella piena coincidenza fra la corporazione dei falegnami e la confraternita di San Giuseppe, ovvero fra associazione di mestiere e scuola devozionale. Come specificato nel primo dei trenta capitoli di cui è composto il testo, l'istituzione della *schola* coincide con la fondazione «della capella de Sancto Ioseph, quale è ordinato debbia essere facta o sia serà constructa nella giesa mazore de Milano», della quale la corporazione mantiene fedelmente il patronato fino alla soppressione nel 1773.⁴ Il nascente corpo sociale non è solamente la soluzione pragmatica a interessi di carattere occupazionale, giuridico, economico o politico, ma anche la testimonianza esemplare di una mentalità – certo aliena a quella odierna – che considera la religiosità come «ambito nel quale muoversi quotidianamente e al quale collegare la propria attività, in una sorta di continua preghiera».⁵

Non è stata ancora reperita alcuna traccia documentaria relativa all'assegnazione della cappella alle cure della *schola*, ma la precisione con cui lo statuto la localizza all'interno del Duomo presuppone l'esistenza di qualche accordo fra i fabbricieri e i falegnami: non è difficile immaginare che questi ultimi ne abbiano preso possesso a breve distanza dall'approvazione ducale.⁶ La cappella di San Giuseppe si trova fin da subito là dove sarebbe stato costruito l'altare solariano-amadeesco, poi sostituito dall'attuale pellegrinesco: «apaiiro



2. ■ = la posizione dell'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano

et disotto della capella deputata al collegio di notarii», ovvero nella navata laterale sinistra, contro la parete della settima campata, di fronte all'altare dedicato allora a San Giovanni Evangelista e oggi al Sacro Cuore di Gesù nella corrispondente campata della navata laterale destra.⁷

Dopo l'approvazione dello statuto, le prime notizie relative all'altare risalgono al 1467 quando, fra febbraio e marzo, la Fabbrica del Duomo paga due fornitori per aver consegnato del legname «pro ponendo ad altare Sancti Ioxep, situm in ecclesia maiiorum, pro ornamento eiusdem».⁸ Sono passati otto anni dall'approvazione dello statuto e i falegnami devono aver disposto almeno una mensa eucaristica al fine di concretare l'altare che li identifica come corpo sociale. Il legname pagato dalla Fabbrica in questa occasione serve probabilmente all'allestimento di un apparato effimero legato alla celebrazione del primo anniversario dell'ingresso in città di Galeazzo Maria Sforza, avvenuto esattamente il giorno di San Giuseppe dell'anno precedente.⁹ Bianca Maria Visconti e suo figlio hanno infatti disposto, notificandolo pubblicamente con apposita grida, che il 20 marzo 1467 tutta la popolazione di Milano si rechi «cum paraticis et solemnitibus opportunis ad altare ipsius Sancti Iosep in templo maiore huius ipsius urbis nostre» per celebrare la ricorrenza.¹⁰

La consuetudine secondo cui ciascun duca di Milano usava commemorare il proprio ingresso in città dedicando un altare al Santo festeggiato nel «zorno che entrò in stato» costituisce un capitolo esemplare della politica artistica perseguita senza soluzione di continuità dai Visconti agli Sforza.¹¹ Se la città rappresenta il grande scacchiere dove i duchi dispongono edifici e immagini accuratamente concepiti per «se faire craindre du peuple et se faire aimer de Dieu»,¹² in Duomo la stessa dinamica è riproposta semplicemente su scala minore. Nonostante l'impegno profuso da Carlo Borromeo e dai suoi successori per cancellarne e neutralizzarne la memoria, è ancora possibile ricostruire la rete di altari che delineava, all'interno della cattedrale, un'autentica geografia della sacralizzazione del potere dinastico.¹³

Durante i primi anni di governo Galeazzo Maria Sforza deve tenere in alta considerazione questa tradizione: la celebrazione della festa di San Giuseppe non è proposta solamente al popolo, come esibizione pubblica, ma è una delle tre occasioni – con Natale e Pasqua – durante le quali nessuno dei «barones, feudatarios et vasallos» può mancare di raggiungere il duca nel riserbo del Castello di Porta Giovia.¹⁴ D'altro canto, sembra che l'interesse di Galeazzo Maria per la celebrazione pubblica si affievolisca rapidamente: il 5 gennaio 1472 i fabbricieri convocano Beltramo da Sovico, funzionario ducale, per chiedere conto del ripetuto mancato versamento dei duecento fiorini annui dovuti alla Fabbrica da Galeazzo Maria in occasione dell'anniversario del suo *introitus*, «iuxta laudabilem consuetudinem illustrissime felicis memorie Francisci Sfortie olim ducis et genitoris sui». L'interrogato non sa fornire una spiegazione e ritiene che i soldi «suo credere irrecuperati remansunt et remanent».¹⁵

Temendo forse di non poter più godere della sostanziosa donazione, il 15 febbraio seguente i fabbricieri informano gli ufficiali delle entrate ducali di aver deciso di destinare l'oblazione di Galeazzo Maria all'erezione di un nuovo altare intitolato a San Giuseppe. Gli ufficiali sforzeschi si affrettano allora a comunicare la notizia al duca, informandolo della visita di alcuni «zentilhomini, de quelli sono deputati al governo de la venerabile Fabrica de la chiesa maiore de questa vostra inclita città de Milano», intenzionati ad avviare un cantiere «in ornamento de la capella d'esso San Ioseph, in farla ornare de figure marmoree ad sempiterna memoria de vostra signoria». Il cantiere è già stato affidato a Guiniforte Solari, il quale «ha facto duui disegni, et cum quelli se ne vene da vostra excellentia aciò possa vedere et considerare el tutto, et poi de essi elegere quello gli piacerà più».¹⁶

Compiacendo – o forzando – il duca che, per interposto patrono, si trova a essere onorato di un nuovo altare, la Fabbrica riesce nel suo intento: dopo aver saldato gli arretrati relativi al triennio 1469-1471, dal 1472 al 1478 la camera ducale versa regolarmente l'oblazione annuale.¹⁷

Fondato nel 1459 come altare corporativo, dal 1467 l'altare di San Giuseppe è dunque incluso nel numero degli altari ducali; l'avvio del cantiere nel 1472 non spetta però né alla *schola* dei falegnami – probabilmente priva delle risorse necessarie per affrontare una simile impresa – né a Galeazzo Maria Sforza – quasi certamente non interessato al progetto –¹⁸ ma solamente alla Fabbrica del Duomo.

1472-1480. Il cantiere solariano

Il cantiere risulta già avviato alla fine del febbraio 1472, quando due fornitori abituali della Fabbrica consegnano il legname necessario alla costruzione dei ponteggi e sette quintali e mezzo di mattoni «pro constructione altaris illustrissimi domini domini ducis», destinati probabilmente alla realizzazione dell'anima in laterizio sulla quale sarebbero stati applicati gli elementi in pietra.¹⁹

All'inizio di giugno Gian Giacomo Quadrio detto il Dolcebuono riceve 8 lire per aver lavorato «extra Campum Sanctum, in mensurando et designando maiestatem altaris Santi Ioseph in honorem illustrissimi principis»,²⁰ ovvero alla realizzazione di progetti dettagliati dell'altare o di sue parti, derivati dal disegno generale di Guiniforte Solari.²¹

Nel mese successivo si registrano i primi pagamenti per alcuni «magistris laborantibus circha ornamenta altaris ac maiestatis Sancti Ioseph pro honore ac memoria felicissimi introitus illustrissimi domini domini ducis nostri Mediolani». ²² Questi undici, tutti definiti *lapicidi*, sono il Dolcebuono, Luigi da Como, Samuele Luvoni, Balzarino Solari, Bartolomeo Briosco, Giovanni da Locate, Filippo da San Florano, Pietro Briosco, Filippo Castelli, Simone da San Protaso e Antonio de Conti. La natura dei lavori svolti non è specificata, e l'unico elemento distintivo è rappresentato dalla disparità delle somme percepite da ciascuno scultore, oscillanti fra le 6 e le 12 lire. Risulta perciò difficile stabilire una gerarchia sicura all'interno del gruppo: anche il Dolcebuono, che pure ha realizzato i progetti di dettaglio e riceve uno dei pagamenti maggiori, è comunque definito «lapicida unius ex magistris». In ogni caso il suo contributo al cantiere – così come quelli di Samuele Luvoni, Balzarino Solari, Giovanni da Locate, Pietro Briosco e Simone da San Protaso – sembra terminare qui.

Il 28 luglio 1472 Luigi da Como riceve un secondo pagamento «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph», e così Filippo da San Florano il 29 maggio 1473.²³ Parallelamente, fra il giugno 1472 e il marzo 1473, si susseguono numerosi pagamenti per anonimi «magistris, laboratoribus necnon ferrariis fabrice» tutti «laborantibus in maiestate illustrissimi

principis», si registrano una consegna di piombo «pro ponendo ad chanchanetos capelle illustrissimi domini domini ducis Mediolani» e il pagamento per 3 braccia di assi di pioppo «positarum post maiestatem illustrissimi domini domini ducis Mediolani».²⁴

I dati disponibili suggeriscono un inizio dei lavori improntato a opere prive di particolare rilievo: l'impianto strutturale generale e la realizzazione di elementi scolpiti, probabilmente secondari, messi in opera con gli appositi cancanetti (vedi il glossario a p. 41). Del resto gli scultori documentati in questa primissima fase sono semplicemente membri della vasta équipe solariana attiva nel cantiere del Duomo, nomi privi di una fisionomia autonoma.²⁵

In accordo con Guiniforte Solari, dall'ottobre del 1473 fino al luglio del 1476 il mercante di marmi Antonello da Carrara consegna alla Fabbrica 4,49 tonnellate di marmo di Carrara, materiali «conducti et empti pro maiestate illustrissimi domini domini ducis Mediolani».²⁶ Il tragitto normale dalle cave apuane comportava il trasporto del marmo via mare fino a Venezia, la risalita del Po fino a Pavia e poi del Naviglio fino a Milano.²⁷ Per abbattere i costi, Antonello decide di trasportare i marmi «a civitate Ianue Papiam [...] conducti cum mullis sive super mullis usque Mediolanum, consignati in Camposancto, pro minori precio quoniam petie ipsius marmoris conducti super mullis erant parve, et non fuit opus illas petias carrezare nec strosare per montes Ianue».²⁸ Nello stesso periodo la Fabbrica acquista anche 1,18 tonnellate di marmo di Carrara «pro fabricando figuras ponendas ad altare illustrissimi principis nostri» dalla Certosa di Pavia, l'unico cantiere lombardo a fare ampio uso della ricercata varietà di marmo.²⁹

L'inizio delle consegne del marmo di Carrara precede di poco i primi pagamenti a Giovanni Antonio Piatti e Giovanni Antonio Amadeo, i quali – sottoposti all'approvazione di deputati e di altri scultori – sono anche i primi a fornire indicazioni relative ai soggetti delle sculture realizzate.

Fra il luglio e il novembre del 1474 Giovanni Antonio Piatti riceve 147 lire e 12 soldi per sei figure di marmo, forse di Santi, «ponendas ad altare Sancti Ioseph», da immaginare guardando ai poco più tardi *Platone* della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 41; fig. 11) e *San Giovanni Evangelista* del Duomo di Milano (fig. 12).³⁰

Fra il luglio del 1474 e l'aprile del 1475 si registrano invece le consegne di 3,92 chili di piombo «pro operando in gravellis ponendum ad fenestram Sancti Ioseph», 11,89 metri di boldinella «pro ponendo ad fenestram altaris illustrissimi domini domini ducis Mediolani» e di quasi 7 quintali di mattoni «positorum in opere ad altare illustrissimi principis ducis nostri Mediolani», un pagamento ad anonimi «magistris et laboratoribus» impegnati «ad

solandum» e a Bartolomeo Briosco, Filippo Castelli e Antonio de Conti – ciascuno definito «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani» – «super ratione operum suorum».³¹

L'11 aprile 1475 Giovanni Antonio Amadeo, «sculptor», riceve 8 lire e 4 soldi in pagamento di due figure, delle quali non sono noti né il soggetto né le dimensioni, «ponendarum ad altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani».³²

Nel maggio del 1475 comincia una serie di pagamenti per Giovanni Giobbe Medici, «magister a lustrando figuras marmoris illustrissimi domini domini ducis Mediolani», che termina nell'ottobre del 1476.³³

Parallelamente però continua l'impegno di Amadeo, come testimonia la lettera che Galeazzo Maria Sforza invia l'11 dicembre 1475 a Bergamo per sollecitare i provvisori veneziani a pagare il dovuto per i lavori della Cappella Colleoni: lo scultore «lavora di presente la nostra maestà de San Ioseph a Milano» e «perde tempo asai in andare inanze et in dreto per sollicitare questa cosa, et infra questo mezo non attende al lavoro de la nostra maestà, la quale voremmo che presto se finisca».³⁴ Fra il dicembre 1475 e il novembre 1476 si registrano infatti numerosi pagamenti per Amadeo «super sculptura figurarum marmorearum altaris illustrissimi domini domini ducis Mediolani», «super ratione altaris Sancti Ioseph» o più genericamente «super ratione operum suorum», per un totale di 129 lire.³⁵ Fra il 1° aprile e il 30 agosto 1477 Amadeo riceve 346 lire per aver realizzato diversi elementi ornamentali e alcune figure: una parte di un pilastro a sezione quadrangolare decorato con cornici cieche, candelabri e candelabri vegetali; sei pilastri decorati con teste e motivi vegetali più altri sei lavorati «diversis maneriebus»; un quadro composto di due pezzi con al centro un rosone traforato, decorato con cornici cieche e con il motivo vegetale della vitalba; quattro basamenti di piedistallo; due quadretti di marmo di Carrara scolpiti assieme a Lazzaro Palazzi; quattro figure, fra le quali «una Sancte Helisabeth in tondo uno cum certis figuris». Al solo Lazzaro Palazzi spettano invece 58 lire per due parti di un fregio lavorato con motivi vegetali.³⁶ Il repertorio di pilastri, candelabri e cornici messo in campo da Amadeo non doveva essere dissimile da quello impiegato per la facciata della Cappella Colleoni o, per restare in Duomo, per la costruzione della cosiddetta edicola Tarchetta.³⁷ La *Santa Elisabetta* invece dev'essere immaginata all'interno di una scena narrativa, qualcosa di analogo insomma all'*Annunciazione* proveniente dall'*Arca dei Martiri Persiani* di Cremona oggi al Louvre (inv. RF 756; fig. 3).³⁸

Di pari passo alla realizzazione delle sculture, fra il maggio del 1476 e l'ottobre del 1477 proseguono anche le consegne di stangoni, gravelli, cancanetti, perni e piombo, alternativamente destinati «pro ponendo» o «pro operando» «ad



3. Giovanni Antonio Piatti, *Annunciazione*, Parigi, Musée du Louvre

fenestram altaris Sancti Ioseph», «ad altare Sancti Ioseph» o «ad maiestatem illustrissimi ducis Mediolani».³⁹

L'8 aprile 1478 Damiano Benzoni, allievo di Amadeo dal marzo 1477, riscuote in nome del maestro 4 lire «super ratione operum suorum factorum in maiestate illustrissimi quondam ducis Galeaz(ii) ex impositione magistri Guiniforti de Solario ingeniarii»: è l'ultimo pagamento relativo ad opere di scultura per questa fase del cantiere.⁴⁰ Tuttavia non mancano, nello stesso giro d'anni, pagamenti per così dire sospetti, vuoi per il nome dello scultore, vuoi per il soggetto o le dimensioni dell'opera. Un esempio sono le 5 lire e 10 soldi assegnate l'8 aprile 1478 a Gabriele da Rho come compenso «unius quadreti schulpti per ipsum, brachiorum novem large et onziam VIII, cum bisca una et uno zeraphino»: in questi anni Gabriele gravita fra Amadeo e Piatti, le dimensioni del quadretto – largo 5,8 m – sono ragguardevoli e la «bissa» è quasi certamente il biscione sforzesco.⁴¹ Considerando la vastità del cantiere della Fabbrica e la mancanza di riferimenti espliciti all'altare di San Giuseppe, questo genere di documenti non è stato preso in considerazione: è però necessario sottolineare la possibilità che non tutte le opere realizzate per l'altare siano state esplicitamente registrate come tali.

Le ultime notizie relative a questa fase del cantiere coincidono con le voci di credito intestate a Carlo Trivulzio, scalate fra il 20 agosto 1479 e il 27 giugno

1480, per l'acquisto di poco più di 15 tonnellate di marmo, pesate e stimate da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò e consegnate in casa di Giovanni Antonio Piatti «pro faciendō maiestatem altaris Sancti Ioseph». ⁴²

Per qualche ragione, che i documenti non menzionano, la Fabbrica decreta la sospensione del cantiere: il 13 gennaio 1480 Guiniforte Solari e i deputati Martino da Corte e Cristoforo da Seregno ricevono l'incarico di liquidare gli acquisti di marmo e le prestazioni delle maestranze impegnate nella costruzione dell'altare, nonché di rispondere a una richiesta avanzata da Carlo Trivulzio. Di quest'ultima non è noto il contenuto, ma è credibile fosse relativa ai crediti per l'acquisto dei marmi, che non risultano essere mai stati saldati. ⁴³ La revisione dei conti alla chiusura del cantiere porta però a galla quello che parrebbe un caso di appropriazione indebita: il 3 dicembre 1480 alcuni deputati della Fabbrica sono incaricati di indagare le ragioni che hanno spinto Carlo Trivulzio a trattenere le oblazioni ducali del 1479-1480 – che infatti non risultano versate – e il denaro destinato all'acquisto del marmo «pro fabricandō seu constructione altaris Sancti Ioseph constructi in ecclesia maiori [...] causa devotionis illustrissimi domini domini olim ducis nostri Galleaz(ii) Marie». ⁴⁴ Nei registri della Fabbrica non è conservata altra documentazione relativa a questa vicenda che, in qualunque modo si sia conclusa, non dovette nuocere eccessivamente alla carriera di Carlo Trivulzio. ⁴⁵

Sebbene l'altare debba a questo punto essere parzialmente concluso, tanto almeno da essere regolarmente officiato da un cappellano in favore del quale Bona di Savoia intercede presso la Fabbrica, certamente il 1480 segna una battuta d'arresto per il cantiere. ⁴⁶

La documentazione relativa alla prima fase del cantiere dell'altare di San Giuseppe, condotta sotto la direzione di Guiniforte Solari, ⁴⁷ non offre elementi sufficienti per tracciare un'ipotesi ricostruttiva del progetto, ed è un peccato dal momento che si tratta di uno degli snodi decisivi per lo sviluppo della scultura lombarda del secondo Quattrocento. Con la Cappella Colleoni e la facciata della Certosa di Pavia, prima del completamento dell'*Arca dei Martiri Persiani*, questa è infatti una delle imprese nelle quali avviene la maturazione di Amadeo, che abbandona definitivamente un linguaggio di tradizione solariana per aderire alle innovazioni del cosiddetto stile “mantegazzesco”, probabilmente anche grazie all'incontro e alla collaborazione con Piatti, non da ultimo proprio nel cantiere dell'altare di San Giuseppe.

Nonostante il recente contributo di Charles Morscheck contro il fenomeno da lui stesso definito «Piattification», ⁴⁸ la ricostruzione del percorso di Piatti così come è stata proposta da Marco Tanzi resta a mio avviso convincente: Giovanni Antonio Piatti è uno degli autori dell'*Arca dei Martiri Persiani* di Cremona

e dei protagonisti della svolta espressionistica della scultura lombarda di metà Quattrocento.⁴⁹ A chi spetti il merito di aver inventato questo nuovo stile – se a Piatti o ad altri – è un nodo gordiano che si potrà sciogliere, forse, solo facendo chiarezza sulle vicende del cantiere della facciata della Certosa di Pavia fra il 1473 e il 1478. Per il momento mi pare arbitrario attribuirne la paternità ad Antonio Mantegazza, uno scultore che, documenti alla mano, è autore certo di una sola opera, la pala marmorea della chiesa dell'abbazia di Campomorto.⁵⁰

1492-1499. Il cantiere amadeesco

L'8 gennaio 1492 i deputati della Fabbrica deliberano la riapertura del cantiere dell'altare di San Giuseppe, «iam longo tempore inchoatum», da portare a compimento secondo il modello realizzato da Giovanni Antonio Amadeo.⁵¹

L'elezione di Amadeo quale nuovo direttore dei lavori rispecchia la posizione conquistata dallo scultore sia presso la Fabbrica che presso Ludovico il Moro, duca *de facto* al posto del nipote Gian Galeazzo.⁵² Il completamento dell'altare di San Giuseppe si sposa perfettamente con l'interesse di Ludovico per il Duomo e con la sua personale politica visivo-dinastica, imperniata sulla continua rievocazione del padre Francesco e sul ricordo del fratello Galeazzo Maria.⁵³ Non è un caso che nell'ottobre del 1492 i fabbricieri sfruttino come moneta di scambio con il Moro la promessa che «fornita sarà la fenestra del altare de la felicissima memoria del signore duca Galeaz(z)o fratello de vostra excellentia».⁵⁴

I versamenti della camera ducale «pro oblatione altari Sancti Ioseph solita fieri per donationem suam ob recolendam memoriam felicissimi introitus sui pro constructione prememorati altaris Sancti Ioseph» riprendono già nel settembre del 1492. Saldati i debiti maturati a partire dal 1490, le oblazioni continuano più o meno regolarmente fino al 1499.⁵⁵ Date le condizioni favorevoli o almeno apparentemente tali, non si spiega perché, stando alle registrazioni dei pagamenti, i lavori all'altare riprendano solamente nell'estate del 1493. Le ipotesi si sprecano: poca fretta da parte della Fabbrica, forse in attesa di disporre della liquidità necessaria per riaprire il cantiere; troppi impegni che occupano il tempo di Amadeo e non gli permettono di mettere mano all'altare; l'eventualità che il nuovo progetto comporti un tale stravolgimento dell'originario disegno solariano da richiedere parecchio tempo per la riorganizzazione del lavoro.⁵⁶ Fra il giugno e il dicembre del 1493 la Fabbrica del Duomo versa a Giovanni da Molteno «aurifico» e «fabro argentario» due pagamenti per la doratura «unius radii ponendi ad iimaginem parvi Dei», elemento che si presta a diverse interpretazioni, probabilmente realizzato in un materiale diverso dal marmo, da applicare a una scultura raffigurante Gesù Bambino.⁵⁷ Fra il luglio e l'ottobre del 1493, nel dicembre del 1494 e poi ancora nel febbraio del 1495 Matteo de

Fedeli, «pictor», riceve diversi pagamenti per essersi occupato della policromia dell'altare, ovvero «super ratione depingendi et coloribus ac auro ornandi» figure, serafini, monti, alberi, una storia «et cetera schulpta et in ipso marmore celata».⁵⁸ L'effetto finale di un simile trattamento del marmo è per noi oggi difficilmente immaginabile: ne restano pallide tracce, per esempio, nelle formelle del Monumento Visconti di Saliceto, disperse fra Cleveland, Kansas City e Washington, e in alcune dell'Arca di San Donnino nel Duomo di Fidenza e del monumento sepolcrale di Vitaliano e Giovanni Borromeo all'Isola Bella.⁵⁹

Nel febbraio 1496 si effettua un pagamento a Giovanni Bernardino Scotti «pictori prefate Fabrice» per aver dipinto la cortina verde posta a copertura di un «sepulcrum Domini Nostri Ihesu Christi situm ad altare Sancti Ioseph», ovvero un manufatto che rientra nella variegata costellazione delle tele dipinte impiegate per proteggere polittici e pale d'altare.⁶⁰ La presenza di un *Compianto* costringe a supporre un programma iconografico più complesso di quello che ci si aspetterebbe: la coesistenza di riferimenti alla nascita di Cristo – *Sant'Elisabetta* e il *Gesù Bambino* – e alla sua Passione – il *Compianto* – prospettano la possibilità che l'altare offrisse ai suoi osservatori una rappresentazione completa, o quantomeno complessa, del Mistero dell'Incarazione.⁶¹

L'unico scultore documentato in questa seconda fase del cantiere è Amadeo, *ingeniarium venerabilis Fabrice*, alle spalle del quale è però lecito supporre la presenza attiva della bottega. Nel luglio del 1493 riceve 16 lire «super ratione figurarum, per eum ingeniarium sculptarum, que imponi debent altari Sancti Ioseph in ecclesia maiori constructum per quondam illustrissimum principem Galeaz(ium) Mariam Mediolani ducem», seguite a un anno di distanza da un secondo pagamento, stavolta di 200 lire, «super ratione perficiendi figuras marmoris pro altare Sancti Ioseph».⁶² Il 31 dicembre 1499, infine, Amadeo riceve ben 914 lire per numerose sculture: si tratta di elementi ornamentali (quattro candelabri in forma di vasi antichi, due armi ducali poste ai capi dell'altare, una col biscione «et cum loricis circumcirca»⁶³ e l'altra con l'impresa dei tizzoni con le secchie), scene narrative (una storia inquadrata fra due colonnine con otto figure, «unius adorationis nonnullorum puerorum» con dodici figure e un quadro raffigurante la lotta di Ercole e Anteo, con un fondale architettonico in bassorilievo «et una figura in scuto de subtus cum uno capite a parte»), e soprattutto un gruppo di figure a tutto tondo (due «nymphæ» poste una in un angolo e l'altra a metà dell'altare, *San Giuseppe* inginocchiato, un pastore genuflesso con i gomiti e le ginocchia degli abiti bucati, un bambino collocato davanti alla figura della *Vergine* «cum suo ornamento de subtus», quattro angeli posti a coppie sul coronamento del cornicione superiore).⁶⁴

Più che l'assenza di alcuni elementi esornativi – i quattro candelabri e le armi ducali – stupisce che prima dell'ultimo intervento di Amadeo manchino ancora alcune componenti di quello che doveva essere il fulcro del complesso: un'*Adorazione dei pastori* con figure a tutto tondo, della quale tuttavia almeno il nucleo essenziale – *Gesù Bambino* e la *Vergine* – doveva essere già stato messo in opera.⁶⁵ A prescindere da come si presentassero e dove fossero esattamente collocati, non si fatica a immaginare la possibile connessione del pannello narrativo con otto figure, dei quattro angeli e della «adorationis nonnulorum puerorum» con il tema portante dell'altare.⁶⁶ Al contrario, è difficile figurarsi il ruolo che avrebbero assunto in questo contesto le due ninfe, proporzionalmente compatibili con le figure di *San Giuseppe* e del pastore, o il bassorilievo con *Ercole e Anteo*. Considerando le difficoltà nella decifrazione delle componenti all'antica di monumenti ancora esistenti, come la Cappella Colleoni o la facciata della Certosa di Pavia, è avventato esprimersi in merito alla loro funzione in un complesso perduto come quello dell'altare di San Giuseppe. Tuttavia, tenendo presente l'ammonimento di Richard Schofield circa la natura asistemica dei repertori e dei programmi iconografici anticheggianti della scultura lombarda di fine Quattrocento, bisogna segnalare che la figura di Ercole non era un elemento estraneo alla politica delle immagini di Ludovico il Moro e che l'episodio della lotta con Anteo poteva essere interpretato in chiave giuseppina quale esempio di continenza.⁶⁷ Decisamente più sfumati i contorni del termine *nympha*, semanticamente legato alla sfera dell'antico, secondo la lettura impostata da Aby Warburg anche a partire da Filarete e Leonardo. L'identità di questa figura femminile caratterizzata da «vesti mosse», quando non specificata, può spaziare dalle classiche Venere e Medea fino alle bibliche Salomè e Giuditta, ma può essere riferita anche a figure tipologiche di angeli, sibille, levatrici o virtù.⁶⁸

Conoscere il posizionamento di questi elementi all'interno del complesso dell'altare permetterebbe di formulare ipotesi più solide. Purtroppo, come nel caso delle «nymphæ», espressioni come «in cantono» e «in medio altaris» consentono interpretazioni plurime.⁶⁹

Dopo l'ultimo ingente pagamento di sculture ad Amadeo l'altare di San Giuseppe scompare dai registri contabili della Fabbrica, spingendo a considerare il 1499 come termine *ad quem* per la conclusione del cantiere. Finora non sono state recuperate testimonianze relative a un collaudo finale del complesso che, essendo già regolarmente officiato negli anni precedenti, non necessitava nemmeno di un atto di consacrazione.

1520-1596. Dalla manutenzione alla demolizione

Nel 1520 Gerolamo da Pietrasanta è pagato «pro foleris duabus mille auri fini batuti per ipsum dati et venditi agentibus pro prefata Fabrica et positi in opere ad altare Sancti Iosep», mentre fra il 1520 e il 1521 il pittore Giovanni Francesco Niguarda, figliastro di Amadeo, è pagato «super ratione mercedis sue ornandi anchonam altaris Sancti Iosep [...] et etiam pingendi copertinam dicti altaris Sancti Iosep»: si tratta probabilmente di interventi di restauro o sostituzione delle finiture realizzate più di vent'anni prima da Giovanni da Molteno, Matteo de Fedeli e Giovanni Bernardino Scotti.⁷⁰

Stupisce la persistenza di un certo gustountuario in anni che vedevano imporsi, proprio in Duomo, il classicismo di scultori come Andrea Fusina, Cristoforo Solari, Cristoforo Lombardi e Bambaia.⁷¹

Nel 1540 Francesco Pallavicino, canonico ordinario del Duomo, redige il proprio testamento e stabilisce di essere inumato nella stessa tomba del defunto fratello Agostino, «in capella Sancto Ioseph». Gli eredi sono obbligati a far celebrare, presso lo stesso altare, un annuale perpetuo «cum missa magna in cantu, more solito, cera turmis, diacono et subdiacono, per reverendos dominos dignitates et ordinarios ac capitulum offitiales et capelanos prefate Mediolanensis ecclesie» e due messe quotidiane perpetue. Le cappellanie istituite da Pallavicino sono intitolate «ad honorem et sub vocabulo Sanctissime et Individue Trinitatis, Patris et Filii et Spiritus Sancti, ac Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, Beatissime Virginis Marie et Beati Ioseph» del quale lo stesso si dichiara devoto.⁷²

A pochi anni di distanza un altro canonico ordinario del Duomo, Francesco Castelli, ricorda sia le due cappellanie istituite da Pallavicino che quella «ex devotione et consuetudine longa fabrorum lignaminum Mediolani» nei manoscritti *Trattato dello stato della chiesa di Milano* (1564) e *Status ecclesie metropolitanae, collegiatarum et hospitalium Mediolani* (1565-1568). Il secondo manoscritto contiene inoltre una breve descrizione dell'altare, la più antica nota, che lo individua anzitutto come dotato di «ancona marmorea», specificando più avanti che: «istud altare est fabricatum ex marmore cum diversis statuis marmoreis et precipue cum Beatae Virginis Mariae statua genuflexa, et Filio ante, videlicet: 'Quem genuit adoravit', et Sancti Ioseph, enim cum insignis ducalibus in calce». Lo stesso manoscritto segnala l'esistenza, ai piedi dell'altare, di due loculi: uno ospita i corpi dei fratelli Pallavicino e di altri ordinari, l'altro quelli di Giuseppe Porro e dei suoi eredi.⁷³ Bisogna ringraziare lo zelo borromaico per questo genere di testimonianze: tutta la documentazione raccolta da Castelli – numerosi elenchi che comprendono altari, cappellanie, suppellettili e paramenti – è richiesta da Carlo Borromeo allo

scopo di facilitare la conduzione della sua prima visita pastorale in Duomo e rappresenta una rara fotografia della cattedrale prima dell'applicazione sistematica delle norme tridentine in fatto di arredo sacro.⁷⁴

Fra le varie statue che devono affollare l'ancona marmorea, il canonico ritiene opportuno segnalare quelle di Maria genuflessa davanti a Gesù Bambino, commentate con il finale di una nota antifona,⁷⁵ e di Giuseppe, oltre agli emblemi ducali presenti alla base dell'altare.

Il 25 giugno 1566, durante la sua prima visita pastorale in Duomo, Carlo Borromeo descrive l'altare di San Giuseppe «cum ancona in qua est presepium marmoreum cum diversis imaginibus marmoreis et armis seu insignis ducalibus, cum finestra super sine invitriata» e ricorda le cappellanie istituite da Pallavicino e dalla corporazione dei falegnami.⁷⁶ A breve distanza di tempo l'arcivescovo impartisce una serie di ordini per la «scola di San Giosepho»: oltre alle numerose disposizioni relative all'arredo liturgico, si raccomanda che i «legnauoli [...] levino gli Hercoli gli sono dalle bande dell'altare» e «di candileri».⁷⁷

Come Castelli, anche Carlo Borromeo identifica il soggetto dell'altare con un'Adorazione del Bambino, sintetizzata nel termine «presepium», e annota la presenza delle armi ducali, oltre all'assenza della vetrata. Senza dubbio però, il passaggio più interessante della visita è quello relativo agli «Hercoli» e ai «candileri»: da un lato l'arcivescovo registra la collocazione laterale e la pluralità degli «Hercoli», dall'altro comunica il suo fastidio per la presenza di figure mitologiche e di ornamenti all'antica nel complesso devozionale.⁷⁸ Senza dover aspettare le *Instructiones fabricae* (1577), già gli atti del primo Concilio provinciale (1565) contengono una dichiarazione sintetica e programmatica del pensiero borromaico in tema di immagini sacre e arredo ecclesiastico: «nihil falsum, nihil profanum, nihil inhonestum, nihil praepostere, nihil recte».⁷⁹

Durante gli anni Settanta del Cinquecento l'altare è menzionato solamente negli elenchi di cappellanie, regolarmente stilati in previsione delle frequenti visite pastorali di Carlo Borromeo.⁸⁰

Il 13 dicembre 1595, durante la sua prima visita pastorale, Federico Borromeo registra la presenza dell'altare «Sancti Ioseph confessoris, Virginis Mariae sponsi, [...] adest herens parieti, non consecratum, habet mensam ligneam cui apte insertum est altare portatile. Ad illud ascenditur duobus gradibus lapideis et bradella lignea. Cancellis ferreis est septum». Oltre a ricordare il legato di Francesco Pallavicino e la celebrazione di una messa quotidiana e della «solemnitas ab universo clero chori huius ecclesiae in honorem Sancti Ioseph confessoris» a spese della corporazione dei falegnami, l'arcivescovo segnala che «in parietis concavitate, ad cellula instar, est presepe marmoreum Domini Nostri

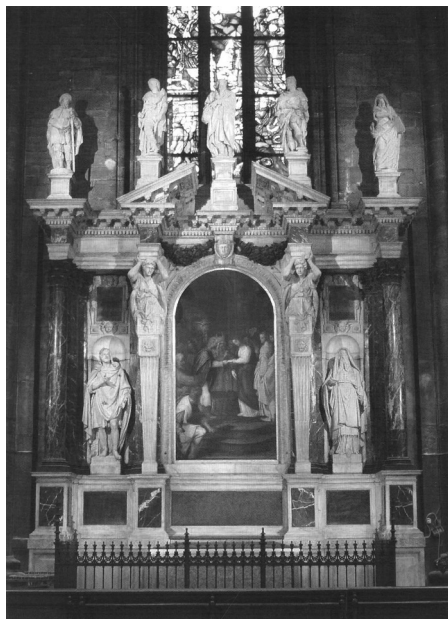
Iesu Christi cum Virgine, Ioseph et pastoribus Infantem adorantibus, et in summitate operis erecta est imago marmorea Virginis Mariae, aliaque imagines Sanctorum». ⁸¹

Dalla descrizione di Federico si immagina il presepe marmoreo con il gruppo dell'*Adorazione del Bambino* inserito in una cavità della parete, definita simile a una piccola cella, per la quale è particolarmente significativo che l'arcivescovo usi l'espressione «ad instar», normalmente riservata a luoghi devozionali di carattere mimetico come i Sacri Monti. ⁸² Un elemento inedito è la figura della Vergine collocata sulla sommità dell'ancona assieme a diversi Santi, che potrebbe essere immaginata sulla falsariga del coronamento della più tarda ancona dell'Assunzione di Morbegno realizzata da Giovanni Angelo del Maino. ⁸³

Non è noto se l'ordine di «levare gli Hercoli» impartito da Carlo Borromeo nel 1566 sia stato osservato o meno. In ogni caso, nel momento in cui Federico Borromeo ne registra la sconsecrazione, l'altare ha ormai il destino segnato: nel 1594 Lelio Buzzi ottiene l'incarico per la progettazione del nuovo altare di San Giuseppe, i cui elementi risultano in lavorazione a partire dall'agosto dello stesso anno, ⁸⁴ e il 17 settembre 1596 Giambattista Casale, membro della congregazione della dottrina cristiana e della *schola* dei falegnami, registra nel suo diario come quel giorno si sia cominciato «allevare via l'altare de Sancto Joseph [...] qual altare li era il presepio, cioè il Signore, la Madona et Santo Ioseph, il bue, l'asino et li pastori tutti di marmoro fino». ⁸⁵ La distruzione del complesso amadeesco è motivata dalla volontà di costruire un nuovo altare «conforme alli altri altari moderni del Domo», ovvero a quelli ispirati all'altare di Santa Tecla, *exemplum* ideato da Pellegrino Tibaldi d'accordo con Federico Borromeo, al quale devono essere omologati tutti gli altari minori della cattedrale. ⁸⁶ Lo stesso Casale segnala che lo smontaggio ha richiesto all'incirca un mese e mezzo di lavoro: nel novembre del 1595 comincia l'erezione del nuovo altare (fig. 4), conclusa – a eccezione delle figure scolpite – il 14 agosto 1597. ⁸⁷

Sebbene Federico Borromeo possieda personalità e interessi differenti da quelli del cugino, con questo condivide la preoccupazione per una ricodificazione dei linguaggi visivi capace di corrispondere alla riforma dottrinale perseguita dalla Chiesa Cattolica. È in quest'ottica che si colloca la pubblicazione del *De pictura sacra* (1624), all'interno del quale sono elencati una serie di "errori" generalmente commessi dai pittori nel raffigurare gli episodi della *Natività* e dell'*Adorazione del Bambino*, tali da rendere automaticamente inqualificabile agli occhi di Federico l'altare amadeesco. ⁸⁸

La distruzione dell'altare di San Giuseppe rientra perciò nel progetto di uniformazione dell'arredo ecclesiastico del Duomo condiviso da Carlo a Federico Borromeo, del quale, prima ancora della sua piena attuazione, si fa



4. L'altare di San Giuseppe, Milano, Duomo

promotore Paolo Morigia. Già nella sua *Historia dell'antichità di Milano* (1592) il gesuato decide infatti di tramandare ai posteri l'aspetto che doveva assumere – ma che, in realtà, non avrebbe mai assunto pienamente – la cattedrale: oltre all'altare maggiore e a quelli dei due transetti infatti «ci saranno altari numero 22 tutti con bassamenti, colonne di mischio, termini, ancone, architravi, fregi, corniciamenti, intagli, fiorimenti, e statue, come quelli di già che sono fatti, e perfetti con i capitelli, e basse di bronzo, li scalini di marmi macchiati, e le ferrate all'intorno con tanti ornamenti, et ottoni che segli vedeno». ⁸⁹

Morigia non nomina l'altare amadeesco nemmeno nel *Calendario volgare* (1620), ricordando, per la ricorrenza della festa di San Giuseppe, che «la sua chiesa è in p(orta) Nova, luogo pio, dove si maritano molte fanciulle e si fanno gran limosine; ve n'è un'altra p(orta) Tosa dove si fa Congregazione de giovani, et quel di l'arte dei Legnamari celebrano la loro festa nel Duomo al suo altare». ⁹⁰

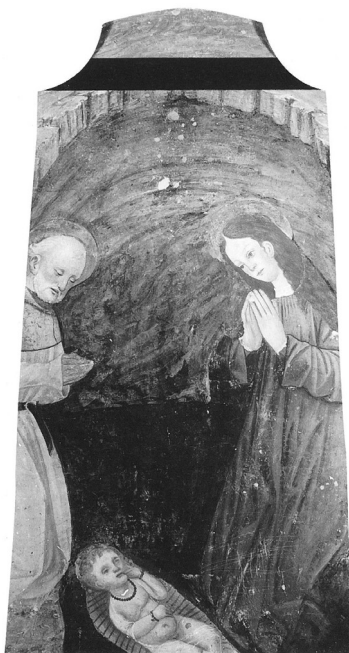
Ipotesi per l'altare di San Giuseppe

Cancellata alla radice, complice chi avrebbe potuto tramandarla per interesse artistico o devozionale, la memoria dell'altare di San Giuseppe comincia a riemergere solamente con la pubblicazione degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano* (1877-1885).

All'inizio del XX secolo Francesco Malaguzzi Valeri tenta una prima ricognizione sulla vicenda dell'altare, concludendo sconfortato che «la cappella in questione [...] ora più non esiste né, attraverso le successive trasformazioni del tempo, sarebbe possibile precisarne l'ubicazione. Né della sorte subita dalle statue è possibile rilevar qualche cosa dagli *Annali del Duomo*, così infelicemente compilati». ⁹¹ Ribatte, a qualche anno di distanza e con ottimismo forse eccessivo, Ugo Nebbia: «non tutta l'opera statuarica che arricchiva a' suoi di l'altare di S. Giuseppe è da ritenersi dispersa; poiché sembra che più d'un esemplare di essa, confinato in qualche magazzino della Fabbrica, sia tornato, se non in onore, almeno alla luce in tempi a noi più vicini [...]. Questo può congetturarsi nel ritrovar frammiste a caso alle comuni statue barocche od affatto moderne, che decorano [...] il Tempio, [alcune figure] testimonianti in modo non dubbio l'arte lombarda della seconda metà del Quattrocento». ⁹²

Sulla scia della ricostruzione dei profili dei protagonisti della scultura lombarda di metà Quattrocento e dell'accentuarsi del dibattito attorno all'origine dello stile "mantegazzesco", a partire dagli anni Settanta del Novecento si impone definitivamente la coscienza dell'importanza del perduto altare. ⁹³ Nel tentativo di restituire un corpo a quello che altrimenti rischia di restare solo un nome, lo scarso successo ottenuto nell'identificazione di possibili elementi superstiti impone di valutare altre strade. ⁹⁴ L'alternativa più stimolante consiste senza dubbio nella ricerca di possibili modelli e derivazioni, dai quali risalire all'altare di San Giuseppe. ⁹⁵

Entro la fine di dicembre del 1472 Giacomino Vismara e Gottardo Scotti redigono il collaudo della cappella che Zanetto Bugatto, Bonifacio Bembo e Leonardo Ponzoni hanno affrescato, a partire dall'agosto dello stesso anno, in Santa Maria degli Angeli a Vigevano su commissione di Galeazzo Maria Sforza. ⁹⁶ Della cappella sopravvive oggi solamente una malconcia *Adorazione del Bambino* (fig. 5), che doveva essere il cuore del complesso e raffigura «Nostra Dona con lo Fiolo e S(an)to Josep e lo monte», cioè la grotta nella quale la Vergine e San Giuseppe si inginocchiano in preghiera davanti al Bambino, circondato da una raggiera luminosa. Come evidenziato da Matteo Ceriana, ⁹⁷ diversi elementi registrati nel documento di collaudo possono essere posti in relazione con l'altare di San Giuseppe: l'inquadratura architettonica – forse all'antica – composta di colonne e architrave, sormontata



5. Zanetto Bugatto (?), *Adorazione del Bambino*,
Vigevano, Santa Maria degli Angeli

da «spiriteli 5» e arricchita dalle armi ducali, nonché la numerosa schiera di Santi disposti lungo le pareti laterali, consonanti con le «aliaeque imagines Sanctorum» ricordate da Federico Borromeo in Duomo.

Nel programma decorativo della cappella di Vigevano la raffigurazione della *Resurrezione* e i ritratti della famiglia ducale, elementi non documentati per l'altare di San Giuseppe, possiedono però un'importanza primaria. Nonostante ciò, l'impresa vigevanese potrebbe essere considerata, se non un prototipo, quantomeno un antefatto imprescindibile dell'opera milanese.

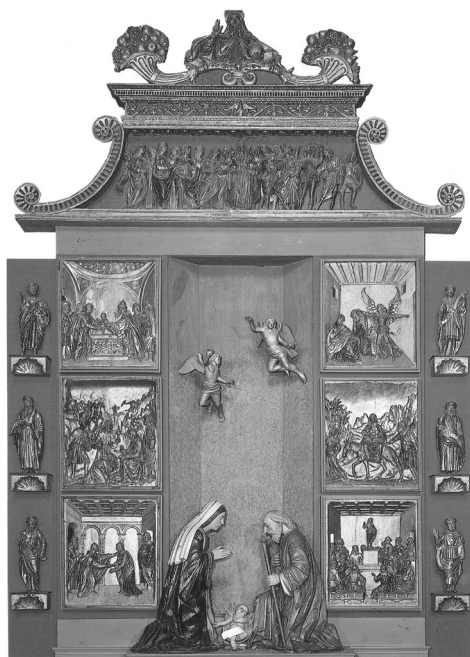
Fra il XV e il XVI secolo, in area lombarda il tema dell'*Adorazione del Bambino* conosce una certa diffusione anche grazie alle anconette lignee, opere strettamente legate alle pratiche di devozione domestica. Generalmente questa tipologia mostra caratteri formali impacciati e attardati rispetto agli sviluppi dei coevi linguaggi artistici; tuttavia esistono casi eccezionalmente aggiornati, com'è quello del cosiddetto *Presepe* di Trognano.⁹⁸ L'incontro fra questo genere di produzioni e la devozione delle confraternite intitolate a San Giuseppe crea la congiuntura che, dilatando esponenzialmente le *Adorazioni*, dà vita a vere e proprie macchine d'altare.



6. Lorenzo da Mortara, *Polittico di San Giuseppe*,
Mortara, San Lorenzo

Due di questi altari lignei, il polittico di San Giuseppe in San Lorenzo a Mortara (1500-1502; fig. 6) e quello nella chiesa della Madonna Addolorata di Vigevano (1513-1515 circa; fig. 7), non solo dimostrano un notevole grado di aggiornamento sulle produzioni architettoniche e scultoree dell'epoca, ma possiedono talmente tanti punti di contatto da far supporre l'esistenza di un prototipo comune: l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano, come ipotizzato da Maria Teresa Binaghi Olivari.⁹⁹

Il polittico di Mortara è il più utile per illuminare alcuni passaggi documentari riferiti all'altare milanese. Il gruppo dell'*Adorazione* – collocato in «concavitate ad cellula instar», con un fondale popolato da «figuras seraphinorum et montes ac arbores» – comprende infatti sia la Vergine, San Giuseppe e il Bambino che l'asino, il bue, i bambini e i pastori adoranti, uno dei quali inginocchiato «cum brachiis et tibiis foratis». Inoltre, bisogna notare che il gruppo di Mortara è impostato secondo rapporti proporzionali analoghi a quelli documentati per l'altare di San Giuseppe.



7. Polittico di San Giuseppe, Vigevano,
Chiesa della Madonna Addolorata

Lo *Sposalizio della Vergine*, che a Mortara assolve la funzione di cimasa, sembra combaciare con la *historia* «que est ante altare [...] cum figuris octo intus [...] cum una columnella pro singulo capite dicte historie». Nonostante la differenza di formato – quadrato a Mortara e circolare in Duomo – la formella della *Visitazione* potrebbe essere posta in relazione con la «figura una Sancte Helisabeth in tondo uno cum certis figuris».

Infine, anche per quanto riguarda gli elementi ornamentali il polittico di Mortara fornisce interessanti corrispettivi visivi per l'altare del Duomo: i pilastri laterali, sui quali si incolonnano tre edicolette pensate per ospitare figure di Santi o Profeti come quelle di Vigevano, possono essere un analogo corrispondente del milanese «pilastri cantonati laborati [...] ad cornixiis mortuis», mentre l'elemento circolare sul dado alla base di questi stessi pilastri del «quadri unius de peziis duabus [...] cum uno tondo in medio straforato laboratis ad cornisias et ad vialboram».



8. Giovanni Antonio Piatti, *Virtù teologali*,
Parigi, Musée du Louvre

La comparazione fra il polittico di Mortara e i dati documentari si rivela il miglior modo per immaginare l'aspetto dell'altare di San Giuseppe. Bisogna però sottolineare che fra le due opere dovevano esistere notevoli differenze, che non si limitano al maggior numero di figure che probabilmente caratterizzavano l'altare milanese. L'intero complesso metropolitano doveva essere esponenzialmente più ricco e complesso del polittico mortarese sotto ogni aspetto, anche concettuale: la «imago marmorea Virginis Mariae» che lo coronava, le «aliaeque imagines sanctorum», gli angeli, le armi ducali, le «nymph», gli «Hercoli», il *Compianto* e la cortina dipinta.

Per quanto riguarda l'effettiva possibilità che qualche elemento dell'altare di San Giuseppe sia giunto fino a noi, sono definitivamente da scartare – in quanto non pertinenti – i sei rilievi della collezione Kress conservati nella chiesa di Saint Philip's in the Hills di Tucson (Arizona) e il frammento dei Musei Civici di Campione d'Italia.¹⁰⁰

Potrebbe invece appartenere al complesso dell'altare di San Giuseppe l'*Angelo con la corona di spine* conservato presso il Museo del Duomo di Milano (inv. 127; fig. 1). La scultura è alta 76 cm, una misura non lontana dai 79,32 cm dei quattro angeli pagati ad Amadeo nel 1499, ed è dotata di un gancio posteriore che ne presuppone una collocazione sopraelevata, ipoteticamente «super carumine cornisoni superioris».¹⁰¹ Sebbene sia raro, non è impossibile incontrare degli angeli con gli strumenti della Passione in un'*Adorazione del Bambino*; inoltre la corona di spine, connettendosi facilmente al *Compianto*, rinforzerebbe l'ipotesi di un programma iconografico e devozionale dell'altare ben più com-



9. Giovanni Antonio Piatti, *Madonna Foul*,
Filadelfia, Philadelphia
Museum of Art



10. Giovanni Antonio Piatti, *Angelo*, Milano,
Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

plesso di quanto non sia possibile definire oggi.¹⁰² L'opera non spetta però ad Amadeo: il taglio del viso e degli occhi, l'esile eleganza delle mani, ma soprattutto le pieghe e i rigonfiamenti inamidati dei panneggi, quasi realizzati con la carta stagnola piuttosto che nel marmo, sono opera della stessa mano che ha scolpito le *Virtù teologali* del Louvre (RF 1181; fig. 8), la *Madonna Foul* di Filadelfia (inv. 1930-1-74; fig. 9) o gli *Angeli con strumenti della Passione* del Castello Sforzesco (inv. 1199, 1203, 1208, 1213; fig. 10).¹⁰³

Chiarite le vicende relative alla committenza, alla conduzione materiale del cantiere e alle ipotesi di ricostruzione, resta da affrontare un ultimo punto: perché l'altare di San Giuseppe è stato costruito, qual era il suo messaggio e a chi era destinato?

Maria Teresa Binaghi Olivari ha richiamato la necessità di interpretare correttamente il soggetto degli altari dedicati a San Giuseppe, incentrati non tanto sul racconto dell'infanzia di Cristo quanto sulla celebrazione del ruolo del Santo nella storia della Salvezza, allo scopo di illustrarne i meriti quale sposo di Maria

e padre putativo di Gesù. La stessa però, commentando l'*Adorazione* del politico di Mortara, ha posto in evidenza la comprimarietà del ruolo assegnato ai pastori, figure nelle quali i più umili potevano identificarsi per partecipare al Mistero rappresentato nella scena principale.¹⁰⁴ La Binaghi Olivari descrive il polittico nei termini di una formulazione plastica improntata alla comprensibilità e all'efficacia, alla condensazione di «oltre un millennio di analisi teologica» in favore dell'osservatore, perché potesse recepire il contenuto «con l'apparente semplicità di un racconto popolare». Tutto ciò è reso possibile anzitutto da uno spazio costruito come «una sorta di palcoscenico», secondo caratteri teatrali e imitativi che dovevano caratterizzare in qualche modo anche l'altare di San Giuseppe, tanto da influenzare la scelta dei termini con i quali Federico Borromeo lo descrive. Questa particolare concezione di complesso scultoreo trova la sua massima espressione nel Sacro Monte iniziato a Varallo Sesia sul finire del Quattrocento, «in quo intenderam sacellum a Minoribus aedificari ad instar eius quod in Calvariae monte, ubi dominus et servator noster Iesus Christus passus est».¹⁰⁵

Difficilmente si possono valutare oggi i punti di contatto o di distanza fra il Sacro Monte e l'altare del Duomo. Non va dimenticato però che la stessa matrice francescana che aveva ispirato a padre Caimi la progettazione della *nova Jerusalem* piemontese è alla base della secolare promozione del culto di San Giuseppe.¹⁰⁶ Nonostante inizialmente abbia faticato a radicarsi in terra ambrosiana, la devozione per San Giuseppe trova proprio nella diffusione del presepe il suo terreno di coltura: fra i vari personaggi che lo compongono, infatti, il Santo spicca quale testimone d'eccellenza degli eventi occorsi la notte di Natale, assicurandosi l'immedesimazione da parte dei fedeli.¹⁰⁷

Perché il culto riceva una piena adesione bisogna però supplire all'estrema concisione del racconto evangelico. A questa esigenza hanno fatto fronte nel tempo diverse soluzioni, dalle narrazioni apocriefe ai testi di meditazione sulla *vita Christi*, fino ai pellegrinaggi e alle visioni mistiche.

Fra le narrazioni apocriefe, un posto d'onore spetta senza dubbio alla *Legenda aurea* di Iacopo da Varazze: nel santorale, che vuole conciliare un'esposizione chiara di fatti e dogmi arricchendo il racconto con aneddoti più o meno documentati, la testimonianza di San Giuseppe è enumerata fra le prove della straordinarietà della nascita di Cristo.¹⁰⁸ Ma, se questo genere di esposizione ha contribuito a stimolare l'immaginazione di lettori e uditori dilatando lo spazio e le vicende dei testi evangelici, più incisive sul fronte dell'immedesimazione risultano le relazioni di visioni mistiche. Fra quelle legate all'episodio della Natività, rivestono un ruolo particolarmente importante le *Revelationes* ricevute da Santa Brigida di Svezia. La mistica svedese, regolarmente rapita in estasi a partire dal 1344, si trova in pellegrinaggio a Betlemme il 13 marzo 1372, quando ha la possibilità di contemplare *in spiritu* il momento della nascita di Cristo: «essendo io in Betlemme avanti al prese-

pio, vidi una Vergine bellissima incinta [...] e con Lei eravi un vecchio onestissimo, e seco aveano un bue ed un asino. Essi entrarono nella spelunca [...] e tosto in un momento e in un batter d'occhio [la Vergine] partorì il Figlio, dal quale usciva tanta luce ineffabile e tanto splendore, che il Sole non sarebbe a lui paragonabile [...] vidi quel glorioso Infante giacente in terra nudo e nitidissimo, le cui carni erano mondissime da ogni lordura e immondezza [...] udii anche allora il canto degli angeli di mirabile soavità e di gran dolcezza [...] allorché pertanto la Vergine sentì che già partorito avea, tosto inchinò il capo, giunse le mani, e con grande onestà e riverenza adorò il Fanciullo e li disse: Sii ben venuto, Dio mio, Signor mio, e Figlio mio [...] entrò il vecchio, e prostrandosi a terra genuflesso lo adorò». ¹⁰⁹ L'originalità delle *Revelationes* non risiede tanto nel contenuto, dipendente dalla multiforme tradizione apocrifia, quanto nella sua presentazione convincentemente esperienziale: al lettore è offerta la trascrizione di un'esperienza visiva che invita all'immedesimazione e all'imitazione. ¹¹⁰ La ripercussione sul piano artistico è immediata: a soli quattro anni dalla morte di Brigida è attestata l'invenzione di una nuova iconografia della *Natività* che dipende, per la raffigurazione dell'atteggiamento di venerazione assunto da Giuseppe e Maria, dalla sua visione. ¹¹¹

Milano non è estranea a questo genere di esperienze: nella seconda metà del Quattrocento sia il beato Amedeo Menes de Silva che la beata Veronica Negroni da Binasco sono destinatari di visioni riguardanti la nascita di Cristo. Come nel modello brigidino però, la *Natività* è interpretata in chiave strettamente mariologica e immacolista: l'attenzione è focalizzata sulla Vergine e sul Bambino, veri protagonisti, mentre a San Giuseppe è conferito il ruolo di semplice testimone, condiviso con altri personaggi ben più secondari. ¹¹²

Una maggior valorizzazione della figura di San Giuseppe, sia teologica che devozionale, è supportata dalla pubblicazione della *Summa de donis Sancti Ioseph* (1522) di Isidoro Isolani, già biografo della beata Veronica. Stimolato dalla vivacità del contesto spirituale che lo circonda, Isolani elabora un testo di meditazioni perché «omnes quo tandem thesaurum donorum Sancti Ioseph, etiam pusillus quisque, haud difficulter attingere ac intueri possit». ¹¹³ Il capitolo dedicato alla *Natività*, come il resto del testo, elenca in maniera paratattica e incalzante una serie di *tituli* elementari, quasi didascalici, privi – diversamente dai messaggi visionari – di implicazioni politiche o ecclesiologiche, nei quali il contenuto teologico non è spiegato ma semplicemente enunciato, in forme facili da diffondere e accettare. ¹¹⁴

Semplicità e immediatezza sono gli stessi elementi che caratterizzano i resoconti di viaggio in Terra Santa, come il *Viaggio a Gerusalemme* di Pietro Casola, durante il quale l'ecclesiastico sosta «in el loco ove nacque Cristo e ove fu reposito in el presepio [...] in quella crota medesima [...] io disse la mia missa unde fu reposito in el presepio», ¹¹⁵ oppure la *Historia patria* di Bernardino Corio, nella quale è contenuta una descrizione della città di Betlemme e della «spelunca dove

Christo da la Vergine nacque [...] sanctissimi lochi ne li quali il Salvatore dil mondo [...] diede a la perfida natione tanti infiniti et miraculosi documenti, dove fece sì stupendissimi miraculi». ¹¹⁶

I «miraculosi documenti» sono esattamente ciò che i devoti cercano nel racconto agiografico, nella rivelazione mistica, nella pratica meditativa e nel diario di viaggio: un contatto ravvicinato con il contenuto del testo evangelico, la possibilità di vedere e toccare ciò che altrimenti rimane muta storia. Il francescanesimo, estremamente ricettivo verso questo genere di sollecitazioni tese a favorire l'accostamento dei fedeli alle vicende della vita di Cristo, elaborò alcuni fra i più diffusi supporti visivi per la comunicazione orale dei “misteri” cristiani, dai tramezzi affrescati ai Sacri Monti. ¹¹⁷ Allora perché non ipotizzare che anche l'altare di San Giuseppe abbia risentito, poco o tanto, della temperie devozionale in cui era immerso?

A monte del programma iconografico dell'altare di San Giuseppe deve essere collocato il contenuto delle *Revelationes* di Santa Brigida, da cui molti elementi del gruppo dell'*Adorazione* sembrano infatti dipendere: la Vergine e San Giuseppe affrontati e inginocchiati in atto di preghiera; l'*ornamentum de subtus*, da interpretare forse come la veste lasciata cadere a terra dalla Vergine prima del parto; il *radium unum ad imaginem Dei parvi* a visualizzare lo splendore di cui è circonfuso il Bambino. ¹¹⁸ Si tratta di elementi iconografici ormai diffusi alla fine del Quattrocento, ma non per questo meno significativi nell'ottica di una scelta precisa, mirata a incidere nella sfera dell'immedesimazione. Allo stesso modo, non è da sottovalutare l'intento teatrale della «cellula» che accoglie il gruppo dell'*Adorazione*, una sorta di antenata delle cappelle sacromontane, o della cortina dipinta utilizzata per coprire il *Compianto*, elemento scenico d'impiego liturgico. ¹¹⁹ Infine, ipotizzando che il termine «nymphé» non dipenda da un repertorio antichizzante, e volendo interpretare le indicazioni spaziali «in medio» e «in cantono» come riferite allo spazio della scena principale, si potrebbero identificare le due figure femminili con le levatrici Zelomi e Salome, ben note alla tradizione apocrifia e delle sacre rappresentazioni. Le due donne assolverebbero allora alla funzione di inscenare il processo di agnizione della Rivelazione, caratterizzando in chiave ancor più teatrale l'altare di San Giuseppe. ¹²⁰

In mancanza di dati materiali consistenti queste ipotesi rimangono poco più che suggestioni, sostanzialmente inverificabili. Possono però costituire un contributo alla storia della scultura quattrocentesca lombarda nella misura in cui riaprono gli interrogativi circa la destinazione e la funzione di queste opere, problematiche troppo spesso inadeguatamente affrontate.

Note

1 Doc. 1.

2 *Annali* 1877-1885, Appendici, I, p. 49 (17 novembre 1387); CATTANEO 1979, p. 13, nota 27; AMBROSIONI 1997.

3 BARBIERI 1938, pp. 97-102; MAINONI 1994, pp. 883-884; ZANOBONI 1996, pp. 159-173. Un'utile tavola sinottica delle date di approvazione degli statuti delle corporazioni milanesi si trova in DE LUCA 1999, pp. 113-115.

4 Doc. 1. Tutta la documentazione relativa alla soppressione della *schola* si trova in ASMi, Atti di governo, Commercio p. a., 256.

5 SOLDI RONDININI 1984, p. 51.

6 Il caso dei pittori milanesi costituisce un buon esempio in questo senso: riunitisi il 3 febbraio 1481 per discutere la sottomissione del proprio statuto corporativo, ottengono l'assegnazione dell'altare di San Luca in Duomo il 3 aprile dello stesso anno: ASMi, Notarile, 2183, 2 febbraio 1481; AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 3, f. 179; SHELL 1995, pp. 203-206, docc. 3-4.

7 L'altare di San Giovanni Evangelista è assegnato al collegio dei notai il 22 gennaio 1447: AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 2, f. 22.

8 Docc. 2, 4.

9 CATTANEO 1957, p. 16. Non concordo con BOSSAGLIA 1973, p. 90, che fa coincidere l'istituzione dell'altare con la prima delle due consegne di legname, destinato più probabilmente «pro faciando tribunale unum in ecclesia ob memoriam introitus illustrissimi domini domini ducis nostri Mediolani», come le 59 libbre di chiodi (19,28 kg) consegnate ad Antonio da Borsano fra il 4 e il 20 febbraio 1467: AVFDMi, A.S., Registri, 261, f. 19v.

10 Doc. 3. È proprio a causa di questa ricorrenza che dal 1467 a Milano la festa di San Giuseppe cade il 20 marzo. Riportata al 19 marzo nel 1509 da Ludovico XII di Francia, nel 1579 è spostata al 12 dicembre da Carlo Borromeo per ragioni liturgiche. Infine, nel 1621 papa Gregorio XV la eleva a festa di precetto fissandone definitivamente la celebrazione al 19 marzo: CATTANEO 1957, pp. 24, 30, 49. La coincidenza fra la celebrazione della memoria di San Giuseppe e quella dell'*introitus* ducale è attestata anche dalle oblazioni raccolte annualmente dalla Fabbrica il 20 marzo «in quo die celebratum fuit festum illustrissimi principis nostri, et memoriam eius introitus qui fuit in festo Sancti Ioseph» (per esempio: AVFDMi, A.S., Registri, 267, ff. 60v, 122v).

11 COVINI 2001, pp. 135-136; ALBERTARIO 2005, p. 28.

12 BOUCHERON 1998, p. 126. Per il legame fra cantieri artistici e aspirazioni politico-ideologiche nella Milano visconteo-sforzesca: SOLDI RONDININI 1989; WELCH 1995; BOUCHERON 1998.

13 Per un quadro sintetico della successione degli altari del Duomo, utile ma non sempre corredato da informazioni esatte, vedi G.B. Sannazzaro, in *Il Duomo* 2001, pp. 14-25. La categoria degli altari ducali è isolata in WELCH 1995, p. 53. Allo stato attuale, la conoscenza degli altari del Duomo nel periodo precedente l'età borromaica è gravemente lacunosa: la documentazione disponibile in AVFDMi consente però di avviare proficue ricerche in questa direzione.

14 ASMi, Registri delle missive, 82, f. 219v; *Ticino* 1999, pp. 662-663, n. 803. Per un resoconto dei preparativi della celebrazione della festa di San Giuseppe a corte nel 1467: *Carteggio* 1999, pp. 226-227, n. 140. Per l'importanza di questo genere di festeggiamenti alla corte di Galeazzo Maria Sforza: LUBKIN 1994, pp. 66-77.

15 Doc. 5.

16 Doc. 6.

17 Doc. 9, 21, 29, 39, 52, 60, 66, 95, 102.

18 L'interesse di Galeazzo Maria in Duomo è interamente convogliato verso gli altari di San Galdino, di San Giorgio e soprattutto dei Sette Santi o «Resurrectionis Dominicae» (ALBERTARIO 2005, p. 28).

19 Doc. 7; per le forniture di Agostino della Scala e Galvagnolo Menelotti: AVFDMi, A.S., Registri, 263, ff. 91-91v. Il secondo, morto prima del luglio 1478, è anche affittuario della Fabbrica: AVFDMi, A.S., Registri, 240, ff. 138v; 164-164v; 272, f. 81; 649, f. 30.

20 Doc. 8.

21 Il contenuto di questo documento è stato variamente interpretato: MALAGUZZI VALERI 1904, p. 44; BORLINI 1954, p. 55; ROSSI 1991, p. 413. Il termine «maiestatem» non deve essere inteso con la consueta accezione di un dipinto con la *Madonna con il Bambino* (per la quale: AGOSTI 1997, p. 44): nei documenti qui analizzati è evidente che il termine indica una «maiestatem marmoream» (doc. 126), una «anchonam» (doc. 134-135) con un «presepium marmoreum cum diversis imaginibus marmoreis» (doc. 139).

22 Doc. 10-20.

23 Doc. 22, 33.

24 Doc. 23-28, 30-32, 34-37; i pagamenti per i «magistris, laboratoribus necnon ferrariis fabrice» sono scalati fra il 26 settembre 1472 e il 13 luglio 1473 ma fanno riferimento a lavori svolti fra il giugno 1472 e il marzo 1473.

25 Questo vale anche – come scultore – per il Dolcebuono, per il quale: ROSSI 1991; BENTIVOGLIO RAVASIO 2001. Per Samuele Luvoni: BIANCHI 2003; 2005. Balzarino Solari, attivo in Duomo come lapicida dal 1460 al 1488, deve il proprio soprannome all'omonimia con il nonno Baldassarre: BISCARO 1912, pp. 63, 68, nota 1, 69, 72, 74, 76-77, docc. XXV, XXXIX, LI, LIX, LXIV. Per Bartolomeo e Pietro Briosco: MANDELLI 1972; VIGANÒ 1996. Filippo Castelli e Antonio de Conti compaiono spesso con l'incarico di stimare opere altrui, mentre più rare sono le occorrenze per Luigi da Como, Giovanni da Locate, Filippo da San Florano e Simone da San Protaso. I conti personali di tutti questi scultori per gli anni 1460-1490 si trovano in AVFDMi, A.S., Registri, 251; 263; 275.

26 Doc. 38, 75. Antonello da Carrara è anche implicato – con Giovanni Antonio Piatti e Gian Giacomo Dolcebuono – nelle consegne di marmo di Candoglia dalla Fabbrica del Duomo di Milano alla Certosa di Pavia nel 1474-1480 (AVFDMi, A.S., Registri, 263, ff. 27v, 67-67v, 82-82v; SHELL 1993, pp. 207-209, doc. 1), in adempimento al contratto stipulato fra i due enti fabbriceriali nel 1473 (BELTRAMI 1911).

27 KLAPISCH-ZUBER 1969, pp. 183-188, 222.

28 AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 104. Il trasportatore è Gottardo da Serravalle, figlio di Biagio; «carrezare» significa trasportare con un carretto mentre «strosare» equivale a trascinare. KLAPISCH-ZUBER 1969, p. 221, nota 7, segnala l'anomalia della soluzione adottata da Antonello.

29 Doc. 75. Il marmo, giunto a Pavia via Venezia (DAMIANI CABRINI 1997, p. 262), è trasportato a Milano dal «navarolo» Bartolomeo da Serravalle, credibilmente via Naviglio. Confrontando questo documento con quello citato nella nota precedente, sembra di capire che – a differenza di quelli trasportati via mare e acquistati tramite i certosini – i blocchi trasportati «super nullis» fossero troppo piccoli per ricavarne figure. Per la diffusione del marmo di Carrara nei cantieri lombardi: DAMIANI CABRINI 1997. Già NEBBIA 1907, p. 129, segnala – pur senza riferimenti documentari – che la Fabbrica acquista del marmo di Carrara per l'altare di San Giuseppe dalla Certosa.

30 Doc. 41-42. La convocazione di Piatti in un cantiere che, essendo in mano al clan dei Solari, disponeva di manodopera di ogni grado e genere, dovrebbe interrogare chi dubita del suo valore di scultore. Per il *San Giovanni Evangelista*: STOPPA 1997. Per il *Platone*: V. Zani, in *Pinacoteca* 2009, pp. 170-173, n. 1669.

31 Docc. 40, 43-48, 50-51.

32 Doc. 49.

33 Docc. 53-57, 59, 63-64, 73, 85.

34 Doc. 58.

35 Docc. 61-62, 65, 69, 77, 81, 87; il primo di questi pagamenti è riscosso da Gabriele da Rho «famulo suo», quasi tutti gli altri da Lazzaro Palazzi.

36 Docc. 90, 97.

37 Per l'edicola Tarchetta: V. Zani, in *Museo* 2013, pp. 24-32, nn. 480-482. Alessio della Tarchetta, militare albanese al servizio degli Sforza, è anche committente di una cappella in San Francesco Grande, della quale sopravvivono oggi solamente due elementi, conservati al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano e – come spesso accade – alternativamente riferiti ad Amadeo o Antonio Mantegazza: V. Zani, in *Museo* 2013, pp. 328-330, n. 724. Gli angeli scolpiti sui due frammenti ripropongono, con giochi di controparte e un'esecuzione ben più raffinata, quelli affiancati a una scena di benedizione sulla facciata della Certosa di Pavia (ill. in BOSSAGLIA 1968, p. s.n., fig. 101).

38 Dal momento che la figura di *Sant'Elisabetta* è «in tondo uno cum certis figuris», non concordo con SHELL 1993, p. 204, nota 54, che la immagina come «free-standing figure». Per l'*Annunciazione* del Louvre: TANZI 1991.

39 Docc. 67-68, 70-72, 74, 76, 78-80, 82-84, 86, 88-89, 91-94, 96, 98-100. Fra coloro che ricevono le consegne figurano anche Lazzaro Palazzi e Giovanni Antonio Amadeo. PIRINA 1986, p. 24, dubita giustamente della possibilità che gli interventi «ad fenestram» sottintendano la realizzazione di una vetrata. Iniziata da Valerio Profondavalle nel 1574, la vetrata di San Giuseppe è portata a termine solamente nel 1657 da Giovanni Battista Lampugnani: BRIVIO 1973, pp. 303-305.

40 Doc. 101.

41 AVFDMi, A.S., Registri, 649, f. 17; 272, f. 68; *Annali* 1877-1885, II, p. 301.

42 Docc. 103-107, 109-110. Il marmo sembra essere recapitato «in domo magistri Iohannis Antonii de Platis» anche dopo la morte dello scultore, avvenuta il 26 febbraio 1480: MORSHECK 2008, p. 154.

43 Doc. 108.

44 Doc. 112.

45 Nel 1486 Carlo Trivulzio è nominato magistrato della riforma e nel 1493 deputato agli abbellimenti della città: MOTTA 1890, p. 10; PEDRALLI 2002, p. 599.

46 Doc. III.

47 A questo proposito, è sorprendente la coincidenza fra l'arco temporale della prima fase del cantiere e quello registrato nel documento di consegna di un «callo agugiarum azialis» (un secchio di scalpelli) «datum mutuo diversis personis impositione magistri Guiniforti de Sollario necnon dominorum magistrorum Fabrice laboratoribus cassine et hoc a die primo ianuarii 1473 usque die XV augusti 1479»: AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 5v.

48 MORSHECK 2014. Ridurre Piatti a un lapicida dotato di un «grandiose concept of himself» mal si accorda con l'apprezzamento di cui pare godesse presso i suoi contemporanei: anche volendo ignorare l'epigramma di Piattino Piatti (STOPPA 1997, p. 79) per motivi famigliari, il solo elenco dei committenti e dei cantieri di Giovanni Antonio dovrebbe bastare a far sorgere qualche dubbio. Sarebbe poi interessante capire perché, quando nel 1475 la Fabbrica consegna a Piatti alcuni «centenaria» di marmo acquistati dalla Certosa per il cantiere della facciata, lo scultore sia da considerare solamente «an employee of the Fabbrica who could be trusted with the transfer of the marble» (MORSHECK 2014, p. 59) mentre lo

stesso non si possa dire per Cristoforo Mantegazza che ugualmente «was given small amounts of marble by the Fabbrica of the Duomo, and this was debited to the account of the Certosa» (MORSHECK 2008, p. 150). Mi pare più sensato non usare due pesi e due misure e concludere che tutti gli scultori che nel 1475-1476 ricevono i marmi acquistati dalla Certosa presso la Fabbrica, venendo registrati allo stesso modo e nello stesso conto (AVFDMi, A.S., Registri, 263, ff. 27r, 67v; SHELL 1993, pp. 207-209, doc. 1), siano egualmente attivi in quel momento nel cantiere della facciata pavese: Cristoforo Mantegazza, Piatti, il Dolcebuono e Amadeo.

49 TANZI 1991. Gli interventi successivi sono elencati da MORSHECK 2014, pp. 53-57. Per confutare veramente la ricostruzione proposta da Tanzi bisognerebbe assegnare con certezza ad un altro scultore il gruppo di opere che ruota attorno alla *Madonna Foulc*: Ellen Longworth – che ringrazio per avermelo gentilmente comunicato – sta lavorando in questa direzione, con un'ipotesi incentrata sui fratelli Gabriele e Giovanni Pietro da Rho.

50 SHELL 1993; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, in *Il portale* 2009, p. 177. Rispetto all'autografia della pala hanno sollevato dubbi: FADDA 1997, pp. 70-72; MORSHECK 2008, p. 155. Antonio Mantegazza è documentato, sempre in Certosa ma insieme al fratello più anziano Cristoforo, anche per altre tre opere, stimate nel 1478: la *Madonna con il Bambino* sulla chiave di volta della settima cappella della navata destra e due dei quattro *Dottori della Chiesa* del tiburio (per la trascrizione del documento: *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 113-114, doc. 47).

51 Doc. 113.

52 Ingegnere ducale dal 1488 (COVINI 1993), Amadeo è ingegnere capo della Fabbrica del Duomo di Milano dal 1490: *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 179-180, doc. 201.

53 Sembra che, a differenza dei suoi predecessori, Ludovico non avesse un legame particolare con nessun altare del Duomo: la fondazione dell'altare di San Teodoro risale al 1478 (*Annali* 1877-1885, II, p. 300, nota 1) perciò, diversamente da quanto solitamente sostenuto (CATTANEO 1956a, p. 141; G.B. Sannazzaro, in *Il Duomo* 2001, p. 18), non può essere collegata all'ascesa al potere del Moro che ottiene il titolo ducale solamente dopo la morte del nipote Gian Galeazzo, alla fine del 1494 (vedi anche GALLORI 2009, p. 151). Ludovico è invece il committente delle ante d'organo (7 luglio 1491, con dipinte una «Annuntiatio gloriosissimae Virginis Mariae intus, et extra imagines illustrissimi domini Iohannis Galeazii Marie ducis Mediolani et illustrissimi domini Ludovici Marie patruus ut supra, que exequantur per dominum Filippum Citadinum»; *Annali* 1877-1885, III, p. 69) e il dedicatario, con Beatrice d'Este, delle iscrizioni che si prevedeva di far collocare sul tiburio (4 dicembre 1497; *Annali* 1877-1885, III, p. 98).

54 Doc. 115. Ma la finestra è chiaramente ancora priva di vetrate il 2 ottobre 1497: doc. 130.

55 Docc. 114, 116-117, 124, 128, 131.

56 Per quanto debole, esiste la possibilità che il perduto libro mastro del 1492 contenesse qualche voce di pagamento relativa all'altare che non figura come tale nel corrispondente, e ancora esistente, giornale di cassa (AVFDMi, A.S., Registri, 843). Per un'utile introduzione al sistema contabile della Fabbrica del Duomo di Milano e alle tipologie di registri: J. Shell, in *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 72-77.

57 Docc. 118, 123.

58 Docc. 120-122, 126, 127. Il profilo più aggiornato di Matteo de Fedeli – più noto in relazione all'Incisione Prevedari che come pittore – si ricava da ROMANO 1990, pp. 199-202, soprattutto note 4-6. Ricordo solamente che nel 1481 Matteo realizza, con Marco Longobardi e per conto della scuola di Santa Maria presso San Satiro, la doratura e la policromia di un tabernacolo ligneo descritto in termini classicheggianti: ROMANO 1989, pp. 122-123.

59 Per le formelle Visconti di Saliceto: FADDA 1998, pp. 44-45. Per il Monumento Borromeo: *Scultura* 1997. Stupisce la pervasiva predilezione della scultura lombarda per la policromia (AGOSTI 1990, p. 185, nota 6),

non solo per l'impiego del classicissimo marmo di Carrara, ma anche perché negli stessi anni i fabbricieri concedono agli scultori il permesso di recarsi «in partibus Rome causa se perfectos fatiendi in eorum arte sculpture» (AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 4, f. 62v).

60 Doc. 129. Giovanni Bernardino è documentato in Duomo nel 1490-1510 con il fratello Stefano: SHELL 1995, pp. 150-151. Per le cortine, tipicamente monocrome: ALBERTINI OTTOLENGHI 2008, che ricorda come anche Gottardo Scotti, padre di Bernardino, si cimenti nella realizzazione di questi apparati liturgici. In Duomo non era inusuale impiegare le cortine per le sculture: «Item a Christoforo de Lomagro merzagoro precio brachiorum sex et onziam unius telle viridis causa faciendo cooperinam unam pro ponendo ad figuram Beate Virginis a coazono in ecclesia maiori» (AVFDMi, A.S., Registri, 254, f. 224v; 19 luglio 1466).

61 Piacerebbe sapere se la formulazione plastica fosse contratta o espansa, bidimensionale o tridimensionale, e la collocazione sommitale o basale. Nella più affascinante delle ipotesi, si tratterebbe di un gruppo articolato e a tutto tondo, sulla falsariga di quello dell'altare della *Deposizione* nel Duomo di Como (COGLIATI ARANO 1972, p. 152; fig. 15), collocato però in una nicchia sottostante il piano della mensa liturgica, come nel *Compianto* di Alberto di Betto all'altare di San Tommaso d'Aquino nel Duomo di Siena: A. Galli, in *La libreria* 1998, pp. 343-346; A. Galli, in *Da Jacopo* 2010, pp. 92-93, n. A.27

62 Docc. 119, 125.

63 La caratterizzazione «cum loricis circumcirca», che parrebbe più adatta a descrivere una pancia bambaiesca piuttosto che una qualsiasi scultura amadeesca, è anomala: non conosco nessun esemplare di arma ducale da avvicinare a una definizione simile.

64 Doc. 132.

65 La figura di *Gesù Bambino* doveva essere sull'altare almeno dal 1493 (docc. 118-123) e nella descrizione del bambino che adora Gesù, alto 39,66 cm, è implicita l'esistenza della figura della *Vergine*.

66 Non è chiaro se l'adorazione «nonnullorum puerorum» costituisca un elemento ancillare, come le due loggette con angeli adoranti della predella del *Compianto* del Capitolo dei Fratelli della Certosa di Pavia (G. Agosti, in *Il portale* 2009, p. 178, figg. 16-17), o piuttosto una scena conclusa in se stessa, come il paliotto dell'altare maggiore della stessa Certosa (V. Zani, in *Certosa* 2006, p. 236; GIORDANO 2008; M. Tanzi, in *Il portale* 2009, p. 182, fig. 18).

67 SCHOFIELD 2002, p. 171. Sulla cultura antiquaria milanese e lombarda in generale: AGOSTI 1990, pp. 47-102, con molti esempi di «travestimento» e «anticlassicismo» che testimoniano la stessa assenza di «ermetismo umanista» che spinge Cesariano a dichiararsi disinteressato ai dettagli filologici. La fortuna della raffigurazione di Ercole in Lombardia comincia in uno dei saloni di Palazzo Ducale all'epoca di Azzone Visconti (Galvano Fiamma, in MURATORI 1728, col. 1012 A) ma conosce il suo apice a partire dal ciclo delle dodici fatiche affrescate nel Banco Mediceo (AGOSTI 1990, p. 49). Per il legame di Ludovico il Moro con la figura di Ercole: GIORDANO 1995, pp. 99-100; VENTURELLI 2000, p. 40, nota 6. Considerando l'abilità di Ludovico nello sfruttare a proprio vantaggio l'«attrezzatura anticheggiante» (AGOSTI 1990, pp. 61-63), non è da considerare improbabile un suo intervento nel programma iconografico dell'altare che, almeno pare, nella prima fase del cantiere non presenta elementi così esplicitamente antiquari. La vittoria di Ercole su Anteo, interpretata come sconfitta della libidine nelle *Mythologiae* di Fabio Fulgenzio Planciade (P10 1498, II, 7; DALLAJ 2000, pp. 261-262; VENUTI 2008), potrebbe essere stata sfruttata per elogiare la castità di San Giuseppe, considerato una sorta di eroe della cristianità (PICINELLI 1653, p. 415).

68 WARBURG 1893 (in particolare: pp. 103-104, 136-149); 1929, pp. 84-87. Non è da scartare l'ipotesi che *nympha* identifiichi effettivamente una figura afferente alla sfera mitologica: nel 1489, in occasione delle nozze di Gian Galeazzo Sforza con Isabella d'Aragona, gli apparati effimeri allestiti in Castello Sforzesco comprendevano immagini dipinte di fauni e ninfe mentre quelli del Duomo di ninfe e centauri: AGOSTI 1990, p. 62. Per una rassegna esemplificativa del possibile impiego di soggetti mitologici in ambito sacro: SCHOFIELD 2002, p. 165.

69 È stato ipotizzato, sulla scorta delle prescrizioni filaretiane in materia di decorazione architettonica, che le ninfe possano essere immaginate quali cariatidi o, piuttosto, quali figure libere al livello di un ipotetico attico, come quelle che dominano l'arco trionfale affrescato nella piazza ducale di Vigevano: CERIANA 2002, pp. 127-128, nota 56. Non è da scartare l'ipotesi di chi, per un intuitivo senso di simmetria, immagina che alla *nympha* «que est in cantono» e a quella «que est in medio altaris» si accompagnasse una terza collocata nel «cantono» opposto alla prima: BINAGHI OLIVARI 1993, p. 465.

70 Docc. 133-135. Una famiglia di battiloro «de Petrasancta» è documentata a Milano nella seconda metà del Quattrocento: ZANOBONI 1994. Giovanni Francesco Niguarda, per il quale non esiste ancora un profilo consistente, è figlio dell'orefice Giovanni Antonio e di Zaccarina da Sesto, risposatasi in seconde nozze nel 1500 con Giovanni Antonio Amadeo, a sua volta vedovo di Maddalena Solari: *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 53, 59.

71 AGOSTI 1990, pp. 171-199.

72 Doc. 136. L'istituzione delle cappellanie Pallavicino ha convinto alcuni che l'ordinario fosse il committente dell'altare, ipotesi evidentemente insostenibile (G.B. Sannazzaro, in *Il Duomo* 2001, p. 18). È forse necessario ricordare che nel Cinquecento – ma non solo – il termine «capella» indica tanto un luogo fisico (una cappella, un altare) quanto un beneficio ecclesiastico (la devoluzione di un patrimonio per un ufficio sacro) e il conseguente obbligo di celebrare messa.

73 Docc. 137-138. Attualmente davanti all'altare di San Giuseppe esiste una sola sepoltura, quella dell'arcivescovo Giovanni Pozzobonelli (1696-1783).

74 Per Francesco Castelli: F. Ruggeri, in *Il Duomo* 2001, pp. 172-173.

75 «Senex Puerum portabat, Puer autem senem regebat, quem Virgo peperit, et post partum Virgo permansit: ipsum quem genuit, adoravit» è l'antifona al *Magnificat* fissata dalla liturgia in occasione della messa vespertina del 2 febbraio, festività della Purificazione di Maria (*Liturgia Horarum*, 1 *Vp. ant. Magn.*).

76 Doc. 139.

77 Docc. 140-141.

78 Non è certo che i «candilieri» coincidano con la menzione «candelaborum sculptorum et laboratorum in formam vasorum antiquorum» pagati ad Amadeo nel 1499: il termine, di per sé, indica semplicemente dei candelabri. Bisogna chiedersi però perché Carlo Borromeo ne chiedesse la rimozione. Rispetto al rapporto fra l'arcivescovo e la cultura antiquaria, segnalo che è in corso di pubblicazione una ricerca di Giulio Dalvit sulla collezione di antichità che Carlo raccoglie negli anni romani (1560-1565).

79 *Acta Ecclesiae Mediolanensis* 1, 1, c. 37. La prescrizione rimonta al decreto del Concilio di Trento «nihil inordinatum, aut praepostere, et tumultuarie accommodatum, nihil profanum, nihilque inonestum appareat» (*Concilio Tridentini*, sess. XXV), ed è poi ripresa sia da Carlo nelle *Instructiones fabricae* (BORROMEO 1577, pp. 70-71) che da Federico Borromeo nel *De pictura sacra* (BORROMEO 1624, p. 7). Sull'argomento: GIUSBERTI, CARLIATI 2002, p. 394.

80 Doc. 142.

81 Doc. 143.

82 Sui luoghi di devozione *ad instar*: SENSI 2006.

83 Per l'ancona dell'Assunzione di Morbegno: VENTUROLI 1982; CASCIARO 2000, pp. 334-335, n. 128; G. Romano, in *La Natività* 2011, pp. 13-17.

84 AVFDMi, A. S., Ordinanze capitolari, 18, f. 14; BIANCHI JANETTI 2010, p. 215.

85 Doc. 144. Per Giambattista Casale: MARCORA 1965, pp. 209-211; F. Ruggeri, in *Il Duomo* 2001, pp. 170-171.

86 L'uniformazione degli altari minori del Duomo secondo un unico modello è già richiesta dal visitatore apostolico Gerolamo Ragazzoni nel 1576 (PALESTRA 1977, pp. 193-194; *La visita* 2010, p. 33), imposta da Carlo Borromeo in occasione della sua terza visita pastorale nel 1577 (PALESTRA 1977, p. 217) e dallo stesso normalizzata e proposta a tutta la diocesi (BORROME0 1577, pp. 42-43). Per l'altare di Santa Tecla e l'applicazione del modello pellegrinesco in Duomo: BENATI 2010.

87 Il cantiere del nuovo altare di San Giuseppe è ripercorso in BIANCHI JANETTI 2010.

88 In apertura del testo Federico insiste, come a suo tempo già aveva fatto Carlo Borromeo, sulla necessità di rappresentare le storie sacre secondo verità (BORROME0 1624, pp. 6-7). In particolare, per quanto riguarda la raffigurazione degli episodi della Natività e dell'Adorazione del Bambino, l'arcivescovo invita a dipingere solamente «res sanctas sicuti fuere, nihil eas addendo, et comminiscendo», reputando sconvenienti le figure derivate da tradizioni apocriefe e anacronistica la presenza di Santi adoranti; depreca poi l'uso di decorazioni dorate sulle vesti di Maria e di Giuseppe e l'eccessiva attenzione ai pastori, figure accessorie della narrazione evangelica (BORROME0 1624, pp. 11, 33-34). Pur dichiarandosi disponibile ad accettare le tradizioni iconografiche, Federico si dimostra particolarmente duro nei confronti dell'uso di repertori profani e antichizzanti in ambito sacro, definiti «fabulis gentilium»: BORROME0 1624, pp. 8-9; nelle stesse pagine disapprova le raffigurazioni di stemmi, armi e trofei.

89 MORIGIA 1592, p. 352 (riproposto con variazioni in MORIGIA 1597, p. 14).

90 MORIGIA 1620, p. s.n. Per il Luogo Pio di San Giuseppe: CATTANEO 1957; PATETTA 1987, pp. 376-377; COPPA 1997; P. Bianchi, in *Milano* 2008, pp. 159-161. A partire dalla sua fondazione nel 1503, questa istituzione soppianta la cappella della *schola* dei falegnami quale polo d'attrazione della devozione giuseppina a Milano: la forma di associazionismo proposta dal Luogo Pio, superando il corporativismo di stampo medievale, accoglie l'adesione di chiunque si dichiari devoto del Santo. Per gli sviluppi della devozione confraternale a Milano in età moderna: ZARDIN 1987; GAZZINI 1995. Visitando il Luogo Pio, Carlo Borromeo nota la presenza di «un altare con sopra un'ancona raffigurante il presepe, a destra del quale era posto un gruppo ligneo della crocefissione» (P. Bianchi, in *Milano* 2008, p. 160): la coppia di soggetti sottintende un legame devozionale o liturgico analogo a quello evidenziato dalla lettura dei documenti relativi all'altare del Duomo.

91 MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 44-45.

92 NEBBIA 1907, p. 132.

93 «The Altar of St. Joseph was one of the key monuments of Lombard Renaissance sculpture», MORSHECK 1978, p. 41; «Questo perduto capolavoro», AGOSTI 1990, p. 173; «The importance of the Altare di San Giuseppe, of which nothing apparently has survived, should be not underestimated», SHELL 1993, p. 203; «Il grandioso altare di San Giuseppe, uno dei più prestigiosi e tribolati cantieri di patronato ducale [...] doveva essere una grandiosa macchina marmorea, fuori scala anche rispetto alle coeve ancone della Certosa di Pavia», CARA 2009, pp. 149, 153, nota 29.

94 La pista di ricerca suggerita da Nebbia è seguita, senza particolare successo, in BOSSAGLIA 1973, pp. 90-94.

95 A proposito delle formelle con le storie dell'infanzia di Cristo che decorano la facciata della Certosa di Pavia, l'intuizione che l'altare di San Giuseppe contenesse i «prototypes» della «widespread diffusion of certain designs» è avanzata ma non pienamente sviluppata anche in SHELL 1993, pp. 205-206.

96 Per la ricostruzione della cappella e dello svolgimento del cantiere, così come per la trascrizione del documento di collaudo citato di seguito: BINAGHI OLIVARI 1998.

97 CERIANA 2002, p. 127, nota 55.

98 Per il *Presepe* conservato al Castello Sforzesco di Milano (inv. s. l. 272): *Opere* 2005. Per un'ipotesi di identificazione dell'autore con uno dei fratelli De Donati: G. Agosti, J. Stoppa, in *Mantegna* 2008, pp. 258-260; V. Natale, in *Bramante* 2015, pp. 191-192, n. II.6; C. Cairati, in *Arte lombarda* 2015, p. 363, n. v.8.

99 «Perché non considerare i polittici di Mortara e di Vigevano [nelle ipotesi di ricostruzione dell'altare di San Giuseppe]? Non si può infatti immaginare che due altari, eseguiti pochissimo tempo dopo [il 1499] per la medesima confraternita di S. Giuseppe in due chiese periferiche, ignorassero il ricchissimo polittico marmoreo che splendeva sull'altare della congregazione nella chiesa metropolitana della capitale, donato dai duchi e realizzato dalla più importante bottega di scultore e architetto dello Stato. Né Lorenzo da Mortara poteva trascurare un modello dell'Amadeo, con cui aveva rapporti di collaborazione diretta [...]. È dunque assai probabile che i due polittici di Mortara e di Vigevano siano una derivazione dall'illustre e prezioso prototipo milanese e che di esso conservino almeno la generale articolazione compositiva» (BINAGHI OLIVARI 1993, p. 463). Per i due polittici: BINAGHI OLIVARI 1991; 1993. Fra i segnali di aggiornamento sono comprese le colonne che separano le arcatele della predella di Mortara, scolpite a imitazione di tronchi d'albero secondo l'esempio messo in opera da Bramante nel portico della canonica di Sant'Ambrogio a Milano entro il 1499: BINAGHI OLIVARI 1991, pp. 14-15.

100 Per i rilievi Kress: MIDDELDORF 1976, pp. 51-54; AGOSTI 1990, p. 186, nota 11. Il gruppo, un ciclo di storie dell'infanzia di Cristo dall'*Annunciazione* alla *Fuga in Egitto*, è incompatibile perché l'*Adorazione dei pastori* costituirebbe un duplicato del soggetto del gruppo principale dell'altare. Per il frammento di Campione d'Italia: V. Zani, in *Bramante* 2015, p. 190, n. II.3. Il rapporto proporzionale fra l'altezza delle figure documentate per l'altare (il pastore inginocchiato alto 94,19 cm, San Giuseppe inginocchiato alto 99,15 cm ed eventualmente anche le ninfe stanti alte 118,98 cm) e quelle delle architetture e degli animali scolpiti sul frammento (alto complessivamente 120 cm) risulta decisamente squilibrato.

101 BOSSAGLIA, CINOTTI 1978, p. 23, n. 122, tavv. 131, 133 (la scultura misura precisamente 76 × 38 × 14 cm). L'opera è stata attribuita ad Antonio Mantegazza in FADDA 1997, p. 69.

102 Angeli con gli strumenti della Passione figurano, per esempio, nella xilografia dell'*Adorazione* inclusa nell'*Officium beate Marie secundum usum Romanum* stampato a Venezia nel 1501 da Lucantonio Giunta (*in praeseptio* 1987, pp. 25-26) e nell'*Adorazione* di Macrino d'Alba oggi alla Galleria Sabauda di Torino (1505; inv. 1132; E. Villata, in *Macrino* 2001, pp. 36-37, n. 9).

103 Per la *Madonna Foulc*: TANZI 1991. Per le *Virtù teologali*: R. Cara, in *Il portale* 2009, pp. 160-162, n. v.3. Per gli *Angeli con strumenti della Passione*: V. Zani, in *Museo* 2013, pp. 16-21, nn. 475-478.

104 BINAGHI OLIVARI 1991, pp. 13-14; 1993, p. 455. La rappresentazione della *Natività* nel polittico di Mortara, «mentre onorava il momento più alto della vita di San Giuseppe, indicava anche una destinazione dell'immagine devozionale alla consolazione dei poveri». Uno dei pastori infatti «è tanto povero da avere le calze a brandelli sulle ginocchia e il secondo aggiunge alla povertà una malattia grave e umiliante, il gozzo. Ma tutti i segni della povertà, della malattia e dell'umiliazione rifulgono della stessa materia preziosa di cui splendono la santità e la divinità delle figure sacre. Gli incarnati lisci e impeccabili, l'oro steso in foglia, ricoperto di lacche preziose e graffito per lasciare trasparire sottili disegni luminosi, hanno forse consentito a lungo l'identificazione dei mortaresi più miserabili con questi loro simili, splendidi e beati» (BINAGHI OLIVARI 1991, p. 13).

105 La descrizione dell'erigendo Sacro Monte è tratta da una perduta lettera inviata nel 1507 da Girolamo Morone a Lancino Curzio: VILLATA 2005, pp. 86-87 (e p. 91, nota 48 per l'autore e per la lettera).

106 GENTILE 2008, pp. 21-22.

107 Per la devozione giuseppina a Milano: CATTANEO 1956b; 1957; 1962; 1978. L'iniziale resistenza incontrata dal culto in città è legata alla visione fortemente cristologica del Natale e dell'Epifania dovuta a Sant'Ambrogio e ai suoi successori (CATTANEO 1957, pp. 9-12). Tuttavia sono proprio due

inni santambrosiani a indicare il presepe come luogo privilegiato della Rivelazione cristiana, cui i fedeli erano chiamati ad accostarsi (CATTANEO 1977; *Sancti Ambrosii* 1994, pp. 50, 52). Sugli influssi del francescanesimo nella promozione del culto giuseppino a Milano: DALLA 2000, pp. 252-254. Più in generale sulla diffusione del francescanesimo e in particolare dell'Osservanza a Milano e in Lombardia: NOVA 1983, pp. 197-200.

108 DA VARAZZE 1252-1265 ca., I, pp. 77-79.

109 RUSCONE 1848, pp. 199-201.

110 POTESTÀ 2010, p. 37.

111 La più antica attestazione è rappresentata dal pannello centrale di un trittico di Niccolò di Tommaso della Johnson Collection di Filadelfia (inv. 120): STREHLKE 2004, pp. 342-345, tav. 62.

112 Per il beato Amedeo: MORISI 1970; FERRI PICCALUGA 1983, pp. 114-117. Per la beata Veronica: ZARRI 1990, pp. 95, 131, note 50-51. Anche queste visioni hanno una notevole influenza nel campo delle arti figurative, per esempio: R. Cara, in *Bernardino Luini* 2014, pp. 185-201.

113 ISOLANI 1522, p. s.n. (*Prologus*). Per Isolani: ZARRI 1990, pp. 131-132, note 51-52.

114 ISOLANI 1522, pp. 39v-40.

115 *Viaggio* 1494, pp. 205-207. Per Casola: ROSSI MINUTELLI 1978. È affascinante l'ipotesi che identifica «Bernardino Scotto milanese», compagno di viaggio di Casola, con il pittore Bernardino Scotti, implicato nel cantiere dell'altare di San Giuseppe: MOTTA 1895, p. 411, nota 2.

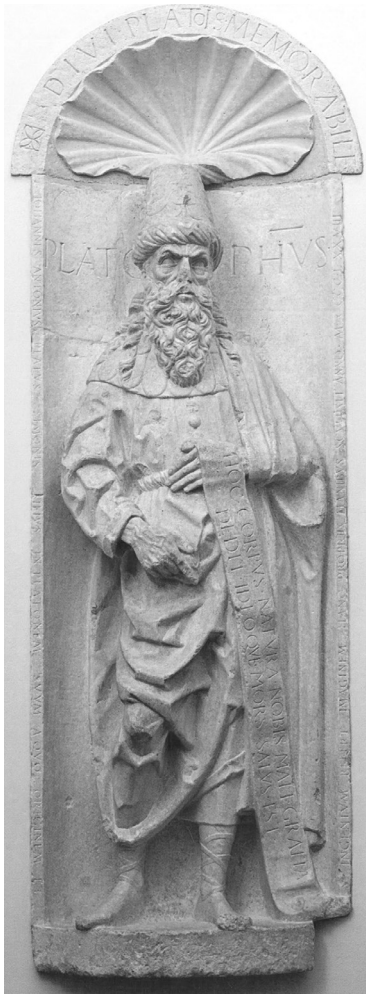
116 CORIO 1503, I, pp. 265-266.

117 Il termine «mistero» è correntemente usato nella seconda metà del Quattrocento per indicare i resoconti di viaggio in Terra Santa; padre Caimi gli attribuisce la doppia accezione di «evento della vita di Cristo» e «luogo dell'evento»: GENTILE 2008, pp. 21-22. Per un quadro sintetico sulla nascita e sull'evoluzione dei tramezzi affrescati: NOVA 1983.

118 Per le innovazioni iconografiche introdotte dalle *Revelationes*: CORNELL 1924, pp. 35-39. In particolare, dipende da Santa Brigida l'iconografia dell'*enfant lumineux*, la cui diffusione si arresta solamente in età controriformistica: MORALEJO ORTEGA 2004, p. 310.

119 Il rapporto di precedenza o dipendenza della «cellula» dalle cappelle del Sacro Monte dipende dalla fase di cantiere nella quale se ne colloca l'ideazione, solariana o amadeesca. Per una panoramica delle forme rituali legate ai gruppi scultorei del *Compianto*: BERNARDI 2008. Le cortine, elementi di arredo liturgico esteticamente elaborati e concettualmente complessi, non sono assimilabili a banali tende: queste tele, discendenti come i tramezzi dal modello dei *Fastentücher*, assumevano particolare rilevanza durante le liturgie quaresimali (NOVA 1994). La presenza del *Compianto* e il fatto che la festività di San Giuseppe cada sempre in Quaresima qualificano l'altare come sede di particolari celebrazioni.

120 Per Zelomi e Salome: TOUBERT 2001, pp. 315-333. Nelle narrazioni apocriefe le due *obstetrices* rappresentano gli opposti della fede e dell'incredulità; nel contesto delle sacre rappresentazioni natalizie hanno inoltre il compito di accogliere i pastori giunti al presepe e di rivolgere loro la domanda «Quem quaeritis in praesepe?», chiaramente ricalcata sul più canonico «Quem quaeritis in sepulchro?» pasquale rivolto dall'angelo alle pie donne (MUSUMARRA 1957, pp. 4-6; TOUBERT 2001, pp. 323-325). Per la relazione fra le diverse forme di dramma liturgico e la celebrazione delle liturgie del Natale e dell'Epifania a Milano: CATTANEO 1955. Zelomi e Salome figurano assieme a molti altri elementi documentati per l'altare di San Giuseppe nell'*Adorazione* scolpita, con figure a tutto tondo, dalla bottega dei Rodari per la lunetta del portale di sinistra della facciata del Duomo di Como.



11. Giovanni Antonio Piatti, *Platone*,
Milano, Pinacoteca Ambrosiana



12. Giovanni Antonio Piatti, *San Giovanni
Evangelista*, Milano, Duomo

Nota

I documenti citati sono trascritti fedelmente dagli originali; si è soltanto provveduto a integrare i nomi abbreviati entro parentesi tonde e a italianizzare cognomi e luoghi d'origine delle personalità coinvolte nel cantiere.

Di seguito alle fonti archivistiche è indicata, se esistente, la fonte a stampa che riporta la trascrizione del documento in forma integrale. Nel caso degli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, si segnala che talvolta le date e/o le somme riportate a stampa non sono corrette.

Regesto

Archivi

ASCMi	Archivio Storico Civico, Milano
ASDMi	Archivio Storico Diocesano, Milano
ASMi	Archivio di Stato, Milano
AVFDMi	Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano
BAMi	Biblioteca Ambrosiana, Milano

Misure di lunghezza

1 braccio (=12 once)	m 0,594936
1 oncia	m 0,049578

Monete

1 fiorino	32 soldi
1 lira	20 soldi
1 soldo	12 denari

Pesi*

1 migliaio (= 1000 libbre grosse)	kg 762,51714
1 centinaio (= 100 libbre grosse)	kg 76,251714
1 libbra grossa (= 28 once)	kg 0,762517
1 libbra sottile (= 12 once)	kg 0,326793
1 oncia	kg 0,027233

* ferro e piombo sono sempre pesati in libbre sottili

Glossario

boldinella, bandinella, tela grezza impiegata per tamponare finestre prive di vetri (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 552: *baldinella*)

cantile, cantile, segato solitamente impiegato per la costruzione di solai; nell'uso corrente indica una trave lunga 7 m e spessa 16-20 cm (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 557; *GIORDANO* 1999, p. 806)

chanchanetus/canchanetus, cancanetto, cardine a forma di *L* impiegato per giuntare fra loro elementi lignei o litici (*DU CANGE* 1883-1887, II, p. 73: *cananus*; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 556; *MODIGLIANI* 1998, p. 137, nota 62)

gravella, giunto metallico impiegato per collegare fra loro elementi litici (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 570: *gravellus/um*)

latus forte, laterizio ben cotto, di colore violaceo scuro (*CHERUBINI* 1814, p. 287: *medon, fort*; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 573: *latus*; *ZANOBONI* 1997, p. 55: *lapides fortes*)

medonus longus, mattone lungo, spesso usato per il rivestimento dei pavimenti (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 576: *medonus*; *ZANOBONI* 1997, p. 55: *medonzini, medonini, medoni, medoni magni*)

polex, perno metallico (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 584: *pollexo*)

stangonus, grande stanga metallica (*Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 595)

trabellus, travicella, tipologia di segato (*Annali* 1877-1885, Appendici, II, p. 315 *travellus*; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 599)

1. 1459 novembre 22, Milano

Francesco Sforza approva lo statuto della «schola magistrorum a lignamine Sancti Ioseph Mediolani», redatto il 2 aprile 1459 dai membri della stessa, capitanati dal priore Danesio Maineri.¹

Delle tre versioni note di questo testo, quella conservata in ASCMi, realizzata probabilmente in occasione dell'approvazione ducale, è appartenuta a «Martinus de Aprilis de Trivilio prior carpentiorum Mediolani de anno 1554» e, oltre a essere la più completa, è anche la più preziosa: il fascicolo pergameneo, inserito in un volume in carta che raccoglie anche decreti di modifica e approvazione successivi (1459-1619), è corredato da miniature ai ff. 2v (il capolettera e un fregio con imprese ducali che incornicia il foglio) e 5 (il capolettera con la figura di San Giuseppe, una cornice vegetale con la raffigurazione di due tronchi e una sega, probabile emblema della *schola*).²

La versione conservata in ASMi, parte di uno dei cosiddetti Registri Panigarola, è redatta fra l'approvazione ducale del 22 novembre 1459 e il 12 marzo 1460, data in cui è gridata «ad scallas pallatii novi Communis Mediolani» (f. 192).³

La versione conservata in BAMi è la più recente: redatta tutta con la stessa grafia, si conclude con l'estimo mercimoniale firmato nel 1606 da Tiberio Pigliasco (ff. 56-58) e fu posseduta da Carlo Garavaglia.⁴

ASCMi, Archivio, cod. G 2, ff. 2v-15; ASMi, Governatore degli statuti, Registri degli atti sovrani (Libri statutorum), 7, ff. 370-384; BAMi, ms. P 176 sup, ff. 2-7

1. Per Danesio Maineri: MANCINI 1975. Per la *schola* in generale è molto prezioso anche GALLERANI 2005. Sebbene sia usata in tutta la bibliografia sull'argomento, in realtà l'esatta formula «schola magistrorum a lignamine Sancti Ioseph Mediolani» non compare in nessuna fonte antica: la prima occorrenza è probabilmente in FORCELLA 1895, p. 1, che deve averla inventata.

2. Recensita in *Collegi* 1955, pp. 50-51; pubblicata priva di lettera patente in ZOPPE 1992, pp. 97-102. Per Martino Aprile, ricordato nel 1541 per la realizzazione di un modello ligneo della porta principale del Duomo di Milano: MÜLLER 1990, p. 776.

3. Pubblicata priva di lettera patente e formula conclusiva in FORCELLA 1895, pp. 2-12.

4. Un esemplare a stampa dello stesso estimo in ASCMi, Materie, 731. Per Garavaglia: PARVIS MARINO 1999.

2. 1467 febbraio 25, Milano

Dionigi Ranazola da Omate riceve 3 lire, 8 soldi e 8 denari dalla Fabbrica del Duomo di Milano per aver fornito «trabellorum quinque pezzi», tre da 12 braccia (7,13 m) e due da 11 braccia

(6,54 m), per un totale di 58 braccia (34,5 m), «pro ponendo ad altare Sancti Iosexp». L'acquisto è concluso da Donato Sirtori, «inginerium Fabrice».

AVFDMi, A.S., Registri, 628, f. 11; 260, f. 8

3. 1467 marzo 16, Milano

Bianca Maria Visconti e Galeazzo Maria Sforza ordinano che il 20 marzo, ricorrenza della festa di San Giuseppe, in occasione del primo anniversario dell'ingresso in città dello stesso Galeazzo, tutta la popolazione di Milano «vestram oblationem cum paraticis et solemnitatibus opportunis ad altare ipsius Sancti Iosep in templo maiore huius ipsius urbis nostre faciatis». Il decreto è gridato il 19 marzo «ad scallas palatii novi Communis Mediolani [...] sono tube premissa, coram magna gentium multitudine», da Bartolomeo Cainarchi da Cogliate banditore del Comune di Milano.

ASMi, Governatore degli statuti, Registri degli atti sovrani (Libri statutorum), 8, f. 178

4. 1467 marzo 18, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire, 5 soldi e 2 denari ad Agostino della Scala «barberio» per aver fornito «trabellorum septem pizii» per un totale di 73 braccia (43,43 m) «pro ponendo ad altare Sancti Iosexp [...] pro ornamento eiusdem».

AVFDMi, A.S., Registri, 628, f. 16; 260, f. 11

5. 1472 gennaio 5, Milano

Interrogato dai deputati della Fabbrica del Duomo di Milano, il funzionario ducale Beltramo da Sovico sostiene di non conoscere le ragioni del mancato pagamento, negli anni 1469-1471, dei 200 fiorini previsti «pro oblatione annuatim fienda per prelibatum domini domini ducem presentem, iuxta laudabilem consuetudinem illustrissime felicis memorie Francisci Sfortie olim ducis et genitoris sui». Nonostante Beltramo ritenga persi e irrecuperabili i 600 fiorini totali, i fabbricieri ordinano che il debito sia saldato e che in futuro l'oblazione sia regolarmente versata.

AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolarie, 3, f. 70

6. 1472 febbraio 15, Milano

Gli ufficiali ducali della entrate avvisano Galeazzo Maria Sforza della decisione presa dai deputati della Fabbrica del Duomo di Milano di destinare l'oblazione annuale di 200 fiorini «in

ornamento della capella d'esso San Ioseph, in farla ornare de figure marmoree ad sempiterna memoria de vostra signoria». I fabbricieri hanno affidato il cantiere a Guiniforte Solari, che «ha facto duui disegni, et cum quelli se ne vene da vostra excellentia aciò possa vedere et considerare el tutto, et poi de essi elegere quello gli piacerà più».

ASMi, Autografi, 86

MALAGUZZI VALERI 1904, pp. 40-41

7. 1472 febbraio 29, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire ad Agostino della Scala «barbitonsori» per aver fornito «cantilum decem pezzi [...] pro faciando pontem ad altare illustrissimi domini domini ducis», utilizzati però per costruire una scala. Galvagnolo Menelotti riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 5 lire e 10 soldi per un migliaio di pezzi «laterum fortum [7,62 q] pro constructione altaris illustrissimi domini domini ducis».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 7v

8. 1472 giugno 4, Milano

Gian Giacomo Dolcebuono «lapicida» riceve 8 lire dalla Fabbrica del Duomo di Milano «pro eius solutione operum XVI per ipsum factorum extra Campum Sanctum, in mensurando et designando maiestatem altaris Santi Ioseph in honorem illustrissimi principis».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 20v

Annali 1877-1885, II, p. 276; BORLINI 1954, p. 55, nota 6

9. 1472 giugno 13, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 200 fiorini «pro oblatione Sancti Ioseph, quo die adeptus fuit dominium, annorum trium videlicet MCCCLXVIII, LXX et LXXI», per un totale di 960 lire.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 21; 263, f. 24

10. 1472 luglio 6, Milano

Gian Giacomo Dolcebuono «lapicida unius ex magistris laborantibus circha ornamenta altaris ac maiestatis Sancti Ioseph pro honore ac memoria felicissimi introitus illustrissimi domini domini ducis nostri Mediolani» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 12 lire «super ratione operum suorum fiendorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 46v; 267, ff. 24, 33v, 72, 77v

Annali 1877-1885, II, p. 277

11. 1472 luglio 6, Milano

Luigi da Como «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 10 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 114v; 267, ff. 24v, 55, 66v

12. 1472 luglio 6, Milano

Samuele Luvoni «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 6 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 114v; 267, ff. 24v, 33v, 56, 66v

13. 1472 luglio 6, Milano

Balzarino Solari «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 114v; 267, ff. 24v, 33v, 56, 66

14. 1472 luglio 6, Milano

Bartolomeo Brioso «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 12 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris ac maiestatis Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 115; 267, ff. 24v, 33v, 56

15. 1472 luglio 6, Milano

Giovanni da Locate «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 118v; 267, ff. 24v, 34, 56

16. 1472 luglio 6, Milano

Filippo da San Florano «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 119v; 267, ff. 24v, 33v, 55v

17. 1472 luglio 6, Milano

Pietro Brioso «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 142v; 267, ff. 24v, 33v, 56, 66

18. 1472 luglio 6, Milano

Filippo Castelli «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 12 lire «super ratione

operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 142v; 267, ff. 24, 28v, 33v

19. 1472 luglio 6, Milano

Simone da San Protaso «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 142v; 267, ff. 24v, 33v, 56, 66v

20. 1472 luglio 6, Milano

Antonio de Conti «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione operum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 151; 267, ff. 24v, 31v, 33v, 55v, 56

21. 1472 luglio 23, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «pro oblatione Sancti Ioseph, quo die adeptus est dominium, pro anno presenti 1472».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 26; 263, f. 24

22. 1472 luglio 28, Milano

Luigi da Como «lapicida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 10 lire «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 114v; 267, ff. 26, 66v, 77v, 105; 275, f. 24v

23. 1472 settembre 26, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 34 lire, 16 soldi e 2 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi domini nostri [...] pro solutione operum suorum annotatorum in ultimis listis mensis iunii [1472] numero XI».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 32v; 263, f. 12

24. 1472 novembre 7, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 15 lire, 2 soldi e 4 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi principis nostri [...] pro solutione operum suorum annotatorum in primis listis numero IIII mensis [iulii]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 39v; 263, f. 12

25. 1472 dicembre 12, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 76 lire,

2 soldi e 10 denari «magistris, laboratoribus necnon ferrariis fabrice ut supra laborantibus in maiestate illustrissimi principis [...] pro eorum solutione suprascriptarum listarum mensis iulii».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 47; 263, f. 12

26. 1472 dicembre 14, Milano

Beltramo Bossi riceve in consegna da Cristoforo Canaletti, «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano, 11 libbre di piombo (3,59 kg) «pro ponendo ad chancanetos capelle illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 266, f. 59

1. Nello stesso 1472 Beltramo Bossi è stipendiato dalla Fabbrica in qualità di «laborator subtus cassinam»: AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 130v; il 21 giugno 1501 subisce una riduzione di stipendio: AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 4, ff. 294v-295; REPISHTI 1998, p. 63, nota II.

27. 1473 gennaio 18, Milano

Boldrino Crivelli riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 1 lira e 7 soldi per aver fornito 3 braccia di assi di pioppo (1,78 m) «positarum post maiestatem illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 52

28. 1473 febbraio 11, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 73 lire, 14 soldi e 5 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi principis [...] pro solutione operum suorum annotatorum in listis mensis suprascripti [augusti] numero XX».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 54v; 263, f. 12

29. 1473 marzo 23, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «causa oblationis festi Sancti Ioseph, pro anno presenti [1473]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 69; 263, f. 24

30. 1473 aprile 7, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 84 lire, 6 soldi e 10 denari «magistris et laboratoribus venerabilis fabrice laborantibus in maiestate illustrissimi domini domini principis [...] pro solutione operum suorum factorum in serviitiis fabrice annotatorum in listis numero XXIII mensis septembris [1472]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 62v; 263, f. 12v

31. 1473 aprile 13, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 94 lire, 19 soldi e 1 denaro «magistris et laboratoribus in maiestate illustrissimi domini domini principis [...] pro solutione operum suorum annotatorum in listis numero XXII mensis novembris [1472]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 63v; 263, f. 12v

32. 1473 maggio 5, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 74 lire, 13 soldi e 5 denari «magistris laborantibus in maiestate illustrissimi domini domini Mediolani ducis [...] pro eorum solutione operum suorum annotatorum in listis numero XVIII mensis decembris [1472]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 70; 263, f. 12v

33. 1473 maggio 29, Milano

Filippo da San Florano «lapticida» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 3 lire «super ratione operum suorum fendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 251, f. 119v; 267, ff. 71v, 77v; 640, f. 23

34. 1473 giugno 12, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 85 lire, 10 soldi e 11 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi principis Mediolani [...] pro solutione operum suorum factorum in servitiis fabricae annotatorum in listis mensis ianuarii superscripti [1473] numero XXII».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 76; 263, f. 12v

35. 1473 giugno 21, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 81 lire, 15 soldi e 9 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi principis Mediolani [...] pro solutione operum suorum factorum in toto mense februarii proxime preterito [1473] in listis numero XXII».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 78; 263, f. 12v

36. 1473 luglio 9, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 48 lire e 8 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi domini domini nostri [...] pro eorum solutione operum quatuordecim annotatorum in primis listis mensis martii [1473]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 81; 263, f. 12v

37. 1473 luglio 13, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 33 lire, 10 soldi e 7 denari «magistris et laboratoribus laborantibus in maiestate illustrissimi principis domini domini nostri ducis Mediolani [...] pro eorum solutione operum suorum annotatorum in listis numero X^o/i ultimis martii [1473]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 81v; 263, f. 12v

38. 1473 ottobre 30, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire a Guiniforte Solari «ingeniaro Fabrice» per una partita di marmo di Carrara «conducti et empti pro maiestate illustrissimi domini domini ducis Mediolani» fornita da Antonello da Carrara «mercatori superscripti marmoris».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 100; 240, f. 236; 640, f. 56

39. 1474 aprile 27, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «causa oblationis pro eum facte festi Sancti Ioseph anni presentis [1474]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 127v; 263, f. 24

40. 1474 luglio 8, Milano

Giovanni da Settala riceve in consegna da Giovanni de Ponso, «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano, 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando in gravellis ponendum ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 42v

41. 1474 luglio 16, Milano

Giovanni Antonio Piatti riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 71 lire e 12 soldi «super ratione operum suorum sanctorum illustrissimi etc. principis ponendorum ad altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 138v; 263, f. 53; 642, f. 33

Annali 1877-1885, II, p. 284

42. 1474 novembre 26, Milano

Giovanni Antonio Piatti riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 76 lire «pro eius solutione fabricandi figuras sex marmoris ponendas ad altare Sancti Ioseph [...] per illustrissimo domino domino duce Mediolani» che, sommate a 71 lire e 12 soldi precedentemente ricevute, raggiungono la somma di 147 lire e 12 soldi. La stima è effettuata da Guiniforte Solari

e dai deputati Gaspare Trivulzio e Francesco Lampugnano «quibus per dominos deputatos commissum fuerat huiusmodi negotium, visis et habitis informationibus a quampluribus in hac arte peritis».¹

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 158; 263, f. 53; 642, f. 54v

Annali 1877-1885, II, p. 284

1. Per Gaspare Trivulzio: MOTTA 1890, p. 7; PEDRALLI 2002, pp. 528-529.

43. 1475 gennaio 20, Milano

Giovanni da Concorezzo riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 5 lire e 15 soldi per la fornitura «brachiorum XX boldinelle» (11,89 m) «pro ponendo ad fenestram altaris illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 164v

44. 1475 gennaio 30, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 11 lire e 11 soldi «magistris et laboratoribus qui laboraverunt ad altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani ad solandum [...] pro eorum solutione operum XXIII a magistro» a 9 soldi l'una e «operum VI a laboratoribus» a 4 soldi l'una.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 165; 644, f. 5

45. 1475 marzo 13, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 10 lire a Bartolomeo Briosco «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 644, f. 11; 251, f. 115; 267, ff. 170v, 223v, 227v, 228v, 233v, 236v

46. 1475 marzo 13, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 8 lire a Filippo Castelli «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 644, f. 11; 251, f. 142v; 267, ff. 170v, 223v, 227v, 228v, 233v, 236v, 240

47. 1475 marzo 13, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 8 lire ad Antonio de Conti «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 644, f. 11; 251, f. 151; 267, ff. 170v, 223v, 227v, 228v, 233v; 263, f. 78v

48. 1475 aprile 8, Milano

Galvano Menelotti riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 3 lire, 6 soldi e 8 denari al centinaio per aver fornito nove centinaia «medonorum longorum [6,86 q] positorum in opere ad altare illustrissimi principis ducis nostri Mediolani» a cominciare dal 18 gennaio del 1475.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 173v; 644, f. 15

49. 1475 aprile 11, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire e 4 soldi «super ratione figurarum duarum ponendarum ad altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani». Il pagamento è riscosso da Guiniforte Solari.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 174; 263, f. 65; 644, f. 16

Annali 1877-1885, II, p. 287; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 103, doc. 18

50. 1475 aprile 19, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 8 lire a Bartolomeo Briosco «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 644, f. 16v; 251, f. 115; 267, ff. 226, 240, 241, 244, 251v, 254v

51. 1475 aprile 19, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 8 lire a Filippo Castelli «magistro a figuris qui laborat in altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 644, f. 16v; 251, f. 142v; 267, ff. 226, 241, 244, 251v, 254v, 255

52. 1475 aprile 27, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «causa oblationis per eum facte festi Sancti Ioseph anni presentis [1475]».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 174v; 263, f. 24

53. 1475 maggio 29, Milano

Giovanni Giobbe Medici «magister a lustrando figuras marmoris illustrissimi domini domini ducis Mediolani» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 12 lire «super ratione operum suorum fiendorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 179v; 263, f. 69; 644, f. 23

Annali 1877-1885, II, p. 287

54. 1475 luglio 10, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 16 lire a Giovanni Giobbe Medici «magistro a lustrando figuras marmoris illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum factorum et fiendorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 188v; 263, f. 69; 644, f. 30

55. 1475 ottobre 9, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 10 lire a Giovanni Giobbe Medici «magistro a lustrando figuras marmoris illustrissimi domini domini ducis Mediolani [...] super ratione operum suorum factorum et fiendorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 202; 263, f. 69; 644, f. 44

56. 1475 novembre 2, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire a Giovanni Giobbe Medici «magistro [...] super lustratione figurarum illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 206; 263, f. 69; 644, f. 49

57. 1475 dicembre 2, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 6 lire a Giovanni Giobbe Medici «magistro [...] super illustratione figurarum illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 211; 263, f. 69; 644, f. 53

58. 1475 dicembre 11, Gambolò

Galeazzo Maria Sforza chiede a Candiano Bollano, Zaccaria Barbaro e Francesco Diedo, provvisori della Repubblica di Venezia,¹ di saldare quanto dovuto allo scultore Giovanni Antonio Amadeo per la costruzione del monumento sepolcrale di Bartolomeo Colleoni.² Giovanni Antonio, «el qual lavora di presente la nostra maiestà de San Ioseph a Milano», «el perde tempo asai in andare inanze et in dreto per sollicitare questa cosa, et infra questo mezo non attende al lavoro de la nostra maiestà, la quale voressimo che presto se finisca».

ASMi, Registri delle missive, 125bis, f. 181

MALAGUZZI VALERI 1904, p. 40; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 104, doc. 20

1. Candiano Bollano, ambasciatore straordinario a Malpaga, Zaccaria Barbaro, capitano di Verona, e Francesco Diedo, capitano di Bergamo, sono procuratori della Serenissima per l'esecuzione testamentaria di Bartolomeo Colleoni: *TOURNOY* 1991, p. 771.

2. Per una ricostruzione delle fasi del cantiere della Cappella Colleoni: *SHELL* 1992.

59. 1475 dicembre 23, Milano

Giovanni Giobbe Medici riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 12 lire «super ratione illustrature figurarum illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 212v; 263, f. 69; 644, f. 57

60. 1475 dicembre 23, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 400 lire «causa devotionis sue».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 213v; 263, f. 24

61. 1475 dicembre 23, Milano

Giovanni Antonio Amadeo riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 40 lire «super sculptura figurarum marmorearum altaris illustrissimi domini domini ducis Mediolani» e 5 lire «super ratione sculpture sue marmoris figurarum illustrissimi domini domini ducis Mediolani». Il secondo pagamento è riscosso da Gabriele da Rho «famulo suo».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, ff. 212v-213; 263, f. 65; 644, ff. 57-57v

Annali 1877-1885, II, p. 288; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 104, docc. 21 I-II

62. 1476 marzo 1, Milano

Giovanni Antonio Amadeo riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 8 lire «super ratione figurarum ponendarum ad altare illustrissimi domini domini ducis Mediolani». Il pagamento è riscosso da Lazzaro Palazzi.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 223; 263, f. 65; 645, f. 8

Annali 1877-1885, II, p. 289; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 105, doc. 23

63. 1476 marzo 21, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire a Giovanni Giobbe Medici «illustratori figurarum [...] super ratione illustrature sue».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 223v; 263, f. 69; 645, f. 9v

64. 1476 aprile 10, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 10 lire a Giovanni Giobbe Medici «illustratori a figuris [...] super ratione illustrature sue».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 228; 263, f. 69; 645, f. 14v

65. 1476 aprile 28, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 12 lire a Giovanni Antonio Amadeo «magistro a

figuris [...] super ratione altaris Sancti Ioseph». Il pagamento è riscosso da Lazzaro Palazzi.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 229v; 263, f. 65; 645, f. 18

Giovanni Antonio Amadeo 1989, p. 105, doc. 24

66. 1476 maggio 10, Milano

Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «causa devotionis existentie sue ob felicissimam memoriam introitus sui ducatis Mediolani facti in festo Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 232v; 263, f. 24

67. 1476 maggio 17, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Filippo Ferrario «stangono uno ferri» da 73 libbre (23,85 kg) «pro ponendo ad altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 53v

68. 1476 giugno 6, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giovanni Antonio Amadeo «gravellis II ferri magnis» da 4 libbre (1,3 kg) «pro operando ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 34v

Giovanni Antonio Amadeo 1989, p. 105, doc. 26

69. 1476 giugno 18, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione figurarum illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 236v; 263, f. 65; 645, f. 24

Annali 1877-1885, II, p. 289; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 105, doc. 27

70. 1476 giugno 18, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Filippo Ferrario «gravellis XII ferri» da 16 libbre e 6 once (5,39 kg) e 2 lenzuoli di canapa «pro operando ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 34v, 36v

71. 1476 giugno 18, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «stangono uno ferri» da 75 libbre (24,5 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph» e 15 libbre di piombo (4,9 kg)

«pro operando in stangono uno ferri ponendo ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 53v, 66v

72. 1476 luglio 5, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano fornisce a Giorgio da Bellinzago 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando in stangono uno ponendo ad fenestram altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 66v

73. 1476 luglio 9, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 14 lire a Giovanni Giobbe Medici «illustratori a figuris [...] super ratione illustrate».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 239; 263, f. 69; 645, f. 29v

74. 1476 luglio 10, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «stangono uno ferri» da 66 libbre (21,56 kg) «pro ponendo ad fenestram altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 53v

75. 1476 luglio 23, Milano

Il compenso di Antonello da Carrara «mercatoris marmoris de Carraria» per aver fornito 59 centinaia di marmo di Carrara (4,49 t) a partire dall'anno 1473, consegnandolo a Genova, è di 88 lire e 10 soldi pagati dalla Fabbrica del Duomo di Milano. Il priore e i monaci della Certosa di Pavia ricevono dalla Fabbrica del Duomo di Milano 62 lire per aver fornito 15 $\frac{1}{2}$ centinaia di marmo di Carrara (1,18 t) a partire dall'anno 1473, «pro fabricando figuras ponendas ad altare illustrissimi principis nostri». Guiniforte Solari è l'intermediario di entrambe le compravendite.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, ff. 240v, 241v-242; 645, ff. 32-32v; 263, f. 67v; 240, f. 236

76. 1476 luglio 24, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Filippo Ferrario «gravellis XVIII ferri» da 19 libbre e 3 once (6,29 kg) «ponendo ad fenestram altaris Sancti Ioseph» e di 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando in gravellis ponendo ad altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 35, 66v

77. 1476 luglio 30, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione operum suorum». Il pagamento è riscosso da Lazzaro Palazzi.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 241v; 263, f. 65; 645, f. 34

Giovanni Antonio Amadeo 1989, p. 106, doc. 28

78. 1476 agosto 9, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago di 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando in uno stangono pro finestra Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 66v

79. 1476 agosto 10, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «stangono uno ferri» da 68 libbre (22,22 kg) «pro ponendo ad dictam fenestram [altaris Sancti Ioseph]».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 53v

80. 1476 settembre 4, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Lazzaro Palazzi «2 canchanetis» di ferro da 2 libbre (0,65 kg) «pro ponendo ad maiestatem illustrissimi ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 40v

81. 1476 settembre 26, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione operum suorum». Il pagamento è riscosso da Lazzaro Palazzi.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 247v; 263, f. 65; 645, f. 44v

Annali 1877-1885, II, p. 291; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 106, doc. 30

82. 1476 ottobre 8, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «stangono uno ferri» da 65 libbre (21,24 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph» e di 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 53v, 66v

83. 1476 ottobre 12, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce

Giorgio da Bellinzago di 6 libbre di piombo (1,96 kg) «operando in gravella una magna ponenda ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 66v

84. 1476 ottobre 13, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «gravella una magna ferri» da 10 libbre e 6 oncie (3,43 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, f. 35

85. 1476 ottobre 21, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 12 lire a Giovanni Giobbe Medici «illustratori [...] super ratione sua illustrandi figuras maiestatis illustrissimi domini domini ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 69; 267, f. 250v; 645 f. 50

86. 1476 ottobre 22, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Filippo Ferrario «stangono uno ferri» da 62 libbre (20,26 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph» e di 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro ponendo in stangono uno ponendo ad fenestram altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 53v, 67

87. 1476 novembre 9, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione crediti sui». Il pagamento è riscosso da Lazzaro Palazzi.

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 255; 263, f. 65; 645, f. 55v
Giovanni Antonio Amadeo 1989, p. 106, doc. 31

88. 1476 novembre 12, Milano

Giovanni de Ponzo «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «stangono uno ferri» da 72 libbre (23,52 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph» e di 12 libbre di piombo (3,92 kg) «pro operando in stangono uno pro finestra Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 268, ff. 53v, 67

89. 1477 febbraio 13, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Beltramino Bossi di 18 libbre di piombo (5,88 kg) «pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 36

90. 1477 aprile 1, Milano

Lazzaro Palazzi «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 58 lire «pro solutione peziarium II factarum in frixis [...] laboratorum ad foliamen» da 1 braccio e 5 onces (84,28 cm) ciascuno. L'opera è stimata da Filippo Castelli, Martino Benzoni e Guiniforte Solari.

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 204 lire «pro eius solutione unius petie pilastri cantonati laborati ad cornisias et etc. ad foliamen» ovvero «ad cornixiis mortuis, candileris et candileris a foiiamine» lungo 1 braccio e 7/1 onces (96,67 cm) e largo 1 braccio e 5/1 onces (86,76 cm), «pilastrorum III laboratis ad testis et foliamen», «pilastrorum trium laboratum ut supra, longitudinis ut supra largitudinis ut supra», e «quadri unius de pezziis duabus [...] cum uno tondo in medio strafolato laboratis ad cornisias et ad vialboram» ovvero «ad cornixiis mortuis» lungo 1 braccio e 7/1 onces (96,67 cm) e largo 1 braccio e 5/1 onces (86,76 cm). Le opere sono stimate da Giovanni da Cairate, Giacomo da Muggiò e Guiniforte Solari.¹

AVFDMi, A.S., Registri, 272, f. 13; 647, ff. 11v-12; 263, f. 65

Annali 1877-1885, II, p. 294; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 109, doc. 37

1. Per Giovanni da Cairate, documentato fra il Duomo di Milano e la Certosa di Pavia negli anni 1450-1463: PARTSCH 2007. Nel 1476 Giacomo da Muggiò è nominato perito (con Martino Benzoni, Filippo Castelli e Simone de Grassi) per la stima delle opere realizzate dai fratelli Mantegazza in Certosa: BOSSAGLIA 1968, p. 55.

91. 1477 aprile 17, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Francesco da Robecco «stangono uno» da 64 libbre (20,91 kg) «pro operando ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 53

92. 1477 aprile 18, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Santino da Vigevano «gravellis v ferri» da 4 libbre e 6 onces (1,47 kg) «pro ponendo ad altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 29

93. 1477 maggio 5, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce

Beltramo da Gorgonzola «gravellis XXIII ferri» da 34 libbre (11,11 kg) «pro ponendo ad altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 29

94. 1477 maggio 22, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «gravellis XII ferri» da 15 libbre (4,9 kg) «pro ponendo ut supra [ad altare Sancti Ioseph]».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 29

95. 1477 giugno 14, Milano

Gian Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «causa oblationis sue festi Sancti Ioseph anni presentis».

AVFDMi, A.S., Registri, 267, f. 232v; 263, f. 24

96. 1477 luglio 15, Milano

Maffeo da Mozzate «officialis munitionum» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Giorgio da Bellinzago «policibus XII ferri» da 10 libbre (3,26 kg) e di 18 libbre di piombo (5,88 kg) «pro operando ad fenestram Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, ff. 33, 36

97. 1477 agosto 30, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «sculptor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 190 lire «super ratione crediti sui», comprese 142 lire «pro eius solutione manufacture seu sculpture figurarum quatuor computata figura una Sancte Helisabeth in tondo uno cum certis figuris, necnon pedum quatuor pediscale,¹ et etiam pillastrorum sex laboratorum diversis maneribus et etiam quadretorum duorum marmoris Carrarie factorum per ipsum et Lazarum de Palatio». Le opere sono descritte in una perduta lista redatta da Giovan Angelo Castiglioni, cancelliere della Fabbrica, registrata in copia in un irrintracciabile «liber conventionum».² La stima, effettuata da Guiniforte Solari e dai deputati Leonardo Piatti, Giovanni Confalonieri e Cristoforo da Seregno, ammonta a 404 lire, dalle quali sono detratte 204 lire già corrisposte a Giovanni Antonio Amadeo e 58 lire a Lazzaro Palazzi il 1 aprile 1477.

AVFDMi, A.S., Registri, 272, f. 31v; 263, f. 65; 647, f. 39

Annali 1877-1885, II, pp. 297-298; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, pp. 110-111, docc. 40-41

1. La grafia di «pediscale» è chiara, non così la sua interpretazione. Trovo sensato intendere questo termine come «pedistale»,

vedi: *Annali* 1877-1885, Appendici, II, p. 310; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. 581; BINAGHI OLIVARI 1993, p. 465.

2. Come mi segnala Roberto Fighetti, il n. 575 (1439-1465) è l'unico registro conservato in AVFDMi ad essere classificato come «*liber conventionum*». Iniziato allo scopo di registrare i giuramenti dei deputati eletti al governo della Fabbrica, ma progressivamente trasformato in una raccolta di accordi di vario genere, è incerto se si tratti di un volume unico nel suo genere o, come lascerebbe intendere il riferimento contenuto nel presente documento, dell'unico superstite di una serie perduta.

98. 1477 settembre 1, Milano

Maffeo da Mozzate «*officialis munitionum*» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Beltramino Bossi «*gravellis ferri*» da 25 libbre (8,16 kg) in quantità non specificata «*pro ponendo ad altare Sancti Ioseph*», «*policibus XII ferri*» da 10 libbre e 6 once (3,43 kg) «*pro ponendo ad fenestram Sancti Ioseph*» e di 194 libbre di piombo (63,39 kg) «*pro operando in gravellis et policibus pro operando ad dictam fenestram [Sancti Ioseph]*».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, ff. 29, 33, 36

99. 1477 ottobre 8, Milano

Maffeo da Mozzate «*officialis munitionum*» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Beltramino Bossi di 51 libbre di piombo (16,66 kg) «*pro ponendo in policibus ponendum ad fenestram Sancti Ioseph*».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 36v

100. 1477 ottobre 16, Milano

Maffeo da Mozzate «*officialis munitionum*» della Fabbrica del Duomo di Milano rifornisce Beltramino Bossi «*policibus XII ferri*» da 10 libbre (3,26 kg) «*pro operando ad fenestram Sancti Ioseph*».

AVFDMi, A.S., Registri, 269, f. 33

101. 1478 aprile 8, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «*sculptor*» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 4 lire «*super ratione operum suorum factorum in maiestatem illustrissimi quondam ducis Galeaz(ii) ex impositione magistri Guiniforti de Solario ingeniarii*». Il pagamento è riscosso da Damiano Benzoni.

AVFDMi, A.S., Registri, 272, f. 68; 263, f. 65; 649, f. 17

Annali 1877-1885, II, p. 301; *Giovanni Antonio Amadeo* 1989, p. III, doc. 42

102. 1479 gennaio 4, Milano

Gian Galeazzo Maria Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «*causa oblatonis sue festi Sancti Ioseph*» per l'anno 1478.

AVFDMi, A.S., Registri, 272, f. 109; 263, f. 24

103. 1479 agosto 20, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di un pezzo di marmo da 7 centinaiaa (5,33 q), due da 8 centinaiaa (6,1 q), uno da 8½ centinaiaa (6,48 q), uno da 24 centinaiaa (1,83 t) e uno di marmo rosso da 3 centinaiaa (2,28 q) «*pro faciendo unam clavem in tondo de super*». I marmi sono pesati e stimati da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove sono stati consegnati «*pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph*». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

104. 1479 settembre 14, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di un pezzo di marmo da 60 centinaiaa (4,57 t), pesato e stimato da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove è stato consegnato «*pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph*». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

105. 1479 ottobre 11, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di un pezzo di marmo da 11½ centinaiaa (8,76 q) assegnato a Gabriele da Rho «*pro faciendo cornisonum unum*». Il marmo è pesato e stimato da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove è stato consegnato «*pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph*». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

106. 1479 ottobre 18, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di un pezzo di marmo da 18 centinaiaa (1,37 t) assegnato a Gabriele da Rho «*pro faciendo cornisonum unum*». Il marmo è pesato e stimato da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove è stato consegnato «*pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph*». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

107. 1479 ottobre 29, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di un

pezzo di marmo da 8 centinaiaa (6,1 q) assegnato a Gabriele da Rho «pro faciendo cornisonum unum». Il marmo è pesato e stimato da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove è stato consegnato «pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

108. 1480 gennaio 13, Milano

I deputati della Fabbrica del Duomo di Milano affidano a Martino da Corte, Cristoforo da Seregno e Guiniforte Solari «ingegnerio prefate Fabrice» l'incarico di liquidare gli acquisti di marmo e le prestazioni relative ad «altare et maiestate Sancti Ioseph», nonché di rispondere alla richiesta di Carlo Trivulzio.

AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 3, f. 158

109. 1480 giugno 17, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di 9 pezzi di marmo per un totale di 35 $\frac{1}{2}$ centinaiaa (2,7 t), pesati e stimati da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove sono stati consegnati «pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

110. 1480 giugno 27, Milano

Conto di Carlo Trivulzio presso la Fabbrica del Duomo di Milano relativo all'acquisto di 2 pezzi di marmo per un totale di 14 centinaiaa (1,06 t), pesati e stimati da Cristoforo Luvoni e Giacomo da Muggiò in casa di Giovanni Antonio Piatti, dove sono stati consegnati «pro faciendo maiestatem altaris Sancti Ioseph». La stima economica è omessa.

AVFDMi, A.S., Registri, 263, f. 121

111. 1480 agosto 3, Milano

Bona di Savoia chiede ai deputati della Fabbrica del Duomo di Milano il mantenimento del beneficio e dell'incarico assegnati al cappellano che officia «ad altare illustrissimi principis Galeaz(ii) Marie ollim ducis nostri Mediolani». Il nome del sacerdote è omissso.

AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 3, f. 169

112. 1480 dicembre 3, Milano

I deputati della Fabbrica del Duomo di Milano affidano a Candido Porro «causidicho»,¹ Simone de Barzi, Pietro da Figino e Giovanni Giacomo

Dugnani l'incarico di indagare le ragioni per cui Carlo Trivulzio ha trattenuto le oblazioni ducali degli ultimi due anni, destinate alla Fabbrica, così come il denaro destinato all'acquisto del marmo «pro fabricando seu constructione altaris Sancti Ioseph constructi in ecclesia maiori [...] causa devotionis illustrissimi domini domini olim ducis nostri Galleaz(ii) Marie».

AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 3, f. 172

1. Forse lo stesso ricordato da Corio, assieme al collega Francesco Bolla, come redattore degli strumenti che sanciscono il passaggio della tutela sia dello Stato di Milano che della persona di Gian Galeazzo Sforza da Bona di Savoia a Ludovico Sforza: CORIO 1503, II, p. 1430.

113. 1492 gennaio 8, Milano

I deputati della Fabbrica del Duomo di Milano ordinano – fra le cose «qui utilitati et honori prefate Fabrice cedunt», nonché in onore del duca e della città – che «perfici debere altaris Sancti Ioseph in prefata maiori ecclesia, iam longo tempore inchoatum ob devotionem Bone et nunquam delende memorie illustrissimo et excellentissimo domino Galeaz(io) Marie Sfortie Vicecomittis prelibato illustrissimo et excellentissimo domino Iohannis Galeaz(ii) patri». L'altare sarà portato a conclusione secondo il modello di Giovanni Antonio Amadeo.

AVFDMi, A.S., Ordinazioni capitolari, 4, f. 56v

114. 1492 settembre 10, Milano

Gian Galeazzo Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «pro oblatione altari Sancti Ioseph solita fieri per donationem suam ob recolendam memoriam felicissimi introiitus sui pro constructione prememorati altaris Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 843, f. 90v

115. 1492 ottobre 22, Milano

I deputati della Fabbrica del Duomo di Milano scrivono a Ludovico Sforza chiedendogli di intervenire per imporre ai «piccapredi» il rispetto dell'autorità dei fabbricieri. Per convincere il Moro i fabbricieri promettono che «fornita sarà la fenestra del altare de la felicissima memoria del signore duca Galeaz(zo) fratello de vostra excellentia», oltre a tutte le altre vetrate e al tiburio.¹

ASMi, Comuni, 48

1. I fabbricieri insistono particolarmente sul completamento del tiburio, progetto molto caro a Ludovico Sforza, rievocando brevemente la stasi del cantiere intercorsa fra la fallimentare assunzione di Giovanni Nexemperger di Graz quale direttore dei

lavori (1483) e la riunione – presieduta da Ludovico stesso – che ha portato alla nomina degli ingegneri che avrebbero effettivamente concluso il lavoro (1490-1500): Rossi 2003, pp. 46-51.

116. 1493 gennaio 3, Milano

Gian Galeazzo Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «pro oblatione solita fieri per prelibatum domino ducem nostro pro constructione altaris Sancti Ioseph [...] et hoc pro anno 1491 proxime preterito».

AVFDMi, A.S., Registri, 844, f. 2

117. 1493 febbraio 22, Milano

Gian Galeazzo Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 320 lire «pro oblatione solita fieri per prelibatum illustrissimum domino ducem [...] pro fabricatione altaris Sancti Ioseph, constructi in maiore ecclesia ob memoriam felicissimi introitus sui [...] pro anno 1492».

AVFDMi, A.S., Registri, 844, f. 13

118. 1493 giugno 27, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 9 lire a Giovanni da Molteno «aurifico» e «fabro argentario [...] occasione deaurationis per eum fiende super uno radio ad imaginem parvi Dei super altare Sancti Ioseph».

AVFDMi, A.S., Registri, 681, f. 33v; 844, f. 45v

Annali 1877-1885, III, p. 77

119. 1493 luglio 11, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano compensa Giovanni Antonio Amadeo «ingeniarium venerabilis Fabricae» con 16 lire «super ratione figurarum, per eum ingeniarium sculptarum, que imponi debent altari Sancti Ioseph in ecclesia maiori constructum per quondam illustrissimum principem Galeaz(ium) Mariam Mediolani ducem».

AVFDMi, A.S., Registri, 844, f. 49v; 681, f. 36v; 682, f. 59

Giovanni Antonio Amadeo 1989, p. 216, doc. 324

120. 1493 luglio 17, Milano

Matteo de Fedeli «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione depingendi et coloribus hornandi altare Sancti Ioseph [...] videlicet figuras seraphinorum et montes ac arbores sculptorum et marmore celatas in dicto altari». Il mandato di pagamento è sottoscritto da Filippo Calvi, Ingresso degli Osii e Battista Morosini.

AVFDMi, A.S., Registri, 681, f. 38; 844, f. 50v; 682, f. 59v; 284, f. 303

Annali 1877-1885, III, pp. 77-78

121. 1493 agosto 14, Milano

Matteo de Fedeli «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 16 lire «super ratione depingendi et coloribus ac auro ornandi altare Sancti Ioseph [...] videlicet figuras et montes et cetera schulpta et in ipso marmore celata in dicto altari». Il mandato di pagamento è sottoscritto da Filippo Calvi, Ingresso degli Osii e Bartolomeo Menelotti.

AVFDMi, A.S., Registri, 681, f. 42v; 844, f. 58; 682, f. 59v; 284, f. 303

122. 1493 ottobre 18, Milano

Matteo de Fedeli «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 20 lire, 11 soldi e 6 denari «super ratione depingendi et perfitendi istoriam altaris Sancti Ioseph», comprese le 823 foglie d'oro procurategli da Ambrogio da Saronno. Il mandato di pagamento è sottoscritto da Filippo Calvi, Ingresso degli Osii e Bartolomeo Menelotti.

AVFDMi, A.S., Registri, 681, f. 51; 844, f. 73; 682, f. 59v; 284, f. 303

Annali 1877-1885, III, p. 78

123. 1493 dicembre 11, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire a Giovanni da Molteno «fabro argentario [...] super ratione crediti sui occasione deaurationis per eum facte super uno radio ad imaginem parvi Dei ponendi altare Sancti Ioseph».¹

AVFDMi, A.S., Registri, 681, f. 57; 844, f. 88

1. Nel libro di cassa: «occasione deaurationis unius radii ponendi ad iimaginem parvi Dei per altare Sancti Ioseph».

124. 1494 luglio 26, Milano

Gian Galeazzo Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 400 lire «causa oblationis solite fieri per prelibatum dominum ducem nostrum ad altare Sancti Ioseph [...] et hii sunt pro oblatione anni 1492 proxime preterite».

AVFDMi, A.S., Registri, 284, ff. 55v, 345; 845, f. 66

125. 1494 luglio 28, Milano

Giovanni Antonio Amadeo «Fabricae inginiarius» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 200 lire «super ratione perficiendi figuras marmoris pro altare Sancti Ioseph constructo in ecclesia maiori devotione illustrissimi domini nostri ducis Mediolani».

AVFDMi, A.S., Registri, 284, f. 55v, 161v; 681, f. 90; 845, f. 66v

Annali 1877-1885, III, p. 79; *Giovanni Antonio Amadeo 1989*, p. 226, doc. 361

126. 1494 dicembre 31, Milano

Matteo de Fedeli riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 114 lire e 15 soldi in due mandati «pro eius mercede ornamenti per eum facti ad altare Sancti Ioseph intus maiestatem marmoream» e «ad altare Santi Ioseph foris». La perduta lista delle opere realizzate è «visam et diligenter examinatum ac calculatam et subscriptam» dai pittori Agostino Colombi e Antonio Raimondi.¹

AVFDMi, A.S., Registri, 284, ff. 190, 303; 845, f. 102

1. Nel 1481 Agostino Colombi – la cui attività pittorica è ignota – è ricordato fra i procuratori della *schola* di San Luca: SHELL 1995, pp. 20, 204, doc. 3. Anche Antonio Raimondi, documentato per le frequenti collaborazioni con i De Donati (SHELL, VENTUROLI 1987; SHELL 1995, *ad indicem*), è attivo per la schola: SHELL 1995, pp. 31, 210, doc. 13.

127. 1495 febbraio 8, Milano

Matteo de Fedeli «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 62 lire, 3 soldi e 6 denari come compenso «ornamenti per eum factum ad altare Sancti Ioseph». La somma vale come saldo delle prestazioni precedenti, complessivamente stimate da Pietro de Fedeli, deputato della Fabbrica. Il mandato di pagamento è sottoscritto dall'ordinario Carlo Baldo, dal deputato Corradino Marliano e da Giovanni da Gessate.

AVFDMi, A.S., Registri, 684, f. 10; 846, f. 11v; 284, f. 377v

128. 1495 dicembre 12, Milano

Ludovico Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 400 lire «causa fabricationis altaris Sancti Ioseph [...] et hoc ex devotione sua».

AVFDMi, A.S., Registri, 845, f. 93v; 284, ff. 345, 396

129. 1496 febbraio 10, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa 4 lire e 10 soldi a Giovanni Bernardino Scotti «pictori pefate Fabrice [...] pro eius solutione pingendi copertinam viridam positam ad cooperiendum sepulcrum Domini Nostri Ihesu Christi situm ad altare Sancti Ioseph». Il mandato di pagamento è sottoscritto da Cristoforo del Pozzo, Vercellino Visconti e Giovanni Pietro da Molteno.

AVFDMi, A.S., Registri, 684, f. 53v; 847, f. 10

130. 1497 ottobre 2, Milano

Ambrogio da Corte riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 2 lire per la forniture «brachiorum octo boldinelle» (4,75 m) «posite ad fenestram altaris illustrissimi quondam domini

domini Galeaz(ii) ducis Mediolani». Sottoscrivono il mandato di pagamento l'ordinario Gabriele della Croce, il deputato Lucio Cotta e Giovanni Antonio da Gessate «negotiorum gestorem».

AVFDMi, A.S., Registri, 684, f. 124

131. 1499 dicembre 31, Milano

Ludovico Sforza versa alla Fabbrica del Duomo di Milano 2800 lire «ocxazione oblationis annorum septem finitorum in die solemnitate Sancti Ioseph anni suprascripti [1499]»; ogni oblazione annuale corrispondeva a 400 lire.

AVFDMi, A.S., Registri, 292, ff. 204v-205, 221; 297, ff. 204v-205

132. 1499 dicembre 31, Milano

La Fabbrica del Duomo di Milano versa a Giovanni Antonio Amadeo «inginiario Fabrice»:

- 108 lire «causa manufacture et operis unius historie, que est ante altare Santi Ioseph [...] facta et sculpta pro elegantia et decore structure dicti altaris»; come richiesto dai deputati Vercellino Visconti e Ambrogio Pagnano, l'«historia» è inquadrata da due colonnine e presenta otto figure, alte ciascuna 1 braccio e 5/2 once (86,76 cm), quattro in primo piano a tutto tondo e quattro in secondo piano in bassorilievo;

- 60 lire «causa manufacture unius adorationis nonnullorum puerorum» con dodici figure alte ciascuna 11 once (54,53 cm), sei per parte, quelle in primo piano a tutto tondo e quelle in secondo piano in bassorilievo;

- 16 lire «causa manufacture et solutionis duorum candelabrorum sculptorum et laboratorum in formam vasorum antiquorum» alti ciascuno 1 braccio e 1 oncia (64,45 cm);

- 12 lire «causa manufacture aliorum duorum candelabrorum posteriorum superiorum, longitudine et in formam vasorum ut supra»;

- 10 lire «causa manufacture unius scuti seu arme ducalis que est in capite altaris, cum angue uno sculpto super ea et cum loricis circumcirca» alto 1 braccio e 2 once (69,4 cm) e largo 8 once (39,66 cm);

- 8 lire «causa manufacture unius alterius scuti quod ab alio capite altaris ad mensuram superioris, cum troncis et segijs super eo sculptis»;¹

- 60 lire «causa manufacture unius quadri in quo sculpti sunt Hercules et Antheus luctantes

[...] cum uno hediffitio sculpto de basso relevo, et una figura in scuto de subtus cum uno capite aparte» alto 1 braccio e 3 once (74,36 cm) e largo 10 $\frac{1}{2}$ once (52,05 cm);

- 140 lire «causa manufacture unius nymphe que est in cantono [...] et est ex tota tonditate» alta 2 braccia (118,98 cm);²

- 112 lire «causa manufacture unius alie nymphe, que est in medio altaris, ex tota tonditate, et ad mesuram superioris»;

- 120 lire «causa manufacture Sancti Ioseph, facti cum genibus flexis, ex tota tonditate» alto 1 braccio e 8 once (99,15 cm);

- 120 lire «causa manufacture unius pastoris genuflexi, cum brachiis et tibiis foratis» alto 1 braccio e 7 once (94,19 cm);

- 60 lire «causa manufacture unius pueri existentis ante figuram gloriosissime Virginis cum suo ornamento de subtus» alto 8 once (39,66 cm);

- 88 lire «causa manufacture angelorum quatuor qui sunt super cacumine cornisoni superioris, videlicet duo pro parte» alti 1 braccio e 4 once (79,32 cm).

La stima di tutte le opere è di Benedetto Briosco e Andrea Fusina «sculptorum et architectorum peritissimorum».

AVFDMi, A.S., Registri, 850, ff. 96v-97; 292, ff. 18v-19, 43v-44, 247v-248, 257v-258; 293, ff. 91v-92, 223v-224
Giovanni Antonio Amadeo 1989, pp. 295-297, docc. 636 I-XIII

1. L'impresa «cum troncis et seggis» è quella dei tizzoni con le secchie o, secondo la definizione contenuta nel collaudo della cappella ducale di Santa Maria degli Angeli a Vigevano redatto nel 1472 da Giacomino Vismara e Gottardo Scotti, dei «bastoni con le seggie» (BINAGHI OLIVARI 1998, p. 115).

2. La grafia di «nymphe» varia in «ninf» (292, f. 258) e «ninphe» (292, f. 347v).

133. 1520 agosto 20, Milano

Gerolamo da Pietrasanta riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 50 lire per aver fornito 2000 fogli d'oro fino battuto «positi in opere ad altare Sancti Ioseph». Il mandato di pagamento è sottoscritto dal preposito Giovan Pietro Visconti e da Bartolomeo Panigarola.

AVFDMi, A.S., Registri, 388, f. 39v; 314, ff. 159, 179; 712, f. 126v

Annali 1877-1885, III, p. 213

134. 1520 novembre 22, Milano

Giovanni Francesco Niguarda «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 100 lire «super ratione mercedis sue ornandi anchonam

altaris Sancti Ioseph [...] et pingendo in prefata ecclesia». Il mandato di pagamento è sottoscritto dall'ordinario Carlo Baldo e da Bartolomeo Panigarola.

AVFDMi, A.S., Registri, 388, f. 60v; 314, ff. 170, 266, 298v-299; 712, f. 142v

Annali 1877-1885, III, p. 214

135. 1521 ottobre 31, Milano

Giovanni Francesco Niguarda «pictor» riceve dalla Fabbrica del Duomo di Milano 183 lire, 3 soldi e 6 denari «occasione resti mercedis sue aptandi et ornandi lectorinum prefate maiori ecclesie, et ornandi anchonam altaris Sancti Ioseph [...] ac pingendi in prefata maiori ecclesia, et etiam pingendi copertinam dicti altaris Sancti Ioseph». La perduta lista delle opere realizzate è sottoscritta da Bartolomeo Panigarola, dal «negotiorum gestorem» Gerolamo Macasola e da Bernardino da Treviglio, cioè Bernardo Zenale. Il mandato di pagamento è sottoscritto dall'ordinario Giovanni Ambrogio Calvi e da Giovanni Agostino Schiaffinato.

AVFDMi, A.S., Registri, 381, f. 63; 315, ff. 223v-224, 246; 712, f. 195v

Annali 1877-1885, III, p. 222

136. 1540 maggio 9, Milano

Testamento di Francesco Pallavicino, figlio del fu Pietro, abitante in Porta Orientale nella parrocchia di San Babila, ordinario del Duomo di Milano. Pallavicino chiede di essere sepolto in Duomo, nella stesso tumulo di suo fratello Agostino, «videlicet in capella Sancto Ioseph». Gli eredi sono obbligati a pagare 12 lire l'anno per la celebrazione annuale perpetua di una «missa magna in cantu, more solito, cera turmis, diacono et subdiacono, per reverendis dominos dignitates et ordinarios ac capitulum officiales et capelanos prefate Mediolanensis ecclesie» alla cappella di San Giuseppe. Gli stessi devono inoltre spendere 200 lire l'anno per la celebrazione di due messe quotidiane perpetue «ad dictam capellam Sancti Ioseph [...] que capelle sint ad honorem et sub vocabulo Sanctissime et Individue Trinitatis, Patris et Filii et Spiritus Sancti, ac Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, Beatissime Virginis Marie et Beati Ioseph, quos ego testator habeo in devotionem».

Il testamento è rogato in casa di Francesco Pallavicino dal notaio milanese Marino Angelo Castrofranco, figlio del fu Gerolamo, abitante in porta Orientale nella parrocchia di San

Martino in Compito. Sono presenti alla stesura dell'atto il figlio del notaio, Giovanni Agostino Castrofranco, e Giovanni Pietro de Ancelli figlio di Martino, abitante in porta Orientale nella parrocchia di San Babila. Sono testimoni, tutti abitanti in porta Orientale: Francesco di San Nazaro figlio del fu Lanfranco, nella parrocchia di San Babila; Pietro Peiti figlio del fu Antonio, nella parrocchia di Santa Maria alla Passerella; Luigi Buzzi figlio del fu Eusebio, Eusebio e Giovanni Francesco Buzzi figli di Luigi, tutti e tre nella parrocchia di San Giorgio al Pozzo bianco.

AVFDMi, A.S., cart. 51, fasc. 90

137. 1564 maggio 18, Milano

Trattato dello stato della chiesa di Milano manoscritto, compilato dal canonico ordinario Francesco Castelli, nel quale sono riportati gli obblighi delle messe celebrate in Duomo. Tre cappellani mercenari sono incaricati della celebrazione di funzioni quotidiane all'altare di San Giuseppe: Giovanni Giacomo da Monte e Tommaso da Cannobio «ex legato quondam domini Francisci Peravicini», Paolo Busca – o in sua assenza Antonio Sorina – «ex devotione fabrorum Mediolani». L'altare di San Giuseppe è inoltre incluso fra quelli presso i quali sono tenuti a celebrare messa i «clerici quatuor ad missas deputati» stipendiati direttamente dalla Fabbrica del Duomo: Gerolamo Mascheroni, Filippo Rossitto, Pietro Antonio Donato e Camillo da Cannobio.

AVFDMi, A.S., cart. 1, fasc. 37, ff. 18-18v, 22, 24

138. 1565 dicembre 8-1568, Milano

Status ecclesiae metropolitanae, collegiatarum ac hospitalium Mediolani 1568 manoscritto, compilato dal canonico ordinario Francesco Castelli «sed ab altero continuatus» tra l'8 dicembre 1565 e il 1568.¹

L'altare di San Giuseppe, caratterizzato dall'«ancona marmorea», è descritto «fabricatum ex marmore cum diversis statutis marmoris et precipue cum Beatae Virginis Mariae statua genuflexa, et Filio ante, videlicet: 'Quem genuit adoravit', et Sancti Ioseph, enim cum insignis ducalibus in calce».

Sono ricordate sia le due cappellanie istituite da Francesco Pallavicino, assegnate a Giovanni Giacomo da Monte e Tommaso da Cannobio, che quella «ex devotione et consuetudine longa

fabrorum lignaminum Mediolani», assegnata a Giovanni Antonio o Pietro Antonio Pilone.

Infine, la *Notta alle sepolture*² registra «per contro l'altare de Sancto Iosepho una [sepoltura] cum pietra di serizzo per il quondam reverendo Paravexino alias ordinario, nella quale sono poi posti altri ordinarii» e «una [sepoltura] per magnifico Ioseph Porro e heredi», traslata da Santa Tecla dopo l'unione con la Metropolitana nel 1548.

BAMI, cod. A 112 inf., ff. 109-110, 523

1. Le date si ricavano dall'introduzione e dal titolo. Questa versione dello *Status ecclesiae* è generalmente più ricca d'informazioni rispetto a quella del 1564, conservata in AVFDMi, A.S., cart. 1, fasc. 37.

2. Un'altra versione della *Notta*, che non sono riuscito a rintracciare, è trascritta in *Annali 1877-1885*, IV, pp. 228-230, nota 1.

139. 1566 giugno 25, Milano

Prima visita pastorale in Duomo di Carlo Borromeo. Il resoconto contiene una descrizione dell'altare: «cum ancona in qua est presepium marmoreum cum diversis imaginibus marmoris et armis seu insignis ducalibus, cum finestra super sine invitriata». Sono ricordate sia le cappellanie istituite da Francesco Pallavicino, «ad honorem et sub vocabulo Sanctissime et Individue Trinitatis, Patris et Filii et Spiritus Sancti, ac Nativitatis Domini Nostri Iesu Christi, Beatae Virginis Mariae et Sancti Ioseph», che quella patrocinata dalla «universitas carpentiariorum huius civitatis».

ASDMi, Visite pastorali, Metropolitana, 49, q. 6

PALESTRA 1977, p. 167

140. 1566 giugno 27, Milano

Fra le *ordinationes* impartite da Carlo Borromeo al termine della sua prima visita pastorale in Duomo è compresa quella di «dimandar li abbatati de' lignamari et far levare l'Hercoli quali sono de banda de l'altare de Santo Ioseph, et levare li candileri».¹

ASDMi, Visite pastorali, Metropolitana, 31, q. 1

PALESTRA 1977, p. 188

1. Due giorni prima, il 25 giugno, Carlo Borromeo aveva ordinato: «il pallio detto de Santo Ioseph raconciarlo pigliando el frixo del pivale de zambaloto» (PALESTRA 1977, p. 181); non è certo che questo pallio facesse parte della dotazione di paramenti liturgici dell'altare. Il 1 luglio seguente Carlo Borromeo conferma Battista Tanzi nel ruolo di cappellano mercenario all'altare di San Giuseppe (PALESTRA 1977, p. 190).

141. 1566 giugno 27 (?), Milano

Elenco di ordini «per li legnamari» redatto dopo la prima visita pastorale di Carlo Borromeo in

Duomo.¹ Oltre a stabilire numerose disposizioni concernenti l'arredo liturgico, l'arcivescovo si raccomanda con i «legnaiuoli» che «levino gli Hercoli quali sono dalle bande dell'altare» e che «risolvino per la ferrata quello che possono fare».

ASDMi, Visite pastorali, Metropolitana, 33, q. 32

1. L'elenco non è datato, ma dev'essere prossimo alle *ordinationes* registrate nel doc. 140 in data 27 giugno 1566.

142. 1576, Milano

Elenco di cappellanie esistenti nel Duomo di Milano, redatto probabilmente in previsione della seconda visita pastorale di Carlo Borromeo (1576). Sono ricordate le due cappellanie istituite da Francesco Pallavicino, una delle quali «si celebrava per magnifico prete Battista Iacobone, hora nol si celebra doppo che il detto Iacobone è in pregione», e la cappellania istituita «a spese delli maestri di legname per sua devotione», affidata alle cure di Gerolamo Conte. La dotazione delle tre cappellanie è aumentata da 100 a 150 lire annue cadauna.

ASDMi, Visite pastorali, Metropolitana, 49, q. 25

143. 1595 dicembre 13, Milano

Prima visita pastorale in Duomo di Federico Borromeo. Il resoconto contiene una descrizione dell'altare: «altare Sancti Ioseph confessoris, Virginis Mariae sponsi, in eadem parte septentrionali adest herens parieti, non consecratum, habet mensam ligneam cui apte insertum est altare portatile. Ad illud ascenditur duobus gradibus lapideis et bradella lignea. Cancellis ferreis est septum». L'arcivescovo specifica che «in parietis concavitate, ad cellula instar, est presepe marmoreum Domini Nostri

Iesu Christi cum Virgine, Ioseph et pastoribus Infantem adorantibus, et in summitate operis erecta est imago marmorea Virginis Mariae, aliaque imagines Sanctorum». Ricorda infine le cappellanie istituite da Francesco Pallavicino e dalla «universitas carpentariorum», nonché le celebrazioni «ab universo clero chori huius ecclesiae in honorem Sancti Ioseph confessoris» a spese della stessa corporazione dei falegnami.

ASDMi, Visite pastorali, Metropolitana, 14, ff. 72-74; 49, q. 25

CATTANEO 1957, p. 83, nota 22

144. 1596 settembre 17, Milano

Giambattista Casale¹ registra nel suo diario «come l'anno sudeto [1596] adì 17 settembre si cominciò allevare via l'altare de Santo Ioseph quale è da man sinistra nel entrare in Domo, qual altare li era il presepio, cioè il Signore, la Madona et Santo Ioseph, il bue, l'asino et li pastori tutti di marmoro fino. Et questo per fare uno altro altare conforme alli altri altari moderni del Domo. Et se ne hebbe assai circa uno mese e mezzo allevare via tutto detto altare e suoi ornamenti et al principio di novembre del detto anno [1596] si cominciò a mettere zoso le prime pietre de l'altar novo. Memoria come il detto altare di Santo Ioseph fu finito di fare con le sue colonne et ornamento eccetto le figure a dì 14 agosto 1597. Et a questo di finirno ancor di metere ancora la sua ferata atorno al deto altare».

BAMi, Trotti 413, f. 173v

MARCORA 1965, pp. 426-427

1. Per Giambattista Casale: MARCORA 1965, pp. 209-211; F. Ruggeri, in *Il Duomo* 2001, pp. 170-171.

Bibliografia

AGOSTI 1990

G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990.

AGOSTI 1997

G. Agosti, *Il più antico ricordo lombardo di Giotto*, in *Scritti per l'Istituto Germanico di Storia dell'Arte di Firenze*, a cura di C. Acidini Luchinat, L. Bellosi, M. Boskovits, P.P. Donati, B. Santi, Firenze, Le Lettere, 1997, pp. 43-46.

ALBERTARIO 2005

M. Albertario, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni, e per la devozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti del convegno, a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 27-35.

ALBERTINI OTTOLENGHI 2008

M.G. Albertini Ottolenghi, *Le tipologie delle tele dipinte in Lombardia nei documenti d'archivio dei secoli XIV e XV*, in «Arte Lombarda», 153, 2008, pp. 15-22.

AMBROSIONI 1997

A. Ambrosioni, *I paratici e Sant'Ambrogio*, in *Le Corporazioni milanesi e Sant'Ambrogio nel Medioevo*, a cura di A. Ambrosioni, Milano, Camera di Commercio, Industria, Artigianato e Agricoltura di Milano, 1997, pp. 93-105.

Annali 1877-1885

Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente, I-VI / Appendici I-II, Milano, G. Brigola (poi E. Reggiani), 1877-1885.

Arte lombarda 2015

Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, S. Romano, Milano, Skira, 2015.

BARBIERI 1938

G. Barbieri, *Economia e politica nel ducato di Milano. 1386-1535*, Milano, Società Editrice Vita e Pensiero, 1938.

BELTRAMI 1911

L. Beltrami, *Contratto colla Amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano per la fornitura del marmo occorrente alla facciata della Certosa di Pavia. XIV gennaio MCCCCLXXIII*, Milano, U. Allegretti, 1911.

BENATI 2010

G. Benati, *Gli altari pellegrincheschi. Proposta di cronologia*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 157-171.

BENTIVOGLIO RAVASIO 2001

R. Bentivoglio Ravasio, s.v. *Dolcebuono (Dolcebono; Dolcebuoni)*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 28, München-Leipzig, K.G. Saur, 2001, pp. 310-311.

BERNARDI 2008

C. Bernardi, *Il Santo Sepolcro. Forme rituali e drammatiche della Passione nell'Italia del Cinque-Seicento*, in *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo*, atti del convegno, a cura di A. Barbero, G. Roma, Ponzano Monferrato, Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 2008, pp. 89-101.

Bernardino Luini 2014

Bernardino Luini e i suoi figli, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014.

BIANCHI 2003

E. Bianchi, *Una famiglia di scultori nella Milano del Quattrocento: Cristoforo, Policletto e Samuele Luvoni*, in «Prospettiva», 112, 2003, pp. 18-43.

BIANCHI 2005

E. Bianchi, *Ancora su Cristoforo Luvoni. Appunti per Samuele e Policletto Luvoni al Duomo di Milano*, in «Proporzioni. Annali della Fondazione Roberto Longhi», VI, 2005, pp. 31-51.

BIANCHI JANETTI 2010

F. Bianchi Janetti, *Alcune notizie sull'altare di san Giuseppe*, in «Nuovi annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano», II, 2010, pp. 215-228.

BINAGHI OLIVARI 1991

M.T. Binaghi Olivari, *Lorenzo da Mortara. La capanna d'oro. Il presepe nel Rinascimento lombardo*, Pavia, Torchio De' Ricci, 1991.

BIAGHI OLIVARI 1993

M.T. Binaghi Olivari, *Lorenzo da Mortara e l'Amadeo*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e*

- architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 451-479.
- BINAGHI OLIVARI 1998
M.T. Binaghi Olivari, *Vigevano, 1472: Zanetto Bugatto*, in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra, a cura di G.C. Sciolla, Milano, Skira, 1998, pp. 113-119.
- BISCARO 1912
G. Biscaro, *I Solari da Carona*, in «Bollettino storico della Svizzera italiana», XXXIV, 1912, 7-12, pp. 61-77.
- BORLINI 1954
G. Borlini, *Gian Giacomo Dolcebono*, in «Rendiconti dell'Istituto Lombardo di Scienze e Lettere», LXXXVII, 1954, pp. 53-71.
- BORROMEO 1577
C. Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae* [1577], a cura di M. Marinelli, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000.
- BORROMEO 1624
F. Borromeo, *De pictura sacra* [1624], a cura di C. Castiglioni, Sora, P.C. Camastro, 1932.
- BOSSAGLIA 1968
R. Bossaglia, *Scultura*, in M.G. Albertini Ottolenghi, R. Bossaglia, F.R. Pesenti, *La Certosa di Pavia*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1968, pp. 39-80.
- BOSSAGLIA 1973
R. Bossaglia, *Scultura*, in E. Cattaneo, R. Bossaglia, M. Valsecchi, M. Cinotti, *Il Duomo di Milano*, II, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano – Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1973, pp. 65-176.
- BOSSAGLIA, CINOTTI 1978
R. Bossaglia, M. Cinotti, *Tesoro e Museo del Duomo*, II, Milano, Electa Editrice, 1978.
- BOUCHERON 1998
P. Boucheron, *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique édilitaire à Milan (XIV^e-XV^e siècles)*, Roma, École française de Rome, 1998.
- Bramante 2015
Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477-1499, catalogo della mostra, a cura di M. Ceriana, E. Daffra, M. Natale, C. Quattrini, Milano, Skira, 2015.
- BRIVIO 1973
E. Brivio, *Vétrate*, in C. Ferrari da Passano, A.M. Romanini, E. Brivio, *Il Duomo di Milano*, I, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano – Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1973, pp. 233-344.
- CARA 2009
R. Cara, *Giovanni Antonio Piatti e un "Cristo in pietà tra due angeli" a Casale Monferrato*, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2009, pp. 147-155.
- Carteggio 1999
Carteggio degli oratori mantovani alla corte sforzesca (1450-1500), VII, a cura di M.N. Covini, Roma, Ministero per i beni e le attività culturali, 1999.
- CASCIARO 2000
R. Casciaro, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano, Skira, 2000.
- CATTANEO 1955
E. Cattaneo, *Il dramma liturgico nei mattutini del Natale e dell'Epifania*, in «Ambrosius», XXXI, 1955, pp. 234-250.
- CATTANEO 1956a
E. Cattaneo, *L'evoluzione delle feste di precetto a Milano dal secolo XIV al XX. Riflessi religiosi e sociali*, in *Studi in memoria di mons. Cesare Dotta* (Archivio Ambrosiano IX), Milano, Ambrosius, 1956, pp. 69-200.
- CATTANEO 1956b
E. Cattaneo, *S. Giuseppe operaio nella tradizione milanese*, in «Ambrosius», XXXII, 1956, pp. 128-132.
- CATTANEO 1957
E. Cattaneo, *Il San Giuseppe del Richini*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1957.
- CATTANEO 1962
E. Cattaneo, *Il nome di San Giuseppe nel canone*, in «Ambrosius», XXXVIII, 1962, pp. 430-434.
- CATTANEO 1977
E. Cattaneo, *Natale in Duomo*, in «Terra Ambrosiana», XVIII, 1977, pp. 524-528.
- CATTANEO 1978
E. Cattaneo, *Milano e San Giuseppe*, in «Terra Ambrosiana», XIX, 1978, pp. 77-81.
- CATTANEO 1979
E. Cattaneo, *Il contributo delle Corporazioni alla costruzione del Duomo*, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1979.

CERIANA 2002

M. Ceriana, *Osservazione sulle architetture plastiche o dipinte a Milano tra il 1470 e il 1520*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia, Marsilio, 2002, pp. 111-146, 397-418.

Certosa 2006

Certosa di Pavia, a cura di F.M. Ricci, Parma, Grafiche Step editrice, 2006.

CHERUBINI 1814

F. Cherubini, *Vocabolario milanese-italiano*, 1, Milano, Stamperia Reale, 1814.

COGLIATI ARANO 1972

L. Cogliati Arano, *La scultura*, in P. Gini, O. Bernasconi, L. Cogliati Arano, G. Mascherpa, *Il Duomo di Como*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1972, pp. 105-188.

Collegi 1955

Collegi professionali e corporazioni d'arti e mestieri della vecchia Milano, catalogo della mostra, a cura di C. Santoro, Milano, Archivio Storico Civico, 1955.

COPPA 1997

S. Coppa, *La chiesa di San Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, 1997.

CORIO 1503

B. Corio, *Storia di Milano* [1503], I-II, a cura di A. Morisi Guerra, Torino, Unione Tipografico-Editrice Torinese, 1978.

CORNELL 1924

H. Cornell, *The iconography of the Nativity of Christ*, Uppsala, A.-B. Lundequistska Bokhandeln, 1924.

COVINI 1993

M.N. Covini, *L'Amadeo e il collettivo degli ingegneri ducali al tempo degli Sforza*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell, L. Castelfranchi, Milano, Ci-salpino, 1993, pp. 59-75.

COVINI 2001

M.N. Covini, *Feste e cerimonie milanesi tra città e corte. Appunti dai carteggi mantovani*, in «Ludica. Annali di storia e civiltà del gioco», 7, 2001, pp. 122-150.

Da Jacopo 2010

Da Jacopo della Quercia a Donatello. Le arti a Siena nel primo Rinascimento, catalogo della mostra, a cura di M. Seidel, Milano, Federico Motta, 2010.

DALLAJ 2000

A. Dallaj, *Aspetti della produzione figurativa per le Confraternite di S. Giuseppe nel Ducato di Milano agli inizi del Cinquecento*, in *Il pubblico dei santi. Forme e livelli di ricezione dei messaggi agiografici*, a cura di P. Golinelli, Roma, Viella, 2000, pp. 251-283.

DAMIANI CABRINI 1997

L. Damiani Cabrini, *L'incanto delle «pietre vive»: il monumento Longhignana e l'uso del marmo a Milano in età sforzesca*, in *Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo*, a cura di M. Natale, Torino, Umberto Allemandi & c., 1997, pp. 259-276.

DA VARAZZE 1252-1265 ca.

I. da Varazze, *Legenda aurea con le miniature dal codice Ambrosiano C 240 inf.*, a cura di G.P. Maggioni, Firenze - Milano, SISMELE - Edizioni del Galluzzo - Biblioteca Ambrosiana, 2007.

DE LUCA 1999

G. De Luca, *Mercanti imprenditori, élite artigiane e organizzazioni produttive: la definizione del sistema corporativo milanese (1568-1627)*, in *Corporazioni e gruppi professionali nell'Italia moderna*, a cura di A. Guenzi, P. Massa, A. Moioli, Milano, Franco Angeli, 1999, pp. 79-116.

DU CANGE 1883-1887

C. Du Cange, *Glossarium mediae et infimae Latinitatis*, I-X, Niort, Favre, 1883-1887.

FADDA 1997

E. Fadda, *Ancora sui Mantegazza*, in «Nuovi studi», 4, 1997, pp. 63-77.

FADDA 1998

E. Fadda, *Sculture rinascimentali lombarde nei musei stranieri: alcuni esempi*, in «Arte Lombarda», 123, 1998, pp. 41-49.

FERRI PICCALUGA 1983

G. Ferri Piccaluga, *Economia, devozione e politica: immagini di francescani, amadeiti ed ebrei nel secolo XV*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, pp. 107-122.

FORCELLA 1895

V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano, Max Kantorowicz Editore, 1895.

GALLERANI 2005

P. Gallerani, *La matricola della scuola di San Giuseppe a Milano, note documentarie*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, C. Salsi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 243-247.

GALLORI 2009

C.T. Gallori, *L'Altare Porro del Duomo di Milano*, in «Nuovi Annali. Rassegna di studi e di notizie per il Duomo di Milano», 1, 2009, pp. 143-155.

GAZZINI 1995

M. Gazzini, *Confraternite a Milano nel periodo visconteo-sforzesco. Tipologia e stato delle fonti*, in «Civiltà Ambrosiana», 12, 1995, pp. 347-359.

GENTILE 2008

G. Gentile, *Imitazione dei luoghi ed evocazione dei "misteri". Da Varallo alla varia tipologia dei Sacri Monti*, in *Di ritorno dal pellegrinaggio a Gerusalemme. Riproposizione degli avvenimenti e dei luoghi di Terra Santa nell'immaginario religioso fra XV e XVI secolo*, atti del convegno, a cura di A. Barbero, G. Roma, Ponzano Monferrato, Centro di Documentazione dei Sacri Monti, Calvari e Complessi devozionali europei, 2008, pp. 21-46.

GIORDANO 1995

L. Giordano, *Politica, tradizione e propaganda*, in *Ludovicus Dux*, a cura di L. Giordano, Vigevano, Diakronia, 1995, pp. 94-117.

GIORDANO 1999

G. Giordano, *Tecnica della costruzione in legno*, v ed. aggiornata, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 1999.

GIORDANO 2008

L. Giordano, *I commessi in pietra della Certosa: notizie sugli interventi di restauro del XIX secolo*, in *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno, a cura di B. Bentivoglio Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli, Milano, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, 2008, pp. 181-188.

Giovanni Antonio Amadeo 1989

Giovanni Antonio Amadeo, *I documenti*, a cura di R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi, Como, Edizioni New Press, 1989.

GIUSBERTI, CARIATI 2002

F. Giusberti, S. Cariati, *"Non dovranno trovar posto in chiesa immagini di bestie da soma, di cani, di pesci e di altri animali bruti"*. *Pittura e mercato a Milano nell'età dei Borromeo*, in *Economia e Arte. Sec. XIII-XVIII*, atti del convegno, a cura di S. Cavaciocchi, Firenze, Le Monnier, 2002, pp. 393-402.

Il Duomo 2001

Il Duomo di Milano. Dizionario storico, artistico e religioso (Nuova edizione rivista e aggiornata), a cura di G. Benati, A.M. Roda, Milano, Nuove Edizioni Duomo, 2001.

Il portale 2009

Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2009.

in praesepio 1987

in praesepio. Immagini della Natività nelle incisioni dei secoli XVI-XIX, catalogo della mostra, a cura di I. Olivieri, A. Vicini Mastrangeli, Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1987.

ISOLANI 1922

I. Isolani, *Summa in quatuor secta partes, de Donis sancti Ioseph sponsi Beatissimae Virginis Mariae ac patris putativi Christi Iesu Dei immortalis*, Papiiae, apud Iacob Paucidrapium de Burgo Franco, 1522.

KLAPISCH-ZUBER 1969

C. Klapisch-Zuber, *Les maîtres du marbre. Carrare, 1300-1600*, Paris, S.E.V.P.E.N., 1969.

La libreria 1998

La libreria Piccolomini nel Duomo di Siena, a cura di S. Settis, D. Toracca, Modena, Franco Cosimo Panini, 1998.

La Natività 2011

La Natività della Vergine di Gaudenzio a Morbegno, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2011

La visita 2010

La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576), 1, a cura di A.G. Ghezzi, Milano - Roma, Biblioteca Ambrosiana - Bulzoni Editore, 2010.

LUBKIN 1994

G. Lubkin, *A Renaissance Court. Milan under Galeazzo Maria Sforza*, Berkeley – Los Angeles – London, University of California Press, 1994.

MACRINO 2001

Macrino d'Alba, *protagonista del Rinascimento*, catalogo della mostra, a cura di G. Romano, Savigliano, Editrice Artistica Piemontese, 2001.

MAINONI 1994

P. Mainoni, *La seta a Milano nel XV secolo: aspetti economici e istituzionali*, in «Studi Storici», 35, 1994, 4, pp. 871-896.

MALAGUZZI VALERI 1904

F. Malaguzzi Valeri, *Gio. Antonio Amadeo. Scultore e architetto lombardo*, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904.

MANCINI 1975

F. Mancini, *Danesio Maineri, ingegnere ducale, e la sua opera alla rocca e alle mura di Imola sul finire della signoria Manfrediana (1472-1473)*, in «Studi Romagnoli», 26, 1975, pp. 163-210.

MANDELLI 1972

C. Mandelli, s.v. *Briosco (da Briosco, Brioschi)*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 14, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1972, pp. 326-327.

Mantegna 2008

Mantegna. 1431-1506, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, D. Thiébaud, con A. Galansino, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2008.

MARCORÀ 1965

C. Marcora, *Il diario di Giambattista Casale (1554-1598)*, in «Memorie storiche della Diocesi di Milano», 12, 1965, pp. 209-437.

MIDDELDORF 1976

U. Middeldorf, *Sculptures from the Samuel H. Kress Collection. European Schools. XIV-XIX Century*, London, Phaidon Press, 1976.

Milano 2008

Milano. Radici e luoghi della carità, a cura di L. Aiello, M. Bascapè, S. Reborà, Torino, Umberto Allemandi & c., 2008.

MODIGLIANI 1998

A. Modigliani, *Mercati, botteghe e spazi di commercio a Roma tra medioevo ed età moderna*, Roma, Roma nel Rinascimento, 1998.

MORALEJO ORTEGA 2004

M. Moralejo Ortega, *Variaciones iconograficas sobre el tema de la Natividad: una inedita Adoracion de pastores*, in «Archivo Español de Arte», LXXVII, 2004, pp. 309-314.

MORIGIA 1592

P. Morigia, *Historia dell'Antichità di Milano*, Venezia, Guerra, 1592.

MORIGIA 1597

P. Morigia, *Il Duomo di Milano*, Milano, Francesco Paganello, 1597.

MORIGIA 1620

P. Morigia, *Calendario volgare*, Milano, Gio. Battista Bidelli, 1620.

MORISI 1970

A. Morisi, *Apocalypsis Nova. Ricerche sull'origine e la formazione del testo dello pseudo-Amadeo*, Roma, nella sede dell'Istituto Palazzo Borromini, 1970.

MORSHECK 2008

C.R. Morscheck, *Antonio Mantegazza and Giovanni Antonio Piatti: new documents and clarifications*, in *La Certosa di Pavia e il suo Museo. Ultimi restauri e nuovi studi*, atti del convegno, a cura di B. Bentivoglio Ravasio, L. Lodi, M. Mapelli, Milano, Direzione regionale per i beni culturali e paesaggistici della Lombardia, 2008, pp. 149-157.

MORSHECK 2014

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, O. Lanzani, Roma, Campisano Editore, 2014, pp. 53-65.

MOTTA 1890

E. Motta, *Libri di casa Trivulzio nel secolo XV con notizie di altre librerie milanesi del Trecento e del Quattrocento*, Como, Franchi di A. Vismara, 1890.

MOTTA 1895

E. Motta, *Notai milanesi del Trecento. (Primo spoglio dell'Archivio Notarile di Milano)*, in «Archivio Storico Lombardo», XXII, 1895, pp. 331-376.

MÜLLER 1990

W. Müller, s.v. *Aprile (d'Aprile, de Aprile, April, de Aprilis)*, in *Allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 3, Leipzig, VEB E.A. Seemann Verlag, 1990, pp. 774-777.

MURATORI 1728

L.A. Muratori, *Rerum italicarum scriptores ab anno aerae christianae quingentesimo ad millesimumquingentesimum*, XII, Mediolani, ex typographia societatis palatinae, 1728.

MUSEO 2013

Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea. Tomo secondo, Milano, Electa Editrice, 2013.

MUSUMARRA 1957

C. Musumarra, *La sacra rappresentazione della Natività nella tradizione italiana*, Firenze, Leo S. Olshcki Editore, 1957.

NEBBIA 1907

U. Nebbia, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, Amministrazione della Fabbrica del Duomo di Milano, 1907.

NOVA 1983

A. Nova, *I tramezzi in Lombardia fra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 1983, pp. 197-215.

NOVA 1994

A. Nova, *Hangings, Curtains, and Shutters of Sixteenth-Century Lombard Altarpieces*, in *Italian Altarpiece, 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford, Claredon Press, 1994, pp. 177-199.

Opere 2005

Opere insigni, e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del maestro di Trognano al Castello Sforzesco, atti del convegno, a cura di M. Bascapè, F. Tasso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005.

PALESTRA 1977

A. Palestra, *Le visite pastorali del card. Carlo Borromeo al Duomo e alla Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, in *Il Duomo, cuore e simbolo di Milano. IV centenario della dedizione (1577-1977)* (Archivio Ambrosiano XXXII), Milano, Nuove Edizioni Duomo, 1977, pp. 156-230.

PARTSCH 2007

S. Partsch, s.v. *Giovanni da Cairate*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 54, München-Leipzig, K.G. Saur, 2007, p. 536.

PARVIS MARINO 1999

L. Parvis Marino, s.v. *Garavaglia, Carlo*, in

Dizionario Biografico degli Italiani, 52, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1999, pp. 238-241.

PATETTA 1987

L. Patetta, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, clup, 1987.

PEDRALLI 2002

M. Pedralli, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002.

PICINELLI 1653

F. Picinelli, *Mondo simbolico, o sia università d'imprese scelte, spiegate ed illustrate con sentenze ed erudizioni sacre e profane*, Milano, per lo stampatore archiepiscopale, 1653.

Pinacoteca 2009

Pinacoteca Ambrosiana. Tomo quinto, Milano, Electa Editrice, 2009.

PIO 1498

G.B. Pio, *Enarrationes allegoricae fabularum fulgentii placiadis*, Mediolani, per magistrum Ulde-ricum Scinzenzeler, 1498.

PIRINA 1986

C. Pirina, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza* (Corpus Vitrearum Medii Aevi, IV. La Lombardia, 1), Firenze, Le Monnier, 1986.

POTESTÀ 2010

G.L. Potestà, *Dalla visione di Brigida di Svezia all'Adorazione di Filippo Lippi*, in *Filippo Lippi. La Natività*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2010, pp. 35-53.

REPISHTI 1998

F. Repishti, *Scultori e lapicidi nel Duomo di Milano (1501). Il registro 691 dell'Archivio della Fabbrica*, in «Arte Lombarda», 122, 1998, pp. 60-63.

ROMANO 1989

G. Romano, *Il trittico di Assiano firmato da Marco Longobardi e Giovanni Antonio da Cantù* [1989], in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Giangiaco- mo Feltrinelli Editore, 2011, pp. 121-127.

ROMANO 1990

G. Romano, *Per un documento del 1480* [1990], in G. Romano, *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Giangiaco- mo Feltrinelli Editore, 2011, pp. 199-206.

ROSSI 1991

M. Rossi, s.v. *Dolcebono, Giovanni Giacomo*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 40, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 412-417.

ROSSI 2003

M. Rossi, *Il dibattito per la costruzione del tiburio del Duomo dalle origini al 1500: tradizione e innovazione*, in *La cupola del tiburio*, a cura di G. Benati, Milano, Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, 2003, pp. 39-54.

ROSSI MINUTELLI 1978

S. Rossi Minutelli, s.v. *Casola (de Casolis), Pietro*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 21, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1978, pp. 375-377.

RUSCONE 1848

F.A. Ruscone, *Squarci delle celesti rivelazioni di Santa Brigida principessa del sangue reale di Svezia*, Milano, Boniardi-Pogliani di Ermenegildo Besozzi, 1848.

Sancti Ambrosii 1994

Sancti Ambrosii Episcopi Mediolanensis Opera, 22, a cura di G. Banterle, G. Biffi, I. Biffi, L. Migliavacca, Milano - Roma, Biblioteca Ambrosiana - Città Nuova, 1994.

SCHOFIELD 2002

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

Scultura 1997

Scultura lombarda del Rinascimento. I monumenti Borromeo, a cura di M. Natale, Torino, Umberto Allemandi & c., 1997.

SENSI 2006

M. Sensi, *Monti sacri, transfert di sacralità e santuari ad instar*, in *Tra monti sacri, sacri monti e santuari. Il caso Veneto*, atti del convegno, a cura di A. Diano, L. Puppi, Padova, Il Poligrafo, 2006, pp. 39-75.

SHELL 1992

J. Shell, *The Mantegazza brothers, Martino Benzone, and the Colleoni tomb*, in «Arte Lombarda», 100, 1992, pp. 53-60.

SHELL 1993

J. Shell, *Amadeo, the Mantegazza, and the facade of the Certosa di Pavia*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di

J. Shell, L. Castelfranchi, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 189-222.

SHELL 1995

J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, Umberto Allemandi & c., 1995.

SHELL, VENTUROLI 1987

J. Shell, P. Venturoli, s.v. *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 33, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1987, pp. 650-656.

SOLDI RONDININI 1984

G. Soldi Rondinini, *La fabbrica del Duomo come espressione dello spirito religioso e civile della società milanese (Fine sec. XIV-sec. XV)*, in G. Soldi Rondinini, *Saggi di storia e storiografia visconteo-sforzesche*, Bologna, Cappelli editore, 1984, pp. 49-64.

SOLDI RONDININI 1989

G. Soldi Rondinini, *Milano tra XIV e XVI secolo*, in *Florence and Milan: Comparisons and Relations*, II, atti delle conferenze, a cura di C.H. Smyth, G.C. Garfagnini, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1989, pp. 163-185.

STOPPA 1997

J. Stoppa, *Giovanni Antonio Piatti, le statue del tiburio del Duomo e la cultura figurativa milanese attorno al 1478*, in «Nuovi studi», 4, 1997, pp. 79-92.

STREHLKE 2004

C.B. Strehlke, *Italian Paintings, 1250-1450 in the John G. Johnson Collection and the Philadelphia Museum of Art*, Philadelphia, Philadelphia Museum of Art, 2004.

TANZI 1991

M. Tanzi, *Novità per l'Arca dei Martiri Persiani*, in «Prospettiva», 63, 1991, pp. 51-62.

Ticino 1999

Ticino ducale. Il carteggio e gli atti ufficiali, II, a cura di G. Chiesi, Bellinzona, Stato del Canton Ticino, 1999.

TOUBERT 2001

H. Toubert, *Un'arte orientata. Riforma gregoriana e iconografia*, a cura di L. Speciale, Milano, Jaca Book, 2001.

TOURNOY 1991

G. Tournoy, s.v. *Diedo (Diedus, Dedus, Didus), Francesco*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 39, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1991, pp. 769-774.

VENTURELLI 2000

P. Venturelli, "I vasi argentei, con bel smalto et oro / da lui già fatti con mirabil spesa". *Objetti preziosi in relazione al Moro e al tesoro sforzesco*, in "Io son la volpe dolorosa". *Il ducato e la caduta di Ludovico il Moro, settimo duca di Milano (1494-1500)*, catalogo della mostra, a cura di E. Saita, Milano, Comune di Milano, 2000, pp. 39-52.

VENTUROLI 1982

P. Venturoli, *Il restauro dell'ancona dell'Assunta a Morbegno* [1982], in P. Venturoli, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino, Umberto Allemandi & c., 2005, pp. 11-12.

VENUTI 2008

M. Venuti, *L'editio princeps delle Mythologiae di Fulgenzio. Ioannes Baptista Pius, Enarrationes allegoricae fabularum fulgentii placiadis, Mediolani 1498*, in «Paideia», LXIII, 2008, pp. 407-426.

Viaggio 1494

Viaggio a Gerusalemme di Pietro Casola [1494], a cura di A. Paoletti, Alessandria, Edizioni dell'Orso, 2001.

VIGANÒ 1996

A. Viganò, s.v. *Briosco (Brioschi; da Briosco)*, in *Saur allgemeines Künstlerlexikon. Die bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, 14, München-Leipzig, K.G. Saur, 1996, pp. 249-250.

VILLATA 2005

E. Villata, *Gaudenzio Ferrari e la Spogliazione delle vesti al Sacro Monte di Varallo*, in «Arte Lombarda», 145, 2005, pp. 76-92.

WARBURG 1893

A. Warburg, *La Nascita di Venere e la Primavera di Sandro Botticelli. Un'indagine sulle rappresentazioni dell'Antico nel primo Rinascimento italiano* [1893], in A. Warburg, *Opere*, 1. *La rinascita del paganesimo antico e altri scritti (1889-1914)*, a cura

di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2004, pp. 77-161.

WARBURG 1929

A. Warburg, *Mnemosyne. L'Atlante delle immagini* [1929], a cura di M. Ghelardi, Torino, Nino Aragno Editore, 2002.

WELCH 1995

E.S. Welch, *Art and authority in Renaissance Milan*, New Haven - London, Yale University Press, 1995.

ZANOBONI 1994

M.P. Zanoboni, *De suo labore et mercede me adiuvavit: la manodopera femminile a Milano nell'età sforzesca*, in «Nuova Rivista Storica», LXXVIII, 1994, 1, pp. 103-122.

ZANOBONI 1996

M.P. Zanoboni, *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano sforzesca (1450-1476)*, Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1996.

ZANOBONI 1997

M.P. Zanoboni, *Commercio del legname e dei laterizi lungo il Naviglio Grande nella seconda metà del '400*, in M.P. Zanoboni, *Produzioni, commerci, lavoro femminile nella Milano del XV secolo*, Milano, CUEM, 1997, pp. 39-86.

ZARDIN 1987

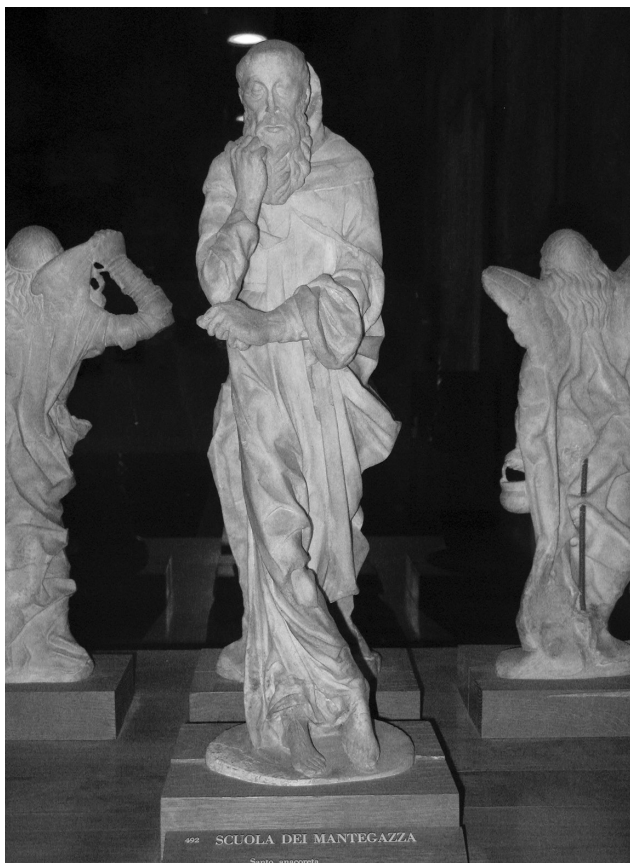
D. Zardin, *Le confraternite in Italia settentrionale fra XV e XVII secolo*, in «Società e storia», 35, 1987, pp. 81-137.

ZARRI 1990

G. Zarrì, *Le sante vive. Cultura e religiosità femminile nella prima età moderna*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1990.

ZOPPÈ 1992

L. Zoppè, *Arti e mestieri in Lombardia. 2000 anni di vita artigiana*, Milano, Credito Artigiano, 1992.



Piatti impolverati (1) al Castello Sforzesco di Milano, nell'allestimento BBPR

Marco Tanzi

Piattifornication?

Ho accettato con grande piacere l'invito della rinnovata redazione di «Concorso» di fare da sherpa per questo fascicolo monografico dedicato a uno dei temi più sfuggenti nel panorama figurativo della Lombardia sforzesca. Federico Giani si addentra infatti nel problema spinoso del perduto altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano: uno dei monumenti chiave che ci avrebbe permesso di comprendere meglio l'evoluzione della scultura del Rinascimento in un trentennio cruciale nella capitale del Ducato e, di conseguenza, in tutta la regione; smembrato e distrutto, auspice Carlo Borromeo, a nemmeno un secolo dalla messa in opera. Ho colto l'occasione anche perché seguire questo lavoro mi aiuta a riprendere confidenza con argomenti che ho iniziato a frequentare un quarto di secolo fa, precisamente nel 1991, e ai quali ho in animo di dedicare, in un futuro non lontano, *Il nodo dell'arca*, una raccolta di studi sulla scultura lombarda, in marmo e in legno, tra Quattrocento e Cinquecento.

L'impalcatura di questo numero si regge sulle solide fondamenta del regesto, una fitta trama di quasi 150 documenti finalmente disponibili in sequenza e con trascrizioni corrette che non solo ci fanno seguire da vicino la scansione temporale dei due cantieri dell'impresa, quello solariano del 1472-1480 e quello amadeesco del 1492-1499, ma esamina anche la genesi del monumento e l'attenzione ducale per le proprie cappellanie, argomento caro a Monica Visioli. Federico non butta fumo negli occhi: dichiara subito, onestamente, che «Le conclusioni non sono sconvolgenti: l'altare, costruito fra il 1472 e il 1499, era e resta perduto, demolito entro il novembre del 1595. Credo però che questa ricerca, oltre a riconfermare cose che già sappiamo, per esempio che la scultura lombarda è – in larga parte – una questione di botteghe, contribuisca nel suo piccolo a rilanciare uno degli interrogativi fondamentali per questo tratto della storia dell'arte: dove e quando nasce quella cifra espressionistica che da Lanzi in poi è riconosciuta come elemento distintivo della scultura lombarda di metà Quattrocento?». È perciò da elogiare il tono piano e ragionevole con cui sono trattati snodi critici particolarmente scottanti come quelli relativi alla prima fase dei lavori per l'altare sotto la direzione di Guiniforte Solari, nella quale i due protagonisti sono il pavese Giovanni Antonio Amadeo e il milanese Giovanni Antonio Piatti, circondati da una torma di lapicidi preposti, credo, alle parti decorative, pagati di volta in volta con la formula di rito: «super ratione operum suorum fiendorum circha ornamenta altaris Sancti Ioseph». Si coglie bene l'animazione del cantiere: c'è il

magister a lustrando i marmi, ci sono fabbri e operai che sistemano le parti metalliche delle finestre e le gravelle, mentre Lazzaro Palazzi – che ogni tanto spunta fuori e prima o poi bisognerà capire chi è davvero – lavora a un fregio con motivi vegetali. In poco tempo alcuni passano di grado e da lapicidi diventano *magistri a figuris*, ma si ha la netta impressione che in mezzo a questo fervore di opere gli elementi principali, le statue, tocchino solo ad Amadeo e Piatti.

La seconda fase, nell'ultimo decennio del secolo, vede invece un monologo in solitaria dell'Amadeo e ci rivela un monumento coloratissimo, ricco di policromie e dorature messe da Matteo de Fedeli, che non saranno troppo piaciute al Borromeo, insieme a «gli Ercoli [e] li candileri», che infatti l'arcivescovo ordina subito di levare di torno. Giovanni Bernardino Scotti, intanto, dipinge la copertina a monocromo verde che protegge il *Compianto*. Federico cerca anche di ricostruire la struttura dell'altare alla luce della grande diffusione del culto di San Giuseppe a Milano, tra la beata Veronica da Binasco e la *Summa de donis Sancti Ioseph* di Isidoro Isolani – incrociati qualche anno fa schedando la *Fuga in Egitto* del Bramantino a Orselina – non dimenticando i preziosi ammonimenti di Teresa Binaghi sulle possibili analogie con le grandi macchine lignee di Vigevano e, soprattutto, di Mortara. Ci accompagna poi, passo dopo passo, tra gli accadimenti cinquecenteschi: l'esecuzione di una copertina, manutenzioni, ridorature, piccole sistemazioni che si diradano, pochi lasciti o benefici, la vistosa ostilità carliana, uno svaporare che culmina nella distruzione e nell'incredibile scomparsa di tutta quella Russia di statue, rilievi, ornamenti, pilastri, candelabri, fogliami. Forse soltanto un affusolato *Angelo con la corona di spine* del Museo del Duomo (inv. 127), secondo Federico, potrebbe essere l'unico relitto del naufragio di questa impresa meravigliosa.

Già, Giovanni Antonio Piatti...

I ragazzi di «Concorso» evidentemente non si sono lasciati impressionare dal fatto che mi sono di recente macchiato del delitto, raccapricciante quant'altri mai, di «viral "Piattification" of Milanese Renaissance sculpture», e che sia «chiefly responsible for the modern emphasis upon Piatti». *Ciumbia!* avrebbero detto i milanesi di una volta.

E allora raccontiamola per bene dall'inizio, tra metodo e pedagogia, questa storia.

Non mi ero mai occupato a fondo di scultura fino al 1990-1991 e fu un caso del tutto fortuito quello di imbattermi, nell'Archivio di Stato di Cremona, nelle due sbiadite foto di Aurelio Betri che avevano immortalato poco dopo la metà dell'Ottocento alcuni degli elementi che avevano fatto parte del monumento più affascinante della stagione rinascimentale lombarda: l'*Arca dei Martiri Persiani* già nella cappella Meli di San Lorenzo a Cremona. A quel tempo lavoravo su Boccaccio

Boccaccino ma, ripensandoci con il senno di poi, le mie ricerche non aggiunsero proprio niente di nuovo sul caposcuola della pittura cremonese tra Quattrocento e Cinquecento, favorendo soltanto la divulgazione delle proposte, quelle sì innovative, di Sandro Ballarin sulla cronologia e sul reale ruolo del pittore nello scacchiere del classicismo «attorno l'anno 1500» in Italia settentrionale. Le scoperte più significative quanto, devo ripeterlo, casuali di quelle indagini mi dirottaron in tutt'altra direzione, verso temi che avrebbero segnato i miei studi per una vita: la pala dell'altare maggiore del Duomo di Cremona, eseguita da Bonifacio Bembo negli anni Sessanta del XV secolo, e l'arca piena di mistero, ammirata prontamente da Marcantonio Michiel e smembrata alla fine del Settecento.

Non sono ancora riuscito, dopo tutti questi anni, a farmi un'idea definitiva dell'aspetto del sepolcro voluto dall'abate Antonio Meli: i modelli portati come riferimento nel contratto del 14 marzo 1479 con Giovanni Antonio Piatti sono del massimo prestigio – l'Arca di Sant'Agostino a Pavia, quella di San Pietro Martire a Milano e quella di San Domenico a Bologna –, mentre i paralleli e i riflessi compositivi nel panorama delle sepolture lombarde mi spingono molto vicino a una soluzione che però non mi soddisfa mai a pieno. Faccio fatica a immaginare l'arca con ogni pezzo al suo posto, secondo le volontà espresse dall'abate, a occupare, maestosa eppure «laboriosa, sottile, perforata e rilevata», lo spazio così luminoso della cappella di famiglia, tra un polittico di Paolo Antonio de Scazoli e «la Pietà de terra cotta» di Guido Mazzoni.

Grazie all'imponente regesto dei documenti amadeeschi, pubblicato nel 1989, era emerso che Piatti, Amadeo, Giovanni Giacomo Dolcebuono, Lazzaro Palazzi e Antonio da Lecco, il 15 settembre 1473 formalizzano a Milano un patto di associazione e di mutua collaborazione, in previsione dell'affidamento dei lavori alla facciata della Certosa di Pavia e di eventuali altre imprese a Milano o nei territori del Ducato; mentre il 15 novembre 1476 sono solo Piatti e Amadeo a stipulare un analogo contratto di collaborazione anche per impegni al di fuori del Ducato. Il 26 febbraio 1480, alla morte del Piatti, l'impresa cremonese non è ancora ultimata e il 18 agosto subentra in sua vece l'Amadeo. Questi alla consegna del monumento si guarda bene dal lasciarvi, oltre alla segnatura I. A. AMADEO F. H. O. e alla data del 6 ottobre 1482, anche la firma del defunto, così se ne assume l'esclusiva responsabilità, aggiudicandosi anche altre commissioni di prestigio per il Duomo di Cremona. Da quella firma così perentoria traggono origine tutte le difficoltà critiche successive.

Semplificando, il mio lavoro consistette nel mettere in parallelo monumenti e documenti: sculture e bassorilievi da una parte, carte d'archivio, fonti e guide dall'altra. Quando era integra, come si è visto, l'arca portava soltanto la firma dell'Amadeo, ma gli elementi allora conosciuti – gli otto riquadri con

le *Storie dei Martiri Persiani* rimontati nei pulpiti neoclassici della cattedrale cremonese e i due tondi con l'*Annunciazione* e la *Natività*, rispettivamente al Louvre (inv. RF 576) e al Castello Sforzesco di Milano (inv. 1200) – avevano sempre dato parecchio filo da torcere agli studiosi perché nei caratteri dello stile non vi riconoscevano in pieno quelli del grande maestro pavese: erano molto più espressionisti e, soprattutto, c'era l'ampio utilizzo di quei panneggi cartacei che rappresentavano la sigla peculiare, da Girolamo Luigi Calvi – 1863 – in poi, del cosiddetto “stile mantegazzesco”. Per cui si doveva ricorrere a una «svolta espressionistica» o a una «seconda maniera» dell'Amadeo, pesantemente influenzata dai modi dei fratelli milanesi Cristoforo e Antonio Mantegazza.

Torniamo alle foto di Aurelio Betri, che riproducono l'*Annunciazione* del Louvre e tre statuette già al culmine del monumento, che ho identificato nella cosiddetta *Madonna Foulc* del Philadelphia Museum of Art (inv. 1930-1-74) e nei *Santi Benedetto* e *Lorenzo* del John & Mable Ringling Museum of Art di Sarasota (inv. SN 5359, SN 5358). La *Madonna* e i due *Santi* sono ancora insieme nel 1889 a Parigi; schedati come opere de «Les Mantegazza», ma collegati ancora, per l'ultima volta, all'*Arca dei Martiri Persiani* e fotografati a piena pagina nel catalogo della raccolta di Émile Gavet. L'antiquario parigino li possiede da oltre un decennio almeno, visto che sono esposti, insieme al rilievo della stessa mano di proprietà di Louis Courajod con le *Virtù teologali* ora al Louvre (inv. RF 1182), alla grande mostra d'arte antica per l'Esposizione universale del 1878 al Palais du Trocadéro. Potrebbe essere stato proprio lui ad acquistarli a Cremona o a Piacenza presso il conte Vincenzo Galli «e figlia». C'è una sorta d'incandescente *fil rouge* di scambi antiquariali in questi anni tra Cremona e Parigi, che porta nella capitale francese il tondo – che prima di approdare al Louvre nel 1882 transita nella collezione del pittore Charles Timbal – e gli elementi apicali dell'*Arca Meli* e, non dimentichiamolo, la *Porta Stanga* ora al Louvre (inv. RF 204). Bisogna capire quanto abbia a che fare con queste vicende proprio Louis Courajod: il futuro conservatore del dipartimento delle sculture del Louvre è infatti a Cremona nel 1874 per tentare di scoprire negli archivi il nome dell'autore del portale in vista dell'acquisto da parte del museo e compra per sé, non si sa dove – sono convinto da tempo, senza conferme documentarie, purtroppo, che la collocazione originaria fosse il pontile del Duomo di Cremona –, le *Virtù* oggi al Louvre. Con l'asta Gavet del maggio-giugno 1897, comunque, la *Madonna con il Bambino* entra nella collezione di Edmond Foulc, per poi passare nel 1930 a Filadelfia. Una volta separate, le tre statuette non saranno più messe in relazione con l'arca: dopo un secolo esatto saranno però ricomposte, in maniera del tutto inconsapevole, in una mostra itinerante negli Stati Uniti, *The Sforza Court*. Non è mai stato raccontato il capitolo americano della vicen-

da dei *Santi* ora a Sarasota: lo faccio ora per sommi capi contando di tornarci prossimamente perché è un episodio della grande stagione del collezionismo tra Europa e America, con i protagonisti che sembrano usciti dalle pagine di Henry James o Edith Wharton. Nell'estate del 1889 Mr. e Mrs. William Kissam Vanderbilt – erede di un impero fondato sul trasporto marittimo e su ferrovia –, accompagnati a Parigi dal loro architetto, il celebre Richard Morris Hunt, acquistano le statuette con *San Benedetto* e *San Lorenzo* da Gavet per la residenza estiva di Newport, Marble House. Mi chiedo perché i Vanderbilt si siano assicurati solo i due *Santi*, staccandoli per sempre dalla loro *Madonna*, ma non ho una risposta sensata. Posso solo registrare che da una foto scattata nell'abitazione di Émile Gavet poco prima, immagino, della loro vendita, le due statuette non affiancano la *Madonna* ma un'anconetta dipinta, mentre la Vergine è collocata autonomamente sopra uno stipo in un'altra zona del gremittissimo ambiente. In un'altra immagine solo all'apparenza identica (in realtà si possono constatare un sacco di spostamenti), pubblicata nel catalogo della vendita Gavet del 1897, la *Madonna* è ancora nella medesima posizione mentre le statuette sono state sostituite da altre. Mrs. Vanderbilt, nata Alva Erskine Smith, è impegnatissima nel movimento per ottenere il suffragio femminile e la parità di diritti per le donne: dopo il divorzio del 1895 – uno scandalo per l'epoca e una liquidazione miliardaria – e il nuovo matrimonio l'anno successivo con Oliver Hazard Perry Belmont, mantiene per sé Marble House e diverse altre tenute. Negli anni che precedono e seguono la prima guerra mondiale, tuttavia, vivendo per la maggior parte del tempo a Parigi e nel castello d'Augerville, nel Loiret, matura la decisione di vendere la collezione di Marble House: nel 1927 tutti gli arredi della Gothic Room (i due *Santi* sono immortalati anche in questa sistemazione), circa 350 pezzi statuette comprese, entrano tramite Joseph Duveen nella raccolta, che proprio in quell'anno cominciava a formarsi, di «the circus king» John Ringling, «il quale era contemporaneamente alla ricerca di colossali numeri per il circo e dei più enormi quadri barocchi disponibili sul mercato per il suo palazzo di stile veneziano a Sarasota».

Se i due *Santi*, tra Marble House a Newport e Ca' d'Zan a Sarasota, spariscono dagli studi, la *Madonna* ex Foulc episodicamente vi ricompare: dopo Leo Planiscig, che nel 1929 aveva pensato all'Amadeo, nell'immediato dopoguerra diventa oggetto delle sterili controversie tra Gian Alberto Dell'Acqua ed Edoardo Arslan. Entrambi la riferiscono a Cristoforo ma trovano comunque il modo di litigare, e ferocemente, sulla cronologia: per Arslan la giovinezza di Cristoforo, «delinea la potente figura di una specie di Pollaiuolo lombardo». L'accanimento polemico di quegli anni sul ruolo di Amadeo e dei Mantegazza e sulla fisionomia stilistica dei fratelli milanesi è stato uno dei capitoli più grigi

della storiografia artistica lombarda; l'intensità della cagnara era inversamente proporzionale alla qualità della ricerca: le costruzioni fatte sul niente, gli errori e i fraintendimenti di quella stagione si sono tramandati accademicamente, per così dire, di padre in figlio per decenni, impedendo di fatto la serena lettura di una pagina fondamentale della storia dell'arte in Valpadana.

Ripensandoci adesso, il mio ragionamento dei primi anni Novanta fu condotto forse in maniera troppo poco raffinata, come tagliato con l'accetta:

1) Esiste una decisa omogeneità stilistica tra le statuette ora in America e buona parte del materiale che si collega all'arca, oltre che con un gruppo compatto di opere diviso tra il Louvre, il Victoria and Albert Museum di Londra e la Certosa di Pavia che la critica ha assegnato alla stessa mano: quella di Cristoforo e/o di Antonio Mantegazza.

2) Lo stile di queste opere non corrisponde a quello di Giovanni Antonio Amadeo, che ha apposto la sua firma al monumento.

3) Esiste un documento in cui l'abate Meli commissiona l'*Arca dei Martiri Persiani* a Giovanni Antonio Piatti.

La conseguenza più ovvia fu ipotizzare che la *Madonna Foulc*, i *Santi* di Sarasota, i tondi del Louvre e del Castello Sforzesco e quattro statuette di *Angeli* sempre al Castello (inv. 1199, 1203, 1208, 1213) fossero opera di Giovanni Antonio Piatti. Gli otto riquadri con le scene di martirio del Duomo di Cremona presentano invece maggiori disomogeneità, stilistiche e qualitative, e per stabilire il grado di autografia e di rifinitura da parte di Piatti o di Amadeo, che con la sua bottega li ha messi in opera, vanno pensati in un altro modo. In alcuni la mano del Piatti è più evidente, in altri meno; ciò che invece è più difficile da cogliere nella sua solitaria autonomia è l'intervento di Giovanni Antonio Amadeo. E da qui, credo, si può cominciare a discutere.

Nel frattempo emergeva un altro dato di non minore importanza: Janice Shell riferiva su basi documentarie garantite ad Antonio Mantegazza l'ancona marmorea donata nel 1491 alla chiesa dell'Assunta a Campomorto. Lo stile palesato dall'altare esclude che Antonio possa essere anche l'autore della maggior parte delle opere che gli sono state attribuite: proprio quelle segnate da una forte espressività e dall'uso insistito dei panneggi cartacei. Una simile scoperta sarebbe dovuta andare a braccetto con l'identificazione, dovuta a Charles Morscheck, della *Madonna con il Bambino* in pietra d'Angera nella chiave di volta della settima cappella di destra alla Certosa di Pavia con quella commissionata nel 1478 a entrambi i fratelli Mantegazza per la *capella dupla* della chiesa. Curiosamente però si ha l'impressione che i ritrovamenti e lo stile delle due opere siano risultati per alcuni quasi d'inciampo più che d'aiuto per la soluzione di queste vicende.

Lavorando invece sull'ancona di Campomorto e sulla *Madonna* certosina con Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, si è tentato qualche anno fa di ricostruire un profilo più coerente delle personalità dei due fratelli e di mettere le basi per un catalogo ampio e omogeneo di entrambi. Per Cristoforo abbiamo adottato e integrato una parte del nucleo di sculture individuato da Laura Cavazzini e Aldo Galli tra Amadeo e il supposto Cristoforo Mantegazza e didascalizzato cautamente da loro come di «Scultore lombardo». Il gruppo, che oggi mi pare non del tutto compatto, era stato analizzato in maniera indipendente da Roberto Cara, con adeguati distinguo e importanti aggiunte, tra le quali una bella *Madonna con il Bambino* già Visconti Venosta che ricompare proprio ora sul mercato milanese. Per Antonio invece la critica si ostina a non volere accettare i dati oggettivi forniti dall'ancona di Campomorto, sostenendo che «Il livello qualitativo disomogeneo e prevalentemente mediocre dei rilievi dell'altare lascia supporre un largo intervento di collaboratori», come si legge alla voce *Mantegazza* nel *Dizionario Biografico degli Italiani*. Non è così: il livello non è disomogeneo né mediocre, solamente diverso da quello che si supponeva essere lo “stile mantegazzesco”, dunque inammissibile. Per ragioni ideologiche, non scientifiche, filologiche o formali.

Intendiamoci, la mia «viral “Piattification”» così indigesta – che dire allora della coiranizzazione bulgara di Brescia o dei maldestri tentativi di rodarizzazione dell'antica diocesi di Como e di una nuova fetta del mercato antiquario? – può essere oggetto di obiezioni per i complicati ma non impossibili rapporti stilistici del nucleo ricostruito con l'unica opera firmata dallo scultore milanese, il *Platone* di casa Piatti ora all'Ambrosiana (inv. 41), datato 1478. Sono sempre convinto, tuttavia, che tali dubbi si possano ragionevolmente sbrogliare in considerazione del materiale utilizzato e della scala monumentale dell'immagine in un artista più a suo agio nelle sottigliezze miniaturistiche delle piccole dimensioni. Se nel contratto con Antonio Meli Giovanni Antonio Piatti è definito a chiare lettere «lapidum sculptore seu incisore», non sarà forse il caso di riflettere un attimo su questa seconda, esplicita qualifica, sulla quale richiama opportunamente la mia attenzione Federico? Nel *corpus* di opere aggregato intorno all'*Arca dei Martiri Persiani*, piuttosto, non si può stare a cavillare se la *Madonna* Foulc è di Piatti e i due *Santi* di Sarasota sono di Amadeo o viceversa, o se nessuna di queste sculture è di Piatti o di Amadeo ma sono invece riferibili a Gabriele e Pietro da Rho, come alcuni oggi sostengono. Siamo infatti in presenza di un raggruppamento dalle caratteristiche stilistiche ed esecutive di un'omogeneità indiscutibile, realizzato a una temperatura qualitativa ed espressiva elevatissime, virtuosistiche e febbricitanti insieme. Giovanni Antonio Amadeo – del quale non sono assolutamente messi in dubbio

la qualità e il virtuosismo ma la disposizione espressionista –, non arriva nemmeno a sfiorare queste formule espressive per attitudini totalmente diverse, alimentate da un fondo carsico di classicismo tornito che riaffiora sempre e segna indissolubilmente anche le sue prove più aspre e arrovellate. Ne è buona conferma il riquadro con l'*Elemosina di Sant'Imerio* del 1484 nel Duomo di Cremona, realizzato con la collaborazione del nipote Tamagnino. È un vero peccato che, in mezzo a tante chiacchiere, non esista ancora una lettura stilistica adeguata di questo rilievo tanto celebre e a così breve distanza fisica dai riquadri istoriati dell'arca da poter saltabeccare dall'uno agli altri senza troppi sforzi, proprio per spiegare l'abisso, esecutivo ma anche concettuale, che corre tra le due imprese o cos'è lo stile dell'Amadeo dopo l'incontro ravvicinato con l'*Arca dei Martiri Persiani*. Possibile che non si sappia distinguere tra la crudeltà implacabile dei personaggi del Piatti e la solenne, rarefatta severità di Amadeo? O che non si sappiano cogliere le differenze tra la capacità di impaginare le scene per contrasti e l'affilatissima sintesi formale delle figure del Piatti – il ragazzo-locusta in bilico su un treppiedi al centro della *Condanna*, per esempio, o la Santa Marta scalena e come precipite priva di equilibrio, sulla destra del *Rogo*; o sempre lei, rinsecchita come uno stoccafisso mentre sta per essere infilata nel pozzo a testa in giù –, con una decisa propensione per l'appiattimento verso lo stacciato, e l'accuratezza da consumato perfezionista, la raffinata chiusura delle forme, sempre alla ricerca della terza dimensione, di Amadeo? Così, per esempio, nei mendicanti inginocchiati davanti al vescovo o nel gioco sapiente di pesi e contrappesi con cui è articolato l'episodio, dove ogni gesto è bilanciato simmetricamente da un altro. Tutte le figure di Amadeo sono piantate a terra con equilibrio esemplare e i volti non trasmettono inquietudine di sorta ma serenità operosa, quasi leziosa; i personaggi di Piatti invece inscenano danze macabre, urlano, si tormentano e si contorcono, piangono, muoiono.

Se uno si prende la briga di fare le pulci a una determinata ipotesi facendosi forza con la pignoleria, ha il dovere di essere estremamente preciso, senza incorrere in errori e omissioni: quindi, al di là di Gesuiti e Gesuati, che non sono davvero la stessa cosa, non può non ricordare che nel 1478 Giovanni Antonio Piatti aveva ottenuto e portato a compimento a Cremona una commissione di rilievo nel coro della cattedrale, il perduto pontile «de lapidibus marmoreis et cum columnis item marmoreis».

Se Gianni Romano vede i due tondi di Milano e Parigi come «un'ostia fragile e trasparente, con figure in filigrana percorse da saettature di luce», a me sembra ovvio pensare che Giovanni Antonio Piatti sia salito sulla facciata del Duomo di Cremona per ammirare da vicino quelle tre meraviglie intagliate intorno all'anno 1300 in giganteschi ossi di seppia che sono la *Madonna con il Bambino* tra *Sant'Imerio* e *Sant'Omobono* di Marco Romano. Chi non le ha mai

viste con i propri occhi dalla loggia del protiro non può immaginare il miracolo tecnico e illusivo – mirabile, geniale – che non lascia intendere al passante, dalla piazza, che tre statue di una tridimensionalità così profonda e monumentale hanno uno spessore solo poco più corposo di quello di una tavola da surf. Per quanto riguarda invece Gabriele e Pietro da Rho, essendo ben nota la fisionomia di Pietro, credo che vada maggiormente messa a fuoco quella di Gabriele prima di accostare – senza documenti garantiti né opere sicure – i nomi di questi scultori di seconda schiera a un vertice assoluto della scultura del Rinascimento come l'arca. Ma se nel catalogo di Pietro è impresa davvero improba cercare un capolavoro, per Gabriele bisognerà trovare opere di qualità strepitosa e oltre ogni ragionevole dubbio perché si possa accedere a una tale remota eventualità. Se qualcuno non riesce proprio a fare a meno di vederli implicati nell'arca credo che si dovrà accontentare, al massimo, di farli accomodare nella schiera dei lustratori o degli addetti alla messa in opera del monumento, con la generosa concessione di mettere mano a qualche elemento ornamentale o alla finitura di qualche scena iniziata da altri (le sgrammaticature suggerirebbero quella dei *Cadaveri gettati sul rogo*).

Le testimonianze documentarie e letterarie, poi, insieme al prestigio dei committenti e delle imprese – e Federico lo ricorda bene nel suo intervento – contribuiscono a scandire con la giusta gradualità le coordinate e le gerarchie dei vari artisti.

Sono anche convinto che certe prese di posizione metodologiche non possano andare a corrente alternata o a giorni alterni: se il *Platone* deve escludere senza via di scampo la possibilità di assegnare al Piatti una serie di opere che gli sono state riferite su attendibili basi stilistiche e documentarie, perché, viceversa, l'ancona documentata di Campomorto dev'essere tolta, e con sommo disdoro per chi ce l'ha inserita, dal catalogo di Antonio Mantegazza? Solo perché non corrisponde all'immagine del suo stile che si è artificiosamente costruita senza alcun sostegno oggettivo da un secolo e mezzo a questa parte? E, ancora una volta sintetizzando: non è che si voglia negare l'importanza di Cristoforo e di Antonio Mantegazza nei maggiori cantieri tra Milano e Pavia, anche se torna alla memoria, e con un certo divertimento, non lo nego, il motto tombale di Ulrich Middeldorf che mi raccontò Antonio Boschetto quasi quarant'anni fa: «I Mantegazza non esistono». Si vuole più semplicemente affermare che il loro stile è altra cosa da quello che, dal Calvi in poi, aveva improntato gli studi sulla scultura lombarda. Non sono i Mantegazza a non esistere, non esiste lo "stile mantegazzesco": è una sigla sbagliata alla luce di quanto appena elencato, che non può definire il rinnovamento della scultura in Lombardia. Ma questo non si può e non si deve dire, è ancora oggi una bestemmia. Tuttavia io

non vorrei sopportare, oltre al peso della colpa per la «viral “Piattification”», il rimorso insopportabile di essere stato anche «the killer of the Mantegazza Bros». Perché Cristoforo, lungi dall’aver brevettato i panneggi cartacei e lo “stile mantegazzesco”, è un bellissimo scultore a cavallo tra tardogotico e Rinascimento umbratile, con un catalogo di opere veramente scelto, raffinato e allo stesso tempo concreto. Antonio non è un artista rivoluzionario bensì un moderato: tutto qui, non credo che ci si debba suicidare per questo, e nemmeno stracciarsi le vesti. Sulla base non effimera dell’altare di Campomorto si riesce a costruire un catalogo omogeneo che lo segnala, in questa fase, come un alfiere del protoclassicismo, in parallelo con pittori come Francesco Francia e Giovanni Agostino da Lodi (ho mostrato in più occasioni i confronti tra l’*Adorazione dei pastori* di Campomorto e la tavola Kress del lodigiano ad Allentown, inv. 1961.41), con vertici e cadute, come tutti. Quella più imbarazzante riguarda la «sgangherata» *Adorazione dei Magi* del Capitolo dei Padri alla Certosa, che – come ha già detto Roberto Cara – potrebbe essere stata iniziata da Cristoforo e portata a termine, diverso tempo dopo e contro voglia evidentemente, da Antonio, al quale spettano anche la predella e i non spregevoli *Profeti* nei tondi della cornice. Ma anche per quanto riguarda il momento precedente si può disporre di un buon numero di opere di Antonio che tengono conto del registro dei tempi, tra Milano e Pavia, e sono siglate da una cifra personalissima senza tuttavia spingersi all’oltranzismo espressivo di quelle che sono passate – giustamente – nel catalogo di Giovanni Antonio Piatti.

Il mio approccio è consistito nel pormi idealmente davanti all’arca senza alcun pregiudizio, a mente sgombra e con occhi vergini, cercando di mettere insieme, lo ripeto, le occorrenze stilistiche con quelle documentarie: in questo modo, con un po’ di buon senso, sono arrivato a una mia conclusione. Chi dissente da questa ricostruzione, invece, parte quasi sempre da una tesi preconfezionata da convalidare a tutti i costi, cercando appigli un po’ alla cieca non tanto per puntellare le proprie ipotesi quanto per confutare le mie; a volte arrampicandosi sugli specchi, a volte utilizzando secondo le proprie personali esigenze le indicazioni di metodo, spesso non potendo fare conto su uno strumento indispensabile per la nostra disciplina: l’occhio. Altre volte ancora, più semplicemente, facendo un gran pasticcio, tra ottusità e cocciutaggine, improvvide fughe in avanti e brusche retromarce – «La *Madonna Foul* è di Amadeo e i due *Santi* di Sarasota sono di Piatti». Contrordine! «La *Madonna* è di Piatti e i *Santi* sono di Amadeo». Cerchiamo un’alternativa? «Ma non è che sarà tutto dei fratelli da Rho?» –, formule bislacche, come «Ditta Amadeo-Piatti», o «Amadeo-Piatti (impresa di)», che forniscono un impietoso termometro del grado di fraintendimento di documenti e di pratiche operative di per sé piuttosto chiare. Né ci si può appiattare, in nome

della *connoisseurship*, sulle posizioni di chi esperto di questi argomenti proprio non è, se in tema di scultura lombarda scambia Giovanni Angelo del Maino per Francesco di Giorgio Martini. Revisionismi e rimescolamenti di carte tra una citazione dimenticata più o meno volontariamente, una primogenitura non riconosciuta e un'ipotesi altrui data per propria: questo è in gran parte il panorama degli studi sulla scultura del Rinascimento in Lombardia, oggi.

Le parole finali del mio intervento del 1991 erano queste: «mi preme solamente di ribadire che quella sorta di bipolarismo Amadeo-Mantegazza che certo dovette esistere, come testimoniano i documenti, ma che improntò in maniera troppo accesa gli studi di quegli anni, sia da rimeditare alla luce delle nuove scoperte, in favore di una visione più articolata e dialettica della scultura lombarda del secondo Quattrocento, auspicando che il ritrovamento di altri documenti possa finalmente restituire una fisionomia a quegli artisti, e sono molti, di cui conosciamo solo il nome». Non era una dichiarazione di guerra ma d'intenti; bastava leggerla, non c'era bisogno di stare a interpretarla. Da qualche parte però è stata presa come un delitto di lesa maestà nei confronti dei fratelli Mantegazza, di Dell'Acqua, della memoria di Arslan o di chissà che caspita d'altro ancora. Amen.

I vecchi auspici, però, non sono rimasti lettera morta e un poco alla volta trovano soddisfazione, soprattutto quando si incontra qualcuno che ragiona con la propria testa e senza pregiudizi di sorta, come nel caso di questo sereno e maturo contributo di Federico Giani, che riesce anche a liquidare, spero definitivamente, la proposta di agganciare all'altare di San Giuseppe un pezzo erratico di qualità corrente come il frammento di *Presepe* di Campione d'Italia. Come dicevo in apertura, poi, questo numero di «Concorso» è uno stimolo forte per farmi riprendere in mano appunti, notizie e impressioni in parte tenute nei cassetti da troppo tempo e in parte emerse dagli studi e dai sopralluoghi condotti con Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa tra il 2008 e il 2010 in preparazione alle mostre di Casale Monferrato e di Rancate. Ora sta arrivando il momento di tornarci su, ampliando spunti solamente sfiorati, pubblicati sotto forma di sms o brevi note, o ancora progetti rimasti allo stadio embrionale, da approfondire e rimeditare. Così, per esempio, lavorare sulla facciata della Certosa di Pavia: sulle *Storie bibliche* là in alto e su quelle evangeliche di sotto, dove Antonio Mantegazza c'è eccome. O ribadire più nel dettaglio il ruolo primario e la modernità espressiva di Alberto Maffioli da Carrara, autore della decorazione del lavabo dei monaci e della più bella scultura della Certosa di Pavia, il *Compianto* nel Capitolo dei Fratelli. O provare a risolvere i rebus della tomba di Gian Ludovico Pallavicino e della moglie Anastasia Torelli a Cortemaggiore. O raccontare per bene, come in un racconto breve, la *provenance* qui solo accennata delle statuette americane dell'*Arca dei Martiri Persiani* tra Cremona,

Parigi e l'America della *Gilded Age*; Gavet e Foulc, Alva Erskine Smith Vanderbilt Belmont, fantastiliardi e feste epocali, Metropolitan Opera House e National Woman's party, prodighe beneficenze e lo yacht Alva, tra la Fifth Avenue, Marble House, il castello d'Augerville e molte altre incredibili magioni. E intanto ricostruire il gusto di questi grandi collezionisti, le vite, gli intrecci, chi è stato in quelle case. Ma anche capire che tipo di riscontro abbia incontrato, da subito, l'arca: nel 1991 avevo segnalato la dipendenza di alcuni particolari dell'*Incisione* Prevedari da elementi del monumento Meli, in primis dal *San Benedetto*, riflesso nel religioso inginocchiato al centro, visto da tergo; ora invece mi piacerebbe stabilire i giusti legami con la misteriosa lunetta affrescata in un palazzo di Brescia dal giovane Bramantino riemersa nel catalogo della mostra di Milano del 2012. E provare ad affrontare davvero Giovanni Antonio Amadeo senza tremare troppo. E poi, ancora, mi piacerebbe tentare affondi più mirati sul problema dei falsi: non solo tra quelli che si incontrano ancora nei musei – magari attribuiti ai Mantegazza...che strano...come l'*Adorazione dei pastori* del Saint Louis Art Museum (inv. 60.1953) e l'*Adorazione dei Magi* del Museo Nacional de Arte Decorativo di Buenos Aires (inv. 1482), già individuati ai tempi della mostra di Casale: due veri capolavori di Alceo Dossena – o negli altri che si aggirano sul mercato antiquario e che l'occhio un po' allenato riconosce, ma soprattutto individuare quelli inseriti in contesti storicizzati come, per esempio, la facciata del Duomo di Lugano. A Milano girava non molto tempo fa un bel tondo con *San Giovanni Evangelista*, messo in relazione con un'improbabile impresa valtellinese dello stesso Alberto Maffioli. Peccato che il tondo fosse novecentesco e l'efebico Evangelista si trovasse benissimo tra un Tadzio solo un po' più grandicello e *Le martyre de Saint Sébastien* di D'Annunzio-Debussy, prima rappresentazione il 22 maggio 1911. E poi, cosa ci faceva il carrarese in Valtellina? Si vede che a Genova, il 10 maggio 1499, l'aveva proprio persa quella nave per andare in Spagna «et in diversas orbis terrarum partes».



Piatti impolverati (2) al Castello Sforzesco di Milano, nell'allestimento BBPR



Giovanni Antonio Piatti, *Madonna con il Bambino (Madonna Foulc)*,
1479, Filadelfia, Philadelphia Museum of Art



Bartolomeo Suardi detto il Bramantino, *Madonna con il Bambino* (dopo il restauro),
1485 circa, Brescia, casa privata



Giovanni Antonio Piatti, *Madonna allattante il Bambino*, ante 1480,
Milano, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco

Indice dei nomi

- Agosti Giovanni 4-5, 32, 34-38, 73, 77
Albertario Marco 31-32
Albertini Ottolenghi Maria grazia 35
Amadeo Giovanni Antonio 5, 11-18, 26-27, 33-34, 36, 67-69, 71-74, 76-77; doc. 49, doc. 58, docc. 61-62, doc. 65, docc. 68-69, doc. 77, doc. 81, doc. 87, doc. 90, doc. 97, doc. 101, doc. 113, doc. 119, doc. 125, doc. 132
Ambrosioni Anna Maria 31
Antonello da Carrara 11, 32; doc. 38, doc. 75
Antonio da Borsano 31
Antonio da Lecco 69
Aprile Martino doc. 1
Arslan Edoardo 71, 77
Baldo Carlo doc. 127, doc. 134
Ballarin Alessandro 69
Bambaia (Agostino Busti, detto il) 18
Barbaro Zaccaria doc. 58
Barbieri Gino 31
Bartolomeo da Serravalle 32
Beatrice d'Este 34
Belmont Oliver Hazard Perry 71
Beltrami Luca 32
Beltramino da Gorgonzola doc. 93
Beltramo da Sovico 9; doc. 5
Bembo Bonifacio 22, 69
Benati Daniele 37
Bentivoglio Ravasio Raffaella 32
Benzoni Damiano 13
Benzoni Martino doc. 90, doc. 101
Bernardi Claudio 39
Betri Aurelio 68, 70
Biagio da Serravalle 32
Bianchi Paola 37
Bianchi Elisabetta 32
Bianchi Janetti Francesca 36-37
Binaghi Olivari Maria Teresa 24, 27-28, 36-38, 68; doc. 97, doc. 132
Biscaro Gerolamo 32
Bolla Francesco doc. 112
Bollano Candiano doc. 58
Bona di Savoia 14; docc. 111-112
Borlini Giampiero 32; doc. 8
Borromeo Carlo, santo 9, 18-20, 31, 36-37, 67-68; docc. 139-142
Borromeo Federico 19-20, 23, 28, 36-37; doc. 143
Borromeo Giovanni 16
Borromeo Vitaliano 16
Boschetto Antonio 75
Bossaglia Rossana 31, 37-38, 50
Bossi Beltramino doc. 26, doc. 89, docc. 98-99
Boucheron Patrick 31
Bramantino (Bartolomeo Suardi, detto il) 68, 78
Brigida di Svezia, santa 28-30, 39
Briosco Bartolomeo 10, 12, 32; doc. 14, doc. 45, doc. 50
Briosco Benedetto doc. 132
Briosco Pietro 10, 32; doc. 17
Brivio Ernesto 33
Bugatto Zanetto 22; 5
Busca Paolo doc. 137
Buzzi Eusebio doc. 136
Buzzi Giovanni Francesco doc. 136
Buzzi Lelio 20
Buzzi Luigi doc. 136
Caimi Bernardino 28, 39
Cainarchi Bartolomeo doc. 3
Calvi Filippo docc. 120-121
Calvi Giovanni Ambrogio doc. 135
Calvi Girolamo Luigi 70, 75
Camillo da Cannobio doc. 137
Canaletti Cristoforo doc. 26
Cara Roberto 37-39, 73, 76
Cariati Silvia 36
Casale Giambattista 20, 37; doc. 144
Casola Pietro 29, 39
Castelli Filippo 10, 12, 32; doc. 18, doc. 46, doc. 51, doc. 90
Castelli Francesco 18-19, 36; docc. 137-138
Castiglioni Giovan Angelo doc. 97
Castrofranco Giovanni Agostino d. 136
Castrofranco Marino Angelo d. 136
Cattaneo Enrico 31, 34, 37-39; doc. 143
Cavazzini Laura 73
Ceriana Matteo 22, 36, 38
Cesariano Cesare 35
Cinotti Mia 38
Cittadino Filippo 34
Cogliati Arano Luisa 35
Colleoni Bartolomeo doc. 58
Colombi Agostino doc. 126
Confalonieri Giovanni doc. 97
Conte Gerolamo doc. 142
Coppa Simonetta 37
Corio Bernardino 29, 39, doc. 112
Cornell Henrik 39
Cotta Lucio d. 130
Courajod Louis 70
Covini Maria Nadia 31, 34
Cristoforo da Seregno 14; doc. 97, doc. 108
Cristoforo de Lomagro 35
Crivelli Boldrino 44
Curzio Lancino 38
Da Corte Ambrogio doc. 130
Da Corte Martino 14; doc. 108
Dallaj Arnalda 35, 39
Dalvit Giulio 36
Damiani Cabrini Laura 32
Da Monte Giovanni Giacomo docc. 137-138
D'Annunzio Gabriele 78
De Ancelli Giovanni Pietro doc. 136
De Barzi Simone doc. 112
Debussy Claude 78
De Conti Antonio 10, 12, 32; doc. 20, doc. 47
De Donati (famiglia) 38; doc. 126
De Fedeli Matteo 15-16, 18, 34, 68; docc. 120-122, docc. 126-127
De Fedeli Pietro doc. 127
De Grassi Simone doc. 90
Degli Osi Ingreto docc. 120-122
Dell'Acqua Gian Alberto 71
Della Croce Gabriele doc. 130
Della Scala Agostino 32, 73; doc. 4, doc. 7
Della Tarchetta Alessio 33
Del Maino Giovanni Angelo 20, 77
Del Pozzo Cristoforo doc. 129
De Luca Giuseppe 31
De Ponzio Giovanni doc. 40, docc. 67-68, docc. 70-72, doc. 74, doc. 76, docc. 78-80, docc. 82-84, doc. 86, doc. 88
De Scazoli Paolo Antonio 69
Di Betto Alberto 35
Diedo Francesco doc. 58
Dolcebuono (Gian Giacomo Quadrio, detto il) 10, 32, 34, 69; doc. 8, doc. 10

- Donato Pietro Antonio 56
 Dossena Alceo 78
 Dugnani Giovanni Giacomo doc. 112
 Duveen Joseph 71
 Erskine Smith Alva 71, 78
 Fadda Elisabetta 34, 38
 Ferri Piccaluga Gabriella 39
 Fiamma Galvano 35
 Fighetti Roberto 5; doc. 97
 Filarete (Antonio di Pietro Averlino, detto il) 17
 Filippo da San Florano 10, 32; doc. 16, doc. 33
 Forcella Vincenzo doc. 1
 Foule Edmond 70, 78
 Francesco da Robecco doc. 91
 Francesco di San Nazaro 56
 Francia Francesco 76
 Fusina Andrea 18; doc. 132
 Gabriele da Rho 13, 33-34, 73, 75-76; doc. 61, docc. 105-107
 Gallerani Paola doc. 1
 Galli Aldo 35, 73
 Galli Vincenzo 70
 Gallori Corinna 34
 Garavaglia Carlo doc. 1
 Gavet Emile 70-71, 78
 Gazzini Marina 37
 Gentile Guido 38-39
 Gerolamo da Pietrasanta 18; doc. 133
 Giacomo da Muggiò 14; doc. 90, docc. 103-107, docc. 109-110
 Giorgio da Bellinzago docc. 71-72, doc. 74, docc. 78-79, docc. 82-84, doc. 88, doc. 94, doc. 96
 Giordano Guglielmo 41
 Giordano Luisa 35
 Giovanni da Cairate doc. 90
 Giovanni da Concorezzo doc. 43
 Giovanni da Locate 10, 32; doc. 15
 Giovanni da Molteno 15, 18; doc. 118, doc. 123
 Giovanni da Settala doc. 40
 Giovanni Agostino da Lodi 76
 Giovanni Antonio da Gessate doc. 130
 Giovanni Pietro da Molteno doc. 129
 Giovanni Pietro da Rho 34, 73, 75-76
 Giunta Lucantonio 38
 Giusberti Fabio 36
 Gottardo da Serravalle 32
 Gregorio XV, papa 31
 Iacobone Battista doc. 142
 Iacopo da Varazze 28, 39
 Isabella d'Aragona 35
 Isolani Isidoro 29, 39, 68
 James Henry 71
 Klapisch-Zuber Christiane 32
 Lampugnani Giovanni Battista 33
 Lampugnano Francesco doc. 42
 Lanzi Luigi 5, 67
 Leonardo da Vinci 17
 Lombardi Cristoforo 18
 Longobardi Marco 34
 Longworth Ellen 34
 Lubkin Gregory 31
 Ludovico XII, re di Francia 31
 Ludovico il Moro 15, 17, 34-35; doc. 112, doc. 115, doc. 128, doc. 131
 Luigi da Como 10, 32; doc. 11, doc. 22
 Luvoni Cristoforo 14; docc. 103-107, docc. 109-110
 Luvoni Samuele 10, 32; doc. 12
 Macasola Gerolamo doc. 135
 Maestro di Trognano 23
 Maffeo da Mozzate doc. 89, docc. 91-94, doc. 96, docc. 98-100
 Maffioli Alberto 77-78
 Maineri Danesio doc. 1
 Mainoni Patrizia 31
 Malaguzzi Valeri Francesco 5, 22, 32, 37; doc. 6, doc. 58
 Malaspina Stefano 5
 Mancini Fausto doc. 1
 Mandelli Claudia 32
 Mantegazza Antonio 15, 33-34, 38, 70-73, 75-78; doc. 90
 Mantegazza Cristoforo 34, 70-73, 75-78; doc. 90
 Marcora Carlo 37; doc. 144
 Marliano Corradino doc. 127
 Martini Francesco di Giorgio 77
 Mascheroni Gerolamo doc. 137
 Mazzoni Guido 69
 Medici Giovanni Giobbe 12; docc. 53-57, doc. 59, docc. 63-64, doc. 73, doc. 85
 Meli Antonio 69, 72-73
 Menelotti Bartolomeo docc. 121-122
 Menelotti Galvano (Galvagnolo) 32; doc. 7, doc. 48
 Menes de Silva Amedeo, beato 29
 Michiel Marcantonio 69
 Middeldorf Ulrich 38, 75
 Moralejo Ortega Macarena 39
 Morigia Paolo 21, 37
 Morisi Anna 39
 Morone Girolamo 38
 Morosini Battista d, 120
 Morris Hunt Richard 71
 Morscheck Charles 5, 14, 33-34, 37, 72
 Motta Emilio 33, 39; doc. 42
 Müller W. doc. 1
 Muratori Ludovico Antonio 35
 Musumarra Carmelo 39
 Nebbia Ugo 22, 32, 37
 Negroni Veronica, beato 29
 Nexemperger Giovanni doc. 115
 Niccolò di Tommaso 39
 Niguarda Giovanni Antonio 36
 Niguarda Giovanni Francesco 18, 36; docc. 134-135
 Nova Alessandro 39
 Pagnano Ambrogio doc. 132
 Palazzi Lazzaro 12, 33, 68-69; doc. 62, doc. 65, doc. 77, docc. 80-81, doc. 87, doc. 90, doc. 97
 Palestra Ambrogio 37; docc. 139-140
 Pallavicino (famiglia) 36
 Pallavicino Agostino 18
 Pallavicino Francesco 18-19; doc. 136, docc. 138-139, docc. 142-143
 Pallavicino Gian Ludovico 77
 Panigarda Bartolomeo docc. 133-135
 Partsch Susanna doc. 90
 Parvis Marino Licia doc. 1
 Patetta Luciano 37
 Pedralli Monica 33; doc. 42
 Peiti Pietro doc. 136
 Piatti Giovanni Antonio 11, 13-15, 27, 32-34, 67-69, 72-76; docc. 41-42, docc. 103-107, docc. 109-110; 1, 3, 8-11
 Piatti Leonardo doc. 97
 Piatti Piattino 33
 Picinelli Filippo 35
 Pietro da Figino doc. 112
 Pigliasio Tiberio doc. 1
 Pilone Giovanni Antonio doc. 138
 Pilone Pietro Antonio doc. 138
 Pio Giovanni Battista 35
 Pirina Caterina 33
 Planciade Fabio Fulgenzio 35
 Planiscig Leo 71
 Pollaiuolo (Antonio Benci, detto il) 71
 Ponzone Leonardo 22
 Porro Candido doc. 112

Indice dei nomi

- Porro Giuseppe 18; doc. 138
Potestà Gian Luca 39
Pozzobonelli Giovanni 36
Profondavalle Valerio 33
Ragazzoni Gerolamo 37
Raimondi Antonio doc. 126
Ranzola Dionigi doc. 2
Repishti Francesco doc. 26
Ringling John 71
Rodari (famiglia) 39
Romano Gianni 34, 36, 74
Romano Marco 74
Rossi Marco 32; doc. 115
Rossi Minutelli Stefania 39
Rossitto Filippo doc. 137
Ruggeri Fausto 36-37; doc. 144
Ruscone Filippo Augusto 39
Sannazzaro Giovanni Battista 31, 34, 36
Santino da Vigevano doc. 97
Schofield Richard 17, 35
Schiaffinato Giovanni Agostino doc. 135
Scotti Giovanni Bernardino 16, 18, 39, 68; doc. 129
Scotti Gottardo 22, 35; doc. 132
Sensi Mario 36
Sforza (famiglia) 9, 33
Sforza Francesco 7; doc. 1
Sforza Galeazzo Maria 8-10, 12, 15, 22, 31-32; doc. 3, doc. 6, doc. 9, doc. 21, doc. 29, doc. 39, doc. 52, doc. 58, doc. 60, doc. 66, doc. 95, doc. 102
Sforza Gian Galeazzo 15, 34-35; doc. 112, doc. 114, doc. 116-117, doc. 124
Sforza Ludovico, vedi Ludovico il Moro
Shell Janice 31-35, 37, 72; doc. 58, doc. 126
Simone da San Protaso 10, 32; doc. 19
Sirtori Donato doc. 2
Solari (famiglia) 32
Solari Baldassarre
Solari Balzarino 10, 32; doc. 13
Solari Cristoforo 18
Solari Guiniforte 9-11, 13-14, 67; doc. 6, doc. 38, doc. 42, doc. 49, doc. 75, doc. 90, doc. 97, doc. 101, doc. 108
Solari Maddalena 36
Soldi Rondinini Gigliola 31
Sorina Antonio doc. 137
Stoppa Jacopo 4-5, 32-34, 38, 73, 77
Strehlke Carl Brandon 39
Tamagnino (Antonio della Porta, detto il) 74
Tanzi Battista 56
Tanzi Marco 4-5, 14, 33-35, 38
Tibaldi Pellegrino 20
Timbal Charles 70
Tommaso da Cannobio doc. 137-138
Torelli Anastasia 77
Toubert Hélène 39
Tournoy Gilbert doc. 58
Trivulzio Carlo 13-14, 33; doc. 103-110, doc. 112
Trivulzio Gaspare doc. 42
Vanderbilt William Kissam 71
Venturelli Paola 35
Venturoli Paolo 36; doc. 126
Venuti Martina 35
Viganò Antonio 32
Villata Edoardo 38
Visconti (famiglia) 9
Visconti Azzone 35
Visconti Bianca Maria 8; doc. 3
Visconti Giovan Pietro doc. 133
Visconti Vercellino doc. 129, doc. 132
Visconti Venosta (collezione) 73
Visioli Monica 67
Vismara Giacomino 22; doc. 132
Warburg Aby 17, 35
Welch Evelyn S. 31
Wharton Edith 71
Zaccarina da Sesto 36
Zani Vito 32-33, 35, 38
Zanoboni Maria Paola 31, 36, 41
Zardin Danilo 5, 37
Zarri Gabriella 39
Zenale Bernardo doc. 135
Zoppè Leonardo doc. 42



finito di stampare
nel mese di settembre 2015
presso la LITOGRAFIA SOLARI
Peschiera Borromeo (MI)