

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

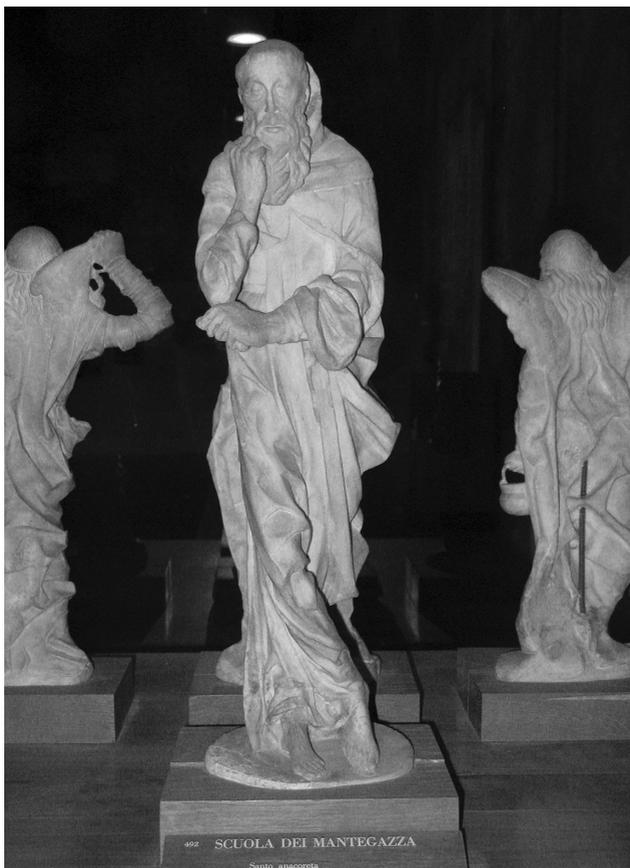
Editoriale	4
Federico Maria Giani, <i>Ricerche per l'altare di San Giuseppe nel Duomo di Milano</i>	
<i>Premessa</i>	5
1459-1472. <i>Falegnami, duchi e fabbricieri</i>	7
1472-1480. <i>Il cantiere solariano</i>	10
1492-1499. <i>Il cantiere amadeesco</i>	15
1520-1596. <i>Dalla manutenzione alla demolizione</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.



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 imbartermi, 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
Ranazola 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)