



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

# Corso di Laurea magistrale in Storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di Laurea

—  
Ca' Foscari  
Dorsoduro 3246  
30123 Venezia

## La scuola di Santa Maria presso San Satiro.

I cantieri, gli scolari, i contesti

### **Relatore**

Prof. Elisabetta Molteni

### **Laureando**

Marina Rovelli

Matricola 833211

### **Anno Accademico**

**2014 / 2015**



<b>Introduzione</b>	<b>1</b>
<b>1. Le origini della scuola e della fabbrica</b>	<b>4</b>
1. 1. Prima di Santa Maria presso San Satiro: iniziali tentativi dei parrocchiani e degli «scolari» (1476-1480)	4
1. 2. La scuola di Santa Maria presso San Satiro e la sua organizzazione	12
<b>2. Bramante e la scuola di Santa Maria presso San Satiro: la chiesa, la sacrestia, l'Incisione Prevedari</b>	<b>21</b>
2. 1. La chiesa di Santa Maria presso San Satiro	21
2.1.1. Gli anni 1478-1483: due cantieri per la chiesa	21
2.1.2. Il completamento della fabbrica dopo il 1483	28
2.1.3. Un'opera collettiva: aspetti formali e decorativi della fabbrica	30
2. 2. La sacrestia	39
2.2.1. Caratteristiche architettoniche e decorative e impiego dei materiali	39
2.2.2. L'opera di Agostino Fonduli e il rapporto con le fonti scultoree antiche	46
2.2.3. La sacrestia e la sala della congregazione: alcune ipotesi	49
2. 3. L'Incisione Prevedari	53
2.3.1. Caratteri architettonici della rappresentazione	53
2.3.2. Il contratto, l'incisione, la stampa	56
2.3.3. I protagonisti: Matteo Fedeli e Bernardino Prevedari	61
2.3.4. Antonio da Meda e il contesto della scuola di Santa Maria presso San Satiro	67
2. 4. La scuola di Santa Maria presso San Satiro committente delle architetture di Bramante	72
<b>3. Gli scolari</b>	<b>75</b>
3. 1. I luoghi dell'azione	75
3. 2. Nicolò da Gerenzano: la parabola di un ricamatore	77
3.2.1. L'attività professionale e il coinvolgimento nella scuola di Santa Maria presso San Satiro	77
3.2.2. Gli anni giovanili: il viaggio a Napoli del 1473	84
3.2.3. Nicolò da Gerenzano e i pittori: famigliari e colleghi	88
3.2.4. Il riconoscimento di una carriera: dopo Santa Maria presso San Satiro, il luogo pio della Carità	93

3. 3. Gli scolari e il mondo orafo	105
3.3.1. La scuola di Sant’Eligio e le botteghe: non solo orefici.	105
3.3.2. Ambrogio da Arcore: priore della scuola di Santa Maria presso San Satiro, abate degli orefici	111
3.3.3. Oltre Milano: alcuni suggerimenti per gli scolari Ambrogio Pozzi e Pietro de Antonianis de Placentia	115
3. 4. I nobili: Cristoforo Visconti e Gian Fermo Trivulzio. Un’ipotesi per Bramante, i fratelli Battagio e Matteo Fedeli	120
3. 5. Il mercato delle armi: Aloisio Cusani e Marcolo de Limidi	128
3. 6. Ancora due nomi per Santa Maria presso San Satiro: Bramantino e Giovanni Antonio Castiglioni.	136
<b>4. Il ricamatore si fa mercante, l’oste fabbriciere, l’orafo pittore e Bramante, infine, si realizza architetto</b>	<b>140</b>
Cronologia dei principali eventi (1476-1492)	144
Illustrazioni	148
Indice delle illustrazioni	159
Bibliografia	161

## Introduzione

Studiare il cantiere di S. Maria presso S. Satiro e l'*Incisione Prevedari* significa confrontarsi con due delle opere milanesi a cui la storiografia ha dedicato più attenzione, trattandosi rispettivamente della prima fabbrica costruita da Donato del Bramante e della prima testimonianza della sua attività architettonica. La bibliografica si rileva estremamente vasta e diversificata, senza contare che, almeno fin dall'inizio del Novecento, essa si è potuta basare su una base documentaria piuttosto significativa, che si è andata ulteriormente arricchendo nel corso degli anni. Al 1917 risale la scoperta dell'atto che ascriveva, senza più alcun dubbio, il disegno sotteso alla nota incisione a Bramante e l'esecuzione materiale a Bernardino Prevedari, spostando quindi il problema da un'eventuale attività incisoria di Bramante - evidentemente inesistente - alla lettura dell'architettura e dello spazio rappresentati. Gli aspetti formali dell'architettura e della decorazione impiegate concretamente a S. Maria presso S. Satiro e fittiziamente nell'*Incisione Prevedari* sono state ampiamente analizzate e discusse dai più autorevoli autori, fin da Malaguzzi Valeri (almeno per la chiesa), poi Bruschi e, in anni più recenti, Schofield: le loro scoperte e le loro conclusioni rappresentano la solida base su cui è fondato questo lavoro. Alcune questioni, però, sembravano richiedere anche un approccio diverso, laddove i tradizionali strumenti della storia dell'architettura si rivelavano meno efficaci nello spiegare, ad esempio, il sovrapporsi di due cantieri per la chiesa di S. Maria presso S. Satiro, il programma sotteso alla particolare decorazione adottata nella sacrestia o le vicende che portarono alla realizzazione dell'*Incisione Prevedari*: sono proprio queste - la chiesa di S. Maria, la sua sacrestia, l'*Incisione Prevedari* - le tre opere da cui prende avvio questo studio, che si propone di considerarle non solo nei loro aspetti costruttivi e/o formali, quali espressione della cultura architettonica di un nome d'eccellenza - evidentemente Donato Bramante - ma anche come il frutto di più ampie e variegate dinamiche: quelle del quartiere e, soprattutto, della scuola.

Ci si è più volte chiesti cosa abbia potuto legare il nome di Bramante a una piccola chiesa parrocchiale milanese, una domanda cui difficilmente si sarebbe potuta dare una risposta, visto che la questione era erroneamente posta in partenza: quella di S. Maria presso S. Satiro è infatti una chiesa fortemente voluta e fatta edificare da una *schola* e da qui, dunque, occorreva ripartire, con tutte le difficoltà del caso. Una scuola non è un'architettura e difficilmente risponde a precisi programmi di fabbrica, una scuola è fatta di confratelli, ma naturalmente le loro biografie non sono note e studiate come quella di Bramante. A questo si aggiunga un periodo, il Quattrocento, e un luogo, Milano, che presenta ancora una certa carenza in particolari settori di studio quali, ad esempio, le realtà confraternali, contro la ricchezza bibliografica e documentaria degli equivalenti

fiorentini o veneziani. Era necessario quindi ripartire dai documenti, non solo dai numerosi già editi, ma anche e soprattutto dalle decine e decine segnalati nel corso degli ultimi decenni da Grazioso Sironi, il quale aveva scrupolosamente appuntato gli estremi archivistici (e in molti casi anche la trascrizioni, parziali o totali) degli atti da lui ritrovati riguardanti S. Satiro e S. Maria presso S. Satiro per il periodo compreso tra la seconda metà del Quattrocento e la prima metà del Cinquecento: si tratta di documentazione di natura estremamente varia, riguardante non solo fatti artistici ma anche trasferimenti di proprietà, affitti, notizie sui confratelli, accettazioni di eredità, atti relativi ai rettori della chiesa e così via. L'impiego del Fondo Sironi, secondo fondamentale punto di partenza per questo lavoro, ha permesso di ricostruire gli avvenimenti di qualche anno precedenti la fondazione della fabbrica; le informazioni così desunte, combinate con quelle relative all'organizzazione della scuola, costituiscono il primo capitolo di questo scritto: la premessa necessaria per comprendere quanto fosse strutturata e finalizzata l'azione, che si esplicherà pienamente nel corso degli anni Ottanta del Quattrocento, della scuola di S. Maria presso S. Satiro.

Le architetture presentate nel secondo capitolo sono indissolubilmente legate tra loro dal nome di Bramante e si crede, ma si avrà modo di provare a dimostrarlo, anche dall'azione della scuola. La scelta di scorporare dalla chiesa la sua sacrestia e di includere nella trattazione l'*Incisione Prevedari* si espliciteranno nella trattazione riservata ad ognuna di esse. Ciascuna delle tre architetture, vera o fittizia, ha richiesto la raccolta di numerosi documenti, da intendersi nella più ampia accezione del termine: atti notarili, dati materiali ed esecutivi, aspetti architettonici e decorativi convivono nello scritto per fornire una visione quanto più completa possibile di ognuna delle opere. La giustapposizione delle tre, oltre a far emergere congruenze e differenze, ha permesso di rendere più evidente il loro legame con la scuola S. Maria presso S. Satiro, esecutrice materiale, in quanto committente, del pensiero architettonico di Bramante e pertanto co-protagonista di queste vicende.

L'esperimento di adottare diverse strategie di ricerca si avvia nel secondo capitolo che discute principalmente dell'*Incisione Prevedari*, in cui l'opera è affrontata non solo come architettura e come stampa ma anche come prodotto di relazioni esistenti tra diverse personalità. Questo stesso procedimento si realizza pienamente nel capitolo seguente: parlare di una *schola*, si diceva, significa parlare degli scolari, un compito per cui le armi della storia dell'architettura si dimostrano meno soddisfacenti; si è dovuto ricorrere perciò alla storia sociale considerando in primo luogo i legami esistenti fra i singoli individui e la società in cui vivono, fatti di rapporti professionali, economici e anche di intenti e sensibilità comuni: per ognuno degli scolari l'aggregazione a S. Maria presso S. Satiro è solo uno dei fili di una rete di rapporti famigliari, professionali e con il quartiere. Per un ristretto numero dei confratelli è stato possibile seguire almeno alcuni di questi fili, pur con molte difficoltà: essi hanno condotto in svariate direzioni, tessendo intorno alla scuola di S. Maria un

contesto particolarmente vivace e dinamico; le architetture legate alla scuola e le loro caratteristiche formali sembrano dimostrarsi sempre più nel corso della ricerca non tanto episodi isolati, ascrivibili esclusivamente all'indiscussa novità rappresentata da Bramante e dal suo bagaglio di aggiornate conoscenze, quanto esperienze che potevano essere condivise anche da alcuni, certo non da tutti, gli scolari. Attraverso le loro biografie, in particolare, si pensa di poter dimostrare quanto la fabbrica di S. Maria presso S. Satiro e l'*Incisione Prevedari* siano straordinariamente rappresentative non solo come opere eccezionali ma anche, se non soprattutto, eccezionali testimoni di un complesso sistema culturale e sociale della società milanese degli anni Ottanta del Quattrocento.

Dal punto di vista pratico questa parte della ricerca ha spaziato – per la stessa impostazione data, cioè quella di ricostruire un «profilo storico» di un singolo scolaro – in numerosi settori quali, per citare alcuni esempi, quello della grande mercanzia, del mondo orafo e del mercato delle armi. Tanto era il materiale bibliografico disponibile sul fronte della storia dell'architettura, tanto si è rivelato difficile reperire informazioni e comunicarle correttamente per alcuni degli ambiti incontrati: ci si è trovati ad affrontare bibliografia datata (pure in alcuni casi molto utile per la parte documentaria) o molto aggiornata, ma estremamente tecnica poiché afferente alla storia economica e delle produzioni; un ambito che ricorre nello scritto, con produzioni differenziate, è quello delle cosiddette «arti applicate» un tema che, riferendosi in particolare oreficeria, è stato finora trattato dagli studi su base attribuzionistica, ma non documentaria: per questa ragione si è deciso di non parlare specificamente degli oggetti – con un'unica straordinaria eccezione, la *Grande Croce* del Duomo di Cremona, dove però questo limite è stato scrupolosamente messo in luce – e si è preferito, in generale, concentrarsi sulle modalità di produzione, cercando di evidenziarne gli aspetti che potrebbero aver avuto maggiori ricadute sulle biografie dei singoli. Per i dati strettamente biografici degli scolari solo in un caso si disponeva di un riferimento bibliografico specificamente dedicato, quello relativo a Nicolò da Gerenzano, mentre per gli altri ci si è affidati alla raccolta di segnalazioni, dove esistenti, in contributi diversi e ad alcuni documenti notarili, segnalati nel Fondo Sironi. Il materiale raccolto è, volutamente, molto vario e diversificato e non ci si poteva aspettare diversamente: esso getta luce su uno spaccato, quello della scuola di S. Maria presso S. Satiro, di una della società più dinamiche di fine Quattrocento, quella milanese.

Tramite questo si studio si spera così di intrecciare, per quanto possibile, una trama al fitto ordito già teso dalla storia dell'architettura, contribuendo a rendere più resistente il tessuto costituito dalla prime tre esperienze architettoniche di Bramante milanese.

# 1. Le origini della scuola e della fabbrica

## 1. 1. Prima di Santa Maria presso San Satiro: iniziali tentativi dei parrocchiani e degli «scolari» (1476-1480)

La tradizione e la storiografia hanno generalmente individuato nella supplica inviata nel 1477 dal parrocchiano Vincenzo Gallina ai duchi di Milano l'inizio delle vicende della scuola e della fabbrica di Santa Maria presso San Satiro. Vincenzo Gallina, oste dell'albergo del Falcone, denunciava con questa i vandalismi a danno di un'immagine della Madonna da lui stesso commissionata, un'opera raffigurante un miracolo della Vergine, dipinta a sue spese nella chiesa di S. Satiro e in cui era ritratto insieme ad alcuni membri della famiglia<sup>1</sup>. Forse a causa dell'eccessiva presunzione dell'oste le facce dipinte erano state lacerate con un coltello, atto di cui Gallina nella sua lettera accusava apertamente i guardiani notturni della chiesa, che avrebbero agito con la complicità del «cantore che tene la rectoria», come si vedrà il rettore Enrico di Knoep<sup>2</sup>. Da questo episodio deriverebbe quindi la decisione di istituire la scuola e costruire una nuova cappella dedicata alla Vergine miracolosa di S. Satiro.

È solo nel 1480 che, però, i deputati della scuola che avevano «dato così notevole et degno principio ad la devotissima fabrica de la Capella et nova ecclesia constructa sotto el santissimo vocabolo della Vergine» chiedono ufficialmente ai duchi di Milano, Bona di Savoia e Galeazzo Maria Sforza, il riconoscimento della scuola, i cui capitoli vengono confermati il 4 settembre 1480<sup>3</sup>. Infine l'8 settembre i confratelli riuniti a casa di Vincenzo Gallina si obbligavano a rispettare gli statuti, approvati formalmente dai duchi solo qualche giorno prima. L'elenco dei confratelli riuniti per giurare sui capitoli è noto purtroppo solo da una copia semplice settecentesca, essendo perdute le filze del notaio che aveva originariamente rogato l'atto<sup>4</sup>. Tuttavia, scorrendo l'elenco, è facile individuare tra i presenti un gruppo di parrocchiani i cui nomi sono citati non solo in alcuni atti degli anni Sessanta e Settanta del Quattrocento di natura economica e patrimoniale, ma anche in

---

<sup>1</sup> G.B. SANNAZZARO, *Il sacello di San Satiro: l'architettura*, in *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, a cura di S. Bandera Bistoletti, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1990, p. 13.

<sup>2</sup> Archivio di Stato di Milano (d'ora in poi ASMI), Comuni 46, 26 settembre 1477 (Fondo Sironi).

<sup>3</sup> C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 2 voll., Roma, Accademia nazionale dei Lincei, 1968, II, p. 112 doc. 538.

<sup>4</sup> La trascrizione della copia conservata nell'Archivio parrocchiale di San Satiro si trova in G. COLOMBO, *I miracoli, la confraternita e la parrocchia*, in *Insula Ansperti: il complesso monumentale di S. Satiro*, Milano, Banca agricola milanese - A. Pizzi, 1992, p. 85. Un'altra copia è conservata in ASMI, Amministrazione del Fondo di religione, Cause pie, S. Maria presso S. Satiro, busta 512.



documenti riguardanti la vita della parrocchia di S. Satiro e i relativi beni. In particolare sembra emergere la volontà da parte di un gruppo di vicini, la cui azione sarà poi catalizzata da tre personalità di estrazione sociale più elevata, di imporsi nella gestione degli interventi edilizi richiesti dalla chiesa e dalle pertinenze di S. Satiro, in un contesto, quello della parrocchia, già istituzionalmente complesso e stratificato.

Il sacello di S. Satiro, una piccola e antica chiesa diventata parrocchiale almeno dal 1209<sup>5</sup>, era assegnato nel XV secolo alle cure di un rettore, che godeva del relativo beneficio e abitava nella casa parrocchiale di pertinenza della chiesa. All'interno della stessa chiesa era stata istituita il 24 ottobre 1444 una cappellania ducale per volere di Filippo Maria Visconti, dedicata a Santa Barbara; questa doveva essere fonte di qualche preoccupazione per i parrocchiani, sempre puntuali e attenti nel segnalare, in una supplica datata presumibilmente al 1477, che il cappellano Giacomo *de la Cruce* non vi celebrava le messe da molti mesi<sup>6</sup>. Relativamente salda sembra invece la guida del rettore della parrocchia, che almeno dal 1437 era Cristoforo Grassi, in carica fino ad appena due anni prima dell'inizio del cantiere di S. Maria<sup>7</sup>. Egli infatti moriva nel luglio del 1476, segnando l'inizio di una fase di complesse trattative tipiche dell'assegnazione di benefici anche minori, una fase che vedrà tra l'altro un primo, esplicito, tentativo dei parrocchiani di intervenire nelle questioni riguardanti la manutenzione della chiesa di S. Satiro.

A seguito dell'indulto concesso a Francesco Sforza da Papa Niccolò V nel 1450, infatti, erano stati rimessi in vigore e ampliati i decreti viscontei che regolamentavano, ponendolo sotto il rigido controllo del principe, l'accesso alle dignità ecclesiastiche del ducato<sup>8</sup>. Tramite il decreto emanato il 7 settembre 1451 veniva stabilito il divieto per ciascuna «persona ecclesiastica o secolare de qual grado, dignità o preheminentia se sia» di usare grazie apostoliche di aspettativa o riserva e, in virtù di queste, di prendere possesso, direttamente o tramite procuratore, di «alcuno beneficio o grande o piccolo come se voglia», nonché di fare o accettare elezioni agli uffici ecclesiastici, naturalmente

---

<sup>5</sup> J. GRITTI, *Storia, architettura, tradizione del sacello di San Satiro*, in *Santa Maria presso San Satiro*, a cura di F. Repishti, Milano, Parrocchia di San Satiro, 2012, p. 15.

<sup>6</sup> ASMI, Comuni 46 (Fondo Sironi).

<sup>7</sup> ASMI, Notarile 268, 21 luglio 1437 (Fondo Sironi).

<sup>8</sup> La bolla in realtà non concedeva o riconosceva al duca di Milano alcun privilegio effettivo o concreto in materia di governo beneficiario, se non quello (già esercitato da tutti i governi italiani) di tenere propri ambasciatori a Roma, incaricati anche di avanzare e sostenere le istanze del principe, nelle singole circostanze, per la provvista delle dignità vacanti; ciò non impediva tuttavia al duca di usare la bolla pontificia, naturalmente manipolata ad arte, per convincere i sudditi di quanti e quali poteri egli potesse esercitare in materia di benefici ecclesiastici. Per la completa trattazione del tema si rimanda a M. ANSANI, *La provvista dei benefici (1450-1466). Strumenti e limiti dell'intervento ducale*, in *Gli Sforza, la Chiesa lombarda, la Corte di Roma. Strutture e pratiche beneficarie nel Ducato di Milano (1450-1515)*, a cura di G. Chittolini, Napoli, Liguori, 1989, pp. 1-113.

senza l'autorizzazione ducale: negando la possibilità di intraprendere iniziative autonome, chiunque avesse desiderato avanzare la propria candidatura ad un beneficio si trovava costretto a rivolgersi al duca che, se l'avesse gradita, l'avrebbe sostenuta di fronte all'autorità competente. Allo stesso modo chi avesse ambito ad esercitare il proprio diritto di collazione o elezione sopra determinati benefici – caso in cui rientra anche la *vicinia* di una parrocchia – doveva agire con la preventiva autorizzazione del principe. Occorreva però che il ducato si dotasse anche di concrete misure politiche, poiché non solo era necessario dare vita a un regolare flusso di informazioni tra le periferie e il centro dello stato, ma risultava fondamentale stabilire una sorveglianza costante e diretta sulle chiese e i beni ecclesiastici nei periodi di vacanza beneficiaria: esigenze che trovavano risposta nella rifondazione dell'economato dei benefici vacanti, articolato in un certo numero di uffici permanenti con competenze territoriali e in una serie di uffici commissariali riguardanti i singoli casi di vacanze beneficiarie<sup>9</sup>.

È quindi Giovanni Imperiale, l'economista ducale, a redigere l'inventario del 21 luglio 1476 che elencava gli oggetti conservati nella chiesa e nelle stanze della casa parrocchiale<sup>10</sup>, inventario redatto alla presenza di *Christofori de Vicecomitibus f. q. spect. millitis d. Bartolomei, Vincentii de Gallinis f. q. d. Jacobi, Damiani de Novaria f. q. magistri Johannis, Jo Marci de Medda anziani, Dominici de Bussero f. Ambrosii omnium vicinum et parochianorum dicte ecclesie S. Satari*<sup>11</sup>. Tutte le personalità elencate, tranne Giovan Marco de Meda, risultano essere anche tra gli scolari presenti l'8 settembre 1480 all'accettazione dei capitoli della di S. Maria, atto ufficiale di nascita della confraternita. Lo stesso mese i parrocchiani, nelle persone dei quattro sindaci – i già citati Cristoforo Visconti e Vincenzo Gallina, a cui si aggiungono Blasio da Arcore *filius quondam* Francesco e Giovan Marco da Meda *filius quondam* Cristoforo – eleggono come futuro rettore Martino *de Cazago*, con la clausola «*interveniente consensu Ill.mi d.d. Ducis nostri M., ubi necessarius sit consensus Dominationis sue*»<sup>12</sup>. Il nome è quindi sottoposto formalmente all'approvazione del duca e nella lettera destinata al principe già si sottolinea una prima volta che

---

<sup>9</sup> *Ibid.*, pp. 28-29.

<sup>10</sup> L'economista era tenuto a intervenire invitando il notaio della curia vescovile a stendere un esatto inventario dei beni lasciati, alla presenza di testimoni scelti tra i membri della «vicinanza», beni che l'economista doveva conservare e governare e di cui avrebbe dovuto rendere conto al legittimo successore; le medesime prescrizioni del 1457, tuttavia, precisavano che l'economista non era autorizzato ad intervenire in alcun modo quando si trattava della vacanza di un beneficio con cura d'anime – come sembrerebbe il caso di S. Satiro – salvo esplicita richiesta da parte della *vicinia* e comunque con compiti molto limitati. *Ibid.*, pp. 56-57.

<sup>11</sup> ASMI, Comuni 46, 21 luglio 1477 (Fondo Sironi). L'inventario è stato pubblicato in F. MALAGUZZI VALERI, *Per la storia artistica della chiesa di S. Satiro in Milano*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 4, 3, 1905, pp. 140-145.

<sup>12</sup> ASMI, Notarile 2867, luglio (la data non è più leggibile) 1476 (Fondo Sironi); cfr. *infra* per alcune notizie biografiche relative ai quattro sindaci.

«la giesa ha necessità de reparatione et cossì li edifiti e case de dicta giesa»<sup>13</sup>. Nel frattempo anche altre personalità cercano di presentare al duca le proprie credenziali per rivendicare il beneficio di S. Satiro: sono Giovan Pietro Grassi o padre Bernardino da Milano, caso quest'ultimo in cui il beneficio pareva essere stato precedentemente promesso al frate niente di meno che da Pietro Riario, Cardinale di San Sisto<sup>14</sup>.

Sono anni questi in cui nell'assegnazione dei benefici un dato sembra prevalere su tutti: l'appartenenza alla corte milanese e la prossimità, seppure in gradi diversi, alla persona del duca Galeazzo Maria; il caso limite è quello dei cantori ducali, spesso raccomandati per benefici anche importanti o investiti di ricche pensioni su benefici assegnati ad altri, eventualità che suscitavano numerosi malumori nel clero lombardo e alla corte di Roma<sup>15</sup>. È proprio a uno dei più famosi cantori ducali, Enrico di Knoep detto anche Enrico di Liegi, che è assegnata per volere ducale la rettoria di S. Satiro, derogando a quella che era la normale prassi nell'assegnazione degli uffici ecclesiastici con cura d'anime; nel controllare la destinazione dei benefici curati, sia cittadini che rurali, il governo milanese manifestava generalmente una costante tendenza ad accogliere le istanze delle *vicinie* e delle comunità, verificando che i pastori venissero eletti col consenso dei parrocchiani e solo raramente imponendo candidature di sacerdoti estranei alla comunità locale, destinati a farsi sostituire nella cura delle anime da cappellani appositamente stipendiati, come avverrà invece proprio nel caso di S. Satiro<sup>16</sup>. Enrico di Knoep era un prete reclutato agli inizi del 1473 da Gaspar van Werbecke, recatosi appositamente in Borgogna e nelle Fiandre in cerca di musicisti e cantori su incarico del duca, in quel periodo impegnato a istituire la sua celebre cappella. Al momento della partenza per Milano, Enrico era sacerdote nella cattedrale di Cambrai e godeva di una cappellania nella chiesa di S. Gudule a Bruxelles; giunto in Lombardia la sua situazione migliorava decisamente nel giro di poco tempo, tanto che già nello stesso 1473 otteneva un canonicato nella chiesa di S. Eufemia in Isola (diocesi di Como) e, nell'anno successivo, prima un canonicato nella chiesa pievana di S. Pietro di Uggiate Trevano (diocesi di Como), poi un canonicato della cattedrale di Lodi<sup>17</sup>.

---

<sup>13</sup> ASMI, Comuni 46 (Fondo Sironi).

<sup>14</sup> Entrambe le suppliche si trovano in ASMI, Comuni 46 (Fondo Sironi).

<sup>15</sup> F. SOMAINI, *La "stagione dei prelati del principe": appunti sulla politica ecclesiastica milanese nel decennio di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Milano nella storia dell'età moderna*, a cura di C. Capra e C. Donati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 20-21.

<sup>16</sup> ANSANI, *La provvista dei benefici* cit., p. 84.

<sup>17</sup> F. SOMAINI, *Knoep Heinrich*, in *Fonti e repertori per la storia milanese: i canonici delle principali collegiate in età sforzesca*, a cura di C. Belloni e G. Chittolini, «Reti Medievali», 1, 2000, pp. 67-69: <<http://www.retimedievali.it>>

Nell'agosto del 1476 diventa, quindi, rettore di S. Satiro<sup>18</sup>; i suoi nuovi parrocchiani poco possono a questo punto se non accettare graziosamente la nomina e, tuttavia, non esitano a far sentire nuovamente la propria voce, inviando una supplica al duca in cui ribadiscono lo stato rovinoso degli edifici parrocchiali e richiedono che al nuovo rettore non sia assegnata alcuna pensione sul beneficio, in ragione proprio delle condizioni in cui versavano la chiesa e la casa:

[...] siamo [...] contenti di acceptarlo [domino Enrico] per nostro bono patre et parochiano, per la qual cossa, essendo dicta cura gravissima e avendo bisogno di simile homo si par reparatione di la ecclesia como etiam de la casa le qualle continuo menazeno ruyno [...] Quapropter, hiis attentis, supplichiamo nui tuti vicini a vostra Excellentia si degna de gratia spetiale concedere a dicto domino Henrico dicta cura senza pensione perche tale ecclesia non potisse pensione, havendo dicta ecclesia bisogno di grandissima reparatione si la ecclesia como la caxa<sup>19</sup>.

Che l'antica chiesa di S. Satiro necessitasse di riparazioni non era d'altra parte una novità; la tipologia e la cronologia degli interventi, in parte coevi a quelli del cantiere dell'adiacente chiesa di S. Maria, sono stati discussi da Schofield e Sironi, a cui si rimanda<sup>20</sup>. In questa sede basti ricordare che già il 24 agosto 1404 Mirono Girani lasciava nel suo testamento ottanta lire per S. Satiro, da utilizzarsi nello specifico per la riparazione del *tronum*. Le ottanta lire erano finalmente ricevute nel 1458, quando le autorità della chiesa le spendevano per acquistare undicimila mattoni da impiegare per le riparazioni, appunto, della volta e della cupola della chiesa. Forse era stato proprio il peso della nuova copertura a causare i cedimenti denunciati nella lettera dei parrocchiani, o forse i lavori non erano mai nemmeno stati iniziati prima del 1476, quando ormai le condizioni di S. Satiro destavano la più sentita preoccupazione.

Anche dalla parte del nuovo rettore Enrico di Knoep, però, l'insediamento non doveva essere stato privo di problemi. Rimane una sua supplica in cui si appella al duca chiedendo giustizia e denunciando l'operato di Giovanni Imperiale, poiché non era stato possibile rintracciare molti dei beni appartenuti al precedente rettore e dall'economista inventariati, appunto, nel luglio 1476<sup>21</sup>. Non sappiamo se e come si risolse la faccenda, ma l'estate successiva, il 31 luglio 1477, il rettore stipulava un contratto con Stefano *de la Canepa*, a cui affidava per i successivi cinque anni la cura

---

<sup>18</sup> ASMI, Notarile 771, 19 agosto 1476 (Fondo Sironi).

<sup>19</sup> ASMI, Comuni 46 (Fondo Sironi).

<sup>20</sup> R. SCHOFIELD e G. SIRONI, *New information on San Satiro*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia - Vicenza, Marsilio - Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2002, pp. 281-297.

<sup>21</sup> ASMI, Comuni 46 (Fondo Sironi).

delle anime dei parrocchiani di S. Satiro, senza che il sacerdote fosse autorizzato a percepire alcuna offerta o oblazione<sup>22</sup>.

I documenti di maggiore interesse per il contesto in cui la nuova fabbrica si andava costruendo sono però dell'inizio di ottobre del 1478, quando il primo giorno del mese si procede a una permuta tra Domenico da Lonate e Enrico di Knoep, che cede al primo proprio il beneficio di S. Satiro in cambio di due altri benefici<sup>23</sup>. Più della permuta, probabilmente normale prassi, desta qualche sospetto la data della transazione: questa precede infatti solo di pochi giorni l'atto del 10 ottobre 1478 con cui Boniforte dei Capitani da Caponago vendeva ai confratelli Cristoforo Visconti, Aloisio Cusani e Ambrogio da Arcore alcune proprietà, affinché la scuola le potesse demolire per continuare l'edificazione della già cominciata cappella dedicata alla Vergine dove già esisteva l'altare, con la stessa dedicazione, presso la chiesa di S. Satiro. Si trattava, di fatto, del primo atto concretamente legato alla nuova fabbrica della chiesa di S. Maria presso S. Satiro.

Il sedime acquistato era quello precedentemente occupato dalla Taverna della Lupa, collocato tra il sacello di S. Satiro e la Taverna della Fontana, più o meno cioè dove oggi si trovano il transetto sinistro di S. Maria o il blocco della cupola o forse parte del transetto destro: esso confinava infatti ad est con la chiesa di S. Satiro, a sud con la via del Falcone e dall'altro lato (forse nord) con una proprietà del Luogo pio della Carità e la Taverna della Fontana. Solo poco tempo prima, tuttavia, il 28 agosto 1476, Boniforte Caponago aveva affittato, e non venduto, una proprietà adiacente a S. Satiro e che costituiva parte della Taverna della Lupa: evidentemente, a quella data, ancora non si pensava alla demolizione degli edifici per l'edificazione della nuova cappella<sup>24</sup>.

Entro il 1478 invece i parrocchiani, ma si noti che già si parla di scolari, non si accontentano più degli iniziali piani di manutenzione della vecchia chiesa parrocchiale e, approfittando probabilmente della supplica dell'oste Vincenzo Gallina, riescono ad estendere la propria azione fino alla

---

<sup>22</sup> «Primo pacto quod dictus d. presbiter Stephanus teneatur et debeat facere reidentiam in domibus dicte ecclesie S. Satari, si placuerit ipsi d. Henrico et habere curam ecclesie et fideliter et diligenter exercere curam animarum prout tenetur et facere debet unusquisque rector parrochialis et curate ecclesie et facere omnes expensas cere, vini et hostiarum necessarias. Item pacto quod dicto d. presbitero Stephano non liceat nec licitum sit percipere nec habere nisi oblationes que proveniunt ex dicta cura et non liceat sibi percipere nec habere oblationes que fiunt pro devotione ita quod non habeat nisi oblationes provenientes virtute sacramentorum ecclesiasticorum». ASMI, Notarile 1295, 31 luglio 1477 (Fondo Sironi).

<sup>23</sup> ASMI, Notarile 1332, 1 ottobre 1478; Notarile 1278, 2 ottobre 1478; Notarile 3005, 5 ottobre 1478 (Fondo Sironi).

<sup>24</sup> R. SCHOFIELD e G. SIRONI, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, «Annali di architettura», 12, 2000, p. 18, p. 51 nota 4.

costruzione di un nuovo edificio. A compiere l'acquisto del 10 ottobre 1478<sup>25</sup> sono i «nobilibus viris d. Christoforo Vicecomiti f.q. spect. militis d. Bartholomei [...] S. Satari M., Aluisio de Cusano f. emancipato d. Azonis [...] S. Marie ad portam M. et Ambrosio de Archuri f. q. d. Francisci [...] S. Satari M., omnibus scholaribus Schole S. Marie nuncupate S. Satari», che si impegnavano a pagare un fitto livellario perpetuo di 19 lire e il prezzo pattuito «non ut scholares sed tamquam private persone»<sup>26</sup>, nonché a ottenere la licenza ducale e quella arcivescovile per poter procedere con la demolizione. Si trattava di un impegno economico importante da parte di personaggi di estrazione sociale elevata – Ambrogio da Arcore è attivo nell'ambito dell'oreficeria, Aloisio Cusani è membro di un'importante dinastia mercantile, per Cristoforo Visconti basti anche solo l'appartenenza alla famiglia –<sup>27</sup> e che, in due casi, dimoravano proprio nella parrocchia di S. Satiro. Il fitto livellario perpetuo di diciannove lire era da corrispondere al rettore di S. Satiro o ai suoi successori: nell'atto sono nominati quindi anche, comprensibilmente, Gabriele *de Orsonibus* e Pietro *de Solari*, procuratori del neo nominato rettore Domenico da Lonate, a cui è anche assegnata la parte della casa che non doveva essere demolita. Considerato il breve lasso di tempo, circa una settimana, trascorso tra lo scambio di benefici tra i due rettori e il successivo acquisto del sedime della Lupa da parte degli scolari, che prevedeva anche la demolizione di edifici di pertinenza parrocchiale, sembra ragionevole supporre che i due avvenimenti siano connessi: si è probabilmente di fronte a un accordo intercorso tra Enrico di Knoep, che lasciava libero il campo, Domenico da Lonate e i parrocchiani, o forse questi ultimi approfittarono semplicemente dell'inesperienza del nuovo rettore. Un'ipotesi meno probabile, vista l'efficace e tempestiva entrata in scena di Cristoforo Visconti, Ambrogio da Arcore e Aloisio Cusani: i quali si definiscono già scolari, probabilmente per dare ufficialità a un rapporto creatosi a causa dell'impegno economico che essi assumevano, ma non basato su alcun tipo di legame familiare o contrattuale.

---

<sup>25</sup> ASMI, Notarile 1842, 10 ottobre 1478 (Fondo Sironi); BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 109 doc. 535; G. BISCARO, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 4, 14, 1910, p. 108.

<sup>26</sup> I tre saldano una parte del prezzo il 18 dicembre 1479 e sono sempre loro a pagare il fitto livellario di 19 lire il 19 luglio 1481. Il gravoso impegno economico viene, mi sembra, parzialmente risarcito il 2 gennaio 1482, con il primo atto ufficiale da priore di Nicolò da Gerenzano, appena eletto. Nel documento si precisa ancora una volta l'impegno economico che i tre si erano personalmente assunti: «Cum alias nobilles domini Christoforus de Vicecomitibus, Aluisius de Cusano, Ambrosius de Archuri, omnes scolares scole S. Marie constructe prope ecclesiam S. Satiri et quilibet eorum in solidum sese et bona sua pignori dare et solvere singulo anno usque in perpetuum in quolibet festo S. Michaelis rectori seu parochiali ecclesie S. Satiri seu alii vel aliis pro eo et eius nomine stipulanti libras decem novem imper. et hoc loco et scontro et pro directo dominio et civili possessione ac ficto libellario librarum XVIII imper. que fiebant et prestabantur ipsi rectori super sedimine nuncupato de la Lupa [...]». ASMI, Notarile 1555, 18 dicembre 1479; Notarile 1556, 19 luglio 1481; Notarile 2869, 2 gennaio 1482 (Fondo Sironi).

<sup>27</sup> Cfr. *infra* per i dati biografici dei tre.

Non è questo l'unico caso in cui i documenti parlano di scolari e di scuola, sebbene il riconoscimento ufficiale avvenga solo nel 1480, come si è già detto. Il 6 maggio 1479 sono di nuovo Cristoforo Visconti, Ambrogio da Arcore e Aloisio Cusani «eorum nominibus et nomine et vice aliorum scholarium dicte scole [di Santa Maria *apud ecclesiam S. Satari*]» ad essere nominati con il procuratore di Domenico da Lonate in un atto relativo a una decisione sulla custodia del denaro proveniente dalle offerte, affidato a Cristoforo Visconti<sup>28</sup>. Il 2 novembre 1479 sono invece gli scolari Ambrogio da Arcore, Vincenzo Gallina, Gallo da Meda e Aloisio Cusani ad essere presenti allo scioglimento della società formata da Marco Garibaldi e Pietro da Bussero, appositamente creata per la realizzazione di una «maiestas» destinata proprio alla chiesa di S. Maria presso S. Satiro<sup>29</sup>. Nascono già in questi anni i primi problemi tra la scuola e il rettore, di cui si dirà anche oltre: in una bolla di Papa Sisto IV dello stesso anno, diretta al vicario arcivescovile di Milano, si fa riferimento ad una querela del rettore di S. Satiro contro gli scolari di S. Maria; tale documento è in relazione all'atto del febbraio 1480 in cui il procuratore di Domenico de Lonate denunciava ancora che «nonnulli parrochiani et scolares dicte ecclesie conantur usurpare oblationes et alias res»<sup>30</sup>. In nessuno di questi casi, comunque, si fa riferimento a una precisa struttura organizzativa della scuola e, sebbene si parli di scolari, ancora non si nominano priore e sindaci, gli unici rappresentanti che negli anni successivi saranno autorizzati a concludere accordi a nome della congregazione e, pertanto, sempre puntualmente citati nei documenti.

Un'ufficializzazione dell'iniziativa doveva farsi però sempre più pressante, non solo da parte dell'autorità ecclesiastica e ducale – già dal 1479 il vicario dell'arcivescovo Giovanni Cocconiellis invitava i chierici e i laici della diocesi a chiedere la grazia al nuovo altare della Vergine presso la chiesa di S. Satiro, ricordando le molte oblazioni già effettuate –<sup>31</sup> ma anche da parte degli stessi scolari: con il procedere dei lavori e con lo sviluppo dell'originale progetto, non era più pensabile che pochi eminenti rappresentanti si assumessero personalmente gli oneri e i rischi legati alla gestione della fabbrica di S. Maria. A meno di due anni dall'acquisto della proprietà su cui era sorta la Taverna della Lupa, la scuola avanzava finalmente ai duchi richiesta di riconoscimento e l'8 settembre 1480 gli - ora ufficialmente - scolari giuravano sui suoi statuti.

---

<sup>28</sup> ASMI, Notarile 1279, 6 maggio 1479 (Fondo Sironi); SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 47 doc. 6.

<sup>29</sup> ASMI, Notarile 2868, 2 novembre 1479 (Fondo Sironi); SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 47 doc. 7.

<sup>30</sup> ASMI, Notarile 1088, 10 febbraio 1480 e bolla del 24 marzo 1479 (Fondo Sironi).

<sup>31</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 110 doc. 536.

## 1. 2. La scuola di Santa Maria presso San Satiro e la sua organizzazione

Nella supplica inviata al duca dagli scolari, e riportata nell'approvazione degli statuti della scuola, essi non potevano essere più chiari nell'esplicitare le finalità della loro azione: «[...] che possino fare dicta scolla e confraternita et in quella congregarse per tractare, consultare et concludere le cose de la fabrica predicta tante volte quante ad essi fabriceri et scollari parerà necessario[...]»<sup>32</sup> .

Dei venticinque capitoli è certamente il sedicesimo ad essere il più significativo e caratterizzante per l'attività fabbriceriale della scuola, nonché l'unico che tratti apertamente di questioni di cantiere prescrivendone, di fatto, la continuità:

Item che li priore et sindici che serano electi siano tenuti et obligati proseguire le opere principiate in la dicta cappella et scolla così per ornamento como per edificio secundo el principio et ordine dato per suoi precessori; et casu non lo volesseno fare loro lo lassano fare per quelli che havessero principiato.

Il testo prosegue specificando anche l'obbligo per i nuovi ufficiali di onorare i debiti e saldare le spese già fatte, così come quello di «exequire li mercati et promesse facte per essi suoi precessori». Si tratta evidentemente di un potente strumento, in grado di assicurare continuità e uniformità alla fabbrica e che, proprio per questa ragione, contrasta in maniera ancora più evidente con l'ormai accertata esistenza di due cantieri per S. Maria presso S. Satiro, con il secondo di questi che generava, di fatto, un completo riassetto della pianta della chiesa che si stava già andando costruendo da alcuni mesi<sup>33</sup>.

Sebbene la scuola fosse stata costituita con il principale obiettivo di edificare la nuova cappella, alcuni capitoli garantivano comunque forme di assistenza materiali e spirituali, sempre rivolte solo agli scolari. Il caso più grave di cui ci si occupava era, ovviamente, quello della morte di un confratello: al capitolo nove si trattava della sepoltura, stabilendo che nel caso lo scolaro non ne avesse avuto la disponibilità economica allora se ne sarebbe dovuta far carico la scuola, secondo quanto deciso da priore e sindaci<sup>34</sup>; nello sfortunato caso in cui il confratello fosse morto lasciando figli piccoli e privi di tutore se ne sarebbero occupati, ancora una volta, alcuni compagni della

---

<sup>32</sup> Gli statuti sono pubblicati in A. NOTO, *Statuti dei luoghi pii elemosinieri amministrati dall'ente comunale di assistenza di Milano*, Milano, E.C.A., 1948, pp. 43-54.

<sup>33</sup> Cfr. 2.1.1.

<sup>34</sup> Capitolo 9: «Item se alchuno de dicta scolla seu compagnia morisse et non havesse sufficienter de ser sepellito ch'el se possa tuore de li bene de dicta scolla per farlo sepelire et in questo se faccia più et manco como parerà più conveniente a li priori et sindaci».



scuola<sup>35</sup>; si esplicitava più avanti un più generico obbligo di assistenza materiale e spirituale ai confratelli caduti gravemente malati: la compagnia doveva infatti essere avvertita tempestivamente in modo che ogni scolaro potesse rendere visita al malato, portandogli conforto<sup>36</sup>. In caso di morte di un membro della scuola non solo tutti i compagni dovevano esserne avvertiti, ma erano tenuti a presentarsi alla esequie del defunto, per recitare le prescritte preghiere e fare celebrare la messa<sup>37</sup>; le sepolture all'interno della cappella erano infine possibili solo se autorizzate da priore e sindaci, come prescritto al ventiduesimo capitolo<sup>38</sup>.

Gli statuti regolavano ovviamente anche ciò che concerneva l'ammissione alla congregazione, l'elezione degli ufficiali e, più in generale, tutti quegli aspetti necessari al buon funzionamento materiale della scuola. Procedendo con ordine, il primo capitolo obbligava a tenere un libro con i nomi degli iscritti, mentre il secondo specificava che nella scuola «[...] non se debia ricevere alchuno excomunicato nè zugatore da dadi nè bestematore de Dio et de Sancti nè che sia usurario nè infame de alchuna enorme sceleragine»<sup>39</sup>. L'articolo ventuno, inoltre, si occupava del delicato tema della fedeltà all'autorità sia politica che religiosa, con l'obbligo di denuncia nel caso si congiurasse contro i duchi di Milano o il papa<sup>40</sup>.

L'ammissione del candidato, comunque, era subordinata all'approvazione da parte del priore, dei consiglieri e dei sindaci e alla promessa del richiedente di osservare i capitoli e obbedire agli

---

<sup>35</sup> Capitolo 11: «Item se alchuno de la dicta scolla seu compagniamorisse et lassasse filioli picini, indefensi senza tutore e curatore, che siano electi alchuni de la compagnia li quali per pietate pigliano la defensione d'essi pupilli et li governano».

<sup>36</sup> Capitolo 13: «Item se alchuno de li compagni se infirmase de grave infirmitade debia subito essere intimato et notificato a tuti quelli de la compagnia [...], ad ciò deputato, ad ciò che da essa compagnia et da ciascuno di quella sia visitato et caritativamente subvenuto esso infermo de la subventionone così spirituale como corporale si et prout serà el bisogno, e anchora sia notificato a li capellani ad ciò possano fare oratione per quello tale infermo».

<sup>37</sup> Capitolo 18: «Item tutavolta che uno de la compagnia mora, che tuti li compagni siano avisati [...], et debiano tuti essere al corpo seu exeque del defuncto et dire cento Pater Noster et altrettante Ave Maria aut fare celabrare una messa da morti per l'anima sua».

<sup>38</sup> Capitolo 22: «Item che nessuno possa ser seppellito ne la dicta capella senza licentia et consentimento de li dicti priore et sindaci salvo che siano seppelliti ne li lochi et sepulture quale farano fare essi scollari aut nel cimiterio, et tamen cum licentia de li dicti priori et scollari».

<sup>39</sup> Capitolo 1: «Imprimis che essa scolla seu scolari habiano uno libro nel quale se scrivano li nome et parentelle de li scolari et de li loro patri [...]

<sup>40</sup> Capitolo 21: «Item che niuno de la dicta compagnia seu congregatione ardisca nè presuma detrahere al Papa nè al Collegio de' cardinali de la Sancta Ecclesia Romana nè a li ill. mi principi nostri duchi de Milano nè tractare nè essere in consilio alchuno dove sia tractato alchuna cosa contra lo stato de li prefati signori. Et se sentisseno essere tractato nè facto cosa alchuna contra essi signori, siano obligati et debiano revelarlo e manifestarlo in modo ch'el possa venire ad noticia di quello contra al quale fosse facto o tractato tale consilio; et questo secundo el potere de caduno de loro».

ufficiali<sup>41</sup>; chiunque poi entrasse a far parte della congregazione era tenuto a «[...] fare una elemosina a la dicta capella de Sancta Maria secundo la sua facultate et de la quantità de dicta elemosina se lassa a la devotione»<sup>42</sup>. Dalla scuola, però, si poteva anche essere espulsi: era il caso ad esempio di chi commettesse «[...] qualche enormi scandali vivendo dissolutamente contra le ordinatione et capituli soprascripti aut fusse eretico[...]» e, ammonito dal priore e dalla compagnia almeno tre volte, non si fosse comunque corretto<sup>43</sup>. Il quindicesimo capitolo regolava invece i dissidi tra membri della compagnia: era previsto in questo caso si dovesse ricorrere al priore e ai sindaci, i quali avevano il compito di «[...] mitigare, pacificare et levare quella tale discordia de le cose pertinente a la dicta scolla tantum»; il priore, insieme alla maggioranza dei sindaci e dei consiglieri, poteva anche imporre una pena pecuniaria e, nel caso non fosse stata pagata entro i termini prescritti, il confratello colpevole sarebbe stato cancellato dal libro della scuola.

Gli statuti stabilivano minuziosamente anche il sistema di elezione degli ufficiali, i compiti ad essi assegnati e i rispettivi obblighi. L'articolazione era piuttosto complessa: gli scolari eleggevano direttamente quattro consiglieri, i quali «[...] consulendo maturamente, regano, disponeo et governano li facti de la dicta scolla [...]» e che, insieme ai *compagni*, eleggevano poi i sindaci e i procuratori *ad causas*<sup>44</sup>. È al quinto capitolo che si regolava invece l'elezione delle più alte cariche: i consiglieri di cui sopra, i sindaci e quattro degli scolari eletti dalla compagnia avevano il compito di scegliere, ogni anno, uno dei sindaci come priore della scuola<sup>45</sup>. Si ribadiva quindi al quattordicesimo capitolo, di nuovo, che:

[...] una volta ogni anno se faccia consilio seu capitulo generale de li dicti scolari nel quale se elegiano quatro li quali insieme cum lo priore, consilieri et sindici habiano elegiere li officiali novi, cioè priore, consilieri et sindici [...].

Il testo continuava prescrivendo che rimanessero in carica solo il priore, uno dei consiglieri e uno dei sindaci dell'anno precedente affinché per qualche tempo potessero affiancare i nuovi eletti e istruirli adeguatamente sui loro uffici. Qualora non vi fossero state persone adatte a ricoprire le cariche, si prevedeva la possibilità di riconfermare, secondo la volontà della maggioranza, tutti o

---

<sup>41</sup> Capitolo 8: «Item che niuno possa essere ricevuto in la dicta compagnia seu scolla se prima non serà exminato per lo priore, consilieri et sindici et che prima li siano lecti tutti li capituli et statuti de essa scolla et prometta de observarli et obedire a li officiali de dicta scolla ne le cose licite et honeste maxime pertinente ad essa scolla».

<sup>42</sup> Capitolo 10.

<sup>43</sup> Capitolo 19.

<sup>44</sup> Capitolo 3.

<sup>45</sup> Capitolo 5: «Item che li soprascripti consilieri cum li soprascripti sindici et quatro de li scollari electi per la dicta compagnia siano obligati ogni anno ellegiere uno de li dicti sindici per priore de la dicta scolla, et eo sic ellecto se intenda essere revocato el suo precessore, senza participatione del quale priore non se possa fare né tentare alchuna cosa pertinente a la dicta scolla che sia de alchuna importantia».

una parte degli ufficiali dell'anno precedente: questo consentirà per gli anni Ottanta, di fatto, l'alternarsi di pochi nomi alla carica di priore e di pochi altri per i restanti incarichi. Nessuno degli eletti, comunque, poteva rifiutare l'ufficio per il quale era stato scelto<sup>46</sup>.

Per il periodo 1480-1490 è stato possibile reperire quasi tutte le elezioni degli ufficiali della scuola e risalire, anche grazie a numerosi atti notarili segnalati nel fondo Sironi, ai nomi di priori e sindaci. Dei primi ufficiali, forse eletti quello stesso 8 settembre 1480 al momento del giuramento sugli statuti, rimane almeno notizia del priore Ambrogio da Arcore: egli è infatti ancora nominato nell'elezione del capitolo per il 1482, la prima di cui si abbia testimonianza, avvenuta il 29 dicembre 1481 e conclusasi con l'affermazione nella carica di priore di Nicolò da Gerenzano. Come si evince anche dalla tabella alla pagina seguente, da questa data le elezioni si terranno effettivamente tutti gli anni negli ultimi giorni di dicembre – i primi giorni dell'anno per il calendario milanese –<sup>47</sup> con un'unica vistosa eccezione<sup>48</sup>.

---

<sup>46</sup> Capitolo 14: «[...] et se habiano per cassi li officiali de l'anno precedente salvo el priore, uno de li consilieri et uno de li sindaci, li quali per alchuno spatio de tempo romagneno cum li novi officiali et successori suoi per instituirli et informarli de le cose pertinente a li loro officii. Et se pur accadesse non li fusseno homeni apti et sufficienti a quelli officii, che in tale caso se possano confirmare li vecchi seu alchuno de loro como melio parerà a la dicta congregatione seu a la maiore parte de quella».

<sup>47</sup> Il calendario milanese utilizza infatti lo stile detto della *Natività*, che stabilisce il primo giorno dell'anno il 25 dicembre, anticipando di sette giorni lo stile odierno. Nel citare i documenti si è naturalmente utilizzato lo stile odierno, ma ovviamente per quegli atti compresi tra il 25 e il 31 dicembre le carte originali riporteranno l'indicazione del nuovo nuovo: non 29 dicembre 1481 bensì 29 dicembre 1482, non 28 dicembre 1482 ma 28 dicembre 1483 e così via.

<sup>48</sup> La tabella è stata costruita grazie a numerosi atti, di cui si riportano qui i riferimenti. Sono segnalati anche nel Fondo Sironi i seguenti documenti: ASMI, Notarile, 2869, 29 dicembre 1481 (elezioni per il 1482); Notarile 1464, 4 febbraio 1486; Notarile 3883, 4 gennaio 1487 e 12 marzo 1487 (sostituzione di Pietro da Crema e suo rientro in carica); Notarile 3884, 2 gennaio 1488 (elezioni per 1488); Notarile 2063, 11 febbraio 1488; Notarile 3884, 30 novembre 1488 (elezioni per 1489). È stato inoltre possibile reperire anche gli atti riguardanti le elezioni degli ufficiali per gli anni 1483, 1484, 1485 e 1487: ASMI, Notarile, 2510, 28 dicembre 1482; Notarile 2512, 27 dicembre 1483; Notarile 2513, 28 dicembre 1484; Notarile 2516, 26 dicembre 1486. Per il documento del 1490 riguardante i beni di sacrestia ASMI, Notarile 3885, 23 febbraio 1490. Pubblicato parzialmente in M. PEDRALLI, *Novo, grande, coverto e ferrato: gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, Vita e Pensiero, 2002, p. 552.

Anno	Priore	Elezione capitolo	Note
<b>1481</b>	Ambrogio da Arcore	/	È nominato nel capitolo del 29/12/1481.
<b>1482</b>	Nicolò da Gerenzano	29/12/1481	
<b>1483</b>	Cristoforo Visconti	28/12/1482	
<b>1484</b>	<i>Pietro de Antignianis (de Antonianis) de Placentia</i> detto de Crema	27/12/1483	
<b>1485</b>	Cristoforo Visconti	28/12/1484	Cristoforo Visconti agisce in qualità di vice priore sostituendo Pietro da Crema, ufficialmente ancora in carica.
<b>1486</b>	Cristoforo Visconti	/	Il primo documento in cui è nominato è del 4/02/1486.
<b>1487</b>	<i>Pietro de Antonianis de Placentia</i> detto de Crema	26/12/1486	Il 4 gennaio 1487 Pietro da Crema è sostituito da Nicolò da Gerenzano, che ricoprirà il ruolo di vice priore per i successivi tre mesi. Il 12 marzo 1487 risulta di nuovo priore Pietro da Crema.
<b>1488</b>	Nicolò da Gerenzano	2/01/1488	Rimane l'annotazione, ma non si conserva l'estesa. Si apprende della rielezione di Nicolò da Gerenzano da documenti successivi, come quello del 11/2/1488.
<b>1489</b>	Carlo Trivulzio (?)	30/11/1488	In questo caso si tratta della ratifica delle elezioni, sono quindi riportati solo i nomi degli ufficiali e non di tutti gli scolari, come invece si verifica nei capitoli precedenti.
<b>1490</b>	Nicolò da Gerenzano	/	Agisce come priore in un atto notarile riguardante i beni di sacrestia del 23/2/1490.

I compiti assegnati agli eletti erano di diverso tipo. Priore e sindaci erano obbligati a presentarsi ogni domenica al banco dove si tenevano le elemosine<sup>49</sup>; alla fine dell'ufficio, inoltre, il priore era tenuto a giustificare il proprio operato a consiglieri e sindaci, così come questi avrebbero dovuto rendere conto di ciò che era passato dalle loro mani al priore che succedeva alla carica. Si trattava di

<sup>49</sup> Capitolo 17: «Item che li priore et sindaci siano obligati tutti, vel saltem la mitade de loro, ogni domenica presentarse et stare a la tavola dove se ricevano le elemosine[...]».

un evidente sistema di controllo sui beni della confraternita, affinché «[...] non se possa commettere fraude per alchuno modo de li beni de la dicta scolla [...]»<sup>50</sup>.

Oltre a priore, sindaci e consiglieri esistevano alcune cariche designate appositamente per garantire la corretta gestione della scuola e dei suoi beni: i consiglieri, gli ufficiali e i *compagni* eleggevano uno scolaro che si occupasse delle scritture della scuola<sup>51</sup>; priore, consiglieri e sindaci nominavano inoltre un *canepario*, responsabile dell'amministrazione economica dei beni «[...] sicondo che li serà imposto per li dicti priori, consilieri et sindici [...]» e che doveva motivare ogni prima domenica del mese le spese fatte<sup>52</sup>. Sempre il priore, i consiglieri e i sindaci eleggevano uno scolaro “[...] che habia sollicitare le cose pertinente a la capella et lo quale habia a guardare et governare quelle cose che serano offerte et consignate [...]”<sup>53</sup>.

Se le prime avvisaglie di criticità nei rapporti tra il rettore della chiesa di S. Satiro e la scuola – ufficialmente non ancora fondata – risalivano, come già detto, addirittura ai mesi tra il 1479 e il febbraio 1480, un tentativo di regolare questa difficile convivenza, destinata a diventare sempre più problematica nel corso degli anni a venire, è vagamente accennato nella stesura dei capitoli. In particolare al sesto capitolo si precisava che, ogni qualvolta si fosse convocata la congregazione per discutere di faccende relative alla scuola, era sempre necessario avvertire il rettore: qualora questi si fosse presentato avrebbe avuto voce in capitolo esattamente come gli altri confratelli, ma la sua presenza non era ritenuta vincolante per poter prendere delle decisioni<sup>54</sup>. Al venticinquesimo e ultimo capitolo, si ribadiva con decisione «Item ch’el dicto rectore non se inpacia nè se intrometa a la dicta scolla se non como scolaro».

La convocazione del rettore alle riunioni dei fabbricieri sembra così un’inclusione formale, dettata più che altro dall’impossibilità di escludere di principio colui che, di fatto, era la vera autorità della chiesa parrocchiale di S. Satiro, alla quale apparteneva anche la celebrata immagine miracolosa della Madonna; al tempo stesso è evidente che gli scolari si ritengano più che legittimati ad agire di propria iniziativa in tutte le questioni riguardanti la fabbrica e la cappella. Non è difficile individuare il nodo del problema in questo rapporto destinato a diventare sempre più teso: un scuola

---

<sup>50</sup> Capitolo 20.

<sup>51</sup> Capitolo 4: «[...] elegiano uno de li dicti scollari idoneo et vallente quale fidelmente scriva le rasone de la dicta scolla et de le altre cose necessarie per utilità de essa scolla [...]».

<sup>52</sup> Capitolo 7.

<sup>53</sup> Capitolo 12.

<sup>54</sup> Capitolo 6: «Item hanno statuito et ordinato che tutavolta che accaderà convocare la dicta congregatione per alchune facende de dicta scolla che sempre lo rectore de la dicta ecclesia de sancto Satyro sia domandato et sel venirà in essa congregatione habia una voce como li altri de dicta scolla et non venendo se possa però fare quanto serà expediente, senza luy».

di laici, ora ben organizzata e saldamente controllata da un ristretto gruppo di testa, assumeva il controllo di quella che si continuava a chiamare cappella, ma che era in realtà una vera e propria chiesa, addirittura più grande del sacello di S. Satiro, che subirà quindi una ridefinizione sia architettonica che liturgica<sup>55</sup>. S. Maria si ritroverà investita di alcune funzioni tipiche di una chiesa parrocchiale e nonostante ciò il rettore ne era estromesso dal governo: il problema si faceva particolarmente sentito quando si trattava di definire la gestione del patrimonio e la destinazione delle oblazioni.

Ventitreesimo e ventiquattresimo capitolo si rivelano quindi particolarmente interessanti per ciò che concerne la gestione della cappella e delle annesse elemosine:

Item ch'el non sia licito ad alchuno se non a li dicti ufficiali de la dicta scolla ellegiere né acceptare nec cassare aut remove capellani nè fare alchuna altra cosa pertinente a la dicta capella et scolla senza consentimento de lo dicto priore et ufficiali et anchora che lo priore cum li sindici possano cassare quelli scolari che li parerà a loro.

È evidente quindi che, oltre al rettore di S. Satiro e al cappellano di S. Barbara<sup>56</sup>, una terza persona, il cappellano eletto dalla scuola, si andava a inserire in una realtà locale molto articolata ma, al tempo stesso, particolarmente ristretta. Il primo cappellano della chiesa di S. Maria di cui si abbia notizia è il sacerdote Protasio da Lonate che il 2 aprile 1483 – probabilmente quando l'area del presbiterio della nuova chiesa è finalmente agibile – stipulava dei patti con il priore Cristoforo Visconti per la celebrazione delle messe e la cura della cappella e delle sue proprietà<sup>57</sup>. Il ventiquattresimo capitolo era dedicato allo spinoso tema delle elemosine:

Item che tute le oblacione et elemosine et altre utilitate serano offerte in dicta capella quomodocunque, siano de la scolla et de le oblacione de la giobia sancta ne sia tenuto cuncto per li dicti scollari per spendere ne li ornamenti de le reliquie finchè serano fornite dicte reliquie<sup>58</sup>.

Proprio l'amministrazione delle elemosine sarà uno dei principali campi di battaglia su cui scuola e rettori si scontreranno nel corso degli anni seguenti.

---

<sup>55</sup> Cfr. *infra*.

<sup>56</sup> Giacomo *de la Cruce* è ancora citato quale cappellano di S. Barbara al momento della permuta di benefici tra Enrico di Liegi e Domenico da Lonate. ASMI, Notarile 1332, 1 ottobre 1478 (Fondo Sironi).

<sup>57</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 48 doc. 13. ASMI, Notarile 2510, 2 aprile 1483 (Fondo Sironi).

<sup>58</sup> Questo capitolo è probabilmente da mettersi in relazione con il già citato documento del 6 maggio 1479, in cui si decide «[...] quod ille oblaciones que erogari solent qualibet die Jovis sancta cuiuslibet anni dicte ecclesie S. Satari recipierentur, custodirentur et conservarentur per dictum d. Christoforum f. q. magnifici d. Bartholomei[...]».

Era ancora la scuola ad avere la prerogativa sull'incarico del sacrestano, responsabile dei numerosi beni e suppellettili di cui era dotata la nuova cappella. La prima nomina avviene il 4 gennaio 1487, quando a Benedetto Landriano sono consegnati svariati preziosi paramenti, libri e argenti. In particolare si trovano elencate ben diciannove pianete, ventisette palii, quattro piviali, dodici frontali di damasco d'oro e d'argento, di velluto e altre stoffe preziose, con relativi indumenti accessori<sup>59</sup>. Due giorni dopo si danno invece in consegna a uno dei sindaci della scuola gli argenti da collocarsi sull'altare della Vergine nei giorni di festa, cioè un bacile, un boccale, una bussola ed una pace con sette perle ed otto rubini. Mancano però nell'elenco i calici per il servizio della messa, mancanza che Biscaro riconduce alla causa allora vertente tra gli scolari e il rettore della chiesa<sup>60</sup>. Tre anni dopo, il 23 febbraio 1490, il priore Nicolò da Gerenzano e Aloisio Cusani consegnano i beni di sacrestia a Lorenzo Merendi, ma ne manca purtroppo l'inventario<sup>61</sup>. Infine nell'atto di consegna a Michele Dall'Acqua del 10 dicembre 1492 si elencano non solo i paramenti, i libri e gli argenti, ma anche nove calici d'argento con le relative patene<sup>62</sup>. Si tratta di un inventario straordinariamente ricco, ancora più di quello, già notevole, del 1487: evidentemente i numerosi ex voto d'argento testimoniavano una devozione verso la Madonna miracolosa ormai ben affermata, ma sono anche i preziosissimi paramenti di tessuti auroserici ad essere incrementati di numero<sup>63</sup>; sulla collocazione fisica di tutti questi oggetti si ritornerà comunque anche più oltre.

Le tensioni tra la scuola e il rettore di S. Satiro, a cui si è accennato, erano destinate a culminare nei mesi tra il 1487 e il 1488. Da un atto dell'11 febbraio di quell'anno si apprende di una causa vertente fra la scuola di S. Maria e il rettore Domenico da Lonate, che accusava i confratelli di averlo spogliato dei diritti di parrocchialità, facendo propri i proventi dei funerali, degli anniversari e delle oblazioni, disponendo tra l'altro degli altari, delle reliquie e degli arredi<sup>64</sup>. Le liti, destinate a ripetersi nel corso degli anni, erano periodicamente troncate con degli atti di transazione, il primo

---

<sup>59</sup> Notarile 3883, 4 gennaio 1487. La parte riguardante i paramenti e gli argenti è pubblicata in BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 140-143; l'inventario dei libri è invece pubblicato in PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., pp. 550-551.

<sup>60</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 125.

<sup>61</sup> PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., p. 552.

<sup>62</sup> Tra i donatori dei calici con patene è nominato un Gianpietro da Gerenzano, difficilmente il padre dello scolaro Nicolò, morto da molti anni (cfr. 3.2.1.). Più probabile si tratti di un omonimo.

<sup>63</sup> Si contano infatti ventinove amiti, sei dalmatiche, venti frontali, ventun pianete, quarantatré palii, cinque piviali, quattordici stole e due *capuzzini*. Notarile 3886, 10 dicembre 1492. Il documento è citato in BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 125. Per la parte riguardante i libri PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., pp. 552-558.

<sup>64</sup> ASMI, Notarile 2063, 11 febbraio 1488 (Fondo Sironi). BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 106.

dei quali risale al 27 marzo 1488. La ratifica di questi patti, avvenuta il mese successivo, il 14 aprile, sanciva di fatto l'indipendenza della scuola<sup>65</sup>.

Nel 1504 però il rettore di S. Satiro tornava nuovamente alla carica, per rivendicare quei redditi e oblazioni che proprio nel 1488 il suo predecessore aveva ceduto alla confraternita. Egli presenta un libello contro gli scolari, nel quale narrava che prima del 1474<sup>66</sup> la chiesa di S. Satiro era parrocchiale con un rettore *pro tempore*, il quale possedeva reliquie di santi, arredi sacri e libri, una bottega aderente a campanile da cui ritraeva otto fiorini annui e il diretto dominio della casa detta la Lupa, con il canone annuo di diciannove lire. Dopo il 1474 alcuni confratelli avevano distrutto la casa d'abitazione del rettore, la bottega vicina al campanile e la casa della Lupa, mettendo il rettore nella necessità di abitare un altro stabile della chiesa, già livellato ad Andrea degli Intropi; per questo indennizzo il beneficio parrocchiale era stato aggravato di un onere annuo di quarantadue lire. I confratelli avevano poi usurpato le reliquie, i paramenti, i libri e gli argenti della chiesa e alterato gli altari<sup>67</sup>. Della seconda transazione, conclusasi nel 1506, si ha notizia anche anche ne il *Breve Sommario dello stato della Chiesa Parochiale di S. Satiro*, un libello realizzato presumibilmente in occasione della visita pastorale del 1689, in cui si riassumono le complesse vicende degli anni precedenti e si fornisce una sintesi delle condizioni stabilite dalla seconda transazione: si noti che, ancora a questa data, è ritenuto un diritto irrinunciabile il pagamento del canone perpetuo stabilito per la demolizione delle case parrocchiali avvenuta 1478<sup>68</sup>.

---

<sup>65</sup> ASMI, Notarile 1338, 27 marzo 1488 e 14 aprile 1488 (Fondo Sironi); la convenzione è conservata anche in Archivio Luoghi Pii Elemosinieri, archivio generale, prerogative, giuspatronati, b. 837.

<sup>66</sup> La data del 1474 non è da considerarsi attendibile; nelle premesse dell'atto del 1488 si parla, più verosimilmente, di vicende che avevano avuto inizio dieci o undici anni prima.

<sup>67</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 106-107. L'autore riferisce che il libello è inserito nella transazione del 2 novembre 1506 che troncava la seconda lite, inserita a sua volta in una terza transazione, stipulata il 7 aprile 1563.

<sup>68</sup> Archivio Storico Diocesano di Milano, Sezione X, S. Satiro, vol. V. «[...] il Parocho assegna à detti scolari li emolumenti de funerali di quelli, che si sepelliranno nella Chiesa di S. Satiro, che non sono, ne mai fuorno Parochiani, ne hanno ivi sepoltura propria, e sono morti fuori della parochia l'emolumento della Croce per quelli, che si sepelliscono fuori della Chiesa risservando tutti li altri à se; gli dà facoltà di poter vendere sì nella Chiesa, come nella Cappella della B.V. le Cande, e convertirne l'utile à beneficio della scola; gli rilascia diversi depositi di cere sequestrate provenute da funerali come sopra; risserva à se, e successori l'uso di tutti li paramenti della Chiesa fatti, e da farsi à spese della scola per la celebratione de Divini Offitij sì de Vivi, come de Morti, la precedenza in tutte le fontioni, la portione duplicata in tutti li Offitij Divini, e la facoltà di assegnare il luogho per far le sepulture nella Chiesa, e obliga la scola à risarcirgli il danno delle Case Parochiali demolite con il pagamento di due annui canoni uno di lire 18 (?)10., l'altro di lire 19. fin'in perpetuo».



## **2. Bramante e la scuola di Santa Maria presso San Satiro: la chiesa, la sacrestia, l'Incisione Prevedari**

### **2. 1. La chiesa di Santa Maria presso San Satiro**

#### **2.1.1. Gli anni 1478-1483: due cantieri per la chiesa**

L'inizio della costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro, indipendentemente da quale ne fosse la forma originaria e il livello di compimento raggiunto alla fine del Quattrocento, si può collocare con ragionevole certezza intorno al 1478, al momento dell'acquisto del sedime della Lupa. Negli atti relativi alla disputa tra scuola e rettore del 1488, si dichiara, coerentemente, che gli interventi a seguito dei miracoli dell'immagine della Vergine erano stati iniziati dieci o undici anni prima, cioè nel 1477-1478. Si è già detto inoltre che, nell'agosto del 1476, ancora non si pensava alla demolizione della casa adiacente alla chiesa per far spazio alla nuova cappella.

La preesistenza o meno di un edificio religioso laddove sarebbe andata sorgendo la nuova costruzione è stata nel passato ipotizzata, ma sembrerebbe del tutto smentita. Nella zona non esisteva di certo un'ulteriore chiesa parrocchiale oltre a quella di S. Satiro, regolarmente nominata in un elenco del 1466 che enumerava le chiese parrocchiali di Porta Romana; nello stesso documento sono nominate anche quelle (solo quattro) non parrocchiali, nessuna delle quali dedicata alla Vergine<sup>1</sup>. Certo, la stessa chiesa di S. Satiro avrebbe potuto essere stata costituita da più edifici, soprattutto se si considerano le ridottissime dimensioni dell'antico sacello originario. L'impiego del termine *cappella* poi, che ricorre nei documenti, non aiuta di certo a far chiarezza: con esso, infatti, si poteva indicare sia l'arco in muratura che proteggeva l'immagine miracolosa della Madonna, sia il nuovo edificio di culto a cui si era dato principio. Riferendosi alla chiesa di S. Maria, inoltre, sembra evidente che i termini *ecclesia* e *cappella* siano utilizzati nei documenti come sinonimi e senza alcun preciso rimando a una differenza di dimensioni mentre, generalmente, per S. Satiro si preferisce il termine *ecclesia*<sup>2</sup>. Nella supplica del 1480 inviata ai duchi dagli scolari si parla di «devotissima fabrica de la Capella et nova ecclesia constructa sotto el santissimo vocabolo della Vergine»<sup>3</sup>. Un'erronea interpretazione da parte di Biscaro del noto documento del 10 ottobre 1478 avrebbe poi ulteriormente rafforzato l'incomprensione: il sedime della Lupa doveva essere demolito «[...] pro fabricatione seu pro finiendo fabricationem capele inchoate sub vocabulo beate virginis

---

<sup>1</sup> L'elenco è pubblicato in P. MAZZUCHELLI, *Osservazioni di Pietro Mazzucchelli*, Milano, 1828, p. 371.

<sup>2</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 51, nota 5.

<sup>3</sup> NOTO, *Statuti dei luoghi pii elemosinieri* cit. p. 45

Marie, prout antiquitus constructum erat altare sub eodem vocabulo apud dictam ecclesiam S. Satari, que capela est inchoata inter ipsam ecclesiam S. Satari et dictum sedimen [...]». È chiaro che la costruzione della cappella di S. Maria è, a questa data, già iniziata; per Schofield e Sironi il testo suggerisce certamente la pre-esistenza di un altare o di un culto della Vergine esistente a S. Satiro, ma non la preesistenza di una chiesa adiacente all'antica basilica<sup>4</sup>. Il *Breve Sommario dello stato della Chiesa Parochiale di S. Satiro*, già citato, è una preziosa testimonianza per quanto riguarda la collocazione fisica dell'immagine miracolosa, descritta «[...] dipinta sopra il muro laterale di detta Chiesa dentro della porta del Cimitero a mano sinistra [...]»; più oltre il libello continua «L'immagine della B.V. che operò tanti miracoli e trasse l'elemosine per la nova fabrica era come di presente è della chiesa antica parrocchiale, né mai si mostrerà esser stata levata da quella, come si convince dall'istorica tradizione [...]». Nel corso dei lavori eseguiti nel 1957 per l'aggiunta di una condotta di scarico si è creduto di ritrovare proprio parte di quell'ingresso, addossato sulla destra alla basilica di S. Satiro e incorporato nel muro perimetrale della chiesa di S. Maria<sup>5</sup>.

Il libello è di almeno un secolo posteriore all'edificazione della chiesa ma è comunque una preziosa testimonianza perché, ripercorrendo gli eventi con il preciso scopo di far valere i diritti del rettore sulla scuola, è puntuale nel segnalare ogni possibile e rivendicabile diritto parrocchiale. In questo scritto si arriva ad affermare, contro il parere degli scolari, l'indivisibilità delle chiese di S. Maria e di S. Satiro, evidente per ragioni amministrative, liturgiche e anche solo lasciando il giudizio «all'occhio istesso»; infatti «[...] come mai può verificarsi d'una picciola Capella appena capace di trenta persone il titolo di Chiesa Parochiale, e di Antico Tempio di S. Satiro tanto rinomato? In questa non vi è Sacristia, non vi sono sepolcri per il publico, e quelli pochi angusti tutti sono de particolari [...] In questa non vi sono, ne é capace di Confessionarij; non ha porta grande all'uso di Chiesa, ma due soli usci, uno che conduce al campanile, e Casa Parochiale, situata in parte sopra una nave laterale della nova Chiesa, l'altro che esce nella contrada del Falcone?». In nessun passo, però, si accenna al fatto che S. Maria possa aver sostituito delle strutture già esistenti presso l'antica chiesa parrocchiale e che espletassero magari almeno una parte di queste funzioni, ma è anzi fermo il riferimento alla sola fondazione del 1480. Il libello prosegue elencando diversi elementi a sostegno della richiesta del rettore, concludendo che «Queste prove di fatto vengono confermate dalla disposizione della ragione; mentre la Chiesa nel stato presente è reedificata nel sito della prima, e suo cimiterio; e ampliata con la demolitione delle Case istesse Parochiali [...]»; certo, il dubbio potrebbe non essere dissipato, visto che la costruzione si dice reedificata nel sito della prima: appare però abbastanza chiaro, mi sembra, che per l'autore del libello S. Satiro e S. Maria siano da

---

<sup>4</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 18.

<sup>5</sup> A. PALESTRA, *Cronologia e documentazione riguardante la costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro del Bramante*, «Arte Lombarda», 14, 1969, p. 155.

considerarsi una sola chiesa e che proprio di questa egli stia trattando<sup>6</sup>. Il dichiarato obiettivo dello scritto era infatti rivendicare l'uso da parte del rettore degli spazi della chiesa di S. Maria, che invece gli scolari si ostinavano a negare.

Dopo l'acquisto del 1478 i lavori procedono a ogni modo con velocità, come attestano una serie di documenti del 1479 che descrivono la nuova cappella come in costruzione; nel testamento di Elisabetta Biffi del 2 febbraio, la donna lascia del denaro per la «capelle seu fabrice capelle domine S. Marie que noviter construitur in ecclesia in S. Satiri»; il 6 maggio 1479 gli scolari sono detti della «scole beate Marie constructe apud ecclesia S. Satari Mediolani»<sup>7</sup>; infine il 28 giugno 1479 il vicario dell'arcivescovo Giovanni Cocconiellis, invitando i chierici e i laici della diocesi a chiedere la grazia al nuovo altare della Vergine presso la chiesa di S. Satiro, ricorda che grazie alle molte oblazioni «[...] magna pars ecclesiae honorabilis et digne ibidem brevi tempore fabricata sit [...]»<sup>8</sup>. Il 2 novembre dello stesso anno di fronte agli scolari Ambrogio da Arcore, Vincenzo Gallina, Gallo da Meda e Aloisio Cusani, gli artisti Pietro da Bussero e Marco Garibaldi sciolgono la società precedentemente creata appositamente per realizzare una «maiestas» per S. Maria<sup>9</sup>. Pietro da Bussero è nuovamente nominato nel gennaio 1482, quando ci si accorda con il priore Nicolò da Gerenzano per una perizia «occasione lignaminis et manufacture mayestatis seu anchone dicte scole»<sup>10</sup>. Il 24 aprile del 1482 Marco Lombardi e Matteo Fedeli sono quindi incaricati di dipingere un «tabernaculum» di legno, forse la stessa «maiestas» di cui sopra<sup>11</sup>.

---

<sup>6</sup> Ad esempio, poco prima: «E come vuol fingere due Chiese distinte una sotto l'Invocatione della B.V. appresso a S. Satiro, l'altra sotto l'Invocatione di S. Satiro; Se una sola individua ne comporta il stato antico, e moderno provato con tanti atti pubblici, che chiariscono essere Altari, e Capelle della Chiesa Parochiale di S. Satiro quelli, che per confondere il di lei stato legitimo si sognano per Chiese distinte».

<sup>7</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 47 docc. 5 e 6.

<sup>8</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 110 doc. 536.

<sup>9</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 47 doc. 7.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 4 doc. 10.

<sup>11</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 132 doc. I. Il termine *tabernaculum* registra però un uso trasversale al campo della scultura, dell'intaglio e dell'oreficeria, pertanto, basandosi su altri esempi accostabili a quello di S. Maria, Albertario avanza l'ipotesi che l'ancona intagliata da Bussero e Garibaldi non sia quella dipinta da Fedeli e Lombardi. La prima potrebbe essere più facilmente identificata con la cornice che circondava l'affresco miracoloso, mentre la lista delle parti del *tabernaculum* presenta elementi strutturali che troverebbero conferma proprio nel confronto con le oreficerie (in particolare i riferimenti ai fregi, alla cupola, al piede). Il modello da imitare sembrerebbe dunque vicino al tabernacolo Pallavicino o al reliquiario donato da cardinal Girolamo Basso della Rovere alla basilica del Santo a Padova. M. ALBERTARIO, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni e per la divotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della Giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Milano 2005, p. 31.

Particolare interesse suscita la vendita di una proprietà il 22 ottobre 1482 tra Gabriele de Medici e la scuola di S. Maria, descritta «constructe iusta ecclesiam S. Sattari». Si tratterebbe forse della premessa alla più nota acquisizione del 4 dicembre 1482, il primo documento della fabbrica in cui appare il nome di Donato Bramante, che agisce in quest'atto in qualità di testimone insieme anche a Gabriele Battagio<sup>12</sup>; è questa la nota permuta di proprietà tra Stefano de Paraferri e la scuola, che otteneva così un pezzo di stalla da demolire per formare il piccolo cortile destinato a dar luce e accesso alla nuova chiesa.

Sebbene S. Maria risulti, quindi, almeno in parte costruita – comunque abbastanza da ospitare un'ancona lignea – fin dal gennaio 1482, una significativa modifica del progetto iniziale doveva aver preso forma nel corso dei mesi tra il 1481 e il 1482. Il risultato sarà la creazione di un edificio dotato di navata centrale, di navate minori e di sacrestia, anche se ancora non vi è certezza sull'impianto originario a cui questi elementi andavano ad aggiungersi<sup>13</sup>.

Divergenti sono infatti le opinioni sulla forma della prima versione della chiesa: poteva trattarsi di una struttura costituita da un'aula rettangolare (Malaguzzi-Valeri, Bruschi), corrispondente con l'attuale transetto<sup>14</sup>; Bruschi ipotizza proprio l'esistenza di un'aula rettangolare estremamente allungata, con cupola al centro ed ingresso sul lato lungo di via del Falcone, uno schema che presenterebbe affinità con quello della cappella Pazzi. Altra ipotesi è quella di un blocco isolato con tiburio, simile alla cappella Portinari<sup>15</sup>, o il progetto (non realizzato) di eseguire una pianta a croce greca con braccia di tre campate<sup>16</sup>. Più cautamente Schofield ha cercato di cogliere i suggerimenti offerti dalle letture della struttura attuale per ipotizzare almeno alcune delle caratteristiche dell'impianto originario, se non la sua forma completa<sup>17</sup>.

Le considerazioni dell'autore sono basate soprattutto su alcune incongruenze visibili sull'esterno della chiesa, che brevemente si elencano: il corpo di sostegno della cupola è dotato di paraste giganti d'angolo, capitelli e trabeazioni, queste ultime però costruite solo su due lati (quello di via del Falcone e quello opposto, affacciato sulla navata e ora nascosto dal tetto). Gli altri due lati, affacciati sui bracci del transetto, sono invece sprovvisti di trabeazioni, lasciando intendere che la

---

<sup>12</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 19, 48 doc. 12. Per la permuta del 4 dicembre 1482 BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., pp. 8-9 doc. 540.

<sup>13</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 21.

<sup>14</sup> F. MALAGUZZI-VALERI, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano, Hoepli, 1913-1923, II. *Bramante e Leonardo da Vinci*, 1915, pp. 38-39; A. BRUSCHI, *Bramante architetto*, Roma-Bari, Laterza, 1969, p. 751.

<sup>15</sup> R. TRINCI, *Indagini sulle fasi costruttive della chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma, De Luca, 1974, pp. 190-191.

<sup>16</sup> L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, CLUP, 1987, pp. 176-189.

<sup>17</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 20-28.

primitiva struttura della chiesa difficilmente potesse ergersi isolata come la Cappella Portinari, poiché questo avrebbe implicato l'impiego di trabeazioni su tutti e quattro i lati, ben visibili. Altra strana caratteristica è la presenza, sul lato di via del Falcone, di capitelli dell'ordine maggiore che si sovrappongono a due molto più piccoli; sulla stessa facciata, ancora più in basso, si trovano due ulteriori capitelli corrispondenti circa alla stessa altezza di quelli dell'ordine maggiore di paraste all'interno della chiesa. Sembrerebbe, perciò, che in origine fossero previsti sulla facciata di via del Falcone due ordini di paraste di diversa altezza, poi nascosti dall'attuale ordine gigante. Il timpano della facciata esterna del finto coro, inoltre, si sovrappone alla trabeazione del bocco principale, lasciando credere che il celebre capolavoro sia stato uno degli ultimi elementi della chiesa ad essere costruito.

Secondo l'autore è perciò possibile individuare due fasi di sviluppo: la prima struttura, datata comprensibilmente agli anni tra il 1478 e al più tardi il 1482, prevedeva un corpo della cupola, forse nemmeno mai costruito, comunque diverso dall'attuale; già nel corso di questa fase, tuttavia, il corpo cupola veniva drasticamente alterato, con l'aggiunta delle attuali paraste giganti e del tiburio. La seconda fase, più complessa, implicava invece la trasformazione della chiesa da un edificio orientato est-ovest a uno orientato nord-sud, con l'aggiunta della navata, delle navate minori, della sacrestia e del finto coro. Questi interventi, iniziati al più tardi nel gennaio 1482, dovevano essere completati entro la metà del 1483, mentre la decorazione interna dei transetti, della sacrestia e della navata venivano portati a termine entro la seconda metà dello stesso anno. L'11 marzo del 1483 infatti Agostino Fonduli si impegnava con la scuola a concludere il suo celebre gruppo del *Compianto* e a realizzare ulteriori opere, da consegnare entro il primo maggio successivo: si trattava di un fregio in terracotta lungo duecentoquindici braccia (quasi esattamente come la lunghezza di quello che corre in entrambi i transetti, nella navata e nel finto coro) e del fregio a otto testoni e sedici riquadri a putti della sacrestia; lo scultore era inoltre tenuto a consegnare entro le calende di agosto trentasei figure in cotto, oggi perdute, destinate con ogni probabilità al cornicione della cupola<sup>18</sup>. Nell'aprile del 1483, inoltre, la scuola stipulava con il sacerdote Protasio da Lonate un contratto per la celebrazione delle messe giornaliere nella chiesa di S. Maria, che doveva quindi essere agibile e praticabile. Il mese successivo, il 7 maggio, Antonio Raimondi si impegnava a

---

<sup>18</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 114 doc. 541; BISCARO, *Le imbreviature* cit, p. 133 doc. 3. Le figure in cotto sono quelle con ogni probabilità descritte in numero di trenta e in giro al cornicione che dovettero essere rimosse nel corso di un restauro eseguito nel 1737 perché pericolanti. Dalla visita pastorale di Federico Borromeo del 1611 risulta che rappresentassero gli Apostoli e gli Evangelisti e che fossero in terracotta policroma. S. BANDERA, *Agostino de Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1997, p. 69.

dipingere entro Natale la volta sopra l'altare di S. Simone, atto a cui era presente in qualità di testimone Giovanni Battagio<sup>19</sup>.

Sembra certo che il primo progetto della chiesa non sia mai stato portato del tutto a compimento; si cercò, piuttosto, di adattare nel corso del cantiere quanto già costruito, inglobandolo nel nuovo e rivisitato piano per S. Maria. La struttura iniziale, secondo quanto puntualmente argomentato dall'autore, doveva presentarsi costituita dal primitivo blocco della cupola, presumibilmente a pianta quadrata e all'incirca della stessa altezza dell'attuale, con tutte o almeno parte delle campate dei bracci destro e sinistro del transetto; è ragionevole supporre che queste parti siano state costruite pressoché in contemporanea. L'iniziale disegno del prospetto esterno dei transetti doveva, invece, essere diverso dall'odierno, così come la cupola progettata nella prima fase era certamente più leggera dell'attuale tiburio. Il blocco cupola oggi esistente e dotato di paraste giganti era inizialmente pensato per essere visto solo da nord (dove oggi sorge la navata) e da via del Falcone, pertanto l'idea di costruire la navata principale e quelle laterali non era evidentemente ancora sopraggiunta al momento di dare principio al cantiere; doveva inoltre esistere già una relazione fisica molto stretta tra il sacello di S. Satiro e la chiesa ed è evidente, come suggerito da numerosi elementi, che braccio del transetto e corpo della cupola fossero progettati fin dall'inizio per essere in relazione con l'antica basilica ansperiana<sup>20</sup>. Non era invece prevista la sacrestia, tanto che il suo inserimento nella pianta obbligò in seguito, come unica soluzione possibile ma non per questo meno sorprendente, a tagliare una delle paraste della navata per procurare un accesso alla sala.

La costruzione della nuova chiesa di S. Maria implicava, come evidente, non solo un ripensamento della funzione della sacello di S. Satiro, ufficialmente ancora chiesa parrocchiale, ma anche la ridefinizione, almeno parziale, della sua struttura; l'antica basilica, in particolare, sembra essere stata riconvertita nella tipologia del Santo Sepolcro, come lascia intendere anche il soggetto del gruppo realizzato da Agostino Fonduli, lì collocato fin dal 1483. Per la struttura, a pianta triconca inscritta in un cerchio, si rimanda nuovamente al fondamentale intervento di Schofield e Sironi, limitandosi in questo caso a soffermarsi brevemente sulla cronologia degli interventi, in buona parte coevi a quelli del cantiere di S. Maria<sup>21</sup>.

---

<sup>19</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 134 doc. IV, che però non riporta la presenza di Giovanni Battagio.

<sup>20</sup> Il braccio del transetto, se si escludono le navate laterali, è allineato con il sacello, cosicché la sua campata centrale fornisce l'entrata al passaggio tra le due chiese; l'ampiezza dei bracci del transetto e di conseguenza il diametro della base della cupola di S. Maria corrisponde a circa il massimo diametro interno di S. Satiro; l'altezza dell'ordine maggiore del sacello determina l'altezza dell'ordine minore di paraste di S. Maria. Le distanze in luce tra i pilastri del transetto di S. Maria deriva circa dalle distanze in luce tra le colonne di S. Satiro.

<sup>21</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *New information* cit., pp. 281-297.

Il termine *antequem* per gli interventi sul cosiddetto *tronum* del sacello – identificabile con il sistema costituito da tiburio e volte – di cui si è già brevemente accennato, sarebbe l'agosto del 1483: entro questa data quattro pittori avevano già provveduto alla decorazione interna ed esterna dei tiburini di S. Maria e di S. Satiro<sup>22</sup>; nel marzo dello stesso anno inoltre Fonduli era stato incaricato di terminare non solo il suo *Compianto*, ma anche la nicchia entro cui l'opera andava a collocarsi all'interno del sacello<sup>23</sup>. Le volte e il gruppo scultoreo dovevano essere dipinte dal pittore Antonio Raimondi entro il Natale 1491 ed è quindi improbabile che lavori strutturali complessi abbiano avuto luogo negli anni 1483-1491, con il delicato gruppo già in posizione, mentre è possibile che in questo periodo si lavorasse piuttosto all'impianto decorativo interno del sacello. Se entro il 1483 si potrebbe perciò considerare conclusa la sovrastruttura di S. Satiro, un altro problema si pone per il rifacimento dell'esterno del pianoterra: qualora la decisione di costruire la navata e le navate laterali di S. Maria sia presa, come argomentato, prima della fine del 1482, all'inizio del 1483 doveva risultare già essenziale collegare le due chiese, sia costruendo il corridoio di passaggio tra di esse sia assicurando al sacello integrità strutturale, incastonandolo nella sua attuale massa muraria circolare. Il termine *postquem* per l'intervento sarebbe in questo caso il 1483, poiché la muratura circolare maschera proprio l'angolo di connessione tra il transetto di S. Maria e quello della cappella, prossimità che generava, come detto, una serie di significative corrispondenze.

Considerati fin qui i fatti e i documenti relativi alla chiesa, è però del tutto evidente che la questione della duplicità dei cantieri sia ben lontana dall'essere risolta, rimanendone sconosciuto, di fatto, uno dei fattori fondamentali, cioè la motivazione alla base della decisione di apportare simili cambiamenti a cantiere già ben avanzato. Un ingrandimento dell'iniziale progetto poteva praticamente essere reso possibile dalla maggiore disponibilità economica della scuola, dato che, come si è visto, già da alcuni anni la chiesa di S. Maria era destinataria di elemosine e lasciti testamentari; non sembra abbia avuto un peso determinante, come invece sembra suggerire Biscaro, il lascito di mille lire imperiali stabilito da Giovan Pietro da Gerenzano, su cui si avrà occasione di tornare<sup>24</sup>. Ammettendo che la scuola potesse finanziariamente sostenere un'impresa divenuta più ambiziosa, rimanevano comunque degli ostacoli da rimuovere, sia esterni che interni alla confraternita. Innanzitutto, si poneva il problema del rettore della parrocchia, che a questa data però

---

<sup>22</sup> Il 28 agosto 1483 infatti i deputati della scuola e i pittori Pietro da Velate, Giovanni Pietro Rizzi e Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno nominano i maestri Francesco da Vico (che è il priore della scuola di San Luca) e Antonio Raimondi arbitri della vertenza intorno alla pittura dell'interno e dell'esterno del tiburio sopra l'altare maggiore di San Satiro e del tiburio grande costruito in onore della Vergine. BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 135 doc. 5.

<sup>23</sup> «[...] item teneatur et obligatus sit finire seu finiri facere sepulchrum existens in dicta ecclesia sancti Sattari et loci respectu [...]», cfr. nota 18 di questo capitolo.

<sup>24</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 110.

non sembra particolarmente ostile o pronto ad opporsi alla scuola, a cui è concesso di intervenire radicalmente sul sacello, trasformandone sembra addirittura la destinazione. La resistenza interna era invece rappresentata dal sedicesimo capitolo degli statuti che prescriveva, si ricorda, di attenersi nella prosecuzione delle opere «così per ornamento come per edificio» al «principio et ordine» dato dai predecessori, un'imposizione che avrebbe dovuto garantire, almeno in teoria, una certa continuità e uniformità alla fabbrica: è chiaro che così non avvenne se si arrivò, addirittura, a ruotare di novanta gradi l'orientamento originariamente dato alla chiesa senza che vi fossero, almeno per lo stato attuale degli studi, evidenti ragioni liturgiche. Ci si trovava dunque o di fronte a un accordo dell'intera scuola o almeno a un forte gruppo di testa in grado, innanzitutto, di contenere eventuali rimostranze del rettore e poi di sostenere fermamente il radicale cambio di progetto, che implicava non solo nuovi aspetti formali, ma anche una revisione dei costi. Su queste possibilità i documenti, ovviamente, tacciono. È però evidente che nel corso delle elezioni del 29 dicembre 1481 (una data su cui si avrà occasione di tornare) l'anziano priore Ambrogio da Arcore<sup>25</sup>, un uomo della vecchia guardia che aveva partecipato all'acquisto del 1478, è sostituito dal più giovane Nicolò da Gerenzano<sup>26</sup>, nemmeno residente nella parrocchia di S. Satiro e fino a quel momento non documentato nella scuola: sembra di poter affermare con ragionevole certezza che nei mesi tra il 1481 e il 1482 non solo nella fabbrica, ma anche nella scuola qualcosa stesse cambiando.

### **2.1.2. Il completamento della fabbrica dopo il 1483**

Quali che fossero l'edificio inizialmente progettato e lo stadio raggiunto nella sua costruzione, entro il 1483 le strutture del corpo della navata, del finto coro, dei transetti e della sacrestia dovevano essere concluse. Oltre agli interventi già citati per quell'anno, il 10 novembre 1483 i pittori Antonio Raimondi e Antonio Pandino erano incaricati di mettere ad oro e azzurro «totum celum se totam voltam seu fassam in archu existentem de supra ecclesie veteris Sancti Sattiri et iuxta tiburium existens de supra altaris magni sancti Sattari», probabilmente la volta del transetto sinistro. Le navate minori sono costruite, se non tutte almeno parzialmente, tra il 1482 e il 1486, quando un atto è stipulato in una stanza descritta come posta sopra la volta della chiesa, vicino alla sacrestia<sup>27</sup>. Anche il celeberrimo finto coro doveva essere stato progettato contemporaneamente alle navate laterali, poiché comprende pilastri, archi e un ordine minore che simulano l'esistenza delle finte navate di destra e di sinistra<sup>28</sup>.

---

<sup>25</sup> Cfr. 3.3.2 .

<sup>26</sup> Cfr. 3.2.1.

<sup>27</sup> Si avrà modo di tornare su questa stanza in 2.2.3.

<sup>28</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 28-29.



Tra il 1484 e l'estate del 1485 non ci sono testimonianze documentarie di interventi nel cantiere; il 28 luglio del 1485, però, la scuola e i frati di S. Eustorgio procedono a una permuta di proprietà grazie alla quale la scuola ottiene il diretto dominio col censo di lire centocinquanta annue sopra una casa con due botteghe nella parrocchia di S. Maria Beltrade: lo scopo dichiarato della permuta è la volontà da parte degli scolari di procurare «unam intratam seu unum anditum pro ipsa ecclesia» affinché i fedeli possano comodamente accedervi<sup>29</sup>; il fatto che la proprietà si trovi nella parrocchia di S. Maria Beltrade non deve sorprendere, poiché proprio di questa parrocchia facevano parte entrambi i lati della contrada della Lupa, compreso quello su cui sarebbe andato ad affacciarsi l'androne della chiesa di S. Maria presso S. Satiro<sup>30</sup>. Finalmente il 28 settembre 1486 i fabbricieri incaricano Giovanni Antonio Amadeo del rivestimento in marmo della facciata della chiesa, da realizzarsi «de illis coloribus quibus videbitur magistro Donato de Urbino dicto Bramante et priori dicte scolle [...]», facciata mai costruita oltre il livello del basamento<sup>31</sup>. Se realizzata, la facciata avrebbe rappresentato un elemento di sicuro impatto: il fatto che a Bramante e al priore della scuola si assegni il controllo sullo schema dei colori – che pure poteva rappresentare una modalità di controllo anche dei costi connessi ai materiali – lascia intendere che si dovesse trattare di una facciata marmorea policroma; la convocazione di Amadeo nella fabbrica per un incarico così specifico non può che richiamare alla mente il più noto precedente dello stesso autore, la cappella Colleoni a Bergamo, conosciuta anche da Bramante. Il costo dell'opera doveva essere notevole, tanto che Nicolò da Gerenzano aveva concesso in prestito alla scuola la somma di cinquanta ducati, da utilizzarsi appunto nella realizzazione della facciata e del portale.

La notizia relativa al contributo proviene da un atto del novembre successivo, con cui Nicolò da Gerenzano ottiene l'assegnazione della cappella con l'altare di S. Dorotea, in virtù dei suoi numerosi meriti verso la scuola. La cappella, descritta «noviter incepta, quasi finita, constructa in dicta ecclesia domine S. Marie» si trovava con ogni probabilità ad occupare la penultima o ultima campata della navatella alla sinistra della facciata<sup>32</sup>. Qualche lavoro si effettua evidentemente anche

---

<sup>29</sup> Lo stabile è descritto confinate «a sero strata pubblica, a monte heredum Morandi de Vignono, a mane Ecclesia S. Satiri, et a meridie tenetur per fratres de Pessina», per cui Biscaro ipotizza si trattasse di una delle case che avevano la fronte nella via del Malcantone, facente angolo con la contrada della Lupa; ritiene anche che l'andito immettesse nella chiesa passando accanto all'ottagono della sacrestia e che si trattasse quindi di un'entrata secondaria, destinata specialmente al clero e al personale di servizio. Questa possibilità non è ovviamente esplicitata nel documento che, invece, sottolinea la necessità di procurare un comodo ingresso alla chiesa: «[...] hoc ut persone possint comodius ire et intrare ipsam ecclesiam». ASMI, Notarile 986, 28 luglio 1485 (Fondo Sironi); BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 120-121.

<sup>30</sup> A. PALESTRA, *Ricerca sulle strutture urbane di un isolato al centro di Milano comprendente la basilica di Santa Maria presso San Satiro*, «Arte lombarda», 64, 1983, pp. 34, 40.

<sup>31</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., pp. 116-117 doc. 544.

<sup>32</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 29; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., pp. 118-119 doc. 545.

negli anni successivi ma la maggior parte delle opere è ormai, comprensibilmente, ben avviata se non addirittura conclusa: sarà utile ricordare almeno i pagamenti effettuati, per non meglio precisati lavori, nel febbraio e marzo 1487 a Gabriele Battagio<sup>33</sup>, nonché l'importante incarico conferito il 7 luglio 1490 al veneziano Giovanni Torriano per la costruzione dell'organo della chiesa<sup>34</sup>.

La struttura di S. Maria presso S. Satiro sembra oggetto di ulteriori aggiustamenti, però, anche oltre la fine degli anni Ottanta: il riferimento è soprattutto alla vicenda della cappella di S. Teodoro, una commissione ducale di cui Bramante è incaricato verosimilmente dopo il maggio 1496. La cappella doveva probabilmente essere costruita con caratteristiche, e quindi costi, piuttosto diversi da quanto già edificato, impiegando questa volta «pietra viva» e «marmore fino» al posto di mattoni, stucco e terracotta. L'ipotesi che si trattasse un edificio satellite, speculare al sacello di S. Satiro, è smentita da Schofield e Sironi, che hanno invece argomentato in modo convincente la collocazione della cappella all'interno della chiesa di S. Maria, nonostante i dubbi inizialmente sollevati dagli acquisti di terreni adiacenti proprio al transetto destro effettuati dai fabbricieri nel 1496 e nel 1501<sup>35</sup>. Con l'eccezione di questo episodio, comunque, non solo la struttura ma anche la decorazione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro dovevano risultare pressoché del tutto definite e complete già entro la fine del Quattrocento.

### **2.1.3. Un'opera collettiva: aspetti formali e decorativi della fabbrica**

Se si è finora posta particolare attenzione a ricostruire, sulla base dell'evidenza materiale e documentaria, lo sviluppo del cantiere fin dalla sua origine, sarà ora necessario considerare gli aspetti formali in cui si concretizzava l'impegno della scuola, l'inedita veste architettonica e decorativa con cui la chiesa si rivelava ai cittadini milanesi. Si dovranno poi considerare gli artisti documentati nella fabbrica – gli esecutori materiali delle intenzioni della scuola, tradotte in forme da Bramante –, cercando di individuare almeno qualche criterio di selezione nell'assegnazione degli incarichi.

Attualmente la chiesa si presenta con pianta a T, con la navata centrale e i due bracci del transetto coperti da volte a botte e navate laterali dotate invece di volte a crociera a sezione semicircolare. L'interno è caratterizzato da due significativi elementi all'antica, impiegati su larga scala e ragionevolmente riferibili a Bramante: la volta a botte con lacunari in stucco, rosette e borchie e l'uso di pilastri e paraste privi di base; la prima caratteristica potrebbe derivare dal pronao di S.

---

<sup>33</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 119 doc. 546.

<sup>34</sup> BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 139 doc. IX.

<sup>35</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 30-31.

Andrea a Mantova mentre, tra i diversi precedenti della seconda, il più vicino è la cripta di S. Sebastiano nella stessa città, probabile modello anche per le volte a crociera delle navate laterali di S. Maria<sup>36</sup>. Allo stesso tempo, per quanto l'effetto finale sia completamente opposto, la chiesa milanese condivide molti e significativi elementi con il progetto di Francesco di Giorgio per il duomo di S. Bernardino ad Urbino, cosicché è inevitabile dedurre che Bramante conoscesse molto degli iniziali piani del collega per il duomo, o viceversa<sup>37</sup>. Gli angoli dei transetti contraddistinti dall'uso di paraste piegate asimmetricamente e i quattro angoli della navata dotati di paraste filiformi sono certamente caratteristiche interessanti di S. Maria, ma difficilmente riferibili a una diretta conoscenza di Bramante dell'architettura fiorentina. L'uso gerarchico nell'elaborazione degli ordini riflette la diversa importanza degli spazi, così come era già stato raffigurato nell'*Incisione Prevedari*. Le navate laterali si presentano con una trabeazione semplificata, con un architrave a una sola fascia, fregio e cornice, ma con l'ordine privo di capitello; l'ordine minore della navata principale, invece, ha un architrave simile a quello delle navate laterali, ma è provvisto anche di capitelli lunghi e bassi e di trabeazione. L'ordine maggiore della navata, infine, si presenta con una trabeazione completa provvista di alti capitelli e architravi a tre fasce digradanti con tondini. Nel finto coro e sopra i pilastri a destra e a sinistra dello stesso, l'area più importante della chiesa, è inclusa anche una cornice a dentelli che invece manca altrove.

Certamente inconsueta è la scelta di aggiungere capitelli alle paraste prive di base dell'ordine minore, laddove, in altri esempi sia antichi che quattrocenteschi, la prassi prevedeva l'impiego di modanature d'imposta piuttosto che di veri capitelli; a S. Maria quelli dell'ordine minore risultano di conseguenza allungati orizzontalmente, una forma già impiegata a Milano all'entrata del cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco. Se di questo particolare elemento è probabilmente responsabile Bramante, le decorazioni impiegate per i capitelli sono invece chiaramente riferibili alla tradizione lombarda, così come l'idea di variarne i tipi. Gli archivolti dell'ordine minore della navata e i rettangoli del tamburo della cupola sono decorati a intreccio, un motivo già usato da Bramante nei capitello bipartito al centro dell'*Incisione Prevedari* e, comunque, molto comune sia in antico che in epoca medievale; appariva anche su alcune opere milanesi, ad esempio sui capitelli di S. Eustorgio e di S. Ambrogio e sulla cattedra episcopale conservata nella stessa basilica.

---

<sup>36</sup> Per la descrizione dell'interno di S. Maria, e relativi riferimenti, si fa nuovamente riferimento a SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 34-37.

<sup>37</sup> Innanzitutto i pilastri dell'ordine maggiore sono privi di basi in entrambi i casi; a Urbino è presente la trabeazione con architrave a due fasce, comunque di diverso dettaglio, come anche nell'ordine minore della navata centrale di S. Maria, nell'ordine minore della sacrestia e nell'esterno di San Satiro; le nicchie hanno una pianta depressa (per S. Maria si fa riferimento a quelle del transetto) piuttosto che semicircolare; in entrambi gli edifici la navata centrale è di cinque campate, voltata a botte, mentre le navate laterali hanno volte a sezione semicircolare; infine entrambe le chiese hanno paraste molto ampie con trabeazione aggettante, applicate ai pilastri che separano la navata dal transetto.

Sebbene il motivo sia di uso frequente anche nel Rinascimento, non lo è però nella decorazione degli archivolti, di cui il caso di S. Maria sembra essere l'unico esempio. La treccia o *guilloche* che decora il tamburo della cupola è, ancora una volta, un noto motivo all'antica, spesso impiegato per basi e cassettoni ma già visto anche nel fregio dell'ordine minore di S. Andrea a Mantova.

Una ricca e raffinata decorazione policroma improntata sull'impiego dell'azzurro e dell'oro era dispiegata in tutta la chiesa e, grazie a una delle ultime campagne di restauro, è stato possibile stabilire quale doveva essere l'aspetto dei diversi elementi alla fine del Quattrocento<sup>38</sup>. La celebre prospettiva si presentava con la volta a cassettoni di stucco rifinita con foglia d'oro, fondi dipinti in azzurro e capitelli in cotto con rilievi in oro e fondo azzurro; i pennacchi e il tamburo della cupola erano di intonaco dipinto di azzurro e bianco, con cornici e fasce in oro e stucco; le volte della cupola si presentavano invece con cassettoni a rilievo in stucco, rosoni in legno, borchie in terracotta con bottone centrale in legno, tutti rifiniti con foglia d'oro e fondi in azzurro. La navata principale e il transetto erano dotati di cornici rifinite in oro, fasce color stucco, capitelli con rilievo in oro su fondo azzurro; il fregio, nella stessa bicromia, era costituito da teste entro festoni affiancate da grifoni affrontati, alternati a mascheroni; le volte di navata e transetto, che oggi sono d'intonaco dipinto con un motivo a cassettoni in oro su fondo azzurro, presentavano in origine lacunari di stucco e rosette metalliche, così come la cupola. La testimonianza è fornita sia dalla relazione del cardinal Borromeo del 1611 sia da De Pagave negli anni Ottanta del XVIII secolo, che riferisce che furono rimossi, senza specificare quando, perché instabili e pericolanti<sup>39</sup>. Gli elementi verticali erano così decorati: pilastri di navata principale e transetto in intonaco bianco, quasi certamente rifinito a stucco; pilastri in prospettiva e piloni sorreggenti la cupola in intonaco a stucco, con decorazioni a motivi ornamentali (probabilmente a candelabra) in bianco su fondo azzurro; le paraste erano infine di intonaci dipinti con scanalature. Era piuttosto diverso invece l'aspetto delle navate laterali: qui i sottarchi, le voltine e le pareti perimetrali erano realizzati a intonaco a graffito e la trabeazione era costituita da fasce di stucco, cornici e fregio dipinto color cotto, con lumeggiature bianche simulanti giunti, dentelli e foglietti.

L'esterno della chiesa è invece improntato a grande semplicità<sup>40</sup>, se si esclude quello che doveva esserne l'elemento più caratterizzante, cioè la facciata. Essa non fu realizzata, di certo non nelle caratteristiche materiali che si è dedotto dovesse avere dal documento del 1486, cioè in marmi policromi. Il tiburio circolare di S. Maria aveva come unico precedente quattrocentesco in

---

<sup>38</sup> Per la descrizione dei materiali e dei colori usati R. AULETTA MARRUCCI, *S. Maria presso S. Satiro: storia e restauri*, in *Insula Ansperti* cit., p. 135.

<sup>39</sup> SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 30, 53 nota 68.

<sup>40</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit. pp. 37-39.

Lombardia la chiesa di Villa a Castiglione Olona ed era in origine dipinto; la sottostante struttura, invece, è in mattoni rossi e sembra non sia mai stata pensata per essere stuccata, tanto che basi e capitelli sono addossati al muro senza lasciare alcuno spazio per l'applicazione di stucco. Solo pochi elementi, cioè i plinti, le basi e i capitelli esterni sono realizzati in sarizzo, mentre le trabeazioni sono di terracotta. La principale e per certi versi sorprendente caratteristica dell'esterno è, comunque, l'uso coerente fatto degli ordini architettonici. La facciata di via del Falcone, in particolare, presenta per la prima volta in una chiesa rinascimentale lombarda la combinazione di ordine maggiore e minore; allo stesso tempo, però, è evidente che Bramante non sia ancora interessato a tutti gli aspetti dell'applicazione degli ordini: innanzitutto essi, e in particolar modo le loro proporzioni, sono interamente governati dalla dimensione della struttura a cui sono applicati e non viceversa; inoltre non vi è alcun tentativo di identificare l'ordine attraverso l'uso di un particolare tipo di capitello, ma anzi all'interno della fabbrica se ne susseguono, uno accanto all'altro, di diverse forme. L'uso gerarchico dell'ordine, applicato all'interno della chiesa, riappare anche sulla facciata di via del Falcone, oltretutto contraddistinta dall'impiego di almeno cinque elementi nuovi per l'architettura lombarda: i plinti, che nulla hanno in comune nemmeno con quelli iniziati da Amadeo per la facciata principale; la base attica continua sotto le paraste; le paraste binate con uno spezzone della trabeazione, piegata attorno agli angoli dei transetti; i fregi dell'ordine minore di Via del Falcone dotati di riquadri mentre, stranamente, non lo sono quelli dell'ordine maggiore; i timpani spezzati alla fine dei bracci del transetto, che avevano alcuni precedenti come quelli delle terme di Tito o dell'arco dei Leoni di Verona, ma che potevano anche essere versioni all'antica dei timpani preesistenti di S. Satiro.

Alcuni motivi all'antica sono condivisi anche con le cappelle Portinari e Colleoni, quali le cornici sostenute da mensole e decorate a ovoli e qualche volta a dentelli, nonché il gocciolatoio scanalato a cui si sovrappongono larghe gole fogliate. Sono schierati però anche altri e diversi motivi, che ben si adattavano ad essere realizzati in terracotta poiché potevano essere ripetuti orizzontalmente all'infinito: essi sono, probabilmente, da riferire all'operato di ben tre esperti della terracotta attivi nel cantiere, cioè Gabriele e Giovanni Battagio e Agostino Fonduli<sup>41</sup>. Le lanterne del tiburio e della sacrestia, infine, hanno in entrambi i casi capitelli privi di decorazione, se si esclude la gola sopra e il tondino sotto. Questa tipologia, non rara in Italia settentrionale nel tardo Quattrocento, era particolarmente indicata per l'impiego in edifici in cui i capitelli dovevano essere realizzati in mattoni invece che in pietra<sup>42</sup>.

---

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 39-44.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 39.

L'aspetto della chiesa e delle sue decorazioni era il risultato dell'attività di un gruppo piuttosto nutrito di artisti, con competenze molto varie; purtroppo i documenti consentono di identificarne con certezza solo alcuni, tra cui si individuano però nomi particolarmente significativi, ovviamente quelli di Bramante, di Agostino Fonduli e dei fratelli Battagio. Se per il primo non vi sono dubbi sul ruolo svolto e per il secondo un atto notarile ne specifica nel dettaglio l'incarico, sulle opere eseguite dai fratelli Battagio i documenti tacciono. Proprio il rapporto tra questi quattro nomi merita qualche aggiuntiva considerazione, soprattutto perché sia Giovanni Battagio che Agostino Fonduli saranno attivi dalla fine degli anni Ottanta anche come progettisti indipendenti.

Non è da escludere che Giovanni Battagio sia stato chiamato ad affiancare Bramante a S. Maria presso S. Satiro grazie alla sua conoscenza degli sviluppi dell'architettura albertiana, di cui darà prova anche nella successiva impresa di S. Maria della Croce di Crema; nulla inoltre impedisce di affermare che sia Bramante che Battagio potessero essere attivi nel cantiere milanese fin dal 1478<sup>43</sup> e comunque al più tardi nel 1482. Se, si è già detto, Bramante riprendeva dall'architettura di Alberti elementi strutturali a grande scala – come la volta a botte con cassettoni di stucco – Battagio a S. Maria della Croce si approprierà essenzialmente di elementi decorativi<sup>44</sup>; alcune ulteriori ipotesi prendono vita quando si passa a considerare le decorazioni delle trabeazioni in terracotta su via del Falcone, il fregio della navata e i lacunari in stucco della cupola e del finto coro, non dimenticando nemmeno quelli, oggi perduti, originariamente collocati sulle volte della navata e dei transetti. Proprio gli interventi in stucco potrebbero essere stati eseguiti da un terzo esperto documentato nel cantiere, Gabriele Battagio, con l'aiuto magari del fratello Giovanni e di Agostino Fonduli, anche se per quest'ultimo i documenti della fabbrica ne testimoniano l'attività esclusivamente in relazione a lavori in terracotta; se la presenza di Gabriele all'atto del 4 dicembre 1482 insieme a Bramante potrebbe suggerire un qualche ruolo nella progettazione della chiesa, egli non risulta attivo, né prima né dopo S. Maria, come architetto; non è specificato per quali lavori svolti nel cantiere di S. Maria presso S. Satiro fosse pagato nel 1487, ma nel 1500 assumeva l'incarico proprio per la realizzazione dei lacunari in stucco per la cupola di S. Maria presso S. Celso, sotto la supervisione di Dolcebuono<sup>45</sup>.

È inoltre evidente che la maggior parte delle forme decorative in terracotta più rilevanti ricorrono subito dopo S. Maria presso S. Satiro, e con grande frequenza, negli edifici associabili a Fonduli e ai suoi seguaci a Piacenza, Crema e Cremona. Proprio la ripetizione di alcuni motivi presenti a S.

---

<sup>43</sup> Cfr. 3.4. per la prima presenza milanese di Giovanni Battagio del 1477.

<sup>44</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 40-41

<sup>45</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 41-42.

Maria nelle opere di Fonduli e Battagio pone il problema del rapporto instauratosi con Bramante nel processo di progettazione ed esecuzione dei motivi decorativi: Fonduli realizza certamente il fregio della navata, forse disegnato da lui stesso, mentre è possibile che i fratelli Battagio abbiano lavorato ai lacunari della navata, del coro e della cupola, seguendo le dimensioni impostate da Bramante; le modanature in terracotta delle trabeazioni della facciata su via del Falcone, invece, potrebbero essere state non solo eseguite, ma anche progettate dai Battagio e da Fonduli, secondo le istruzioni e le dimensioni dettate da Bramante. Questi motivi decorativi, infatti, non ricorrono mai nelle più tarde opere di Bramante, mentre ricompaiono nella successiva architettura *ad infinitum* di Fonduli. Per i capitelli la situazione sembra essere ancora diversa poiché, escludendo quelli dei tiburini di sacrestia e corpo cupola, i capitelli della navata principale e delle navate laterali nulla hanno in comune con quelli impiegati da Battagio e Fonduli nelle architetture che li vedranno attivi indipendentemente da Bramante: una squadra ancora diversa ha quindi probabilmente realizzato tutti i restanti capitelli di S. Maria presso S. Satiro<sup>46</sup>. Un discorso a parte, come si vedrà, va fatto poi per la decorazione della sacrestia.

Oltre che il contratto con Agostino Fonduli, rimangono alcuni documenti inerenti la decorazione pittorica interna ed esterna della chiesa<sup>47</sup> che forniscono i nomi di Antonio Raimondi, Antonio da Pandino, Pietro da Velate, Giovan Pietro Rizzi e Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno; si tratta di pittori-decoratori che, come documentato con certezza nel caso dei primi tre, sono attivi in ambiti piuttosto vari. La realizzazione dell'ancona lignea era invece stata affidata a Pietro da Bussero e Marco Garibaldi, la sua dipintura, qualora si tratti effettivamente dello stesso oggetto<sup>48</sup>, a Matteo Fedeli e Marco Lombardi. Non è questa la sede per addentrarsi approfonditamente nelle biografie dei diversi artisti, ma sembra comunque utile fornire qualche elemento aggiuntivo. Un caso esemplare di pittore, decoratore e imprenditore dalla multiforme attività professionale è quello di Antonio Raimondi; documentato dal 1472 al 1509, pittore come già il padre Pietro e il fratello Francesco<sup>49</sup>, la sua prima apparizione artistica è presso il Banco Mediceo, quando nel 1474 nella casa dei Medici ormai abitata da Azarito Portinari confessava insieme all'orafo Gottardo Crivelli di aver ricevuto venti ducati d'oro dal procuratore di Isacco Argiropoli, a saldo di un lavoro da loro

---

<sup>46</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 42-44.

<sup>47</sup> Si tratta dei contratti del 5 maggio, 28 agosto e 10 novembre 1483 e di quello del 30 maggio 1491.

<sup>48</sup> Cfr. nota 11 in questo capitolo.

<sup>49</sup> E. ROSSETTI, *Un'ancona dorata per Somma Lombardo e la bottega milanese di Antonio Raimondi*, in Id., *Sotto il segno della vipera: l'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano - Somma Lombardo, Nexo - Castelli del Ducato, p. 134 nota 239.

svolto<sup>50</sup>; l'anno successivo insieme ad Antonio da Pandino, con cui instaurava evidentemente una duratura collaborazione, forniva materie prime per le vetrate della Certosa di Pavia. Chiamato a S. Maria presso S. Satiro, oltre alla sua opera si richiedeva anche il suo giudizio, nominandolo arbitro della vertenza sorta tra Pietro da Velate, Giovan Pietro Rizzi e Angelo Mirotoli da Seregno<sup>51</sup>; nella stessa veste era stato scelto anche dagli scultori Giovanni Antonio Amadeo e Francesco Cazzaniga per un'eventuale commessa di un monumento marmoreo per Giulio Sforza, il 30 giugno 1483<sup>52</sup>. Nell'estate del 1489 riceveva dai podestà di Somma Lombardo, insieme al pittore Rolado Botta, l'incarico per la realizzazione di un'ancona lignea per la chiesa di S. Agnese: quest'episodio mette in luce un particolare rapporto del Raimondi con il mondo degli intagliatori<sup>53</sup>, qualificandolo, forse, come un imprenditore «più decoratore e doratore che pittore, più trafficone che frescante», in contatto con numerosi artisti più o meno noti<sup>54</sup>. Antonio Raimondi sembra in effetti specializzato nella policromia della scultura, tanto che tra il 1493 e 1494 deve stimare quella eseguita da Matteo Fedeli sull'altare marmoreo di S. Giuseppe in Duomo e, ancora nel 1508, collaborava alla policromia degli apostoli in terracotta realizzati da Agostino de Fonduli, Ambrogio Monteverchia e Paolo Retondi da Saronno nel tiburio di S. Maria presso S. Celso<sup>55</sup>, dove già nel 1501 aveva realizzato un'indoratura, prevalentemente in oro e azzurro, limitata alla zona del tiburio<sup>56</sup>.

Nonostante la presenza di quello che sembra un esperto del settore, l'incarico per la dipintura del tabernacolo era affidato nell'aprile del 1482 a Matteo Fedeli e Marco Lombardi; sul primo si avrà ancora occasione di tornare, ma basti per ora sottolineare l'incarico del 1493-94 per dorare e dipingere le sculture marmoree di Giovanni Antonio Amadeo per l'altare di S. Giuseppe del

---

<sup>50</sup> Il musicista Isacco Argiropoli tra 1472 e 1473 era stato incaricato dal duca di realizzare l'organo per la cappella del castello: forse l'orafo e Raimondi erano stati coinvolti insieme nella decorazione dell'organo. *Ibid.*, p. 53.

<sup>51</sup> Cfr. nota 22 in questo capitolo.

<sup>52</sup> ROSSETTI, *Un'ancona dorata* cit., pp. 53-54.

<sup>53</sup> Nel contratto era compresa anche la dipintura di un crocifisso già consegnato; tra i testimoni appariva anche Santino da Corbetta, il capostipite della famiglia d'intagliatori. Raimondi è in continuo contatto con Bartolomeo da Como, scultore in legno vicino ai Dal Maino, una frequentazione quella tra Raimondi e da Como attestata anche nell'autunno del 1489. Il contatto tra Raimondi e la bottega dei Donati è invece di qualche anno successivo: nel 1497 è chiamato all'Incoronata di Lodi per dorare un'ancona appena ultimata dagli scultori; si impegnava inoltre a dipingere certi elementi lignei posti nella cappella che il Bergognone doveva decorare all'interno della stessa chiesa, opera conclusa l'anno successivo e stimata da Jacopo e Bernardino de Mottis. Ancora nel 1504 era chiamato a dipingere il *Compianto* di Ambrogio e Giovan Pietro De Donati nella chiesa di S. Francesco Grande a Milano. *Ibid.*, p. 55. G. AGOSTI, *Su Mantegna: la storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 417 nota 85.

<sup>54</sup> ROSSETTI, *Un'ancona dorata* cit., p. 55.

<sup>55</sup> AGOSTI, *Su Mantegna* cit., p. 417 nota 85.

<sup>56</sup> N. RIEGL, *Santa Maria presso San Celso a Milano*, in *Bramante milanese* cit., p. 327.



Duomo<sup>57</sup>, forse un'attività in cui, come Raimondi, vantava una certa esperienza; la «maiestas» lignea era stata realizzata da Pietro Bussero e, in un primo momento, Marco Garibaldi, a cui probabilmente si sostituisce Santino da Corbetta<sup>58</sup>; la più antica testimonianza dell'attività artistica del milanese Pietro Bussero (o Bussolo) sono le dieci statue dell'ancona del Duomo di Salò eseguite, probabilmente in subappalto, tra 1473 e 1476<sup>59</sup>. Negli stessi anni in cui assumeva l'incarico per la realizzazione dell'ancona di S. Maria, nasceva anche il progetto per l'ancona della Vergine delle Rocce: nel 1480 proprio Bussero è citato nel celebre documento di commissione a Giacomo del Maino dell'ancona dell'Immacolata Concezione per S. Francesco Grande a Milano, ma il sovrapporsi di questa impresa con quella di S. Maria fu probabilmente il motivo dell'abbandono dell'impresa per S. Francesco Grande<sup>60</sup>.

Antonio da Pandino, già socio del Raimondi nel 1475 e che ancora nel 1483 si impegnava con lo stesso per un lavoro nella fabbrica di S. Maria, forniva sempre nel 1475 un antello di prova alla Fabbrica del Duomo per la vetrata del *Nuovo Testamento*<sup>61</sup>; il 16 maggio 1477 stringeva una società con Nicolò da Varallo per dividersi l'esecuzione di tutte le vetrate richieste per il monastero, la chiesa e gli edifici della certosa di Pavia, vetrate che non sarebbero state eseguite nei locali della Certosa perché i soci avevano organizzato a Milano un laboratorio «pro faciendo et fabricando ipsa laboreria»<sup>62</sup>; nel 1488 Antonio da Pandino è addirittura perito nella commissione che doveva esaminare il progetto per il tiburio del Duomo presentato da Giovanni Nexemperger, occasione in cui rilevava i gravi errori compiuti dal tedesco. L'anno successivo veniva diffidato dall'avvicinarsi alle proprietà della Fabbrica del Duomo, per il suo comportamento ingiurioso tenuto contro i deputati<sup>63</sup>. Di lui si sentirà ancora in parlare in relazione alla realizzazione di alcune vetrate nel

---

<sup>57</sup> J. SHELL, *Fedeli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 45, 1995: <[<sup>58</sup> La società tra Pietro Bussero e Marco Garibaldi si ricorda essere stata sciolta il 2 novembre 1479; qualche mese dopo Pietro Bussero assumeva come apprendista Santino da Corbetta. SCHOFIELD e SIRONI, \*Bramante and the problem\* cit., p. 47 docc. 7-8.](http://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli_res-f9496322-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>59</sup> R. CASCIARO, *Pietro Bussolo, intagliatore milanese del Rinascimento*, in *Scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550*, atti del convegno di studi (Udine- Tolmezzo, 20-21 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 1999, p. 45.

<sup>60</sup> Giacomo del Maino doveva riscuotere dal Bussero le 46 lire che gli erano state anticipate, a meno che Bussero non avesse già eseguito parte del lavoro e fosse disposto a cederla a del Maino, che in tal caso avrebbe riscosso solo l'eventuale differenza. *Ibid.*, p. 47.

<sup>61</sup> R. CIPRIANI, *Antonio da Pandino*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 3, 1961: <[<sup>62</sup> \*Ibid.\*; C. PIRINA, \*Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza\*, Milano, Amministrazione provinciale, 1986, p. 184.](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-pandino_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>63</sup> C. PIRINA, *Antonio da Pandino "magister vitriatarum"*, «Arte Lombarda», 132, 2001, p. 39.

Duomo di Milano<sup>64</sup>. Anche Pietro da Velate sarà attivo per la Fabbrica del Duomo, come pittore di nuovi pannelli delle vetrate e restauratore di quelli più antichi: nel maggio del 1525 erano pagati al suo erede, il figlio Bartolomeo, i quindici antelli della vetrata dell'*Apocalisse*. Precedentemente, nel 1488-89, aveva lavorato per la Certosa pavese, per cui eseguiva delle spalliere del coro ligneo<sup>65</sup>.

Che la chiesa di S. Maria presso S. Satiro rappresenti una commistione di modelli, locali e stranieri, è del tutto evidente: i dettagli decorativi locali, all'antica, dei capitelli, delle trabeazioni e dei fregi ornano elementi strutturali a grande scala stranieri, introdotti da Bramante<sup>66</sup>, l'unico vero straniero presente nel cantiere se si guarda ai nomi citati nei documenti<sup>67</sup>. La logica con cui la scuola procede nel corso di questi anni nell'assegnazione dei lavori sembra estremamente tradizionale: alcuni degli artisti citati operavano in società e, presumibilmente, erano stati scelti per le vantaggiose condizioni contrattuali che erano in grado di offrire, come già accadeva nei grandi cantieri ducali di Galeazzo Maria; escludendo Bramante, i fratelli Battagio e Agostino Fonduli, ci si trova per il resto di fronte ad artisti i cui nomi e le cui opere sono oggi quasi del tutto sconosciuti, ma che evidentemente all'epoca dovevano essere piuttosto richiesti e pienamente partecipi di una prassi di cantiere che poteva richiedere loro, a seconda dell'occasione, competenze diverse. Quello di S. Maria presso S. Satiro è chiaramente un cantiere collettivo, nei modelli e nelle persone. Sebbene nessuno dei motivi impiegati a S. Maria, locale o straniero che sia, risulti utilizzato qui per la prima volta, non vi è dubbio che il loro insieme rappresentasse un risultato inedito nel panorama cittadino: per gli architetti milanesi dell'epoca S. Maria doveva essere un progetto particolarmente entusiasmante e all'avanguardia dal punto di vista dello stile<sup>68</sup>. Si trattava di un cantiere tanto lombardo quanto straniero: a Bramante il merito di aver tenuto salda la regia.

---

<sup>64</sup> Cfr. 3.3.2.

<sup>65</sup> PIRINA, *Le vetrate del Duomo* cit., pp. 78, 184.

<sup>66</sup> R. SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. di Teodoro, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, pp. 54-62.

<sup>67</sup> L'unica, parziale, eccezione è rappresentata da Agostino Fonduli, detto nell'atto del 1483 «de Padua», città in cui era attivo anche il padre Giovanni; sembra comunque che Agostino sia nato a Crema, città di cui era senza dubbio originaria la sua famiglia. M. VERGA BANDIRALI, *Fonduli Agostino*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48, 1997: <[<sup>68</sup> SCHOFIELD, \*Bramante e un rinascimento locale\* cit., pp. 56-57.](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-fonduli_(Dizionario_Biografico)/></a>. Cfr. anche 3.3.3.</p></div><div data-bbox=)

## 2. 2. La sacrestia

### 2.2.1. Caratteristiche architettoniche e decorative e impiego dei materiali

La sacrestia, conclusa nella struttura entro il 1483 quando si può procedere alla sua decorazione, non era parte con ogni probabilità del primo progetto per la chiesa di S. Maria, certamente comunque non nelle forme monumentali poi assunte: ciò sarebbe testimoniato anche dalla difficoltà di inserimento della sala nella pianta, con l'ingresso circa alla metà della navata maggiore, sulla destra; è altrettanto improbabile, comunque, che questo spazio sia stato in origine previsto separato dalla chiesa, per evidenti ragioni funzionali. Alcuni dubbi in proposito sono stati sollevati a causa della presenza di tracce di decorazione pittorica, di data incerta, sulla parte superiore delle pareti esterne affacciate sulla chiesa e dalla galleria del primo piano, che risulta in falso sulle volte delle navate laterali. Questi elementi, tuttavia, non compravano l'originaria separazione della sacrestia rispetto alla chiesa: ipotesi credibile è, anzi, che la sacrestia, appena terminata, sia stata immediatamente dipinta sull'esterno e che le tracce di decorazione pittorica siano una semplice conseguenza dell'innalzamento dell'attuale copertura delle navate laterali rispetto all'originale<sup>69</sup>; è possibile poi che la galleria del primo piano, sicuramente prevista perché necessaria per la manutenzione dei pannelli delle balconate e per motivi distributivi, fosse stata lasciata aperta laddove adiacente alla chiesa e chiusa invece per i restanti due terzi; l'esistenza di una stanza, e quindi di una copertura, sopra la volta della navata accanto alla sacrestia è comunque già documentata nel 1486<sup>70</sup>. Sarebbe quindi solo il completamento della loggia effettuato da Vandoni nella campagna di restauri 1856-57 ad aver prodotto la parete in falso sulla copertura della navata laterale, ben visibile nella sezione di Cassina<sup>71</sup>.

La particolare posizione, nell'angolo tra la navata maggiore e il transetto, sebbene possa essere paragonata ai modelli del Santuario di Loreto e al successivo Duomo di Pavia, si deve perciò forse più al caso e alla necessità che a questi precisi riferimenti. Probabilmente era questo il solo spazio disponibile, che richiedeva anche il taglio di una parasta per creare l'accesso originariamente

---

<sup>69</sup> Anche nella navata centrale le travi lignee che costituiscono la base del triangolo dell'odierno tetto iniziano sopra l'apice della volta a botte della navata, preservando quindi parte della decorazione dipinta nel 1483 sull'esterno del tiburio; originariamente invece le due metà inclinate del tetto dovevano appoggiare direttamente sulla volta a botte. SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 30.

<sup>70</sup> Cfr. *infra*.

<sup>71</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 29.

utilizzato<sup>72</sup>. L'attuale ingresso, preceduto da atrio, venne invece realizzato sempre dall'architetto Vandoni solo nel 1856-57, quando la chiusura della primitiva porta fu solo uno degli interventi di restauro che riguardarono la sacrestia di Bramante<sup>73</sup>. Alla presenza di un gran numero di edifici praticamente addossati all'area del cantiere si deve probabilmente la scelta dell'illuminazione zenitale e il particolare, forse obbligato, rapporto di diametro e altezza; l'illuminazione piuttosto debole della galleria è incrementata inserendo finestre tonde nella cupola, come nell'Ospedale Maggiore di Filarete o nella stessa incisione Prevedari<sup>74</sup>.

La pianta ottagonale è dotata di nicchie alternate curve e rettangolari, evidente ripresa di un esempio locale dell'antico, la cappella di S. Aquilino a S. Lorenzo; lo stesso impianto spaziale, che si poteva osservare anche nel mausoleo imperiale presso S. Vittore al Corpo (distrutto nel XVI secolo)<sup>75</sup>, era comunque particolarmente diffuso nell'architettura battesimale lombarda, derivando d'altra parte dal celebre battistero di S. Giovanni *ad Fontes*, quello della chiesa cattedrale milanese, demolito nel 1455<sup>76</sup>. Data la forte connotazione antica, la pianta ottagonale con nicchie alternate è una forma piuttosto ricercata nel panorama del Quattrocento, disegnata più volte da Giuliano da Sangallo<sup>77</sup> e concretamente impiegata dallo stesso nella sacrestia di S. Spirito; un uso in ambito civile di una pianta di questa forma, sebbene non perfettamente identica, è illustrata da Francesco di Giorgio Martini nei cosiddetti «atrii a sala» che appaiono in alcune piante dei «fondi di case per signori» del codice Magliabechiano<sup>78</sup>.

---

<sup>72</sup> *Ivi*; inoltre, come si apprende dalla visita pastorale del Cardinale Federico Borromeo nel 1611, l'uscio della sacrestia in corrispondenza della navata mediana era munito di un cancello di ferro e di altri battenti di legno. A. PALESTRA, *Nuove testimonianze sulla chiesa di San Satiro*, in *Studi Bramanteschi* cit., p. 181.

<sup>73</sup> AULETTA MARUCCI, *S. Maria presso S. Satiro* cit., p. 122.

<sup>74</sup> C.L. FROMMEL, *Lombardia*, in *Bramante milanese* cit., pp. 11-12.

<sup>75</sup> E. ISELLA, *Considerazioni sugli edifici battesimali attraverso la lettura del modello milanese*, in *Indagine sull'architettura battesimale: mille anni di arte e spiritualità*, Cantù, Gruppo Arte e Cultura, 2008, p. 55.

<sup>76</sup> M.L. GATTI PERER, «*In medio civitatis*»: *il centro di Milano tra Cinque e Seicento e il ruolo di Alessandro Bisnati nella sua definizione civile e religiosa*, «*Arte lombarda*», 72, 1985, p. 46.

<sup>77</sup> La pianta ottagonale appare nei disegni per il palazzo del re di Napoli del Codice Barberiniano, dove nel foglio 39 v., la cappella presenta l'alternanza di nicchie semicircolari e scarselle rettangolari. Le colonne addossate agli angoli costringono al confronto con il Bagno di Viterbo (Taccuino senese, foglio 8), un edificio delle «*terme del Bacucco*» con pianta ottagonale e lati che presentano alternativamente quattro accessi e quattro nicchioni sudatori. Al foglio 9 del Barberiniano e al 17 del Senese è invece rappresentato un edificio non identificabile per Lorenzo il Magnifico. Gli ambienti si distribuiscono intorno a uno spazio centrale ottagonale, che non corrisponde con esattezza né con il Bagno di Viterbo né con lo studio di Marco Varrone (quest'ultimo rilevato sempre nel Barberiniano, foglio 8: «*istudio di marcho varrone a s(an) to Germano, tuto lavorato di stucho*». S. BORSI, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985, p. 259, 400, 404-407; *Il libro di Giuliano da Sangallo: codice vaticano barberiniano latino 4424*, introduzione e note di C. Huelsen, 2 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.

<sup>78</sup> Sulla possibile applicazione pratica di questi schemi a Milano R. MARTINIS, *Un'architettura con un cielo in mezzo: Francesco Di Giorgio nel palazzo milanese di Federico da Montefeltro*, in *Francesco di Giorgio Martini: An Architectural Reconstruction*, a cura di B. Hub e A. Pollali, Peter Lang Publisher, Francoforte, 2010, pp. 133-151.

Le nicchie tonde della sacrestia si presentano con un catino decorato a conchiglia, un motivo notoriamente derivato dall'antico e spesso usato in pittura, in scultura e in architettura, nonché già proposto dallo stesso Bramante nell'*Incisione Prevedari*<sup>79</sup>; le nicchie rettangolari, invece, sono decorate con dei tondi racchiusi da archivolti semicircolari: questi erano già presenti non solo nella stessa incisione, ma anche in alcuni esempi dell'opera di Donatello<sup>80</sup>; la nicchia poligonale in asse con l'ingresso originario, infine, è decorata da una calotta a cassettoni con rosette. L'ordine minore del pianterreno, in cui sono omessi capitelli e basi, utilizza archivolti senza fasce ma dotati di una modanatura esterna, caratteristica quest'ultima che si ripete anche nell'ordine minore senza capitello del primo piano: è un motivo utilizzato sia da Bramante che da Francesco di Giorgio e, ancora una volta, molto presente tanto nell'architettura antica quanto in quella medievale e rinascimentale, in esempi anche milanesi o bergamaschi; l'impiego di questo elemento, che appare pure in alcuni monumenti non lontani da Urbino ed è usato da artisti come Donatello e conosciuto da Giuliano da Sangallo, potrebbe farsi risalire proprio alla valenza all'antica da esso trasmessa<sup>81</sup>. Le lesene a libro usate negli angoli interni dell'ottagono non hanno precedenti in Lombardia o a Urbino, mentre erano già state impiegate nella lanterna del Duomo di Firenze<sup>82</sup>; sono variate in ordine alterno e il motivo della raffinata decorazione, realizzata in stucco, appare trasposto su materiale lapideo solo in esempi più tardi<sup>83</sup>. Il fregio a gigli, che funge da imposta degli archi delle nicchie, è racchiuso entro una doppia profilatura in terracotta, di cui la superiore con motivo a foglie. Tra i due piani corre la decorazione in terracotta con otto teste ad altorilievo, festoni a corona e putti realizzata da Agostino Fonduli, su cui si ritornerà più approfonditamente.

---

<sup>79</sup> Per la descrizione che segue degli elementi architettonici e relativi riferimenti SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 33-34.

<sup>80</sup> Ad esempio nel rilievo del *bambino che parla* e in quello del *cuore dell'avar* a Padova.

<sup>81</sup> Bramante lo usa nell'*Incisione Prevedari*, nell'arcone della canonica di S. Ambrogio e in entrambi gli ordini del chiostro dorico di S. Ambrogio; nell'opera di Francesco di Giorgio appare invece a S. Bernardino e a S. Maria del Calcinaio. Per quanto riguarda esempi antichi, si ritrova nell'arco della Porta Marzia a Perugia, nell'arco di Augusto a Fano, nella Porta di Giove a Santa Maria di Falleri e nel Mercato di Traiano; per Donatello si veda il *banchetto di Erode* per il battistero di Siena e le scene di *Cristo davanti a Pilato* e *Cristo di fronte a Caifa* nei pulpiti di San Lorenzo; Giuliano da Sangallo lo rappresenta nell'anfiteatro di Nimes disegnato nel Barberiniano ed lo utilizza al primo piano di Palazzo Cocchi.

<sup>82</sup> R. SCHOFIELD, *Florentine and Roman elements in Bramante's Milanese architecture*, in *Florence and Milan: comparisons and relations*, atti delle due conferenze (Villa I Tatti, 1982 e 1984), 2 voll., Firenze, La nuova Italia, 1989, I, p. 203.

<sup>83</sup> Le lesene del pianterreno, come si avrà modo di illustrare, sono frutto del restauro degli anni Cinquanta dell'Ottocento, tuttavia il motivo decorativo potrebbe corrispondere a quello originale. Nel monumento sepolcrale di Ambrogio Longhignana, commissionato per la prima volta a Francesco Cazzaniga nel 1485 e oggi nella Collezione Borromeo all'Isola Bella, la decorazione dei pilastri rappresenta un'importante testimonianza del trasferimento su materiale lapideo di un risultato ottenuto in stucco nella sacrestia. BANDERA, *Agostino de'Fondulis* cit., p. 68.

La caratteristica bipartizione orizzontale dei capitelli del pianoterra, vista sia nell'*Incisione Prevedari* che negli *Uomini d'arme*, aveva già dei precedenti in Lombardia<sup>84</sup>. Se da una parte l'accostamento di capitelli diversi è da rifarsi alla tradizione lombarda, dall'altra tali variazioni decorative possono essere orientate al trattato di Alberti, in cui si sostiene la libertà dell'architetto. La ripresa dei dettagli antichi, con i capitelli dell'ordine inferiore della sacrestia che rappresentano sfingi, ippocampi, un bucranio, delle sirene, conferisce allo spazio una particolare nota pagana e sembra riflettere le parole di Alberti circa la creazione di capitelli in edifici privati. Alcuni dei motivi rappresentati derivano dalla scultura e dall'architettura romana: uno, ad esempio, è un adattamento dei capitelli del Tempio di Marte Ultore, un altro rappresenta una corazza soprastante una versione del fregio con grifoni del tempio di Antonino e Faustina, infine il bucranio con volute a S fuoriuscenti dalle orbite è impiegato anche da Amadeo, su una lesena della Cappella Colleoni<sup>85</sup>.

Il parapetto del primo piano si presenta con raffigurazioni di ispirazione classica. Tutte le otto aperture hanno una decorazione speculare, con coppie di putti o di draghi ai lati di un vaso, che si rifanno ancora una volta al concetto albertiano di *varietas*<sup>86</sup>. In particolare una delle scene è un evidente adattamento del frammento del trono di Ceres (conservato al museo arcivescovile di Ravenna) e già usato da Donatello nella sua Cantoria, ma ripetuto anche nel Soane North Italian Album. Fasce con fogliame sono usate in qualità di lesene, con funzione di sostegno verticale e non orizzontale, similmente a quelle già impiegate più volte da Amadeo nella cappella Colleoni (prive tuttavia dell'elemento vegetale)<sup>87</sup>. Tali «volute» sostengono semplicemente gli aggetti della cornice d'imposta, mentre la distanza fino alla trabeazione è superata con l'inserimento di tavolette<sup>88</sup>. L'architrave superiore presenta infine una cornice a dentelli e ovoli e una fascia in terracotta decorata con soli raggiati alternati a centauri con fanciulle sul dorso, motivo quest'ultimo desunto da sarcofagi napoletani<sup>89</sup>.

La ricca policromia presente nella chiesa di S. Maria e rappresentata anche nell'*Incisione Prevedari* è abbandonata nella sacrestia, in cui l'impiego dell'apparato decorativo è del tutto differente rispetto

---

<sup>84</sup> La si trova infatti in un capitello della corte ducale del Castello Sforzesco di Ferrini ed è ripresa da Amadeo nella cappella Colleoni. Per le caratteristiche dei capitelli impiegati nella sacrestia DENKER, *I capitelli del Bramante Milanese*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma, Viella, 1983, pp. 159-163.

<sup>85</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 36.

<sup>86</sup> S. BANDERA, *La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco*, in *Insula Ansperti* cit., p. 146.

<sup>87</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 33-34.

<sup>88</sup> FROMMEL, *Lombardia* cit., pp. 11-12.

<sup>89</sup> R. SCHOFIELD, *Amadeo's system*, in *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano, Cisalpino, 1993, p. 141.

allo spazio principale. Proprio la questione dell'impiego dei materiali è quella che ha riservato le maggiori novità nel corso del convegno «Bramante e l'architettura lombarda del Quattrocento» del 2014<sup>90</sup>: in questa sede, sulla base dei restauri dell'apparato decorativo del coro e della volta della chiesa, si riconosceva per questi elementi un intervento basato sull'uso del gesso, mentre si avanzava l'ipotesi che per la sacrestia fosse stata usata una miscela mista prevalentemente di gesso ma anche con la presenza di calce, definita «gesso alla calce». Una prima distinzione andava comunque operata tra i materiali originariamente impiegati nella fabbrica della sacrestia e quelli che provenivano invece da successivi rifacimenti e restauri, che interessarono non solo la nuova disposizione dell'ingresso, ma anche l'aspetto decorativo della sala.

Le lesene del pianoterreno sono così risultate completamente rifatte nel corso dei restauri degli anni Cinquanta dell'Ottocento, una sostituzione resa possibile anche dalla tecnica originariamente utilizzata: il gesso in questo caso non è stato impiegato come intonaco, ma inserito in una pannellatura adagiata sulla struttura architettonica; la pannellatura è composta da una leggera struttura lignea perimetrale entro cui è stato eseguito su banco l'ornato<sup>91</sup>, cosicché ogni lesena della sacrestia risulta formata da quattro pannelli sovrapposti, sigillati con miscela di gesso. La tecnica, uguale a quella della prospettiva, e la miscela impiegate nelle lesene corrispondono quasi sicuramente all'originale; presumibilmente anche i motivi a racemi che le decorano sono una copia della decorazione originale, mentre dal punto di vista esecutivo l'utilizzo della spatola a taglio (una tecnica tardo settecentesca) evidenzia l'esecuzione dei pannelli nel corso dei restauri dell'Ottocento. Il motivo decorativo a racemi doveva essere stato realizzato, nel XV secolo, a imitazione degli esempi lapidei, in particolare di quelli ottenuti grazie alla tecnica che prevedeva un particolare intaglio a spessori continuamente differenziati e che pertanto utilizzava sottili elementi marmorei con bassi spessori, particolarmente difficili da eseguire: questa tecnica sembra la medesima rappresentata nella candelabra del *Cristo alla colonna* di Bramante. Una tale esecuzione richiedeva l'impiego di marmi e pietre molto resistenti e poco friabili, mentre di certo la scultura lapidea quattrocentesca non prevedeva l'uso di una tecnica che, approfondendo lo spessore tramite un taglio lungo lungo i lati del motivo decorativo, ne esaltasse il basso spessore: quella di segnare con la paletta a coltello i contorni degli elementi filiformi, al fine di esaltarne il valore plastico, era invece una tecnica diffusa fin dal XVII secolo, quando il trionfo dello stucco forte consentirà di raggiungere più facilmente questo risultato. Così sembra evidente che, nonostante l'intenzione di

---

<sup>90</sup> Le seguenti analisi sono tratte dall'articolo, ancora inedito, del prof. Francesco Amendolagine, che ringrazio molto per avermi gentilmente concesso di prenderne visione.

<sup>91</sup> È stato possibile risalire alla sezione della pannellatura grazie a dei calchi depositati nel sottotetto della stessa chiesa: nella struttura lignea è stato gettato un primo strato di miscela di gesso su cui viene stesa una tela di sacco e, a fresco, è quindi steso un ulteriore strato di miscela che viene lavorato a imitazione dell'originale.

procedere «scrupolosamente imitando e nulla alterando» proclamata nella perizia preventiva del 10 aprile 1854, il restauro di quegli anni si sia allontanato dai presupposti iniziali, come emergerebbe anche dalla grande quantità di gesso acquistato in occasione degli interventi sulla sacrestia e dal capitolato del parroco di S. Satiro, che parla appunto di profondi lavori di sostituzione e restauro.

Le conchiglie delle nicchie sono state eseguite con la stessa tecnica delle paraste e sono state poste in opera con quattro pannelli eseguiti su banco e ripetuti in serie per ogni nicchia; l'unica parte stuccata in opera della conchiglia è quella terminale a sbalzo, che è anche quella più coinvolta da restauri sostitutivi. Il secondo ordine della sacrestia, che fino a prova contraria non è stato manomesso da restauri invasivi, presenta sempre una decorazione a stucco di gesso e ripropone la medesima soluzione materica e tecnica dei pannelli del primo ordine, rivelando, però, anche alcune leggere differenze di mano nell'esecuzione delle pannellature che lo compongono. I plinti in corrispondenza delle sottostanti lesene presentano una decorazione a candelabre prevalentemente fitomorfe, con temi decorativi simili a quelli del piano inferiore e, nonostante siano sempre in gesso e lavorati su banco, sono eseguiti con una tecnica diversa: la decorazione ha infatti una minore diversificazione in spessore degli elementi rappresentati. I plinti posti invece a metà di ogni lato dell'ottagono sorreggono un'ulteriore soluzione decorativa, eseguita con la stessa tecnica delle conchiglie delle nicchie: si tratta di foglie d'acanto in gesso vuote all'interno, composte ognuna da due blocchi sovrapposti.

I recenti restauri hanno messo in luce anche alcune interessanti informazioni relative ai tre fregi in cotto presenti nella sacrestia: tutte queste parti, esclusi gli otto testoni del fregio principale, hanno rivelato anche pur minime tracce di velatura bianca ed è quindi probabile che fossero stati trattati «alla pietra», cioè con una miscela a base di calce, applicata sia per fornire una difesa all'elemento in cotto sia per una questione estetica di richiamo classico. Sarebbero stati trattati alla pietra il fregio racchiuso tra cornici al di sotto delle conchiglie, i sedici riquadri con putti del fregio principale e le ghirlande che circondano gli otto testoni – unico elemento a presentarsi ancora oggi bianco – e infine il fregio a centauri e soli raggiati. Le uniche parti sicuramente escluse da un simile trattamento sono gli otto testoni eseguiti da Agostino Fonduli: in questo caso le testimonianze precedenti al XIX secolo parlano delle teste bruniti a imitazione del bronzo, una soluzione del tutto plausibile; a ogni modo analisi stratigrafiche hanno rivelato come la brunitura corrisponda in realtà solo all'ultimo strato, così come per i putti, mentre quello delle superfici originarie presenta un tono legato alla materia costituente di un chiaro color arancio. Non è da escludersi che le teste possano essere copie effettuate durante i restauri settecenteschi.



La sacrestia doveva quindi presentarsi in origine con i fregi realizzati in cotto trattato «alla pietra» e una decorazione in gesso «alla calce», composta da pannelli eseguiti su banco e successivamente montati sulle pareti, tecnica e materia che coincidono con quelle attuate anche nella prospettiva del finto coro: si tratta, inoltre, di un'esecuzione tipica delle soluzioni per apparati effimeri, poiché garantiva due condizioni fondamentali, cioè la facile reperibilità della materia prima - il gesso - e la velocità di esecuzione tanto dei pannelli di sostegno quanto dell'ornato. Se dei complessi apparati effimeri realizzati nelle corti del Nord e Centro Italia, per loro stessa natura, nulla rimane, è evidente che professionalità fondamentali per realizzarli dovevano essere quelle del pittore e del prospettico, competenze in cui Bramante certamente eccelleva, come dimostra negli stessi anni l'abile controllo dello spazio - e forse meno dell'architettura - sfoggiato nell'*Incisione Prevedari*. Dal punto di vista esecutivo, le diverse tecniche applicate nel secondo ordine lasciano pensare che più squadre del gesso abbiano partecipato al cantiere, ma purtroppo risulta difficile stabilire chi ne abbia potuto dirigere concretamente l'attività: se non lo stesso Bramante, impegnato sicuramente nel generale controllo dell'aspetto architettonico e decorativo, forse Gabriele Battagio, ad oggi l'unico nome conosciuto nel cantiere con un'attestata attività nel campo dello stucco.

Non sono invece di stucco, come finora ritenuto<sup>92</sup>, le balaustre del primo piano: le analisi chimiche stratigrafiche hanno infatti rivelato che queste sono costituite da lastre di alabastro a base calcarea, materiale dalla peculiare caratteristica di essere traslucido; cave di alabastro di questo tipo sono documentate nel bergamasco e nella provincia di Cuneo. Lo spessore delle lastre impiegate nella sacrestia è assolutamente notevole, circa 3-4 cm, ed implica che non siano state posizionate per la loro trasparenza, quanto piuttosto proprio per l'aspetto traslucido e la capacità di riflettere la luce. Più che balaustre, comunque, questi elementi costituiscono delle schermature, che non consentono di affacciarsi verso il centro dello sala: il piano di calpestio è in effetti al di sotto del loro livello di partenza. Il problema dell'illuminazione, si è visto, doveva essere concreto nella sacrestia di S. Maria, data la costrizione degli edifici circostanti; eppure l'ambiente doveva risultare particolarmente chiaro e luminoso, grazie alla decorazione «alla pietra» e, soprattutto, grazie alla proprietà riflettente dell'alabastro. Un trattamento dello spazio che, finalmente, ben si accorderebbe con le informazioni fornite da Cesariano nel suo commento a Vitruvio:

Ma accadendo che in li edifici sia qualche loco triplicato<sup>93</sup>, vel tenebroso, vel di luce debile, convenerà saper luminare per qualche loci da l'alto, sì como fece il mio preceptore Donato, cognominato Bramante urbinato, in la Sacrestia di la

---

<sup>92</sup> Ad esempio in BANDERA, *La decorazione scultorea e pittorica* cit., p. 146.

<sup>93</sup> Si tratta di un vano interno chiuso ai lati oppure senza possibilità di ricevere luce indiretta dai locali circostanti. Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento, Atti del seminario di studi (Varenna, 1994), Milano, Vita e pensiero, 1996, p. 377.

aede sacra di Sancto Satiro in Milano. [...] Quello terciario loco conven saperlo per simile modo luminarlo et con le expolitione et albamenti sopra le pariete perpetue, quale son facilissime e migliore a prendere la luce diurna e nocturna. Per la superficiale candideza si inprime facilmente la luce, sì como cade per la neve quando sta sopra il terreno<sup>94</sup>.

Sia l'impiego dello stucco di gesso che quello dell'alabastro pongono a questo punto anche un problema storico: per lo stucco in gesso solo due cantieri rimandano per tecnica e materia alla decorazione della sacrestia, cioè il Tempio Malatestiano di Rimini e Palazzo Schifanoia a Ferrara. Nel primo caso, nella cappella di S. Sigismondo è emersa una decorazione a fogliame di stucco adornante i pennacchi, eseguita da Agostino di Pietro di Duccio; qui il gesso è compartecipe dell'architettura e la decorazione si ritiene eseguita in opera e non in banco. Se al Malatestiano l'uso del gesso è presente solo in forma episodica, nella stanza degli stucchi di Palazzo Schifanoia il gesso è l'assoluto protagonista e si presenta con la stessa tecnica e con la stessa miscola che nel cantiere milanese della sacrestia di S. Maria; nella celebre opera di Domenico Paris una pannellatura continua va a incastrarsi con le decorazioni del soffitto precedentemente eseguito e risolto sempre con un decoro in gesso applicato su travi di legno, che costituiscono la trama statica della copertura. Alla medesima tecnica, corrisponde però una scelta cromatica del tutto diversa, con la ricca policromia degli stucchi di Paris in totale antitesi con il candore di quelli milanesi. Nella sacrestia il materiale è infatti piegato a un effetto estraneo alla sua utilizzazione tradizionale, cioè quella di essere un'ottima base per rifinire e colorare superfici di materiali diversi.

Le lastre di alabastro sono state eseguite da una mano ancora diversa rispetto agli stucchi, che ad oggi rimane sconosciuta. Dal punto di vista tecnico le lastre traforate sono il frutto di una pratica che perfora il materiale ma, per non indebolire ulteriormente la lastra, risolve poi il decoro in superficie, con una lavorazione prevalentemente grafica. La medesima tecnica della balaustra profondamente traforata è adottata ancora una volta nel Tempio Malatestiano, per le lastre di Rosso di Verona utilizzate come balaustre divisorie fra la navata e le cappelle laterali, che pure però presentano pochi nessi con quelle della sacrestia di S. Maria presso S. Satiro. La stessa tecnica si ritrova invece nel pulpito del refettorio di S. Pietro in Gessate, ora al Museo del Castello, al momento attribuito a Benedetto Briosco; esso discende ed è legato alla decorazione della sacrestia ed è probabile che sia opera del medesimo - non identificato - autore.

### **2.2.2. L'opera di Agostino Fonduli e il rapporto con le fonti scultoree antiche**

L'unico testimonianza documentaria riferibile con certezza alla realizzazione della raffinata, e straordinaria, decorazione della sacrestia rimane però il contratto del 11 marzo 1483 tra la scuola e

---

<sup>94</sup> *Ibid.*, pp. 376-377.

Agostino Fonduli, con cui l'artista è incaricato di eseguire, tra le altre opere, «frixum unum magnum a testoris octo et a quadris sedecim a pueris [...]», indubbiamente identificabile proprio con quello della sacrestia. Nello stesso atto sono nominati a controllo dell'opera dello scultore Antonio da Meda (uno dei sindaci della scuola) e Donato Bramante: il loro giudizio, tuttavia, sembra richiesto più in relazione alla fattura delle trentasei statue in cotto, piuttosto che a tutte le opere elencate nell'atto. È solo dopo aver elencato e stabilito il compenso per le prime commissioni, da consegnarsi entro l'inizio di maggio, che si richiede infatti entro le calende di agosto la realizzazione di «[...]figuras triginta sex coctas et bene factas ac laudabilles secundum apparere dicti d. Antonioti et magistri Donati dicti Barbanti de Urbino»; fidesiussore di Agostino Fonduli in questa occasione è il noto pittore Ambrogio de Predis<sup>95</sup>.

Gli otto testoni racchiusi in tondi, che intervallano i sedici riquadri del fregio, sono una tipologia probabilmente introdotta a Milano da Filarete e già usata nel Banco Mediceo<sup>96</sup>. I personaggi rappresentati (uno addirittura sembrerebbe una donna) guardano tutti, curiosamente, verso l'alto e, pur presentando delle affinità con gli *Uomini d'arme* di casa Panigarola, non hanno un'identificazione certa; potrebbe trattarsi di santi o, molto più probabilmente, di generici personaggi tratti dall'antico, spesso raffigurati anche in contesti religiosi. Uomini illustri, eroi, imperatori e filosofi erano comunemente rappresentati proprio per il valore attribuito all'antichità quale fonte di modelli di virtù e valori. Il fregio è anche un riferimento puntuale ai monumenti che nell'Italia settentrionale testimoniavano la riscoperta dell'antico: l'altare di bronzo di Donatello (ma anche la Cantoria del Duomo di Firenze), gli affreschi di Mantegna e Pizolo nella cappella Ovetari (con le teste di Giganti, realizzate entro il 1453), i fregi monocromi dipinti negli anni Settanta da Mantegna nella *Camera Picta*; sebbene sia certo che agli inizi degli anni Ottanta l'assimilazione di motivi donatelliani e mantegneschi non fosse estranea alla cultura lombarda, questi importanti precedenti non spiegano comunque del tutto gli straordinari risultati raggiunti nella sacrestia<sup>97</sup>.

Per i sedici rilievi che compongono il fregio sono stati proposti alcuni precisi e puntuali riferimenti che si rivelano estremamente ricchi d'interesse. Se infatti i putti musicanti sono un richiamo al salmo 150, come nella Cantoria di Luca della Robbia<sup>98</sup>, del tutto straordinario è l'utilizzo di motivi derivanti da sarcofagi antichi, tanto che la sacrestia di S. Maria rappresenta, in questo senso, una

---

<sup>95</sup> Ambrogio Preda è coinvolto con Leonardo nella realizzazione della Vergine delle rocce e proprio Agostino Fonduli è uno dei testimoni del noto contratto per la realizzazione del dipinto. BANDERA, *Agostino de'Fondulis* cit., pp. 198-199 doc. IV.

<sup>96</sup> R. SCHOFIELD, *Avoiding Rome: an introduction to Lombard sculptors and the antique*, «Arte Lombarda», 100, 1992, p. 32.

<sup>97</sup> BANDERA, *Agostino de'Fondulis e la riscoperta* cit., pp. 17, 44, 84-86, 165.

<sup>98</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 33.

vera e propria eccezione nel panorama lombardo. Infatti non solo mancano tracce di viaggi di scultori lombardi a Firenze o Roma tra il 1466 e gli anni Novanta, ma è invece ben affermata la pratica di trarre elementi di iconografia antica, spesso poi combinati arbitrariamente tra di loro, da monete, gemme e placchette, in una pratica quindi indipendente dalla diretta conoscenza della scultura classica. Erano d'altra parte rari gli esempi di sculture antiche nella regione, mentre la riproduzione di scene raffigurate su monete e medaglie garantiva un modello disponibile localmente, da ripetere poi su vari e diversi monumenti<sup>99</sup>.

Il repertorio di motivi dispiegato nel fregio proviene invece, eccezionalmente, da rilievi antichi e, per quanto si tratti di fonti comunque già note nell'Italia settentrionale anche molti anni prima del 1483 e conosciute senza dubbio sia da Fonduli che da Bramante, il loro impiego in scultura rappresenta un caso unico all'altezza di questi anni<sup>100</sup>.

Accanto alla testa, forse femminile, con la fronte cinta da una fascia vi sono due putti, uno dei quali sulla schiena dell'altro: un adattamento della figura di Pan sul dorso di un satiro, proveniente da un noto sarcofago bacchico che nel XV secolo si trovava a S. Maria Maggiore e che oggi è conservato al British Museum; nella scena originale Pan viene colpito da un altro satiro, un'azione che si ripete, sebbene le pose dei putti non siano identiche, anche nel rilievo fonduliano, dove un terzo putto sculaccia quello sul dorso del primo. Disegni di tutte le parti di questo sarcofago erano certamente disponibili e circolavano sia a Milano che a Urbino già dagli anni Sessanta. Almeno due fonti antiche si possono individuare anche per il gruppo di tre putti impegnati a trasportare una fascina o un ciocco di legno; la prima, forse più probabile e conosciuta dagli artisti già all'inizio del secolo, è rilievo di S. Vitale a Ravenna, in cui alcuni putti (rappresentati su parte del trono di Nettuno mentre trasportano una grande conchiglia curva) hanno posa corrispondente a quelli milanesi. L'altra, meno convincente, possibilità è che l'ispirazione per la posa dei putti provenga da un frammento del trono di Saturno, dove le figure sono rappresentate mentre trasportano la falce della divinità; il pezzo era stato in questo caso acquistato nel 1335 dal veneziano Oliviero Forzetta e aveva presto guadagnato grande popolarità. Il gruppo con un putto abbassato in mezzo ad altri due, infine, era stato probabilmente individuato da Fonduli e Bramante sui disegni di un sarcofago bacchico oggi a Napoli, ma che si trovava all'epoca nel giardino di Palazzo San Marco a Roma; diverse parti dell'opera erano state copiate da un artista vicino a Mantegna, lasciando quindi ipotizzare che nel tardo Quattrocento il pezzo fosse noto a Mantova.

---

<sup>99</sup> Per l'uso di queste fonti nella scultura lombarda SCHOFIELD, *Avoiding Rome* cit., pp. 29-44.

<sup>100</sup> Per le fonti dei rilievi della sacrestia SCHOFIELD, *Florentine and Roman elements* cit., pp. 206-207.

Sebbene la ricostruzione delle fonti si presenti estremamente convincente, è comunque evidente che i sarcofagi a cui sono stati ricondotti i fregi della sacrestia siano, per forza di cose, quelli oggi sopravvissuti, ma non si può nemmeno escludere che esistessero all'epoca anche degli esempi geograficamente più vicini a Milano, nonostante la Lombardia fosse archeologicamente meno ricca di altre aree. Di certo è che, quale ne sia la fonte, queste scene sembrano risultare impiegate per la prima volta nella sacrestia di S. Maria presso S. Satiro.

Un repertorio di motivi antichi eccezionale dunque a questa data in Lombardia ma, soprattutto, totalmente pagano. La nota pagana apportata dalla decorazione è ben espressa da Malaguzzi Valeri, che scrive come sia «[...] facile illudersi[...] di trovarsi entro uno dei tempietti circolari della dea Vesta di cui era cosparsa Roma piuttosto che in un edificio della cristianità»<sup>101</sup>. E chissà che non fosse esattamente questa l'intenzione della scuola.

### **2.2.3. La sacrestia e la sala della congregazione: alcune ipotesi**

La testimonianza di Cesariano nel suo commento a Vitruvio<sup>102</sup>, che assegna indubbiamente l'ideazione della sacrestia a Bramante, rimane uno dei punti cardini di una fabbrica che rivela sempre più i propri caratteri di eccezionalità: è uno dei primi cantieri a impiegare una decorazione in stucco di gesso, il primo caso in Lombardia in cui per i motivi del fregio si ricorre a fonti scultoree antiche piuttosto che a fonti di piccolo formato e, non da ultimo, esibisce transenne di alabastro decorate all'antica, un elemento che a, questa data, potrebbe rappresentare un'eccezionale dichiarazione d'intenti. Si tratta insomma di uno spazio che sembra assumere distintamente l'aspetto di un tempietto all'antica, o almeno quello che Bramante e gli scolari potevano pensare a questa data lo fosse.

Il termine «sacrestia» compare per la prima volta nei documenti nel 1486: il 7 ottobre, quando risulta da un atto notarile che lì si sono riuniti gli scolari, e l'11 novembre, quando assegnando la cappella di S. Dorotea a Nicolò da Gerenzano si ricordano i suoi meriti nell'aver fatto realizzare «[...] nonnulle res notabiles in dicta ecclesia, maxime sacristiam ipsius ecclesie et tabernaculum unum pulchrum[...]»<sup>103</sup>; così, se ben si può comprendere il sostegno di un priore e sindaco della

---

<sup>101</sup> MALAGUZZI-VALERI, *Bramante e Leonardo da Vinci* cit., p. 66.

<sup>102</sup> «[...] la sacrestia del Divo Satiro [...] quale architectata fu dal mio perceptore Donato de Urbino cognominato Bramante[...]».

<sup>103</sup> ASMI, Notarile 2515, 7 ottobre 1486: «In sacrestia ecclesie gloriosissime Virginis domine S. Marie nuncupate de S. Satiro M. p. r. M. convocatis et congregatis dominis priore et scollaribus scolle intimerate Virginis domine S. Marie de S. Satiro [...]» (Fondo Sironi); per il documento dell'11 novembre BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., pp. 118-119 doc. 545.

scuola alla realizzazione del tabernacolo, fulcro visivo della chiesa e cuore della liturgia, più difficile è inquadrare l'interesse per uno spazio, la sacrestia, destinato a pochi, e che però si antepone al tabernacolo nei meriti di da Gerenzano. L'uso del termine, comunque, non è di per sé sufficiente a chiarire le reali funzioni che lo spazio doveva essere chiamato a svolgere, anche perché la stessa interpretazione odierna della parola potrebbe aver assunto sfumature differenti rispetto al significato inizialmente attribuito<sup>104</sup>; nel caso di S. Maria presso S. Satiro, in particolare, diversi elementi sembrano mettere in dubbio proprio quella che si ritiene la tradizionale destinazione assegnata a una sacrestia: innanzitutto il tema interamente pagano della decorazione, se si escludono i putti musicanti che potrebbero essere un richiamo al libro dei Salmi. La pianta ottagonale a nicchie alternate, poi, non è di certo la scelta tipologica più adatta per un ambiente che dovrebbe ospitare arredi e armadi, in cui conservare, come già scritto, un tesoretto di argenti, libri e ricchissimi paramenti. Se le ridotte dimensioni delle prime due categorie potevano consentire di ovviare in qualche modo al problema, più difficile pensare una soluzione per cui la sala potesse contenere i preziosi ventisette pali, diciannove pianete, quattro piviali e dodici frontali già elencati nell'inventario del 1487 (e che incrementeranno ancora nei cinque anni successivi)<sup>105</sup>, senza che la presenza di ingombranti armadi nella sala alterasse l'equilibrio compositivo così attentamente costruito. Infine l'articolazione dello spazio su due livelli (anche il primo piano è infatti praticabile) sembra suggerire che la sala non fosse usata, o comunque non solo, per conservare oggetti di uso liturgico ed ex voto.

Palestra avanzava l'ipotesi che la sacrestia fosse usata come elegante sala di raduno del clero per prepararsi alle sacre funzioni; aggiungeva che essa era « [...] munita di un pozzo, di una carrucola per sollevare i paramenti e le suppellettili collocati al terzo piano in comodi locali per gli armadi e di un'elegante scala che gira attorno al tamburo»<sup>106</sup>, quest'ultima ancora esistente. Non può però sfuggire che, dal punto di vista liturgico, l'ingresso degli officianti dalla metà della navata dovesse apparire quanto meno inusuale, pur trattandosi magari di un'imposizione dettata dai vincoli precedentemente accennati; si ricorda, inoltre, che anche la chiesa parrocchiale di S. Satiro era già

---

<sup>104</sup> Si pensi solo alle dimensioni e alle caratteristiche architettoniche e decorative della Sacrestia Vecchia e della Sacrestia Nuova di S. Lorenzo o a quella di S. Spirito, opera di Giuliano da Sangallo.

<sup>105</sup> Gli armadi e la chiesa di S. Maria continuarono ad arricchirsi per tutto il Cinquecento: in particolar modo gli ex voto argentei sono disposti nel 1521 su quattro tavole, suddivisi secondo le immagini rappresentate, tavole che nell'inventario del 1598 sono addirittura diventate diciannove. Continuano ad aumentare di numero anche i paramenti, mentre da una nota del 1566 si apprende che nella sacrestia si conservavano ventinove sacre reliquie (nel 1721 ne verranno elencate oltre cento); già nel corso della visita pastorale fatta da Federico Borromeo nel 1611 gli arredi erano diminuiti in gran quantità: si erano infatti conservati pochissimi paramenti e pochissimi argenti, né vengono più descritti gli ex voto d'argento (come già aveva fatto Carlo Borromeo). M.A. ZILOCCHI, *Il patrimonio di S. Maria: arredi e oggetti*, in *Insula Ansperti* cit., pp. 163-166.

<sup>106</sup> A. PALESTRA, *Riflessioni sulla chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, «Arte lombarda», 86/87, 1988, p. 61.

dotata di propri beni, che dovevano aver trovato collocazione in stanze adiacenti il sacello, dunque più prossime al presbiterio, che forse erano ancora esistenti<sup>107</sup>. Certamente però la sacrestia non fu usata solo, se mai fu usata, per scopi liturgici: tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento all'interno dello spazio denominato «sacrestia», presumibilmente quella bramantesca, si riuniscono più volte i confratelli per rogare alcuni atti notarili<sup>108</sup>. Altrettanto interessante è che in altri documenti si nomina invece una «salla congregationis»<sup>109</sup>, una sala capitolare dunque, «sita in domibus ipsius ecclesie S. Satiri» o, in un caso, descritta più precisamente come «sita in p. r. p. s. Satiri M. iuxta sacrastiam ipsius scolle»<sup>110</sup>. Forse è ipotizzabile una simile destinazione, magari laica, per la sala capitolare e la sacrestia, anche se la duplicità degli spazi sembrerebbe suggerire che essi non adempissero esattamente alle stesse funzioni e che fossero improntati, magari, su precise esigenze della scuola: ad esempio si evince dagli statuti che nella maggior parte delle nomine ed elezioni non si procedesse convocando l'intera congregazione, ma delegando la scelta a piccoli, di volta in volta definiti, gruppi.

Entrambi gli spazi compaiono nei documenti – comprensibilmente, dato il loro legame fisico – dal 1486-1487, dunque nessuna delle due sale doveva essere prevista nel primo progetto per S. Maria presso S. Satiro; anzi si ricorda che nel settembre del 1480 gli scolari si ritrovavano per giurare sugli statuti della congregazione, in un momento cioè di estrema rilevanza, nella casa di Vincenzo Gallina. Sorgono a questo punto anche ulteriori domande legate all'articolazione degli spazi: innanzitutto non è chiaro dove sorgesse la sala capitolare, detta «iuxta sacrastiam», e come vi si accedesse. A meno che non fosse dotata di un ingresso indipendente dall'esterno – e sarebbe comunque stato difficile ricavare in quei pochi metri così densamente costruiti ulteriore spazio, sufficiente per la sala – sia l'accesso dalla chiesa che dalla sacrestia risulterebbero piuttosto problematici da spiegare: si ricordi solo che in, quest'ultimo caso, le ricostruzioni finora proposte

---

<sup>107</sup> Cfr. nota 11 capitolo 1 per l'inventario del 1476 che elenca i beni contenuti nelle diverse stanze.

<sup>108</sup> ASMI, Notarile 2515, 7 ottobre 1486: «In sacrastia ecclesie gloriosissime Virginis domine S. Marie nuncupate de S. Satiro M. p. r. M. convocatis et congregatis dominis priore et scollaribus scolle intimerate Virginis domine S. Marie de S. Satiro [...]»; Notarile 2522, 7 luglio 1490: «[...] actum in sacrestia suprascripte ecclesie»; Notarile 2523, 30 maggio 1491: «[...] actum in sacrestia ecclesie domine S. Marie de Sancto Satiro M.»; Notarile 5543, 29 luglio 1502: «In sacrastia ecclesie domine S. Marie nuncupate S. Satiri p. r. M. convocata et congregata universitate dominorum scolarium dicte scolle [...]»; Notarile 5001, 2 maggio 1503: «[...] actum in sacrastia dicte ecclesie» (Fondo Sironi).

<sup>109</sup> ASMI, Notarile 3883, 10 febbraio 1487: «[...] Actum in sala congregationis pref. d. prioris et scolarium sita in domibus ipsius ecclesie S. Satiri»; Notarile 3883, 12 marzo 1487: «[...] Actum in sala congregationis prefatorum deputatorum sita in domibus ipsius ecclesie domine S. Marie S. Satiri M.»; Notarile 3891, 26 dicembre 1497: «In sala solite congregationis [...]»; il già citato documento del 11 novembre 1486 riporta «In sala solita audientie [...]» (Fondo Sironi).

<sup>110</sup> ASMI, Notarile 3884, 30 novembre 1488: «In salla congregationis infrascriptorum scolarium et deputatorum ac electorum venerabilis scolle domine S. Marie nuncupate de S. Satiro M. sita in p. r. p. s. Satiri M. iuxta sacrastiam ipsius scolle [...]» (Fondo Sironi).

hanno sempre affermato l'esistenza di un'unica apertura verso la navata di S. Maria, senza che vi sia comunicazione con nessun altro ambiente. La sala doveva avere buone dimensioni per ospitare la congregazione, composta da circa una trentina di persone; nel corso della visita pastorale del 1611 vi è un riferimento a degli edifici della scuola, eppure la descrizione delle adiacenze sembra complicare più che facilitare la lettura: «Aedes reverendi sacristae et custodis extractae sunt super fornices navium lateralium a parte dextera ingressus ecclesiae [...]. Cella vinaria est subtus pavementum sacristiae. His aedibus coharet ab una parte ecclesia, ab aliis partibus quaedam edificia scolae laicorum locata»<sup>111</sup>. Si sono citate nel passo innanzitutto le stanze del sacrestano e del custode, collocate sopra le volte della navata laterale di destra, dove una stanza, descritta situata sopra la volta di S. Maria, vicino alla sacrestia, esisteva già nel 1486<sup>112</sup>. Nel 1611 esistevano però anche degli edifici di pertinenza della scuola nei pressi della chiesa; qualche dubbio sorge circa la citazione di una cella vinaria, che ben si adattava alla funzione di luogo pio che S. Maria è chiamata a svolgere dall'inizio del Cinquecento, quando di fatto estingue gli scopi fabbriceriali<sup>113</sup>; difficilmente essa sarebbe stata di una qualche utilità negli anni Ottanta del Quattrocento, a meno che lo spazio non fosse usato per un altro scopo: ancora nel 1611 la cella si presentava in comunicazione solo con la chiesa, una situazione abbastanza paradossale perché costringeva a transitare con i carichi attraverso il luogo sacro.

Il fatto che degli spazi esistessero sopra la volta e vicino alla sacrestia fin dal 1486 consente di ipotizzare un'alternativa per la collocazione dei beni di sacrestia e magari per un'originaria sala della congregazione; ancora De Pagave testimonia l'esistenza di «[...] diverse abitazioni e luoghi superiori alla chiesa inservienti ad oratori privati a sacerdoti e ad altre persone addette al servizio di S. Satiro»<sup>114</sup>; egli, inoltre, riferisce anche che le scale a chiocciola «[...] danno comodo accesso alle tribune ornate ne parapetti di marmi intagliati e forati con arte la più fina [...]»<sup>115</sup>, segno che a fine Settecento non si era ancora perduta la corretta informazione sulla consistenza materiale delle transenne della loggia, finora invece ritenute di stucco dipinto.

---

<sup>111</sup> Il passo è citato anche in SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 53 nota 58.

<sup>112</sup> Un documento del 19 dicembre 1486 si conclude infatti con «Actum in quadam camera sita supra voltam ecclesie domine S. Marie S. Sattari prope sacrastiam ipsius ecclesie porte romane». SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 48 doc. 14.

<sup>113</sup> Solo una volta terminata la costruzione della chiesa le offerte sono utilizzate per le elemosine e la scuola si rende finalmente esecutrice anche degli oneri e dei legati delle molte eredità e donazioni pervenute; nel 1503, infine, entrerà a far parte ufficialmente dei Luoghi pii elemosinieri, con patente sovrana di Re Luigi XII. A. NOTO, *Visconti e Sforza tra le colonne di Palazzo Archinto: le sedi dei 39 luoghi pii elemosinieri di Milano*, Milano, Giuffrè 1980, p. 126.

<sup>114</sup> Il passo è trascritto anche in SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 53 nota 64.

<sup>115</sup> *Ivi*.



Rimane comunque assolutamente innegabile la netta dicotomia che contraddistingue gli spazi contigui della chiesa e della sua sacrestia – nella scelta delle fonti dei motivi decorativi, nei materiali ed evidentemente nella cromia –, che sembra indicare separazione più che continuità. Si è già accennato al fatto che, tra il primo e il secondo progetto per S. Maria, non sia solo l'architettura della fabbrica a cambiare ma anche la stessa scuola: essa si è nel frattempo meglio definita e strutturata gerarchicamente e, riconosciuta anche ufficialmente, è pronta a darsi una rappresentazione: lo fa probabilmente proprio nella sacrestia, lo spazio meno pubblico della chiesa e per questo particolarmente adatto a rivolgersi principalmente agli scolari. Non è difficile immaginare che la sala, così fortemente caratterizzata dall'aspetto pagano e antico, fosse quindi uno spazio adibito non tanto alla liturgia quanto al governo della scuola, che raccoglieva, come si avrà modo di illustrare, personaggi che certamente potevano apprezzarne la decorazione e i caratteri di eccezionalità. Nonostante siano numerose le questioni ancora aperte sembra chiaro che sia proprio la sacrestia, più ancora che la chiesa, a poter rivelare le ambizioni e le aspirazioni della scuola e degli scolari di S. Maria presso S. Satiro.

## **2.3. L'Incisione Prevedari**

### **2.3.1. Caratteri architettonici della rappresentazione**

Vi è però un terzo cantiere - se così lo si può definire - particolarmente vicino cronologicamente e nei luoghi ai due appena descritti, cioè quello della cosiddetta *Incisione Prevedari*, commissionata da Matteo Fedeli all'incisore Bernardino Prevedari il 24 ottobre 1481 e tratta, come ben noto, da un disegno di Bramante<sup>116</sup>. La stampa, conosciuta sorprendentemente solo in due esemplari, rimane ancora un problema aperto sotto molteplici punti di vista: quello della struttura dell'architettura rappresentata, quello delle caratteristiche tecniche dell'incisione e della stampa, quello del contesto di provenienza e dei suoi protagonisti. Non si tratterà invece, in questo caso, della complessa interpretazione del significato della scena, che ancora rimane enigmatico e su cui diversi autori si sono comunque espressi.

Il noto contratto stabiliva la realizzazione di una stampa «cum hedifitijs et figuris», senza fornire ulteriori e più precise indicazioni sul soggetto, ma la generica indicazione «hedifitijs» si realizzerà di fatto sulla carta come la riflessione architettonica dei primi anni del Bramante milanese, «[...]

---

<sup>116</sup> Il contratto è stato pubblicato per la prima volta da L. BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardino Prevedari*, «Rassegna d'Arte», 17, 1917, pp. 187-194.

una selezione ed una sintesi integrata di quelle che a lui sembravano, ed in larga misura erano, le proposte più “attuali” della cultura architettonica dell’Umanesimo all’inizio dell’ultimo ventennio del secolo»<sup>117</sup>.

Che l’architettura rappresentata sia in rovina, almeno parzialmente e soprattutto nella parte destra, è del tutto evidente, come si evince dai conci fuori assetto e dallo squarcio nella copertura che lascia intravedere l’affacciarsi di due figure, mentre le parti distaccatesi dalla copertura pericolante sono crollate sul pavimento. Lo spazio è stato identificato come un interno di tempio ed è probabilmente del tutto voluta l’ambiguità se di tempio pagano o cristiano si tratti, una duplice possibilità su cui si sono soffermate la maggior parte delle interpretazioni della scena. Dal punto di vista della struttura architettonica il tempio ha avuto due divergenti tentativi di ricostruzione: potrebbe trattarsi di uno spazio a impianto basilicale – la continuazione del pavimento sembra accennare a un prolungamento dell’edificio, in questo caso la veduta sarebbe limitata a parte del capocroce – oppure, più probabilmente, di una soluzione a croce greca inscritta; nel commento a Vitruvio di Cesariano, nelle «sacre aede» compaiono infatti come illustrazioni esemplificative dei tipi di tempio descritti da Vitruvio degli edifici a croce inscritta in un quadrato con cupola al centro e volte a crociera agli angoli e sui bracci della croce, con una planimetria simile a quella dell’*Incisione Prevedari*: è probabile che l’edificio della stampa rappresenti quello che Bramante pensò sia un tempio antico. Egli avrebbe quindi adottato per la pianta uno schema che non era ignoto alla cultura del Quattrocento e che poteva provenire anche dall’osservazione del sacello S. Satiro, uno schema oltretutto anticipatore delle successive soluzioni bramantesche romane a quinconce. I temi architettonici e decorativi hanno precise corrispondenze con quelli di S. Maria presso S. Satiro, tanto che si è pensato si trattasse di uno studio per la chiesa milanese, ma anche con le pitture di casa Panigarola, con S. Maria delle Grazie e con l’arcone della canonica di S. Ambrogio. Si tratta di una architettura eclettica, in cui è facile trovare particolari che si riallacciano all’ambiente urbinato, quale ad esempio la semplificazione dell’ordine attraverso la soppressione del capitello; proprio tra gli elementi che conducono nella direzione di Francesco di Giorgio vi è anche nell’ordine minore a sinistra l’archivolto liscio con modanatura esterna, che interrompe l’architrave dell’ordine maggiore sovrastante: un elemento trasgressivo, già presente nel S. Bernardino di Urbino, ma di invenzione classica<sup>118</sup>.

---

<sup>117</sup> A. BRUSCHI, *Bramante architetto* cit., p. 151. Per le caratteristiche dell’architettura rappresentata nell’*Incisione Prevedari*: *ibid.*, pp. 150-170, 745-750; SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale* cit., pp. 51-54; Id., *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, «Arte Lombarda», 167, 2013, pp. 12-21; F. BORSI, *Bramante*, Milano, Electa, 1989, pp. 155-162.

<sup>118</sup> Compariva in un grande rilievo del perduto arco di Marco Aurelio, che si trovava nel XV secolo in S. Martina di Roma, ma anche nel primo livello dell’anfiteatro di Pola. SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale* cit., p. 54.

Nel rappresentare questo impianto spaziale Bramante offre la raffigurazione di almeno due particolari tipi di coperture: in primo piano una cupola ottagonale con sottili costoloni, forse estradossata, innestata su un basso tamburo in forma di architrave e con oculi appena al disopra di esso; ispirata forse a una simile apertura presente nel dipinto di Giusto di Gand con *Federico da Montefeltro e il figlio Guidobaldo a lezione da un umanista* (Windsor Castle), si presenta priva di pannacchi, particolare che ne avrebbe reso difficile l'effettiva costruzione anche se, proprio a Milano, esistevano esempi alto-medievali di cupole prive di raccordi verticali o pennacchi e impiegate per coprire vani di piccole dimensioni, come nel caso di San Vittore in Ciel d'Oro; oltre la cupola poligonale si può ammirare invece una straordinaria volta a crociera a sezione semicircolare, questa volta chiaramente estradossata poiché gli oculi si aprono sul cielo. La dinamica verticale dello spazio è aumentata grazie all'impiego dei pilastri dell'ordine maggiore che, come già a S. Andrea a Mantova, si elevano su alti piedistalli. Si è già avuto occasione di ricordare che diversi degli elementi riportati in questa occasione sulla carta faranno la loro apparizione concreta anche nella chiesa di S. Maria o nella sua sacrestia: l'archivolto liscio con modanatura esterna, i tondi racchiusi dagli archivolti semicircolari, il motivo dell'intreccio del capitello bipartito dell'ordine maggiore dei pilastri (quest'ultimo derivato dai capitelli del ciborio di S. Ambrogio). Alcuni particolari raffigurati, di evidente richiamo all'antico, erano già ben affermati nella pratica decorativa quattrocentesca: si vedano ad esempio l'applicazione delle rosette ai sottarchi, o la nicchia in fondo a sinistra, che con la sua volta botte e la decorazione a conchiglia sembra un chiaro riferimento alla celebre pala di Piero della Francesca; il richiamo all'antichità classica pagana è evidente anche nella decorazione istoriata orizzontale continua o nelle *imagines clypeatae* delle specchiature degli archi trattate, si noti, in modo differente: in quelle più vicine all'osservatore l'oggetto delle teste è tale da rendere evidente che esse esulino da modelli numismatici, così come anche i centauri negli angoli della lunetta accanto al busto danno più l'impressione di statue che di rilievo. Ci sono, infine, particolari che rimangono invece del tutto originali, quali l'occhio a ruota di carro sulla destra, il busto a giorno entro l'occhio della lunetta rivolto verso l'esterno, la colonna-candelabro con il bulbo a goccia (derivata presumibilmente da simili oggetti antichi) sormontata da una croce e che reca la scritta BRAMANTVS FECIT IN MLO, cioè Mediolano. Per quanto concerne la costruzione prospettica, essa mira più all'effetto d'insieme che alla precisazione geometrica delle misure e alla definizione delle parti, cosicché elementi che dovrebbero essere uguali, quali i quadri del pavimento o la larghezza dei pilastri, differiscono in realtà leggermente, un'incongruenza che si è ipotizzato possa farsi risalire alla trascrizione dell'incisore. Il punto di fuga, o meglio un'aureola data la non esatta convergenza delle linee, corrisponde all'angolo superiore sinistro del dado del piedistallo della colonna candelabro, in corrispondenza della lettera «B»; una notevole deviazione o arrangiamento correttivo rispetto alle regole prospettiche si verifica

invece nella zona destra: l'oculo con la transenna non è coassiale all'arco sottostante ma spostato verso destra (forse a causa della necessità di rappresentare tutto elemento), così come il pilastro di piedritto dell'arco laterale crollato – che dovrebbe essere analogo a quello adiacente, sempre parzialmente crollato ma posto perpendicolarmente al quadro prospettico – risulta molto più spostato verso destra di quanto dovrebbe essere per andare d'accordo con la restituzione prospettica degli altri elementi. Bramante dimostra, in effetti, un'abilità fortemente scenografica nel comporre l'architettura dell'incisione, mentre si rivela piuttosto disinteressato agli aspetti di realizzazione pratica, di cantiere: è evidente che molti elementi, primi fra tutti l'arco sulla sinistra e per certi versi anche la copertura, sarebbero stati praticamente irrealizzabili dai mezzi dell'architettura tradizionale nelle forme e dimensioni suggerite dal disegno; dal punto di vista statico l'architettura della Prevedari si dimostra fragile e praticabile solo, forse, quale apparato effimero.

Nonostante la concreta destinazione dell'incisione resti a oggi ignota, non vi sono dubbi che, escludendo il soggetto figurativo, i motivi decorativi e architettonici impiegati la rendano «[...] un manifesto di Bramante che poteva essere mandato ovunque per proclamare la sua conoscenza eclettica di altri tipi di architettura»<sup>119</sup>, «[...] un documento, forse, adatto ad essere presentato come biglietto da visita, come curriculum, per presentarsi, come è stato supposto, a qualche illustre committente»<sup>120</sup>. È allo stesso tempo netta la contestualizzazione milanese dell'impresa, espressamente dichiarata nell'iscrizione «Bramantus fecit in Mediolano»: una chiara rivendicazione di esecuzione, ma da riferirsi a cosa: all'architettura, o alla sua rappresentazione?

### **2.3.2. Il contratto, l'incisione, la stampa**

Il 24 ottobre 1481 Bernardino Prevedari e il pittore Matteo Fedeli stipulavano davanti al notaio Benino Cairati il contratto che prevedeva la realizzazione di «stampam unam cum hedifitijs et figuris lotoni secundum designum in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino», da consegnarsi entro il giorno di Natale dello stesso anno, cioè esattamente a due mesi di distanza; Prevedari era tenuto a lavorare a casa di Matteo Fedeli e si impegnava a dedicarsi all'opera «omni die et de nocte» affinché l'incisione fosse finita<sup>121</sup>.

Alcuni spunti di riflessione posso essere forniti dagli elementi contenuti, o omessi, nel contratto: innanzitutto è chiaro che in questo momento Bramante sia estraneo alla commissione, tanto da non

---

<sup>119</sup> *Ivi.*

<sup>120</sup> A. BRUSCHI, *Bramante architetto* cit., p. 151.

<sup>121</sup> L. BELTRAMI, *Bramante e Leonardo praticarono* cit., p. 194.

apparire nemmeno, ad esempio, tra i testimoni all'atto. Un altro fattore pratico, ma ricco di interesse, è il prezzo pattuito per la realizzazione dell'incisione: già Beltrami rilevava come il costo dell'opera di Prevedari fosse piuttosto alto, quarantotto lire imperiali, quando solo pochi mesi dopo ad Agostino Fonduli venivano saldati venticinque ducati, cioè cento lire imperiali, per trentasei statue in cotto<sup>122</sup>. Spinosa è la questione sorta intorno alla restituzione del disegno a Matteo Fedeli, sempre data per certa; nel contratto si legge che Bernardino Prevedari «teneatur dare» a Matteo Fedeli «patronum seu designum» il disegno di Bramante alla fine del lavoro, ricevendo in cambio tre lire imperiali. Romano sottolinea, però, come questo non possa essere un compenso dato all'incisore per incentivarlo a restituire il foglio integro, poiché il verbo *dare* non può implicare questo sottinteso. Potrebbe dunque trattarsi, secondo l'autore, di un errore di interpretazione particolarmente interessante nelle sue conseguenze: la *lectio faciliior* del documento lascerebbe piuttosto intendere che il disegno di Bramante appartenga a Prevedari e passi a Fedeli (che quindi lo paga) dopo l'incisione della lastra<sup>123</sup>. Proprio questa interpretazione sembrerebbe confermata da una relativa, poi barrata, nel documento: «secundum designum - quod fuit ipso magistro Bernardino»<sup>124</sup>.

Dal punto di vista tecnico, la Prevedari rappresenta un *unicum* nella storia dell'incisione per svariati aspetti: è la più grande stampa italiana su una sola lastra del XV secolo, la più antica stampa documentata, riporta il primo *fecit* della storia dell'incisione ed è inoltre l'unica stampa rinascimentale con l'indicazione di una realizzazione milanese<sup>125</sup>.

Il primo aspetto, quello delle dimensioni, implicava la difficile risoluzione di numerosi inconvenienti di tipo tecnico riguardanti sia il processo d'incisione sia la successiva fase di stampa. Il fatto che un'opera di questa grandezza sia eseguita su un'unica lastra è del tutto straordinario: non può dunque non sorprendere che, di fronte a tanti sforzi per incidere una sola lastra, essa sia stata

---

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 192.

<sup>123</sup> G. ROMANO, *Per un documento del 1480*, in Id., *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 204 nota 4.

<sup>124</sup> La descrizione della stampa sarebbe quindi stata completata in questo modo: «[...] stampam unam cum hediftiis et figuriis lotoni secundum designum <quod fuit ipsi magistri Bernardino [cancellato]> in papiro factum per magistrum Bramantem de Urbino». *Scheda 1*, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano, Skira, 2014, p. 82.

<sup>125</sup> L. ALDOVINI, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, atti del convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", 10-11 giugno 2008), a cura di M. Collareta, F. Tasso, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 35, 2012, p. 59.

poi impressa su due fogli incollati insieme precedentemente all'operazione di stampa<sup>126</sup>. Le dimensioni della Prevedari risultano ancora più eccezionali se rapportate all'unico precedente milanese - se così lo si può definire - finora noto: l'esordio dell'incisione in rame a bulino a Milano risaliva infatti solo al 1479, quando Filippo Cavagni da Lavagna pubblicava il *Summola di pacifica coscienza*; si trattava di una piccola edizione a stampa impreziosita da tre incisioni su rame (l'*Annunciazione* ai lati delle quattro corone della Vergine, l'*Albero della consanguineità* e l'*Albero dell'affinità*), impresse su foglietti e incollati in pagine lasciate appositamente in bianco<sup>127</sup>.

La lastra da incidere è indicata nel contratto con il termine *lotoni* e, sebbene Beltrami avesse tradotto il termine come rame, già Hind leggeva correttamente ottone, cioè una lega di rame e zinco<sup>128</sup>. Per quanto l'impiego di lastre di ottone sembrerebbe attestato in qualche caso in Italia, l'uso di questo materiale non doveva essere del tutto scontato<sup>129</sup>. Si può presupporre che la scelta di un metallo resistente fosse da imputare o alla necessità di avere una matrice durevole da cui tirare un numero particolarmente grande di stampe o perché, trattandosi di lastra molto grande, il pericolo di rottura in fase di stampa era particolarmente alto<sup>130</sup>. Proprio il contesto milanese di questi anni doveva però rivelarsi l'ambiente più adatto e ricco di opportunità per la sperimentazione e la lavorazione dell'ottone, o meglio delle leghe definite *auricalchi* e *lotoni*; oricalco e ottone indicavano entrambi una lega del rame, a cui corrispondevano forse caratteristiche estetiche e tecniche diverse, anche se almeno in alcuni casi i due termini sembrerebbero usati come

---

<sup>126</sup> D. LANDAU e P. PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven - London, Yale university press, 1994, p. 106. L'esemplare conservato al British Museum misura mm 708 x 512, quello della Raccolta delle stampe Achille Bertarelli mm 700 x 510; si pensi ad esempio che la posteriore *Assunzione della Vergine* di Francesco Rosselli (Gabinetto Stampe e Disegni degli Uffizi, inv. 140 st. sc.) che misura mm 827 x 560, è un'incisione a bulino tirata in due rami. G. MARINI, *Vasari e il "principio dell'intagliare le stampe" nella Firenze del Quattrocento*, in *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento: appunti di teoria, conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di M. Faietti, A. Griffio, G. Marini, Firenze - Milano, Firenze musei - Giunti, 2011, p. 106.

<sup>127</sup> A. GANDA, *Filippo Cavagni da Lavagna editore, tipografo, commerciante a Milano nel Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2006, p. 111-113.

<sup>128</sup> A. M. HIND, *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 voll., Nendeln, Kraus, 1970 (ristampa anastatica dell'edizione New York-Londra, 1938-1948), V. *Known masters other than Florentine monogrammists and anonymous: in three volumes*, p. 102 n. 2.

<sup>129</sup> Le lastre da intaglio erano di solito fatte di rame, ma almeno in Italia in alcuni casi potevano essere di ottone e stagno o peltro (stagno/peltro non sono chiaramente distinti nei primi documenti): nell'inventario di Alessandro di Francesco Rosselli, mercante fiorentino che muore nel 1525, si nominano lastre fatte di tutti e tre i metalli (*rame, ottone e stagno*). La terza sezione dell'inventario, steso nel 1527, presenta infatti settantanove voci separate che elencano matrici in legno e lastre metalliche di rame, ottone (due) e di stagno (una). LANDAU e PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 13; I. DEL BADIA, *La bottega di Alessandro di Francesco Rosselli merciaio e stampatore (1525)*, «Miscellanea fiorentina di erudizione e storia», 14, 1894, pp. 24-30.

<sup>130</sup> ALDOVINI, *Le stampe come cartoni* cit., p. 60.

sinonimi<sup>131</sup>. La produzione e la lavorazione dell'oricalco erano affidate ai battiloro, un'arte nuova, introdotta a Milano alla metà del XV secolo e di cui non vi è traccia nei documenti notarili fino agli anni Quaranta; sia le botteghe di battiloro che si occupavano delle lavorazioni dell'oro e dell'argento fini, sia quelle per la lavorazione dell'oricalco (cioè l'ottone) erano quasi sempre il risultato delle conversioni produttive da altre attività collegate alla lavorazione dei metalli, ambito produttivo di punta della Milano sforzesca. Le botteghe milanesi erano molto attive nella lavorazione dell'oricalco che, più di quella dell'oro e dell'argento fini, si prestava alla realizzazione di una vasta gamma di prodotti; tra gli estremi delle *foliete* da filare e il *pondus auricalchi* di partenza vi era infatti un svariato numero di lamine di spessori intermedi, che potevano essere a loro volta utilizzate come prodotti finiti per scopi diversi dalla filatura: sembra che nelle botteghe dei battiloro si realizzassero, ad esempio, anche lamine per lavorare al bulino<sup>132</sup>.

La scelta dell'ottone, come si è visto, poteva essere dettata dalla necessità di garantire un'alta resistenza alla lastra in fase di stampa, operazione di cui, come già segnalato da Landau, non c'è alcuna menzione nel contratto, nonostante dovesse risultare tutt'altro che semplice. Per le grandi dimensioni della lastra si suppone che la stampa sia stata eseguita, invece che con un torchio calcografico, con una pressa a rullo appositamente costruita o presa in prestito, ma che doveva essere originariamente destinata ad altri scopi. La fascia di sovrapposizione dei due fogli è quella che risulta la meglio stampata, avendo la pressione maggiore provocato un'impressione più marcata; su entrambi gli esemplari sono state poi rilevate delle striature verticali – sul recto e nella zona superiore per l'esemplare di Londra, sul verso per quello di Milano – che sono state attribuite al diretto contatto del foglio con il rullo, facendo quindi ipotizzare che non sia stato impiegato del feltro, o simile, tra il rullo e la carta. Il rullo doveva essere largo almeno 520 mm e quasi certamente lavorato al tornio, la spiegazione più probabile per una serie di striature così definite; poteva essere sia di legno che metallico, ma la regolarità delle linee fa propendere per la seconda ipotesi. A questo

---

<sup>131</sup> A Bertolo *de Mixinti*, che il 2 ottobre 1452 è detto «magister in arte clovetorum auricalchi», furono sequestrati alcuni anni dopo sia gli utensili da lavoro che il prodotto finito, cioè «miliaria L clovetorum lotoni» (1468 dicembre 12); Cristoforo da Legnano, che gestiva una grande bottega per la battitura dell'oricalco, in precedenza aveva esercitato l'*ars cocleariorum lotoni* (1453 settembre 3) e ancora l'anno successivo risultava impegnato nell'«ars cocleariorum auricalchi» (1454 agosto 4). M.P. ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano sforzesca (1450/1476)*, Firenze, La Nuova Italia, 1996, pp. 108, 133-134. Vedi *ibid.*, pp. 105-158 anche per la lavorazione e l'organizzazione delle botteghe battiloro e più in generale attive nel settore metallurgico, in cui l'autrice riporta anche diversi inventari particolarmente utili in quanto elencano i numerosi beni che si potevano realizzare con le diverse leghe.

<sup>132</sup> *Ibid.*, pp. 139-140. L'autrice cita a proposito i seguenti documenti del Notarile – T. Cesati: 11 ottobre 1460, 13 maggio 1462, 19 ottobre 1463, 25 gennaio 1464, 18 luglio 1464, 5 giugno 1465, 30 gennaio 1466, 11 novembre 1466, 6 giugno 1470, 26 gennaio 1471, 13 maggio 1474, 7 marzo 1476; G. Bonderio: 12 ottobre 1454, 8 luglio 1475, 31 maggio 1476 «pro quolibet pondere auricalchi liprati et bene ordinati pro buliando».

proposito è stato suggerito che Prevedari, proveniente da una famiglia di lavoratori del metallo, abbia potuto far realizzare lo strumento da uno dei suoi parenti<sup>133</sup>. Lasciando cadere per un attimo l'ipotesi familiare, come poi si vedrà lontana dall'essere certa, non vi è però dubbio che un intero quartiere di Milano – proprio quello adiacente alla chiesa di S. Maria, dove Prevedari si era formato e dove risiedeva al momento della stipula del contratto – potesse comunque fornire le conoscenze tecniche più avanzate per la lavorazione dei metalli<sup>134</sup>.

È stato fatto notare come alcuni dei personaggi siano evidentemente destrorsi (ad esempio Vulcano nel fregio usa la mano destra), per cui la composizione si sarebbe conservata nel verso del disegno di partenza; questo avrebbe implicato l'impiego di un disegno di passaggio realizzato in controparte, o comunque l'uso di un metodo di trasferimento dell'immagine che mantenesse l'orientamento originale<sup>135</sup>. Nessuno dei personaggi principali, a ogni modo, compie un'azione di tale importanza da rendere assolutamente necessario l'uso del braccio destro e, per quanto riguarda il fregio, sembra proprio che i carri rappresentati procedano, innaturalmente, da destra verso sinistra; oltretutto, se davvero l'incisione avesse mantenuto lo stesso verso del disegno, le diagonali della prospettiva del pavimento sarebbero risultate molto più naturali con il punto di fuga in alto a destra piuttosto che, come nella stampa, in alto a sinistra: non è da escludere, quindi, che l'incisione abbia in realtà rovesciato l'orientamento originale della composizione. Alcuni dettagli hanno lasciato pensare che si tratti di un esercizio, di un'opera non completamente finita. Nonostante la parte più bassa con i cavalieri sia completa, l'intera fascia superiore rimane irrisolta: l'architettura è interrotta e ci sono zone di prova, come se l'area non dovesse essere vista o fosse da incidere successivamente, mentre nella parte in basso a destra alcune parti sono state incise dopo le linee del pavimento e dopo le ombre. Data la diffusione dei singoli elementi provenienti dall'incisione, la critica ritiene plausibile che il numero di esemplari tirati fosse piuttosto consistente, ma che siano andati perduti forse a causa dell'usura, magari a causa del loro impiego come materiale di bottega di repertorio per l'antico; le insolite dimensioni della stampa sarebbero stata un'ulteriore causa della breve sopravvivenza dei fogli. Proprio l'esemplare conservato a Londra presenta dei fori per il trasferimento su di un altro supporto, il che ne confermerebbe l'uso, che però non è possibile datare, come modello<sup>136</sup>.

---

<sup>133</sup> LANDAU e PARSHALL, *The Renaissance Print* cit., p. 106.

<sup>134</sup> Cfr. 3.1.

<sup>135</sup> ALDOVINI, *Le stampe come cartoni* cit., p. 62.

<sup>136</sup> *Ibid.*, pp. 61-63.



Eppure risulta difficile credere che un'opera simile sia stata realizzata con il solo scopo di essere usata quale materiale di repertorio così come, nonostante tutto, risulta difficile spiegare la sopravvivenza di soli due esemplari, se davvero la tiratura fosse stata così significativa. I due esemplari, inoltre, differiscono per un particolare: quello inglese ha infatti una decorazione nel fregio della trabeazione del pilastro di piedritto dell'arco in primo piano che invece manca nella versione milanese<sup>137</sup>. Le dimensioni e la composizione, che rendono di fatto la Prevedari un ideale surrogato di un dipinto, il costo così elevato, le numerose competenze tecniche necessarie per realizzarla, fanno pensare piuttosto a una preziosa e raffinata sperimentazione. Sperimentazione, appunto, perché diversi elementi sono ancora lontani dall'essere completamente risolti: non solo l'incisione sembra non finita, ma è stampata come già detto su due fogli, quasi si trattasse di una prova; l'iscrizione con il nome di Bramante e l'indicazione di Milano - se autentica e coeva - posta sulla colonna-candelabro, sembra non solo incerta, ma anche poco centrata (si noti soprattutto la scritta BRAMANTVS); infine l'impiego del primo *fecit* dell'incisione (quale dunque la sua fonte?) usato però in maniera scorretta rispetto a quella che diventerà la prassi successiva, poiché *delineavit* o *pinxit* sarebbero stati i termini corretti per l'autore del disegno, *fecit* per l'esecutore materiale dell'incisione: eppure è del tutto certo che Bramante, in questo caso, non *fecit*.

### **2.3.3. I protagonisti: Matteo Fedeli e Bernardino Prevedari**

Escludendo Bramante, non presente al momento della stipula del contratto, sarà invece utile esaminare l'evidenza documentaria relativa alle due personalità certamente coinvolte nell'accordo: Matteo Fedeli e Bernardino Prevedari. Matteo Fedeli proveniva da una famiglia di pittori: era infatti figlio di Antonio di Simone e fratellastro di Stefano, pittore attivo per molti cantieri ducali; Matteo doveva essere nato prima del 1450, poiché risultava adulto al momento della morte di suo padre Antonio, tra l'agosto del 1469 e il marzo del 1470<sup>138</sup>. I due fratelli, dopo un probabile apprendistato con il padre, non lavorarono più insieme e dal 1466 Stefano è attivo come artista indipendente. Di quest'ultimo si ricorda innanzitutto il lavoro eseguito nel 1473 per la cappella ducale del Castello Sforzesco, dove realizzava un sesto delle decorazioni affiancando altri pittori, tra cui Giacomo Vismara e Bonifacio Bembo; nel 1474 Stefano con Gottardo Scotto, Giovanni Pietro da Corte e Zanetto Bugatti era chiamato a decorare la sala della Balla, un progetto abbandonato dopo l'assassinio del duca Galeazzo Maria. Alla fine degli anni Settanta, invece, era attivo per due confraternite che avevano le loro cappelle nel duomo di Monza, per le quali eseguiva due pale

---

<sup>137</sup> A. BRUSCHI, *Bramante architetto* cit., p. 745.

<sup>138</sup> Per le biografie di Stefano e Matteo Fedeli SHELL, *Fedeli*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 45, 1995: <[61](http://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli_res-f9496322-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

d'altare; seguivano numerose e varie commissioni e i documenti confermano la velocità e la puntualità del suo lavoro, nonché prezzi contenuti delle sue opere. L'ultima notizia relativa a Stefano è del 14 giugno del 1482.

Non vi sono invece notizie per primi vent'anni circa della carriera di Matteo, su cui i documenti tacciono. Insieme al fratello è tra i quarantanove pittori che il 2 febbraio 1481 nominavano dei procuratori affinché la scuola di San Luca, la scuola milanese dei pittori, potesse sottoporre il proprio statuto all'attenzione del duca, al fine di ottenere l'autorizzazione ufficiale al diritto di associazione e di commercio<sup>139</sup>. L'opera di Matteo doveva essere piuttosto richiesta se si guarda al gran numero di garzoni e assistenti che lo affiancarono nel corso degli anni: nel 1474 prendeva come apprendista Ambrogio Bevilacqua, nel 1479 Guido Antonio da Lovere, seguito nel 1480 e nel 1481, rispettivamente, da due fratelli di sua moglie, Francesco e Bonfigli e nel 1482 da Andrea Interminelli. Nel 1481 Matteo è coinvolto nella commissione dell'*Incisione Prevedari* e dal 1482 è attivo presso il cantiere di S. Maria presso S. Satiro. Nel 1484 riceveva dal consigliere ducale Andrea de Coriradis un pagamento per un'ancona (forse destinata a qualche membro della famiglia ducale), mentre intorno al 1487 gli era commissionata la decorazione di «illius camere nuncupate camere de lauro» in casa di Gian Giacomo Trivulzio, su cui si tornerà anche oltre. Ancora tra gli ultimi anni Ottanta e il decennio successivo Matteo continuava ad assumere diversi garzoni e aiutanti tra i quali, nel 1493, Cesare Cesariano; nel 1493 e 1494 il pittore lavorava per la Fabbrica del Duomo di Milano, dorando e dipingendo le sculture marmoree di Giovanni Antonio Amadeo per l'altare di S. Giuseppe. Risultava morto prima dell'ottobre del 1502.

Suscita dunque qualche curiosità anche la scelta del notaio chiamato a rogare l'atto di commissione dell'*Incisione Prevedari*, Benino Cairati, che pure potrebbe essere del tutto casuale. Egli è infatti il notaio che roga gli atti della scuola di San Luca per il decennio 1481-1491: non si sono purtroppo conservati gli statuti della scuola, ma sembra che i pittori avessero degli ufficiali, tra cui un notaio che fungeva da segretario<sup>140</sup>. E proprio il mondo dei pittori sembra un contesto in grado di offrire qualche spunto interessante per il concretizzarsi della commissione dell'incisione a Bernardino Prevedari.

Su Bernardino Prevedari le notizie biografiche sono piuttosto scarse, eppure sarà comunque utile tentare di fare un po' di riordino su quanto pubblicato essenzialmente da Alberici e poi sempre dato

---

<sup>139</sup> J. SHELL, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino, U. Allemandi, 1995, p. 204.

<sup>140</sup> *Ibid.*, p. 24

per assodato<sup>141</sup>. Sarà dunque necessario mettere in dubbio alcune affermazioni su Bernardino, partendo dalla prima, cioè «[...] la certezza che sia stato un orafo ci è offerta da vari documenti»<sup>142</sup>. Innanzitutto né Bernardino né il padre Giovanni, che Alberici dice di professione orafo<sup>143</sup>, erano iscritti alle matricole degli orefici milanesi, che si riconosce essere comunque una fonte piuttosto parziale<sup>144</sup>. Certo è invece il patto di apprendistato in «arte fabrorum» del 27 marzo 1469, con cui Giovanni Prevedari di Val Demagna affidava a Giovanni Zaffaroni il figlio Bernardino per quattro anni e mezzo; in questa occasione è garante l'orafo Domenico de Magnis; sia il nome di Giovanni Zaffaroni che quello di Domenico de Magnis sono regolarmente registrati nelle matricole degli orefici: il primo è tra i magistri che hanno pagato la quota per iscriversi alla scuola di S. Eligio, la scuola degli orefici milanesi appunto, nel 1468, mentre il secondo vi era iscritto dal 1465<sup>145</sup>. In questo momento Giovanni Prevedari e il figlio risultavano dimorare nella parrocchia di S. Maria Beltrade. In seguito, il 30 settembre 1473, Giovanni Prevedari, che risiedeva ora nella parrocchia di S. Maria Segreta, faceva assumere per tre anni nella bottega del già citato Domenico de Magnis il figlio Bernardino, che era tenuto a «[...] se exercere in arte fabricarie»<sup>146</sup>. Bernardino quindi trascorre almeno sette anni e mezzo lavorando nelle botteghe di orafi regolarmente iscritti alla scuola di S. Eligio, un periodo sufficientemente lungo per permettergli di immatricolarsi ufficialmente all'arte<sup>147</sup>; non si può a ogni modo dimenticare che, in questi anni, le botteghe orafe milanesi non solo dovevano essere praticate da artigiani con competenze molto diversificate e ben delineate ma erano anche luogo di lavoro e di formazione per professioni diverse dall'oreficeria<sup>148</sup>: basti ricordare il caso del pittore Bramantino e del suo contratto di apprendistato del 8 dicembre 1480 «ad laborandum et adiscendum artem fabricarie»<sup>149</sup>. Devono passare tre anni per avere

---

<sup>141</sup> C. ALBERICI, *Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla "fortuna" della sua incisione da disegno del Bramante, nella pittura rinascimentale*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 7, 1980, pp. 37-44. Ead., *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, pp. 5-13.

<sup>142</sup> ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 5.

<sup>143</sup> ALBERICI, *Notizie inedite su Bernardo Prevedari* cit., p. 42. La notizia non è invece ripetuta nel 1988.

<sup>144</sup> D. ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici di Milano: per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1977. Cfr. anche 3.3.1.

<sup>145</sup> ASMI, Notarile 1130, 27 marzo 1469; ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 5; ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici* cit., pp. 60-61, 135.

<sup>146</sup> ASMI, Notarile 857, 30 settembre 1473; ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 5.

<sup>147</sup> Secondo gli statuti della scuola di S. Eligio erano necessari otto anni di esercizio dell'arte per entrare, pagando la dovuta tassa, a far parte della corporazione con la qualifica di *magister*. C. SANTORO, *Antichi Statuti dell'Università degli Orefici*, Milano, Associazione Orafa Lombarda 1955, p. 34.

<sup>148</sup> P. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio, 2002, p. 29. Cfr. anche 3.3.1.

<sup>149</sup> G. SIRONI, *Documenti inerenti il Bramantino*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, p. 42; cfr. anche 3.6.

nuovamente notizie di Bernardino: il padre era nel frattempo morto e il giovane stava presumibilmente per lasciare l'abitazione di Domenico de Magnis, visto che il 28 agosto 1476 prendeva in affitto una camera a Porta Cumana<sup>150</sup>.

Seguono altri cinque anni di silenzio documentario, improvvisamente interrotto da tre atti rogati nel giro di pochi mesi: l'assunzione del fratello Cristoforo presso la bottega di Ambrogio Zavattari, il contratto per l'*Incisione Prevedari* e l'accordo con Antonio da Meda per due anni di lavoro nella città di Roma. Il primo di documenti risale al 31 agosto 1481, anche se è finora stato erroneamente pubblicato e citato come datato 1489<sup>151</sup>. Solo pochi mesi prima del contratto per la realizzazione dell'incisione dunque, e non otto anni dopo, il pittore Ambrogio Zavattari ingaggiava Cristoforo Prevedari «maior annis viginti» come aiuto nella propria bottega per i successivi quattro anni; secondo gli accordi Cristoforo aveva l'obbligo di restituire ad Ambrogio ogni somma di denaro che quest'ultimo avrebbe dovuto pagare alla scuola di San Luca. In questa occasione Bernardino è il fideiussore di Cristoforo e, come il fratello, abitava nella parrocchia di S. Tecla.

Ambrogio Zavattari apparteneva a una nota famiglia di pittori attiva a Milano e nel circondario; Giovanni, Gregorio e Ambrogio, figli di Franceschino Zavattari, lavorarono inizialmente come apprendisti e aiuti presso il padre, per intraprendere in seguito una propria carriera propria<sup>152</sup>. I tre figli continuarono comunque spesso a collaborare, soprattutto per commissioni importanti, come quando Giovanni e Gregorio aiutarono Franceschino nella realizzazione della celebre cappella di Teodolinda nel Duomo di Monza. Il 3 febbraio 1450 Ambrogio e Francesco risultavano abitare a Pavia e ancora il 31 marzo 1453 Ambrogio era pagato per aver fornito una croce dipinta per il cimitero della Certosa cittadina, mentre nel 1456 e 1459 è documentato presso la Fabbrica del Duomo di Milano<sup>153</sup>. Nel dicembre 1462 Gregorio e Giovanni Zavattari assumevano con Giacomo Vismara l'incarico per la decorazione dell'arco trionfale e della cappella absidale della basilica di S.

---

<sup>150</sup> ASMI, Notarile 2036, 28 agosto 1476; ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 5.

<sup>151</sup> ASMI, Notarile 1946, 31 agosto 1481. Per la trascrizione del documento, anche se datato 1489, SHELL, *Pittori in bottega* cit., p. 208.

<sup>152</sup> Per gli Zavattari: SHELL, *Pittori in bottega* cit., pp. 62-63; Ead., *Zavattari*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, 6 voll., Milano, NED, 1987-1993, VI, pp. 4027-29.

<sup>153</sup> Nel 1456 è pagato per aver dipinto e dorato la chiave di volta della crociera antistante l'attuale altare del Sacro Cuore mentre nel 1459 per un dipinto della maestà posta sopra la tavola dell'offerta dell'altare maggiore. P. SANVITO, *Regesto zavattariano. Fonti e menzioni documentarie riguardanti l'attività della famiglia Zavattari, pittori e vetrai, tra il 1403 e il 1500*, in *Monza: la Cappella di Teodolinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, R. Conti, Milano, Electa, 1991, p. 126.

Vincenzo in Prato di Milano, alla cui realizzazione si aggiungeva poco dopo anche Ambrogio<sup>154</sup>; quest'ultimo nell'autunno del 1466 partecipava anche alla decorazione della «salla» del palazzo già di Aoisio Sansevrino e da poco passato al nipote, il giovane condottiero Ugone. In questo caso Ambrogio stendeva dei patti con il pittore di origine cremonese Leonardo Ponzoni, trattandosi di un'impresa collettiva, a cui lavorarono probabilmente tre diverse compagnie di pittori. È probabilmente l'impegno presso palazzo Sanseverino a immettere Ambrogio nell'orbita della committenza filoduceale tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento, un'argomentazione che deporrebbe a favore di una sua partecipazione insieme al fratello alle imprese ducali del Castello di Porta Giovia, in particolare per la decorazione della Cappella, dove è attestato anche il loro socio Giacomo Vismara<sup>155</sup>. Come Stefano e Matteo Fedeli, Ambrogio era presente il 2 febbraio 1481 all'atto di nomina dei procuratori della scuola di San Luca, di cui uno era il fratello, Gregorio Zavattari<sup>156</sup>. Moriva il 26 dicembre 1512.

Poco dopo la stipula del contratto tra Ambrogio Zavattari e Cristoforo Prevedari, il 24 ottobre 1481, Benino Cairati rogava l'atto di commissione della nota incisione. Bernardino è detto in questa occasione «magister Bernardus de Prevedari» (un magistro proprio nell'arte orafa?) e risultava abitare, a soli due mesi dal precedente contratto, nella parrocchia di S. Maria Beltrade.

Il 15 novembre 1481, infine, Bernardino Prevedari si impegnava a recarsi a Roma per lavorare nella bottega «de arte fabraria» di proprietà di Antonio Meda per i successivi due anni, a partire dal 15 gennaio 1482, cioè pochi giorni dopo la data di consegna fissata per l'incisione<sup>157</sup>. Nemmeno Antonio da Meda è iscritto alle matricole degli orefici e forse la notizia non sorprende più di tanto;

---

<sup>154</sup> Le opere da eseguire nell'abside comprendevano sul catino la raffigurazione di Dio Padre assiso su un trono (decorato a pastiglia dorata con «sguinze», con una veste lapislazzuli, circondato da cherubini e poi da tre ulteriori ordini angelici); sotto al catino andavano raffigurati i quattro santi sepolti nella cripta della basilica, cioè Quirino, Nicomede, Abbondio e Adeodato, probabilmente accompagnati da otto riquadri, «capituli», con scene della loro vita. L'arco trionfale era invece decorato con un'Annunciazione che presentava nelle nubi raggiate il padre tra Serafini, nell'atto di lanciare la colomba verso la Vergine; sui due fondali architettonici della Vergine e dell'angelo si apriva un cielo stellato. Le decorazioni, che erano state avviate nel 1463, nel 1465 non erano ancora state condotte a termine: gli Zavattari si impegnavano dunque il 10 luglio del 1465 con l'abate di S. Vincenzo in Prato, Baldassarre Corio, per portare a termine «illas figuras in troina altaris maioris dicte ecclesie Sancti Vicentii que designate sunt de presenti», al termine di una contesa concernente spese e pagamenti che era in corso dal 1463. È a questa occasione che risale l'elenco delle stime, redatto da Zanetto Bugatto e Gian Giacomo da Lodi su interessamento di Pietro della Pusterla. Quest'ultimo, aulico cavalcante di Filippo Maria Visconti, poi consigliere di Francesco Sforza e Galeazzo Maria, era impegnato in *solidum* con l'abate, si trattava quindi verosimilmente di un finanziatore di una parte dell'impresa. R. DELMORO, «Assai annose pitture co' risalti di stucchi indorati». *L'Annunciazione dell'arco traverso del Duomo di Monza: un contributo agli Zavattari*, «Arte Lombarda», 164/165, 2012, p. 105 e nota 19.

<sup>155</sup> R. DELMORO, «Fecerunt et faciunt infra pacta, acordia et conventiones». *Compagnie di pittori a Milano nella seconda metà del Quattrocento e il caso della decorazione della cappella ducale nel Castello di Porta Giovia*, «Arte Cristiana», 884, 2014, pp. 338, 340.

<sup>156</sup> SHELL, *Pittori in bottega* cit., p. 204.

<sup>157</sup> ASMI, Notarile 3139, 15 novembre 1481; ALBERICI, *Notizie inedite su Bernardo Prevedari* cit., pp. 37-38.

di lui, confratello della scuola di S. Maria, si cercherà di tracciare un profilo tra poco, seppure risulti davvero difficile provare a definire cosa si producesse nella sua bottega «de arte fabraria»: un termine certo impiegato per indicare l'arte orafa, ma che si può probabilmente estendere a un ventaglio di possibilità legate alla lavorazione del metallo molto più ampia<sup>158</sup>. Comunque, Bernardino si impegnava a lavorare a Roma per ben due anni, obbligandosi a ben custodire «facta et res» di Antonio da Meda, che gli avrebbe fornito vitto e alloggio e pagato uno stipendio di settantadue lire per il primo anno e di ottantotto lire per il secondo; si ricordi che per la sola realizzazione dell'incisione, un lavoro di due mesi, era invece stato pattuito un prezzo di quarantotto lire (anche se non si citava, ad esempio, chi dovesse procurarsi la materia prima per la lastra).

Bernardino però era nuovamente a Milano già nell'autunno successivo; in questi mesi alcuni documenti riguardano un'eredità contestata da lui e dal fratello Cristoforo, che ritenevano eccessivamente modesta la somma lasciata in testamento dalla cugina Susanna. L'erede universale di Susanna, uno zio materno della donna, si recava il 2 novembre 1482 a casa dei due fratelli, residenti nella parrocchia di S. Stefano *ad nuxigiam* e, non trovandoli, lasciava la somma ad un familiare. Il 23 novembre 1482 risultava che i due fratelli avessero contestato il testamento e l'erede, tornando presso di loro, li trovava «presentibus et intelligentibus»<sup>159</sup>.

I documenti si fanno per gli anni successivi ancora più scarsi: il 17 marzo 1486 si ha finalmente una notizia dalla rubrica del notaio Dionigi Castiglione, senza che si sia però conservato l'atto: «Confessio facta per Magistrum Johannem De Mantegatiis Bernardino Prevedario», che lascerebbe pensare a una questione di pagamenti tra il Prevedari e Giovanni Mantegazza<sup>160</sup>. Giorgio e Giovanni Mantegazza (fratelli dei più noti scultori Cristoforo e Antonio) erano iscritti alla scuola degli orefici dal 1460<sup>161</sup>, eppure le loro competenze non dovevano riguardare solo lavorazione dell'oro e argento fini, come si può evincere da un importante episodio risalente al 1473. Proprio in

---

<sup>158</sup> Un problema non da poco sussiste già nel definire se qualche differenza, e quale, esista tra i termini *arte fabraria* e *arte fabricaria*, entrambi impiegati in ambito orafa. Venturelli afferma che il ventaglio delle competenze presenti nelle botteghe orafe dovesse essere ben precisato, come fanno pensare i diversi vocaboli adottati per identificare gli orefici: tra 1469 e 1496 nelle carte degli Uffici del dominio sforzesco per quanto riguarda gli addetti alla zecca di Milano si usa di volta in volta il titolo di *aurifex*, piuttosto che quello di *zoyelerius*: si può presumere, ad esempio, che la qualifica di *fabro* spettasse invece a chi eseguiva le parti metalliche, mentre quella di *zoielliere* fosse riservata a un artigiano che lavorava pietre e gemme e non solo i metalli. VENTURELLI, *Leonardo da Vinci e le arti preziose*, cit. p. 30. Negli Statuti del Comune del 1396, nel *Liber iurisdictionum*, lo statuto è intitolato «De fabricis et aurificibus et circa eorum artem spectantibus»; anche gli statuti della scuola degli orefici del 1468 recitano «Questi infrascripti sono li capituli e ordine de li fabri e aurifici de Milano [...]». Difficile anche in questo caso stabilire se i termini *aurifex* e *faber* siano da considerarsi equivalenti e non indichino piuttosto due aspetti diversi della medesima professione.

<sup>159</sup> ASMI, Notarile 2028, 20 ottobre 1482, testamento di Susanna Prevedari; Notarile 1593, 2 novembre 1482; Notarile 2109, 23 novembre 1482; ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 6.

<sup>160</sup> *Ivi*.

<sup>161</sup> ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici* cit., p. 58.

questa data il duca Galeazzo Maria, in una lettera indirizzata a Bartolomeo Gadio, rendeva noto di voler fare erigere una statua equestre in bronzo alla memoria del padre e per questo chiedeva esplicitamente che si cercasse a Roma, a Firenze e in altre città, al fine di trovare un maestro capace in queste opere. La risposta di Bartolomeo Gadio del 29 novembre indicava due soluzioni milanesi: il primo era uno dei figli del defunto orafo Maffeo da Clivate che, poco pratico della tecnica di fusione, avrebbe realizzato la statua in rame dorato battuto a martello; erano quindi stati interpellati proprio «magistro Christoforo e fratelli di Mantegazi orevexi», che risposero affermando che avrebbero realizzato la statua «de rechalco fino», fornendo una stima del prezzo e del peso, aggiungendo che quattrocento ducati saranno sufficiente per dorarla poiché «il recalcho è più conforme de colore al oro che non sia il rame»<sup>162</sup>.

Infine l'ultimo documento disponibile riguardante Prevedari lo vede già morto: il 31 maggio 1493 è richiesta infatti la nomina di un tutore per Giovanni Antonio, figlio di Bernardino «maiori annis sex et minori annis octo», affinché possa entrare in possesso dell'eredità del padre<sup>163</sup>.

#### **2.3.4. Antonio da Meda e il contesto della scuola di Santa Maria presso San Satiro**

Sarà ora utile provare a ricostruire un profilo di Antonio da Meda, anche per tentare di dare maggiore consistenza a quell'ipotesi che individua nella Prevedari un episodio strettamente legato alla scuola di S. Maria e ai suoi protagonisti; l'assunzione di Bernardino da parte di Antonio da Meda, infatti, è troppo vicina all'incarico per l'incisione, per risultarne del tutto estranea: e chissà che l'attività praticata nella bottega romana del Meda non fosse proprio l'incisione.

Rispetto alle diverse situazioni economiche e sociali riscontrabili per gli scolari di S. Maria, Antonio da Meda non sembrerebbe appartenere al gruppo più abbiente, ai vertici, ma si può forse collocare in una fascia più modesta, legata alla scuola più da motivi di vicinato e familiari. Sono diversi gli indizi a sostegno di questa ipotesi: innanzitutto il da Meda non rivestì mai – di certo non negli anni Ottanta del Quattrocento – il ruolo di priore della scuola, a cui rimase però legato per tutta la vita, fino agli anni Venti del Cinquecento. È invece nominato più volte quale sindaco, spesso negli anni Ottanta, e in particolare è citato spesso quale «consigliere», «amico comune», nelle diverse committenze artistiche di S. Maria, dalla scultura, alla pittura, all'architettura, come si evince da documenti già citati, che si richiamano brevemente: i contratti del 11 marzo e del 7 maggio 1483, stipulati dalla scuola rispettivamente con Agostino Fonduli e il pittore Antonio

---

<sup>162</sup> *Curiosità d'archivio*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 5, 1878, pp. 140-144.

<sup>163</sup> ASMI, Notarile 1569, 31 maggio 1493; ALBERICI, *Bernardo Prevedari incisore* cit., p. 7.

Raimondi; ancora nel 1483 il contratto del 10 novembre con i pittori Antonio Raimondi e Antonio da Pandino; l'incarico all'Amadeo per la realizzazione della facciata del 28 settembre 1486 e, il 30 maggio 1491, il contratto con Raimondi per la pittura della volta sopra l'altare maggiore; il documento del 3 aprile 1513 testimonia invece la disputa sorta intorno agli ornamenti della facciata, che gli scolari volevano far rimuovere contro il parere di Antonio da Meda<sup>164</sup>. Egli continua ad essere nominato anche in tutta la documentazione della scuola del Cinquecento, fino ai primi anni Venti (muore presumibilmente nel 1524, nel suo testamento del 27 giugno di quell'anno risulta sequestrato per la peste)<sup>165</sup>. Si tratta di resoconti, praticamente mensili, provenienti dal Fondo di religione<sup>166</sup>, tra cui si ricorda ad esempio l'incarico conferitogli il 1 gennaio 1518 per far realizzare la porta verso la cappella di S. Giovanni e S. Rocco<sup>167</sup>. A queste presenze documentarie si aggiungano la sua fideiussione per Gabriele Battagio dell'8 agosto 1500 (per la decorazione del tiburio di S. Maria presso S. Celso) e quella per Agostino Fonduli del 5 aprile 1502 (per la realizzazione dei dieci apostoli sempre per il tiburio di S. Maria presso S. Celso)<sup>168</sup>. Si noti che, il 27 ottobre del 1500, Fonduli è ancora testimone in un atto della scuola di S. Maria a cui da Meda assiste in qualità di sindaco<sup>169</sup>. Non sembra dunque difficile crederlo un artigiano attivo in campo artistico, piuttosto che un membro della potente società mercantile e imprenditoriale che rappresentava invece il contesto di provenienza di alcuni altri scolari.

Antonio da Meda aveva abitato almeno fino alla fine del 1484 nella parrocchia di S. Satiro<sup>170</sup>, come già suo padre Cristoforo di Antonio; alla fine del 1486 risultava residente nella parrocchia di S. Ambrogio in Solariolo<sup>171</sup>, nel 1491 in quella di S. Giorgio in Palazzo<sup>172</sup>, mentre almeno dal 1500 fino alla morte abiterà nella parrocchia di S. Nazaro in Brolo<sup>173</sup>. Della parrocchia di S. Satiro era anche Vincenzo Gallina, l'ormai noto autore della supplica del 1477, gestore dell'albergo del Falcone (situato nelle adiacenze della chiesa) e proprietario della casa in cui si riuniscono gli scolari di S. Maria l'8 settembre 1480; coinvolto, si ricorda, nelle vicende relative all'assegnazione del

---

<sup>164</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 125 doc. 554.

<sup>165</sup> ASMI, Notarile 6058, 27 giugno 1524 (Fondo Sironi).

<sup>166</sup> ASMI, Amministrazione del Fondo di religione, Cause pie, S. Maria presso S. Satiro, busta 512.

<sup>167</sup> BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., p. 127 doc. 562.

<sup>168</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 49 docc. 16 e 18.

<sup>169</sup> ASMI, Notarile 2538, 27 ottobre 1500 (Fondo Sironi).

<sup>170</sup> ASMI, Notarile 2513, 28 dicembre 1484.

<sup>171</sup> ASMI, Notarile 2516, 26 dicembre 1486.

<sup>172</sup> ASMI, Notarile 2523, 30 maggio 1491 (Fondo Sironi).

<sup>173</sup> ASMI, Notarile 2538, 27 ottobre 1500 (Fondo Sironi).



beneficio parrocchiale del 1476, appare in vari contratti, in alcuni casi anche con Antonio da Meda, relativi alla scuola e alla fabbrica di S. Maria<sup>174</sup>.

Già in un documento del 6 ottobre 1462 riguardante l'albergo del Falcone, tuttavia, il nome di Gallina era associato al padre di Antonio da Meda, Cristoforo<sup>175</sup>; il testamento di Cristoforo è rogato l'8 aprile 1467<sup>176</sup>: in questa occasione egli ricorda la figlia Angelina, moglie di Vincenzo Gallina, mentre nomina la moglie Maria de Murta (?) tutrice dei figli Aloisio e Antoniotto da Meda; Vincenzo Gallina è nominato anche come uno dei due responsabili delle erogazioni predisposte da Cristoforo nel suo testamento, mentre tra i testimoni all'atto si annovera anche Ambrogio da Arcore. Cristoforo è sicuramente deceduto prima del 18 ottobre 1471, quando Maria de Murta, vedova, risulta «curatrix generalis testamentaria Aluysii et tutrix generalis testamentaria Antonioti, amborum fratrum de Medda filiorum suorum»<sup>177</sup>, mentre l'anno successivo Vincenzo Gallina agisce proprio da procuratore della vedova di Cristoforo Meda<sup>178</sup>. Nel 1476, tra i sindaci nominati dai parrocchiani per l'elezione di Martino da Cazago è però presente anche un altro da Meda, Giovan Marco, *filius quondam* Cristoforo, ovviamente della parrocchia di S. Satiro<sup>179</sup>: sarebbe naturale pensare a un fratello maggiore di Antonio, eppure non sembra che il suo nome sia contenuto nelle disposizioni testamentarie di Cristoforo: il documento del 1476, oltretutto, è l'unico atto in cui il nome di Giovan Marco è correttamente seguito, come da prassi, dal patronimico; oltre che a mancare nell'inventario dei beni parrocchiali stilato nel 1476, l'assenza si verificherebbe anche – se fosse la stessa persona – nei due documenti del 26 dicembre 1486 relativi al capitolo di quell'anno della scuola: qui è nominato infatti Giovan Marco da Meda detto *de Locate*, della parrocchia di S. Satiro (Antonio da Meda si deve essere invece da poco trasferito a S. Ambrogio in Solariolo), seguito dalla canonica formula *filius quondam* che precede però, sorprendentemente, uno spazio lasciato bianco in entrambi i documenti, unico caso tra tutti i nomi citati.

Evidentemente è da scartare l'identificazione di Cristoforo da Meda con gli omonimi registrati nelle matricole degli orefici nel 1484 e nel 1497<sup>180</sup> (si tratta probabilmente invece del *magister Christoforus de Meda f. q. d. Johannis* che stipula dei patti con Francesco de Campo proprio per

---

<sup>174</sup> ASMI, Notarile 2868, 2 novembre 1479; Notarile 2869, 23 gennaio 1482; Notarile 2511, 7 maggio 1483; Notarile 715, 28 luglio 1485; Notarile 1310, 27 ottobre 1486; Notarile 2522, 7 luglio 1490 (tutti i documenti sono segnalati nel Fondo Sironi).

<sup>175</sup> ASMI, Notarile 1209, 6 ottobre 1462 (Fondo Sironi).

<sup>176</sup> ASMI, Notarile 1757, 8 aprile 1467 (Fondo Sironi).

<sup>177</sup> ASMI, Notarile 758, 18 ottobre 1471 (Fondo Sironi).

<sup>178</sup> ASMI, Notarile 2283, 12 novembre 1472 (Fondo Sironi).

<sup>179</sup> Cfr. 1.1.

<sup>180</sup> ROMAGNOLI, *Le matricole degli orefici* cit., pp. 68, 138.

un'*apoteca fabrcharie* nel 1474)<sup>181</sup>. È di conseguenza sempre più difficile identificare l'«arte fabraria» esercitata nella bottega romana di Antonio con l'oreficeria pura: infatti né lui, né il padre, né il padre di Bernardino Prevedari, né tantomeno quest'ultimo, sono nominati nelle matricole degli orefici milanesi; difficile poi stabilire se, come ipotizza Astolfi, il «magister Iacobus de Meda fq. Antonii aurificis de Meda» attivo a Padova negli anni Trenta sia da considerarsi proprio un ascendente di questo confratello della scuola di S. Maria<sup>182</sup>.

Il rapporto tra Antonio da Meda e Vincenzo Gallina, suo cognato, sarà destinato a durare molti anni; Vincenzo Gallina detta il suo testamento nel 1495, atto a cui assiste in qualità di testimone il pittore Antonio Raimondi, più volte coinvolto nella decorazione della chiesa di S. Maria<sup>183</sup>. Gallina muore entro l'11 maggio 1497<sup>184</sup>, mentre gli sopravvive la moglie Angela da Meda<sup>185</sup>. Antonio da Meda o Antonio *Castoldi* da Meda, inoltre, sono certamente la stessa persona. Nei documenti del Quattrocento relativi alla scuola la forma usata è sempre quella di Antonio (Antoniotto) da Meda. Nel corso del Cinquecento i documenti notarili che lo riguardano registrano entrambe le forme, spesso per la medesima vicenda<sup>186</sup>, così come nel 1513 anche la sorella Angela è detta *Castoldi* da Meda<sup>187</sup>. Un'ulteriore, significativa, alternanza si verifica nei già sopracitati documenti del Fondo di Religione; qui è sempre nominato Antoniotto da Meda, tranne in un caso in cui è richiesta la firma *manu propria*: questa volta, e si noti con scrittura particolarmente incerta, si firma Antoniotto de Castoldo de Meda<sup>188</sup>.

La prima attestazione documentaria di Antonio è del 2 novembre 1479, quando Marco Garibaldi e Pietro da Bussero sciogliono la loro società formata per realizzare la *maiestas* destinata alla chiesa di S. Maria presso S. Satiro; in questa occasione egli non è citato tra gli scolari presenti (che sono invece Ambrogio da Arcore, Vincenzo Gallina, Gallo da Meda e Aloisio Cusani), ma è invece solo

---

<sup>181</sup> ASMI, Notarile 1754, 10 marzo 1474 (Fondo Sironi).

<sup>182</sup> M. ASTOLFI, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, «Annali di architettura», 17, 2005, p. 94.

<sup>183</sup> Cfr. *supra*. ASMI, Notarile 2531, 1495 (Fondo Sironi)

<sup>184</sup> ASMI, Notarile 2375, 11 maggio 1497 (Fondo Sironi).

<sup>185</sup> ASMI, Notarile 5542, 14 settembre 1499(Fondo Sironi).

<sup>186</sup> Così ad esempio in ASMI, Notarile 5492, 30 luglio 1512: «Hic veniebat instrumentum denuntie facte per d. Antoniotum de Meda domino Aluisio de Ferrariis [...]» e in Notarile 5494, stessa data: «d. Antonius dictus Antoniotus de Castoldis de Meda f. q. d. Christofori p.r. p. s. Nazarii in brolio M. [...] accessit ad domum habitationis d. Aluisii de Ferrarii [...]». (Entrambi i documenti sono segnalati nel Fondo Sironi).

<sup>187</sup> 5 marzo 1513: «Domina Angela de Castoldis de Meda f.q. Cristofori et relicta q.d. Vincenti de Galinis [...]» SANNAZZARO, *Il sacello di San Satiro* cit., p. 13.

<sup>188</sup> ASMI, Amministrazione del Fondo di religione, Cause pie, Santa Maria presso San Satiro, busta 512, 16 maggio 1522.

nominato in qualità di testimone<sup>189</sup>. Il secondo documento che lo riguarda, precedente a tutti gli altri concernenti la storia della scuola e della fabbrica di S. Maria, è il contratto che stipula il 15 novembre 1481 con Bernardino Prevedari; Antonio da Meda non sembra presente alle elezioni del capitolo della scuola del 29 dicembre 1481: forse non faceva ancora parte della scuola o forse si trovava a Roma, dove dal 15 gennaio avrebbe dovuto trovarsi anche Prevedari per lavorarvi i successivi due anni. Entrambi invece sono nuovamente a Milano già alla fine del 1482, Prevedari, si è visto, per un'eredità contestata mentre da Meda risulta presente tra i confratelli all'elezione del capitolo del 28 dicembre 1482. Da qui la sua presenza nella scuola di S. Maria sarà, come già detto, costante.

Dopo aver cercato di raccogliere le notizie relative alle diverse personalità coinvolte, direttamente o più indirettamente, nella vicende che ruotano intorno all'*Incisione Prevedari*, sarà dunque ora il caso di considerare ancora qualche altro elemento, che potrebbe finalmente far pensare proprio al contesto della scuola per la committenza della stampa. Matteo Fedeli e Bramante al momento della stipula del contratto con l'incisore erano probabilmente già attivi nel cantiere, in cui risultano documentati con certezza, però, solo l'anno successivo, rispettivamente il 24 aprile 1482 e il 4 dicembre 1482<sup>190</sup>; Antonio Meda forse non era ancora un confratello, ma si è dimostrato essere sicuramente legato alla scuola da motivi di vicinato e familiari. Lo stesso Bernardino Prevedari risultava dimorare al momento del contratto nella parrocchia di S. Maria Beltrade, una delle parrocchie confinanti con quella di S. Satiro e dunque a pochi passi dal cantiere di S. Maria, parrocchia dove già aveva abitato con il padre in giovane età e dove doveva essersi nuovamente trasferito proprio tra il 31 agosto e il 24 ottobre 1481; l'area, sulle cui peculiarità si tornerà anche oltre, costituiva, per così dire, il distretto metallurgico della città. Bernardino comunque non doveva essere nemmeno del tutto estraneo agli ambienti della pittura, attività esercitata dal fratello Cristoforo, da Matteo Fedeli e da Bramante, un contesto richiamato in gioco nella stipula del contratto forse anche dalla presenza del notaio Benino Cairati; alla pittura sembrano ricondurre anche la dimensione della Prevedari e il trattamento dell'architettura, più scenografico che razionale.

Gli ultimi mesi del 1481 dovevano essere mesi cruciali per la fabbrica, in cui di progetti e di architettura, in vista dell'attuazione del cambio di progetto, si doveva ragionare; il tema del «tempio» che rovina, poi, non doveva essere così estraneo per gli scolari. La consegna tassativa

---

<sup>189</sup> ASMI, Notarile 2868, 2 novembre 1479 (Fondo Sironi). Il documento è stato pubblicato, privo dei nomi dei testimoni, in SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 47 doc. 7.

<sup>190</sup> Cfr. *supra*.

dell'incisione entro il 24 dicembre – una data forse scelta come mera scadenza amministrativa trattandosi dell'ultimo giorno dell'anno – potrebbe mettersi così in relazione anche con l'elezione degli ufficiali della scuola di S. Maria, che ha luogo proprio il 29 dicembre 1481, ripetendosi in date simili anche negli anni successivi; nonostante la consegna dell'incisione in così stretta concomitanza con il primo capitolo noto della scuola di S. Maria possa essere una coincidenza – poiché certamente, altri capitoli, elezioni e consacrazioni dovevano aver luogo in questi giorni, i primi dell'anno – si tratta tuttavia di una coincidenza di cui sembra valere la pena tenere conto.

## **2. 4. La scuola di Santa Maria presso San Satiro committente delle architetture di Bramante**

Sarà ora utile enunciare delle prime conclusioni relativamente a quanto finora esposto sulle relazioni esistenti tra la scuola di S. Maria presso S. Satiro, Bramante e le tre architetture affrontate, annodare saldamente dei fili prima di proseguire con le biografie degli scolari che consentiranno, si crede, di completare ulteriormente il quadro.

È evidente che la scuola, alla fine degli anni Settanta, raccolga e direzioni una serie di istanze presenti da qualche tempo: essa esiste nelle intenzioni ed agisce ben prima di ottenere un riconoscimento ufficiale; esprime quelle che, almeno inizialmente, sono le preoccupazioni dei parrocchiani di S. Satiro, che fin dal 1476 si dimostrano interessati alla riqualificazione della loro chiesa; nel 1477 interviene prepotentemente sulla scena Vincenzo Gallina, un personaggio a cui i parrocchiani dovevano evidentemente riconoscere un ruolo di un qualche importanza nella vita della loro piccola comunità: egli accusa niente meno che il rettore della chiesa, scelto direttamente dal duca, di complicità nel danneggiamento dell'immagine della Madonna da lui commissionata. Nel frattempo i progetti intorno agli interventi da realizzarsi per la chiesa di S. Satiro dovevano essersi fatti più precisi e anche più ambiziosi; il primo passo concreto da compiere era l'acquisto di un sedime e la demolizione di alcune costruzioni di pertinenza parrocchiale, obiettivo che si ottiene con ogni probabilità tramite un'abile strategia (di accordo, o di inganno?) con il nuovo rettore di S. Satiro, entrato in scena proprio solo qualche giorno prima dell'acquisto del 10 ottobre 1478. In questa occasione, la comunità non si presenta più con il volto dell'oste Vincenzo Gallina, ma si fa rappresentare da tre più che rispettabili cittadini, un nobile, un ricco artigiano e un grande mercante; nei due anni successivi essi agiranno in diverse occasioni per la scuola, ancora priva di un riconoscimento ufficiale, costituendo un'inattaccabile facciata dietro cui continueranno ad operare anche alcuni parrocchiani, detti ora scolari, come Vincenzo Gallina. La scuola dà inizio subito al

cantiere, che - nulla impedisce di pensarlo, allo stato attuale degli studi - potrebbe essere già sotto la direzione di Bramante e ottiene nel frattempo anche l'approvazione ducale dei suoi statuti. Per motivi a oggi sconosciuti (una maggiore disponibilità di fondi? Mutate esigenze liturgiche?), a cantiere già ben avanzato si prende la decisione di continuare la costruzione secondo un diverso progetto: nonostante le oggettive difficoltà questo è reso possibile, o più probabilmente è il risultato, di un cambio avvenuto all'interno della scuola, evidenziato anche dall'ascesa al ruolo di priore il 29 dicembre 1481 di Nicolò da Gerenzano, una delle personalità che, insieme a pochissimi altri esponenti, ricoprirà più volte questa carica nei dieci anni successivi, orientando fortemente, si può supporre, l'azione della confraternita e quindi del cantiere.

Esattamente in questi mesi (ottobre-dicembre 1481) cade la vicenda dell'*Incisione Prevedari*: considerati i legami dei suoi protagonisti con la scuola (Bramante e Matteo Fedeli e, indirettamente, Antonio da Meda) e la data di consegna, sembra di poter affermare che essa sia stata prodotta esplicitamente per il contesto di S. Maria presso S. Satiro, il cui nuovo progetto richiedeva non solo un'architettura convincente, ma anche una dichiarazione forte. Non è da escludersi che la *Prevedari* rappresenti quello che si potrebbe definire un atto di indirizzo per la chiesa di S. Maria: certo, non è un progetto costruttivo nello stretto senso del termine ma, a questa data, Bramante è un abile pittore e scenografo ed è in questa forma che è naturale si esprimesse il suo pensiero architettonico, senza contare che l'*Incisione Prevedari* è, senza dubbio, un prodotto proveniente dall'ambiente pittorico. Essa è realizzata da un abilissimo incisore che si era formato a pochi passi dalla chiesa di S. Satiro e che in quel momento risiedeva a pochi passi dal nuovo cantiere di S. Maria. È un prodotto particolarmente raffinato e ricercato non solo nella rappresentazione dell'architettura e delle figure, ma anche nelle sue qualità di oggetto: se anche avesse mai superato la fase della sperimentazione, una destinazione per la scuola implicherebbe comunque una tiratura piuttosto limitata, che ben si adatterebbe a un'opera di simile ricercatezza. Si potrà obiettare con la grande diffusione che gli elementi della stampa avranno nella pittura, che però rappresentava il mondo di provenienza della stessa: sarebbe stato sufficiente, a ogni modo, fare cadere l'*Incisione Prevedari* nelle mani giuste. Quelle di Matteo Fedeli, innanzitutto, la cui mancanza di opere attribuite con certezza, il gran numero di apprendisti e le poche attività note – tra cui la dipintura di un tabernacolo o di statue marmoree – potrebbe far propendere ad assegnargli un ruolo di pittore decoratore, al pari di altri artisti presenti a S. Maria, attivo quindi in piccoli e grandi cantieri insieme ad altri numerosi artefici; avrebbe potuto conoscerla Cristoforo Prevedari, fratello di Bernardino, pure attivo in una nota bottega di pittura milanese, che era stata più volte impegnata in cantieri collettivi privati o ducali; bastava infine anche solo che cadesse nelle mani del priore eletto il 29 dicembre 1481, quel Nicolò da Gerenzano sui cui legami e rapporti di parentela con pittori si tornerà nel paragrafo dedicato.

Resta il fatto che la presenza di Bramante è sicuramente documentata nel cantiere di S. Maria presso S. Satiro dal 1482. Il suo è un ruolo importante, di regia, come si evince dall'impostazione degli spazi della chiesa e dall'impiego degli elementi a grande scala; eppure laddove il suo controllo è esplicitamente richiesto dai documenti, in tre casi, egli è sempre affiancato anche da un rappresentante della scuola: il sindaco Antonio da Meda per le statue in cotto realizzate da Agostino Fonduli, il priore per lo schema dei colori della facciata marmorea, Aloisio Cusani e nuovamente Antonio da Meda per i lavori eseguiti nel 1491 da Antonio Raimondi. Insieme a lui nel cantiere sono presenti molto probabilmente i fratelli Battagio e certamente Agostino Fonduli, nomi su cui si tornerà, quattro presenze che indicano una squadra di lavoro con una buona conoscenza dei maggiori rinnovamenti dell'architettura dell'Italia settentrionale e dell'impiego di elementi all'antica; i Battagio e Fonduli – per quanto ci è concesso sapere in quel momento pressoché sconosciuti, al pari di Bramante – saranno coloro che avranno il grande merito di esportare le novità viste a S. Maria presso S. Satiro in altri cantieri lombardi. Questo non accadrà, invece, per un altro gruppo di artisti, di stampo più tradizionale, presenti a S. Maria: abili decoratori, probabilmente, in grado di offrire diverse competenze e che si ritrovano attivi in varie fabbriche. Il primo e il secondo gruppo, a cui si deve aggiungere almeno un'ulteriore squadra di lapidisti e una per la realizzazione degli stucchi, concorreranno e realizzeranno un risultato formale assolutamente inedito per Milano.

Impostata la chiesa, la scuola – o meglio i suoi scolari – possono finalmente esprimere pienamente le proprie ambizioni: non nella chiesa, luogo dedicato al culto e ai fedeli, ma nella sacrestia, spazio privato in cui si concretizzano delle esigenze che paiono lontane da un'origine devozionale. Nella sacrestia è possibile spingere al limite – per il contesto milanese e la data, beninteso – le sperimentazioni architettoniche, decorative e materiche. Si realizza un tempietto all'antica, o quello che si riteneva lo fosse, adatto all'uso laico, della congregazione, che si è ipotizzato ne fosse la funzione prevalente. Dopo essersi definita verso l'interno la scuola è pronta a volgersi verso l'esterno: si affida per la facciata della chiesa ad un artista ben noto, Giovanni Antonio Amadeo, magari con l'idea di raggiungere un risultato simile a quello della Cappella Colleoni: se la facciata fosse stata effettivamente realizzata, forse la chiesa di S. Maria presso S. Satiro avrebbe rivelato prima quanto le sue istanze fossero molto più simili a quelle di un ricco committente privato piuttosto che a quelle di una comunità parrocchiale.

Non sorprende quindi più di tanto, in conclusione, constatare che Ludovico il Moro voglia far realizzare una cappella – ai cui lavori sovrintende Bramante ora «ingegnere» – proprio nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro, laddove esattamente vent'anni prima sorgeva invece un piccolo sacello che si diceva pericolante e in rovina.

### 3. Gli scolari

#### 3. 1. I luoghi dell'azione

Prima di addentrarsi più approfonditamente nelle biografie di alcuni scolari sarà necessario fornire qualche ulteriore coordinata, al fine di orientarsi, nel vero senso della parola, tra i numerosi riferimenti a strade, contrade e parrocchie che si incontreranno proseguendo nella trattazione; a un gran numero di nomi, dislocati in ben quattro porte (Romana, Ticinese, Comasina e Vercellina), corrisponde in realtà un'estrema concentrazione dei luoghi: non è raro che strade contigue appartengano a parrocchie, se non addirittura a porte, differenti. Si è già accennato, ad esempio, alla proprietà che la scuola acquisiva nel 1485 per procurare un accesso alla chiesa, dunque vicinissima a quest'ultima, che pure però risultava detta nella parrocchia di S. Maria Beltrade, Porta Ticinese; la stessa chiesa di S. Maria Beltrade, nel già citato elenco del 1466<sup>1</sup>, era invece nominata tra quelle di Porta Romana, così come quella di S. Satiro. Al fine di questo studio basti ricordare che appartenevano al distretto di Porta Romana le parrocchie di S. Satiro, S. Galdino, S. Eufemia e S. Nazaro in Brolo; quelle di S. Maria Beltrade e S. Ambrogio in Solariolo appartenevano a Porta Ticinese, mentre quella di S. Michele al Gallo a Porta Comasina; le parrocchie di S. Maria Segreta e S. Maria alla Porta si trovavano infine in Porta Vercellina.

La centralissima area cittadina in cui sorgeva il complesso di S. Maria presso S. Satiro presentava una ben precisa caratterizzazione produttiva ed economica, cioè quella della lavorazione dei metalli, come testimoniano ancora oggi diversi toponimi: via Armoari, Spadari, Orefici, Speronari e Mercanti d'oro<sup>2</sup>. Via Speronari delimitava proprio uno dei lati dell'isolato in cui sorgeva il complesso di S. Satiro e trovava il proprio naturale prolungamento, dall'altro lato della contrada della Lupa, nella contrade degli Spadari e degli Armoari, dove era particolarmente significativa la concentrazione di botteghe di armaioli, ammassate appunto in poche strade attorno alle parrocchie confinanti di S. Maria Segreta e S. Maria Beltrade<sup>3</sup>. La chiesa di S. Maria Beltrade vantava uno stretto rapporto con la specializzazione professionale delle armi: qui infatti gli spadari celebravano la festa del proprio patrono, la conversione di Paolo, e qui aveva trovato sepoltura Tommaso

---

<sup>1</sup> MAZZUCHELLI, *Osservazioni cit.*, p. 371.

<sup>2</sup> *Milano ritrovata: l'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Clerici, 12 aprile-8 giugno 1986), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1986, *ad indicem*.

<sup>3</sup> S. LEYDI, *L'arte delle armi: artigianato di lusso nella Milano del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2003, Cologno Monzese, Silvia, 2003, p. 11.

Missaglia, il capostipite della più famosa famiglia di armaioli milanesi<sup>4</sup>. A S. Maria Segreta si ricorda aver dimorato per un periodo Bernardino Prevedari, non lontano da dove si estendeva la parrocchia di S. Maria alla Porta, in cui risiedeva nel 1478 Aloisio Cusani. A pochi metri di distanza da S. Maria Beltrade sorgeva anche la contrada degli Orefici, dove si trovavano evidentemente le relative botteghe, diffuse anche nell'attigua contrada di S. Michele al Gallo: le due contrade appartenevano sembra a due parrocchie diverse; probabilmente la prima si trovava nella parrocchia di S. Galdino<sup>5</sup>, mentre la seconda faceva riferimento all'omonima chiesa; proprio la chiesa di S. Michele al Gallo, che sorgeva all'angolo con l'attuale Piazza dei Mercanti, ospitava al suo interno la cappella degli orefici dedicata al loro patrono S. Eligio<sup>6</sup>. L'Università dei Mercanti possedeva dal 1390 circa uno spazio per svolgere i propri compiti nel Broletto Nuovo, cioè appunto presso l'odierna piazza dei Mercanti, spazio descritto nel 1433 come «una cameram sitam in Contrata Aurificum apud Broletum Communis nostri M.»; non considerandola più adatta agli scopi, l'Università chiese di potere realizzare una sede più idonea sopra il luogo occupato dal banco notarile dei mercanti, autorizzazione concessa dopo che alcuni periti assicurarono che non sarebbe stata danneggiata proprio la confinante chiesa di S. Michele al Gallo, cosicché la costruzione poté essere portata avanti negli anni successivi e completata del tutto nel 1466<sup>7</sup>. Non si dimentichi, infine la presenza della Zecca, che nel XV secolo era stata trasferita per volere di Galeazzo Maria Sforza in un nuovo edificio dalle vie appena citate<sup>8</sup>.

Del distretto di Porta Romana facevano parte la parrocchia di San Nazaro in Brolo, dove si era trasferito Antonio da Meda dopo essere passato da S. Ambrogio in Solariolo, e dove si andava decorando in quegli anni il palazzo di Gian Giacomo Trivulzio; a poche centinaia di metri da S. Maria presso S. Satiro sorgeva infine anche S. Celso, dove solo pochi anni dopo un'altra immagine

---

<sup>4</sup> S. LEYDI, *Negroni da Ello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 78, 2013: <[<sup>5</sup> Già nel 1785 infatti Latuada aveva avuto difficoltà a ricostruire la collocazione della parrocchia, che sembrava aver compreso precedentemente l'allora contrada dei Pennacchieri \(già «de'Banderali»\), la continuazione di quella della Lupa; il dubbio era stato risolto grazie a un «Catalogo manoscritto delle chiese distrutte in Milano» che gli era stato mostrato, nel quale si riportava che «La Chiesa di San Galdino era dove di presente è la Cappella delle Carceri della Mala-Stalla; era parrocchia, e questa si estendeva nella Contrada degli Orefici, e nella Contrada delle Bandiere ecc.» Le carceri milanesi della Malastalla erano effettivamente ubicate, sin dalla seconda metà del Duecento, nell'isolato compreso tra le contrade degli Orefici e degli Armatori. S. LATUADA, \*Vita di San Galdino de'Valvassori della Sala \[...\]\*, Milano, 1785, pp. 114-115; \*Malastalla \(ante 1474-1787\)\*, Servizio Archivio e Beni Culturali, ASP Golgi-Redaelli: <\[>\]\(http://milanoassociazioni.unicatt.it/web/guest/malastalla-1466-1787\)](http://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-da-ello_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>6</sup> M.C. ANTONINI BERTI, *Appunti per una ricostruzione della Contrada degli Orefici*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 30, 2006, p. 24.

<sup>7</sup> PATETTA, *L'architettura del Quattrocento* cit., p. 246.

<sup>8</sup> Scheda 36. 3, in *Milano ritrovata* cit., p. 445.



miracolosa della Madonna avrebbe fornito l'occasione per dare principio a una grande fabbrica. Illustrati i luoghi, possono finalmente entrare in scena anche i personaggi.

### **3. 2. Nicolò da Gerenzano: la parabola di un ricamatore**

#### **3.2.1. L'attività professionale e il coinvolgimento nella scuola di Santa Maria presso San Satiro**

Nicolò da Gerenzano, priore della scuola di S. Maria negli anni 1482, 1488, 1490, 1497 e 1507 e assegnatario della cappella di Santa Dorotea, è probabilmente il confratello il cui profilo biografico e professionale risulta meglio definito, grazie allo studio dedicato alla sua figura e a quella del padre da Maria Paola Zanoboni<sup>9</sup>.

I da Gerenzano, Nicolò e il padre Giovan Pietro, della parrocchia di S. Galdino<sup>10</sup>, erano noti ricamatori ducali presso la corte di Galeazzo Maria, professione che da una parte confinava indubbiamente con il mondo della produzione artistica, ma dall'altra richiedeva un notevole apparato organizzativo di tipo imprenditoriale. Giovan Pietro è citato nei documenti di corte già nel 1469, quando vanta un credito nei confronti del duca Galeazzo Maria di ben duemila ducati; nel 1470 realizza per lui una preziosa giornea rossa e ancora nel 1471 è creditore nei confronti della corte di altre seimila lire. Egli realizza probabilmente la «meza turcha de raxo turchino rechamata a zigli» indossata dal duca nel corso della sua celebre visita a Firenze del 1471, unica opera di ricamo del Quattrocento milanese di cui è noto l'autore, visibile però solo attraverso il celebre ritratto di Galeazzo Maria eseguito dal Pollaiuolo<sup>11</sup>.

L'attività di Nicolò inizia proprio presso il padre, per il quale svolge compiti particolarmente delicati e importanti, come quando nel 1473, ad appena ventitré anni, è inviato alla corte Napoli per prendere accordi sul ricamo degli abiti per il matrimonio di Eleonora d'Aragona con il duca Ercole I d'Este. Le lettere riferite a questo soggiorno sono gli unici documenti in cui Nicolò si definisce «recamator», attributo che il padre Giovan Pietro conserverà invece fino alla morte, mentre in successivi atti notarili è detto «civis et mercator» (a partire dagli anni Novanta) o «nobilis», come

---

<sup>9</sup> ZANOBONI, *I Da Gerenzano "ricamatori ducali"*, in Ead., *Rinascimento Sforzesco. Innovazioni tecniche, arte e società nella Milano del secondo Quattrocento*, Milano, CUEM 2005, pp. 23-86.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 35-36; F. MALAGUZZI VALERI, *Ricamatori e arazzieri a Milano nel Quattrocento*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.3, 19, 1903, pp. 41-44.

in alcuni documenti della scuola di S. Maria del 1482 (caso in cui forse però è usato senza particolari implicazioni); inoltre nell'elenco dei ricamatori che il 29 marzo 1481 nominano dei procuratori per fare approvare al duca i propri statuti egli, a differenza di tutti gli altri, non è qualificato quale «magister» bensì «dominus»<sup>12</sup>.

Il signore compra, ma non paga, in un sistema nel corso del ducato di Galeazzo Maria è portato a gravi eccessi; essere un fornitore di prodotti di lusso per la corte metteva i mercanti in una posizione economica fragilissima, che essi cercavano di rendere meno precaria esercitando cariche finanziarie o prendendo in appalto dazi quali le tasse del sale o dazi legati alla propria professione: è il caso ad esempio della tratta del gualdo (una pianta tintoria), di cui anche Nicolò nel 1476 è appaltatore insieme a Guidetto Cusani e altri soci<sup>13</sup>. Al contrario il padre Giovan Pietro era stato per ben venticinque anni – dal 1455 fino alla morte – onerato dai debiti e vittima dell'usura, una situazione a cui si saprà abilmente sottrarre invece il figlio<sup>14</sup>.

Dagli anni Ottanta, ma soprattutto dagli anni Novanta, Nicolò tenta infatti di convertire progressivamente la fornitura diretta dei lavori di ricamo alla corte e ai clienti con la fornitura della materia prima ai semplici artigiani ricamatori, agendo quindi da coordinatore tra questi e la committenza; la capacità di diversificare gli affari, unito a una grande forza contrattuale su ogni ceto di Milano, gli permetteranno di non curarsi troppo della costante insolvenza dei duchi milanesi. Nicolò da Gerenzano intreccia in questi anni una rete di contatti a dir poco eccellenti presso le più raffinate corti italiane e con noti imprenditori cittadini: tra i suoi clienti vi è ad esempio Costanzo Sforza, signore di Pesaro e cognato di Federico da Montefeltro, che nel 1483 gli ipoteca un sedime a Milano per un debito contratto per l'acquisto di drappi serici; nel 1489 forma con altri soci ricamatori tra cui Bartolomeo da Magnago una compagnia per forniture alla corte: quest'ultimo nel 1496 è tra i partecipanti a una compagnia creata da Gottardo Panigarola, spenditore ducale, per la fabbricazione di filo e di fogli d'oro e d'argento<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 38 nota 39, p. 53; i documenti della scuola di S. Maria sono i seguenti – ASMI, Notarile 2509, 24 aprile 1482: «Nobiles et egregii viri d. Nicholaus de Gerenzano f. q. nobilis viri d. Jo Petri p. r. p. s. Galdini M., prior dominorum deputatorum et scollarium fabrice et scolle domine sancte Marie Sancti Sattari p. r. Mediolani et d. Aluisius de Cuxano[...], d. Mafeus de Valnesia [...]»; Notarile 2510, 22 ottobre 1482: «[...] nobilibus viris d. Nicolao de Gerenzano [...] priori [...] et Aluisio de Cuxano [...] domino Maffeo de Valnesia [...]»; Notarile 2510, 4 dicembre 1482: «[...] nobillis vir d. Nicholaus de Gerenzano [...] prior [...] et nobilles viri d. Aluisius de Cuxano [...] Mafeus de Valnesia [...]» (Fondo Sironi).

<sup>13</sup> P. MAINONI, *L'attività mercantile e le casate milanesi nel secondo Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, II, p. 582.

<sup>14</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 36.

<sup>15</sup> *Ibid.*, pp. 41, 55-59; MAINONI, *L'attività mercantile* cit., pp. 582- 583.

Tra le altre attività in cui si impegna da Gerenzano occupano un posto di assoluto rilievo la produzione e il coordinamento della produzione del filo d'oro e d'argento, merce che registra un deciso aumento della domanda sul mercato milanese nel penultimo decennio del XV secolo: questo tipo di filati non costituiva solo la materia prima essenziale per il ricamo, ma aveva largo impiego nella tessitura dei drappi auroserici, produzione di eccellenza della Milano sforzesca. Da Gerenzano faceva realizzare il prodotto probabilmente nella propria bottega, tanto che assumeva Ambrogio *de Udrugio*, un lavorante «de arte baptendi aurum et argentum», già il 25 agosto 1481; il sovrappiù veniva ceduto ad altri ricamatori, come nel caso di Antonio da Sesto, a cui Nicolò vende tra il 1489 e il 1490 ingenti quantitativi di filo d'oro e d'argento<sup>16</sup>.

Egli è intanto impegnato, almeno dal 1491, anche nella compravendita del rame per fabbricare ottone e in quella dell'ottone lavorato, un'attività per cui aveva impiantato una bottega a Lione nel 1492; Nicolò è attivo, tramite il cognato Giovan Battista Vaprio, nel commercio del fustagno e di altre merci a Palermo e in Sicilia, ma vanta anche una compartecipazione societaria nell'impresa per la produzione e il commercio di drappi di lana del genero Francesco Cittadini. Escludendo la produzione dei filati d'oro e d'argento, almeno dalla metà degli anni Ottanta da Gerenzano sembra operare nel mercato soprattutto quale intermediario, attraverso la compravendita di materie prime e semilavorati oppure mediante il solo conferimento di capitali. Negli ultimi anni di vita converte in pura commercializzazione anche la produzione dei preziosi filati metallici, tanto che all'inizio del 1512 richiede un'ingentissima fornitura di questa merce all'imprenditore battiloro Francesco de Campo, per rivenderla alle fiere di Lione. Proprio il commercio internazionale esercitato tramite le grandi fiere probabilmente costituisce, dall'ultimo decennio del Quattrocento, la principale attività di Nicolò; egli agisce inoltre, in alcuni casi, come sorta di "agente di borsa" per conto terzi: gode in effetti di grande prestigio e fiducia non solo tra i principali mercanti di stoffe e tessuti (alcuni dei quali legati a lui oltretutto da rapporti di amicizia e parentela) ma anche presso personaggi della nobiltà. Nella sua casa è ospite per ben due volte, nel 1507 e nel 1514 (in questo caso presso i figli), Camilla Marzano d'Aragona, vedova del principe Costanzo Sforza; la nobildonna lo nomina suo procuratore nel 1507 e anche più tardi Nicolò continuerà a servirla come procuratore e amministratore, riscuotendole le rendite e prestandole denaro<sup>17</sup>. Nicolò da Gerenzano muore tra il 25 ottobre e il 2 novembre 1513<sup>18</sup>.

---

<sup>16</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 59.

<sup>17</sup> *Ibid.*, pp. 42-44, 60-70.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

La vasta rete dei rapporti intrecciati da Nicolò con ogni ceto di Milano non è garantita solo dai suoi numerosi rapporti professionali, ma anche dall'attiva presenza in istituzioni fabbriceriali o caritative, tra cui proprio la scuola di S. Maria presso S. Satiro, la prima realtà di questo tipo a cui si aggrega. Sebbene egli non sia nominato nel settembre del 1480 all'atto del giuramento sugli statuti della scuola, già l'anno successivo la prima attestazione documentaria che lo riguarda coincide con la sua elezione a priore, che avviene nel corso dell'ormai noto capitolo del 29 dicembre 1481. È ancora presente e in carica il 28 dicembre 1482, mentre sembra assente nei documenti dei due o tre anni successivi: mancherebbe addirittura alle elezioni del 27 dicembre 1483 e del 28 dicembre 1484 quando vengono elencati invece tutti, presumibilmente, gli altri confratelli; non è stato possibile reperire l'elezione per il 1486 ma, alla fine di quell'anno, Nicolò da Gerenzano rientra nuovamente a far parte degli ufficiali della scuola: come vicepriors sostituisce per alcuni mesi il priore in carica, Pietro da Crema<sup>19</sup>.

Questa presunta assenza documentaria si scontra però con quello che invece appare un significativo impegno di da Gerenzano per la chiesa di S. Maria, luogo eletto per la propria sepoltura già nel testamento del 9 settembre 1485<sup>20</sup>. Egli lascia infatti disposizioni per essere sepolto nella cappella da intitolare a S. Dorotea, che gli viene concessa dalla scuola l'anno successivo, l'11 novembre 1486. In questa occasione i confratelli ricordano l'importante sostegno economico del padre Giovan Pietro e i significativi contributi dello stesso Nicolò (economici e non) per la fabbrica della chiesa. Di lui si dice:

[...] effectus fuit scholaris, postmodum sindicus et successive prior prefatorum scolarium dicte scole et in dictis temporibus sui prioratis et sindicatus operam dedit in fatiando fieri nonnullas res notabiles in dicta ecclesia, maxime sacristiam ipsius ecclesie et tabernaculum unum pulchrum expensis propriis dicte scole, et ipsemet dominus Nicolaus dedit et largivit predicte scole libras centum imperialium et in presentiarum ducatos quinquaginta auri ex sua propria voluntate et liberalitate, quamvis ipsos ducatos quinquaginta infrascripti domini prior et scolares ab eo accepissent mutuo pro fabricari faciendam de antea dicte ecclesie Sancte Marie et portam mastram dicte ecclesie [...]<sup>21</sup>.

Il primo anno di priorato di Nicolò si è visto essere il 1482, proprio in quei mesi che la storiografia ha identificato, supportata anche dell'evidenza documentaria, come di svolta per i progetti riguardanti il cantiere della chiesa di S. Maria. Se il tabernacolo a cui si riferiscono i confratelli nel documento del 1486 è quello destinato all'altare maggiore, l'incarico per la sua dipintura era stato

---

<sup>19</sup> Cfr. tabella elezioni al capitolo 1.

<sup>20</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 76.

<sup>21</sup> Cfr. nota 32 del secondo capitolo.

dato a Matteo Fedeli e Marco Lombardi il 24 aprile 1482, quando da Gerenzano era effettivamente priore; gli scolari ricordano anche l'importante sostegno economico garantito alla fabbrica, offrendo un prestito per la realizzazione della facciata, affidata a Giovanni Antonio Amadeo nel settembre del 1486. Più difficile stabilire invece quale sia stato il contributo di da Gerenzano per la sacrestia e, presumibilmente, per la sua straordinaria decorazione, visto che l'unico documento ad essa riconducibile si è visto essere il contratto con Fonduli del 1483, per la realizzazione del fregio a testoni.

L'aggregazione di Nicolò alla scuola di S. Maria, avvenuta proprio agli inizi degli anni Ottanta, solleva però anche qualche perplessità. Non si può escludere che sia entrato a farne parte anche grazie al lascito deciso dal padre Giovan Pietro che, ancora nel sopracitato documento del novembre 1486, è ricordato per aver donato alla sua morte ben mille lire imperiali, impiegate per la costruzione della nuova chiesa. La questione, però, è tutt'altro che semplice: sebbene si sappia che Giovan Pietro muore tra gli ultimi mesi del 1480 e i primi del 1481, non se ne conosce né il luogo di sepoltura né l'ultimo testamento, rogato il 25 novembre 1480<sup>22</sup>; nei precedenti aveva indicato come luogo per la sepoltura la chiesa di S. Maria Beltrade, dove nel 1477 aveva fatto anche predisporre un sepolcro<sup>23</sup>. Inoltre, se nei testamenti del 1470 e del 1476 Nicolò era nominato erede universale, nell'ultimo testamento noto del 18 luglio 1477 l'unico figlio maschio viene diseredato e il suo nome non è citato in alcun punto: con ogni probabilità la drastica decisione è conseguenza delle liti che contrapponevano Giovan Pietro a Nicolò, che aveva cacciato il padre di casa nel 1475 sottraendogli anche attività, clientela e buona parte dei crediti da incassare. Le liti tra padre e figlio erano infatti state numerose anche negli anni successivi ed erano proseguite fino al 1480<sup>24</sup>.

È dunque difficile credere che siano solo le ultime volontà e la donazione di Giovan Pietro – che moriva onerato di debiti e vittima degli usurai – a garantire proprio al figlio diseredato una tale ascesa nella scuola di S. Maria; vi sono infatti altri motivi, oltre a quelli devozionali, che potevano aver convinto Nicolò ad aggregarsi alla scuola, interessi di tipo professionale legati soprattutto al settore auroserico, in cui da Gerenzano andava riconvertendo l'iniziale attività di ricamatore.

Quella auroserica era una sfida recente e vinta con successo dagli imprenditori milanesi: è infatti solo nella seconda metà del Quattrocento, sotto il dominio degli Sforza, che si verifica la rapida crescita del setificio e l'incremento dei settori artigianali collegati alla tessitura serica<sup>25</sup>.

---

<sup>22</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 36 nota 33.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 52 nota 70.

<sup>24</sup> *Ibid.*, pp. 29-31.

<sup>25</sup> MAINONI, *L'attività mercantile* cit., p. 576.

Inizialmente i maestri tessitori e i loro lavoranti erano quasi esclusivamente immigrati venuti a Milano da Firenze, Genova, Pavia, Venezia e anche Bergamo; nel giro di pochi anni, tuttavia, l'attività aveva suscitato l'interesse della maggiori famiglie milanesi i cui esponenti, in diversi casi, sono addirittura coinvolti direttamente nel processo produttivo: molti avevano infatti imparato lavorando di persona – come prescritto da statuti tessitori di seta – presso i maestri immigrati, creando poi complessi produttivi che dirigevano personalmente. Sotto la definizione di «tessitori», quindi, si raccoglievano spesso gli esponenti delle maggiori famiglie mercantili milanesi, provenienti da svariati settori produttivi, quali ad esempio quello laniero, del fustagno, della legna e del materiale edilizio; l'attività imprenditoriale poteva essere svolta dai soli «maestri tessitori» o in società create con i mercanti auroserici, ma spesso era davvero esigua la distanza tra la prima e la seconda categoria, tanto che nelle modifiche apportate nel 1481 agli statuti dei mercanti auroserici si prevedeva esplicitamente che il tessitore potesse immatricolarsi, pagando la quota, all'arte dei mercanti, e il mercante tra i tessitori, purché sapesse effettuare materialmente la lavorazione<sup>26</sup>. L'altra nuova arte introdotta a Milano alla metà del secolo era quella dei battiloro, che fornivano le sottilissime lamine necessarie per ottenere i preziosi filati metallici impiegati appunto nella tessitura e nel ricamo. Anche in questo caso le botteghe specializzate nella battitura di oro e argento erano quasi sempre il risultato della conversione produttiva da altre attività collegate alla lavorazione dei metalli; la manodopera era costituita nella massima parte dei casi da individui definiti esplicitamente «magistri», assunta a tempo e contesa con salari alti, mentre chi effettuava l'assunzione generalmente deteneva solo funzioni organizzative e imprenditoriali. È importante precisare che a Milano «quelli che fano fillare et batere oro et argento» dovessero iscriversi alla matricola degli auroserici, come prevedevano gli statuti dei mercanti auroserici del 1461 e le successive conferme del 1481<sup>27</sup>.

Né gli anni del ducato di Galeazzo Maria, né quelli successivi al suo assassinio, dovevano comunque essere stati facili per i fornitori di corte di merci sontuarie, categoria in cui i tessuti occupavano una posizione di assoluto rilievo. Certamente l'avvento di Galeazzo Maria nel 1466 aveva segnato per la corte l'inizio di un periodo di immenso lusso e ostentazione, intensificatosi ulteriormente dal 1468 a seguito del matrimonio con Bona di Savoia. Attratto fin da giovane dalle novità in fatto di moda, il duca cura personalmente nei minimi particolari non solo il proprio

---

<sup>26</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., pp. 53-67; P. MAINONI, *La seta a Milano nel XV secolo: aspetti economici e istituzionali*, «Studi Storici», 35, 1994, p. 893.

<sup>27</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., pp. 130-138.

abbigliamento, ma anche quello della famiglia e del personale di corte<sup>28</sup>. D'altra parte, però, l'atteggiamento ducale verso il ceto mercantile sembra toccare proprio in questi anni il suo punto più basso, configurandosi come «deliberato sfruttamento»: le commesse enormi della corte non potevano essere coperte né dalla cessione ai fornitori della riscossione dei dazi e delle gabelle, né dalle risorse della camera ducale. Esemplificativa è la vicenda del mercante Cristoforo Barberino, che aveva stipulato con la camera ducale un contratto di fornitura di tessuti preziosi per una cifra enorme: il suo fallimento nel 1470-71 aveva trascinato con sé una buona parte dell'aristocrazia nobiliare e mercantile milanese che lo aveva finanziato. Le leggi contro i mercanti falliti e fuggitivi, già estremamente severe, venivano inoltre ulteriormente appesantite con il decreto del 12 febbraio 1473, quando il mercante fuggitivo è equiparato a un ribelle al duca e allo stato, equiparazione che probabilmente aveva ripercussioni anche sui beni dei fuggiaschi<sup>29</sup>. Il duca Galeazzo Maria è assassinato il 26 dicembre 1476 e con la sua morte viene a mancare a Milano il motore dell'arte e della manifattura di lusso: non si assiste a un crollo totale della produzione ma di certo a un rallentamento, e soprattutto un ridimensionamento, che ha effetto sulla stessa qualità del prodotto<sup>30</sup>. La crisi finanziaria del ducato è grave anche sotto il dominio di Ludovico il Moro, salito al potere nel 1480: la guerra di Ferrara, la crisi cerealicola e ondate di pestilenza fiaccano le entrate dello stato. La corte tornerà ad essere cliente di rilievo solo dopo le nozze di Ludovico con Beatrice d'Este, nel 1491, anche se le spese non raggiungeranno mai nuovamente il lusso e il livello dell'epoca di Galeazzo Maria<sup>31</sup>.

Agli inizi degli anni Ottanta Nicolò da Gerenzano è dunque un uomo di circa trent'anni che probabilmente stava già tentando di diversificare la propria attività di ricamatore: si è detto che nel 1481, quando è ancora nominato procuratore dalla scuola dei ricamatori, assumeva alle proprie dipendenze un lavorante battiloro; i contatti con il mondo dei mercanti auroserici risalivano invece ad alcuni anni prima: si è visto che nel 1476 gli era stata appaltata la tratta del guado insieme ad altri soci, tra cui si annoveravano Cristoforo Cusani, che diventerà abate dei mercanti auroserici nel 1480, e Damiano de Valle, citato tra i mercanti che fanno battere oro e argento in una riconferma

---

<sup>28</sup> F. LEVEROTTI, *Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica*, in *Seta, oro, cremisi: segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 19- 21.

<sup>29</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., pp. 162-173.

<sup>30</sup> Lo testimonia Marsilio Andreasi, ambasciatore del marchese di Mantova a Milano, che scrive il 13 febbraio 1477 a Barbara di Brandeburgo, la quale gli aveva ordinato di acquistare del panno d'oro; l'uomo le riferisce che sarebbe stato meglio rivolgersi a Venezia perché «qui a, dire il vero, non se lavorarà più troppo brochati né altri drappi, perché non gli serà fin ad un pezzo chi faccia largiesse come se faceva». LEVEROTTI, *Organizzazione della corte* cit., p. 18.

<sup>31</sup> *Ibid.*, pp. 22-23.

degli statuti dei mercanti auroserici del 1481<sup>32</sup>. Proprio nel corso del 1481, infatti, sono approvati gli statuti dei mercanti auroserici, con alcune integrazioni rispetto a quelli già concessi nel 1461. Si è ricordato in proposito come i battiloro e i filatori d'oro e d'argento costituissero un ramo subordinato di questa corporazione e non potessero formare paratico; fin dal 1461 era stato negato esplicitamente che gli imprenditori d'oro filato potessero associarsi separatamente: «[...] e li ditti mercadanti d'oro e d'argento se intendano essere de la matricula de quelli de la seta». Le modifiche apportate ai capitoli nel 1481 – oltre a includere il divieto di filare oro o argento falso, rame o oricalco su fili di seta – impedivano ai battiloro di avviare una produzione indipendente, prescrivendo loro il divieto di filare l'oro e l'argento senza una commissione, così come i tessitori non potevano vendere al minuto ma dovevano passare attraverso i mercanti. Già nell'aprile dell'anno del 1480, comunque, si era stabilito che nessuno potesse esercitare il mestiere di mercante auroserico senza l'approvazione dell'abate dell'arte<sup>33</sup>.

Gli anni Ottanta rappresentano indubbiamente un momento chiave nell'ascesa professionale e sociale di da Gerenzano, la svolta che determinerà il suo futuro successo; morto da poco il padre, all'inizio di una nuova carriera, egli necessita probabilmente di intrecciare nuovi rapporti e, soprattutto, di acquistare visibilità e autorità in quell'area della città, dove già risiedeva, così strategica dal punto di vista produttivo. Lo fa, sembra, attraverso quella che doveva essere l'impresa più significativa di quegli anni nel quartiere, cioè la fabbrica di S. Maria presso S. Satiro. Non solo il luogo, ma la stessa scuola, come si proverà ad argomentare nel corso del lavoro, era un contesto ricco di opportunità e contatti con il mondo della lavorazione dei metalli, della grande mercanzia e anche della nobiltà. Finora il ruolo suggerito per Nicolò da Gerenzano all'interno della scuola è stato quello di un leader, ma non si può escludere che l'importante impegno in questa specifica realtà locale sia ascrivibile anche alla volontà di un uomo relativamente giovane e all'inizio di una nuova carriera di affermarsi in un contesto particolarmente promettente, forse però controllato da esponenti più autorevoli e anziani.

### **3.2.2. Gli anni giovanili: il viaggio a Napoli del 1473**

Se da una parte l'aggregazione alla scuola di S. Maria poteva inserire Nicolò in un'importante rete di relazioni, dall'altra non si può nemmeno negare il significativo contributo che un uomo della sua statura poteva apportare, e di fatto apportò, alla scuola stessa; l'impressione che si ha basandosi sui

---

<sup>32</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., p. 55 nota 231.

<sup>33</sup> *Regesto di statuti e grida relativi ai tessuti auro-serici fabbricati a Milano nel periodo sforzesco*, a cura di S. Leydi, in *Seta, oro, cremisi* cit., pp. 180-181; MAINONI, *La seta a Milano* cit., p. 893.



documenti della giovinezza del ricamatore, le lettere napoletane, è quella di un *habitué* della corte ducale, vicino alla persona di Galeazzo Maria. Sicuramente godeva di una posizione privilegiata, che poteva avergli fornito una buona conoscenza del panorama artistico milanese e non solo.

L'invio di Nicolò da Gerenzano a Napoli si può con ogni probabilità inquadrare nell'abile uso del lusso che Galeazzo Maria esercitava nei suoi affari diplomatici: indimenticabile la citata visita a Firenze del 1471, quando il duca si recò nella città accompagnato dalla moglie Bona di Savoia e da un corteo a dir poco sfarzoso; probabilmente i da Gerenzano non avevano realizzato solo la tunica a gigli del duca, se si guarda all'impressionante numero di preziosi tessuti elencati nella descrizione del corteo fatta da Bernardino Corio<sup>34</sup>. In occasione delle nozze di Eleonora d'Aragona, figlia del re di Napoli Ferdinando I, con il duca di Ferrara Ercole I d'Este, a Nicolò erano invece stati commissionati invece un paramento da letto con le insegne del re di Napoli, una «camora» sempre con simboli araldici, una sopravveste in velluto nero ricamato per il cavallo del duca di Calabria, una giornea e un paio di maniche, il tutto istoriato in argento falso; il lavoro era stato realizzato in parte a Napoli da Nicolò ed altri maestri e in parte a Milano da Giovan Pietro<sup>35</sup>.

Rimangono a testimonianza di questo periodo le lettere inviate da Nicolò al duca di Milano e quella indirizzata allo stesso da Ippolita Sforza d'Aragona, sorella di Galeazzo Maria e probabile tramite per la presentazione dei da Gerenzano alla corte partenopea, in cui la nobildonna esprimeva parole di grande ammirazione per il lavoro svolto da Nicolò<sup>36</sup>. L'invio a Napoli del ricamatore di fiducia

---

<sup>34</sup> «Seco principalmente havea li principali suoi feudatarii e consiglieri, tutti dal liberalissimo duca presentati di drappo d'oro e d'argento. La famiglia loro oltramodo a nove fogie erano impruonto. Li curtegianni stipendiati dal principe erano vestiti de velluto et altri finissimi drapi di seta, e similmente li suoi camereri con resplendenti rechami, e tra questi gli v'era xL a li quali havea donato una colana d'oro e quella di mancho precio era di vallore de cento ducati. E Vercellino Vesconte davante li portava la spada. Cinquanta stafferi havea, tutti vestiti con due fogie, l'una di panno d'argento e l'altra di seta, e finalmente insini a li servitori de cucina erano vestiti a diversi valluti e rasi. Cinquanta corseri faceva condurre seco con le selle di drappo d'oro, staffili tisuti di seta e li staffi dorati e sopra li possenti cavagli gli erano puliti regazi tutti vestiti con uno zuppono de drappo d'argento e giornia di seta a la sforcescha. Per la guardia di sua excellentia have cento huomini d'arme scelti, tutti a modo de capitanii impruonto, e cinquecento fanti electi, et ogniuno dal principe era stato presentato. Per la ducissa havea deputato cinquanta chinee e tutte con le sue selle e fornimenti d'oro e d'argento, sopra li suoi pagi richamente vestiti; xii carette havea e tutte con le coperte di drapi d'oro e d'argento rechamate a le ducale insegne. Li materazi dentro e piumazi erano di drappo d'oro rizo sopra rizo alchuni d'argento et altri de raso cremesino, e sine a li fornimenti de cavalli erano coperti di seta. Queste carette sopra mulli fece passare le Alpe. Fu questa comitiva de dua milia cavalli e duecento mulli da cariagio, tutti ad una fogia de coperta, ch'era di damascho bianco e morello et il ducale in mezzo richamato de fino oro et argento, et li mulateri vestiti de novo a la sforcescha. [...]Si trova questo apparato solo essere constato duecento milia ducati». *Storia di Milano di Bernardino Corio*, 2 voll., a cura di A. Morisi Guerra, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1978, II, pp. 1380-1381.

<sup>35</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 37.

<sup>36</sup> «Nicolò de maistro Johan Pietro ragamatore ne ha servito in modo che non solo a bocca, ma col pensiero non haveresemo saputo, nè imaginare meglio, et certe reconciandone alcuni vestiti perfectamente non ne ha facto poco honore a questa festa. Sichè regradiamo infinitamente la vostra excellencia che se degnò a mandarlo et farne questo singularissimo piacere». Tutte le tre lettere sono pubblicate in *Curiosità d'archivio*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 6, 1879, pp. 361-366.

della corte sforzesca, tuttavia, potrebbe non essere una semplice cortesia del duca per esaudire il desiderio della sorella, quanto piuttosto un'abile manovra diplomatica, da mettere in relazione alle complicate vicende che avevano preceduto la celebrazione del matrimonio. Già nel 1455, infatti, si pensava ad un doppio progetto matrimoniale fra Napoli e Milano: Eleonora d'Aragona avrebbe sposato Sforza Maria Sforza, terzogenito del duca Francesco, mentre Alfonso, fratello di Eleonora ed erede al trono di Napoli, avrebbe sposato Ippolita Sforza; un progetto fallito, che si concluse con l'annullamento delle nozze celebrate tra Eleonora e Sforza Maria e con il nuovo matrimonio della stessa con il duca Ercole I<sup>37</sup>.

Le due lettere inviate da Nicolò al duca sono datate 5 e 28 aprile 1473, quella di Ippolita Sforza al fratello con i ringraziamenti per averle inviato il ricamatore è invece del 18 maggio; da Gerenzano racconta di non essere mai stato prima nel «paese» e di esservi arrivato il 21 di marzo, soggiornandovi quindi più di un mese, periodo di tempo che trascorse non solo lavorando ma anche partecipando alla vita della corte. Nella prima lettera Nicolò non accenna nemmeno una volta al lavoro di ricamo per cui è stato inviato a Napoli, ma si scusa con Galeazzo Maria per aver lasciato passare del tempo prima di comunicare proprie notizie, sicuro però che «messer Francischo» (Francesco Maletta, ambasciatore del duca di Milano presso il re di Napoli) avesse provveduto invece a tenerlo adeguatamente informato. Descrive la calorosa accoglienza ricevuta da Ippolita Sforza e dai figli di lei, precisando di aver consegnato la lettera che il duca gli aveva affidato e insiste su come tutti i componenti della famiglia chiedessero notizie sul suo signore. Nella seconda lettera da Gerenzano descrive le celebrazioni della Settimana Santa a cui aveva partecipato con la corte, elencando anche i personaggi che vi avevano preso parte e non facendo mancare coloriti e sdegnati commenti su alcuni episodi capitatigli in quelle giornate. Nel descrivere i suoi spostamenti, fa più volte riferimento al soggiorno presso «Castel Novo» e prima di passare alla chiusura della lettera, dove tratta effettivamente del suo lavoro di ricamatore, scrive di essere stato

---

<sup>37</sup> Nel settembre del 1465 erano state celebrate sia le nozze tra Ippolita e Alfonso che tra Eleonora e Sforza Maria, ma in quest'ultimo caso si impose la condizione che il matrimonio fosse consumato solo qualche tempo dopo, a Milano. Le trattative per festeggiare le nozze e per perfezionare gli accordi proseguirono ancora per alcune settimane, ma la morte di Francesco Sforza causò un primo ritardo e, con l'ascesa al potere di Galeazzo Maria, le nozze finirono per rimanere inattuato: le pretese del nuovo duca e i numerosi motivi di contrasto sorti con re Ferdinando portarono nel 1472 a pensare sempre più chiaramente all'annullamento del matrimonio fra Eleonora e Sforza. Fu dunque raggiunto un accordo preliminare nel giugno di quell'anno che prevedeva lo scioglimento del vincolo di Eleonora e il matrimonio di Isabella, figlia di Alfonso e Ippolita, con il figlio di Galeazzo Maria, Gian Galeazzo; re Ferdinando si impegnava inoltre a coinvolgere il nuovo marito di Eleonora in una politica di pace con Milano. Nel settembre le parti sottoscrissero l'accordo, nonostante Sforza Maria non volesse accettare l'annullamento e, per contrastarlo, inviasse suoi fiduciari a Napoli e a Roma; solo dopo essere stato severamente richiamato dal fratello Galeazzo Maria, Sforza sottoscrisse la sua rinuncia. I patti matrimoniali furono quindi firmati nel novembre 1472 e l'anno successivo Ercole inviava il fratello Sigismondo a Napoli per prendere la sposa, che lasciò Napoli il 24 maggio 1473. Per le vicende riguardanti il matrimonio P. MESSINA, *Eleonora d'Aragona Duchessa di Ferrara*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 42, 1993: <[86](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-d-aragona-duchessa-di-ferrara_(Dizionario-Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

mandato a *Pizollo* «[...] dove vidi cosse assai di mirabilità, non però fora dal naturale, de quelle melio saperò dire alla mia venuta che metere in scribto».

*Pizollo* potrebbe essere *Pizolo*, cioè Pozzuoli: così si evince anche dal *Trattato dei bagni di Pozzuoli*, uno scritto che segue l'edizione a stampa di fine XV secolo della *Cronaca di Partenope* e modellato su più antichi componimenti tardo medievali («Sequita uno tractato deli bagni de Pizolo [...]»)<sup>38</sup>; l'area termale, sebbene probabilmente in parziale rovina, aveva continuato a godere di grande fama grazie ai suoi bagni – nel componimento ne sono descritti ben trentacinque – dalle prodigiose qualità terapeutiche: numerose sono le visite di principi e di dotti dal XII al XVI secolo, fino ad arrivare alla terribile eruzione del 20 settembre 1538, che distrusse presumibilmente la maggior parte delle strutture sopravvissute<sup>39</sup>. È possibile che le «cosse assai di mirabilità» viste da Nicolò fossero dunque proprio i famosi bagni e, tuttavia, il milanese si trovava al tempo stesso in un'area archeologica di primaria importanza; il contesto artistico napoletano era d'altra parte caratterizzato da una peculiare cultura antiquaria, costituita proprio su fonti e reperti locali, ampiamente disponibili sia in città che nell'area circostante<sup>40</sup>. Se non sono molte le informazioni sulla collezione allestita a Castelnuovo, meglio testimoniata è la preziosa raccolta di pezzi antichi di Diomede Carafa, creata a partire dalla seconda metà degli anni Sessanta e conservata nel suo palazzo napoletano, meta di numerosi ospiti e ambasciatori stranieri; sembra che Carafa per arricchire la sua collezione avesse addirittura acquistato una “proprietà archeologica” a Pozzuoli, dove possedeva anche una residenza<sup>41</sup>. Sempre a Pozzuoli la chiesa di S. Procolo era stata insediata all'interno del grande tempio marmoreo di epoca augustea e, sebbene entro il XV secolo l'edificio avesse già subito alcune manomissioni, la struttura originaria risultava ancora leggibile: i disegni di Giuliano da Sangallo della pianta e della facciata settentrionale, eseguiti intorno al 1490, ne sono la più antica e completa testimonianza<sup>42</sup>. Certo, non ci sono elementi direttamente riconducibili all'archeologia napoletana nell'architettura e nella decorazione dei cantieri di S. Maria presso S. Satiro, ma di certo la suggestione dell'antico non doveva essere del tutto estranea a Nicolò da Gerenzano.

---

<sup>38</sup> *Cronaca di Partenope. Segue: Trattato dei bagni di Pozzuoli*, [Napoli], [Francesco Del Tuppo], [1486-1490].

<sup>39</sup> E. PERCOPO, *I bagni di Pozzuoli. Poemetto napoletano del sec. XIV*, Napoli, 1887, pp. 5-11.

<sup>40</sup> B. DE DIVITIIS, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, IUAV, Marsilio 2007, p. 45.

<sup>41</sup> *Ibid.*, pp. 97-106.

<sup>42</sup> C. VALERI, *Marmora Phlegraea: sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma, «L'Erma» di Bretschneider 2005, p. 31.

### 3.2.3. Nicolò da Gerenzano e i pittori: famigliari e colleghi

L'attività di ricamatore esercitata da Nicolò presupponeva sicuramente una certa conoscenza anche del panorama della pittura a lui contemporanea: nel corso del Rinascimento si instaura uno stretto rapporto tra pittura e ricamo, che va oltre al mero ritocco di alcune parti, come i volti dei personaggi, con colore a tempera. Per i pezzi unici il cartone è fornito da un artista importante, come testimoniano gli esempi toscani disegnati da personalità quali Pollaiuolo e Botticelli<sup>43</sup>; l'impegnativa lavorazione richiesta lascia presupporre una stretta collaborazione tra ricamatore e artista, in cui quest'ultimo deve fornire indicazioni precise: il disegno è riportato sulla tela con il sistema dello spolvero e l'artista esercita un ruolo di sorveglianza, scegliendo addirittura i fili colorati<sup>44</sup>. Nei piviali in cui si affermano formelle con il santo seduto o in piedi entro un'edicola architettonica questa rispecchia spesso gli aggiornati canoni architettonici rinascimentali: come altri artigiani, decoratori di soffitti o cassoni, anche i ricamatori utilizzano comunemente elementi derivati dalle più moderne ricerche in pittura e architettura<sup>45</sup>. È chiaro che si tratti di un'arte d'élite, aggiornata sui gusti più in voga del momento.

Non era però solo l'attività professionale di Nicolò a tenerlo in continuo contatto con il mondo dei pittori, ma anche legami personali e di tipo famigliare<sup>46</sup>. Aveva infatti sposato prima del 1480 Lucrezia Vaprio, una delle figlie del pittore Costantino Zenone da Vaprio; il rapporto con il suocero, forse addirittura socio in affari, sembra particolarmente stretto: Costantino è infatti fideiussore di Nicolò nella lite culminata con l'espulsione del padre dalla casa di famiglia mentre Nicolò, dopo la morte del pittore avvenuta l'11 luglio 1485, agisce spesso quale procuratore della famiglia Vaprio; nel testamento di Costantino si dichiarava addirittura che i figli del testatore non potessero vendere i suoi beni immobili per pagare i lasciti senza il consenso di Nicolò da Gerenzano.

Alcune attestazioni documentarie suggeriscono che un altro noto pittore, più volte attivo nei cantieri ducali proprio accanto a Costantino Vaprio, fosse in amichevoli rapporti con i da Gerenzano, cioè Bonifacio Bembo: *Bonifacio Bembo di Cremona q. Giovanni* della parrocchia di S. Satiro presenziava infatti come testimone al testamento del 18 luglio del 1477 di Giovan Pietro; si doveva trattare di una consuetudine di lunga data, perché già il 29 marzo 1451 il pittore era presente in qualità di testimone all'atto di donazione dell'eredità paterna da parte di Taddeo da Gerenzano a

---

<sup>43</sup> A. GARZELLI, *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Firenze, Edam, 1973.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>45</sup> M. CARMIGNANI, *Il ricamo nella Milano degli Sforza*, in *Seta, oro, cremisi* cit., p. 131.

<sup>46</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., pp. 46-47 e 85-86 per gli alberi genealogici delle famiglie da Gerenzano e Vaprio,

Giovan Pietro<sup>47</sup>. Questa sarebbe tra l'altro la prima attestazione di un soggiorno milanese di Bembo, che risultava abitare nella parrocchia di S. Galdino, come gli stessi da Gerenzano, di cui forse poteva essere un affittuario o un ospite. Infine nel testamento di Nicolò dal 9 settembre 1485, proprio quello in cui si stabiliva come dovesse essere decorata la cappella di S. Dorotea, erano presenti alla stesura dell'atto i pittori Vincenzo Pestegalli e Pietro Rizzoli<sup>48</sup>.

Di fronte a questo esiguo numero di rapporti personali documentati è opportuno comunque ricordare la sicura presenza di Nicolò da Gerenzano presso la corte di Galeazzo Maria negli stessi anni in cui nei cantieri ducali operavano non solo Bonifacio Bembo, Costantino Vaprio e Vincenzo Pestegalli<sup>49</sup>, ma anche i già citati Stefano Fedeli, Giacomino Vismara e molti altri artisti. Tra il 1450 e il 1476 prima per volere di Francesco Sforza e poi di Galeazzo Maria si procedette infatti a una serie di rinnovamenti edilizi e decorativi delle residenze ducali. Il ritmo assolutamente frenetico con cui Galeazzo Maria andava commissionando ampie imprese decorative faceva sì che i fattori determinanti nell'assegnazione di un incarico fossero la velocità di esecuzione e l'entità del compenso richiesto, come si evince da numerose missive ducali: i pittori e le loro maestranze erano dunque spesso riuniti in compagnie o società, al fine di portare a termine in breve tempo lavori di notevoli dimensioni. Si tratta di numerosi artisti che di fronte a una grande ricchezza di documenti che ne descrive il lavoro (preventivi, stime, pagamenti) sono purtroppo privi di un corpus di opere: pochissime ad esempio sono quelle indubbiamente riferibili a Bembo e nulla rimane invece di Costantino Vaprio, che pure è più volte citato nei cantieri ducali. I due saranno chiamati più volte a lavorare alle medesime commissioni della corte e, in un caso, anche per lo stesso incarico privato.

Dopo le prime convocazioni di Bonifacio Bembo al castello di Pavia già nel 1456, 1457 e 1458<sup>50</sup>, dal 1460 il pittore risulterà sempre più legato al mecenatismo degli Sforza, di fatto i suoi unici committenti, e già l'anno successivo è a Milano, con l'incarico di dipingere alcuni affreschi nel

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 46

<sup>48</sup> Pietro Rizzoli è probabilmente il Giovan Pietro Rizzi presente alla già citata procura del 1481 e non è comunque da identificarsi con il più celebre Giampietrino, essendo più vecchio di almeno una generazione. SHELL, *Pittori in bottega* cit., p. 5 nota 37. Giovan Pietro Rizzi è inoltre tra i pittori che avevano lavorato alla decorazione interna ed esterna del tiburio di S. Satiro e di quello di S. Maria, è infatti citato nel documento del 28 agosto 1483. Cfr. nota 22 al secondo capitolo.

<sup>49</sup> Vincenzo Pestegalli lavora con Baldassarre d'Este e Pietro Marchesi nel castello di Milano già dall'inizio del 1469; ancora nel 1472 è registrato un debito nei confronti di Vincenzo Pestegalli e Pietro Marchesi per la realizzazione di una cappella. M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)* «Solchi», VII, 2003, pp. 34 doc. 11, 43 doc. 35.

<sup>50</sup> F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, Cogliati 1902, p. 99; CAFFI, *Il Castello di Pavia*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 3, 1876, pp. 546, 551-553 docc. B, C, D, E.

palazzo dell'Arengo, la sede cittadina della famiglia ducale<sup>51</sup>. Anche Costantino Zenone da Vaprio proveniva da una famiglia di artisti; nel 1456 è invitato dal duca a Pavia per dipingere nel castello, lo stesso anno in cui vi è convocato Bembo<sup>52</sup>. Quest'ultimo è attestato al castello di Pavia anche tra il giugno e il novembre 1468<sup>53</sup> mentre successivamente, conclusi intorno al 1470 questi lavori, risulterà presente stabilmente a Milano; nel capoluogo è attivo esclusivamente al servizio del duca, appoggiato dalle lodi del concittadino Bartolomeo Gadio<sup>54</sup>.

È documentato che, nel frattempo, anche Costantino Vaprio abbia offerto i propri servigi al duca, a condizioni estremamente vantaggiose; da una lettera di Gadio al Galeazzo Maria del 22 giugno 1469 si apprende che Costantino, preoccupato dal fatto che il duca fosse sdegnato con lui, si offriva di eseguire certi lavori di pittura, rimettendosi al giudizio dei periti per il prezzo e con eccezionali riduzioni sul compenso: si dichiarava addirittura disposto a rinunciare ai soliti anticipi per acquistare materiali preziosi come l'oro e l'oltremare e per pagare la manodopera, a patto che gli si saldassero i precedenti lavori eseguiti per la corte<sup>55</sup>. Le stanze che Costantino si offriva di decorare erano la sala verde, la saletta azzurra con i gigli e le stelle e la camera della torre: questi spazi sono stati però alternativamente individuati sia nel castello di Pavia sia in quello di Milano, che nel frattempo si andava rinnovando<sup>56</sup>.

Nel castello milanese di Porta Giovia i lavori erano infatti iniziati tra gennaio e marzo 1469<sup>57</sup> e sembra che Vaprio abbia effettivamente ricevuto un qualche incarico nel dicembre di quell'anno<sup>58</sup>. L'impegno principale però è ovviamente, nel 1473, quello per la cappella ducale, progettata da Benedetto Ferrini e voluta da Galeazzo Maria per accogliere i ventidue cantori provenienti da tutta Europa da lui voluti a Milano. Una lettera del 20 marzo 1473 di Gadio informa del fatto che Bonifacio Bembo si sarebbe recato dal duca portando con sé i disegni della cappella; Galeazzo Maria approva le proposte e i disegni presentati dal pittore e i lavori devono procedere a un ritmo frenetico se già il 13 luglio 1473 la cappella era stimata dai pittori Vincenzo Foppa, Cristoforo

---

<sup>51</sup> S. BANDERA BISTOLETTI, *Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza*, «Arte Lombarda», 80/81/82, 1987, pp. 161-162.

<sup>52</sup> CAFFI, *Il castello di Pavia* cit., p. 546.

<sup>53</sup> MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi* cit., pp. 102-103.

<sup>54</sup> BANDERA BISTOLETTI, *Documenti per i Bembo* cit., pp. 166.

<sup>55</sup> C. ROSMINI, *Dell'Istoria di Milano [...]*, 4 voll., Milano, 1820, IV, pp. 145-146.

<sup>56</sup> Le decorazioni sono da riferirsi al castello di Milano per ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione* cit., p. 35 doc. 13; se ne parla fra le decorazioni del castello di Pavia in CAFFI, *Il castello di Pavia* cit., p. 546.

<sup>57</sup> ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione* cit., p. 20.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 36 doc. 18; MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi* cit., p. 197.

Moretti, Stefano de Magistri e Battista Montorfano<sup>59</sup>. Il 6 febbraio 1474 Gadio informa il duca dell'arrivo di Gottardo Scotto, Pietro da Corte e Stefano Fedeli per gli affreschi della «sala nova», un lavoro precedentemente rifiutato da altri pittori tra cui probabilmente anche Costantino Vaprio, il cui parere è richiesto l'estate successiva circa la decorazione del soffitto della «sala grande»<sup>60</sup>. Bonifacio Bembo, nel frattempo, aveva cominciato a risiedere più frequentemente a Milano – di cui prese la cittadinanza nel 1474 e dove almeno dal 1472 possedeva una casa presso il Duomo, affidata a un certo Enrico Piola – continuando comunque ad assumere incarichi anche fuori dalla città e insieme ad altri maestri<sup>61</sup>.

Bembo è uno degli artisti chiamato a partecipare anche a un altro grandioso progetto del duca Galeazzo Maria, cioè la realizzazione nella cappella del castello di Pavia di una maestosa ancona lignea, destinata ad ospitare le duecento e più reliquie che costituivano uno dei più famosi tesori pavesi ereditati dai Visconti<sup>62</sup>. L'8 giugno 1474 Gadio informa il duca dell'arrivo di Vincenzo Foppa, Bonifacio Bembo e Zanetto Bugatto con i disegni per gli affreschi, cosicché egli possa compiere la scelta sulla decorazione da eseguire; la risposta di Galeazzo Maria del 21 giugno ordina che si assegni il lavoro a «chi vorà farne migliore conditione», limitando il progetto alla realizzazione dell'ancona e alla pittura della volta<sup>63</sup>. Bonifacio Bembo però, proprio insieme a Vincenzo Foppa, Zanetto Bugatto, Giacomo Vismara e Costantino Vaprio, aveva nel frattempo assunto l'incarico dalla nobildonna Zaccarina Lonati per la decorazione del tramezzo della chiesa

---

<sup>59</sup> Il 3 gennaio 1474 sono finalmente versati a Giacomo Vismara e non meglio precisati «compagni» poco più della metà dei pagamenti relativi agli affreschi della cappella ducale. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione* cit., p. 47 docc. 42-43, p. 49 doc. 50, p. 53 doc. 58; C. CANETTA, *Vicende edilizie del Castello di Milano sotto il dominio sforzesco*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 10, 1883, pp. 358-359. Poco dopo anche Stefano Fedeli chiede il pagamento dei lavori da lui effettuati nel castello, tra cui appunto «la depinctura della sexta parte de la capella». Ambrogio Ferrari aveva inoltre registrato un credito a favore di Stefano Fedeli e Giovan Pietro da Corte per il lavoro nella cappella superiore e nella camera della Duchessa il 22 dicembre 1473. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione* cit., pp. 52 doc. 57, 53 doc. 59.

<sup>60</sup> *Ibid.*, pp. 54-55, docc. 62-64, p. 59 doc. 69; CANETTA, *Vicende edilizie del Castello* cit., pp. 365-367.

<sup>61</sup> Per la cappella di S. Maria degli Angeli fuori Vigevano, sulla strada di Gambello, lavora con Zanetto Bugatto e Leonardo Ponzoni. La cappella, a pianta quadrata e voltata a crociera, era stata fatta edificare da Galeazzo Maria come ex voto nel marzo 1472 su progetto di Ferrini, che aveva anche fornito il disegno della decorazione da far eseguire ai pittori. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento* cit., p. 118. DELMORO, *Fecerunt e faciunt* cit., pp. 338-339. Nell'estate del 1473 Bembo collabora invece con Giacomo Vismara alla decorazione della cappella del santuario della Madonna di Caravaggio, ancora una volta una commissione ducale; solo a pochi giorni dalle stime di quest'opera, documentate nel gennaio 1474, Gadio affida sempre alla coppia anche due ulteriori «cappellette» nel medesimo santuario. *Ibid.*, p. 340.

<sup>62</sup> M. ALBERTARIO, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel castello di Pavia (1470-76)*, «Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia», 3, 2003, pp. 48-116.

<sup>63</sup> Alla fine del mese Gadio informa di aver assegnato l'incarico della volta a Giovan Pietro da Corte, Stefano Fedeli, Pietro Marchesi, Raffaele Vaprio, Melchiorre da Lampugnano e Gottardo Scotto, che avevano vinto la concorrenza di Bonifacio Bembo, Zanetto Bugatto e Vincenzo Foppa. L'assegnazione, come prescritto dal duca, era stata fatta a coloro che garantivano le migliori condizioni contrattuali. *Ibid.*, pp. 67, 93 doc. 25, 95-96 docc. 27-29.

osservante di San Giacomo alla Vernavola, sempre a Pavia<sup>64</sup>. Evidentemente la non facile gestione di incarichi assunti in contemporanea aveva fatto sorgere delle dispute fra gli stessi maestri, tanto che il 26 settembre 1476 il duca riporta a Gottardo Panigarola di una «supplicazione ad nuy sporta per parte de maestro Bonifacio de Cremona et compagni depinctori» contro Costantino Vaprio, per una controversia sorta intorno a dei lavori svolti per la corte. Ancora il 7 dicembre 1476 è chiaro che nelle botteghe di Bembo e Foppa a Pavia e di Vismara e Vaprio a Milano ancora ci si attardava ancora alla doratura delle tavole per l'ancona delle reliquie<sup>65</sup>. Bonifacio Bembo è pagato tra il gennaio e il febbraio 1477 per i lavori eseguiti per Zaccarina Lonati e nel 1482 è certamente morto<sup>66</sup>.

Qualche considerazione, però, è ancora necessaria sulla figura di Costantino Vaprio, un nome che oggi può dir poco, ma la cui attività sembra spesso richiesta dalla corte anche, se non soprattutto, fuori dai grandi cantieri interessati da rinnovamenti decorativi. Il 18 agosto 1458 Cicco Simonetta scrive al cancelliere ducale per pagare a Costantino due barde destinate in dono a «Domino de Campofregoso», mentre l'anno successivo il pittore è inviato a Como a prendere «un certo veluto» del duca, che era stato forse trafugato: evidentemente a questa data Vaprio serviva con fedeltà la corte sforzesca e non solo come pittore. Nel 1467 Costantino lavora ancora per il nuovo duca Galeazzo Maria, come si rileva da biglietto dello stesso pittore, che dovendo finire i lavori a lui assegnati entro S. Giorgio richiede che gli sia fornito dell'aiuto: era stato infatti incaricato della realizzazione di alcuni stendardi, per cui il 18 aprile 1468 è pagato cento ducati. Nel novembre dello stesso anno dipinge sempre per la corte della barde destinate a una torre, ordine poi sospeso ma per cui il duca gli scrive appellandolo addirittura «amico meo carissimo»; in occasione del matrimonio di Galeazzo Maria con Bona di Savoia gli è commissionata la realizzazione di alcuni stemmi ducali intrecciati con le imprese di Francia e ancora nel 1469 esegue i disegni di alcuni stemmi o ducali da posizionarsi sopra le porte delle città<sup>67</sup>. Nell'inventario steso alla morte della duchessa Bianca Maria, sempre nel 1469, Costantino Vaprio risulta tra i creditori della nobildonna per ben tre somme<sup>68</sup>. Ancora nel luglio 1475 Galeazzo Maria invia a Gottardo Panigarola un ordine di pagamento al pittore per lavori quali barde, bastoni, lance dipinte, per una somma di

---

<sup>64</sup> Dalla missiva ducale del 23 agosto 1476 diretta a Bembo, Foppa e Vismara si apprende però che la committente era dovuta ricorrere al duca, poiché i pittori ritardavano il lavoro *Ibid.*, pp. 63, 73, 100 doc. 36; CAFFI, *Il castello di Pavia* cit., p. 105 doc. V.

<sup>65</sup> ALBERTARIO, *La cappella e l'ancona* cit., p. 101 docc. 37 e 39.

<sup>66</sup> BANDERA BISTOLETTI, *Documenti per i Bembo* cit., p. 169.

<sup>67</sup> MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi* cit., pp. 191-196.

<sup>68</sup> M. CAFFI, *Creditori della Duchessa Bianca Maria Sforza*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 3, 1876, p. 535.



centonovantuno ducati. Con diploma del 12 maggio 1481 è nominato familiare del duca con tutti i relativi diritti e privilegi<sup>69</sup>, mentre pochi mesi prima, il 2 febbraio, era invece stato eletto procuratore della scuola dei pittori, scuola per cui agisce anche nel febbraio 1482 quale «*commissarius*» per appianare una lite tra Gottardo Scotto e Giovan Pietro da Corte<sup>70</sup>.

L'attività di Costantino è quindi particolarmente varia e articolata e comprende, si è visto, l'applicazione della pittura a numerosi materiali e supporti, tra cui anche le stoffe (è il caso degli stendardi da realizzarsi per la festa di S. Giorgio); i legami familiari e quelli professionali sembrano dunque sovrapporsi nel caso di Nicolò da Gerenzano e Costantino Vaprio: è un fatto particolarmente significativo perché, nonostante la maggior parte di opere pittoriche di questo genere non si siano conservate o risultino poco documentate, esse costituivano una parte importante della produzione delle botteghe di pittura, in continuo contatto quindi con numerosi altri artigiani, o mercanti, del lusso. Costantino Vaprio forniva anche barde e lance dipinte, oggetti che rientravano generalmente nella sfera di competenza degli armieri: nel caso di Vaprio la committenza documentata è evidentemente quella ducale, ma proprio barde e lance dipinte e dorate potevano essere richieste sul mercato anche da altri illustri condottieri, come si vedrà oltre<sup>71</sup>. Motivi professionali e familiari, nonché lo stretto rapporto con la corte ducale documentato per gli anni Settanta, mettevano quindi da Gerenzano in una posizione privilegiata per la conoscenza sia dei caratteri della pittura milanese sia, ovviamente, dei pittori, impegnati tanto nei grandi cantieri – in cui si dimostravano veri e propri imprenditori, come attesta tra l'altro l'offerta del 22 giugno 1469 di Costantino Vaprio – quanto pienamente inseriti nel mondo della produzione artigiana e artistica a più piccola scala.

### **3.2.4. Il riconoscimento di una carriera: dopo Santa Maria presso San Satiro, il luogo pio della Carità**

Se nel corso degli anni Ottanta l'attenzione di Nicolò da Gerenzano è chiaramente rivolta alla scuola e alla chiesa di S. Maria presso S. Satiro, in cui stabilisce addirittura la propria sepoltura, l'interesse è destinato però a scemare già nel giro di pochi anni, come si evince dai testamenti successivi a quello del 1485. Da Gerenzano si avvicina invece progressivamente al vivace ambiente francescano, da cui dipendevano alcune delle maggiori istituzioni caritative e fabbriceriali milanesi,

---

<sup>69</sup> MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi* cit., p. 199.

<sup>70</sup> SHELL, *Pittori in bottega* cit., p. 20, 25.

<sup>71</sup> Cfr. 3.5.

per le quali sarà attivo all'inizio del Cinquecento insieme ad altri importanti esponenti del ceto mercantile e nobiliare cittadino.

Già nel suo testamento del 1491 egli chiede di poter riposare in S. Celso, nel luogo che conoscono i frati di S. Angelo, con esequie senza pompa e celebrate da un solo sacerdote, in presenza dei soli frati e dei suoi parrocchiani<sup>72</sup>; il documento cita chiaramente S. Celso e non ancora S. Maria presso S. Celso, un santuario che presentava molte caratteristiche comuni proprio con la fabbrica di S. Maria presso S. Satiro: l'originaria cappella dedicata a una Madonna miracolosa, più volte oggetto di interventi nel corso del Quattrocento, aveva subito un totale riassetto in seguito al miracolo del 30 dicembre 1485, che aveva aumentato l'importanza della Madonna di S. Celso portando alla fondazione di una confraternita e a nuove iniziative edilizie. Nel maggio del 1489 il duca concedeva di creare una commissione responsabile della fabbrica, effettivamente fondata il 4 settembre 1490, quando erano di fatto già in corso alcuni lavori e i primi preparativi per l'ampliamento della chiesa<sup>73</sup>. Il riferimento nelle ultime volontà ai frati di S. Angelo e la concomitante prima citazione del luogo pio della Carità – su cui si tornerà più oltre – sembrano, tuttavia, indizio di un interesse di Nicolò già rivolto all'ambiente francescano piuttosto che alla nuova impresa fabbricaria, tanto più che proprio i francescani aveva l'obbligo di cura spirituale a S. Celso<sup>74</sup>.

Due anni dopo, nel 1493, da Gerenzano chiede addirittura di essere sepolto vestito con l'abito dei frati minori Osservanti nella cappella che avrebbe fatto costruire nella chiesa di S. Angelo (detta anche di S. Maria degli Angeli), mentre per S. Maria presso S. Satiro stabilisce un lascito annuo di sessanta lire, da impiegarsi per la celebrazione di una messa a giorno presso l'altare della Vergine; ancora nel 1502 e nel 1511 ribadisce la volontà di essere tumulato nella cappella di S. Maria degli Angeli, terminata già nel 1502 e in seguito dedicata a S. Maddalena<sup>75</sup>.

Nicolò da Gerenzano dagli anni Novanta è in rapporto con diverse istituzioni francescane milanesi o con quelle direttamente dipendenti dall'Ordine: è infatti attivo nel luogo pio della Carità, nella Fabbrica del Monastero del Gesù, in quella di S. Maria degli Angeli, in quella della Cascina del Giardino e, infine, nel Monte di Pietà. I francescani, sebbene nei primi anni del XVI secolo

---

<sup>72</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 78.

<sup>73</sup> RIEGL, *Santa Maria presso San Celso* cit., pp. 318-321.

<sup>74</sup> Nella stessa chiesa i dipinti progettati da Bernardo Zenale e messi in opera da Antonio Raimondi saranno controllati da «Abraam, fratrem professum monasterii sancti Angelli ordini Francisci fratrum Minorum Observantie». E. ROSSETTI, *Il problema di Sant'Angelo Vecchio e di Bramantino*, in Id., *Sotto il segno della vipera: l'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano - Somma Lombardo, Nexo - Castelli del Ducato, 2013, pp. 61-62.

<sup>75</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 79.

raccogliano un grande favore popolare, erano sostenuti soprattutto dalla vivace classe media milanese e continuavano a mantenere uno stretto rapporto anche con l'aristocrazia ghibellina esiliata dopo la caduta del Moro, ma pronta a rientrare in città<sup>76</sup>. Allo stesso tempo i luoghi pii rivestivano un ruolo particolarmente rilevante all'interno del tessuto sociale cittadino. Nel caso di Nicolò da Gerenzano la vera svolta è rappresentata con ogni probabilità proprio dalla partecipazione dagli anni Novanta al capitolo del luogo pio della Carità, da cui dipenderanno anche la sua attività per l'Ospedale Maggiore, per la *Cassina* del Giardino e per il Monte di Pietà.

L'appartenenza ai *pia loca* assumeva a seconda dei casi caratteri assai diversi, che dipendono innanzitutto dalla tipologia dell'ente preso in considerazione, nel quale potevano prevalere elementi tipici delle confraternite, dunque la durata vitalizia e la cooptazione (come per le Quattro Marie e il Consorzio della Misericordia), o elementi tipici di un'istituzione amministrata collegialmente da deputati con carica elettiva e temporanea (come nel caso dell'Ospedale Maggiore). L'idea, comunque, è che nel corso del Quattrocento si sia progressivamente formato un gruppo specializzato nella gestione dei luoghi pii. Le trasformazioni della realtà caritativo-assistenziale, infatti, da un lato motivarono la nascita di enti nuovi e dall'altro furono la causa dell'origine di un sistema nuovo: alla fine del Quattrocento all'estrema frammentazione fatta di *scholae*, *consortia*, *hospitalia* che vivevano di una propria esistenza autonoma, si sostituisce un sistema in cui enti formalmente autonomi vivono in stretta correlazione gli uni con gli altri, accomunati dal compito di scegliere gli amministratori di altri enti – dell'Ospedale Maggiore dalla metà del Quattrocento, del Monte di Pietà alla fine del secolo –<sup>77</sup>. È difficile stabilire se ne sia la causa o l'effetto, ma questo sistema di nomina sostiene evidentemente la circolazione sempre più stretta tra enti diversi, al quale non è estraneo il rapporto privilegiato di alcune famiglie con la corte; è chiaro che gestire l'assistenza significava, soprattutto, gestire le proprietà degli enti assistenziali. Fino agli ultimi anni del secolo saranno complessivamente poco numerosi i casi di persone contemporaneamente parte dell'amministrazione dei luoghi pii e con una carriera nella burocrazia e sembra prevalere piuttosto un'altra tendenza: quella della scelta da parte del gruppo familiare di un componente che facesse carriera all'interno dei *pia loca*. Non sarà infrequente, ma anzi piuttosto comune, trovare personaggi contemporaneamente presenti nei capitoli di diversi luoghi pii<sup>78</sup>. Negli anni turbolenti che seguiranno la caduta del Moro e nel corso delle Guerre d'Italia, inoltre, si creerà una congiuntura straordinaria che farà sì che proprio i deputati dei luoghi pii siano chiamati ad assumere, davanti

---

<sup>76</sup> E. ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino. L'arte nuova* cit., p. 57.

<sup>77</sup> Cfr. *infra* per queste due realtà.

<sup>78</sup> G. ALBINI, *Gli «amministratori» dei luoghi pii milanesi nel Quattrocento: materiali per future indagini*, in Ead., *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bologna, CLUEB, 1993, pp. 224-228.

alla cittadinanza e al sovrano del momento, anche un esplicito ruolo politico: essi sono infatti i rappresentanti di fondazioni sorte autonomamente e rette la maggior parte delle volte, unici casi in città, da organismi collegiali la cui composizione era il frutto di meccanismi di cooptazione libera, non controllata dal duca<sup>79</sup>.

La prima realtà da considerare per ricostruire la carriera di da Gerenzano presso enti assistenziali e fabbriceriali, poiché da essa dipendevano le altre, è quella di S. Angelo o S. Maria degli Angeli, la chiesa dove Nicolò farà costruire la propria cappella e per la cui fabbrica agisce nel 1492<sup>80</sup>. Il convento francescano era stato fondato tra il 1418 e il 1421 e alla vigilanza dei suoi frati venivano presto sottoposti sia i Terziari francescani, sia alcune comunità femminili. Quando a Milano, come in altre città, si manifestarono quelle tensioni che nel XVI secolo avrebbero portato alla divisione dell'ordine nelle due famiglie degli Osservanti e dei Conventuali, il convento di S. Angelo si schierò fortemente a favore dell'Osservanza<sup>81</sup>. Due vicende della seconda metà del Quattrocento, di cui si dirà poco oltre, sono strettamente legate a questa istituzione religiosa: innanzitutto lo scontro tra i frati e Terziari francescani, scatenato dalle divergenze riguardanti l'amministrazione del Consorzio della Carità e, più tardi, l'edificazione della chiesa «del Giardino di Santa Maria della Scala».

La chiesa di S. Angelino e la vigna attigua si trovavano appena fuori dai Redefossi (la cinta di fortificazioni più esterna di Milano) tra i suburbi di Porta Comasina e Porta Nuova. Fin dai primi anni l'ambiente francescano si era dimostrato molto dinamico e la costruzione della chiesa di S. Angelo procedette con velocità, caratterizzata da quelle linee semplici che diventeranno canoniche per tutte le chiese dell'Osservanza francescana nelle provincia di Lombardia<sup>82</sup>. Il monastero doveva essere in gran parte completato per il capitolo generale dell'ordine del 1457<sup>83</sup> ma una nuova campagna decorativa prese avvio probabilmente verso la fine degli anni Settanta. Già nel luglio del 1481 era presente nel cenobio Vincenzo Foppa, forse impegnato negli affreschi del tramezzo con scene della vita e della Passione di Cristo, mentre a metà degli anni Ottanta erano

---

<sup>79</sup> M. BASCAPÈ, *I luoghi più milanesi ai tempi delle Guerre d'Italia. Finalità caritative, istanze religiose e funzioni civiche*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di A. Rocca e P. Vismara, Milano - Roma, Biblioteca Ambrosiana - Bulzoni Editore, 2012, pp. 329-334.

<sup>80</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 51.

<sup>81</sup> C. SANTORO, *Convento di Sant'Angelo, frati minori osservanti (1421-1810)*, in LombardiaBeniCulturali: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000340/>>

<sup>82</sup> La grande aula di circa 30 m di lunghezza era coperta da un soffitto ligneo a capriate poggiate su ampi arconi trasversi a sesto acuto; un andito era affiancato da due cappelle e sovrastato da un coro invernale che immetteva nella cappella grande voltata a crociera e terminante nel coro inferiore. Un alto muro separava nettamente il sacello maggiore e il coro superiore dallo spazio dei fedeli. ROSSETTI, *Il problema di Sant'Angelo Vecchio* cit., p. 61.

<sup>83</sup> Nel 1451 il cantiere era ancora attivo, infatti con la sovvenzione terziari francescani si costruisce la cappella dedicata a S. Bernardino; nel 1457, in occasione invece del capitolo generale dell'ordine, si ospitava nei famosi giardini con boschi di castagni un convivio per i frati e la corte sforzesca. *Ivi*.

decorati i chiostri del convento su commissione di Lantelmina Secco Vimercati e Gian Rodolfo Visamara; proprio quest'ultimo, nel 1485-1492, avviava con Giovanni Filippo Garbagnati il finanziamento per la costruzione del complesso dell'infermeria, il cui architetto responsabile, così come per i chiostri, era Lazzaro Palazzi, genero dell'Amadeo. Nuovi lavori di ampliamento e completamento continuarono comunque anche all'inizio del Cinquecento<sup>84</sup>.

Sempre nel 1492, e poi nel 1512, Nicolò è citato in un atto riguardante il Monastero del Gesù, in cui era andata suora una delle figlie; l'originaria comunità femminile, dedicata a S. Elisabetta e affidata alla cura dei frati di S. Angelo, aveva scelto nel 1469 di aderire alle clarisse osservanti: due monache del monastero di S. Chiara erano dunque state trasferite per formare all'osservanza le ormai ex terziarie di S. Elisabetta, che cambiarono ufficialmente il nome della comunità in S. Maria del Gesù, ancora diretta spiritualmente dagli Osservanti di S. Angelo<sup>85</sup>.

Non è da escludere che le presenze del 1492 di Nicolò da Gerenzano sia per la fabbrica di S. Angelo che per il Monastero del Gesù possano essere già riconducibili alla sua aggregazione al luogo pio della Carità, a cui si deve avvicinare proprio in questi anni: da Gerenzano cita infatti per la prima volta la «Domus Caritatis» nel 1491, quando stabilisce che se i figli si fossero sposati senza il consenso dell'esecutore testamentario sarebbero incappati in una multa da versare al luogo pio; nei successivi testamenti, quelli del novembre 1493 e dell'agosto 1494, Nicolò oltre alle multe destinava un totale di mille lire da erogare in dieci anni al medesimo ente. Nel primo decennio del Cinquecento i lasciti si accrescono ulteriormente poiché il mercante stabilisce che con il suo denaro si acquisti un immobile da cui trarre redditi da distribuire ai poveri o ad alcuni monasteri francescani: nel testamento del 1502 si tratta di milleseicento lire, in quello del 1511 addirittura di duemilacinquecento lire. In quest'ultimo caso, inoltre, le sue ultime volontà vengono rogate proprio «in domibus Caritatis»<sup>86</sup>.

Nicolò faceva parte del capitolo del luogo pio almeno dal 1494, quando il suo nome è presente tra i deputati che il 6 dicembre si riuniscono per vendere alcuni beni<sup>87</sup>; egli, inoltre, ricopre la carica di priore almeno in un bimestre del 1496: il 19 settembre, insieme all'altro priore Francesco Tanzi, vende proprio alla scuola di S. Maria presso S. Satiro una proprietà confinante con la chiesa e con la taverna della Fontana<sup>88</sup>. A causa delle origini del luogo pio, che si passeranno a illustrare tra poco,

---

<sup>84</sup> *Ibid.*, pp. 61-62.

<sup>85</sup> C. SANTORO, *Convento di Santa Maria del Gesù, clarisse osservanti (ca. 1428-1782)*, in LombardiaBeniCulturali: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000373/>>

<sup>86</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 49 nota 63.

<sup>87</sup> *Ivi.*

<sup>88</sup> ASMI, Notarile 3889, 19 settembre 1496 (Fondo Sironi).

tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento tra i deputati della Carità, oltre a Nicolò da Gerenzano, si raccolgono molti nomi appartenenti al patriziato cittadino o alla grande mercanzia, quali ad esempio Donato Cittadini, Ambrogio Caimi, Giovan Francesco Vimercati, Francesco Corio, Bartolomeo Archinto, Gaspare Trivulzio e, almeno dal 1498, Gabriele Paleari<sup>89</sup>; quest'ultimo era stato segretario ducale delle finanze nel 1472-73, cancelliere segreto, responsabile della cancelleria giudiziaria, tesoriere generale, deputato alle biade, maestro delle entrate ordinarie e socio del da Gerenzano nel 1496<sup>90</sup>.

Le origini del luogo pio della Carità risalivano alla fondazione del Consorzio del Terzo Ordine di San Francesco, istituito nel 1442 da alcuni Terziari milanesi con lo scopo di distribuire pane ai poveri<sup>91</sup>. Le difficoltà di natura economica ben presto sorte furono immediatamente superate dalle generose elargizioni disposte da alcuni confratelli: già nel dicembre 1442 il mercante e terziario francescano Martino Della Gazzada donava gran parte del suo patrimonio al Consorzio, le cui risorse vennero ulteriormente incrementate dalle oblazioni di altri sodali, tutti di estrazione artigianale. La tutela amministrativa del sodalizio e la cura spirituale dei Terziari erano affidati ai frati di S. Angelo e questo non mancò di generare gravi tensioni e scontri: i frati dal 1443 avanzavano infatti sempre più spesso pressanti richieste economiche al Consorzio, statutariamente obbligato a soccorrere con diritto di precedenza i propri membri e i regolari dell'Osservanza; a preoccupare particolarmente i terziari erano le prestazioni straordinarie richieste dai frati, quali le centinaia e centinaia di lire pagate negli anni Cinquanta per i lavori della Cascina del Giardino<sup>92</sup>. Dopo la morte di Martino della Gazzada e del suo successore Ambrogio Resta, i due membri più influenti del sodalizio, avvenute rispettivamente nel 1460 e nel 1466, la situazione diventava insostenibile: così il 26 agosto 1466 i Terziari, dietro suggerimento – o meglio imposizione – tra gli altri di padre Michele Carcano, furono costretti a rinunciare al controllo della gestione amministrativa del Consorzio, che veniva affidata ad un collegio formato da dieci laici e due Terziari<sup>93</sup>. Dieci anni dopo, il 10 giugno 1476, in seguito a numerosi scontri e reciproche accuse, i Terziari erano infine estromessi completamente dall'amministrazione patrimoniale e dall'erogazione

---

<sup>89</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 49 nota 63 e le tabelle complete dei deputati del luogo pio della Carità in Porta Nuova (1500-1530) in BASCAPÈ, *I luoghi pii milanesi* cit., pp. 362-363.

<sup>90</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 49 nota 63.

<sup>91</sup> Sulle origini del luogo pio della Carità cfr. A. NOTO, *Origine del luogo pio della Carità nella crisi sociale della Milano quattrocentesca*, Milano, Giuffrè, 1962.

<sup>92</sup> In particolare per estirpare le piante e per la costruzione di un ricovero per i predicatori e di un riparo per i fedeli, ma non mancano richieste anche per la costruzione di un convento a Crema o per il sostentamento dei frati di Lodi. *Ibid.*, pp. 22-23.

<sup>93</sup> *Ibid.*, pp. 27-31.

elemosiniera, alle quali avrebbero provveduto esclusivamente dodici deputati laici<sup>94</sup>: era questa la conclusione di una vera e propria guerra mossa al Consorzio, che si diceva composto da *gens mechanica*, da parte degli Osservanti, sostenuti da Gian Rodolfo Vismara, ricco possidente e mercante<sup>95</sup>. È doveroso insistere su questo aspetto: ai Terziari si negavano le capacità di amministrare il patrimonio destinato ai poveri poiché essi non appartenevano ad un ceto sociale sufficientemente elevato; proprio Gian Rodolfo Vismara aveva inviato una lettera alla duchessa Bona affinché risolvesse la controversia, concludendo il suo scritto con due elenchi di persone: l'una dei nobili cittadini a nome dei quali agiva, l'altro dei Terziari, indicando la loro attività (*laboratore de lana, sartore, cortelaro, calegaro, zavataro, picadore de prede*, ecc.), cosicché alla duchessa sarebbe stato sufficiente paragonare la provenienza sociale degli uni e degli altri per decidere senza indugio<sup>96</sup>. Sorgeva dunque nel 1476 il luogo pio della Carità, il cui capitolo abbandonava poco dopo la sede originaria e si spostava in un edificio situato a Porta Nuova, nella parrocchia dei Santi Cosma e Damiano sul Carrobiolo. Era questo probabilmente il primo ente elemosiniero a dotarsi di un capitolo composto da dodici deputati<sup>97</sup>; la carica era vitalizia, mentre quella di priore veniva rivestita a turno da due deputati per un solo bimestre<sup>98</sup>.

---

<sup>94</sup> Le rivendicazioni dei Terziari si basavano sul fatto che le modifiche imposte nel 1466 non avevano avuto l'approvazione della Santa Sede, come invece sarebbe stato necessario. Tuttavia le inesattezze e la sottrazione di denaro ai danni del Consorzio che emersero a carico di Rolando da Olevano, terziario, nel 1469 (e per cui da Roma si richiede un'indagine della chiesa milanese) sarebbero risultate un'arma potente nelle mani dei nemici dei Terziari; da Olevano si era impegnato a ripagare il debito ma, impossibilitato nel farlo, nel 1473 ricorreva a Roma, presentando il caso dei Terziari; nel frattempo Francesco della Croce, primicerio e ordinario della chiesa milanese, nel giugno del 1474 accoglieva l'appello dei deputati laici. Nel 1475, in seguito al ricorso presentato a Roma dai Terziari, Sisto IV ordinava un'inchiesta: se fossero state provate l'intimidazione subita, la mancata approvazione apostolica e l'inosservanza dei patti tra deputati laici e Terziari, la traslazione avrebbe dovuto essere dichiarata nulla e i Terziari reintegrati dei loro diritti, ripristinando lo stato originario delle cose. Intanto Gian Rodolfo Vismara, rappresentante dei deputati laici, presentava il proprio esposto ai duchi, ottenendo responso favorevole. I Terziari, però, non si arrendevano, e ricorrevano nuovamente a una supplica al Papa, il quale, il 12 giugno 1477, ordinava di riaprire l'inchiesta e di rimettere tutto come prima, proibendo l'ingerenza dei laici negli affari del Consorzio. I Terziari, dunque, avranno ragione a Roma e torto a Milano: nonostante infatti fallisca il tentativo di far revocare la bolla del 12 giugno, in città non vi era comunque l'intenzione di far rispettare concretamente gli ordini papali, cosicché la bolla a favore dei Terziari si risolse in un nulla di fatto. *Ibid.*, pp. 31-60.

<sup>95</sup> Gian Rodolfo Vismara, un nome che si incontrerà nuovamente, apparteneva alla alta borghesia milanese, amministrava i beni di molti monasteri ed era assai legato alla corte ducale. G. ALBINI, *Assistenza sanitaria e pubblici poteri a Milano alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro* cit., I, p. 130.

<sup>96</sup> Invocato anche l'intervento dei deputati alla Sanità, questi rispondevano dando ragione al Vismara, definendo i Terziari «homini meccanici, inepti et periculosi ad governare beni de poveri». ALBINI, *Assistenza sanitaria e pubblici poteri* cit., pp. 130-131.

<sup>97</sup> Si tratta di un numero poi destinato ad affermarsi con successo anche tra gli altri *pia loca* e che si è pensato corrispondere alla scelta di due deputati per ciascuna delle porte della città, come per i Dodici di provvisione: tuttavia nello stesso luogo pio della Carità negli anni 1500-1530 al numero di dodici non corrispose mai sistematicamente l'appartenenza alle sei porte, ma anzi all'inizio del Cinquecento, come nei primi anni di vita dell'ente, è ancora decisamente prevalente la quota di abitanti di Porta Nuova. BASCAPÈ, *I luoghi pii milanesi* cit., pp. 336-338.

<sup>98</sup> *Ibid.*, p. 334, 344.

È probabilmente a causa del ruolo ricoperto per la «Domus Caritatis» che da Gerenzano è coinvolto anche nelle vicende riguardanti la fabbrica della chiesa del Giardino di Santa Maria della Scala: i frati di S. Angelo non disponevano in origine di un luogo per la predicazione in città e si servivano quindi di un edificio detto «al giardino della Scala». Il lotto era stato acquistato tra il 1452 e il 1453 dal già citato Gian Rodolfo Vismara, affinché fosse usato per la predicazione dei francescani ma con la clausola che non vi si costruisse un convento; Vismara aveva successivamente venduto parte del terreno, per ricavare la somma necessaria alla costruzione di una chiesa con un piccolo locale annesso, ufficialmente riconosciuta il 31 gennaio 1456. La chiesa nasceva come *Cassina*, cioè uno spazio aperto circondato da pilastri che sostenevano un tetto a due falde, che doveva riparare fedeli e predicatori dalle intemperie; l'aula venne chiusa con pareti laterali probabilmente solo all'inizio del XVI secolo, risultando in un *unicum* all'interno del panorama del sistema di predicazione messo in atto dai francescani Osservanti: si trattava infatti di uno spazio lungo cinquantuno metri, largo trentadue e di trentadue metri di altezza al colmo degli archi, adatto ad accogliere circa seimila persone sotto un tetto sostenuto da quattordici pilastri, che raccordavano sette a sette gli enormi archi a sesto acuto<sup>99</sup>.

Nicolò è priore della fabbrica della Cascina del Giardino già nel 1492, nominato insieme a grossi mercanti e personaggi importanti quali Lazzaro Pagnani, Agostino Trivulzio e il già citato Gabriele Paleari<sup>100</sup>. L'idea di intervenire nuovamente sull'edificio nasce forse verso il 1497, probabilmente solo in seguito alla morte di Vismara avvenuta nel 1496; sono dunque immediatamente interpellati i fabbricieri dei francescani e, contemporaneamente, i deputati del luogo della Carità – d'altra parte era stato proprio l'allora Consorzio della Carità ad aver sostenuto le spese dell'originaria costruzione – tra i quali Nicolò da Gerenzano<sup>101</sup>. Il 1 ottobre 1497 Giovanni Trivulzio, senatore del consiglio segreto, Gaspare Trivulzio, Giovan Francesco Visconti, Nazaro de Draghi e Nicolò da Gerenzano, a nome proprio e in quanto fabbricieri, nominano procuratore Bartolomeo *de Cazanigo* per ricevere il lascito di quattromila lire disposto già nel 1490 nel suo testamento da frate Antonio Barzi<sup>102</sup>. Solo dal 1502 però i deputati sono effettivamente impegnati nella gestione del cantiere,

---

<sup>99</sup> C. SANTORO, *Convento di Santa Maria al Giardino della Scala, frati minori osservanti riformati (1456 - 1810)*, in LombardiaBeniCulturali: <<http://www.lombardiabeniculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB0008DD/>>; Scheda n. 24, in *Bramantino. L'arte nuova* cit., p. 178.

<sup>100</sup> Nello stesso documento sono citati anche Carlo Trivulzio e Nazaro de Draghi, cfr. *infra*. ASMI, Notarile 4490, 5 luglio 1492; ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 51 nota 65.

<sup>101</sup> Scheda n. 24 cit., pp. 178-182.

<sup>102</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 51 nota 65.



grazie al denaro proveniente dalle ultime volontà di Paolo Casati<sup>103</sup>; dettagliate note spese sono presenti a partire dal 1506, quando si precisa che lavori ristrutturazione sono eseguiti «de commissione de domino Nicolò da Gerenzano», a cui si affiancano l'ex sovvrastante alle munizioni Francesco Corio, l'ex segretario ducale Gabriele Paleari, il cassiere Giovan Francesco Vimercati – tutti e tre già citati deputati del luogo pio della Carità – sempre sostenuti da qualche frate di S. Angelo. La parte interna della fabbrica deve essere completata entro il 1507, anche se i lavori proseguiranno con grande dispendio di risorse almeno fino al 1511<sup>104</sup>. Nel frattempo, probabilmente nel 1502-1503, Bramantino dipingeva su un pilastro della chiesa il suo *Noli me tangere*, forse per lo stesso da Gerenzano come è stato recentemente ipotizzato<sup>105</sup>; di Bramantino, dei suoi legami con la scuola di S. Maria, con il mondo orafo e con il contesto francescano si tornerà a parlare anche successivamente.

Il coinvolgimento nel luogo pio della Carità, ma probabilmente anche l'esperienza di fabbriciere maturata in ben vent'anni, sono probabilmente alla base della partecipazione alla riunione per la porta di Compedo del Duomo – cioè la porta settentrionale del transetto – nel 1503; in questa occasione, tra i ventiquattro cittadini convocati ci sono ben quattro membri del luogo pio della Carità: oltre a Nicolò da Gerenzano, per Porta Romana, si annoverano nuovamente Francesco Corio, Gabriele Paleari e Giovan Francesco Vimercati, tutti e tre in rappresentanza di Porta Nuova<sup>106</sup>. Nicolò da Gerenzano, però, sembra l'unico dei quattro direttamente coinvolto nella decisione finale: il 26 di giugno i deputati della Fabbrica del Duomo e gli esperti si riuniscono per esaminare i modelli eseguiti da Amadeo e Dolcebuono e da Solari e Briosco e, tra il più ristretto gruppo di giudici che esaminerà i modelli, si torva anche Nicolò da Gerenzano<sup>107</sup>.

Dopo il 1476 sarebbero stati molti i componenti del luogo pio della Carità che nel giro di pochi anni sarebbero entrati nel capitolo dell'Ospedale Maggiore e in altri luoghi pii, del tutto comprensibile se si considera che, per quanto riguarda l'Ospedale Maggiore, erano chiamati a procedere alla nomina dei deputati, insieme all'Ufficio di Provvisione, proprio l'allora Consorzio del Terz'Ordine, il luogo

---

<sup>103</sup> Scheda n. 24 cit., p. 182.

<sup>104</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., pp. 56, 75 nota 154.

<sup>105</sup> Sebbene il culto di Maddalena fosse molto caro ai francescani e agli ambienti legati agli ordini mendicanti, un legame particolare con la santa riguardava anche chi si occupava per professione di oggetti lussuosi. *Ibid.*, p. 57; Scheda n. 24 cit., p. 182.

<sup>106</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 56; R. CARA, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, p. 305 doc. 37.

<sup>107</sup> Insieme a lui sono nominati Facio Cardano, don Simone Sirtori, Caradosso Foppa (o in sua assenza il padre), maestro Giovanni Molteni, frate Rocco (orefice), Maffiolo Giussani, Bramantino e maestro Francesco Mandelli. CARA, *Regesto* cit., p. 306 doc. 38.

pio delle Quattro Marie, quello della Misericordia, la scuola della Divinità, quella dell'Umiltà e l'Ufficio della Pietà. Rispetto al panorama delle tradizionali *scholae*, la riforma ospedaliera aveva aperto un capitolo nuovo: la durata annuale della carica di deputato portava a un inevitabile ricambio di persone, ma l'obbligo di riconfermare un terzo dei deputati favoriva comunque la formazione di una sorta di gruppo che durava nel tempo, una tendenza accentuata dalla stabilità nella composizione dei consorzi ai quali era in gran parte delegata la scelta dei deputati dell'Ospedale Maggiore<sup>108</sup>. Non sorprende dunque trovare coinvolto anche in questo caso Nicolò da Gerenzano, deputato nel 1497-98 e priore nell'agosto del 1497<sup>109</sup>.

Sono gli stessi meccanismi a garantire il coinvolgimento di Nicolò da Gerenzano anche nelle vicende riguardanti il Monte di pietà di Milano, fin dalla sua istituzione<sup>110</sup>. Il Monte cittadino non apparteneva a quelli fondati da Bernardino da Feltre e, sebbene alcuni predicatori Osservanti avessero avuto comunque un'influenza più o meno diretta sulla sua fondazione, non si verificò a Milano ciò che accadde altrove: non fu cioè una predicazione a suscitare nella popolazione e nelle autorità il convincimento della necessità di istituire una cassa di prestito, ma l'iniziativa prese avvio da parte di un gruppo di persone che il 1 luglio 1496 inviava al duca una supplica per istituire una *schola* o Monte di pietà. L'approvazione formale giungeva il 20 agosto 1496. In essa si specificava che i presidenti avrebbero potuto possedere e acquistare a nome del Monte qualunque bene mobile, mentre per i beni immobili era consentito possederne e acquistarne per ciò che era necessario al funzionamento dell'ente; era inoltre concesso di usufruire dei redditi da beni immobili fino alla somma necessaria per il funzionamento del Monte, mentre ciò che era posseduto in sovrappiù andava venduto, rispettando la normativa valida per i beni dei luoghi pii (gli ospedali e la Fabbrica del Duomo) e la somma utilizzata dal Monte per l'attività di prestito: la formazione del capitale, quindi, derivava non solo da donazioni e legati in denaro, ma anche dalla possibilità di gestire beni

---

<sup>108</sup> Il capitolo dell'Ospedale, come più tardi avverrà anche per il Monte di Pietà, prevedeva comunque anche la presenza del luogotenente ducale. ALBINI, *Gli «amministratori» dei luoghi pii* cit., pp. 216, 227-228.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 243.

<sup>110</sup> Negli anni di fine XV non solo Milano e il suo ducato sono al centro di una disputa teologico-giuridica sul tema dei Monti di pietà, ma alcuni dei più rappresentativi esponenti dell'Osservanza francescana, sostenitori dei Monti, appartenevano proprio a illustri famiglie milanesi (come i casi di Michele da Carcano o Bernardino de Busti). Il ducato di Milano di fine Quattrocento è l'ambito entro cui si sviluppa il dibattito su liceità o meno del tasso di interesse richiesto dai Monti di pietà, già operanti da decenni in altre aree: quello milanese, comunque, era nato e operava gratuitamente quando altrove, anche nello stesso ducato, era richiesto il pagamento di un interesse. G. ALBINI, *Sulle origini dei Monti di Pietà nel Ducato di Milano*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 11, 111, 1985, pp. 69-72. Per il funzionamento del Monte di Milano si veda in particolare pp. 96-102. Le ordinazioni capitolari sono pubblicate in *Fonti per la storia del Monte di pietà di Milano*, a cura di L. Pecorella Vergnano, in P. Compostella, *Il Monte di pietà di Milano*, Milano, 1966, pp. 159-201.

immobili<sup>111</sup>. Si stabiliva inoltre il divieto di «mercantare» con i denari a prestito, configurando l'attività del Monte nella sfera dell'assistenza. Per il resto la normativa di custodia, vendita e riscossione dei pegni era simile al resto del ducato.

Ludovico il Moro interveniva però nuovamente nella vicenda l'anno successivo, deciso a rivendicare la paternità dell'iniziativa in un momento difficile per le finanze ducali. Nel 1497 quindi l'istituzione del Monte è riproposta come se fosse un'iniziativa del Moro, che preordina una processione, rivede gli statuti e richiede la presenza nel capitolo di tre luogotenenti ducali. La relazione tra la categoria dei mercanti e la nuova istituzione muta in maniera significativa poiché, in questa ulteriore redazione degli statuti, una delle differenze più vistose è proprio l'eliminazione del divieto alla concessione del prestito a fini commerciali, chiaramente indicato invece nella precedente normativa: ciò rendeva il Monte una fonte alla quale attingere nuovi capitali, inserendolo pienamente nel sistema bancario. È comunque confermata, anche in questa redazione, la gratuità del prestito; cambiano invece le modalità dell'elezione dei presidenti: ognuno dei luoghi pii designati (cioè quelli della Carità, della Pietà, della Misericordia, delle Quattro Marie, la Fabbrica del Duomo e l'Ospedale Maggiore) avrebbe nominato due rappresentanti, incaricati a loro volta di individuare quattro gentiluomini per porta; da questi ventiquattro nomi erano selezionati insieme ai rappresentanti del duca sei presidenti, che insieme ai sei dell'anno precedente avrebbero retto il Monte. Il 16 giugno 1497 si riunivano per la prima volta i deputati. L'atto finale con cui il duca rivendicava il controllo sul Monte è il decreto con cui si riservava di nominare tre luogotenenti nel capitolo<sup>112</sup>.

Nicolò da Gerenzano è presente come deputato del Monte di pietà per Porta Romana il 27 dicembre 1497, il successivo 10 gennaio 1498 e ancora il 24 gennaio; il 9 maggio dello stesso anno è citato quale priore, così come il 6 marzo 1499, quando è anche ufficiale per stimare i pegni<sup>113</sup>. È chiaro come si fosse creato alla fine del Quattrocento un «sistema organico» che offriva garanzie notevoli per il controllo dell'esercizio della carità a Milano: ne è prova che proprio il Monte di pietà condivise con altri *pia loca*, essendo le modalità di nomina simili a quelle dell'Ospedale Maggiore,

---

<sup>111</sup> Queste disposizioni si legavano al problema del pagamento degli ufficiali, che nella concezione di Bernardino andava sostenuto tramite l'introduzione di un tasso d'interesse. Operando il Monte di Milano gratuitamente, la questione del pagamento degli ufficiali è risolta in questo caso garantendo al Monte le stesse possibilità di acquisto, vendita e gestione dei beni immobili che formavano la ricchezza di altre istituzioni benefiche. ALBINI, *Sulle origini dei Monti di Pietà* cit., p. 96.

<sup>112</sup> *Ibid.*, pp. 98-102.

<sup>113</sup> *Ibid.*, p. 108; ZANOBI, *I da Gerenzano* cit., p. 51.

amministratori, notai e procuratori<sup>114</sup>. Così tra i suoi deputati si raccoglieva sia esponenti quali Geronimo e Giovanni Matteo Cusani – appartenenti a una famiglia che fin dal secolo precedente aveva notevoli interessi nel commercio, strettamente legati alla corte ducale e che avevano ricoperto cariche di prestigio, facendo parte del consiglio segreto e del consiglio di giustizia – sia personalità attive su ogni fronte dell’assistenza: Giovanni Antonio Homodeo, ma non si tratta dell’unico caso, faceva parte del capitolo del Monte, della Fabbrica del Duomo, dell’Ospedale Maggiore e delle Quattro Marie<sup>115</sup>.

Quanto fin qui esposto permette quindi di tracciare un profilo per il coinvolgimento di Nicolò da Gerenzano presso enti elemosinieri e fabbriceriali cittadini che, ancora un volta, sembra andare oltre interessi meramente devozionali o caritativi. Negli anni Ottanta Nicolò è probabilmente spinto da un interesse locale, verso il quartiere, ad aderire alla scuola di S. Maria presso S. Satiro, una scuola di recente fondazione il cui patrimonio, costituito principalmente dalla offerte degli scolari e dei fedeli, è gestito con uno scopo ben definito: l’edificazione e la decorazione della nuova chiesa, di raffinata e moderna concezione ma comunque di dimensioni raccolte. Solo una volta terminata la costruzione le offerte sono utilizzate per le elemosine e la scuola si rende finalmente esecutrice anche degli oneri e dei legati delle molte eredità e donazioni pervenute. L’attività della scuola dunque si configura essenzialmente come la gestione della fabbrica e degli artisti che vi sono attivi ed è solo nell’ottica del proseguimento del cantiere che si procede alla vendita o alla permuta dei beni immobili. I confratelli, pur comprendendo alcune eccellenze, raccolgono anche diversi parrocchiani, probabilmente esponenti di quel ceto artigianale, *gens mechanica*, estromesso solo pochi anni prima dalla gestione del Consorzio del Terz’Ordine. Negli anni Novanta Nicolò da Gerenzano è invece ormai pienamente inserito nell’ambiente mercantile milanese e, coerentemente, è attivo in quei contesti che rappresentavano l’ambito dell’azione assistenziale dei suoi potenti colleghi; il suo nuovo *status*, acquisito sul campo, gli permette l’accesso in un luogo pio, quello della Carità, che dell’estrazione sociale dei suoi deputati aveva fatto una questione di principio. La professionalità di da Gerenzano, questa volta quella di mercante, procuratore e agente per conto terzi poteva essere d’altra parte molto utile agli stessi luoghi pii: che, si ricorda, avevano una gestione particolarmente complessa, che se pure occupava numerosi stipendiati richiedeva comunque ai deputati di mettere al servizio dell’ente le competenze acquisite in qualità di mercanti,

---

<sup>114</sup> ALBINI, *Gli «amministratori» dei luoghi pii* cit., p. 229.

<sup>115</sup> Ad esempio Giovan Giacomo Barzi era attivo per l’Ospedale Maggiore e per le Quattro Marie, Tomaso da Brugora per l’Ospedale Maggiore e la Misericordia, Giovan Giacomo Crivelli per l’Ospedale Maggiore e la Fabbrica del Duomo. ALBINI, *Sulle origini dei Monti di Pietà* cit., p. 101.

uomini di governo o di leggi<sup>116</sup>. L'attività di Nicolò per il luogo pio della Carità sembra proprio quella di un abile gestore di ingenti patrimoni, così come quella per la Cascina del Giardino, dove la gestione della fabbrica e delle offerte doveva muovere volumi di denaro decisamente diversi che a S. Maria presso S. Satiro. All'allontanamento degli interessi di Nicolò sembra corrispondere anche un allontanamento fisico dalla chiesa ideata da Bramante: nel 1491 da Gerenzano chiede di essere sepolto a S. Celso, dunque ancora abbastanza vicino alla parrocchia di residenza, mentre successivamente arriva ad indicare addirittura S. Maria degli Angeli; nel 1512 Nicolò lascerà infine anche la nativa parrocchia di S. Galdino a Porta Romana per trasferirsi nella "casa da nobile" di Porta Nuova, nella parrocchia di S. Fedele<sup>117</sup>.

### **3.3. Gli scolari e il mondo orafo**

#### **3.3.1. La scuola di Sant'Eligio e le botteghe: non solo orefici.**

Si sono già illustrate alcune delle relazioni esistenti tra i protagonisti delle vicende della scuola di S. Maria presso S. Satiro e il mondo orafo – di altre ancora si avrà occasione di scrivere – così come è già stato evidenziato lo stretto rapporto geografico del complesso di S. Satiro con il quartiere dove sorgevano molte delle botteghe legate a questa produzione. Nonostante l'organizzazione della scuola degli orefici fosse regolata da statuti che si sono conservati, rimane comunque estremamente difficile definire con precisione l'ambito d'azione dell'artigiano orafo, non da ultimo perché proprio queste botteghe si dimostravano luogo di incontro e scambio di professionalità e competenze diverse. Questo aspetto faceva sì che il quartiere non rappresentasse solo un importante centro produttivo e commerciale, ma anche un ambiente artistico particolarmente stimolante.

A Milano l'attività orafa non era inquadrata nel sistema dei paratici bensì solo in una *schola*, quella dedicata a S. Eligio, patrono degli orefici. Se qualche tipo di norma per il funzionamento della corporazione vi era già nel 1343, il primo corpo di statuti pervenuto è nel *Liber iurisdictionum* del 1396, sotto il titolo «*De fabricis et aurificibus et circa eorum artem spectantibus*»: si trattava di trenta capitoli riguardanti soprattutto le norme per la lavorazione, la lega dell'argento, la timbratura degli oggetti, rivolti cioè innanzitutto a disciplinare e tutelare l'arte nell'interesse degli acquirenti. Risalgono invece solo al 1468 gli statuti della scuola di S. Eligio, approvati dal duca Galeazzo

---

<sup>116</sup> BASCAPÈ, *I luoghi pii milanesi* cit., p. 344.

<sup>117</sup> ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 34.

Maria ed emanati e stampati da Luigi XII con qualche modifica nel 1502. Nonostante i trentanove capitoli fossero in questo caso essenzialmente rivolti a regolare la vita dell'associazione, stabilendo ad esempio le procedure di nomina dell'abate, dei sindaci, dei consoli e i loro compiti, non mancavano prescrizioni funzionali al buon andamento dell'arte, quale il divieto di adoperare il marchio di fabbrica di un altro orefice, di utilizzare pietre contraffatte o vetri in oggetti d'oro e la proibizione di esercitare l'usura, pena l'allontanamento dall'arte. Alla testa della scuola vi erano un abate, tre consoli, un canevario e un collegio di otto sindaci, le cariche avevano durata annuale e un mese prima della scadenza gli ufficiali sceglievano i propri successori, che dovevano essere esaminati dai sindaci prima dell'elezione pubblica. Era possibile diventare abate solo dopo aver ricoperto la carica di console o canevario<sup>118</sup>.

Alla corporazione potevano appartenere anche i forestieri, pagando la stessa tassa d'iscrizione che i cittadini. La tassa d'ingresso era imposta già dagli statuti del 1396 ed era dovuta da «quilibet in artem fabricalem magistralem intrare voluerit, antequam banchum exponat» e dava diritto ad aprire bottega. Gli statuti del 1468 stabilivano anche «che nessuno possa ne vaglia de mo innanze piantare ne fare alcuna botega de maestro in la dicta arte ne per la dicta arte se prima non habia praticato octo anni continui in quella arte» e prevedevano inoltre una quota di ingresso di due lire imperiali per i lavoranti, o i maestri che li assumevano, mentre secondo le norme del 1396 i dipendenti ne erano esenti<sup>119</sup>. Sempre la corporazione forniva all'amministrazione pubblica gli ufficiali della Zecca<sup>120</sup>.

Gli iscritti alla scuola erano registrati in due matricole, due codici oggi appartenenti rispettivamente alla biblioteca Braidense e alla biblioteca Nazionale di Firenze, fonti però non esenti da problemi di completezza e interpretazione. Nel codice Braidense sono trascritti per ogni anno l'abate e il canevario in carica e, fino al 1494, anche tutti i nomi di chi si era immatricolato all'arte, con l'importo della tassa pagata, mentre in quello fiorentino sono elencati per ogni anno nome e cognome dell'orafo con una breve descrizione del relativo marchio, che ogni bottega doveva

---

<sup>118</sup> SANTORO, *Antichi Statuti* cit., pp. 5-7; ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. X-XVII.

<sup>119</sup> L'entità della cifra che i maestri dovevano versare per entrare nella corporazione variava nel corso degli anni: nel 1468 era di dieci fiorini d'oro (trentadue soldi per fiorino) ma era aumentata di nuovo tra 1469 e 1470, quando raggiunge le sedici lire imperiali, un probabile tentativo di chiusura dell'arte. ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. XII-XIII; SANTORO, *Antichi Statuti* cit., p. 34.

<sup>120</sup> ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. XVI.

esporre<sup>121</sup>. Entrambe i codici, inoltre, riportano alcuni elenchi di beni mobili e immobili posseduti dalla corporazione (oggetti e arredi, case e terreni a Milano con relativi fitti) e registri di atti privati riguardanti la scuola o i suoi membri, quali testamenti, registrazioni di crediti, contratti per l'acquisto di metalli preziosi; è evidente che i beni immobili della scuola fossero numerosi, di alto valore e che i locatari fossero quasi sempre degli orefici<sup>122</sup>.

Le matricole, al di là dello stato d'integrità in cui si siano conservate, possono fornire comunque una visione e una conoscenza solo parziale delle molteplici personalità attive nel mondo della lavorazione e del commercio dei metalli preziosi: interi settori ne erano esclusi statutariamente, quali i già citati mercanti d'oro e i maestri battiloro: proprio questi ultimi rifornivano di oro in foglia sia le botteghe di oreficeria che quelle di pittori, miniatori, scultori in legno, tutte realtà artistiche che delle preziose lamine facevano largo uso<sup>123</sup>. La sensazione è che dalla scuola di S. Eligio fossero esclusi anche gli intermediari che fornivano prodotti di oreficeria ma che non esercitavano materialmente l'arte – si veda più oltre il caso di Giovanni Antonio Castiglioni, fornitore ducale e attivo per più di un ventennio per la Zecca – o coloro che magari avevano riconvertito un'attività professionale inizialmente diversa. D'altra parte è anche evidente che la corporazione milanese fosse molto meno rigida e strutturata, ad esempio, del suo equivalente fiorentino, città dove il mestiere orafo riceveva un preciso inquadramento già nel 1322 entro la vasta organizzazione di una delle più importanti Arti cittadine, quella di Por Santa Maria, tanto che attraverso le matricole dell'arte è addirittura individuabile per il XV secolo la ripartizione degli

---

<sup>121</sup> Nel codice Braidense per ogni maestro sono indicati solamente nome e cognome, senza il patronimico o la parrocchia di residenza; oltretutto spesso lo stesso nome ricorre più volte, ad esempio per soluzione rateale della quota o per la ripartizione della quota stessa tra uno o più soci. *Ibid.*, pp. XIV-XVI. L'obbligo della registrazione del marchio esisteva probabilmente dal 1453. *Ibid.*, p. XX. Nelle due matricole non si verifica un'esatta corrispondenza tra gli orafi iscritti all'arte e i marchi registrati, poiché non tutti i maestri aprivano necessariamente bottega; più difficile invece spiegare perché alcuni degli orafi che avevano registrato un marchio non risultino nell'elenco degli iscritti all'arte, ma non è da escludere che i due codici possano essere giunti a noi parzialmente incompleti.

<sup>122</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>123</sup> P. VENTURELLI, «Col bel smalto et oro». *Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2011-2012), a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, p. 50.

iscritti nelle diverse specialità<sup>124</sup>. Le matricole milanesi non solo non specificavano l'effettiva competenza del *magistro*, ma nemmeno le due versioni degli statuti identificavano chiaramente chi si dovesse iscrivere all'arte, trattandosi semplicemente de «li capituli e ordine de li fabri e aurifici di Milano» (1468): è evidente che il «faber» in questo contesto non è certo il comune fabbro – e i capitoli trattano di argento e oro – eppure bisognerà riconoscere essere questo un termine molto generico, che poco aiuta a chiarire.

Non si può nemmeno ignorare che numerosi artigiani, pur non esercitando la pura oreficeria, erano comunque attivi nelle botteghe orafe. La produzione milanese era infatti caratterizzata, per la stessa natura delle sue opere e soprattutto dei suoi celebri smalti, da un'ottica aperta ai collegamenti tra prodotti orafi, pittorici e di minio: così ad esempio la celebre tecnica degli smalti traslucidi su fondi di argento lavorati a bulino, produzione di punta dei maestri lombardi, alla metà del Quattrocento si era volta verso nuove sperimentazioni, fino ad arrivare a raffigurazioni in opaco, lumeggiate e riprese con finiture in oro, con effetti contigui proprio a quelli dell'arte minatoria<sup>125</sup>. L'alta qualità del prodotto era garantita non solo dalla squisita esecuzione tecnica, ma anche dall'aggiornato gusto artistico dei maestri, che avevano ben presenti gli sviluppi della pittura e della scultura nel ducato, sia dal punto di vista stilistico e compositivo che iconografico<sup>126</sup>. Una presenza rilevante per la storia degli smalti lombardi di fine Quattrocento era stata quella di Leonardo da Vinci e non è da escludersi che proprio il suo allievo Marco d'Oggiono – che aveva compiuto un apprendistato in

---

<sup>124</sup> *L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra, Firenze, Studio per edizioni scelte 1977, p. 144. Nelle matricole si registrano orafi aurari, argentari e ottonai, gioiellieri, venditori di cinture d'argento e di gioie, battiloro, filatori d'oro e d'argento. *Ibid.*, pp. 168-169, 172-173. Nel 1411 si stabiliva addirittura che gli artigiani attivi nell'oreficeria, quale che fosse la loro specializzazione, potessero tenere bottega soltanto lungo la direttrice che andava dalla porta di Borgo San Lorenzo fino a tutto il Ponte Vecchio, includendo anche divieto di aprire botteghe in luoghi appartati e occulti. *Ibid.*, p. 190. A Milano, invece, la contrada di S. Michele al Gallo e la zona adiacente occupata dalla parrocchia di S. Tecla non erano le uniche sedi di abitazioni (che generalmente coincidevano anche con le botteghe) degli orafi milanesi. P. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, Credito Artigiano, 1996, pp. 15-16. Gli statuti, d'altra parte, non contenevano alcuna prescrizione o divieto relativo alla localizzazione delle botteghe orafe.

<sup>125</sup> Gli smalti secondo la tipologia del traslucido, su fondi di argento lavorati a bulino, erano ampiamente sperimentati nei laboratori lombardi già durante il XIV secolo. La tecnica del traslucido alla metà del Quattrocento si era volta verso nuove sperimentazioni: le raffigurazioni, come nel passato, erano ancora preparate su una sottile lamina argentea incisa a bassissimo rilievo, ma allo stesso tempo le superfici libere dal contorno si era animate attraverso una fitta e profonda righettatura diagonale. Un'ulteriore trasformazione porterà il tratteggio su tutta la superficie argentea e verrà introdotto il principio delle raffigurazioni in opaco. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri cit.*, p. 46.

<sup>126</sup> Dal punto di vista iconografico, ad esempio, spiccava negli smalti il riferimento alla particolare soluzione che coniuga in una sola immagine gli episodi di *Trasfigurazione*, *Resurrezione* e *Ascensione*, con Cristo che sale al cielo, al di sotto un sepolcro scoperto, affiancato da guardie atterrite, una soluzione strettamente legata al duca Galeazzo Maria, che l'aveva fatta rappresentare sia a Vigevano che nel castello Sforzesco. Più di uno smalto presenta, invece, forti affinità con l'arte di Foppa, un autore, si vedrà, ben conosciuto agli orefici lombardi. VENTURELLI, «*Col bel smalto et oro*» cit., pp. 39-40.



miniatura – si cimentasse anche in questa produzione<sup>127</sup>. Concreta è infatti la possibilità che alcuni miniatori abbiano esercitato l'arte degli smalti a pittura, come Badassarre *de Coldiratis da Milano*, attivo per lo *scriptorium* cremonese dei fratelli Gadio, che il 22 agosto 1478 era stato pagato per «dorare ossia dipingere alla pennella con oro macinato e colori fini gli smalti della Croce d'Argento della Chiesa maggiore» cioè la cosiddetta *Grande Croce* del Duomo di Cremona<sup>128</sup>. Infine anche la tecnica incisoria impiegata dalla neonata stampa calcografica era essenzialmente un'ulteriore applicazione della pratica di incidere sui metalli preziosi, estesasi poi anche all'arte delle armature<sup>129</sup>. Un procedimento antico come quello del niello, in particolare, aveva reso famoso il fiorentino Maso Finiguerra, tra i primi ad aver saputo abilmente sfruttare questa tecnica anche per riprodurre sulla carta i modelli delle proprie composizioni orafe<sup>130</sup>.

Per alcune assenze dalle matricole – tra cui anche quella di Bernardino Prevedari, forse a questo punto non del tutto sorprendente – si ritrovano nelle stesse e nelle botteghe anche nomi, forse, inaspettati. Il primo è quello di Bartolomeo Suardi, il Bramantino, il cui patto di apprendistato di sei anni «ad laborandum et adiscendum artem fabricarie» è stipulato l'8 dicembre 1480<sup>131</sup> con il maestro Francesco *de Camperiis*, forse registrato nelle matricole nel 1496 e 1502<sup>132</sup>. All'atto sono presenti in qualità di testimoni ben tre personalità legate al mondo orafo e iscritti alle matricole, cioè Filippo Trivulzio,<sup>133</sup> Francesco da Castello e Antonio Ambrogio Solario: un Francesco da Castello è ricordato nel 1481 e potrebbe forse trattarsi del miniatore autore dei *Coralì Pallavicino*,

---

<sup>127</sup> Il maestro fiorentino aveva dimostrato in diverse occasioni il suo interesse per il settore orafo. Per quanto riguarda gli smalti, in particolare, si era occupato dello smalto rosso e congetturato soluzioni per ottenere «colore bello azzurro»; egli fornisce inoltre una fonte scritta per una particolare variante degli smalti, quella a pittura su rame, una produzione peculiare degli anni del Moro che riproponeva, a un secolo di distanza, una procedura orafa tipica degli anni di Gian Galeazzo, primo duca Visconti. *Ibid.*, pp. 40-41, 44. Per una trattazione completa del rapporto di Leonardo con l'arte orafa si veda Ead., *Leonardo da Vinci e le arti preziose* cit.

<sup>128</sup> VENTURELLI, «*Col bel smalto et oro*» cit., pp. 43-44.

<sup>129</sup> VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri* cit., p. 25.

<sup>130</sup> La tecnica del niello prevede l'iniziale incisione della lastra di argento o d'oro con il bulino e il successivo riempimento dei solchi con un composto nerastro poi fissato a fuoco, quindi la lastra viene ripulita da imperfezioni. Cellini e Vasari ne fanno una gloria fiorentina, ascrivendone a Maso Finiguerra l'invenzione. È sempre Vasari a descriverne il metodo: dopo aver inciso la lastra in metallo, prima di riempirne i solchi, era possibile ricavare con un complesso sistema di calchi e controcalchi dei perfetti facsimili in zolfo: questi, riempiti nei solchi di inchiostro tipografico, potevano a loro volta venire impressi su carta umida, creando un perfetto omologo come dalla matrice di rame incisa. L'impiego di calchi e controcalchi era da sempre un comodo espediente per orafi, glittici e incisori di coni per controllare il procedere del lavoro e conservarne memoria. M. COLLARETA, *I nielli di Maso Finiguerra e l'arte lombarda del Rinascimento*, in *L'utilizzo dei modelli seriali* cit., pp. 45-46.

<sup>131</sup> SIRONI, *Documenti inerenti* cit., p. 42; ROMANO, *Per un documento* cit., 199-200. Cfr. anche paragrafo 3.6.

<sup>132</sup> La lettura incerta del cognome potrebbe risolversi in Francesco *de Caxeriis* o *Caseriis*. Francesco *de Caxeriis*, canevario nel 1502; Francesco *de Caseriis*, console nel 1496. ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. 71, 73.

<sup>133</sup> Un Filippo Trivulzio registra il proprio marchio nel 1482 ed è console nel 1483. *Ibid.*, pp. 138, 68.

nelle cui opere sembra potersi riconoscere l'uso di tecniche orafe quali lo sbalzo, la filigrana, il martellamento e la granulazione<sup>134</sup>; anche Antonio Ambrogio Solario, pittore, era iscritto all'Università degli orefici e aveva ricoperto la carica di *superstans zeche* nel 1488<sup>135</sup>. Un altro caso esemplare è quello dell'editore, tipografo e commerciante Filippo Cavagni da Lavagna, probabile autore delle tre già menzionate illustrazioni del 1479 nel *Summola di pacifica coscienza*, che aveva compiuto un apprendistato (seppure particolare) presso una bottega orafa, risultava iscritto alle matricole e aveva continuato a intrattenere per tutta la vita rapporti con questo ambiente<sup>136</sup>. Una personalità attiva su più fronti è infine quella di Giovanni Ambrogio de Predis, già ricordato fideiussore di Agostino Fonduli nel contratto con la scuola di S. Maria del marzo 1483. Pittore e miniatore, trattava sicuramente anche in oggetti preziosi: già nel 1479 era citato insieme al fratello Bernardino nella lista «operariorum fabrice monete» di Milano, nel 1494 aveva affidato a Filippo Arzono e Bernardino Carnago un bacile e una borsa d'argento dorato con figure a smalto, perché fossero vendute a Roma, mentre all'inizio del Cinquecento era coinvolto in una causa riguardante il mancato pagamento di alcuni oggetti d'argento dorato. Nel 1498 era invece implicato nelle vicende per la vendita di una preziosa coperta ricamata all'imperatore Massimiliano I, forse in quanto

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 137; P. VENTURELLI, *Il tabernacolo Pallavicino. Considerazioni sulle botteghe orafe di fine Quattrocento tra Milano e Lodi*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile - 5 luglio 1998), a cura di M. Marubbi, Cinisello balsamo, Silvana Editoriale, 1998, p. 88.

<sup>135</sup> Un Antonio Ambrogio Solario (lo stesso pittore?) è ricordato nel 1490. ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., p. 70. VENTURELLI, *Gioielli e gioiellieri* cit., p. 25.

<sup>136</sup> Filippo Cavagni non solo ebbe formazione orafa, ma a questa attività sembrò sempre legato. La sua formazione ci è nota attraverso l'atto del 27 marzo 1458, quando il padre accompagna il figlio Filippo, ventiquattrenne, dall'orefice e «magistro a fabraria» Gottardo Crivelli, che risulta iscritto nelle matricole dal 1453; gli accordi prevedevano che l'apprendista prestasse per un biennio «exercitium et operam in arte et exercitio incidiendi in anello et aniellandi et in exercitio fabrarie auri et argenti et similibus» e l'orefice si impegnava a insegnargli questa tecnica, il niello, fornendo un banco e gli strumenti per tale lavoro. Era inoltre tenuto a lasciar compiere a Filippo tutti gli esperimenti che il giovane volesse fare e a lasciargli perdere tutto il tempo che avesse voluto a disegnare («et perdere illud tempus quod sibi placebit in designando vel aliter»); padre e figlio si assumevano l'onere di fornire l'intero quantitativo d'argento necessario per gli esperimenti e avrebbero dato a maestro Gottardo la metà di quanto ricavato dalla vendita di questi manufatti. Filippo si occupò poi a più riprese di oreficeria, anche se in modo marginale e indiretto. Al ritorno dall'esilio, nel 1470, è accolto nella scuola degli orefici e gli venne concessa l'insegna da esporre sulla bottega; nel giugno del 1471 però Filippo subaffittava per quindici mesi all'orefice Bartolomeo da Lecco (aggregato alla corporazione dal 1467) una *statio*: il documento non indica l'attività praticata, ma nel contratto d'affitto questa confinava con i locali di Filippo Cornaggia e Giovannino Mantegazza, a loro volta orefici. Nel 1471 Ambrogio Cavagni aveva preso in affitto con l'orefice Giovanni Maffeo Foppa (padre di Caradosso?) dei locali confinanti con la stamperia di Filippo. Foppa e Filippo, due mesi dopo si dichiarano debitori verso Dionigi da Sesto «occaxione auri et argenti laborati». Negli anni successivi e occasionalmente Filippo risultò più volte debitore, oltre che per libri e altra mercanzia, anche «occaxione auri et argenti laborati»: forse si dedicava più al commercio di preziosi che alla loro fabbricazione. GANDA, *Filippo Cavagni da Lavagna* cit., pp. 56-58, pp. 83-86.

autore dei disegni per i decori o forse per via dell'attività paterna e dello zio, che trafficavano in drappi e avevano una tintoria<sup>137</sup>.

### **3.3.2. Ambrogio da Arcore: priore della scuola di Santa Maria presso San Satiro, abate degli orefici**

Almeno uno degli scolari di S. Maria presso S. Satiro apparteneva però con certezza alla scuola degli orefici di S. Eligio: Ambrogio da Arcore, della parrocchia di S. Satiro, uno dei tre *nobilibus viris* che aveva compiuto l'acquisto di proprietà del 10 ottobre 1478 e il primo degli scolari, presumibilmente, ad esercitare la carica di priore, nel 1481. È nominato nei già citati atti della scuola del 2 novembre 1479, 29 dicembre 1481, 2 gennaio 1482, 11 marzo 1483, 7 maggio 1483, oltre che in quelli del 18 dicembre 1479, 19 luglio 1481 e 7 novembre 1482<sup>138</sup>. Si conserva inoltre il suo testamento del 23 giugno 1483, un documento particolarmente interessante sia per le informazioni contenute circa la sua professione sia per quelle relative al legame con la scuola, e la chiesa, di S. Maria<sup>139</sup>. Ambrogio, comunque, è ancora presente al capitolo della scuola del 27 dicembre 1483<sup>140</sup>, mentre non è nominato nei documenti successivi. Attraverso il testamento sembra davvero possibile confermare che Ambrogio da Arcore corrisponda al maestro che nel 1445-1446 pagò in due soluzioni la tassa per entrare nella scuola di S. Eligio, di cui divenne abate nel 1477<sup>141</sup>.

Nel lungo testamento rogato da Salomone Sudati il 23 giugno 1483, Ambrogio da Arcore, che moriva senza figli, indicava infatti nel nipote Bartolomeo *de Ghisulfis*, figlio della sorella, il destinatario dell'«apotece mee a fabro» situata nella parrocchia di S. Galdino (la stessa parrocchia dove aveva sede anche la casa-laboratorio di Nicolò da Gerenzano) e dei suoi «fornimenta et utensilia apta ad laborerium artis fabri». Nominava inoltre nelle sue disposizioni testamentarie anche un «consaguineo germano», Ottone da Arcore, figlio del defunto Blasio, evidentemente quel Blasio *de Archuri*, fratello di Ambrogio, che nel 1476 agiva quale sindaco della parrocchia di S.

---

VENTURELLI, «*Col bel smalto et oro*» cit., p. 45; per la figura di Giovanni Ambrogio de Predis si veda anche Ead., *Documenti inediti per Giovanni Ambrogio de Predis. Tra miniatura, oreficeria e questioni di metodo*, «Arte Cristiana», 830, 2005, pp. 396-402.

<sup>138</sup> ASMI, Notarile 1555, 18 dicembre 1479; Notarile 1556, 19 luglio 1481; Notarile 2510, 7 novembre 1482 (Fondo Sironi).

<sup>139</sup> ASMI, Notarile 959, 23 giugno 1483 (segnalato anche nel Fondo Sironi)

<sup>140</sup> Cfr. tabella elezioni al capitolo 1.

<sup>141</sup> ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. 51-52, 66.

Satiro<sup>142</sup>: probabilmente lo stesso che nel 1461 era console della scuola di S. Eligio<sup>143</sup> e che, soprattutto, compariva tra confratelli di S. Maria presenti all'atto di giurare sugli statuti nel settembre 1480.

Il legame con la scuola di S. Maria, richiamata più volte nel corso del testamento, è dichiarato già in apertura delle ultime volontà: Ambrogio stabiliva infatti la propria sepoltura «in ecclesia Sante Marie Sancti Satiri ad capellam meam». Nello stabilire a favore della scuola un lascito sito nella pieve di Locate, poneva tra le condizioni che il priore e gli scolari facessero celebrare ogni anno, oltre alla messa solenne nella chiesa di San Satiro, anche messe settimanali «ad capellam meam testatoris positam in dicta ecclesia». Lasciava poi la somma di cento fiorini, che gli scolari dovevano spendere «circa ornamentum capelle mei testoris et altaris» secondo la discrezione del priore e di altri due scolari. Ambrogio da Arcore è dunque con ogni probabilità il primo scolaro a disporre, o voler disporre, di una cappella presso la nuova chiesa, che si noti a questa data, benché conclusa nella struttura, doveva ancora ricevere parte della decorazione. La sepoltura degli scolari nella chiesa era prevista dagli statuti della scuola con la licenza di priore e sindaci, di cui però non è rimasta traccia, a differenza che nel caso del 1486 di Nicolò da Gerenzano. Il generoso Ambrogio da Arcore, comunque, non dovrebbe aver avuto problemi a garantirsi una sepoltura nella chiesa. Oltre che per Santa Maria, egli stabilisce lasciti anche per la «venerande fabrice ecclesie mayoris», cioè la Fabbrica del Duomo, per l'Ospedale Maggiore e l'Ufficio della Pietà: proprio i priori della scuola di S. Maria, dell'Ospedale Maggiore e dell'Ufficio della Pietà sono nominati esecutori delle sue erogazioni testamentarie. I testimoni all'atto, comunque, sono esclusivamente scolari della scuola di S. Maria presso S. Satiro, cioè Cristoforo Visconti, Antonio da Meda, Vincenzo Gallina, Aloisio Cusani e Aloisio *de Ghisulfis*. Non è da escludere che quest'ultimo, oltre che un confratello<sup>144</sup>, sia anche parente dell'erede Bartolomeo *de Ghisulfis*.

Un'altra conferma della presenza di Ambrogio da Arcore nella scuola di S. Eligio si ricava da un interessantissimo documento pubblicato da Zanoboni: si tratta del contratto del 11 marzo 1482, con cui l'arte degli orefici commissionava a Cristoforo e Agostino de Mottis e a Vincenzo Foppa la vetrata per una finestra del Duomo, quella posizionata sopra l'altare di S. Gottardo, in cui andava

---

<sup>142</sup> Cfr. 1.1.

<sup>143</sup> ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., p. 58.

<sup>144</sup> Aloisio *de Ghisulfis* q. Giovan Pietro è presente ai capitoli della scuola di Santa Maria del 29 dicembre 1481, 28 dicembre 1482, 27 dicembre 1483, 28 dicembre 1484, 26 dicembre 1486 e 30 novembre 1488.

rappresentato «totum Testamentum Novum et totam legendam seu vita S. Elligii»<sup>145</sup>. Tra gli orefici riuniti nella chiesa di S. Michele al Gallo per la stipula dell'atto, attraverso cui i de Mottis, padre e figlio, erano incaricati della realizzazione materiale dell'opera mentre Vincenzo Foppa avrebbe fornito i disegni, vi è anche «dominus Ambrosius de Archoli filius quondam domini Francisci», di Porta Romana parrocchia di S. Satiro, uno dei sindaci e ufficiali dell'arte presenti in questa occasione<sup>146</sup>.

Il 7 settembre 1480 era già intercorso un primo accordo tra l'arte degli orefici e la Fabbrica del Duomo, con cui si concedeva alla scuola di far realizzare una vetrata, da collocarsi nella zona absidale della cattedrale<sup>147</sup>, una pratica piuttosto diffusa tra privati e paratici in quegli anni<sup>148</sup>. Il contratto con i de Mottis, che si impegnavano a «facere seu fieri facere vidriatas necessarias» per la finestra indicata, stabiliva che gli orafi avessero diritto di interrompere in qualsiasi momento l'esecuzione della vetrata, di cui non si era stabilito un numero preciso di riquadri, fissando il pagamento di dodici in dodici ogni volta che ne fossero stati terminati ventiquattro; non si accennava invece nel documento al pagamento di Vincenzo Foppa, forse stabilito in un separato accordo. La scuola si impegnavo inoltre a riservare l'esecuzione dell'intera opera ai de Mottis finché questi avessero voluto<sup>149</sup>. Sia Cristoforo de Mottis che il figlio Agostino erano artisti versatili, richiesti come pittori (nel 1481 Cristoforo appariva citato fra i membri della scuola di San Luca)<sup>150</sup> e come maestri vetrai e attivi tra Milano, la Liguria e la Certosa di Pavia tra i primi anni

---

<sup>145</sup> M.P. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di "S. Eligio" e del "Nuovo Testamento" nel Duomo di Milano (1482)*, in Ead., *Rinascimento Sforzesco. Innovazioni tecniche, arte e società nella Milano del secondo Quattrocento*, Milano, CUEM 2005, pp. 133-150.

<sup>146</sup> *Ibid.*, p. 143.

<sup>147</sup> PIRINA, *Antonio da Pandino* cit., p. 31. La finestra designata era quella «iuxta effigiem Sancti papae Martini et est fenestra una magna», mentre il documento del 1482 specificava la collocazione sopra l'altare di S. Gottardo. Difficile indicare con certezza di quale finestra si trattasse: l'altare di S. Gottardo era posto secondo alcune ipotesi sotto l'ultima finestra della navata destra prima del finestrone absidale di sud-est, secondo altre sotto il finestrone absidale medesimo. ZANOBONI, *Un Foppa ritrovato* cit., p. 139. Pirina afferma invece che l'allogazione finale almeno della vetrata di S. Eligio potesse essere alla finestra della sacrestia degli Ordinari. PIRINA, *Antonio da Pandino* cit., p. 38.

<sup>148</sup> Tra 1461 e 1472 Cristoforo de Mottis aveva realizzato per l'Università degli speciali la vetrata di S. Elena, mentre entro il 1481 aveva concluso quella di S. Giovanni Evangelista, eseguita insieme ad alcuni maestri dell'Ordine dei Gesuati per il paratico dei notai; nel febbraio 1479 ancora l'Università degli speciali aveva affidato a Niccolò da Varallo la realizzazione della vetrata di S. Giovanni Damasceno. *Ibid.*, pp. 31-32; S. BUGANZA, *Niccolò da Varallo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78, 2013: <[<sup>149</sup> ZANOBONI, \*Un Foppa ritrovato\* cit., pp. 134-135.](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-varallo_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

<sup>150</sup> C. PIRINA, *De Mottis*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 38, 1990: <[113](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-mottis_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

Sessanta e gli anni Ottanta<sup>151</sup>. Entrambi lavoravano almeno dalla metà dagli anni Settanta sia per le vetrate del Duomo di Milano che per quelle della Certosa di Pavia, cantiere quest'ultimo in cui Cristoforo e i figli Iacopino e Agostino sono documentati fino al 1479, poi probabilmente soppiantati dalla società creata fin dal 1477 da Niccolò da Varallo e il già citato Antonio da Pandino.

Alcuni indizi, tuttavia, lasciano credere che il progetto non sia in realtà stato realizzato esattamente nella forma stabilita dal contratto con la scuola degli orefici. Nel febbraio 1483, pochi mesi dopo aver ricevuto la commissione della scuola di S. Eligio, Cristoforo de Mottis stringeva una società proprio con Niccolò da Varallo per dividersi i lavori nel duomo di Milano: è forse questa la ragione per cui nel 1486 è proprio Niccolò ad essere pagato dalla Fabbrica del Duomo per dodici antelli della vetrata di S. Eligio<sup>152</sup>. Le vetrate del *Nuovo Testamento* e di S. *Eligio*, effettivamente realizzate, comunque forse non furono nemmeno finanziate dalla scuola degli orefici: sembra che, per motivi ignoti, la Fabbrica del Duomo si fosse infine sostituita al committente nei pagamenti<sup>153</sup>. Ragioni stilistiche hanno inoltre portato a negare l'esecuzione di ventisette pannelli del *Nuovo Testamento* anche a Niccolò da Varallo, identificando l'autore materiale del lavoro in Antonio da Pandino<sup>154</sup>, che nel 1483 si ricorda essere attivo con Antonio Raimondi nella chiesa di S. Maria presso S. Satiro<sup>155</sup>.

Da quanto fin qui esposto, risulta finalmente chiaro perché il nome di Ambrogio da Arcore rappresentasse una scelta di tutto rispetto quale primo priore della scuola di S. Maria presso S.

---

<sup>151</sup> Cristoforo è attivo a Genova, dove nel febbraio 1468 gli è richiesto di affrescare la cappella gentilizia di Ambrogio de Marinis nella Cattedrale di S. Lorenzo. Nel 1473 è nominato console dell'arte dei pittori genovesi, città in cui avvia una fortunata attività in società con figlio Agostino, sin da 1474 citato come *pinctor*. Anche a Milano Cristoforo è impegnato, oltre che come vetraio, come pittore: nel 1465 realizza un'ancona per l'altare della scuola della Purificazione in San Marco e all'inizio del 1473 prende a bottega Carlo de Bugis perché si eserciti «ad laborandum de arte depingendi». Un atto dell'aprile 1474 tra Stefano da Tradate e Cristoforo de Mottis è inoltre rogato nella bottega di Costantino Vaprio. S. BUGANZA, *Nuovi documenti per Cristoforo de Mottis, pittore e maestro vetraio*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 85-87.

<sup>152</sup> BUGANZA, *Niccolò da Varallo* cit.; Ead., *Nuovi documenti* cit., p. 87. Cristoforo comunque, ancora vivo alla fine di gennaio del 1485, moriva entro il 31 maggio 1486, mentre Agostino non è più attestato dopo il novembre 1484. *Ibid.*, pp. 86-88.

<sup>153</sup> Nonostante la Fabbrica del Duomo avesse fornito come prassi la quantità di materiale necessario per la realizzazione della vetrata del *Nuovo Testamento* e di S. *Eligio* e per quella di S. *Giovanni Damasceno*, è sempre la stessa Fabbrica che nel ventennio 1480-1500 corrisponderà a Nicolò da Varallo, mese per mese, un compenso fisso per pannello di dieci lire, modalità di pagamento stabilita sia dall'Università degli speciali che dalla scuola degli orefici. Dato che le uniche grandi vetrate in opera negli anni considerati sono queste tre, come confermato anche dalla quantità di materiale fornito, sembra che, per motivi ignoti, la Fabbrica del Duomo sia sostituita ai committenti nei pagamenti. PIRINA, *Antonio da Pandino* cit., pp. 37-38.

<sup>154</sup> *Ibid.*, pp. 39-41.

<sup>155</sup> Cfr. 2.1.3.

Satiro: benestante, ben inserito nel quartiere, attivo da quasi quarant'anni nell'ambito orafa, di cui era evidentemente un rispettato esponente, con contatti nel mondo artistico milanese. La sua bottega aveva sede nella stessa parrocchia in cui si trovava la casa-atelier dei da Gerenzano, a pochi passi dalla sua casa di S. Satiro. Ambrogio da Arcore, oggi una personalità semi sconosciuta, tra 1478 e 1483, grazie alle cariche ricoperte per la scuola di S. Maria e per quella degli orefici, fu di fatto tra i committenti di alcune delle più interessanti realizzazioni dell'arte lombarda di quegli anni.

### **3.3.3. Oltre Milano: alcuni suggerimenti per gli scolari Ambrogio Pozzi e Pietro de Antonianis de Placentia**

Un altro scolaro potrebbe però essere coinvolto nella realizzazione di un'opera esemplare: la cosiddetta *Grande Croce* del Duomo di Cremona, uno dei rarissimi pezzi di oreficeria quattrocentesca milanese firmato e datato<sup>156</sup>. Un'opera straordinaria, non esente però da problemi, nonostante l'iscrizione apposta sulla stessa reciti chiaramente AMBROSIVS DE PVTEO ET AVGVSTINVS DE SACCHIS AMBO MEDIOLANENSES \*1478\* HANC CRUCEM FECERVNT. I tentativi di identificare Ambrogio Pozzi si sono finora basati esclusivamente sull'impiego della matricole degli orefici, che si ricorda riportano esclusivamente nome e cognome del maestro, senza nemmeno specificare patronimico e parrocchia di residenza. Così Ambrogio Pozzi avrebbe registrato il proprio marchio (un San Sebastiano) nel 1475 e avrebbe rivestito il ruolo di canevario nel 1484; nel 1482, inoltre, risulterebbe nominato tra i vicini della chiesa di S. Michele al Gallo in un atto scuola di S. Eligio, con cui si approvavano gli accordi tra parrocchiani e orefici per la costruzione di una bottega contigua alla chiesa<sup>157</sup>. I Pozzi, però, erano numerosi e le botteghe diverse anche se attive contemporaneamente: il nome di Ambrogio, comunque, non appare in nessuno dei documenti pubblicati da Venturelli<sup>158</sup> e anche i recenti tentativi di attribuire alcune

---

<sup>156</sup> S. BÜCHI, *Gli orefici a Milano: la Corporazione di S. Eligio dal XIV al XIX secolo*, Milano, Associazione orafa lombarda 1979, p. 7.

<sup>157</sup> G. RODELLA, *La Grande Croce. Un percorso nella cultura artistica padana del Quattrocento*, in *La Grande Croce del Duomo di Cremona: storia e restauro*, Cremona, Banca popolare di Cremona, 1994, p. 28. ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., pp. 68, 136, 169.

<sup>158</sup> P. VENTURELLI, *Oreficerie e orafi milanesi (sec. XV). Documenti inediti per alcune croci e un'opera (Beltramino de Zutti, i Pozzi, i Crivelli)*, in *Arte e storia di Lombardia: scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l., Società editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 85-98.

opere a una cosiddetta bottega dei Pozzi non sono fondate su basi documentarie<sup>159</sup>. Agostino Sacchi, addirittura, non risulta nemmeno iscritto alle matricole degli orefici milanesi, cosicché nonostante la stessa croce riporti chiaramente la specifica «ambo mediolanenses» sono state ipotizzate per Sacchi anche provenienze differenti<sup>160</sup>.

Un Ambrogio *de Putheo*, però, è presente al giuramento sugli statuti della scuola di S. Maria presso S. Satiro del 1480, alle elezioni del 28 dicembre 1482 e a quelle del 27 dicembre 1483, anni in cui risultava abitare nella parrocchia di S. Michele al Gallo: con ogni probabilità quindi corrisponde almeno al personaggio citato nel documento del 1482 riportato nelle matricole, relativo ai vicini della chiesa di S. Michele al Gallo. Data la concentrazione di botteghe orafe nelle contrade è possibile che egli sia lo stesso iscritto alle matricole degli orefici e, allo stato attuale delle cose, nulla vieta di ipotizzare che sia anche uno dei due autori della *Grande Croce* del Duomo di Cremona.

Un oggetto straordinario, commissionato in un periodo della vita della cattedrale in cui si realizzavano per l'interno nuovi e ricchi arredi; la *Grande Croce*, che si aggiungeva a un considerevole patrimonio di oreficerie e suppellettili già posseduti dal Duomo, era probabilmente un arredo da mantenere stabile, come dimostrerebbe la sua complessa struttura. La prima notizia che riguarda l'opera è del 1470, quando alla fine dell'ottobre di quell'anno Pozzi e Sacchi ricevono già un primo pagamento, forse un acconto per le spese da sostenere o forse il saldo per l'ultimazione di una prima parte del lavoro; nel 1477 il miniatore Coldiradi è incaricato della doratura e smaltatura dell'opera e, infine, nel 1478 sono registrati compensi per gli interventi di saldatura del basamento.<sup>161</sup> La croce è caratterizzata da un altissima valenza architettonica e presenta quella complessità strutturale tipica delle oreficerie milanesi, spesso ispirate al gotico; il manufatto, comunque, testimonia anche una buona conoscenza di diverse esperienze della seconda metà del Quattrocento, non solo proprie dell'oreficeria ma anche di altre discipline artistiche quali la miniatura, la scultura e l'architettura, non solo lombarde ma anche venete e toscane. È stretta la

---

<sup>159</sup> *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza: Milano al centro dell'Europa*, a cura di M. Natale e S. Romano, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), Milano, Skira, 2015. Sono attribuite alla bottega dei Pozzi il *Reliquario degli Innocenti* del Museo della Basilica di S. Ambrogio (cat. III. 26, pp. 232-233) e l'*Ostensorio di Voghera* delle Raccolte d'arte applicata del Castello Sforzesco (cat. III. 33, p. 236); sarebbero invece un diretto precedente della bottega le statuette di *S. Giovanni Battista*, *S. Andrea* e *S. Simone* del Tesoro del Duomo di Vercelli (cat. III.15 a-c, pp. 228-229).

<sup>160</sup> L'origine cremonese di Agostino Sacchi sarebbe avvalorata da una nota documentaria del 6 marzo 1494, con cui maestro Agostino Sacchi figlio di Melchiorre della Vicinia di S. Elena di Cremona si impegnava ad eseguire un calice d'argento; da un atto notarile milanese del 18 settembre 1478 risulterebbe invece un altro *Augustinus de Sachis f. Giovanni*, proveniente da Pavia, che aveva fatto stilare un atto di procura. RODELLA, *La Grande Croce* cit., p. 28.

<sup>161</sup> *Ibid.*, p. 29.



corrispondenza con alcuni elementi elaborati da Filarete, come la struttura ottagonale delle torri suddivise in più piani, mentre le testine, le espressioni caricaturali e i mezzi busti inseriti nelle lunette, nei tondi e nei timpani sembrano dar prova di una connotazione spiccatamente lombarda, riconducibile alle decorazioni plastiche quali gli occhi della facciata dell'Ospedale Maggiore e del Banco Mediceo. Le figure maggiori del Calvario, invece, sembrano rifarsi a canoni espressivi di ispirazione donatelliana e mantegnesca<sup>162</sup>.

Anche per un altro scolaro si può purtroppo rimanere per ora solo nel campo delle ipotesi<sup>163</sup>: Pietro *de Antignianis* o *de Antonianis de Placentia*, detto da Crema, priore della scuola di S. Maria presso S. Satiro nel 1484 e nel 1487. Una personalità che doveva essere di qualche rilievo se si guarda a chi, come lui, ricopre questa carica nel corso degli anni Ottanta, cioè i già noti Ambrogio da Arcore e Nicolò da Gerenzano nonché Cristoforo Visconti, di nobili natali e appartenente a un ramo secondario dei Visconti di Somma Lombardo<sup>164</sup>. Pietro da Crema è attestato nella scuola almeno dal 28 dicembre 1482 e, benché eletto priore alla fine del 1483, non sembra essere presente al successivo capitolo del 28 dicembre 1484, quando fa le sue veci il vicepriore Cristoforo Visconti; in questa occasione Pietro, comunque, è nominato sindaco della scuola. È documentato anche alle successive elezioni del 26 dicembre 1486, quando è nominato priore, e dell'11 novembre 1488<sup>165</sup>.

Il nome di Pietro da Crema compare anche in due consuntivi a partita doppia datati 1489 e 1490 riferiti alla scuola e alla fabbrica di S. Maria, documenti che si riferiscono a un libro mastro perduto dei dati e receipti di quegli anni, come attesta l'indicazione di fogli relativi ai nomi via via menzionati, e di conseguenza di difficile comprensione<sup>166</sup>. Tra i «debitori» risultano oltretutto anche i nomi di diversi artisti, pertanto discordi sono i pareri se si tratti effettivamente di debitori verso la scuola o se, piuttosto, gli artisti fossero indicati con questa dicitura poiché si riportavano pagamenti di opere che, all'atto della registrazione, non erano ancora state concluse, rimanendo quindi in sospeso<sup>167</sup>. È pertanto problematico, in mancanza di maggiori specifiche, inquadrare anche la presenza dei nomi di alcuni scolari tra i cosiddetti debitori, tra cui appunto quello di Pietro da

---

<sup>162</sup> *Ibid.*, pp. 33-41.

<sup>163</sup> Per gli scopi di questo lavoro non si è ancora effettuata una ricerca sui documenti notarili relativi esclusivamente alla sua persona e alla sua attività, se esistenti. L'annotazione relativa a un suo testamento (di cui non vi è l'estesa) è in ASMI, Notarile 2513, 1 ottobre 1485.

<sup>164</sup> ROSSETTI, *Un'ancona dorata* cit., p. 54.

<sup>165</sup> Cfr. tabella elezioni capitolo 1.

<sup>166</sup> G.B. SANNAZZARO, *Per S. Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, «Raccolta Vinciana», 25, 1993, pp. 64-65.

<sup>167</sup> Tra gli artisti e artigiani nominati ci sono Giovanni Antonio Amadeo, il Bramantino, Francesco Cazzaniga, Antonio Raimondi, Giovanni Torriano, Antonio da Pandino e *magistro Leonardo fiorentino depinctore*. *Ibid.*, pp. 65-73.

Crema, che risulta nominato entrambi gli anni per la cifra di 818.17 lire, la più alta registrata: che si tratti effettivamente di un debito o meno, l'entità della cifra è di certo considerevole.

La scelta di associare il nome di Pietro da Crema proprio al contesto orafa è stata dettata da alcune tracce bibliografiche, seppure flebili, che porterebbero fuori Milano, in particolare a Roma e a Napoli. Bulgari, nella sua opera dedicata agli orafi romani, riporta le seguenti notizie di un certo Pietro da Crema milanese, tratte dai mandati camerati del Sacro Palazzo Apostolico: il 31 gennaio 1485 è dato ordine di pagare a m<sup>o</sup> Pietro orefice di Milano cinquecento fiorini in acconto sul prezzo di alcuni *Vasi* di argento forniti a papa Innocenzo VIII; il 29 aprile il 20 maggio e il 23 giugno 1485, m.<sup>o</sup> Pietro da Crema riceve prima trecentottanta, poi duecento e infine seicentonovanta fiorini in conto del credito che ha verso la Reverenda Camera Apostolica; infine il 31 gennaio 1487 m<sup>o</sup> Pietro da Crema riceve un altro acconto di duecento fiorini dalla medesima<sup>168</sup>. Di Pietro da Crema (di nuovo, si tratta dello stesso?) vi sarebbe anche una testimonianza napoletana: «Re Ferdinando I d'Aragona addì 31 agosto 1489, fece dare a Pietro da Crema duc. 210 pel prezzo d'una conetta d'argento dorato, raffigurante la passione di Cristo, tutta smaltata»<sup>169</sup>. Potrebbe trattarsi di mere coincidenze ma, riferendosi al pagamento del 31 gennaio 1487, non si può non notare che Pietro da Crema, eletto da pochi giorni, viene sostituito nella carica di priore della scuola di S. Maria proprio tra il 4 gennaio e il 12 marzo 1487<sup>170</sup>, così come sembra non essere stato presente a Milano nemmeno alla fine del dicembre 1484, in prossimità del pagamento romano del 31 gennaio 1485.

Altre interessanti considerazioni possono derivare dalla provenienza di Pietro, che forse era ormai semplicemente milanese, ma che porta nel nome ben tre indicazioni, per così dire, geografiche: «de Antonianis/de Antignanis»<sup>171</sup>, «da Piacenza» e «detto da Crema». Non è da escludere, ma forse è un'ipotesi troppo arrischiata, che abbia un qualche ruolo nel coinvolgimento a S. Maria presso S. Satiro del team composto dai fratelli Giovanni e Gabriele Battagio (di Lodi) e da Agostino Fonduli (nativo di Crema e genero di Giovanni). Schofield, ad esempio, collocando l'opera dei Battagio per S. Maria già a partire dal 1478, ipotizza una loro chiamata proprio grazie a connessioni nella città natale, Lodi: Domenico da Lonate, nominato rettore di S. Satiro il 1 ottobre 1478 era infatti di

---

<sup>168</sup> C. BULGARI, *Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato*, 6 voll., Roma, L. Del Turco; poi U. Bozzi; poi F.lli Palombi, 1959-1983, I. Roma, stampa 1980, p. 279.

<sup>169</sup> G. BRESCIANO, *Documenti inediti concernenti artisti napoletani del Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico per le province napoletane», 52, 1928, p. 370.

<sup>170</sup> Cfr. tabella elezioni capitolo 1.

<sup>171</sup> «Antognano (anticamente *Antonianus*) poscia *Antignano* [...]» L. MOLOSSI, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, 1832-1834, p. 6

questa città e forse proveniva da Lodi anche Protasio de Lonate, il sacerdote che nel 1483 si impegnava a servire messa per la chiesa di S. Maria, con un contratto a cui era presente in qualità di testimone proprio Gabriele Battagio<sup>172</sup>. Sembra però significativa anche la provenienza ora suggerita per Pietro, scolaro e priore, tanto più che Crema, Lodi e Piacenza non rappresentano solo le città di provenienza degli artisti appena citati, ma anche i contesti dei cantieri in cui essi saranno impegnati negli anni successivi alla loro attività presso S. Maria.

Se si ritornerà successivamente sul coinvolgimento dei fratelli Battagio in questa fabbrica, individuando anche un altro possibile tramite, sembra invece ancora questa la sede per spendere qualche ulteriore considerazione sulla chiamata di Agostino Fonduli nel cantiere. Documentato a Milano almeno dal 2 settembre 1482, quando già risulta procuratore di Giovanni Battagio, il suo nome ricorre nel periodo successivo legato in più di un'occasione a quello di Antonio da Meda<sup>173</sup> e Giovanni Ambrogio de Predis<sup>174</sup>: circostanze che hanno indotto a ipotizzare che fossero questi i tramite per la sua chiamata a Milano e più in particolare una presunta ramificazione padovana della bottega dei Meda, «[...] sulla scia dei fiorenti contatti di orafi e modellatori tra Lombardia e Veneto»<sup>175</sup>. Senza arrivare a fare nomi così specifici, non è in effetti da escludere che la chiamata del Fonduli fosse una questione di famiglia, ma non solo in quanto genero di Giovanni Battagio: per quanto la produzione scultorea di Agostino si limiti alla terracotta, il nonno, il padre e lo zio si erano invece cimentati anche nella lavorazione dei metalli. Il nonno Fondulino, nominato per lo più proprio come *faber*, gestiva una bottega polivalente, tanto che è registrato tra 1440 e 1449 nel libro spese del convento di S. Agostino di Crema per due calici d'argento, alcune statuette e un'ancona lignea realizzata per l'altare maggiore della chiesa; lo zio Bartolomeo, attestato a Vicenza dal 1471, era invece titolare di una bottega di argentieri<sup>176</sup>. Il padre Giovanni, nato a Crema e documentato a Padova almeno dal 1469 al 1485<sup>177</sup>, nel 1484 partecipava con i quotatissimi Bellano e Bertoldo alla gara per i rilievi in bronzo del «choro de fuora» della Basilica del Santo, una chiamata che lo collocava evidentemente tra gli artisti più quotati del Veneto nella stagione postdonatelliana e

---

<sup>172</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 46.

<sup>173</sup> Cfr. 2.3.4.

<sup>174</sup> Preda è fideiussore di Agostino nel contratto del 11 marzo del 1483 e fideiussore di Agostino e Giovanni Battagio anche per l'incarico di Palazzo Landi, a cui i due lavorano dal 1484; Agostino è testimone all'atto del 25 aprile 1483 per la commissione a Leonardo da Vinci della Vergine delle Rocce, a cui collaborò anche Ambrogio de Predis. SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 45.

<sup>175</sup> M. ASTOLFI, *Agostino Fonduli architetto* cit., p. 94

<sup>176</sup> VERGA BANDIRALI, *Fonduli Giovanni* cit.

<sup>177</sup> È probabile però che si trovasse in città già nel 1452 insieme ad altre famiglie ghibelline cremasche esiliate. *Ivi*.

mantegnesca<sup>178</sup>. La familiarità di Giovanni con la lavorazione dei metalli ha di conseguenza portato a attribuirgli anche la *Dea seduta* della Wallace Collection (firmata Jo. Cre.) e le numerose placchette d'ispirazione classica siglate dalle iniziali «Jo. F.F.» che si è tentato di sciogliere in «Johannes Fondulini Fondulus»<sup>179</sup>. Elencate queste considerazioni non credo sorprenderebbe più di tanto se Agostino, la cui prima attività artistica nota è quella per il cantiere di S. Maria presso S. Satiro, sia stato conosciuto dalla scuola anche grazie al legame familiare con l'ambito della lavorazione dei metalli, quello stesso ambiente che si è visto essere frequentato proprio da alcuni dei confratelli.

### **3. 4. I nobili: Cristoforo Visconti e Gian Fermo Trivulzio. Un'ipotesi per Bramante, i fratelli Battagio e Matteo Fedeli**

Tra gli scolari di S. Maria presso S. Satiro si trovava rappresentata, oltre che la classe artigianale, imprenditoriale e mercantile, anche l'aristocrazia cittadina, iniziando da Cristoforo Visconti, dimorante nella parrocchia di S. Satiro almeno dal 1465<sup>180</sup>, partecipe degli eventi del 1476 e coinvolto con i compagni Aloisio Cusani e Ambrogio da Arcore in tutti gli atti stipulati per la - non ancora nata - scuola tra 1478 e 1480<sup>181</sup>. Dopo il 1480 è costantemente presente nelle carte della fabbrica e della confraternita<sup>182</sup>, per cui ricoprirà la carica di priore nel 1483, nel 1485 e nel 1486, quella di vicepriore alla fine del 1484 e sarà ancora presente al capitolo del 30 novembre 1488<sup>183</sup>. Per colui che fu, sembra, uno dei più attivi parrocchiani e sostenitori del progetto della cappella di S. Maria fin dai primi sviluppi degli anni Settanta, le notizie personali sono purtroppo molto scarse:

---

<sup>178</sup> È sconosciuto il soggetto da realizzare per «[...] unum quadrum de auricalco sive brundo de illis quae apponi debent ad corum ad extra». G. ERICANI, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, atti del convegno di studi (Padova 2006), a cura di A.M. Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Milano, Skira, 2009, pp. 109-111, 119 nota 6; VERGA BANDIRALI, *Fonduli Giovanni* cit.

<sup>179</sup> *Ivi*; C.B. FULTON, *The Master IO.F.F. and the Function of Plaquettes*, in *Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, vol. 22, *Italian plaquettes*, atti del convegno (Washington, 1985), a cura di A. Luchs, 1989, 1989, pp. 143-162.

<sup>180</sup> ASMI, Notarile 1720, 3 gennaio 1465 (Fondo Sironi).

<sup>181</sup> Cfr. 1.1. Non è però tra gli scolari presenti al contratto del 2 novembre 1479 con Pietro da Bussero e Marco Garibaldi.

<sup>182</sup> Per i seguenti atti relativi alle vicende della fabbrica cfr. 2.1.1. e 2.1.2.: 2 aprile 1483, 7 maggio 1483, 28 agosto 1483, 28 settembre 1486; Cristoforo Visconti è nominato anche nei seguenti atti della scuola, segnalati nel Fondo Sironi: Notarile 766, 8 maggio 1484; Notarile 1463, 8 febbraio 1485; Notarile 715, 28 luglio 1485; Notarile 1464, 4 febbraio 1486; Notarile 3252, 12 gennaio 1487; Notarile 3883, 10 febbraio 1487.

<sup>183</sup> Cfr. tabella elezioni al capitolo 1.

appartenente a un ramo secondario dei Visconti di Somma Lombardo<sup>184</sup>, figlio di Bartolomeo di Antonio (già maestro di stalla della duchessa Bianca Maria)<sup>185</sup>, era stato priore nel 1481 della scuola delle Quattro Marie, in cui è documentato ancora l'anno successivo<sup>186</sup>. Quale priore di S. Maria presso S. Satiro ebbe forse qualche ruolo nella chiamata nel cantiere del pittore Antonio Raimondi, un artista, sembra, piuttosto legato a questa nobile casata: già nel 1482 faceva infatti la sua comparsa nel palazzo di Battista Visconti, secondo cugino di Cristoforo, prima di essere chiamato nel 1489 a realizzare un'ancona lignea proprio nella chiesa di S. Agnese a Somma Lombardo<sup>187</sup>.

Un altro nome eccellente dell'aristocrazia milanese compare però negli atti della scuola, seppure nominato in una sola occasione, cioè al capitolo del 28 dicembre 1482: si tratta di Gian Fermo Trivulzio *quondam* Antonio, fratello del ben più celebre Gian Giacomo. La sua presenza è in questa sede considerata non tanto per il sicuro prestigio che il nome di Gian Fermo avrebbe apportato scuola, relativamente piccola e di recente fondazione, quanto piuttosto quale possibile tramite per la chiamata a S. Maria presso S. Satiro del team composto da Bramante, Matteo Fedeli e i fratelli Battagio, attivi nel corso degli anni Ottanta per il palazzo milanese di Gian Giacomo Trivulzio.

Il libro mastro di casa Trivulzio, conservatosi solo per l'anno 1485, consente infatti di documentare con certezza l'attività dei quattro presso il palazzo di via Rugabella a Porta Romana, a cui Gian Giacomo diede inizio probabilmente già nel 1469 e poi sostanzialmente ricostruito a metà degli anni Ottanta: il libro mastro registra lavori da mettersi in relazione con la conclusione del cantiere, dal momento che molti riguardano l'interno del palazzo<sup>188</sup>. Numerosi sono i compensi a favore di Gabriele Battagio, che lavorava alla cappella, mentre l'unico indizio relativo al tipo di lavoro svolto dal fratello Giovanni è il pagamento per «carra 5 de terra». Il nome Bramante, coinvolto nella realizzazione della cosiddetta *Camera d'Oro*, è più volte ricordato per pagamenti relativi a capi di vestiario, che riceveva a spesa «de familia», indizio che lascia supporre che visse nella casa di Trivulzio. Se Bramante è in questi casi citato con la qualifica di «ingenerio» e «legnamaro», alcuni compensi sono invece destinati a «Mateo depintore» cioè, come si vedrà, Matteo Fedeli.

---

<sup>184</sup> ROSSETTI, *Un'ancona dorata* cit., p. 54

<sup>185</sup> ROSSETTI, *Il problema di Sant'Angelo* cit., p. 63.

<sup>186</sup> Notarile 625, 15 dicembre 1481 (Fondo Sironi) e Notarile 1018, 22 maggio 1482 (Fondo Sironi).

<sup>187</sup> Il 19 ottobre 1474 il pittore era presente come testimone in un atto rogato in casa dell'aristocratico Pietro Pusterla, suocero di Battista Visconti e committente di diverse imprese nelle chiese milanesi di San Sebastiano, San Vincenzo in Prato e San Girolamo dei Gesuati. ROSSETTI, *Un'ancona dorata* cit., p. 57. Anche per la commissione dell'ancona lignea per la chiesa di S. Agnese a Somma, per cui Antonio Raimondi e Rolando Botta erano stati ufficialmente incaricati dai podestà del luogo, è difficile pensare che qualche ruolo non l'avessero avuto proprio i Visconti. *Ivi*.

<sup>188</sup> Per i lavori effettuati nel palazzo e i nomi citati nel libro mastro del 1485 C. ROBERTSON, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante milanese* cit., pp. 67-81.

Gabriele e Giovanni Battagio dimoravano a Milano già negli anni precedenti la loro prima sicura attestazione a S. Maria presso S. Satiro<sup>189</sup>: Gabriele si trovava in città nel novembre 1476<sup>190</sup> e Giovanni agiva da testimone l'8 dicembre 1477 in un atto rogato nella casa di Gian Giacomo Trivulzio, sita nella parrocchia di S. Nazaro in Brolo a Porta Romana, probabilmente il palazzo di via Rugabella; si trattava, in quest'ultimo caso, della nomina di Gian Fermo quale procuratore del fratello Gian Giacomo, che lo incaricava di prendere possesso delle terre di Vespolate appena concesse per volere ducale<sup>191</sup>. Non è da escludere che i Battagio lavorassero già a questa data per Trivulzio: d'altra parte, nel 1481, il duca avanzava ai fabbricieri del Duomo il nome di Giovanni, piuttosto che quello di Amadeo, quale architetto capo della cattedrale, una proposta che lascia presumere che egli avesse già avuto precedenti esperienze di una qualche rilevanza, fosse presso casa Trivulzio o nel cantiere di S. Maria. È plausibile, infatti, che entrambi i Battagio, insieme a Bramante, avessero lavorato per la fabbrica fin dalla sua fondazione nel 1478<sup>192</sup>.

La certezza che anche il pittore Matteo Fedeli lavorasse alla *Camera d'Oro* di Palazzo Trivulzio è data più che dal libro mastro del 1485 da un atto notarile del 3 agosto 1487, che riportava il parere negativo di alcuni esperti circa il lavoro effettuato da Matteo «occasione illius camere nuncupate camere de lauro», con la conseguente rottura del contratto<sup>193</sup>. L'opera di Matteo era stata giudicata inadeguata dagli arbitri scelti dalle parti – tra cui si annoveravano frate Vittore degli Osservanti di S. Angelo<sup>194</sup> e Pietro da Corte – cosicché si stabiliva che il lavoro non fosse concluso da Fedeli, ma da chi fosse stato preferito da Ambrogio *de la Rupore*, procuratore di Gian Giacomo. Si precisava inoltre che:

[...] pro quo opere fiendo et finiendo ut supra prefati domini Johannes Firmus et Carulus [de Triultio] tamquam procuratores prefati magnifici domini Johannis Iacobi commisserunt et informerunt prefato domino factori ut supra, quatenus dictum opus fieri et finiri faciet per alios quos melius sibi placebit dummodo non fiat per dictum magistrum Matteum.

---

<sup>189</sup> Gabriele è testimone con Bramante all'atto del 4 dicembre 1482, Giovanni è testimone all'atto del 7 maggio 1483.

<sup>190</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., pp. 41, 47 doc. 2.

<sup>191</sup> *Ibid.*, pp. 39, 47 doc. 3; Notarile 2287, 8 dicembre 1477 (Fondo Sironi).

<sup>192</sup> *Ibid.*, pp. 45-46.

<sup>193</sup> *Ibid.*, pp. 45, 48 doc. 15.

<sup>194</sup> A metà degli anni Ottanta frate Vittore da S. Angelo decorava con l'aiutante Domenico da Vigevano proprio i chiostri del convento di S. Angelo, uno decorato con le storie di San Bernardino, l'altro con quelle della vita di San Francesco disposte in parallelo con episodi della vita di Cristo. ROSSETTI, *Il problema di Sant'Angelo* cit., p. 61.

In almeno due occasioni, a distanza di dieci anni, Gian Fermo agiva dunque quale procuratore del fratello in atti notarili in cui erano presenti degli artisti: del tutto comprensibile, se si considera la brillante carriera militare di Gian Giacomo, che lo portava spesso fuori Milano al comando della sua compagnia, in cui militeranno negli anni Novanta anche ben tre dei figli di Gian Fermo, cioè Giorgio, Alessandro e Catellano<sup>195</sup>.

Il casato dei Trivulzio, uno dei più grandi e antichi di Milano, vantava forti tradizioni militari, a cui non si sottraggono certo Gian Giacomo, Gian Fermo e Renato, i tre figli di Antonio. Già il padre e i suoi due fratelli avevano collaborato strettamente al governo di Francesco Sforza come diplomatici e consiglieri; nell'ultimo ventennio del XV secolo anche i tre figli di Antonio sono più volte coinvolti nel mondo militare, a cui erano legati oltretutto tramite la parentela materna Visconti Aicardi<sup>196</sup>; Gian Fermo, investito insieme ai fratelli dei feudi di Pontenure e Ferrari nel piacentino, nel 1469 diventava governatore della Valtellina e in seguito, forse, anche consigliere ducale e addirittura gran cancelliere<sup>197</sup>. Sicuramente fu nominato collaterale del banco degli stipendiati nel 1481, una carica di assoluto prestigio<sup>198</sup>. Gian Fermo aveva sposato Margherita Valperga dei conti di Masino, una nobildonna proveniente da una famiglia non milanese di condottieri-feudatari, scelta che, come per altri maschi Trivulzio, rifletteva il preciso orientamento politico professionale della famiglia<sup>199</sup>. Dal capitolo della scuola del 28 dicembre 1482 risultava abitare nella parrocchia di S. Eufemia, come molti dei discendenti del suo avo Antoniolo: la zona di residenza era infatti un forte elemento di coesione e il fatto che la maggior parte dei discendenti di questo ramo abitasse tra S. Nazaro in Brolo e la contigua parrocchia di S. Eufemia, nel quartiere di Porta Romana, suggerisce

---

<sup>195</sup> L. ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano e il governo francese in Lombardia (1499-1518)*, in Ead., *Gentiluomini di Lombardia: ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano, UNICOPLI, 2003, p. 33.

<sup>196</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>197</sup> PEDRALLI, *Novo, grande, covertito* cit., p. 577.

<sup>198</sup> C. SANTORO, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio Visconteo-Sforzesco. 1216-1515*, Milano, A. Giuffrè, 1968, p. 98. Durante il periodo sforzesco vi erano solitamente due collaterali generali a corte, detti anche *equitantes* o *ad equitandum*, ma il numero poteva variare a seconda della necessità; si trattava di una carica che durava a beneplacito del duca, di solito più anni, assegnata ad appartenenti a famiglie nobili e quasi sempre milanesi. Il compito era quello di occuparsi di tutti gli stipendiati, in particolare dei podestà, dei capitani delle terre, dei castellani e conestabili e di tutte le milizie ordinarie e straordinarie, che dovevano essere passate in rassegna ogni due mesi. Andava effettuata un'ispezione periodica anche alle munizioni e alle vettovaglie dei castelli, per riferire al duca e ai membri del consiglio le novità ed eventuali proposte. Essi avevano inoltre il compito di badare che gli stipendiati e i castellani non fossero iscritti al loro banco, ossia fra i salariati, se prima non avessero prestato fideiussione e di trasmettere i nomi degli iscritti e dei fideiussori ai maestri delle entrate. Dovevano inoltre assicurarsi personalmente del numero dei fanti, pagati in base al loro numero effettivo. *Ibid.*, p. XXVIII.

<sup>199</sup> ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 29.

l'idea di un controllo della famiglia su questa parte della città<sup>200</sup>. Gian Fermo moriva il 27 gennaio 1491<sup>201</sup>.

L'ipotesi che egli sia stato coinvolto anche in altre questioni riguardanti i lavori nel palazzo di via Rugabella, oltre a quella dell'agosto 1487, agendo da procuratore del fratello, potrebbe trovare conferma nelle lunghe assenze a cui la carriera militare costringeva Gian Giacomo, capitano sforzesco, poi al servizio del regno di Napoli e, infine, del re di Francia. Accolto fin dalla giovane età presso Francesco Sforza – che aveva chiamato a corte e allevato insieme ai propri figli alcuni rampolli di grandi famiglie milanesi – era diventato ben presto intimo di Galeazzo Maria; sarà quest'ultimo che, salito al potere nel 1466, affiderà al giovane Gian Giacomo, uno dei suoi uomini più fidati, i primi ruoli di comando<sup>202</sup>. Molto vicino a centro potere, dopo la morte di Galeazzo, Trivulzio è chiamato a far parte di un gruppo ristretto come il consiglio segreto del castello, dove pare venne inizialmente inserito come guelfo; da questa posizione chiave, in cui rimase per qualche anno e anche dopo l'accordo tra la reggente Bona di Savoia e Ludovico il Moro, ottenne incarichi politici e militari di rilievo<sup>203</sup>. Esaminando solamente gli anni Ottanta, periodo in cui presumibilmente fervevano i lavori a palazzo Trivulzio, la ricca biografia di Gian Giacomo di Rosmini<sup>204</sup> lo documenta per la maggior parte del tempo fuori Milano: se si esclude il biennio 140-1481, per cui mancano attestazioni documentarie, tra il gennaio 1482 e l'autunno 1487 Gian Giacomo è impegnato in diverse campagne, che lo tengono lontano dal capoluogo per lunghi periodi.

Dal gennaio 1482 era infatti impegnato prima contro Roberto Sanseverino e poi contro Pier Maria Rossi di San Secondo; in una sua missiva del 4 aprile 1482 non mancava di far conoscere al duca il proprio sdegno per la nomina di Sforza II a luogotenente generale dell'impresa, scrivendo «non mi pare meriti de Abbate farne Monaco, et stare depresso ove meritaria ascendere» e chiedendo di

---

<sup>200</sup> *Ibid.*, p. 31

<sup>201</sup> SANTORO, *Gli uffici* cit., p. 98.

<sup>202</sup> Nel 1466 Galeazzo lo pose nel *secondo ordine* dei suoi camerieri e nel 1467 insieme a un altro favorito, Giorgio del Carretto – come lui *famigliare d'arme* e cameriere della corte – è messo a capo di una piccola squadra di *spezzati* della famiglia e di *galuppi*. Come caposquadra della *famiglia* alla fine del 1468 Gian Giacomo partecipò quindi all'impresa di Brescello contro i correggesi e nel 1475 risulta tra i capitani di lance spezzate. M.N. COVINI, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1998, pp. 259-263.

<sup>203</sup> ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 35.

<sup>204</sup> C. ROSMINI, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio detto il Magno[...]*, 2 voll., Milano, 1815.



poter rientrare a Milano entro otto giorni, cosa che poi non avvenne<sup>205</sup>. Nel frattempo la Repubblica di Venezia dichiarava guerra al duca di Ferrara, scegliendo quale proprio luogotenente Roberto Sanseverino; si raccoglievano allora attorno a Ferrara, tra gli altri, il Ducato di Milano, la Repubblica di Firenze e il Regno di Napoli, affidando l'esercito a Federico da Montefeltro, che convocava Gian Giacomo Trivulzio nel ferrarese già il 9 maggio. Dopo un periodo di malattia trascorso presso il palazzo di Revere del marchese di Mantova, Trivulzio, per i suoi meriti nella campagna condotta contro Pier Maria Rossi, era nominato governatore di Parma, città in cui si recava alla fine di ottobre del 1482, ma che era costretto a lasciare già pochi giorni dopo, richiamato a Ferrara. Sempre più insistenti erano le richieste dei duchi di Ferrara affinché Gian Giacomo rimanesse al loro servizio almeno fino all'anno nuovo, nonostante da Milano si cercasse di richiamarlo per affidargli altri incarichi<sup>206</sup>. Egli scrivendo al duca il 20 dicembre 1482 è chiaro nell'illustrare le ragioni che esigevano un suo ritorno a Milano, innanzitutto per la cura dei suoi affari:

[...] sono rimasto in conclusione con essi [i duchi di Ferrara] cum bona gratia de S. E. de poterne levare da qui el primo dì de anno novo et invero et per compiacere ad V. E. et ad li prefati Ill.mi Sig.ri ad quello tempo venero ad essere stato molti et molti dì cum tanto mio disonzo danno et grandissimo sinistro, che mal el poteria exprimere ad V. E. etc. Sicchè al tempo concluso veneromene lì ad Milano per esserme ad omne modo necessario, se non volesse mo lassare andare tutte le mie cose in fracasso<sup>207</sup>.

Il contrordine arrivava però già alla fine di dicembre, quando a Gian Giacomo era richiesto, all'arrivo del duca di Calabria a Ferrara, di dirigersi nuovamente su Parma; nel frattempo, all'inizio del 1483, i Grigioni condotti da Pietro Sacco invadevano la valle Misolcina, ponendo sotto assedio il castello di Mesocco, che Gian Giacomo aveva acquistato nel 1480 con la mediazione e l'interesse del governo di Milano<sup>208</sup>. Il duca inviava Renato, fratello di Gian Giacomo, ad intervenire nella regione, garantendo a quest'ultimo, impegnato ancora nel ferrarese, la massima diligenza nella difesa dei suoi possedimenti<sup>209</sup>. Incaricato di accompagnare il duca di Calabria alla dieta di Cremona del febbraio 1483, doveva condurre un'operazione contro i Rossi dalla fine di aprile e, per il valore dimostrato nel corso di quest'ultima spedizione, ricevette in dono il castello di

---

<sup>205</sup> *Ibid.*, I, pp. 95-103 e *Ibid.*, II, p. 88 doc. 25.

<sup>206</sup> *Ibid.*, I, pp. 105-116.

<sup>207</sup> *Ibid.*, II, p. 103 doc. 66.

<sup>208</sup> ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., p. 35.

<sup>209</sup> ROSMINI, *Dell'istoria* cit., I, pp. 116-119.

Torricella<sup>210</sup>. Impegnato sempre nella guerra contro Venezia, questa volta sul fronte bresciano e bergamasco, il 1 dicembre 1483 Gian Giacomo si appellava al duca perché gli concedesse di tornare a Milano, poiché aveva avuto notizia della gravi condizioni di salute della moglie, a cui sembrava non rimanesse molto da vivere; egli ribadiva più volte la preoccupazione di dover provvedere a «le cosse mie», concludendo:

Consideri mo V.E. in che stato io me ritrovo: prima per el debito che ho ad essa mia Mogliere, poy ad la provisione de mei figlioli et ancora delle cosse mie, quale per l'infirmitate sua et continua mia absentia tute sono in disordine et fracasso. Perhò me parso proponere con questa mia el caso mio ad V.E. et ricordarli che la se digni concederme che possa venire ad dare forma ad le cosse mie, et non mancare de mio debito.

Il duca tuttavia invitava il Trivulzio a riconsiderare la faccenda, ricordandogli che «qualche volta bisogna preferire le cose pubbliche alle private», rassicurandolo sul fatto che le condizioni della moglie non fossero così gravi e che, in caso di effettiva necessità, l'avrebbe fatto richiamare egli stesso<sup>211</sup>. Nel gennaio 1484 si teneva a Milano una dieta per decidere come continuare a primavera la guerra contro la Repubblica di Venezia ma, poco dopo, Trivulzio veniva a mandato da Cremona a Soncino per rispondere a una possibile offensiva del Sanseverino. Gian Giacomo fu oltretutto il mandatario di Ludovico per la pace di Bagnolo, finalmente siglata il 7 agosto 1484<sup>212</sup>. Fin dall'ottobre di quell'anno la Repubblica di Firenze chiedeva a Milano di poter avere al suo servizio Gian Giacomo Trivulzio, ma i progetti del ducato erano altri: egli è inviato verso Vogogna, per sedare una ribellione del Vallese, dove doveva raggiungerlo anche il fratello Renato; nominato procuratore del principe per sedare le lagnanze che avevano dato motivo alle ostilità, ancora nel luglio del 1485 Gian Giacomo si trovava nella regione per trattare un accordo tra le parti e, conclusa con successo questa missione, poteva finalmente tornare a Milano<sup>213</sup>.

Già alla fine del gennaio 1486, comunque, partiva in soccorso del Re Ferdinando I e del Duca di Calabria contro la ribellione dei baroni, alleatisi con lo Stato Pontificio: lo scopo della missione era impedire che gli aiuti pontifici potessero giungere ai baroni nel regno di Napoli; nel giugno di quell'anno Gian Giacomo muoveva su Roma, costringendo il pontefice a una resa che egli trattò personalmente e che si concluse con la pace siglata l'11 di agosto. Venne quindi inviato dal papa contro Roberto Sanseverino, che rifiutava di abbandonare le terre pontificie, mentre il 5 ottobre era

---

<sup>210</sup> *Ibid.*, I, pp. 120-122.

<sup>211</sup> *Ibid.*, I, pp. 122-126 e II, p. 116 doc. 102, 104.

<sup>212</sup> *Ibid.*, I, pp. 127-138.

<sup>213</sup> *Ibid.*, I, pp. 139-141.

nuovamente richiamato a Roma per trattare alcuni affari riguardanti il Ducato di Milano e il Regno di Napoli; soccorreva poi il duca di Calabria che, il 6 novembre 1486, richiedeva il suo aiuto per sconfiggere gli ultimi baroni ribelli cosicché, il 28 dicembre, il duca poteva finalmente entrare vittorioso a Napoli. All'inizio del 1487 Trivulzio avrebbe dovuto far ritorno a casa, già provvisto di un salvacondotto che gli avrebbe concesso di attraversare le terre pontificie. La partenza, prevista per l'aprile del 1487, venne tuttavia ritardata: il 22 aprile Gian Giacomo era di nuovo a Napoli, dove era nominato conte della città di Belcastro e dove veniva stipulato il contratto di matrimonio con Beatrice d'Avalos. Partito l'8 di maggio, i suoi servizi furono richiesti nuovamente dal papa per riconquistare la città di Osimo, dove giunse il 31 maggio; dopo un lungo assedio, che vide anche un ammutinamento delle sue truppe, Gian Giacomo conquistava la città il 1 di agosto. Tornato verso Roma alla fine del mese, il 3 settembre arrivava a Firenze per poi proseguire per Milano<sup>214</sup>.

Non stupisce dunque che il 3 agosto 1487, quando era rotto il contratto con Matteo Fedeli, Gian Giacomo fosse assente, impegnato nell'impresa di Osimo appena citata: e forse non aveva avuto nemmeno occasione di vedere l'opera tanto criticata di Matteo Fedeli, se questa fosse stata eseguita nei mesi immediatamente precedenti. Quello che è evidente è, comunque, come in diverse occasioni Gian Giacomo fosse impossibilitato ad occuparsi personalmente dei propri affari, cosa che, come si è visto, destava la sua sentita preoccupazione.

Non può inoltre sfuggire che, nel medesimo atto del 1487, è nominato anche un certo Carlo Trivulzio: Gian Giacomo non aveva fratelli legittimi con questo nome, ma la stretta associazione con Gian Fermo lascerebbe pensare a un parente dei due, precisamente a un figlio di Ambrogio, il fratello del nonno di Gian Fermo e Gian Giacomo<sup>215</sup>. Carlo, morto nel 1496, aveva ricoperto anche la carica di maestro delle entrate<sup>216</sup>. Un Carlo Trivulzio è presente in ben due occasioni negli atti della scuola di S. Maria: il 23 gennaio 1483, insieme a Nazaro Draghi, «occasione lignaminis et manufacture seu anchone», cioè per la stima dell'ancona eseguita da Pietro da Bussero<sup>217</sup>; a distanza di cinque anni, al capitolo del 30 novembre 1488, dove il patronimico è d'incerta lettura. Di certo è che Carlo Trivulzio *quondam* Ambrogio e Nazaro Draghi sono nominati insieme in un documento del 5 luglio 1492 riguardante la fabbrica della Cascina del Giardino in cui appare anche Nicolò da Gerenzano<sup>218</sup>. Carlo, come anche Gian Fermo, risultava dimorare proprio nella parrocchia di S.

---

<sup>214</sup> *Ibid.*, I, pp. 145-185.

<sup>215</sup> Cfr. schema genealogico in ARCANGELI, *Gian Giacomo Trivulzio* cit., pp. 68-69.

<sup>216</sup> *Ibid.*, p. 29

<sup>217</sup> SCHOFIELD e SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 48 doc. 10.

<sup>218</sup> Cfr. 3.2.4. ASMI, Notarile 4490, 5 luglio 1492. La segnalazione del documento relativamente al nome di da Gerenzano è in ZANOBONI, *I da Gerenzano* cit., p. 51 nota 65.

Eufemia. È plausibile quindi che non solo uno, bensì entrambi i Trivulzio citati nel documento del 1487 relativo alla decorazione della *Camera d'Oro*, siano in relazione con la scuola di S. Maria presso S. Satiro nel corso degli anni Ottanta.

Ancora una volta emerge dunque di quante diverse opportunità e occasioni godesse la scuola per entrare in contatto con artisti di diverse specializzazioni e diverso gusto: fosse attraverso uomini che avevano frequentato gli ambienti di corte, grazie ad artigiani attivi nel mondo dell'arte, come conseguenza a legami famigliari o, come in questo caso, grazie a rappresentanti dell'aristocrazia che diventavano un tramite per la presentazione di artisti di "famiglia", non mancavano certo le conoscenze per convocare i plasticatori, i decoratori e gli architetti che più rispecchiassero il gusto degli scolari. Il fatto che proprio nel cantiere di S. Maria presso S. Satiro si collochi la prima attività di un certo rilievo degli allora sconosciuti Bramante e Fonduli, nonché dei fratelli Battagio e Matteo Fedeli, sembra sempre di più una scelta consapevole che si volgeva verso quegli artisti che nel panorama milanese, pur rispettando i gusti ancora lombardi dei committenti della scuola, lavoravano, come a Palazzo Trivulzio, sfruttando forme all'antica.

### **3. 5. Il mercato delle armi: Aloisio Cusani e Marco de Limidi**

Delle tre personalità che effettuarono il noto acquisto del 10 ottobre 1478 manca ormai solo da considerare Aloisio Cusani, l'unico a non abitare nella parrocchia di S. Satiro e citato nel documento quale figlio emancipato di Azzone; insieme ai suoi compagni Ambrogio da Arcore e Cristoforo Visconti compare in tutti gli atti rogati tra il 1478 e il 1480<sup>219</sup> e anche negli anni successivi sarà costantemente presente tra gli scolari di S. Maria: dall'8 settembre 1480 parteciperà infatti a tutti i capitoli che è stato possibile reperire e il suo nome è citato in numerosi atti della scuola, relativi sia a questioni artistiche che patrimoniali<sup>220</sup>. Stupisce quindi constatare che, nonostante questa assidua presenza, egli non ricopra mai negli anni Ottanta la carica di priore, sebbene la sua condizione famigliare e sociale fosse senza dubbio più che adeguata: forse era più

---

<sup>219</sup> Cfr. 1.1.: Notarile 2868, 2 novembre 1479; Notarile 1555, 18 dicembre 1479; Notarile 1279, 6 maggio 1479; è inoltre citato con Cristoforo Visconti e Ambrogio da Arcore ancora in Notarile 1556, 19 luglio 1481 e Notarile 2869, 2 gennaio 1482 (Fondo Sironi).

<sup>220</sup> Cfr. 2.1.1 e 2.1.2. per i seguenti documenti relativi alla fabbrica e alla decorazione: Notarile 2869, 23 gennaio 1482; Notarile 2509, 24 aprile 1482; Notarile 2510, 22 ottobre 1482; Notarile 2510, 4 dicembre 1482; Notarile 2522, 7 luglio 1490; Notarile 2523, 30 maggio 1491. È inoltre nominato nei seguenti atti segnalati nel Fondo Sironi: Notarile 766, 8 maggio 1484; Notarile 2511, 11 luglio 1482; Notarile 1462, 19 dicembre 1482; Notarile 715, 28 luglio 1485; Notarile 773, 28 agosto 1487.

giovane dei suoi compagni, ma in mancanza di una data di nascita certa questa rimane solo un'ipotesi.

Aloisio Cusani apparteneva a una nota famiglia milanese la cui tradizione di commercio risaliva almeno ai primi anni del XIV secolo; nel secondo Quattrocento i Cusani erano rappresentati da diversi ceppi, tra i quali quello di Guidetto, mercante e maestro delle entrate nel 1495-97, e quello di Aloisio<sup>221</sup>. Quest'ultimo era attivo nel lucroso commercio delle armature, di cui riforniva clienti di tutto rispetto, come emerge dai due documenti che lo riguardano pubblicati da Motta<sup>222</sup>. Il 2 gennaio 1487 Aloisio Cusani riceveva infatti da Ruffino de Murris, generale tesoriere del duca Carlo di Savoia e suo oratore presso il duca di Milano, mille ducati e poi ulteriori duecento a piena tacitazione delle spese per delle armature, che Cusani prometteva di consegnare entro un mese al gran scudiero del duca di Savoia; nello stesso documento, insieme a Cusani, è citato anche Giacomo de' Bossi, armaiolo milanese. Alcuni anni dopo, il 17 febbraio 1491, Aloisio Cusani, Pietro Antonio e Cristoforo da Fossano e Francesco de Cattanei, si univano in una società per fornire al duca di Lorena; i soci si impegnavano a procurare cinquanta armature, nonché «stochis et zorneis damaschi ad divisam prelibati ducis, et ferros, lantias et testeras», da consegnarsi in Lorena. La società doveva fornire anche ulteriori otto armature, barde dipinte ad oro e giornee «rechamate argento supra aureato» e altre merci, tra cui cinquanta «cursitos» e altrettante «corizinas»<sup>223</sup>, il tutto da consegnarsi il più presto possibile. Aloisio aveva partecipato tra merci e contanti per ben 6350 lire, ma era in seguito sorta una vertenza d'affari tra i soci. Interessante che Cattaneo Cattanei, padre del sopracitato Francesco, si trovasse in Francia già nel luglio del 1472, quando il duca lo raccomandava a Sforza de' Bettini, suo oratore presso il re, affinché avendo Cattaneo «boteche d'arme ad Turs et altrove in quello reame» gli si procurasse un salvacondotto da fargli recapitare a Lione, dove il milanese avrebbe dovuto trovarsi per la fiera di agosto<sup>224</sup>. Il fatto che entrambi i prestigiosi clienti di Cusani siano francesi non è per nulla casuale: Aloisio e Vallariano Cusani avevano infatti la cittadinanza di Avigliana, sulla via della Francia, dove nel 1480 risultava abitare addirittura un altro fratello, Francesco<sup>225</sup>.

---

<sup>221</sup> MAINONI, *L'attività mercantile* cit., pp. 583-584.

<sup>222</sup> E. MOTTA, *Armaioli milanesi nel periodo Visconteo-Sforzesco*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 5, s.n., 1914, pp. 220-222 docc. 139 e 146.

<sup>223</sup> Probabilmente corsaletti e corazze.

<sup>224</sup> MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 215 doc. 109

<sup>225</sup> MAINONI, *L'attività mercantile* cit., p. 584 nota 66.

Anche un altro scolaro, che però non ricoprì mai ruoli di prestigio per S. Maria, era attivamente coinvolto nella produzione e nel commercio delle armi: Marcolo de Limidi *quondam* Lanfranco, attestato ai capitoli del 1482, 1483, 1484 e 1486. Era infatti un «magister ab armis», la cui bottega si trovava prima a porta Ticinese e poi a porta Vercellina, nella parrocchia di S. Maria Segreta. Nel 1472 Marcolo scioglieva con un passivo di ben 889 lire una società con Simone de Gallarate; tra i creditori dei due soci vie erano anche i dazieri della mercanzia: i due dovevano avere un fondaco o una bottega a Ginevra, in quanto nella divisione della società era espressamente previsto che le armi che i due soci avevano in «terra Gebenarum» fossero in comune. Quasi tutti gli altri loro debitori erano compresi nell'Università degli armaioli, alcuni come maestri e lavoranti – tra cui probabilmente anche lavoranti della bottega che non erano stati pagati – altri come imprenditori. Creditore di 71 lire soldi 9 è proprio Aloisio Cusani<sup>226</sup>. Nuove notizie su Marcolo de Limidi si avranno a distanza di vent'anni, nel corso del processo del 1492 contro i «magistri ex armis», i «magistri ab hypothecis armorum» e i «laboratores armorum» resisi colpevoli di aver incitato alla fuga altri maestri e lavoranti, un'accusa particolarmente grave rivolta a Giovan Pietro Bizozero e Marcolo de Limidi<sup>227</sup>.

Se ad un primo approccio il mercato e la produzione delle armi possono sembrare poco affini ai diversi contesti fin qui descritti, sarà utile ricordare non solo gli stretti rapporti instaurati con il quartiere di S. Satiro, ma illustrare anche i cambiamenti che si verificarono nel corso del Quattrocento nel rapporto tra maestranze e imprenditori-mercanti e il rapporto di questi ultimi con altri mercanti e fornitori di merci lussuose. Non si dimentichi, inoltre, che i prodotti che uscivano dalle botteghe cittadine erano in molti casi anche oggetti artistici, sebbene la stagione d'oro dell'armatura milanese si realizzi pienamente solo nel XVI secolo.

Purtroppo i primi statuti degli armaioli conservatisi risalgono solo al 1584, nonostante essi accennino a una versione del 1525; tuttavia già in un rogito notarile del 1474 si cita un'*universitas*, di cui facevano parte sia gli imprenditori che i maestri alle loro dipendenze: in questa occasione essi si riunivano nella chiesa di S. Sepolcro<sup>228</sup>, per richiedere la conferma delle lettere patenti concesse da Francesco Sforza nel 1463<sup>229</sup>. Ancora nel 1488 tra i paratici milanesi che partecipavano alla

---

<sup>226</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., pp. 149-150.

<sup>227</sup> *Ivi*; B. THOMAS e O. GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1953-1996, XI. *Il declino spagnolo (1630-1706)*, 1958, pp. 729-730.

<sup>228</sup> Nel 1590 l'università degli armaioli acquisterà la cappella di S. Giorgio nella chiesa del convento di S. Maria della Rosa, presso S. Sepolcro, in stretta concomitanza con le vie occupate dalle botteghe e le abitazioni dei maestri. S. LEYDI, *L'arte delle armi* cit., pp. 36-37.

<sup>229</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., pp. 145-146 e 244-246 per la trascrizione del documento del 1474.

prima oblazione per la costruzione del Lazzaretto si annoveravano quello degli spadari, esistente già dal Trecento<sup>230</sup>, e anche quello degli armaioli, rappresentato dal celeberrimo Antonio Missaglia<sup>231</sup>. La maggior parte delle loro botteghe – che potevano variare molto di dimensione, ospitando da poche persone a decine di lavoranti e maestri, specializzati ciascuno in una particolare produzione – si ammassava, come già ricordato, in poche strade attorno alle parrocchie di S. Maria Segreta e S. Maria Beldtrade, con un’alta concentrazione nella contrada degli Armoari<sup>232</sup>.

La produzione milanese per eccellenza si rivolgeva a corazze e armature<sup>233</sup> e, sebbene si realizzassero anche esemplari di indiscusso pregio e ricchezza, l’economia delle botteghe cittadine si sosteneva essenzialmente sulla produzione di massa, che pure si distingueva per l’indiscussa qualità<sup>234</sup>. Nel corso del Trecento si era assistito a un progressivo perfezionarsi dell’armatura a piastra con l’aggiunta di vari pezzi (quali spallacci, cubitiere, bracciali, gambiere) e, dalla metà del secolo, si affermava finalmente l’armatura in acciaio, risultato ultimo di tentativi diversi protratti nel tempo. Già alla fine del XIV secolo le piastre sulla maglia si erano fatte sempre più articolate e perfezionate, ma l’armatura omogenea comparirà solo dopo il 1420<sup>235</sup>; successive modifiche condurranno alla caratteristica asimmetria dell’armatura milanese, con la parte sinistra sovradimensionata rispetto alla destra anche se, attente alle esigenze del mercato estero, le rinomate botteghe cittadine si cimentavano anche nella produzione di armature simmetriche di stile francese o tedesco. A queste fondamentali innovazioni pratiche andava ad aggiungersi il procedimento milanese di ritempera delle superfici esterne, che rendeva il metallo particolarmente specchiante<sup>236</sup>. Già dalla fine Trecento la produzione iniziava ad essere divisa tra più maestri, cosicché l’armatura completa non si configurava più come l’opera di un solo armaiolo, bensì di un complesso di lavoratori, ciascuno dei quali specializzato in particolari lavorazioni. Nel XV secolo l’armatura era ormai un sistema unico e congegnato che richiedeva l’intervento di un organizzatore, un coordinatore della produzione che, a Milano, si inseriva anche sul mercato attraverso vere e proprie

---

<sup>230</sup> *Ibid.*, p. 145

<sup>231</sup> MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 220 doc. 140. Per un profilo di Antonio Missaglia e della sua attività S. LEYDI, *Negrone da Ello* cit.

<sup>232</sup> LEYDI, *L’arte delle armi* cit., p. 11.

<sup>233</sup> THOMAS e GAMBER, *L’arte milanese dell’armatura* cit., p. 701.

<sup>234</sup> S. LEYDI, *Le armi*, in *Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, R.A. Goldthwaite, R.C. Mueller, Treviso - Costabissara, Fondazione Cassamarca - Colla, 2007, p. 173; L. FRANGIONI, *Aspetti della produzione delle armi milanesi nel XV secolo*, in *Milano nell’età di Ludovico il Moro* cit., I, p. 198.

<sup>235</sup> FRANGIONI, *Aspetti della produzione* cit., p. 195.

<sup>236</sup> S. LEYDI, *Il mestiere delle armi. Gli armaioli milanesi dai Visconti agli spagnoli*, in *Artigianato e lusso. Manifatture preziose all’origine del made in Italy*, a cura di M.P. Bortolotti, Milano, Skira, 2013, p. 121

strategie mercantili: l'esempio più calzante è quello di Antonio Missaglia, l'armaiolo per eccellenza del Quattrocento. La figura che si afferma è dunque quella dell'imprenditore-mercante – cioè di un operatore impegnato nella produzione che aveva compiuto una progressiva conquista del settore mercantile – che si avvaleva di manodopera specializzata per poi rivendere direttamente i prodotti: i più celebri armaioli milanesi erano ormai del tutto affrancati dall'intermediazione forestiera e contavano invece su una propria organizzazione mercantile, diffusa a livello europeo<sup>237</sup>; alle loro botteghe era inoltre spesso richiesto di fornire anche spade, lance e in generale tutto l'equipaggiamento necessario all'uomo d'arme<sup>238</sup>. Nel XV secolo il mercato poteva ordinare al massimo alcune centinaia di pezzi per volta, per equipaggiare eserciti di piccole dimensioni: rifornirli richiedeva comunque efficaci strategie commerciali, visto che ancora nel Cinquecento una brigata di bottega (composta da una decina di persone) era in grado di produrre solamente un'armatura completa al giorno<sup>239</sup>; eccezionale, dunque, sembra l'affermazione dei tre armaioli interpellati da Cicco Simonetta nel 1452, che affermavano che ciascuno di essi avrebbe potuto fornire d'armature sei uomini al giorno: questo era possibile solo grazie a molti pezzi fabbricati in serie e tenuti pronti nei magazzini<sup>240</sup>, con un conseguente impegno di capitali, di fatto immobilizzati, che solo le imprese più grandi potevano permettersi<sup>241</sup>. Ben rifornita doveva essere la bottega di Antonio Missaglia, visitata dagli ambasciatori veneziani nel 1492<sup>242</sup>, ma numerosi dovevano essere anche altri magazzini se nel 1491, in occasione delle nozze di Beatrice d'Este con Ludovico il Moro, lungo la contrada degli Armoari si offriva uno spettacolo straordinario di «due schiere di guerrieri, immobili, chiusi nell'arme, montati su cavalli di battaglia coperti di squame di ferro: vuote armature atteggiare con nobile artificio»<sup>243</sup>.

Era dunque normale che per le grandi forniture si formassero delle società – come quella di cui era parte Aloisio Cusani – che potevano essere create per rispondere ad una precisa commissione o avere invece durata più lunga; esse, a ogni modo, non riunivano solo armaioli, ma anche mercanti che mettevano a disposizione la propria organizzazione di vendita o investitori che volevano

---

<sup>237</sup> FRANGIONI, *Aspetti della produzione* cit., pp. 196-200.

<sup>238</sup> THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 714.

<sup>239</sup> LEYDI, *Le armi* cit., p. 175.

<sup>240</sup> THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 714.

<sup>241</sup> LEYDI, *Le armi* cit., pp. 175-176.

<sup>242</sup> Gli ambasciatori Contarini e Pisani si erano recati «a veder la casa de uno armarolo, che se chiama Antonio Missaja, homo richo, el quale tiene continue molti lavoranti, che fanno armature in casa sua con grandissima spesa. In casa sua è dappertutto armature de ogni sorte per molti migliaia di ducati». MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 194.

<sup>243</sup> FRANGIONI, *Aspetti della produzione* cit., p. 195.



mettere a profitto un capitale<sup>244</sup>: sembra che in queste ultime casistiche rientri Aloisio Cusani, definito nel citato documento del 1487 quale «civis et mercator»<sup>245</sup> e che risulta difficile credere effettivamente impegnato nel processo produttivo. Le società, inoltre, potevano essere anche fondate fuori dal ducato di Milano<sup>246</sup>. Un mercato così strutturato rendeva però la situazione particolarmente gravosa per i semplici maestri o lavoranti: sembra verificarsi un situazione di indebitamento per la quasi totalità di costoro, assunti – sempre a cottimo – degli imprenditori per fabbricare corazze, spallacci, guanti, gambali ed armi da taglio. Non sorprendono dunque le notizie di fughe per debiti nella seconda metà del Quattrocento, così che nel 1476 doveva essere concessa una «littera contra debitores» ad Antonio Missaglia, che dichiarava di aver prestato a molti lavoranti notevoli quantità di denaro, mai restituite a causa della fuga degli stessi. Sorge il sospetto che il trasferimento all'estero di armaioli e lavoranti non fosse dovuto solamente alle richieste dei principi stranieri, ma che sia da farsi risalire anche alla situazione di estremo disagio vissuto dalla categoria. Nel 1494 si arrivava a comminare addirittura la forca per i maestri e lavoratori che fossero fuggiti dal ducato<sup>247</sup>.

La richiesta di maestranze milanesi all'estero era particolarmente significativa, come testimoniato anche dal processo del 1492 intentato contro Marcolo de Limidi. Dato che il trasporto delle armi comportava effettivamente enormi disagi e alti costi, una naturale soluzione avrebbe potuto essere quella di delocalizzare la produzione e, tuttavia, ragioni di segretezza e di mercato resero tale pratica quasi impossibile da eseguire, addirittura impedita dallo stato di Milano. Le proibizioni risalivano al tempo di Francesco Sforza e solo in casi veramente eccezionali, e per ragioni diplomatiche, poteva essere concesso a un gruppo di armaioli – generalmente una dozzina, cioè una brigata di bottega – di trasferirsi all'estero<sup>248</sup>. Le ditte più rinomate, comunque, disponevano di una

---

<sup>244</sup> THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 716.

<sup>245</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., p. 150.

<sup>246</sup> È il caso ad esempio della società per produzione d'armi fondata nel 1485 a Bordeaux dai milanesi Claudino Belloni, Stefano d'Ossona, Ambrogio Caronno e da Pierre de Sonny, che avrebbe dovuto durare un ventennio ma che non ebbe invece vita lunga. THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 711; MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 220 nota 138.

<sup>247</sup> ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti* cit., p. 147-149.

<sup>248</sup> Ad esempio negli anni Settanta una richiesta era giunta dal milanese Giacomo Airoidi che, già trasferitosi in Francia, chiedeva al duca che potessero partire anche dodici compagni per eseguire armature per il sovrano e i suoi baroni, una richiesta che aveva trovato l'opposizione di altri maestri cittadini; nel 1495 Massimiliano d'Asburgo ringraziava il duca di Milano per aver concesso ad alcuni armaioli, guidati da Gabriele e Francesco da Merate, di lavorare presso di lui e chiedeva di permettere ad altri maestri di raggiungere la bottega avviata ad Arbois, in Borgogna. LEYDI, *Le armi* cit., pp. 185-186; THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., pp. 711, 732-733; MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., pp. 213 doc. 103, 222-223 docc. 148 e 150.

vasta rete di filiali in Italia e in Europa;<sup>249</sup> gli stessi compratori stranieri potevano recarsi direttamente a Milano per compiere i loro acquisti<sup>250</sup>.

Sebbene sia evidente l'importanza rivestita da armi e armature nell'economia del ducato, trattandosi di un'eccellenza della produzione metallurgica cittadina e tra le merci più richieste dal grande mercato internazionale, preme a questo punto sottolineare quanto alcuni esemplari – un numero estremamente ridotto rispetto in alle grandi forniture che garantivano, di fatto, la sopravvivenza delle botteghe milanesi – siano da considerarsi però anche come prodotti artistici e merci lussuose. Erano dunque frequenti, e necessari, i contatti personali e le collaborazioni tra armaioli e artigiani, ma anche mercanti, del lusso, specialmente quando si trattava di armi destinate ai ceti dominanti: così i ricamatori foderavano scudi e rotelle, impreziosivano selle, finivano foderi di spade, i gioiellieri incastonavano pietre preziose su armi, i doratori rendevano unici i pezzi sbalzati dagli armaioli; oltre che a ogni tipo di applicazione dell'oreficeria e dell'argenteria si poteva ricorrere anche all'intaglio del legno e alle molteplici tecniche degli ebanisti<sup>251</sup>. La produzione del XVI secolo renderà del tutto evidente come, lavorando fianco a fianco e servendo la medesima clientela di alto rango, i ricamatori, i gioiellieri, gli incisori e intagliatori di cristalli e pietre dure, i doratori e gli armaioli, i pittori e gli scultori fossero parte del medesimo mondo creativo: si verificheranno addirittura casi in cui l'artista giungeva alle armi dopo un lungo percorso di apprendistato e collaborazione tra le diverse botteghe sopraccitate<sup>252</sup>.

I ricchi condottieri, inoltre, indossavano sopra le preziose armature corte tuniche di broccato o di velluto, lateralmente aperte e di solito listate con pelliccia, ma anche il petto stesso poteva essere ricoperto con broccato o seta, così come le cinghie: proprio ad Aloisio Cusani, si ricorda, era stato richiesto di fornire anche una giornea damascata per il duca di Lorena e altre realizzate in preziosi tessuti auroserici, nonché delle barde dorate; una bella testimonianza visiva, sebbene non strettamente coeva ma comunque risalente al XVI secolo, è una delle due miniature del manoscritto

---

<sup>249</sup> I Missaglia, ad esempio, nel 1497 possedevano delle succursali gestite da fiduciari milanesi a Fermo e nelle Marche. LEYDI, *Le armi* cit., p. 186; THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 716.

<sup>250</sup> È il caso ad esempio di un commerciante di Basilea che si trovava a Milano nel 1473. THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., pp. 715; MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 216 doc. 113.

<sup>251</sup> LEYDI, *L'arte delle armi* cit., p. 29; THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., pp. 699-700.

<sup>252</sup> È il caso di Giovan Battista Panzeri detto Zarabaglia, il cui contratto di apprendistato con gli orefici Battista Sirtori e Gerolamo Medici da Novate è stipulato il 22 agosto 1543. Il giovane, già addestrato nel disegno e nella scultura da Agostino Busti (il Bambaia) si impegnava a lavorare come orefice presso i due soci: inoltre, sfruttando le sue competenze, prometteva di creare modelli in terra o in cera o di disegnare oggetti per la bottega. Il contratto era steso di pugno di Bambaia, parente del giovane Panzeri, alla presenza di Domenico de Rossi, famoso intagliatore di pietre dure, mentre tra i testimoni erano presenti lo scultore Giulio da Oggiono e il figlio del pittore Andrea Solari, Michele. LEYDI, *L'arte delle armi* cit., p. 29.

de *La Nancéide*, poema composto per celebrare la vittoria del 1477 nella battaglia di Nancy proprio del duca Renato II di Lorena<sup>253</sup>. All'eccellenza della produzione bellica se ne associava dunque anche un'altra, quella dei tessuti di seta e oro: è evidente che, in casi come quello citato, le società potessero servire non solo a completare in tempo grandi commesse, ma anche a fornire merci molto differenziate. Un altro documento che riunisce diversi artigiani attivi per la stessa fornitura, destinata al re poi, imperatore, Massimiliano I è del 1595:

Magistro Zoanne de Costantino dice fornirà le barde fra octo giorni et magistro Leonardo [fornitore di stoffe] dice di aver fornito dal canto suo; solo che gli manca le franze et doy cordoni. Magistro Jo. Pietro da Barnaregio dice fornirà la curacina fra 8 giorni. Magistro Ferrando dice haver fornito dal canto suo et magistro Francesco da Merate dice fornirà le arme infra tre giorni. Fatta loro istanza di lavorare et giorno et nocte senza perditempo<sup>254</sup>.

Per quanto riguarda le decorazioni apposte direttamente sulle piastre metalliche dell'armatura, negli ultimi due decenni del Quattrocento si erano andate diffondendo quelle realizzate con la tecnica dell'acquaforte, già impiegata intorno alla metà del XV secolo per ornare le lame di spada, che sostituiscono l'antica decorazione realizzata con liste di ottone o disegni e iscrizioni incisi con punzone. Ne è splendido esempio l'armatura da giostra di Gasparo Sanseverino detto *Frachasso*, realizzata intorno al 1490 e venduta nel 1502 a Massimiliano I, ricoperta da incisioni dorate ad acquaforte, che dovevano imitare evidentemente il motivo di un broccato<sup>255</sup>.

Così, sebbene Aloisio Cusani non risiedesse nella parrocchia di S. Satiro, sicuramente ne conosceva molto bene i dintorni e le botteghe che vi operavano, magari quella di qualche orafo e certamente quella dell'armaiolo Marcolo de Limidi; negli anni Novanta era ben inserito nel grande mercato internazionale, rivolto verso la Francia – così come Nicolò da Gerenzano, attivo soprattutto nel settore auroserico – che rappresentava nel suo caso una tradizione di famiglia. Quello che non può sfuggire, considerando le seppur limitate informazioni biografiche raccolte su Cristoforo Visconti, Ambrogio da Arcore e Aloisio Cusani, le tre personalità che agivano solidalmente per gli atti riguardante la cappella di S. Maria fin dal biennio 1478-1480, è come essi non possano considerarsi esclusivamente semplici parrocchiani e devoti, ma siano di fatto tre eccellenti rappresentanti della dinamica società milanese di fine Quattrocento: un nobile, un ricco artigiano e una grande mercante.

---

<sup>253</sup> Il volume digitalizzato è disponibile in: <https://musee-lorrain.nancy.fr/fr/collections/les-oeuvres-majeures/la-nanceide-60>

<sup>254</sup> MOTTA, *Armaioli milanesi* cit., p. 222 doc. 149; THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 732.

<sup>255</sup> THOMAS e GAMBER, *L'arte milanese dell'armatura* cit., p. 749.

### **3. 6. Ancora due nomi per Santa Maria presso San Satiro: Bramantino e Giovanni Antonio Castiglioni.**

Sarà utile concludere questo capitolo con due personalità che, pur non essendo scolari, ebbero comunque modo di incrociare le vicende della scuola e del cantiere di S. Maria presso S. Satiro: si tratta di Bramantino e Giovanni Antonio Castiglioni, personaggi il cui rapporto è stato recentemente esaminato da Rossetti, a cui si rimanda per la trattazione completa del tema, richiamandone in questa sede solo i punti salienti<sup>256</sup>.

Il nome di Bartolomeo Suardi, il Bramantino, è ricorso più di una volta nel corso di questo scritto, specialmente in relazione al mondo delle botteghe orafe ed è proprio questo, a mio avviso, l'aspetto più interessante da sottolineare, coerente conclusione di un percorso condotto tra i vari contesti produttivi e artistici in qualche modo legati alla scuola e alla fabbrica di S. Maria presso S. Satiro. Si è precedentemente ricordato il contratto di apprendistato di Bramantino «ad laborandum et adiscendum artem fabricarie», stipulato l'8 dicembre 1480 e della durata di sei anni<sup>257</sup>. Sarà utile aggiungere qualche ulteriore dettaglio, magari confrontandolo anche con il contratto di apprendistato di Bernardino Prevedari: resta comunque il fatto che, per i due più noti accordi di apprendistato da effettuarsi presso botteghe orafe milanesi, nessuno dei due futuri maestri risulti iscritto alle matricole degli orefici e, almeno per Bramantino, vi è assoluta certezza che l'arte orafa non ne rappresenti la principale occupazione. Vi è innanzitutto da considerare la durata dell'apprendistato del Suardi, che risultava essere di ben sei anni mentre, nel 1469, Bernardino Prevedari stipulava un accordo con Giovanni Antonio Zaffaroni per soli quattro anni e mezzo; doveva essere piuttosto giovane anche il maestro che effettuava l'assunzione, Giacomo de Camperiis della parrocchia di S. Galdino, che aveva dovuto ottenere la licenza paterna per concludere il contratto con la madre di Bartolomeo, Petrina *de Subiate*. Il giovane Bartolomeo Suardi prestava in realtà la sua opera nella suddetta bottega già dal mese di settembre – probabilmente una sorta di periodo di prova – e non doveva essere del tutto inesperto; le condizioni sembrano particolarmente sfavorevoli, però, per il giovane – forse anche a causa delle difficili condizioni in cui si era venuta a trovare la madre, vedova e senza alcun parente che potesse garantire per lei – che non avrebbe ricevuto alcun compenso per i sei anni previsti, salvo il mantenimento: Bernardino Prevedari, invece, non sarebbe stato pagato solo per i primi tre anni di

---

<sup>256</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., pp. 42-79.

<sup>257</sup> ROMANO, *Per un documento del 1480* cit., pp. 199-206; SIRONI, *Documenti inerenti* cit., p. 42.

apprendistato, mentre per i lavori svolti nei successivi diciotto mesi avrebbe ricevuto un piccolo stipendio, a conto del quale il padre incassava immediatamente un anticipo.

Avanzavano intanto i lavori nel cantiere di S. Maria presso S. Satiro e, pochi mesi dopo la stipula del contratto di Bramantino, era commissionata a Prevedari la nota incisione: due esperienze che, anche qualora non si vogliano considerare entrambe afferenti alla scuola, potevano comunque esercitare una profonda influenza sul giovane. Sarà però proprio tra le carte della scuola – come «debitore» nei già citati consuntivi a partita doppia del 1489-1490<sup>258</sup> – che ricomparirà il nome di Bartolomeo Suardi, questa volta già detto «Bertholameo Brabantino depinctore»<sup>259</sup>; nel frattempo, il 22 settembre 1487, Percivalle Negri – probabilmente il miniatore, nonché cognato di Antonio Raimondi, di cui aveva sposato la sorella nel 1484 – gli aveva affittato una camera e altri locali che facevano parte di un sedime nella parrocchia di S. Eusebio in Porta Nuova<sup>260</sup>. Purtroppo non è noto a cosa sia da riferirsi il pagamento (o debito) di quattro lire registrato per Bramantino non solo nel 1489-1490, ma che si ripete per la stessa identica cifra anche nel libro mastro della scuola del 1506-1510 per il 1506, 1507, 1508, 1509 e 1510<sup>261</sup>; quello che è invece certo è che a un paio anni dalla presunta conclusione dell'apprendistato orafo – e l'affitto del 1487 sembrerebbe indicare che abbia lasciato la bottega del maestro – Bartolomeo Suardi sia già citato in riferimento alle vicende di S. Maria non solo come pittore, ma anche quale «Bramantino»: potrebbe non essere un caso che un artista di così particolare formazione faccia la propria apparizione precisamente in questo contesto, magari conosciuto tramite qualcuno degli scolari, se non dallo stesso Bramante, come già poteva essere successo per Agostino Fonduli. Bramantino, che sul nascere del nuovo secolo si avvicinava progressivamente all'ambiente dei minori Osservanti, nel 1503, in occasione della riunione per la porta di Compedo del Duomo, era citato tra i cittadini esperti di «architettura et moderno» insieme, tra gli altri, a Nicolò da Gerenzano, per cui eseguiva forse il *Noli me tangere* della chiesa al Giardino di Santa Maria della Scala<sup>262</sup>.

D'altra parte la familiarità di Bramantino con il mondo orafo sembra attestata anche dal suo rapporto con Giovanni Antonio Castiglioni, ricco banchiere che nel suo testamento del 1509 richiedeva che al pittore fosse affidata l'esecuzione dell'ancona raffigurante la *Deposizione* da

---

<sup>258</sup> Cfr. 3.3.3.

<sup>259</sup> SANNAZZARO, *Per S. Maria presso S. Satiro* cit., pp. 65-70.

<sup>260</sup> R. CARA, *Regesto* cit., p. 299.

<sup>261</sup> *Ibid.*, p. 307.

<sup>262</sup> Cfr. 3.2.4.

collocarsi nella cappella della Maddalena in S. Pietro in Gessate<sup>263</sup>. Giovanni Antonio Castiglioni non è uno scolaro di S. Maria presso S. Satiro, di certo non per gli anni esaminati; il suo nome, tuttavia, compare in riferimento a un «drapo doro» da lui donato e elencato nell'inventario dei beni di sacrestia della scuola del 1492 e, inoltre, il secondo capitolo del suo testamento è dedicato a un legato perpetuo per messe a S. Maria presso S. Satiro. Una notizia non del tutto sorprendente, visto che Giovanni Antonio Castiglioni – ricco mercante, banchiere e prestatore, con buoni contatti nell'oreficeria cittadina – deteneva un banco a S. Michele al Gallo, probabilmente uno dei più importanti di Milano, gestito con i fratelli Giovanni Angelo, Francesco e Aloisio, e abitava probabilmente proprio di fronte alla stessa chiesa di S. Michele al Gallo<sup>264</sup>. Per ben venticinque anni Giovanni Antonio è «magister ducalis cecha», dirige cioè il laboratorio nel quale si produceva la moneta del ducato, una carica per cui il duca l'aveva raccomandato personalmente nel 1474 e il cui appalto gli era stato riconfermato nel 1477, insieme a Francesco Pagnani, Giovanni Antonio Magni e Giovanni Moresini, e che deterrà per ben vent'anni, almeno fino al 1497<sup>265</sup>. Già nel 1473 il duca Galeazzo Maria aveva acquistato dalla bottega del Castiglioni preziosi monili per le spose di alcuni camerieri ducali, mentre nel 1480, quando Bona di Savoia era costretta da Ludovico il Moro ad abbandonare la reggenza, Castiglioni era chiamato a stimare insieme a «Zoanne da Robiate» e «Donato de Laporta» i gioielli rilasciati alla duchessa<sup>266</sup>. Forse Giovanni Antonio e i suoi fratelli erano degli intermediari nel commercio dei preziosi e non degli orafi: nessuno dei quattro fratelli Castiglioni, in effetti, è citato nelle matricole degli orefici.

Un'altra prova della familiarità esistente tra il Castiglioni, Bramantino e il mondo orafo è contenuta in una serie di documenti della tarda primavera del 1494, riguardante la soluzione di alcune pendenze tra i fratelli Retondi da Saronno e Bramantino: il pittore si appoggiava infatti al banco Castiglioni depositando trecentodieci lire imperiali al fratello di Giovanni Antonio, Aloisio, un'operazione finanziaria che avveniva a riscontro della cessione al Suardi di oro in foglia; testimone all'atto era l'orafo Giorgio Mantegazza<sup>267</sup>. In questo caso i Retondi probabilmente non agivano in qualità di scultori – mestiere esercitato da molti membri della famiglia e dal cognato

---

<sup>263</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 43.

<sup>264</sup> *Ioannes Antonius et fratres de Castiliono* sono nominati come vicini, i primi della lista, della chiesa di San Michele al Gallo nel documento del 1482 con cui si approvavano gli accordi con gli orefici per la costruzione di una bottega contigua alla chiesa parrocchiale. ROMAGNOLI, *Le matricole* cit., p. 169; ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., pp. 43-44, 70 nota 4.

<sup>265</sup> *Ibid.*, pp. 43, 70 nota 6.

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 45; M. BARBOT, *Il valore economico degli oggetti di lusso nella corte viscontea e sforzesca*, in *Oro dai Visconti agli Sforza* cit., p. 80.

<sup>267</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 44; CARA, *Regesto dei documenti* cit., pp. 301-302, docc. 11-15.

Antonio Mantegazza – ma da rivenditori, in confidenza con lo zecchiere e intermediari di una serie di mercanti tedeschi che smerciavano a Milano materie prime per battere moneta<sup>268</sup>. Al banco di Castiglioni nel dicembre 1491 si incontravano per accordarsi sulla spartizione dei lavori per la Certosa di Pavia Antonio Mantegazza e Gian Cristoforo Ganti: si trattava probabilmente di contatti funzionali a mere necessità economiche dal momento che, per mandare avanti cantieri quali quello della Certosa, serviva molto denaro corrente, disponibile presso i banchi di questi prestatori. Il 4 febbraio 1493 transitava inoltre per il medesimo banco anche il pittore Matteo Fedeli<sup>269</sup>. Nel settembre 1494 invece i fratelli Antonio e Giorgio Mantegazza vendevano una delle loro proprietà immobiliari a Bramantino – che l'anno seguente prestava del denaro allo stesso Giorgio Mantegazza – ma diverse vicissitudini fecero sì che la transazione non fosse ancora effettivamente avvenuta nel 1498<sup>270</sup>. Già nel 1473, invece, gli stessi fratelli Mantegazza avevano beneficiato di prestiti di 425 lire imperiali da parte di Castiglioni<sup>271</sup>.

Non è difficile immaginare allora che proprio nel quartiere, e grazie al coinvolgimento di entrambi nell'attività orafa, si siano incrociate le strade del pittore Bramantino e di Giovanni Antonio Castiglioni: e non è nemmeno difficile immaginare che alle medesime ragioni si possa imputare il loro fugace passaggio per S. Maria presso S. Satiro.

---

<sup>268</sup> Nel 1497 il tentativo del tedesco Onofrio Ompis di importare illegalmente argento nel ducato era stato sventato dalla collaborazione tra l'orefice Francesco detto *Fra Rocco* (che Rossetti dice socio di Antoniotto da Meda), Giovanni Antonio Castiglioni e Branda da Saronno (il maggiore dei fratelli Retondi), «in casa del quale allogia dicto tedesco et compagni quando veneno a Milano et ha molto comertio cum dicti alamani». ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 71 nota 20; il documento è interamente trascritto in W. HEYD, *Die grosse Ravensburger Gesellschaft*, Stoccarda, 1890, pp. 75-76 doc. 15. Rossetti purtroppo non cita la fonte per cui affermi che Fra Rocco sia un socio di Antoniotto Meda (lo scolaro di S. Maria?), un'informazione che se confermata risulterebbe molto interessante. Di nuovo ci si trova di fronte a competenze, e interesse economici, trasversali a più settori. Nel 1498 Paolo Retondi stipulava patti societari con *Federichus de Moris de Alamania* per fabbricare vasellame di terracotta e sono fittili probabilmente anche le statue richieste a Paolo Retondi per S. Maria presso San Celso (cantiere in cui si ricorda Antonio Meda era stato fideiussore per Gabriele Battagio e Agostino Fonduli rispettivamente nel 1500 e 1502). ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 71 nota 20.

<sup>269</sup> *Ibid.*, pp. 44-45.

<sup>270</sup> CARA, *Regesto* cit., p. 302-303, docc. 16-17, 19, 22-23.

<sup>271</sup> ROSSETTI, *Con la prospettiva di Bramantino* cit., p. 44.

#### **4. Il ricamatore si fa mercante, l'oste fabbriciere, l'orafo pittore e Bramante, infine, si realizza architetto**

Sarà utile ancora qualche considerazione sugli scolari prima di tornare finalmente alla scuola e quindi al rapporto di questa con le architetture di Bramante milanese, il problema di partenza. Come si preannunciava, quello del capitolo appena concluso è stato un percorso delineato dalla ricostruzione dei profili storici di alcuni dei confratelli, condotto tra ambiti molto diversi in base all'esigenza della singola biografia, e concretizzatosi in ciascun caso, a causa dei limiti già espressi, in gradi di definizione tra loro non omogenei. È stato necessario, per giungere alla stesura di queste conclusioni, ricorrere a molte delle diverse discipline che la storia mette a disposizione, quali la storia dell'arte, dell'architettura e delle arti applicate, la storia economica, delle istituzioni e militare: la storiografia ha in effetti inevitabilmente separato esperienze che convivevano nelle vicende del singolo e biografie che convivevano nella scuola di S. Maria presso S. Satiro.

Un filo rosso sembra essersi individuato nel mondo della lavorazione dei metalli, un ambito a cui i profili appena affrontati appaiono in vario modo legati, come già si preannunciava distintamente nel caso di Antonio da Meda e Bernardino Prevedari. Proprio l'*Incisione Prevedari* trova così una sua contestualizzazione non solo architettonica ma anche esecutiva, altrettanto significativa per comprendere appieno una vicenda ancora parzialmente irrisolta, forse perché mai considerata nella totalità delle sue sfaccettature. Si sono individuate alcune delle svariate motivazioni che rendono l'ambito produttivo dei metalli uno sfondo di particolare rilevanza per l'azione degli scolari: la prima ragione è, indubbiamente, la stretta relazione fisica, dettata dalla distribuzione delle botteghe, con il complesso di S. Maria presso S. Satiro. Si tratta, oltretutto, di un settore interessato nella seconda metà del Quattrocento dall'introduzione di nuove sperimentazioni e di cambiamenti di tipo organizzativo della produzione, che danno modo a varie figure professionali di riconvertire la propria attività iniziale; sono tutte eventualità che possono influire significativamente sulla biografia del singolo, soprattutto dal punto di vista delle nuove relazioni, personali o organizzative, che egli deve necessariamente instaurare: Nicolò da Gerenzano ne è il caso più evidente, ma sembra esserne esempio anche l'assunzione di Bernardino Prevedari da parte di Antonio da Meda. Infine si tratta di un ambiente in cui i contatti con il mondo dell'arte, a diversi livelli, sono costanti, costituendo un sistema integrato che forse oggi risulta di difficile comprensione.

Eppure la Milano di fine Quattrocento è un mondo in cui - almeno ai nostri occhi - domina un'eccezionale trasversalità tra le diverse professioni, ancora più evidente in quelle legate alla



produzione artistica e sontuaria, e che si è visto potersi manifestare in diversi modi: tramite un apprendistato magari (quello di Bernardino Prevedari o di Bramantino), oppure nella collaborazione di diverse personalità alla medesima commessa (è il caso del mercante Aloisio Cusani) ma anche, più semplicemente, grazie a rapporti familiari (si pensi di nuovo ai casi di Nicolò da Gerenzano o Bernardino Prevedari). L'esempio probabilmente più significativo in questo senso si è dimostrato essere quello del mondo orafo, nelle cui botteghe si formano e lavorano pittori, stampatori, miniatori, possibilità che a Milano sembrano essere favorite anche da una struttura corporativa di origine recente e meno rigida che i suoi equivalenti in altre città; se da una parte questo può offrire numerosi vantaggi, dall'altra rende necessario creare strutture alternative che possano rinsaldare legami professionali necessari, ma privi di ufficializzazione. Non si dimentichi che negli stessi anni si costituiscono e si definiscono le realtà corporative legate alla seta, tra cui l'Università dei mercanti auroserici, che dipende e al tempo stesso è motore di una particolare produzione: quella dei battiloro, che costituiscono il filo, è il caso di dirlo, tra i mondi diversi ma affini dell'oro e della seta. È inoltre da sempre riconosciuto lo stretto rapporto esistente tra l'arte dell'oreficeria, del disegno e dunque dell'architettura: sarebbe importante allora, ma forse impossibile, individuare le ricadute pratiche di un tale legame nel contesto milanese, magari proprio nella diffusione dei modelli dell'antico; si è detto della pratica tutta lombarda, interrotta per la prima volta nella sacrestia di S. Maria, di trarre composizioni scultoree all'antica da monete e medaglie, oggetti che presumibilmente passavano prima dalle mani degli orafi che da quelle degli scultori, due categorie che possiamo credere condividessero dunque anche gli stessi disegni di repertorio dell'antico.

È nella Milano degli anni Ottanta, si diceva, che un abile ricamatore può diventare un potente mercante, un oste fabbriciere in uno dei più innovativi cantieri cittadini, un giovane orafo pittore addirittura con l'appellativo di Bramantino: non sorprende che sia proprio in questa favorevole congiunzione che Bramante, già pittore e abile prospettico, possa finalmente realizzarsi architetto, di un'architettura non più solo dipinta ma anche costruita, quella di S. Maria presso S. Satiro. «Committenti e architetto concordarono nel costruire una chiesa dallo stile all'antica più aggiornato[...]»<sup>1</sup>, un'affermazione logicamente dedotta dall'aspetto del complesso di S. Maria presso S. Satiro e che lasciava allo stesso tempo aperte diverse questioni:

Quale fosse per i parrocchiani il significato dello stile foresto di Bramante non si sa; sapevano qualcosa del Sant'Andrea di Mantova? E se sì, che cosa significava per loro? La loro disposizione ad accettare elementi mantovani era la

---

<sup>1</sup> SCHOFIELD, *Bramante e un rinascimento locale* cit., p. 56

conseguenza di ciò che pensavano di Mantova o del Sant'Andrea, o tali elementi erano scelti solo dall'architetto e accettati dai parrocchiani principalmente in quanto rispondenti ad esigenze funzionali? [...]²

Domande che sono purtroppo ancora lontane dal ricevere una risposta definitiva, nonostante si spera di aver fornito tramite questo studio almeno delle coordinate con cui orientarsi nell'affrontare la questione. Sembra infatti di aver dimostrato in modo piuttosto convincente che la scuola, o meglio il suo gruppo di testa, disponesse non solo di notevoli mezzi economici ma pure di una certa cultura artistica, che non è da escludersi vantasse anche reminiscenze extra-lombarde, data la certezza documentaria che l'attività professionale di alcuni scolari li abbia condotti ben fuori Milano, a Napoli, sulla via della Francia e forse a Roma, ad esempio. È evidente per chi scrive che quella di Bramante sia una scelta ben consapevole della scuola. Si è ancora lontani, ovviamente, dall'aver individuato il legame concreto che lo abbia condotto a S. Maria presso S. Satiro e diverse ipotesi rimangono aperte: forse rapporti professionali, la raccomandazione di qualche potente mecenate o la partecipazione, per così dire, ad un circolo non di opposizione ma comunque autonomo dalla corte del Moro. Sembra però di avere chiarito quanto la comparsa di Bramante a Milano proprio in questa realtà – non quindi in un grande cantiere ducale o presso la Fabbrica del Duomo, ma in una fabbrica relativamente piccola benché collocata nel pieno centro cittadino – non sia da considerarsi del tutto sorprendente: quella di Bramante, in effetti, non è per nulla la rivelazione improvvisa di un aggiornato architetto straniero, quanto piuttosto il risultato di logiche e scelte ben indirizzate dalla scuola di S. Maria presso S. Satiro. Questa convoca una personalità, Bramante, che risulta sia per la data del 1478 che per il 1482 praticamente sconosciuta – ma che probabilmente non lo era nell'ambiente della pittura, della decorazione, dell'architettura effimera che rappresentava l'orizzonte artistico di certi scolari –, rifiutando inevitabilmente una prassi architettonica e decorativa allora più diffusa, quella che derivava dall'opera di Amadeo. Quando la scuola vorrà, nel 1486, sarà in grado di coinvolgere proprio il ben più noto collega, per un incarico ben circoscritto e preciso, la facciata, richiedendo per la sua opera almeno un parziale controllo dell'architetto “straniero”. Sulle caratteristiche delle architetture di Bramante per la scuola di S. Maria presso S. Satiro si è già lungamente discusso, così come sulle reciproche relazioni esistenti tra le tre e tra di queste e le intenzioni della scuola, ora non più anonima congregazione ma committente dotata di un volto, anzi diversi, quelli dei suoi scolari. Essi costituiscono e si raccolgono in una realtà, quella della scuola, che concretizzava finalmente rapporti tra professioni diverse non altrimenti ufficializzati, ma resi ora ben visibili e rappresentati dalla chiesa di S. Maria presso S. Satiro, proprio in quel quartiere sede delle attività e degli interessi dei confratelli: potrebbe essere questo

---

² *Ibid.*, p. 57.

uno dei fili che guidava le intenzioni dei committenti. Non è difficile così immaginare un cittadino milanese del tempo, che pure non conosceva l'*Incisione Prevedari* e a cui doveva essere interdetto l'accesso alla sacrestia, entrare in una chiesa splendente di luce, rifulgente di oro e di azzurro, arricchita da preziosi paramenti di fili di seta intrecciati all'oro e all'argento: uno spazio che rifletteva, piace pensare, non solo le idee di Bramante ma anche il vivace e raffinato gusto degli artisti del lusso della Milano di fine Quattrocento.

## **Cronologia dei principali eventi (1476-1492)**

### **Luglio 1476**

Muore il rettore di S. Satiro Cristoforo Grassi. Il 21 luglio l'economista ducale Giovanni Imperiale redige l'inventario dei beni presenti nella casa e nella chiesa parrocchiale; lo stesso mese i parrocchiani eleggono Martino *de Cazago* come nuovo rettore, scelta che sottopongono all'approvazione del duca di Milano. (ASMI, Comuni 46, 21 luglio 1477; MALAGUZZI VALERI, *Per la storia artistica* cit., pp. 140-145. ASMI, Notarile 2867, [data non più leggibile] luglio)

### **Agosto 1476**

Il 19 agosto è nominato rettore di S. Satiro il cantore Enrico Knoep di Liegi; il 28 agosto Boniforte Caponago affitta una proprietà adiacente a S. Satiro che costituiva parte della Taverna della Lupa. (ASMI, Notarile 771, 19 agosto 1476. ASMI, Notarile 771, 28 agosto 1476; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., p. 18)

### **31 luglio 1477**

Enrico Knoep di Liegi stipula un contratto con Stefano *de la Canepa*, a cui affida la cura della parrocchia di S. Satiro. (ASMI, Notarile 1295, 31 luglio 1477)

### **26 settembre 1477**

Vincenzo Gallina denuncia i vandalismi subiti dall'immagine della Madonna da lui stesso commissionata nella chiesa di S. Satiro. (ASMI, Comuni 46, 26 settembre 1477)

### **Ottobre 1478**

Il primo di ottobre Enrico Knoep di Liegi e Domenico da Lonate procedono a una permuta di benefici: Domenico da Lonate diventa quindi il nuovo rettore di S. Satiro; il 10 ottobre Boniforte da Caponago vende agli scolari Cristoforo Visconti, Ambrogio da Arcore e Aloisio Cusani la proprietà dove sorgeva la Taverna della Lupa, affinché la scuola possa continuare, demolendo alcuni edifici, la costruzione della cappella di S. Maria. (ASMI, Notarile 1332, 1 ottobre 1478; Notarile 1278, 2 ottobre 1478; Notarile 3005, 5 ottobre 1478 per la permuta dei benefici. Notarile 1842, 10 ottobre 1478; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 535)

### **6 maggio 1479**

La scuola prende una decisione sulla custodia del denaro. (ASMI, Notarile 1279, 6 maggio 1479; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 6)

### **28 giugno 1479**

Il vicario dell'arcivescovo Giovanni Cocconiellis invita i chierici e i laici della diocesi a chiedere la grazia al nuovo altare della Vergine presso la chiesa di S. Satiro. (BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 536)

## **2 novembre 1479**

Alcuni scolari sono presenti allo scioglimento della società tra Marco Garibaldi e Pietro da Bussero, creata appositamente per la realizzazione della *maiestas* per la chiesa di S. Maria presso S. Satiro. (ASMI, Notarile 2868, 2 novembre 1479; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 7)

## **Settembre 1480**

Il 4 settembre i duchi di Milano confermano i capitoli della scuola; l'8 settembre gli scolari si riuniscono nella casa di Vincenzo Gallina per giurare sugli statuti. (BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 539. ASMI, Amministrazione del Fondo di religione, Cause pie, S. Maria presso S. Satiro, busta 512; COLOMBO, *I miracoli, la confraternita* cit., p. 85)

## **29 dicembre 1481**

Elezioni degli ufficiali della scuola per l'anno 1482. (ASMI, Notarile 2869, 29 dicembre 1481).

## **Gennaio 1482**

Il 2 gennaio la scuola paga il rettore di S. Satiro per l'affitto di una proprietà occupata dalla costruzione su via della Lupa; il 23 gennaio il priore della scuola e Pietro da Bussero si affidano al giudizio di Carlo Trivulzio e Nazaro Draghi per l'ancona lignea realizzata dall'intagliatore. (ASMI, Notarile 2869, 2 gennaio 1482; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 9. Notarile 2869, 23 gennaio 1482; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 10)

## **24 aprile 1482**

I pittori Matteo Fedeli e Marco Lombardi sono incaricati della dipintura del *tabernaculum*. (ASMI, Notarile 2509, 24 aprile 1482; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. I)

## **22 ottobre 1482**

Gabriele de Medici vende una proprietà alla scuola di S. Maria. (ASMI, Notarile 2510, 22 ottobre 1482; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 12)

## **4 dicembre 1482**

Permuta di proprietà tra Stefano de Parferri e la scuola di S. Maria, che ottiene così un pezzo di stalla da demolire per formare il piccolo cortile destinato a dar luce e accesso alla nuova chiesa; sono presenti in qualità di testimoni Donato Bramante e Gabriele Battagio (ASMI, Notarile 2510, 4 dicembre 1482; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 540)

## **28 dicembre 1482**

Elezione degli ufficiali per l'anno 1483. (ASMI, Notarile 2510, 28 dicembre 1482)

## **11 marzo 1483**

Agostino Fonduli si impegna ad eseguire un fregio in terracotta lungo duecentoquindici braccia, il fregio a otto testoni e sedici riquadri a putti della sacrestia e trentasei figure in cotto; si impegna inoltre a terminare il gruppo del *Compianto*. (ASMI, Notarile 2510, 11 marzo 1483; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 541)

### **2 aprile 1483**

La scuola stipula il contratto con il sacerdote Protasio da Lonate per l'ufficiatura della chiesa; è presente come testimone Gabriele Battagio. (ASMI, Notarile 2510, 2 aprile 1483; SCHOFIELD E SIRONI, *Bramante and the problem* cit., doc. 13)

### **7 maggio 1483**

Antonio Raimondi si impegna a dipingere entro Natale la volta sopra l'altare di S. Simone; è presente come testimone Giovanni Battagio. (ASMI, Notarile 2511, 7 maggio 1483; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. IV)

### **28 agosto 1483**

I deputati della scuola e i pittori Pietro da Velate, Giovanni Pietro Rizzi e Giovanni Angelo Mirofoli da Seregno nominano i maestri Francesco da Vico e Antonio Raimondi arbitri della vertenza intorno alla pittura dell'interno e dell'esterno del tiburio sopra l'altare maggiore di San Satiro e del tiburio grande costruito in onore della Vergine. (ASMI, Notarile 2511, 28 agosto 1483; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. V)

### **10 novembre 1483**

Antonio Raimondi e Antonio da Pandino sono incaricati di mettere a oro e azzurro la volta del transetto sinistro della chiesa di S. Maria. (ASMI, Notarile 2512, 10 novembre 1483; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. VI)

### **27 dicembre 1483**

Elezioni degli ufficiali della scuola per l'anno 1484. (ASMI, Notarile 2512, 27 dicembre 1483)

### **28 dicembre 1484**

Elezioni degli ufficiali della scuola per l'anno 1485. (ASMI, Notarile 2513, 28 dicembre 1484)

### **28 luglio 1485**

Permuta di proprietà tra la scuola e i frati di S. Eustorgio per procurare lo spazio necessario a realizzare l'ingresso alla chiesa di S. Maria. (ASMI, Notarile 986, 28 luglio 1485; BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 120-121)

### **28 settembre 1486**

La scuola incarica Giovanni Antonio Amedeo per la realizzazione del rivestimento in pietra della facciata. (ASMI, Notarile 2515, 28 settembre 1486; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 544)

### **11 novembre 1486**

La scuola assegna a Nicolò da Gerenzano una cappella con l'altare dedicato a S. Dorotea. (ASMI, Notarile 2515, 11 novembre 1486; BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 545)

### **26 dicembre 1486**

Elezione degli ufficiali della scuola per l'anno 1487. (ASMI, Notarile 2516, 26 dicembre 1486)

### **Gennaio 1487**

Il 4 gennaio gli scolari danno in custodia al sacrestano Benedetto Landriano i preziosi paramenti, i libri e gli argenti (è allegato l'inventario); il priore Pietro da Crema, appena eletto, è sostituito da Nicolò da Gerenzano; due giorni dopo, il 6 gennaio, sono dati in custodia a uno dei sindaci della scuola gli argenti che dovevano collocarsi sull'altare della Vergine nei giorni di festa. (ASMI, Notarile 3883, 4 gennaio 1487; parzialmente pubblicato in BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 140-143 e PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., CVIA. Notarile 3883, 6 gennaio 1487; BISCARO, *Le imbreviature* cit., pp. 124-125)

### **Febbraio e marzo 1487**

Il 24 febbraio e il 4 marzo Gabriele Battagio è pagato per lavori non specificati alla chiesa. (BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura* cit., doc. 546)

### **2 gennaio 1488**

Elezione degli ufficiali della scuola per l'anno 1488. (ASMI, Notarile 3884, 2 gennaio 1488)

### **14 aprile 1488**

Vengono ratificati patti stipulati il 27 marzo tra il rettore di S. Satiro e la scuola di S. Maria: è ufficialmente sancita l'indipendenza della scuola. (ASMI, Notarile 3884, 27 marzo 1488; Notarile 1338, 14 aprile 1488; BISCARO, *Le imbreviature* cit., p. 106)

### **30 novembre 1488**

Elezione degli ufficiali della scuola per l'anno 1489. (ASMI, Notarile 3884, 30 novembre 1488)

### **23 febbraio 1490**

Gli ufficiali della scuola consegnano a Lorenzo Merendi i beni di sacrestia (manca l'inventario). (ASMI, Notarile 3885, 23 febbraio 1490; PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., CVIB)

### **7 luglio 1490**

Contratto con Giacomo Torriano da Venezia per la costruzione dell'organo. (ASMI, Notarile 2522, 7 luglio 1490; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. IX)

### **30 maggio 1491**

Contratto con il pittore Antonio Raimondi per la decorazione del «sepulchrum et voltam desuper dipinctam» all'altare grande della chiesa di S. Satiro. (ASMI, Notarile 2523, 30 maggio 1491; BISCARO, *Le imbreviature* cit., doc. X)

### **10 dicembre 1492**

Gli ufficiali della scuola consegnano a Michele Dall'Acqua i beni di sacrestia (è allegato l'inventario). (ASMI, Notarile 3886, 10 dicembre 1492; parzialmente in PEDRALLI, *Novo, grande, coverto* cit., CVIC)

## Illustrazioni

Fig. 1



La dislocazione topografica delle chiese utilizza la restituzione cartografica di M.A. Barateri, *La gran città di Milano* (edita per la prima volta nel 1629):

- |  |                              |
|--|------------------------------|
| 1. S. Satiro e S. Maria presso S. Satiro | 6. S. Eufemia                |
| 2. S. Maria Beltrade                     | 7. S. Celso                  |
| 3. S. Galdino                            | 8. S. Maria Segreta          |
| 4. S. Michele al Gallo                   | 9. S. Maria alla Porta       |
| 5. S. Nazaro in Brolo                    | 10. S. Ambrogio in Solariolo |



Fig. 2

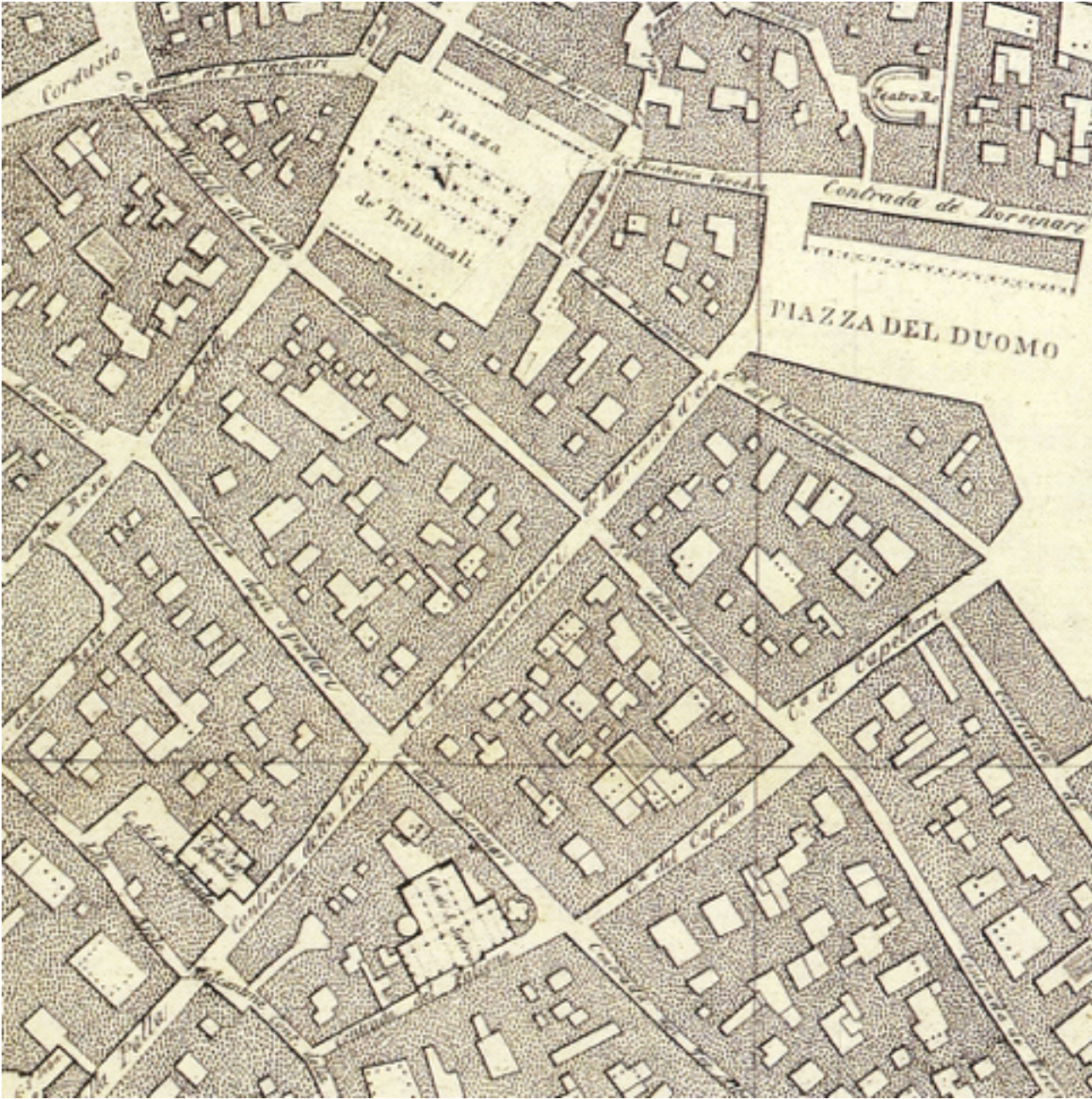


Fig. 3

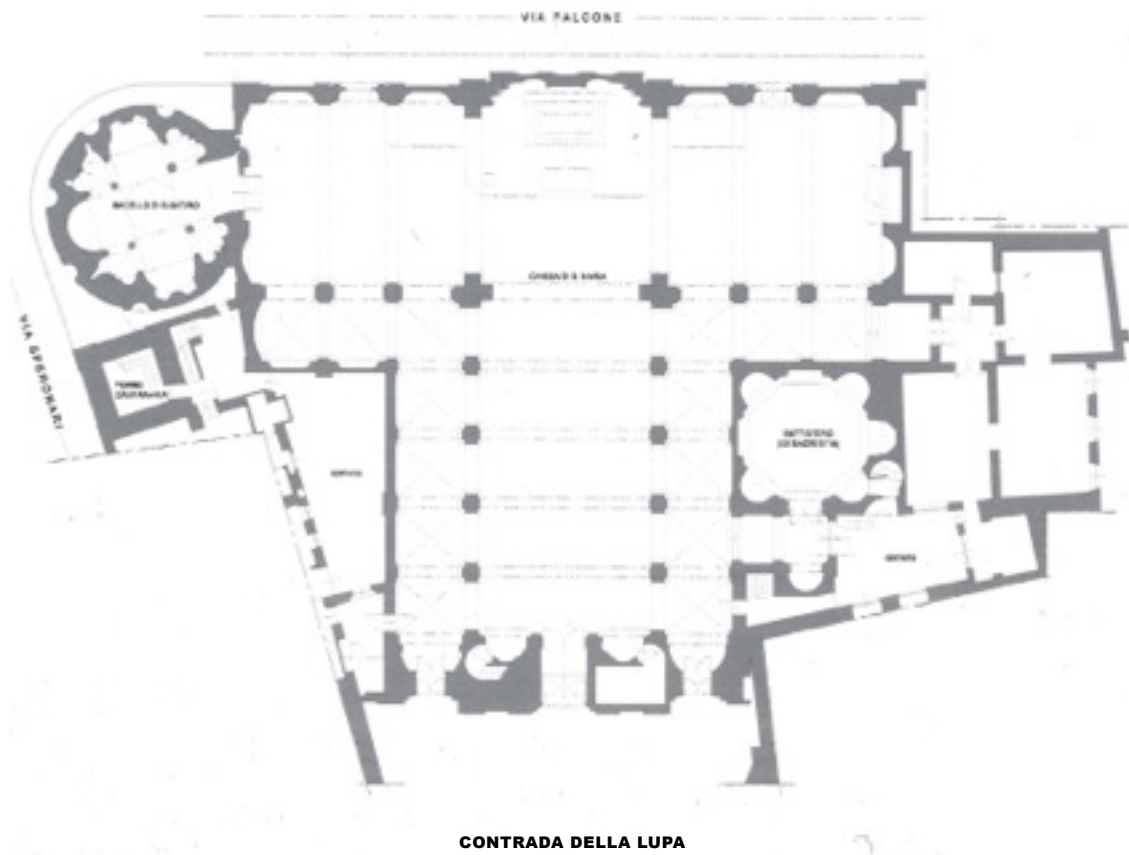


Fig. 4

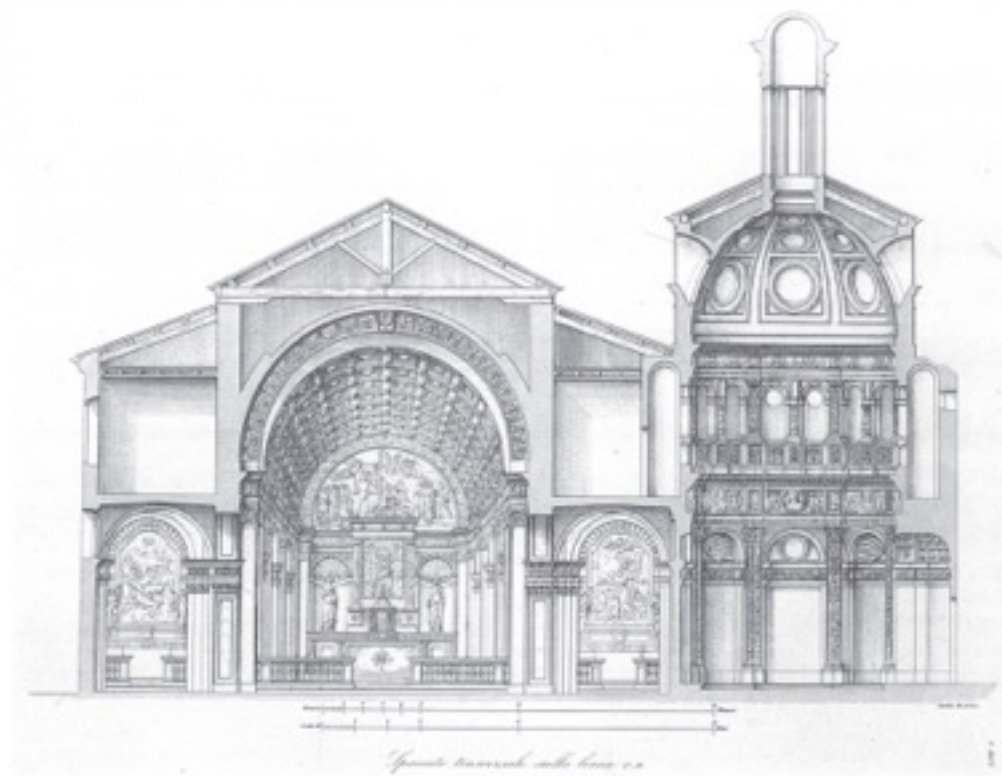




Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9



Fig. 10

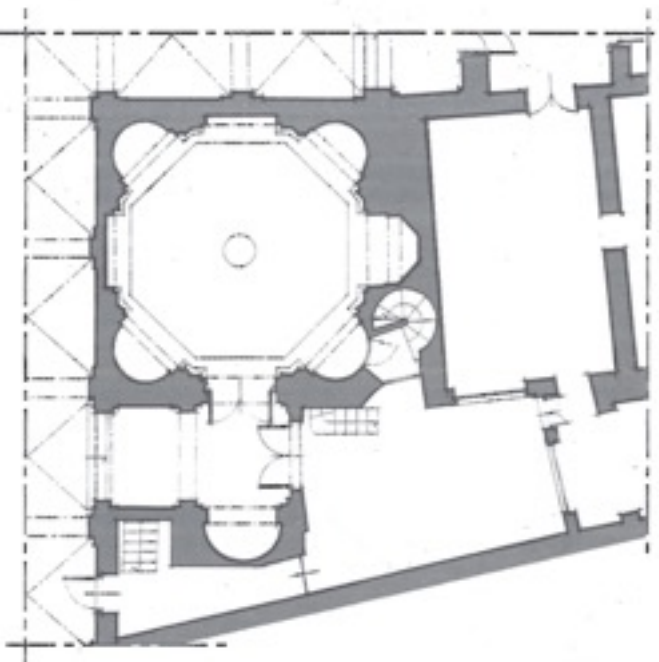


Fig. 11





Fig. 12



Fig. 13





Fig. 14



Fig. 15



Fig. 16



Fig. 17



Fig. 18



Fig. 19



Fig. 20



Fig. 21





Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



## Indice delle illustrazioni

1. Schema dei principali luoghi citati
2. Pianta di Milano degli astronomi di Brera (particolare), 1810 circa. Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli
3. Pianta della chiesa di S. Maria presso S. Satiro e degli annessi.
4. F. Cassina, sezione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro, rilievo della metà del XIX secolo. Milano, Civica Raccolta delle stampe A. Bertarelli.
5. S. Maria presso San Satiro, particolare della navata centrale.
6. Restituzione grafica dell'originario schema dei colori
7. Agostino Fonduli, particolare del fregio della chiesa di S. Maria presso S. Satiro
8. S. Maria presso S. Satiro, particolare dell'ordine superiore della sacrestia.
9. S. Maria presso S. Satiro, interno della sacrestia
10. Pianta della sacrestia di S. Maria presso S. Satiro e dei locali annessi
11. S. Maria presso S. Satiro, particolare di una delle balaustre del primo piano della sacrestia
12. Bernardino Prevedari, *Interno di tempio con figure*, detta Incisione Prevedari, 1481. Londra, The British Museum
13. S. Maria presso S. Satiro, veduta verso l'altare dalla navata centrale
14. Annunciazione e quadruplici corone della Vergine, in Pacifico da Novara, *Summola di Pacifica coscienza*, 24 marzo 1479
15. Piero del Pollaiuolo, *ritratto di Galeazzo Maria Sforza*, 1473-1476. Firenze, Galleria degli Uffizi
16. Baldacchino del vescovo Pallavicini (particolare), Milano, 1493-1495. Lodi, Museo Diocesano di Arte Sacra
17. Paliotto d'altare in velluto rosso decorato con l'impresa della colombina, Milano, ultimo ventennio del XV secolo. Milano, Museo Poldi Pezzoli
18. Bottega orafa milanese, medaglione circolare apribile (*Compianto e Flagellazione*), ultimo quarto del XV secolo. Madrid, Instituto Valencia de Don Juan.
19. Orafo lombardo, cintura nuziale, 1470-1480. Torino, Palazzo Madama Museo Civico d'Arte Antica
20. Bottega orafa milanese, targa pendente, fine del XV secolo (con successive modifiche). Milano, Museo Poldi Pezzoli
21. Cristoforo e Agostino de Mottis su cartone di Vincenzo Foppa, *Visitazione*, dopo il 1482. Milano, Duomo.

22. Ambogio Pozzi e Agostino Sacchi, *Grande Croce*, 1470-1478. Cremona, Duomo
23. Il duca Renato II di Lorena a cavallo, XVI secolo, miniatura tratta da *La Nancéide*. Palais des ducs de Lorraine - Musée lorrain
24. Bottega milanese, armatura da giostra per Gaspare da Sanseverino detto *Frachasso*, 1490. Vienna, Kunsthistorisches Museum

## Bibliografia

Agosti, Giovanni, *Su Mantegna: la storia dell'arte libera la testa*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Alberici, Clelia, *Notizie inedite su Bernardo Prevedari e aggiunte alla "fortuna" della sua incisione da disegno del Bramante, nella pittura rinascimentale*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 7, 1980, pp. 37-44.

Alberici, Clelia, *Bernardo Prevedari incisore di un disegno del Bramante*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, pp. 5-13.

Albertario, Marco, *La cappella e l'ancona delle reliquie nel Castello di Pavia (1470-1476)*, «Museo in Rivista. Notiziario dei Musei Civici di Pavia», 3, 2003, pp. 48-116.

Albertario, Marco, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, «Solchi», 1-2, 2003, pp. 19-61.

Albertario, Marco, *Marmo, legno e terracotta. Appunti sulla committenza milanese tra settimo e ottavo decennio del Quattrocento*, in *Opere insigni e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, atti della Giornata di studio (Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005), a cura di M. Bascapè e F. Tasso, Milano 2005, pp. 27-35.

Albini, Giuliana, *Assistenza sanitaria e pubblici poteri a Milano alla fine del Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, I, pp. 129-146.

Albini, Giuliana, *Gli «amministratori» dei luoghi pii milanesi nel Quattrocento: materiali per future indagini*, in Ead., *Città e ospedali nella Lombardia medievale*, Bologna, CLUEB, 1993, pp. 211-256.

Albini, Giuliana, *Sulle origini dei Monti di Pietà nel Ducato di Milano*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 11, 111, 1985, pp. 67-113.

Aldovini, Laura, *Le stampe come cartoni: ipotesi sull'incisione Prevedari*, in *L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna*, atti del convegno di studi (Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", 10-11 giugno 2008), a cura di M. Collareta, F. Tasso, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 35, 2012, pp. 59-71.

Ansani, Michele, *La provvista dei benefici (1450-1466). Strumenti e limiti dell'intervento ducale*, in *Gli Sforza, la Chiesa lombarda, la Corte di Roma. Strutture e pratiche beneficarie nel Ducato di Milano (1450-1515)*, a cura di G. Chittolini, Napoli, Liguori, 1989, pp. 1-113.

Antonini Berti, Maria Cristina, *Appunti per una ricostruzione della Contrada degli Orefici*, «Rassegna di studi e notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 30, 2006, pp. 23-40.

Arcangeli, Letizia, *Gian Giacomo Trivulzio marchese di Vigevano e il governo francese in Lombardia (1499-1518)*, in Ead., *Gentiluomini di Lombardia: ricerche sull'aristocrazia padana nel Rinascimento*, Milano, UNICOPLI, 2003, pp. 3-70.

*Arte lombarda dai Visconti agli Sforza: Milano al centro dell'Europa*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Reale, 12 marzo-28 giugno 2015), a cura di M. Natale e S. Romano, Milano, Skira, 2015.

Astolfi, Martino, *Agostino Fonduli architetto. La formazione e la prima pratica architettonica: il caso di Santa Maria Maddalena e Santo Spirito a Crema*, «Annali di architettura», 17, 2005, pp. 93-106.

Auletta Marrucci, Rosa, *S. Maria presso S. Satiro: storia e restauri*, in *Insula Ansperti: il complesso monumentale di S. Satiro*, Milano, Banca agricola milanese - A. Pizzi, 1992, pp. 115-139.

Bandera Bistoletti, Sandrina, *Documenti per i Bembo: una bottega di pittori, una città ducale del Quattrocento e gli Sforza*, «Arte Lombarda», 80/81/82, 1987, pp. 155-181.

Bandera, Sandrina, *La decorazione scultorea e pittorica del complesso bramantesco*, in *Insula Ansperti: il complesso monumentale di S. Satiro*, Milano, Banca agricola milanese - A. Pizzi, 1992, pp. 141-157.

Bandera, Sandrina, *Agostino de'Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento Lombardo*, Bergamo, Edizioni Bolis, 1997.

Barbot, Michela, *Il valore economico degli oggetti di lusso nella corte viscontea e sforzesca*, in *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2011-2012), a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 79-85.

Baroni, Costantino, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, 2 voll., Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.

Bascapè, Marco, *I luoghi pii milanesi ai tempi delle Guerre d'Italia. Finalità caritative, istanze religiose e funzioni civiche*, in *Prima di Carlo Borromeo. Istituzioni, religione e società agli inizi del Cinquecento*, a cura di A. Rocca e P. Vismara, Milano - Roma, Biblioteca Ambrosiana - Bulzoni Editore, 2012, pp. 321-366.

Beltrami, Luca, *Bramante e Leonardo praticarono l'arte del bulino? Un incisore sconosciuto: Bernardino Prevedari*, «Rassegna d'Arte», 17, 1917, pp. 187-194.

Biscaro, Gerolamo, *Le imbreviature del notaio Boniforte Gira e la chiesa di S. Maria di S. Satiro*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 4, 14, 1910, pp. 105-144.

Borsi, Franco, *Bramante*, Milano, Electa, 1989.

Borsi, Stefano, *Giuliano da Sangallo: i disegni di architettura e dell'antico*, Roma, Officina, 1985.

Bresciano, Giovanni, *Documenti inediti concernenti artisti napoletani del Quattro e Cinquecento*, «Archivio storico per le province napoletane», 52, 1928, pp. 366-378.

Bruschi, Arnaldo, *Bramante architetto*, Roma - Bari, Laterza, 1969.

Büchi, Silvia, *Gli orefici a Milano: la corporazione di S. Eligio dal XIV al XIX secolo*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1979.

Buganza, Stefania, *Nuovi documenti per Cristoforo de Mottis, pittore e maestro vetraio*, in *Studi in onore di Maria Grazia Albertini Ottolenghi*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, F. Tedeschi, Milano, Vita e Pensiero, 2013, pp. 85-92.

Buganza, Stefania,, *Niccolò da Varallo*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 78, 2013: <[Bulgari, Costantino, \*Argentieri, gemmari e orafi d'Italia: notizie storiche e raccolta dei loro contrassegni con la riproduzione grafica dei punzoni individuali e dei punzoni di Stato\*, 6 voll., Roma, L. Del Turco; poi U. Bozzi; poi F.lli Palombi, 1959-1983.](http://www.treccani.it/enciclopedia/niccolo-da-varallo_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

Caffi, Michele, *Il castello di Pavia*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 3, 1876, pp. 543-559.

Caffi, Michele, *Creditori della Duchessa Bianca Maria Sforza*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 3, 1876, pp. 534-542.

Canetta, Carlo, *Vicende edilizie del Castello di Milano sotto il dominio sforzesco*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 10, 1883, pp. 327-380.

Cara, Roberto, *Regesto dei documenti*, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra (Milano, Castello Sforzesco, 16 maggio-25 settembre 2012), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2012, pp. 299-340.

Carmignani, Marina, *Il ricamo nella Milano degli Sforza*, in *Seta, oro, cremisi: segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 128- 133.

Casciaro, Raffaele, *Pietro Bussolo, intagliatore milanese del Rinascimento*, in *Scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche 1450-1550*, atti del convegno di studio (Udine- Tolmezzo, 20-21 novembre 1997), a cura di G. Perusini, Udine, Forum, 1999, pp. 45-54.

*Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, Atti del seminario di studi (Varenna, 1994), Milano, Vita e pensiero, 1996.



Cipriani, Renata, *Antonio da Pandino*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 3, 1961: <[Collareta, Marco, \*I nielli di Maso Finiguerra e l'arte lombarda del Rinascimento, L'utilizzo dei modelli seriali nella produzione figurativa lombarda nell'età di Mantegna\*, atti del convegno di studi \(Milano, Castello Sforzesco, Raccolta delle Stampe "A. Bertarelli", 10 - 11 giugno 2008\), a cura di M. Collareta, F. Tasso, «Rassegna di studi e di notizie. Raccolta delle stampe A. Bertarelli; Raccolte di arte applicata; Museo degli strumenti musicali», 35, 2012, pp. 45-50.](http://www.treccani.it/enciclopedia/antonio-da-pandino_(Dizionario_Biografico)/></a></p></div><div data-bbox=)

Colombo, Giulio, *I miracoli, la confraternita e la parrocchia*, in *Insula Ansperti: il complesso monumentale di S. Satiro*, Milano, Banca agricola milanese - A. Pizzi, 1992, pp. 77-85.

Covini, Maria Nadia, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, Istituto Storico Italiano per il Medio Evo, 1998.

*Cronaca di Partenope. Segue: Trattato dei bagni di Pozzuoli*, [Napoli], [Francesco Del Tупpo], [1486-1490].

*Curiosità d'archivio*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 5, 1878, pp. 140-144.

*Curiosità d'archivio*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s.1, 6, 1879, pp. 361-366.

De Divitiis, Bianca, *Architettura e committenza nella Napoli del Quattrocento*, Venezia, IUAV-Marsilio, 2007.

Del Badia, Iodoco, *La bottega di Alessandro di Francesco Rosselli merciaio e stampatore (1525)*, «Miscellanea fiorentina di erudizione e storia», 14, 1894, pp. 24-30.

Delmoro, Roberta, «*Assai annose pitture co' risalti di stucchi indorati*». *L'Annunciazione dell'arco traverso del Duomo di Monza: un contributo agli Zavattari*, «Arte Lombarda», 164/165, 2012, pp. 99-124.

Delmoro, Roberta, «*Fecerunt et faciunt infra pacta acordia et conventiones*». *Compagnie di pittori a Milano nella seconda metà del Quattrocento e il caso della decorazione della cappella ducale nel Castello di Porta Giovia*, «Arte Cristiana», 884, 2014, pp. 337-354.

Denker, Christiane, *I capitelli del Bramante Milanese*, in *La scultura decorativa del primo Rinascimento*, atti del convegno internazionale di studi (Pavia, 16-18 settembre 1980), Roma, Viella, 1983, pp. 159-163.

Ericani, Giuliana, *Prima e dopo Giovanni de Fondulis. La terracotta padovana di secondo Quattrocento*, in *La cappella Ovetari. Artisti, tecniche, materiali*, atti del convegno di studi (Padova 2006), a cura di A.M. Spiazzi, V. Fassina, F. Magani, Milano, Skira, 2009, pp. 109-122.

Frangioni, Luciana, *Aspetti della produzione delle armi milanesi nel XV secolo*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, I, pp. 195-200.

*Fonti per la storia del Monte di pietà di Milano*, a cura di L. Pecorella Vergnano, in P. Compostella, *Il Monte di pietà di Milano*, Milano, 1966, pp. 159-201.

Frommel, Christoph Luitpold, *Lombardia*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia - Vicenza, Marsilio - Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2002, pp. 1-31.

Fulton, Christopher B., *The Master IO.F.F. and the Function of Plaquettes*, in *Studies in the History of Art*, Washington, National Gallery of Art, vol. 22, *Italian plaquettes*, atti del convegno (Washington, 1985), a cura di A. Luchs, 1989, pp. 143-162.

Ganda, Arnaldo, *Filippo Cavagni da Lavagna editore, tipografo, commerciante a Milano nel Quattrocento*, Firenze, Olschki, 2006.

Garzelli, Annarosa, *Il ricamo nell'attività artistica di Pollaiuolo, Botticelli, Bartolomeo di Giovanni*, Firenze, Edam, 1973.

Gatti Perer, Maria Luisa, «*In medio civitatis*»: *il centro di Milano tra Cinque e Seicento e il ruolo di Alessandro Bisnati nella sua definizione civile e religiosa*, «Arte lombarda», 72, 1985, pp. 18-54.

Gritti, Jessica, *Storia, architettura, tradizione del sacello di San Satiro*, in *Santa Maria presso San Satiro*, a cura di F. Repishti, Milano, Parrocchia di San Satiro, 2012, pp. 9-20.

Heyd, Wilhelm, *Die grosse Ravensburger Gesellschaft*, Stoccarda, 1890.

Hind, Arthur M., *Early Italian Engraving: a critical catalogue with complete reproduction of all the prints described*, 7 voll., Nendeln, Kraus, 1970 (ristampa anastatica dell'edizione New York-Londra, 1938-1948), V. *Known masters other than Florentine monogrammists and anonymous: in three volumes*.

*Il libro di Giuliano da Sangallo: codice vaticano barberiniano latino 4424*, introduzione e note di C. Huelsen, 2 voll., Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, 1984.

Isella, Elena, *Considerazioni sugli edifici battesimali attraverso la lettura del modello milanese*, in *Indagine sull'architettura battesimale: mille anni di arte e spiritualità*, Cantù, Gruppo Arte e Cultura, 2008, pp. 49-65.

Landau, David e Parshall, Peter, *The Renaissance Print 1470-1550*, New Haven - London, Yale university press, 1994.

Latuada, Serviliano, *Vita di San Galdino de'Valvassori della Sala [...]*, Milano, 1785.

Leverotti, Franca, *Organizzazione della corte sforzesca e produzione serica*, in *Seta, oro, cremisi: segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 18-24.

Leydi, Silvio, *L'arte delle armi: artigianato di lusso nella Milano del Cinquecento*, catalogo della mostra (Milano 2003), Cologno Monzese, Silvia, 2003.

Leydi, Silvio, *Le armi*, in *Commercio e cultura mercantile*, a cura di F. Franceschi, R.A. Goldthwaite, R.C. Mueller, Treviso - Costabissara, Fondazione Cassamarca - Colla, 2007, pp. 171-190.

Leydi, Silvio, *Il mestiere delle armi. Gli armaioli milanesi dai Visconti agli spagnoli*, in *Artigianato e lusso. Manifatture preziose all'origine del made in Italy*, a cura di M.P. Bortolotti, Milano, Skira, 2013, pp. 113-129.

Leydi, Silvio, *Negroni da Ello*, in *Dizionario biografico degli italiani*, vol. 78, 2013: <<http://www.treccani.it/enciclopedia/negroni-da-ello> (Dizionario Biografico)/>

*L'oreficeria nella Firenze del Quattrocento*, catalogo della mostra (Firenze 1977), Firenze, Studio per edizioni scelte, 1977.

Mainoni, Patrizia, *L'attività mercantile e le casate milanesi nel secondo Quattrocento*, in *Milano nell'età di Ludovico il Moro*, atti del convegno internazionale (Milano, 28 febbraio-4 marzo 1983), 2 voll., Milano, Archivio storico civico e Biblioteca Trivulziana, 1983, II, pp. 575-584.

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

Malaguzzi Valeri, Francesco, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, Cogliati, 1902.

Malaguzzi Valeri, Francesco, *Ricamatori e arazzieri a Milano nel Quattrocento*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 3, 19, 1903, pp. 34-63.

Malaguzzi Valeri, Francesco, *Per la storia artistica della chiesa di S. Satiro in Milano*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 4, 3, 1905, pp. 140-151.

Malaguzzi Valeri, Francesco, *La corte di Ludovico il Moro*, 4 voll., Milano, Hoepli, 1913-1923, II. *Bramante e Leonardo da Vinci*, 1915.

Marini, Giorgio, *Vasari e il "principio dell'intagliare le stampe" nella Firenze del Quattrocento*, in *Figure, memorie, spazio. La grafica del Quattrocento: appunti di teoria, conoscenza e gusto*, catalogo della mostra (Firenze 2011), a cura di M. Faietti, A. Griffo, G. Marini, Firenze - Milano, Firenze musei - Giunti, 2011, pp. 89-107.

Martinis, Roberta, *Un'architettura con un cielo in mezzo: Francesco Di Giorgio nel palazzo milanese di Federico da Montefeltro*, in *Francesco di Giorgio Martini: An Architectural Reconstruction*, a cura di B. Hub e A. Pollali, Peter Lang Publisher, Francoforte, 2010, pp. 133-151.

*Malastalla (ante 1474-1787)*, Servizio Archivio e Beni Culturali, ASP Golgi-Redaelli: <<http://milanoassociazioni.unicatt.it/web/guest/malastalla-1466-1787>>

Mazzucchelli, Pietro, *Osservazioni di Pietro Mazzucchelli [...]*, Milano, 1828.

*Milano ritrovata: l'asse via Torino*, catalogo della mostra (Milano, Palazzo Clerici, 12 aprile-8 giugno 1986), a cura di M.L. Gatti Perer, Milano, Il Vaglio Cultura Arte, 1986.

Messina, Pietro, *Eleonora d'Aragona Duchessa di Ferrara*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 42, 1993: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-d-aragona-duchessa-di-ferrara\\_\(Dizionario-Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/eleonora-d-aragona-duchessa-di-ferrara_(Dizionario-Biografico)/>)

Molossi, Lorenzo, *Vocabolario topografico dei ducati di Parma, Piacenza e Guastalla*, Parma, 1832-1834.

Motta, Emilio, *Armaiuoli milanesi nel periodo Visconteo-Sforzesco*, «Archivio Storico Lombardo: Giornale della società storica lombarda», s. 5, s.n., 1914, pp. 187-232.

Noto, Antonio, *Statuti dei luoghi pii elemosinieri amministrati dall'ente comunale di assistenza di Milano*, Milano, E.C.A., 1948.

Noto, Antonio, *Origine del luogo pio della Carità nella crisi sociale della Milano quattrocentesca*, Milano, Giuffrè, 1962.

Noto, Antonio, *Visconti e Sforza tra le colonne di Palazzo Archinto: le sedi dei 39 luoghi pii elemosinieri di Milano*, Milano, Giuffrè 1980.

Palestra, Ambrogio, *Cronologia e documentazione riguardante la costruzione della chiesa di S. Maria presso S. Satiro del Bramante*, «Arte Lombarda», 14, 1969, pp. 154-160.

Palestra, Ambrogio, *Nuove testimonianze sulla chiesa di San Satiro*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma, De Luca, 1974, pp. 177-188.

Palestra, Ambrogio, *Ricerca sulle strutture urbane di un isolato al centro di Milano comprendente la basilica di Santa Maria presso San Satiro*, «Arte lombarda», 64, 1983, pp. 29-42.

Palestra, Ambrogio, *Riflessioni sulla chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, «Arte lombarda», 86/87, 1988, pp. 59-61.

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

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

Percopo, Erasmo, *I bagni di Pozzuoli: poemetto napoletano del sec. XIV*, Napoli, 1887.

Pirina, Caterina, *Le vetrate del Duomo di Milano dai Visconti agli Sforza*, Milano, Amministrazione provinciale, 1986.

Pirina, Caterina, *De Mottis*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 38, 1990: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/de-mottis \(Dizionario Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/de-mottis_(Dizionario_Biografico)/>)

Pirina, Caterina, *Antonio da Pandino "magister vitriatarum"*, «Arte Lombarda», 132, 2001, pp. 31-41.

*Regesto di statuti e grida relativi ai tessuti auro-serici fabbricati a Milano nel periodo sforzesco*, a cura di S. Leydi, in *Seta, oro, cremisi: segreti e tecnologia alla corte dei Visconti e degli Sforza*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 29 ottobre 2009-21 febbraio 2010), a cura di C. Buss, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 180-181.

Riegl, Nicole *Santa Maria presso San Celso a Milano*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia - Vicenza, Marsilio - Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2002, pp. 315-337.

Robertson, Charles, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia - Vicenza, Marsilio - Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2002, pp. 67-81.

Rodella, Giovanni, *La Grande Croce. Un percorso nella cultura artistica padana del Quattrocento*, in *La Grande Croce del Duomo di Cremona: storia e restauro*, a cura di L. Dolcini, Cremona, Banca popolare di Cremona, 1994, pp. 25-52.

Romagnoli, Daniela, *Le matricole degli orefici di Milano: per la storia della Scuola di S. Eligio dal 1311 al 1773*, Milano, Associazione Orafa Lombarda, 1977.

Romano, Giovanni, *Per un documento del 1480*, in Id., *Rinascimento in Lombardia: Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 199-206.

Rosmini, Carlo, *Dell'istoria intorno alle militari imprese e alla vita di Gian-Jacopo Trivulzio detto il Magno [...]*, 2 voll., Milano, 1815.

Rosmini, Carlo, *Dell'Istoria di Milano [...]*, 4 voll., Milano, 1820.

Rossetti, Edoardo, *Un'ancona dorata per Somma Lombardo e la bottega milanese di Antonio Raimondi*, in Id., *Sotto il segno della vipera: l'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano - Somma Lombardo, Nexo - Castelli del Ducato, 2013, pp. 50-59.

Rossetti, Edoardo, *Il problema di Sant'Angelo Vecchio e di Bramantino*, in Id., *Sotto il segno della vipera: l'agnazione viscontea nel Rinascimento. Episodi di una committenza di famiglie (1480-1520)*, Milano - Somma Lombardo, Nexo - Castelli del Ducato, 2013, pp. 60-74.

Rossetti, Edoardo, *Con la prospettiva di Bramantino. La società milanese e Bartolomeo Suardi (1480-1530)*, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Natale Milano, Skira, 2014, pp. 42-79.

Sannazzaro, Giovan Battista, *Il sacello di San Satiro: l'architettura*, in *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, a cura di S. Bandera Bistoletti, Cinisello Balsamo, A. Pizzi, 1990, pp. 7-28.

Sannazzaro, Giovan Battista, *Per S. Maria presso S. Satiro e Leonardo: nuovi documenti*, «Raccolta Vinciana», 25, 1993, pp. 63-85.

Santoro, Carmela, *Convento di Sant'Angelo, frati minori osservanti (1421-1810)*, in LombardiaBeniCulturali: <<http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000340/>>

Santoro, Carmela, *Convento di Santa Maria del Gesù, clarisse osservanti (ca. 1428-1782)*, in LombardiaBeniCulturali: < <http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB000373/>>

Santoro, Carmela, *Convento di Santa Maria al Giardino della Scala, frati minori osservanti riformati (1456 - 1810)*, in LombardiaBeniCulturali: <<http://www.lombardiabenculturali.it/archivi/soggetti-produttori/ente/MIDB0008DD/>>

Santoro, Caterina, *Antichi Statuti dell'Università degli Orefici*, Milano, Associazione Orafa Lombarda 1955.

Santoro, Caterina, *Gli uffici del comune di Milano e del dominio Visconteo-Sforzesco. 1216-1515*, Milano, A. Giuffrè, 1968.

Sanvito, Paolo, *Regesto zavattariano. Fonti e menzioni documentarie riguardanti l'attività della famiglia Zavattari, pittori e vetrai, tra il 1403 e il 1500*, in *Monza: la Cappella di Teodelinda nel Duomo. Architettura, decorazione, restauri*, a cura di R. Cassanelli, R. Conti, Milano, Electa, 1991, pp. 125-130.

*Scheda 1. Interno di tempio con figure*, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Natale, Milano, Skira, 2014, pp. 82-85.



Scheda 24. *Noli me tangere (Cristo e la Maddalena)*, in *Bramantino: l'arte nuova del Rinascimento lombardo*, catalogo della mostra (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 28 settembre 2014-11 gennaio 2015), a cura di M. Natale Milano, Skira, 2014, pp. 178-185.

Schofield, Richard, *Florentine and Roman elements in Bramante's Milanese architecture*, in *Florence and Milan: comparisons and relations*, atti delle due conferenze (Villa I Tatti, 1982 e 1984), 2 voll., Firenze, La nuova Italia, 1989, I, pp. 201-222.

Schofield, Richard, *Avoiding Rome: an introduction to Lombard sculptors and the antique*, «Arte Lombarda», 100, 1992, pp. 29-44.

Schofield, Richard, *Amadeo's system*, in *Giovanni Antonio Amadeo: scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. Shell e L. Castelfranchi, Milano, Cisalpino, 1993, pp. 125-144.

Schofield, Richard, *Bramante e un rinascimento locale all'antica*, in *Donato Bramante: ricerche, proposte, riletture*, a cura di F.P. di Teodoro, Urbino, Accademia Raffaello, 2001, pp. 47-81.

Schofield, Richard, *Bramante dopo Malaguzzi Valeri*, «Arte Lombarda», 167, 2013, pp. 5-51.

Schofield, Richard e Sironi, Grazioso, *Bramante and the problem of Santa Maria presso San Satiro*, «Annali di architettura», 12, 2000, pp. 17-57.

Schofield, Richard e Sironi, Grazioso, *New information on San Satiro*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996), a cura di C.L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia - Vicenza, Marsilio - Centro internazionale di studi di architettura Andrea Palladio, 2002, pp. 281-297.

Shell, Janice, *Zavattari*, in *Dizionario della Chiesa ambrosiana*, 6 voll., Milano, NED, 1987-1993, VI, pp. 4027-29.

Shell, Janice, *Pittori in bottega: Milano nel Rinascimento*, Torino, U. Allemandi, 1995.

Shell, Janice, *Fedeli*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 45, 1995: <[http://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli\\_res-f9496322-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51](http://www.treccani.it/enciclopedia/fedeli_res-f9496322-87ec-11dc-8e9d-0016357eee51) (Dizionario-Biografico)/>

Sironi, Grazioso, *Documenti inerenti il Bramantino*, «Arte Lombarda», 86/87, 1988, pp. 36-42.

Somaini, Francesco, *La "stagione dei prelati del principe": appunti sulla politica ecclesiastica milanese nel decennio di Galeazzo Maria Sforza (1466-1476)*, in *Milano nella storia dell'età moderna*, a cura di C. Capra e C. Donati, Milano, Franco Angeli, 1997, pp. 7-63.

Somaini, Francesco, *Knoep Heinrich*, in *Fonti e repertori per la storia milanese: i canonici delle principali collegiate in età sforzesca*, a cura di C. Belloni e G. Chittolini, «Reti Medievali», 1, 2000, pp. 67-69: <<http://www.retimedievali.it>>

*Storia di Milano di Bernardino Corio*, 2 voll., a cura di A. Morisi Guerra, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1978.

Trinci, Raffaello, *Indagini sulle fasi costruttive della chiesa di S. Maria presso S. Satiro*, in *Studi bramanteschi*, atti del congresso internazionale (Milano-Urbino-Roma 1970), Roma, De Luca, 1974, pp. 189-195.

Thomas, Bruno e Gamber, Ortwin, *L'arte milanese dell'armatura*, in *Storia di Milano*, 18 voll., Milano, Fondazione Treccani degli Alfieri per la storia di Milano, 1953-1996, XI. *Il declino spagnolo (1630-1706)*, 1958, pp. 697-841.

Valeri, Claudia, *Marmora Phlegraea: sculture del Rione Terra di Pozzuoli*, Roma, "L'Erma" di Bretschneider, 2005.

Venturelli, Paola, *Gioielli e gioiellieri milanesi. Storia, arte, moda (1450-1630)*, Cinisello Balsamo, Credito Artigiano, 1996.

Venturelli, Paola, *Il tabernacolo Pallavicino. Considerazioni sulle botteghe orafe di fine Quattrocento tra Milano e Lodi*, in *L'oro e la porpora. Le arti a Lodi nel tempo del vescovo Pallavicino (1456-1497)*, catalogo della mostra (Lodi, 9 aprile-5 luglio 1998), a cura di a cura di M. Marubbi, Cinisello balsamo, Silvana Editoriale, 1998, pp. 85-96.

Venturelli, Paola, *Leonardo da Vinci e le arti preziose. Milano tra XV e XVI secolo*, Venezia, Marsilio 2002.

Venturelli, Paola, *Documenti inediti per Giovanni Ambrogio de Predis. Tra miniatura, oreficeria e questioni di metodo*, «Arte Cristiana», 830, 2005, pp. 396-402.

Venturelli, Paola, *Oreficerie e orafi milanesi (sec. XV). Documenti inediti per alcune croci e un'opera (Beltramino de Zutti, i Pozzi, i Crivelli)*, in *Arte e storia di Lombardia: scritti in memoria di Grazioso Sironi*, s.l., Società editrice Dante Alighieri, 2006, pp. 85-98.

Venturelli, Paola, “*Col bel smalto et oro*”. *Oreficerie del Ducato di Milano tra Visconti e Sforza*, in *Oro dai Visconti agli Sforza: smalti e oreficeria nel Ducato di Milano*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano, 2011-2012), a cura di P. Venturelli, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2011, pp. 31-62.

Verga Bandirali, Maria, *Fonduli Agostino*, in *Dizionario Biografico degli italiani*, vol. 48, 1997: [http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-fonduli \(Dizionario Biografico\)/>](http://www.treccani.it/enciclopedia/agostino-fonduli_(Dizionario_Biografico)/>)

Zanoboni, Maria Paola, *Artigiani, imprenditori, mercanti: organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano sforzesca (1450-1476)*, Firenze, La nuova Italia, 1996.

Zanoboni, Maria Paola, *I da Gerenzano “ricamatori ducali”*, in Ead., *Rinascimento sforzesco. Innovazioni tecniche, arte e società nella Milano del secondo Quattrocento*, Milano, CUEM, 2005, pp. 23-86.

Zanoboni, Maria Paola, *Un Foppa ritrovato. L'autore delle vetrate di “S. Eligio” e del “Nuovo Testamento” nel Duomo di Milano (1482)*, in Ead., *Rinascimento sforzesco. Innovazioni tecniche, arte e società nella Milano del secondo Quattrocento*, Milano, CUEM, 2005, pp. 133-150.

Zilocchi, Maria Amelia, *Il patrimonio di S. Maria: arredi e oggetti*, in *Insula Ansperti: il complesso monumentale di S. Satiro*, Milano, Banca agricola milanese - A. Pizzi, 1992, pp. 159-171.