

## Il modello visconteo: il caso di Bernabò

Serena Romano

Un uomo forte, aggressivo, spietato e giusto, crudele, intelligente e chissà, forse in qualche modo un po' intellettuale, amante e diretto committente d'arte (fig. 1): così Bernabò Visconti emerge dalle fonti contemporanee, dunque dai versi di Geoffrey Chaucer, dalle novelle toscane e ostili di Franco Sacchetti e Goro Dati, e dai testi, molto più elogiativi, lombardi, di Pietro Azario, degli *Annales Mediolanenses*, dei celebri *Lamenti*; e poi dagli studi storici otto e novecenteschi, di Antonio Medin, di Vito Vitali, di Maria Bellonci<sup>1</sup>. È un ritratto che sembra fatto apposta per terrorizzare e anche far innamorare; ce n'è abbastanza per far colare fiumi di inchiostro, e per sedurre qualsiasi studioso, anche oggi. Non sono completamente scettica circa la possibilità di ricostruire la personalità di qualcuno così lontano nel tempo, o almeno di coglierne una precoce ricezione in cerchie a lui vicine; le testimonianze di parte, come quelle toscane, sono in certo senso facili da filtrare, e così come nessuno, oggi, potrebbe in buona fede credere ad un ritratto di – poniamo – Federico II quale puro Anticristo, così anche i tratti quasi caricaturali con cui le novelle toscane fanno di Bernabò una sorta di selvaggio barbablo possono essere agevolmente ricondotti a una media più verosimile.

Ma in altro senso, ogni volta che ho letto testi su Bernabò – dai vecchi e straordinari articoli pubblicati nell'Archivio Storico Lombardo, fino al volume molto narrativo di Daniela Pizzagalli, e naturalmente alla monografia di Vergani sull'Arca di Bonino da Campione<sup>2</sup> – mi sono chiesta come dissociare la supposta e affascinante personalità di Bernabò da quello che fu il suo effettivo influsso sugli sviluppi artistici a Milano e in Lombardia negli anni, lunghi, della sua signoria. Siamo dunque tra il 1354 – anno di morte del potente e raffinato arcivescovo Giovanni, signore di Milano – e il 1385, quando Bernabò, come tutti sanno, viene imprigionato nel castello di Trezzo dal nipote Gian Galeazzo e subito dopo, in circostanze a dir poco sospette, passa a miglior vita. L'anno precedente, per cause verosimilmente naturali, era morta sua moglie: Beatrice, detta Regina, della Scala, suo degno *pendant* e sua compagna, credo si possa dire, in molti campi della vita e del governo, compreso quello che ci interessa della committenza artistica; la donna per cui Bernabò scrisse una lettera aperta ai suoi sudditi, il giorno stesso della sua morte, come frate Elia fece per san Francesco, dicendo: “la sua morte ha trafitto l'anima nostra con l'aculeo di un fortissimo dolore”<sup>3</sup>. Che, dunque, Bernabò abbia o no fatto mangiare la bolla di scomunica agli ambasciatori pontifici; abbia o no condannato un frate ad avere le orecchie trapassate con un ferro rovente per aver ripetuto motti pronunciati dal signore; abbia o no commesso crimini spettacolari e perso a molte riprese il controllo dei suoi nervi – come dice Pietro Azario, “tamen aliquando voluntatem suam excedens”<sup>4</sup> – tutto questo è per noi ininfluenza; la vera domanda è, invece, quale fu il suo ruolo, fra gli anni sessanta e gli anni ottanta del secolo all'incirca, nella Milano cortese e nel quadro delle relazioni culturali e diplomatiche che la corte intratteneva, e quindi nella progressiva definizione della cultura e dello stile tardo gotico lombardo? Altrimenti detto: la grande svolta, il cui motore fu verosimilmente Gian Galeazzo, che fece di Milano uno dei centri maggiori della cultura internazionale europea – con la cartina di tornasole rappresentata dalle vicende del progetto e del cantiere del duomo milanese

– questa grande svolta, in che rapporto sta con gli anni che la precedono, già superata la metà del secolo?

Questa domanda, che a mio parere va posta come petizione di metodo, necessaria per non cadere nel romanzo storico e nella biografia avventurosa, avrà bisogno di spazio molto maggiore di quello consentito dall'occasione di un convegno, essendo troppa la materia che resta da studiare, da analizzare, da ordinare, per avere un concetto chiaro dei percorsi artistici di questi decenni. Sono molto numerosi i campi della cultura in cui Bernabò si attivò, in modo diretto o mediato; definito *doctissimus* dagli *Annales Mediolanenses* (e Regina è detta *sapientissima*), aveva fatto studi giuridici, specie di diritto canonico perché era originariamente destinato alla carriera ecclesiastica<sup>5</sup>; disse di lui Honoré Bonet, ambasciatore di Luigi d'Orléans, pochi anni dopo la sua morte: “Monseigneur Bernabe de Milan ama fort toute sa vie les hommes estudians et leur fist plusieurs biens: mais combien qu'il leur fist escrire plusieurs beaux livres il avait son estude plus en or qu'en science”<sup>6</sup>. Il suo interesse di lettore e di committente di libri – passato anche ai suoi figli, specialmente al primo, Ambrogio, avuto da Beltramola de' Grassi, che gli scriveva delle lettere dicendo “amatissimo padre, ho saputo che possedete una copia dell'Aspremont, me la prestereste per qualche giorno, ché ho voglia di leggerlo?”<sup>7</sup> – è stato studiato in modo approfondito, da Kay Sutton in particolare e da altri studiosi: in questo intervento lo lascerò da parte<sup>8</sup>. Vorrei invece dedicare un po' d'attenzione ad un capitolo oggi più negletto, ma all'epoca importante almeno quanto il campo dei libri e delle lettere: quello dei castelli, le residenze di villeggiatura, di caccia o di difesa, che dovevano costituire una sigla estremamente caratteristica del territorio lombardo, per ovvie ragioni di sicurezza e di controllo, ma anche per la speciale relazione della civiltà lombarda con il suo paesaggio di verde e di acque. Furono molto importanti per Bernabò e per Regina sua moglie, che anzi, almeno così si crede, si occupò in particolare di alcuni di essi e ne fece sue amate residenze. Per ora non posso che tentare una specie di agenda della questione: particolarmente arretrata negli studi, come spessissimo avviene quando si parla di castelli, che spesso sono lasciati andare in rovina, spesso sono di proprietà privata e non visitabili, sono poco studiati e prediletti ovviamente dai castellologi, che poco badano agli apparati pittorici.

È dunque l'agenda di un futuro e mirato progetto di ricerca<sup>9</sup>: riguarda il gruppo di castelli legati in modo chiaro alla persona di Bernabò o a quella di Regina. Mi riferisco al castello di Cassano d'Adda (fig. 2), il cui cortesissimo proprietario ne ha consentito la visita; a quello di Pandino (fig. 18), sede del Comune e della Biblioteca comunale, e anch'esso visitabile; a quello di Trezzo (fig. 30), legato alla persona di Bernabò che lo rimodellò radicalmente attorno al 1370, e vi fu rinchiuso e assassinato da Gian Galeazzo nel 1385. Altri ancora, come Sant'Angelo Lodigiano, fatto ampiamente ricostruire da Regina attorno al 1380; o Cusago, amatissima residenza di caccia di Bernabò che da lì data molte lettere tra 1360 e 1382, e lì teneva i falconi che gli regalava Ludovico Gonzaga, sembra non mantengano tracce della decorazione anteriore alla fase quattrocentesca, ma sarà necessaria una verifica approfondita, che fino ad ora non è stata possibile a causa di chiusu-

1. Milano, Castello Sforzesco. Bonino da Campione, Arca di Bernabò Visconti

2. Cassano d'Adda, castello visconteo

3. Cassano d'Adda, castello visconteo, cappella



re e lavori in corso<sup>10</sup>. Infine, di quelli di Abbiategrosso, di Legnano e di Pavia, non appartenenti a Bernabò ma a Galeazzo II, farò rapida menzione più avanti, per le somiglianze e/o le differenze degli apparati pittorici rispetto al gruppo di Bernabò. L'omogeneità di questo, che è il postulato del mio discorso, si deve a mio avviso attribuire alla committenza della coppia Bernabò-Regina, e il tentativo è quello di tracciare un percorso cronologico, e anche una sorta di via di sviluppo: tentativo mai attuato finora, che io sappia, anche per la labilità degli agganci cronologici dei singoli episodi pittorici. La maggior parte, infatti, non sono datati; quello che lo è stato, cioè Cassano d'Adda, ci servirà molto, ma in un senso diverso da quello offerto dalla letteratura finora disponibile.

Gli affreschi del castello di Cassano, attualmente ancora in corso di restauro, sono noti agli studi dal 2002, quando Rosa Auletta pubblicò il ciclo della cappella (fig. 3), con attribuzione a Giovanni da Milano o alla sua cerchia, e datazione agli anni dell'arcivescovo Giovanni Visconti, che ne sarebbe stato il committente avendo soggiornato nel castello per brevi periodi nel 1331, nel 1346 e nel 1351<sup>11</sup>. L'ipotesi della committenza di Giovanni è legata a valutazioni stilistiche: la Auletta attribuisce gli affreschi a Giovanni da

Milano entro il momento del trasferimento a Firenze, dunque prima del 1346. La stessa cronologia entro il 1346 è proposta da Carla Travi, che però attribuisce gli affreschi a Stefano, il pittore di Chiaravalle, e/o alla sua bottega<sup>12</sup>. Secondo Rosa Auletta, nel 1346 il castello sarebbe divenuto proprietà di Giovannolo Mondella, amministratore e uomo vicinissimo all'arcivescovo Giovanni; in altri studi, tuttavia, il ruolo di Mondella appare molto più sfumato, un vero e proprio mandatario dell'arcivescovo il quale svolgeva una vasta politica di potere territoriale, tra pertinenze della curia arcivescovile e proprietà signorili<sup>13</sup>. Interessata alla cronologia dei primi anni quaranta, la Auletta non fa alcuna menzione degli eventi successivi, in particolare del fatto che a partire dal 1354, alla morte dell'arcivescovo Giovanni, e ancor più dal 1355, a seguito della morte del terzo fratello Matteo, Galeazzo e Bernabò si siano divisi la regione lombarda, e che il territorio tra Lodi e l'Adda sia stato di stabile pertinenza di Bernabò, il quale, da quella data, lancia una campagna di ricostruzione e potenziamento della catena castellare nella zona, che interessò il castello di Cassano come altri oggi perduti, ad esempio Carimate o Castelnuovo Bocca d'Adda<sup>14</sup>.

Uno studio dettagliato del ciclo pittorico della cappella non è

4. Cassano d'Adda, castello visconteo, cappella, Gloria della Vergine, particolare con santo diacono

5. Cassano d'Adda, castello visconteo, cappella, medaglione con profeta, particolare della volta

6. Cassano d'Adda, castello visconteo, cappella, Gloria della Vergine, particolare con santi e donatore

7. Particolare della fig. 6: il donatore (Bernabò Visconti?)



l'obiettivo di questo intervento: mi limito quindi a evocare le questioni di fondo, per giungere poi a quello che mi sembra un dato incontrovertibile, in grado di regolarne in modo nuovo la cronologia. L'attribuzione degli affreschi (figg. 4-7) a Stefano non mi sembra percorribile: il restauro, da poco concluso e pubblicato, del ciclo dell'abbazia di Chiaravalle mostra con evidenza la distanza di questo capolavoro dai dipinti di Cassano<sup>15</sup>. Ma non siamo nemmeno alle altezze dell'autografia di Giovanni da Milano: il riferimento della lunetta di Mendrisio al giovane Giovanni pre-fiorentino impedisce di accostarle gli affreschi di Cassano ad una data che sarebbe perfettamente concomitante, laddove l'affinità con opere più tarde del pittore colloca definitivamente gli affreschi di Cassano nel vasto problema della diffusione della maniera di questo pittore e dei pittori toscani in Lombardia, un fenomeno molto complesso, dai modi e dai dettagli non ancora definitivamente precisati<sup>16</sup>. Un confronto, ad esempio, con il polittico di Ognissanti, opera di Giovanni attorno al 1360, mostra bene la derivazione, certo stretta, delle formule degli affreschi (fig. 4) da quelle autografe del pittore, e il modo in cui la qualità risplendente e porcellanosa degli incarnati di Giovanni tenda, negli affreschi, a trasformarsi in tratto metallico e a perdere di morbidezza<sup>17</sup>.

A queste osservazioni si affianca un dato meno soggettivo. Nella cappella, a sinistra della grande scena con il Cristo e la Ver-



8. Milano, Castello Sforzesco, Bonino da Campione, Arca di Bernabò Visconti, particolare della testa di Bernabò

9. Cassano d'Adda, castello visconteo, palinsesto con frammenti duecenteschi

gine compaiono molte figure (fig. 6), tra cui si riconoscono due santi diaconi (probabilmente Stefano e Lorenzo) che affiancano un santo vescovo; nella fila superiore, varie figure di angeli e la parte inferiore di una figura con veste scura con un libro nelle mani, e un altro ecclesiastico con veste rossa. Al di sopra ancora, probabilmente un san Benedetto<sup>18</sup>. Più in basso invece appare una santa aureolata e con velo bianco – forse santa Caterina? – che volge la schiena agli altri santi e si mostra frontalmente allo spettatore, ma con lo sguardo rivolto verso un personaggio che doveva essere inginocchiato in atteggiamento di donatore (fig. 7). Questi non è certo un arcivescovo, quindi certamente non Giovanni Visconti. Ha una nobile veste di colore scuro con cappuccio e grande bordo decorato, lunga testa, e scura barba. La Auletta lo identifica con il supposto Giovannolo Mondella; ritiene, non so su quali basi, che la figura in questione sia “sovrapposta” a quelle circostanti, dunque aggiunta dopo – immagino pensando al supposto passaggio di proprietà di cui ho discusso prima – e sostiene che stia offrendo “un castello”, sbagliandosi, immagino, con la sagoma della veste della santa “presentatrice”, da lei ritenuta la Vergine<sup>19</sup>. In pratica, se capisco bene, la Auletta pensa che Giovanni Visconti abbia fatto fare gli affreschi e che Mondella, comprato il castello, si sia fatto inserire nell'affresco quale devoto con il castello in mano: un'ipotesi fantasiosa, contraddetta dai dati elementari dell'osservazione degli intonaci e delle stesure pittoriche dell'affresco.

Vediamo ora chi potrebbe essere, in realtà, la figura del donatore. A me sembra che la soluzione di buon senso sia solo una: si tratta di Bernabò<sup>20</sup>. La forma della testa, oblunga, con la barba, non disdice al ritratto di Bonino da Campione (fig. 8), che si data entro il 1363, quando Pietro Azario lo vide in San Giovanni in Conca; a mio avviso gli assomiglia parecchio, sia per l'apparente età del ritrattato, sia per la particolare forma della barba che arriva piuttosto in alto sulle guance e termina a due punte<sup>21</sup>. La veste consiste in una giubba ampia e con cappuccio, ornata da un bordo ricamato o incrostato di pietre; la immaginiamo terminare in una gonnella corta. Richiama le vesti nobiliari della metà del Trecento, come quella del giovane astante delle storie di sant'Orsola di Tommaso da Modena, del 1355 circa, o di Stefano Porro, offerente dell'oratorio di Lentate<sup>22</sup>. Stefano Porro, si noti, era il consigliere di Bernabò: negli affreschi, presumibilmente realizzati a stretto seguito della costruzione dell'oratorio, quindi attorno al 1369, Porro appare con un aspetto fisico non esente da una certa omologazione a quello del suo signore Bernabò. Quella di Cassano non fu l'unica volta in cui Bernabò si fece ritrarre ad affresco: come molti hanno già ricordato, in San Giovanni in Conca a Milano, Paolo Giovio testimonia un dipinto in cui Galeazzo e Bernabò apparivano in atto di sciogliere un voto ai santi Cosma e Damiano, vestiti, come dice Giovio, alla moda fiamminga, “more brachato habitu”, perché tornati di recente dall'esilio nelle Fiandre cui li aveva costretti lo zio Luchino<sup>23</sup>. L'iconografia di Bernabò doveva essere molto nota a Milano: Paolo Giovio, in ogni caso, la conserva nei suoi ritratti.

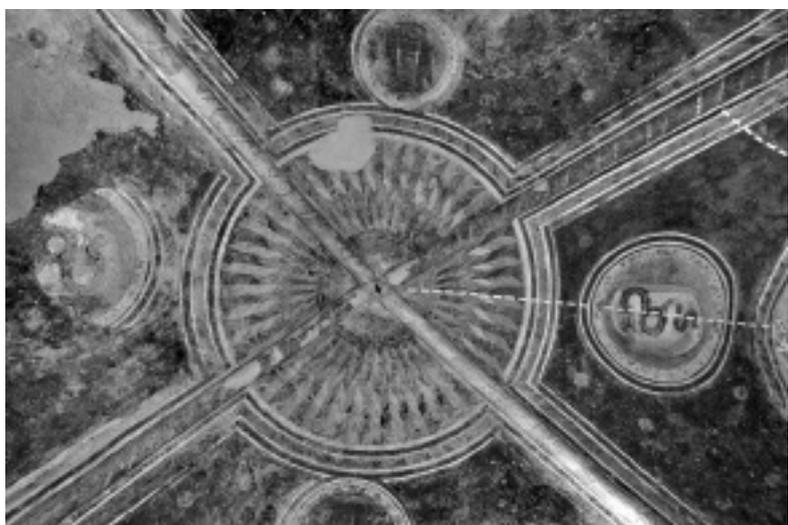
L'ipotesi più corretta quindi, a mio parere, non è che l'arcivescovo Giovanni Visconti abbia fatto dipingere il castello in occasione di uno dei suoi brevi soggiorni, ma che la coppia Regina-Bernabò, una volta venutane in possesso dopo il 1355, se ne sia in-



10-11. Cassano d'Adda, castello visconteo, portico a piano terra



12. Cassano d'Adda, castello visconteo, portico a piano terra, volta con stemmi Visconti e Della Scala



namorata, e *pour cause*, perché ancora oggi il paesaggio che lo attornia è di incredibile fascino. L'articolo della Auletta, infatti, non includeva altri dati, anch'essi decisivi in relazione alla committenza e citati poi da Carla Travi, che tuttavia non li lega al problema della cappella<sup>24</sup>. Nel castello sono chiaramente visibili le tracce di varie fasi decorative: lacerti ancora duecenteschi (fig. 9), strati pittorici sovrapposti, ambienti dipinti con un gusto e con repertori decorativi che si direbbero della prima metà del Trecento<sup>25</sup>. Il castello, insomma, doveva essere abitato e usato ben prima del periodo che ci interessa, e anche decorato. Molti spazi, però, a cominciare dai portici al piano terra, presentano chilometri quadrati di decorazioni tendenzialmente geometriche e coloratissime, veri e propri apparati sostitutivi di tappezzerie o altro tipo di rivestimenti tessili, senza sosta punteggiati dagli stemmi viscontei alternati a quelli Della Scala: un'ossessione, quella dell'iterazione delle armi familiari, che segna la famiglia Visconti per tutto il periodo del suo governo (figg. 10-12). Stemmi Della Scala e stemmi Visconti: dunque Regina e Bernabò, negli anni in cui Regina fa della zona fra l'Adda e Lodi la propria preferita, e commissiona la decorazione dei castelli a un gruppo perfettamente riconoscibile di maestri quadraturisti *ante litteram*, magistrali nell'inventare i repertori decorativi e nell'applicarli con continue variazioni, combinazioni e invenzioni, con giochi di colori allegri e delicati, e anche un senso accesisimo delle capacità illusorie del finto materiale e della finta prospettiva: un gusto, questo, che deve aver dialogato e essersi raffinato e arricchito tramite l'apporto di Giotto e delle opere create per Azzone – come dice Galvano Fiamma – ma che di fatto usa un vocabolario indipendente e francamente più ricco rispetto a quello toscano<sup>26</sup>.

La volontà di adeguare la veste decorativa degli ambienti al proprio gusto, cancellando i dipinti anche di poco precedenti, è palese proprio lì dove gli strati pittorici sovrapposti si sono parzialmente rovinati e si vede oggi il sistema del palinsesto. Si mescolano motivi geometrici e fregi vegetali (figg. 13-16), questi ultimi elegantissimi e vicini a quelli che vediamo, ad esempio, negli affreschi da San Giovanni in Conca oggi al Castello Sforzesco<sup>27</sup>; intarsi a colori vivaci, con piccoli stemmi, *phalerae*, a quadrati, rombi, losanghe; intrecci, finte incrostazioni marmoree, bordi cosmateschi, disposti per ottenere scaltrissimi e delicati effetti di illusione prospettica, diafania, finto rilievo. Questi maestri specialisti nella decorazione residenziale – che noi oggi, perduti i palazzi cittadini<sup>28</sup>, vediamo solo nei castelli – non erano certo solo dei macinatori di metri quadrati di decorazioni: erano, invece, **ben a giorno** della lunga tradizione decorativa che nel Medioevo certamente aveva interessato moltissime residenze signorili, regali, cardinalizie, pontificie, e sapevano nutrire i repertori che in Lombardia vediamo già alla rocca di Angera, a Lodi, al San Francesco di Pavia, con una sapienza e abbondanza di soluzioni che sorpassano di gran lunga l'esempio di Angera e degli altri esempi citati, e si portano (fig. 17) al livello dei modelli, per citare esempi celebri, dei palazzi vaticani, o di quello papale di Avignone<sup>29</sup>. Una comunanza con i repertori decorativi veronesi non è da escludere, e forse anche un'integrazione di maestri e botteghe, facile da ottenere da parte della scaligera Regina: recentemente sono stati fatti studi sugli ap-

13-16. Cassano d'Adda, castello visconteo, portico a piano terra, dettagli delle decorazioni pittoriche



parati decorativi delle case medievali a Verona, ottenendo un censimento di frammenti e schemi decorativi affini nel gusto a questi lombardi, e vengono anche in mente le lunette pubblicate da Andrea De Marchi a San Fermo Maggiore, tra l'altro anch'esse fornite di *phalerae*<sup>30</sup>. Tuttavia la qualità altissima della produzione lombarda si impone, anche per la sua precocità. Da un lato, si comprende bene come le radici dell'illusionismo del veronese Altichiero, maestro non solo nella figura ma anche nell'ornamentazione prospettica e aniconica, siano certo profondamente infisse nel giottismo, ma anche nella civiltà figurativa lombarda post-giottesca<sup>31</sup>; da un altro – e qui posso davvero solo offrire un piccolo assaggio di un campo problematico grandemente intrigante e fasci-

noso – le radici antiche di questo illusionismo sembrano in Lombardia aderire ai loro prototipi in modo impensabile nella contemporanea Toscana, e basterà per ora dare notizia di un dettaglio pittorico degli affreschi di Cassano, una colonna scanalata e un capitello all'antica (fig. 18), monocromi e splendenti, degni di un manuale d'architettura in bilico fra gotico e rinascimento, e pertinenti senza ombra di dubbio allo strato decorativo che reca ovunque le armi di Bernabò e di Regina.

Per definire con precisione i tragitti delle botteghe, comporre gruppi, stabilire attentamente le eventuali scelte e pertinenze della committenza, sarebbe necessario un lavoro molto più dettagliato di quello che è stato per ora possibile; bisognerebbe individuare le

17. Cassano d'Adda, castello visconteo, portico a piano terra, ambiente dipinto



18 Cassano d'Adda, castello visconteo, portico, particolare della colonna e del capitello monocromi



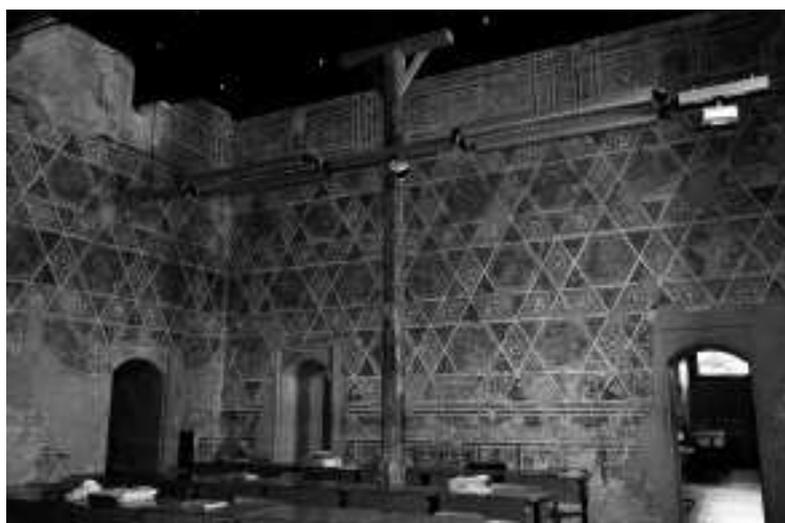
19. Pandino, castello visconteo

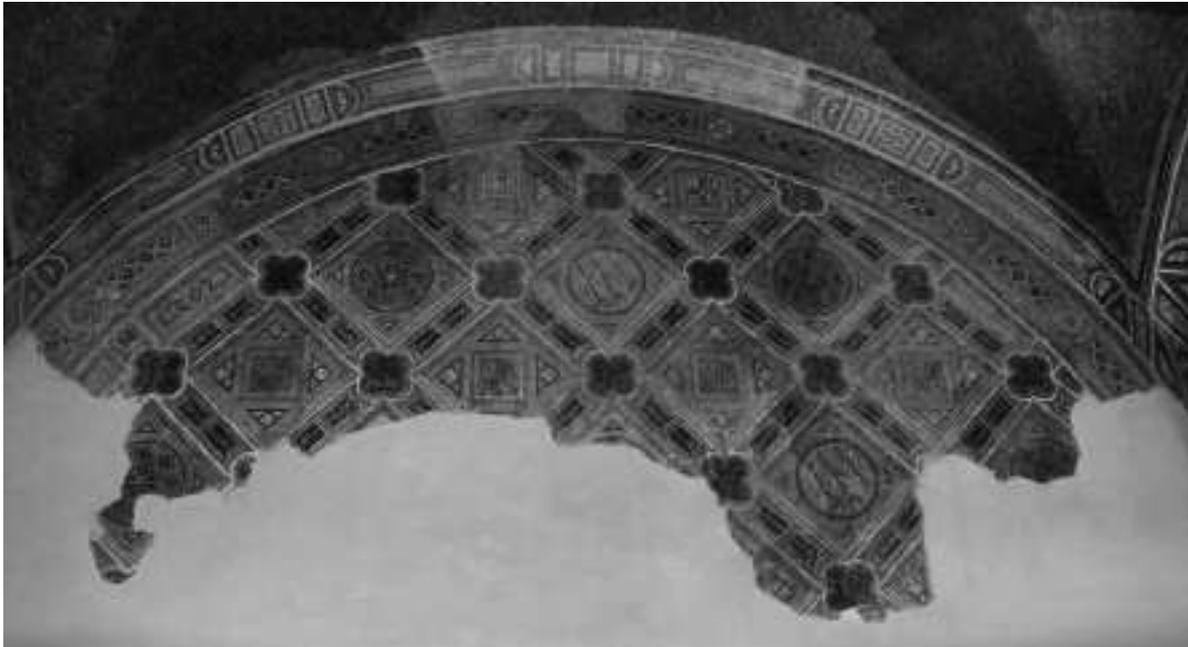


20. Pandino, castello visconteo,  
portico al piano terra

21-23. Pandino, castello visconteo,  
particolari delle decorazioni dipinte

24. Pandino, castello visconteo,  
sala a finte nicchie





25. Pavia, castello visconteo, particolare di decorazione pittorica

26-27. Legnano, castello visconteo, particolari delle decorazioni pittoriche



classi dei motivi, rilevarne le misure, comprenderne gli strumenti, i modelli, i sistemi di applicazione e variazione: un compito, per ora, sproporzionato all'occasione e impossibile da realizzare da parte di una sola persona. Basta però il semplice occhio per vedere che repertori molto simili a quelli di Cassano sono nel poco lontano castello di Pandino (fig. 19), fondato, o completamente rifatto, da Regina della Scala. Diego Sant'Ambrogio lo agganciava all'anno 1379, quando Regina costringe i suoi parenti scaligeri a pagare 440.000 fiorini, che lei avrebbe poi impiegato nella costruzione di Pandino<sup>32</sup>. In realtà, più di recente, lo studio di Federico Cavaliere ha mostrato che Bernabò indirizza lettere da Pandino già dalla fine degli anni cinquanta: una prima lettera del 1357 è data da Pandino, ma non dal castello; da questo, invece, parte una lettera di Bernabò il 31 ottobre 1361<sup>33</sup>. A quel momento il castello doveva essere dunque già abitabile, e gli anni sono vicini a quelli che abbiamo ipotizzato per Cassano. Anche la pianta e la struttura sono gemelle di quello di Cassano, grandi quadrilateri con quattro torri, immensa corte centrale con portici e volte a crociera, e loggia superiore aperta sul paesaggio, un modello residenzia-

le molto più che difensivo, come Cassano, come Cusago, tutti caratterizzati infatti dall'assenza di fossato. Tutto è dipinto anche a Pandino: le immagini (figg. 20-21) mostrano facilmente la stretta affinità della concezione decorativa – un *continuum* colorato e variegato – e l'impiego delle già viste tipologie di motivi, in varie combinazioni. Molto insistente è l'uso di motivi, come la "ciotola traforata" o il prisma (figg. 22-23), indizi di forte volontà illusionistica; elementi che non ho rintracciato a Cassano sono i tondi delle pareti interne dei portici al piano terra, in cui si leggono figure simboliche e allegoriche<sup>34</sup>. Una sala al piano superiore (fig. 24) mostra infine una vera e propria riflessione sulle capacità prospettiche e illusorie dei motivi geometrici, che non sono più impiegati come tappeti o finti arazzi, ma diventano una finta sequenza di nicchie prospettiche, che inevitabilmente richiamano analoghi esempi nei già citati palazzi vaticani e avignonesi<sup>35</sup>. Implacabili, gli stemmi Visconti e Della Scala lasciano pochi dubbi circa la pertinenza e la paternità della decorazione.

I maestri che lavoravano per Bernabò e Regina dovevano appartenere a folte botteghe, allertate dalla frenetica attività edilizia e

28-29. Trezzo, castello, particolari della decorazione pittorica della "cappella"

30. Trezzo, castello, le decorazioni della "cappella" (da Langè 1965)

decorativa dei Visconti, e possiamo ben figurarci il via vai dei maestri e il formularsi e riformularsi dei gruppi a seconda delle imprese che si prospettavano. Le omogeneità rilevabili nel gruppo legato alla committenza di Bernabò e Regina non impediscono dunque di pensare che i maestri circolassero a seconda delle occasioni di lavoro e, per esempio, lavorassero per Galeazzo: i prestiti di pittori erano all'ordine del giorno, come documentano le lettere dello stesso Galeazzo che nel 1366 chiede a Guido Gonzaga di mandargli tutti i pittori disponibili a Mantova, per decorare il castello di Pavia, nel quale vari ambienti (fig. 25) ancora conservano decorazioni trecentesche, alcune figurative, altre invece di genere ornamentale e simili – ancorché, mi sembra, non identiche – a quelle del gruppo dei castelli di Bernabò<sup>36</sup>. A Legnano, altra proprietà di Galeazzo, un intervento di restauro metterebbe probabilmente in luce grandi porzioni di decorazioni in vari ambienti al piano terra, attualmente solo in parte liberate dalla calce: sono analoghe a quelle del gruppo già visto per il repertorio geometrico e illusivo (fig. 26), mentre in una sala compare una sequenza di finte nicchie ad arco inflesso dal sapore un po' veneto o venezianeggiante (fig. 27), nonché un raffinatissimo motivo tortile con ornamentazioni vegetali sui toni del rosa e del grigio<sup>37</sup>. Altri frammenti sopravvivono nel castello di Abbiategrasso, donato da Galeazzo II a sua moglie Bianca di Savoia forse già in occasione del loro matrimonio, nel 1350<sup>38</sup>. Ma per tornare a Bernabò, un caso interessantissimo doveva essere quello del castello di Trezzo d'Adda, una struttura meno residenziale e più difensiva, da lui molto rifatta e integrata attorno al 1370<sup>39</sup>. Siamo però in un quadro di rovinismo romantico, e in un disastro conservativo mal documentato e studiato. Gli affreschi sistemati nel 1881 nella cosiddetta cappella – che lo sia stata davvero, non potrei dire: la pianta è semplicemente rettangolare – sono oggi ridotti a pallidi e magri lacerti, oggetto di un restauro nel 1933 e di un altro più recente, finanziato dalla Cariplo e mai documentato o pubblicato, solo attestato da una placca fissata a una delle pareti dipinte. Sono annegati in una glaciale ricomposizione grafica che non aiuta a rintracciare il senso originario dell'apparato decorativo (fig. 28-29); la foto pubblicata da Langè nel 1965 e probabilmente molto più antica (fig. 30) aiuta però a capire che i motivi decorativi appartengono, o appartenevano, ai modelli già visti, tuttavia con una sottolineatura architettonica più forte, direi molto antichizzante, poiché i motivi geometrici non si limitano a stendere parati sui muri, ma fingono corpi architettonici con basamenti, aggetti e rincassi, e non si arrestano all'altezza dello zoccolo secondo la tradizionalissima scansione della parete medievale, ma giungono fino a terra, illudendo l'occhio come succede negli apparati pittorici di età romana, a Pompei e a Roma nei casi ben noti di II Stile, per citarne uno, la Casa dei Grifi sul Palatino<sup>40</sup>. Altri lacerti si trovano in una zona oggi diroccata ma non lontana dalla sopraccitata "cappella" (il castello è gigantesco), e decorano una serie di nicchie archivoltate (fig. 31): potrebbe esser stata un'unica grande sala, fornita di nicchioni come le grandi sale tardo antiche<sup>41</sup>. Si tratta chiaramente della zona residenziale del castello, e così se ne parla anche nella relazione del governatore spagnolo del 1722<sup>42</sup>: i lacerti mostrano una possente ossatura a finti marmi, monumentale, e di grande potenza illusiva nelle finte modanature (fig. 32); il sapore antichizzante è affine a



31. Trezzo, castello, resti degli ambienti a nicchie

32. Trezzo, castello, resti di decorazioni pittoriche nei nicchioni



quello della cosiddetta cappella. Non sembri improprio il richiamo all'antico, in relazione ai modernissimi Signori di Milano: è vero che alla sensibilità moderna, il Trecento visconteo appare epoca goticissima e legata alla Francia e alle regioni transalpine, come tutti i matrimoni dei circa trenta figli di Bernabò documentano. Ma nella Lombardia trecentesca, l'attenzione all'antico doveva essere ben più accesa e importante di quanto oggi ci sembri: tanto che Flavio Biondo, nella sua *Roma trionfante*, parla così, lo cito nella traduzione di Lucio Fauno del 1547: "Egli si veggono hoggi in Roma in alcune case di illustri persone, et in molte ville ancho di mediocri, e di libertini, che v'ebbero due, e tre ordini di portici cosi di sotto, come di sopra; perche que di sopra corrispondevano a que di sotto, del che ci meravigliamo meno, havendo visto in Milano il palaggio di Bernabò visconte, c'ha di giu tre portici quadrati con colonne di marmo altissime, che sostengono il portico, che vi é sopra, e se qui non sono i pavimenti, e le cruste di marmo e le intempiature commesse ad oro, ad argento, ó di avorio, come ebbero gli antichi, vi sono nondimeno cosi belle e ricche pitture e con oro, e con finissimi colori, e per le mura e per le intempiature, che non è per aventura men vago questo lavoro, che quello de gli antichi si fusse"<sup>43</sup>. È sovrainterpretazione da parte di Biondo, o la spia di una sorta di continente sommerso, di un intero aspetto quasi perduto della civiltà figurativa lombarda delle corti?

L'indagine, per ora, si ferma qui, aggiungo solo qualche parola ancora, senza immagini, su un episodio pittorico che – con più tempo e spazio – dovrebbe necessariamente integrarsi a questo rapido e parzialissimo panorama. L'antico, che forse un po' inaspettato continua ad affacciarsi tra le cortine gotiche della corte viscontea, potrebbe spuntare anche a proposito del caso più celebre della committenza di Bernabò, già oggetto di studi recenti e accurati: San Giovanni in Conca, la chiesa milanese di antica fondazione e vocazione martiriale, che Bernabò sembra aver usato come una sorta di chiesa palatina annessa o connessa al suo fantasmagorico palazzo cittadino. Bernabò, sembra, non amava viaggiare: lasciava la città solo per i suoi castelli e una sola volta nel 1367, dopo gli anni degli esili giovanili, si spostò in Savoia e a Losanna, dove omaggiò il tesoro della cattedrale con statuette d'argento, ritratti suoi e di sua figlia Taddea che sposava il duca di Baviera<sup>44</sup>. A Milano abitava nel palazzo dalle mura merlate alte 25 braccia, collegato alla fortezza di Porta Romana tramite un camminamento che passava sopra i tetti delle case, coperto a loggia<sup>45</sup>. L'esatta modalità di collegamento tra la residenza e la basilica di San Giovanni non mi è chiara; in essa, tuttavia, trovarono posto varie sepolture della famiglia di Bernabò: nel 1382 il primogenito Marco e la moglie Elisabetta di Baviera, nel 1384 Regina, quest'ultima nella cripta<sup>46</sup>. La chiesa è oggi un misero moncone spartitraffico nella piazza Missori: le vicende che hanno gradualmente permesso di mutarla e poi demolirla sono ben note, così come gli affreschi che la decoravano e che sono stati almeno in parte salvati e sono oggi al Castello Sforzesco. La basilica era originariamente aperta sul lato destro con un sistema di arcature, probabilmente per consentire l'osmosi con la zona funeraria occupata dal *martyrium* di san Castriziano, uno dei primi vescovi di Milano<sup>47</sup>; prima di Bernabò era stata oggetto di varie fasi architettoniche, in particolare alla fi-

ne del Duecento quando fu dipinta l'*Annunciazione* sull'arco trionfale. La Romanini, studiandone i resti e la documentazione, ha ben chiarito che “nell'avanzato Trecento” la chiesa attraversò una fase ulteriore, durante la quale le arcature sul lato destro vennero chiuse; grandi quadrifore sulle pareti sud e nord del transetto e su quelle est e ovest del tiburio appartennero a questa medesima fase. In pratica: lo spazio del transetto, in un'epoca che ragionevolmente può considerarsi essere quella di Bernabò, perse la sua facile comunicazione con lo spazio esterno e si trasformò in spazio ecclesiale chiuso<sup>48</sup>. Se è vero che la chiesa era gradualmente diventata una sorta di cappella palatina inclusa o vicinissima alla residenza del signore, quindi tendenzialmente riservata alle esigenze della famiglia Visconti e di Bernabò in particolare, non sembrerebbe impossibile pensare che questa chiusura fosse funzionale al desiderio di isolare lo spazio interno della chiesa, impedendo il troppo facile va e vieni dall'esterno e dallo spazio martiriale sulla destra.

Sembra inoltre curioso il fatto che il ciclo di storie di san Giovanni Evangelista sia stato realizzato in questo nuovo spazio appoggiandone lo strato su quello duecentesco dell'*Annunciazione* senza preoccuparsi di obliterarlo, o di omogeneizzarlo alla nuova decorazione<sup>49</sup>. I dati relativi a questa maldestra sovrapposizione sono ben documentati dalle fotografie della Soprintendenza ai Monumenti, anteriori allo stacco e alla demolizione, ma non mi pare siano mai stati rilevati negli studi. Se ne ricava l'idea di una realizzazione frettolosa, forse motivata da un'occasione di festa o di solennità urgente: l'avvenimento che certamente ebbe luogo nella chiesa – il matrimonio di Caterina, figlia di Bernabò, con Gian Galeazzo Visconti – cade però nel 1380, una data certo molto atardata per lo stile dei dipinti e in particolare per la foggia del-

l'abito del giovane protagonista di un *Miracolo dell'Evangelista*. La cronologia degli affreschi al 1355-60, proposta dalla Travi e generalmente accolta, può d'altronde sposarsi con alcune parti del ciclo – le monumentali figure dei profeti, che a me sembrano più “giustesche” che giovannesche – ma diventa forse meno agevole in relazione ad altre, come il frammento con la figura di vescovo e le teste degli astanti assembrati, che mi appare brano non facilmente omogeneizzabile alla tradizione lombarda della pittura degli oratori e a quanto si sa della pittura cittadina attorno o poco dopo la metà del secolo, e accogliere elementi forse emiliani (dal tardo Tommaso da Modena?), divenendo un interessante bacino di elaborazione di “ricette” tardogotiche<sup>50</sup>. Fu forse anche lo zoccolo a scansie marmoree, splendido esempio di illusionismo prospettico, ad attirare l'attenzione degli storici e antiquari Cesare Cesariano e Marcantonio Michiel, nel terzo decennio del Cinquecento, i quali lodano le decorazioni dei palazzi milanesi e celebrano lo splendore delle superfici dipinte simili al marmo e riflettenti come specchi<sup>51</sup>. Pur così antico per la preziosità pittorica, esso ha però un solo diretto confronto: quello con l'analogo elemento del ciclo di Rocchetta di Campomorto, la residenza di Agnese Mantegazza, amante di Gian Galeazzo e madre di suo figlio nel 1389: Marco Rossi, nel pubblicare i dipinti di Campomorto e nel riferirli all'ambito di Giovannino de' Grassi, li legava a questo avvenimento e a questa data<sup>52</sup>. Lascio tutti i dubbi in sospeso: forse in futuro qualche ulteriore riflessione sul ciclo di affreschi ora in frammenti al Castello Sforzesco allargherà ancora il campo delle conoscenze attorno alla persona di Bernabò Visconti, alla sua personalità di committente, ai suoi legami e alle sue aperture verso il passato antico o verso la contemporaneità gotica.

Ho grandi debiti di gratitudine verso l'architetto Valerio Laboni, che mi ha consentito la visita e lo studio del castello di Cassano, nonché la pubblicazione di alcune fotografie dei dipinti; le amministrazioni comunali di Pandino, Trezzo d'Adda, e Legnano, per l'aiuto nelle visite e nelle riprese fotografiche dei castelli; verso Laura Basso, conservatrice al Castello Sforzesco, per il grande aiuto nello studio dei dipinti da San Giovanni in Conca; la dottoressa Novani, responsabile dell'archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano; il mio assistente Damien Cerutti, e i miei studenti, compagni di viaggi in Lombardia; Laura Cavazzini per la passione condivisa per le cose lombarde. Grazie a Pier Nicola Pagliara, che mi ha segnalato il brano di Flavio Biondo citato più avanti, e ad Andrea De Marchi per il prestito di fotografie.

<sup>1</sup> La testimonianza meno citata è in fondo quella di Geoffrey Chaucer, invece testimone diretto e oculare: il poeta era infatti a Milano nel 1378, e molto probabilmente incontrò personalmente Bernabò. Altri contatti tra Chaucer e la corte milanese c'erano stati in precedenza, tramite Lionel, Duke of Clarence, del cui seguito il giovane Chaucer aveva fatto parte e che il 28 maggio 1368 sposava Violante, la figlia di Galeazzo, morendo poi quasi subito in Piemonte. Bernabò viene citato nei *Canterbury Tales*, nel *Monk's Tale*, insieme con altri sedici esempi di tragica fine di grandi personaggi della storia umana. Cito il passo: “Of Melan grete Barnabo Viscounte / God of delit and scourge of Lumbardy / Why sholde I nocht thyn Infortune acounte / Sith in estat thow clombe were so hie

/ Thy brother sone that was thy double allye / For he thy Nephew was and sone in lawe / With Inne his prisoun made thee to dye / But why ne how noot. I. that thow were slawe” (la citazione segue la lezione del manoscritto Ellesmere, nell'edizione di Paul G. Ruggiers, *The Canterbury Tales*, University of Oklahoma Press, Folkestone 1979, p. 386, vv. 3589-3596; per comodità del lettore ecco la versione in inglese moderno, “Of Milan, great Bernabo Visconti / God of delight and scourge of Lombardy / Why should I tell not of thy misery / Since in all power thou did'st climb so high? / Thy brother's son, and doubly thine ally / For he thy nephew was and son-in-law / Within his prison shut thee up to die / But I know not how death to thee did draw”. Inutile sottolineare l'*allure* straordinariamente epica e ammirativa del testo, e anche l'esplicito riferimento alla colpa di Gian Galeazzo, che mentre Chaucer scriveva era ancora vivo (Chaucer muore il 25 ottobre 1400, Gian Galeazzo morirà nel 1402). Per le novelle toscane si veda di recente L. Barnaba Frigoli, “Un denaro in meno di Cristo”. *Bernabò Visconti nella novellistica toscana*, “Archivio storico lombardo”, s. 12, XII 2007, pp. 51-90, con tutti i riferimenti alle fonti. Per gli altri studi citati si veda P. Rajna, *Lamento di Bernabò Visconti*, “Archivio storico lombardo”, V 1878, pp. 710-724; A. Medin, *Letteratura poetica viscontea*, *Ivi*, XII 1885, pp. 568-579, e Id., *I Visconti nella poesia contemporanea*, *Ivi*, s. 2, VIII 1891, pp. 733-795; V. Vitali, *Bernabò Visconti nella novella e nella cronaca contemporanea*, *Ivi*, XV 1901, pp. 261-285; A. Medin-L. Frati, *Lamenti storici dei secoli XIV, XV e XVI*, Bologna 1887-90, ed. anast. Bologna 1969. È indimenticabile M. Bellonci, *Tu vipera gen-*

tile, Milano 1972, e della stessa, *I dodici Cesari lombardi*, in *I Visconti a Milano*, Milano 1977, pp. 7-121.

<sup>2</sup> Cfr. nota precedente, e D. Pizzagalli, *Bernabò Visconti*, Milano 1985; G.A. Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti al Castello Sforzesco di Milano*, Milano 2001.

<sup>3</sup> P. Azario, *Chronicon*, RIS, SS, XVI/4, Mediolani 1730, rist. anast. Bologna 1980, a cura di Francesco Cognasso, 1925, pp. 298-424; *Annales Mediolanenses*, cit., col. 777: "Die XVIII Junii decessit in Civitate mediolani Domina Regina de la Scala uxor Domini Bernabovis, quae fuit mirabilis Domina et sapientissima, et quae aedificari fecit Ecclesiam Sanctae Mariae de la Scala [...] Tunc Dominus Bernabos scripsit subditis suis in hac forma: [...] *Ecce factum nobis et vobis lugubre nuntiare compellimur [...] Illustris et dilectissima consors nostra Domina Regina de la Scala, pro ut Altissimo placuit, cuius voluntati resistere non possumus nec debemus, gravi suffocata languori spiritum suo reddidit Creatori; cuius transitu animam nostram gravissimi doloris aculeo pertransevit*". Sulle donne della dinastia Visconti non esiste uno studio specifico, che sarebbe invece augurabile, se solo si pensa a figure come quella di Bianca di Savoia, moglie di Galeazzo II, e naturalmente di Regina.

<sup>4</sup> Azario, *Chronicon* cit., col. 385.

<sup>5</sup> *Annales Mediolanenses*, cit., col. 801 "nam ipse Dominus Bernabos erat doctissimus, et praesertim in Decretalibus (nam studuerat ab adolescentia sua per multum tempus in Decretalibus)". Per la citazione di Regina, cfr. nota 3.

<sup>6</sup> K. Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi*, in *Il millennio ambrosiano*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 110-139, p. 118; Ead., *Milanese Luxury Books: The Patronage of Bernabò Visconti*, "Apollo" CXXXIV 1991, 357, pp. 322-326, p. 322; Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti* cit., p. 24 e nota 74. Il brano è tratto da una lettera che Honoré Bonet indirizzò a Luigi d'Orléans, in una copia dell'*Apparition Maistre Jehan de Meung* (Parigi, Bibliothèque nationale de France, ms.fr. 810, f. 1v): P. Champion, *La librairie de Charles d'Orléans*, Paris 1910, p. VII.

<sup>7</sup> A. Viscardi, *La cultura milanese nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, V, Milano 1955, pp. 569-634, p. 574. La lettera in questione fu scritta da Ambrogio Visconti a Bernabò nel 1371, da Reggio, dove era stato mandato dal padre in aiuto di Feltrino Gonzaga assediato dal marchese d'Este, cito il passo da Viscardi, "magnifice ac potens Domine et tanquam pater carissime. Intellexi magnificentiam vestram habere quemdam pulchram Aspremontem tractantem de Karulo Magno; quare excelsam paternitatem et dominationem vestram corde deprecor ut ipsum Aspremontem placeat per aliquos dies per nuncium notum michi destinare".

<sup>8</sup> Per gli studi della Sutton, cfr. nota precedente; si veda anche, specie per il gruppo di Bernardo de' Rossi, S. Tassetto, *Gli emblemi del Messale-Libro d'Ore Lat.757 della Bibliothèque Nationale di Parigi*, "Arte Lombarda" CXXIII 1998, pp. 10-18, e Ead., *La miniatura tardogotica lombarda e i suoi rapporti con l'Europa. Il Messale-Libro d'Ore Lat.757*, "Arte Lombarda", CXXVI 1999, pp. 29-60, e la sintesi di F. Flores D'Arcais, *Petrarca e le arti figurative nella Milano viscontea*, in *Petrarca e la Lombardia*, a cura di G. Frasso, G. Velli e M. Vitale, Atti del convegno di studi, Milano, 22-23 maggio 2003, Roma-Padova 2005, pp. 51-63, pp. 60 e sgg.

<sup>9</sup> Alludo al progetto "Constructing Identity: Visual, Spatial, and Literary Cultures in Lombardy, 14<sup>th</sup> to 16<sup>th</sup> Centuries", finanziato nel settembre 2010 dal Fonds National de la Recherche Suisse; il progetto è interdisciplinare, e include sei équipes di ricerca, dirette rispettivamente da Roberto Gargiani, Marco Praloran, Simone Albonico, Tristan Weddigen, Frédéric Elsig, e da chi scrive. I castelli viscontei ne costituiscono un punto non secondario.

<sup>10</sup> In generale sui castelli lombardi si veda L. Bignami, *Castelli lombardi*, Milano 1932; C. Perogalli-L. Bascapé, *Castelli in Lombardia*, Milano 1960; A.M. Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, in partic. pp. 313-324; C. Perogalli, *Castelli della Lombardia*, Milano 1969; Id., *L'architettura viscontea*, in *I Visconti a Milano* cit., pp. 219-285; A. Vincenti, *Castelli viscontei e sforzeschi*, Milano 1981. Su Sant'Angelo Lodigiano, A. Novasconi, *Il castello di Sant'Angelo Lodigiano*, Lodi 1972; su Cusago, Bibiana Castagna, A. Paoli-A. Ponti-F. Sanvito, *Il castello di Cusago*, "Castellum", XXXVI 1994, pp. 23-36. Per gli altri castelli discussi più avanti nel testo, cfr. note successive.

<sup>11</sup> R. Auletta Marrucci, *Affreschi trecenteschi nella cappella viscontea del castello di Cassano d'Adda*, "Bollettino d'Arte", 2002, pp. 57-68; precedentemente, Ead., *Affreschi giotteschi nel castello di Cassano d'Adda*, "Ca' de Sass", CXLIII-CXLIV 1999, pp. 18-25.

<sup>12</sup> C. Travi, *Per Stefano fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, "Arte cristiana" XCI 2003, pp. 157-180, p. 161 (attribuisce gli affreschi della cappella a Stefano insieme con il Maestro del 1349); Ead., *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in *Lombardia gotica e tardogotica*, a cura di Marco Rossi, Milano 2005, pp. 147-173, p. 157; Ead.,

*Pittura del Trecento in Brianza: novità e riscoperte* (parte I), "Arte cristiana", XCIV 2006, pp. 105-116, pp. 110-111; Ead., *Johannes de Mediolano, Justus de Florentia e la pittura su tavola in Lombardia nel XIV secolo*, in *Giovanni da Milano. Capolavori del gotico fra Lombardia e Toscana*, a cura di D. Parenti, Catalogo della mostra, Firenze, Accademia, 10 giugno-2 novembre 2008, Firenze 2008, pp. 73-87, p. 77. Include gli affreschi di Cassano nel gruppo della bottega di Stefano anche S. Bandera, *Gli affreschi del tiburio*, in *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, a cura di S. Bandera, Milano 2010, pp. 31-49, p. 43.

<sup>13</sup> Auletta Marrucci, *Affreschi trecenteschi* cit., p. 63. Sull'arcivescovo Giovanni esiste una recente monografia, A. Cadili, *Giovanni Visconti arcivescovo di Milano (1342-1354)*, Milano 2007: il Mondella vi appare quale membro della famiglia di Giovanni, e quale coordinatore delle funzioni legate all'amministrazione del patrimonio vescovile (pp. 157 e 174); P. Mainoni, *Un bilancio di Giovanni Visconti, arcivescovo e signore di Milano*, in *L'età dei Visconti*, a cura di L. Chiappa Mauri, L. De Angelis Cappabianca, P. Mainoni, Milano 1993, pp. 3-26.

<sup>14</sup> Pizzagalli, *Bernabò Visconti* cit., in partic. p. 65. Molte informazioni in B. Corio, *L'istoria di Milano*, Milano 1554, ed. cit. *Storia di Milano*, a cura di A. Morisi Guerra, Torino 1978, I, *passim*. La restante bibliografia su Cassano è volta a brevi presentazioni dell'architettura e della storia del sito, senza menzione degli apparati pittorici: L. Giolli, *B. Gadio e l'architettura militare sforzesca. I. La Rocca di Cassano d'Adda*, Milano 1935; A. Novasconi, *I castelli del lodigiano: il castello di Cassano d'Adda*, "Bollettino della Banca Popolare di Lodi", XXXIII 1977, pp. 4-6; C. Valli, *Il castello di Cassano*, Pizzighettone 1988; G.B. Sannazzaro, *Il castello di Cassano d'Adda fra storia e tutela*, in *Percorsi e studi per Eleonora Bairati*, a cura di P. Dragoni, Macerata 2009, pp. 325-336.

<sup>15</sup> *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle Milanese*, cit.

<sup>16</sup> Per la lunetta di Mendrisio, L. Bellosi, *Buffalmacco e il Trionfo della Morte*, Torino 1974, p. 108, nota 113; Id., *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, "Prospettiva" CI 2001, pp. 19-40, pp. 27-28; M. Gregori, *Angeli e diavoli: genesi e percorso di Giovanni da Milano*, in *Giovanni da Milano* cit., pp. 15-55, pp. 21-22. Nella bibliografia, ormai molto vasta, sulla "questione toscana" in Lombardia, si veda naturalmente C. Volpe, "Il lungo percorso del dipingere dolcissimo e tanto unito", in *Storia dell'arte italiana*, parte seconda, *Dal Medioevo al Novecento. I. Dal Medioevo al Quattrocento*, a cura di F. Zeri, Torino 1983, pp. 229-304; e, più recentemente, almeno Gregori, *Angeli e diavoli* cit., e Ead., *Stefano fiorentino: itinerario da Assisi a Chiaravalle*, in *Un poema cistercense*, cit., pp. 11-30.

<sup>17</sup> Sul politico di Ognissanti, A. Tartuferi, *Politico di Ognissanti, c.1360*, in *Giovanni da Milano* cit., pp. 220-227.

<sup>18</sup> Mi sembra che il disegno delle figure, specialmente quella con il brano di veste rossa, presenti incongruenze, come avendo mal copiato da un modello.

<sup>19</sup> Auletta Marrucci, *Affreschi trecenteschi* cit., p. 68, nota 11: "L'inserimento successivo della Vergine e del committente all'interno della preesistente scena è anche riscontrabile dall'orientamento dello sguardo dei vari Santi, tutti rivolti verso la centrale scena di 'Incoronazione', mentre la Vergine accanto al committente, con lo sguardo ad esso rivolto, risulta in una posizione più in basso". C. Travi, *La pittura* cit., p. 110, nota che la barba fu allungata in un po' in corso d'opera, ma non riprende l'argomentazione della Auletta circa la supposta duplice fase di esecuzione. Pensa possa trattarsi del ritratto di Luchino o di Giovanniolo Mondella: anche lei, che si attiene alla cronologia alta dei dipinti, non contempla l'ipotesi Bernabò. Ciò che è stato ritenuto indice di sovrapposizione è, credo, l'emersione del disegno preparatorio a causa della caduta del colore: visibile nella figura del donatore ma anche in altri punti del dipinto. Si notano bene i rapidi tratti con cui sono disegnati la veste e il cappuccio, e l'aggiustamento qua e là dell'idea, come pure nel profilo delle teste e delle aureole e, come notato dalla Travi, nella barba.

<sup>20</sup> Nella nota 11 del citato articolo, l'Auletta accenna alla possibilità che si tratti di Bernabò, ma opta per l'ipotesi Mondella.

<sup>21</sup> Vergani, *L'arca di Bernabò Visconti* cit.; Azario, *Chronicon* cit., p. 133; per la discussione su quest'ultima e sulla testimonianza di Petrarca, molto importante P. Seiler, "Praemium virtutis" oder "abominabile idolum": zur zeitgenössischen Rezeption des Reitermonuments des Bernabò Visconti in Mailand, in *Praemium Virtutis III: Reiterstandbilder von der Antike bis zum Klassizismus*, a cura di J. Poeschke, Th. Weiger, B. Kusch-Arnhold, Münster 2008, pp. 111-134.

<sup>22</sup> A.G. Pauletti, *Il costume a Treviso in epoca gotica*, in *Dalla testa ai piedi. Costume e moda in età gotica*, Atti del convegno di studi, Trento, 7-8 ottobre 2002, a cura di L. Dal Prà e P. Peri, Trento 2006, pp. 243-261; su Lentate, L. Galli Michieri, *Per la pittura lombarda del secondo Trecento: gli affreschi del oratorio Porro a Lentate e i suoi maestri*, "Arte cristiana", LXXXI 1993, pp. 243-257; Ead., *Santo Stefano a Lentate sul Seveso: notizie intorno ad un oratorio gentilizio*

del XIV secolo, "Arte Lombarda" CIV 1993, 1, pp. 6-15; Ead., *Storia della committenza e della decorazione pittorica*, in *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. il restauro*, a cura di V. Pracchi, Milano 2007, pp. 11-28.

<sup>23</sup> P. Giovio, *Illustrium virorum vitae*, Basilea 1559, p. 136: "Rediere illi Belgarum more brachato habitu sicut vedere est in incolumi adhuc pictura, in eo templo Divi Johannis ad Concham: Cosmae et Damiano divis tutelariibus votum solventes"; C. Travi, *Frammento di scena con un santo e un'altra figura maschile*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo primo*, a cura di M.T. Fiorio, Milano 1997, p. 72.

<sup>24</sup> Travi, *Johannes de Mediolano*, cit., p. 77 e p. 86, nota 10.

<sup>25</sup> La determinazione esatta delle fasi di intervento è questione vasta, e anche complessa, che dovrà tra l'altro affrontare la lettura dei simboli araldici disseminati negli ambienti. Non ho potuto assistere alla conferenza di Valerio Laboni, Giovanni Battista Sannazzaro e A. Taidelli Palno, all'Istituto Italiano dei Castelli il 26 febbraio 2008, citata da Travi, *Johannes de Mediolano*, cit., p. 86, nota 10.

<sup>26</sup> Senza produrre qui tutta la vasta bibliografia su Giotto a Milano, rimando al recente studio di C. Travi, *Giotto e la sua bottega a Milano*, in *Giotto e il Trecento*, a cura di A. Tomei, Catalogo della mostra, Roma, Complesso del Vittoriano, 6 marzo-29 giugno 2009, Milano 2009, pp. 241-251, con la letteratura precedente.

<sup>27</sup> Cfr. nota 49.

<sup>28</sup> Le cui decorazioni sono citate da Galvano Fiamma e Pietro Azario, e poi da Cesare Cesariano e Marcantonio Michiel (per cui cfr. più avanti, nota 27). Lacerti di decorazioni geometriche affini a quelle castellari affiorano anche nelle strutture superstiti del palazzo Arcivescovile di Milano: ringrazio l'architetto Carlo Capponi per l'aiuto durante la visita.

<sup>29</sup> L'unico saggio sulle pitture ornamentali lombarde è ancora quello di H. Authenrieth, *Pittura architettonica e decorativa*, in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1992, pp. 362-392. In particolare su Angera – la culla e il monumento dinastico dai tempi di Ottone Visconti – M.G. Balzarini, *La rocca di Angera*, in *Lombardia gotica* cit., pp. 105-113, con riassunto della questione critica e delle proposte cronologiche tra fine Duecento e primo Trecento; J.-F. Sonny, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, in *Il Millennio ambrosiano*, III, *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 164-187. Sulle decorazioni duecentesche dei palazzi vaticani, A. Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo*, Firenze 2005, e I. Quadri, *Gli affreschi del palazzo vaticano*, in S. Romano, *Il Duecento e la cultura gotica* (M. Andaloro-S. Romano, *La pittura medievale a Roma 312-1431 - Corpus e Atlante*, Corpus, V), in corso di pubblicazione; per Avignone, E. Castelnuovo, *Un pittore italiano alla corte di Avignone. Matteo Giovannetti e la pittura in Provenza nel secolo XIV*, Torino 1962 (ed. riveduta e ampliata, Torino 1991); e – con maggiori dettagli sulle pitture decorative del palazzo papale e delle livree – Id., *La pittura di Avignone capitale*, in *Roma, Napoli, Avignone. Arte di curia, arte di corte, 1300-1377*, a cura di A. Tomei, Torino 1996, pp. 55-91.

<sup>30</sup> P. Frattaroli, *Decorazioni affrescate e strutture decorative tessili nel '300 veronese. Originalità e derivazioni*, in *Lo spazio nella città veneta (1348-1509)*, Atti del I convegno nazionale di studio, Verona, 14-16 dicembre 1995, Roma 1997, pp. 179-189; su San Fermo, A. De Marchi, *La prima decorazione della chiesa francescana*, in *I santi Fermo e Rustico. Un culto e una chiesa in Verona*, a cura di P. Golinelli, Milano 2004, pp. 199-219, con datazione agli anni trenta. Si vedano anche i casi del Trentino e Alto Adige – l'attività delle botteghe si diffonde come sempre a macchia d'olio – nelle osservazioni di G. degli Avancini, *Il Trentino e la pittura profana nel Trecento*, in *Il Gotico nelle Alpi 1350-1450*, Catalogo della mostra, Trento, Castello del Buonconsiglio, 20 luglio-20 ottobre 2002, a cura di E. Castelnuovo e F. de Gramatica, Provincia Autonoma di Trento 2002, pp. 289-321, ad esempio per il castello di Sabbionara ad Avio, negli anni trenta del secolo.

<sup>31</sup> Basta pensare all'acrobatico velario e al sarcofago in prospettiva dipinti nello zoccolo dell'oratorio di Lentate: per cui cfr. la bibliografia citata a nota 22. Sui rapporti tra Altichiero, la pittura veronese e quella lombarda, è in corso di pubblicazione il volume di F. Piccoli, *Altichiero e la pittura a Verona nella tarda età scaligera*.

<sup>32</sup> D. Sant' Ambrogio, *Il castello di Pandino: illustrazione artistica*, Milano 1895.

<sup>33</sup> F. Cavalieri, *Il castello di Pandino*, in *Il castello di Pandino. Una residenza signorile nella campagna lombarda*, a cura di G. Soldi Rondinini, Cremona 1986, pp. 49-213, p. 50; E. Rurali, *Il castello di Pandino*, in *Lombardia gotica* cit., pp. 307-309. I documenti in E. Lattes, *Repertorio diplomatico visconteo*, I, Milano 1911. Gli affreschi di Pandino sono citati da G. Mulazzani, *La decorazione affrescata*, in *Il castello di Vigevano*, Vigevano 1988, pp. 102-103.

<sup>34</sup> Cavalieri, *Il castello di Pandino* cit., p. 81, identifica l'allegoria della Carità, poi dei suonatori mostruosi, un suonatore di cornamusa e un altro che suona un violino; altri tondi ancora mostrano figure di animali come cavalli e asini, anch'es-

si in atto di suonare uno strumento. Sarebbe forse audace legare queste iconografie "musicali" a quanto si sa della passione di Bernabò per la musica, recentemente studiata da A. Gallo, *Musica nel castello: trovatori, libri, oratori nelle corti italiane dal XIII al XV secolo*, Bologna 1992.

<sup>35</sup> Monciatti, *Il Palazzo Vaticano nel Medioevo* cit., e Castelnuovo, *La pittura* cit.: si veda ad esempio nel palazzo avignonese la cosiddetta sala del conclave, probabilmente databile agli anni di Benedetto XII, 1335-42, o di Clemente VI, 1342-52.

<sup>36</sup> D. Vicini, *Il castello visconteo di Pavia*, Pavia 1991, pp. 21-27; Ead., *Pitture del Trecento nel castello visconteo di Pavia*, in *Lombardia gotica e tardogotica: arte e architettura*, a cura di M. Rossi, Milano 2005, pp. 175-187; M.G. Albertini Ottolenghi (a cura di), *La decorazione del Castello di Pavia dal 1366 alla fine del Quattrocento*, in *Storia di Pavia*, III, Pavia 1996, pp. 549-578, pp. 550-551, ricorda anche gli apporti dei pittori bolognesi – tra cui Andrea de' Bartoli – inviato a Pavia nel 1365 dal cardinal legato Ardoin de la Roche.

<sup>37</sup> A quanto mi consta, le decorazioni del castello di Legnano sono inedite; sono state menzionate da G. Mulazzani, *La decorazione affrescata*, in *Il castello di Vigevano*, Vigevano 1988, p. 103, che ricorda anche l'esistenza di frammenti pittorici trecenteschi, forse risalenti agli anni di Luchino, nel castello di Vigevano.

<sup>38</sup> A. Palestra, *Abbiategrosso*, in *Studi e ricerche nel territorio della provincia di Milano*, a cura di M.L. Gatti Perer, Milano 1987, pp. 21-24; Mulazzani, *La decorazione affrescata* cit.

<sup>39</sup> Non ho trovato bibliografia molto aggiornata: L. Ferrario, *Trezzo e il suo castello*, Milano 1867; A. Crivelli, *Gli avanzi del castello di Trezzo*, Milano 1886; L. Beltrami, *Il castello di Trezzo*, Milano 1910; S. Langè, *Il castello di Trezzo d'Adda*, Roma 1965; G.B. Sannazzaro, *Per lo studio del castello di Trezzo sull'Adda. Regesto dei documenti più antichi (1887-1897) nell'archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e per il paesaggio di Milano*, "Castellum" XLV 2003, pp. 51-70.

<sup>40</sup> Langè, *Il castello di Trezzo d'Adda* cit., che menziona il restauro compiuto nel 1932-33 da Ambrogio Annoni e avvisa dell'esistenza della relazione di restauro, con rilievi e fotografie, nell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano, che non ho ancora potuto consultare. Per l'esempio citato, uno fra i molti possibili, della Casa dei Grifi al Palatino rimando al vecchio ma insostituibile G.E. Rizzo, *Le pitture della 'casa dei Grifi'*, Roma 1936.

<sup>41</sup> I lacerti sono menzionati da Langè, *Il castello di Trezzo d'Adda* cit., p. 10, che ritiene trattarsi di "tre sale a pianta rettangolare e due altre, dalla forma molto irregolare, addossate allo spalto che, formando un angolo ottuso di circa 135°, proteggeva il lato Sud del castello. In particolare nelle spesse murature dello spalto, costruite già interamente in mattoni e con il solo paramento in pietra verso l'esterno, si apre una serie di nicchie molto profonde, concluse verso l'alto da archivolti e con tracce, molto vaste, di affreschi a motivi geometrici".

<sup>42</sup> A. Crivelli, *Gli avanzi del castello di Trezzo*, Milano 1886, p. 21.

<sup>43</sup> B. Flavio, *Biondo Flavio, Roma trionfante di Biondo da Forlì, tradotta pur hora per Lucio Fauno di latino in buona lingua volgare*, Venetia, Tramezzino, 1548, f. 320r e v.

<sup>44</sup> Pizzagalli, *Bernabò Visconti* cit., p. 86; D. Muratore, *Un viaggio di Barnabò Visconti nella Savoia e nella Svizzera*, "Archivio Storico Lombardo", s. 4, X 1908, pp. 432-448: i documenti del luglio 1363 nel *Giornaliero dell'Hotel della Contessa di Savoia* (Archivio di Stato di Torino, Sez.III, Camerale, inv. 39, Appendice, citato da Muratori, p. 433). Cfr. anche V. Negri da Oleggio, *Bernabò Visconti a Losanna ossia un viaggio su perdute tracce*, "La martinella di Milano" XXVI 1972.

<sup>45</sup> Azario, *Chronicon* cit., p. 133; P. Mezzanotte-G.C. Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, (ed. or. Milano 1948), Milano-Roma 1968, pp. 76-78, 304.

<sup>46</sup> Corio, *L'istoria di Milano* cit., p. 871.

<sup>47</sup> Sulla questione di san Castriziano, P. Tomea, *Tradizione apostolica e coscienza cittadina a Milano nel Medioevo: la leggenda di san Barnaba*, Milano 1993, p. 19 e sgg.

<sup>48</sup> Sull'architettura di San Giovanni in Conca esistono diversi studi, tra i quali quello della Romanini resta il più completo e il migliore. A.M. Romanini, *L'architettura milanese del secolo XIII*, in *Storia di Milano*, IV, Milano 1954, pp. 431-539, in partic. p. 499; per le fasi più antiche e la cripta, L. Crema, *Recenti scoperte nella chiesa milanese di San Giovanni in Conca*, in *Frühmittelalterliche Kunst in den Alpenländer*, Atti del III convegno internazionale per lo studio dell'alto medioevo, 1951, Olten-Lausanne 1954, pp. 77-82; M. David, *San Giovanni in Conca*, Milano 1982; M.T. Fiorio, *Le chiese di Milano*, Milano 1985 (nuova ed., Milano 2006), p. 318; A. Scotti Tosini, *Francesco Castelli e il restauro di San Giovanni in Conca a Milano (1663 - 1666): una testimonianza di Andrea Biffi e alcuni disegni di fine secolo*, in *Per Franco Barbieri: studi di storia dell'arte e dell'architettura*, a cura di M.E. Avagnina, Venezia 2004, pp. 419-434.

<sup>49</sup> Sugli affreschi, G. Rosa, *Gli affreschi di San Giovanni in Conca*, in *Arte Lombarda*, X 1965, pp. 39-48; A. Tagliabue, *La decorazione trecentesca della chiesa di San Giovanni in Conca a Milano*, in "Arte cristiana" DCCXXXII 1989, pp. 211-224, che precisa bene l'iconografia; Travi in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, cit.; Ead., *Maestro delle Storie di san Giovanni. Storie di san Giovanni Evangelista*, in *Pittura a Milano dall'Altomedioevo al Tardogotico*, a cura di M. Gregori, Milano 1997, pp. 218-219.

<sup>50</sup> Travi in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca*, cit.

<sup>51</sup> C. Cesariano, *Di Lucio Vitruvio Pollione de Architectura libri Dece traducti di latino in Vulgare affigurati: Commentati: et con mirando ordine Insigniti*, Como 1521, p. CXV: "...cum sia anchora si po disporre como dice Vitruvio questa

composita calce a recevere la splendentia et nitore: si como etiam fanno le vechie picture facte in la Archiepiscopale curia et in Sancto Ioane in Concha: in Mediolano"; Anonimo Morelliano (Marcantonio Michiel), *Notizia d'opere di disegno pubblicata e illustrata da Iacopo Morelli* (1525 circa), II edizione riveduta e aumentata per cura di Gustavo Frizzoni, Bologna 1884, p. 113: "In la corte archiepiscopale le pitture a fresco che risplendono fin oggidì come specchi, furono de man de maestri vecchissimi. In S. Zuan de Conca le pitture a fresco antiche che fin oggidì risplendono come specchi furono de man de maestri antichi".

<sup>52</sup> M. Rossi-M.T. Mazzilli Savini, *Un inedito ciclo di affreschi tardogotici a Campomorto*, "Arte Lombarda" XCVI-XCVII 1991, pp. 77-91.