



Rossana Sacchi

Il disegno incompiuto

La politica artistica
di Francesco II Sforza
e di Massimiliano Stampa

*

ESTRATTO / SAMPLE PAGES

Cliccare sulla pagina precedente per raggiungere
la pagina web del volume

Click on the previous page to reach the web site of the book

<http://www.lededizioni.com>

SOMMARIO

Premessa	9
Abbreviazioni	19

PARTE PRIMA

«L'ultimo reliquio di essi duchi Sforzi». Francesco II

I.	L'ultimo duca milanese	23
	1. Francesco II: un profilo (p. 46) – 2. Un forte legame: Francesco II e gli Stampa (p. 53) – 3. Incontri e viaggi (p. 57) – 4. «Nui ad imitatione sua»? Scarsa la continuità (p. 69) – 5. «In barbare mani perdé il thesoro» (p. 77) – 6. La questione della Zecca (p. 82) – 7. Iconografia ducale (p. 93) – 8. Una nota sulle medaglie di Francesco II (p. 101)	
II.	Un lento riavvio. 1530-1532	105
	1. Lo «strenuo Beltramino pictore nostro dilectissimo» (p. 110) – 2. Digressione romana: il palazzo della Cancelleria vecchia (p. 113) – 3. La gratitudine ducale: Santa Maria delle Grazie di Soncino (p. 124) – 4. Il castello di Milano (p. 133) – 5. Il povero Leonbruno (p. 147) – 6. Doni diplomatici e qualche acquisto per la corte (p. 150) – 7. Aspettando Correggio (p. 158) – 8. Il castello di Vigevano (p. 162)	
III.	Tornerà l'età dell'oro? La cattedrale di Vigevano	167
	1. La cattedrale di Vigevano (p. 173) – 2. La fabbrica (p. 177) – 3. Un andarivieni di pittori (p. 187) – 3.1. L'offerta della piazza milanese (p. 187) – 3.2. «Magistro Gaudentio de Valle Scicida» (p. 200) – 3.3. «Magistro Bernardo Gatto pictore in Vigevano» (p. 209) – 3.4. Le cappelle del Sacro Corpo di Cristo e di San Giovanni Battista (p. 216) – 3.5. Le «littere passus in favorem Hieronimi de Savoldis Briscensis» (p. 230) – 4. Le ofericerie liturgiche (p. 233) – 5. Il pastorale d'avorio (p. 260) – 6. Arazzi (p. 265) – 7. «La cosa rimase con molta confusione» (p. 271)	

IV.	Tornerà l'età dell'oro? Cristina di Danimarca	277
	1. Una nota sui ritratti di Cristina (p. 284) – 2. «La fabbrica per acomodar la Signora Duchessa» (p. 288) – 3. Il progetto San Sigismondo (p. 308)	
V.	Antefatti. I Bentivoglio e altri sodali del Bandello	313
	1. Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza (p. 316) – 2. Un «fondaco di mercanzie d'Oriente», i Figino e perfino una 'Maestà' di Giovanni Bellini (p. 355) – 3. «Bello sed non necessario» nella casa degli Atellani (p. 364) – 4. Uno studiolo ferrarese all'ombra del duomo di Milano (p. 374)	

PARTE SECONDA

«Principis si non superavit, saltem equavit». Massimiliano Stampa

VI.	Una famiglia in ascesa	389
	1. Massimiliano Stampa (p. 391) – 2. La ragnatela familiare (p. 401) – 3. Un personaggio controverso (p. 411) – 4. Gloria e dispetto: il rapporto pubblico con Pietro Aretino (p. 418) – 5. «Pittori, scultori et musici, et scrittori» (p. 423) – 6. Il punto su Cristoforo Lombardo (p. 435)	
VII.	Gli Stampa e le arti	455
	1. «Cuxagho è fatto per Piacer delli Signori de Milano» (p. 455) – 2. «Venetia dulce» a Gaggiano (p. 462) – 3. Novità per Montecastello Alessandrino (p. 464) – 4. Il palazzo di Milano (p. 468) – 5. Nei palazzi (p. 474) – 6. Due problematici inventari (p. 482) – 7. La tomba di Massimiliano Stampa e il misterioso caso di Giulio da Oggiono (p. 488) – 8. Gli altri Stampa (p. 502) – 8.1. Un marchese per caso: Ermes Stampa (p. 502) – 8.2. Caterina Bianca Stampa, un monastero e una cappella (p. 508) – 8.3. Un palazzo Stampa mai costruito e una cappella spogliata (p. 518)	
	Appendice I – Una dinastia di miniatori: i Decio	525
	1. Agostino Decio nelle fonti (p. 527) – 2. Agostino (e Giovanni Antonio) Decio nei documenti (p. 530) – 3. Pochi ma fondanti indizi su Giovan Giacomo Decio (p. 541) – 4. Le opere dei Decio, finalmente (p. 547)	
	Appendice II – Documenti	559
	1. Inventario dei beni di Gerolamo Figino (p. 559) – 2. Contratto per l'esecuzione del monumento Dolzani (p. 574) – 3. Contratto per l'esecuzione del monumento Alciati (p. 575)	
	Riferimenti bibliografici	577
	Indice dei nomi	645
	Elenco delle tavole	681
	Tavole	691

PREMESSA

Le due storie raccontate in questo libro, quella dell'ultima restaurazione sforzesca e quella del fallimento di costruzione d'immagine incassato dal fratello di latte di Francesco II, Massimiliano Stampa, sono servite a focalizzare alcuni aspetti del panorama artistico milanese negli anni cruciali del trapasso fra l'estinzione dei signori di Milano e l'avvento dell'amministrazione straniera.

La vicenda del secondogenito di Ludovico il Moro, cullato in fasce nello splendore della corte paterna e poi costretto, in un periodo turbolento che trova poche corrispondenze nella storia, a esili durati fin quasi alle soglie della maturità, si riflette sulle arti in una politica di committenza atipica rispetto a quella promossa contemporaneamente nelle altre corti italiane, giocata sul recupero della continuità con il passato locale e sull'apertura verso un moderno appena compromesso con l'imperante gusto postraffaellesco, ormai pienamente manieristico, tanto in voga. Quello che si è delineato intorno a Francesco II è stato un disegno in potenza, incompiuto a causa della prematura morte del duca e dell'impossibilità di giocare un ruolo internazionale radicato nel naufragio della politica del Moro, la vera insostenibile eredità gravante sulle spalle dell'ultimo Sforza insieme con i castelli saccheggianti o in rovina e i velleitari monumenti mai finiti. Un temperamento permeato da un fortissimo senso del decoro e della *dignitas* oltre che dello stato, sebbene incline all'impulsività e, per contro, alla depressione e alla solitudine, indusse il duca a privilegiare l'arte religiosa rispetto a quella profana o cortese, tanto cara invece alla politica degli investimenti dei suoi primi cugini, i Gonzaga e gli Este, oltre che dei potenti internazionali di bandiera francese o imperiale. Per dotare le 'sue' chiese di pale e arredi o per farvi celebrare funzioni liturgiche officiate con rara solennità, Francesco II si mosse con

fermezza di giudizio e sicuro indirizzo, mentre nel campo delle arti profane si affidò maggiormente alla mediazione dei consiglieri, spesso esponendosi soprattutto con artisti che avevano manifestato fedeltà personale nei confronti della causa sforzesca o avevano già servito suo padre o i suoi zii.

In anni in cui i principali signori italiani facevano allestire palazzi con infiniti cicli di affreschi narrativi, il duca di Milano rimase sostanzialmente impermeabile alla moda corrente, senza affidare a un singolo artista o, sulla scia dei suoi antenati, a una squadra di pittori, la decorazione delle sue residenze, concepite anche assecondando il gusto assorbito alla corte di Massimiliano d'Asburgo. Il duca acquistò così forniture intiere di arazzi eseguiti anni prima soprattutto in Fiandra, ma non commissionò direttamente alcun ciclo né a Bruxelles né a Milano, meno che mai affidando i cartoni preparatori a un pittore moderno, magari di scuola romana, come facevano invece i suoi parenti Gonzaga ed Este. Solo con l'arrivo di Cristina di Danimarca e l'acquisto della parentela imperiale, l'ultimo Sforza fu costretto ad aprire qualche spiraglio sul nuovo mondo, ma se commissionò le tappezzerie di cuoio in Spagna, nel luogo in cui venivano realizzate tutte quelle esportate nelle principali corti italiane, comperò per le stanze della moglie gli arazzi già di Galeazzo Sanseverino, uno degli uomini d'oro del tempo di suo padre.

La mondanità delle corti, la ritualità delle feste e dei convenevoli aristocratici dovettero coinvolgerlo assai poco, mentre i suoi interessi si volsero verso l'arredo delle chiese sottoposte al suo patronato e alla celebrazione di liturgie religiose, rendendo ancora più evidente il suo isolamento rispetto al sistema internazionale del rivitalizzato nuovo feudalesimo. Il vero progetto incompiuto del duca restò così la cattedrale di Vigevano, riedificata dalle fondamenta a partire dal 1534, in cui furono chiamati a lavorare Cesare Magni ma soprattutto Gaudenzio Ferrari e Bernardino Gatti detto il Soiaro e in cui avrebbero dovuto trovare posto anche le pale di molti altri artisti, come Gerolamo Savoldo, se il tempo non fosse stato bruscamente interrotto. Se il tempo non fosse finito, un'architettura molto lombarda, vero sviluppo moderno di quella bramantiniana, avrebbe ospitato una delle più originali variazioni sul tema del Rinascimento settentrionale, da visitare, oggi, in parallelo con la cattedrale di Cremona o il Magno palazzo di Bernardo Cles a Trento, due punti di riferimento che Francesco II tenne sempre ben presenti. Invece tutto rimase, come scrisse un cronista locale, «con molta confusione», e solo oggi si è provato a estrarre dal coacervo dei documenti qualche notizia che permetta di scorgere, almeno nei contorni, il quadro della situazione, che si è rivelata più articolata del previsto.

La stabilità politica ed economica raggiunse finalmente l'ultimo Sforza nella piena maturità, alle soglie dei quarant'anni, ma la malattia

che lo minava da sempre e la mancanza di discendenza gli negarono sia il compimento di ogni progetto avviato sia la custodia del patrimonio nonché la cura della propria memoria: non sappiamo neppure se alla morte del duca furono davvero redatti gli inventari dei suoi beni oppure se essi vennero parzialmente incamerati da alcuni alti dignitari prima che si corresse ai ripari (i documenti ricordano un inventario oggi irreperibile dei beni sforzeschi redatto da Alfonso d'Avalos nel castello di porta Giovia di Milano a un anno di distanza dalla morte del duca).

Per concessione di Carlo V i beni personali superstiti di Francesco II pare siano stati donati al fratello di latte, l'impaziente e munifico Massimiliano Stampa, il castellano di Milano che aveva condiviso l'amicizia fraterna del duca e lo aveva servito senza nascondere mai la propria irruenza avida di ricchezza, di volontà di ostentazione e perfino di prevaricazione. La sottomissione personale dello Stampa allo Sforza costò al primo una dura fatica che tuttavia venne compensata dal duca con generose elargizioni comprendenti anche una residenza suburbana di primaria importanza, quella di Cusago, di fondazione viscontea e totalmente rinnovata da Ludovico il Moro, insomma un castello ducale a tutti gli effetti, che si aggiunse al consistente patrimonio privato di Massimiliano, divenuto, dal 1536, anche signore di Soncino e della sua rocca sforzesca. Lo Stampa fu, al contrario del duca, un uomo concreto, poco colto e poco spirituale, poco interessato al bene dello stato e più attratto dal maneggio politico se non dalla tresca; fu davvero fedele a due sole cause, quella sforzesca e quella personale rappresentata da sua moglie Anna Morone, la figlia del grancancelliere Gerolamo (e sorella del cardinale Giovanni), che lo sopravanzava per cultura, fermezza di volontà e profondità di giudizio. La coppia fu molto stabile e famosa ma, per una tragedia del destino, non poté più procreare dopo la nascita del primo figlio, Francesco, peraltro morto in tenera età lasciando la casata senza eredi diretti.

Il profilo fin troppo psicologico dello Stampa ora proposto è inedito, in quanto sulla sua figura si sono concentrati gli strali risorgimentali degli storiografi lombardi del secondo Ottocento che non le perdonarono di avere consentito, alla morte di Francesco II (1 novembre 1535), il trapasso indolore dello stato di Milano sotto la 'dominazione straniera'. Nonostante il palazzo Stampa di via Soncino rappresentasse la più imponente testimonianza artistica privata della prima metà del Cinquecento milanese, esso venne obliato dai ricercatori, mentre l'estinzione repentina e ingloriosa del casato (discendente dal fratello di Massimiliano, Ermes) non propiziò la promozione del suo fondatore.

Morto il duca, Massimiliano era sicuro di ottenere, insieme con il favore imperiale, almeno la carica di governatore dello stato di Milano

(succedendo di fatto a Francesco II). Invece non entrò mai nelle grazie di Carlo V e si trovò rapidamente compensato con il titolo marchionale e la concessione del remunerativo feudo di Soncino, senza che a tali onori corrispondesse alcun incarico politico o amministrativo. Il primo marchese di Soncino rimase dunque isolato con tutta la ricchezza appena accumulata nell'orbita imperiale ma costituì un'evidente eccezione: frequentò, soprattutto attraverso la moglie, la corte di Alfonso d'Avalos (governatore di Milano dal 1538 al 1546) e della sua consorte Maria d'Aragona, e seppe impiantare una corte in proprio, l'unica corte tutta milanese del maturo Cinquecento, frequentata da artisti e letterati di livelli diversi, e tuttavia non contò un bel nulla, limitandosi a manovrare la sua ramificata e numerosa famiglia. Massimiliano morì nel 1552 lasciando alla moglie Anna Morone l'usufrutto dei palazzi di Milano e Cusago, oltre alla personale proprietà dei beni mobili accumulati; gli eredi Stampa di Soncino varcarono così la porta dei veri palazzi di famiglia solo dopo la morte della Morone, nel 1587, trovandoli peraltro svuotati degli arredi passati in blocco ai Morone: non si curarono quindi mai di garantire ai posteri il ricordo del capostipite, che non fu caro neppure ai Morone stessi, costretti da Anna a mutare il cognome in Stampa-Morone.

Dal punto di vista delle scelte artistiche, Massimiliano attuò un onorevole compromesso fra la tradizione milanese aggiornata di Cristoforo Lombardo, un artista che frequentò il marchese e il suo *entourage* per moltissimi anni, e quella cremonese, legando il suo patronato e quello della sua famiglia ai fratelli Campi, Giulio e Antonio in particolare. Come Francesco II e come tutti i sudditi degli Sforza, lo Stampa apprezzò sommamente gli oggetti sontuari, privilegiando per esempio le raccolte degli arazzi e degli arredi preziosi rispetto al collezionismo di antichità, di monete e medaglie o alla commissione di cicli affrescati secondo scelte di gusto che in buona sostanza disarmano gli storici dell'arte del XX e del XXI secolo, abituati a ragionare per categorie ancora artificialmente gerarchizzate sulla divisione seicentesca fra arti maggiori e arti minori o, nei migliori dei casi, a rannicchiarsi entro le proprie competenze che per fortuna da qualche decennio comprendono anche quelle delle produzioni sontuarie.

E qui avverto che la ricostruzione proposta nelle pagine di questo libro ha provato proprio a evitare le secche delle specializzazioni anche a costo di contraddire i metodi consolidati della disciplina: la acrobatica, talvolta pazzesca e più che decennale ricostruzione documentaria messa in campo per focalizzare la politica artistica di Francesco II, di Massimiliano Stampa e di alcuni loro comprimari milanesi del tempo dovrebbe salvaguardare il testo. Tuttavia molti saranno gli scontenti, a partire dagli

storici che si domanderanno perché si formulano qui giudizi non concordati, per passare poi agli esperti di tutte le specializzazioni artistiche, dall'architettura alla storia dell'oreficeria, della miniatura, della scultura lignea e perfino della pittura, che qui non troveranno dispiegato il consueto armamentario analitico, ma si imbattono in descrizioni e racconti di problemi spesso conclusi, ovviamente, con il necessario rinvio all'esame dei periti di parte.

Per quanto riguarda lo scrivere di problemi che stanno a mezzo tra arte e storia, o meglio, tra storia e arte, non posso che appoggiarmi al magistero di Francis Haskell, pioniere di questo filone di studi, che fin dalla prefazione del suo fondamentale *Mecenati e pittori*, del 1963, affermò di rendersi ben conto «del rischio che corro di deludere i lettori che si interessano di queste due discipline. È difficile tenersi al corrente del progredire delle conoscenze in entrambi i settori [...] ma quali che siano le deficienze dei risultati ottenuti non ho il minimo dubbio sul valore del tentativo o sul piacere che ho provato nel compierlo». La citazione non sembri inopportuna: il tentativo di leggere globalmente un fenomeno, circoscrivendo nel caso di questo libro un ristretto ambito geografico e cronologico, vuole provare a risarcire una situazione di parcellizzazione spesso insopportabile; da anni, sulla Milano del primo Cinquecento, si pubblicano studi specifici, sillogi anche documentarie che riguardano singoli artisti o gruppi artificiosamente accorpati, libri che focalizzano un genere particolare ma trascurano di ricollocarlo perfino in un macro-contesto. Si arriva così ad abiezioni totali come quelle di certi saggi, più o meno recenti, in cui si incontrano profili di artisti talmente spaccati che chi si è occupato di un famoso architetto cittadino, ricostruendone l'attività nei più disparati cantieri, poi si 'dimentica' di ricordare che era stato anche uno scultore e un progettista di sepolcri in produzione quasi seriale, arrivando a negarne il capitale viaggio di studio a Roma in quanto condotto in compagnia degli scultori del duomo, tra i più grandi del secolo (ma di nessun architetto). Si tratta, naturalmente, di un caso limite qui iperbolicamente enfatizzato: e tuttavia la tendenza è diffusa, nonostante sussistano fortunatamente eccezioni.

Le difficoltà incontrate per ricostruire un plausibile panorama degli avvenimenti e delle commissioni sono state molte, ingenerate in primo luogo dalla quasi totale assenza di studi storici sul periodo preso in considerazione: se, infatti, per avvicinarsi alla prima fase dell'amministrazione asburgica ci si vale ancora dei fondamentali studi di Federico Chabod (talmente belli e normativi da avere in qualche modo paralizzato gli storici delle generazioni successive, che raramente hanno ripreso in mano quegli argomenti: ma si tratta di due saggi di quasi settant'anni fa, e il terzo, più recente, ha mezzo secolo), non sussistono quasi studi incentra-

ti sul travagliato terzo decennio e sull'ultima restaurazione sforzesca, costringendo chi voglia avvicinarsi a tale periodo a ricercare le fonti per ricostruire, documenti alla mano, le vicende e perfino le biografie, non bastando alla bisogna i saggi pubblicati nella monumentale *Storia di Milano* uscita ormai cinquant'anni fa.

È stato quindi necessario ricorrere massicciamente alle fonti d'archivio, utilizzate non solo per dipanare la successione delle commissioni artistiche, ma anche per illuminare aspetti puramente storici, spesso superando di gran lunga i limiti d'interesse di uno storico dell'arte, 'cartista' quanto si vuole, ma pur sempre uno storico dell'arte. L'impresa non è stata semplice perché l'archivio tardosforzesco si presenta oggi incompleto e suddiviso in fittizie serie archivistiche ordinate per località di provenienza delle missive; questo significa che per seguire lo sviluppo degli avvenimenti di un anno bisogna vagliare la corrispondenza sparpagliata in una vastissima topografia archivistica; significa che, in mancanza dei copialettere ducali, si deve sempre sperare di trovare, qua e là, le minute dei testi di Francesco II o i promemoria dei cancellieri, incontrando magari dopo mesi o anni di ricerca le risposte alle missive prese in esame. Non solo: le lettere sono state sceverate anche in serie differenti dallo Sforzesco, per esempio entrando – solo parzialmente però – a far parte del Fondo Autografi; qui si trovano alcune missive spedite al duca dal vescovo di Trento Bernardo Cles, un personaggio chiave nella biografia di Francesco II, o del primo vescovo di Vigevano, Galeazzo Petra, da riconnettere però con le risposte o perfino con gli allegati rimasti, senza alcun rimando, in qualche luogo nel carteggio generale. Nel complesso, nonostante le lacune, la situazione archivistica relativa al periodo dell'ultima restaurazione sforzesca (1529-1535) si è rivelata percorribile, mentre non è ancora maturo il tempo per affrontare pienamente il travagliato terzo decennio, in cui il governo di Francesco II si è alternato a quello francese o alle amministrazioni di controllo imposte dall'imperatore, le guerre e le pestilenze hanno falciato la popolazione e gli archivi sono stati così disgregati da non permettere ricostruzioni organizzate da una sola persona.

Eppure, non si può che rimpiangere la lacuna delle carte e della storiografia: il terzo decennio è stato, per Milano, un momento di maturazione, svolta e crisi insieme: meriterebbe una considerazione particolare, da sviluppare in parallelo tra gli storici, gli storici della letteratura (che, grazie a Carlo Dionisotti, hanno scritto le pagine più profonde sul periodo) e gli storici delle arti (non solo della pittura e della scultura, quindi). In questo libro ne ho trattato solo marginalmente, con qualche inciso e con un capitolo collocato come un intermezzo, senza senso di continuità cronologica, tra i quattro dedicati a Francesco II e i due incentrati sulla

famiglia Stampa. La struttura del capitolo è quindi molto diversa dalle altre: si fonda sulla lettura di alcuni inventari inediti e dà conto, da un'angolazione finora davvero poco praticata per il periodo, della complessità della situazione milanese, in cui sostanzialmente si radicano la crisi e la svolta dei decenni successivi. È negli anni Venti infatti che in città avvenne un ricambio tale di artisti e maestranze da creare una rottura divenuta, per esempio nell'ambito della pittura, quasi incolmabile per forse un secolo, mentre d'altro canto i Milanesi si votarono e riconvertirono sempre più alla produzione di oggetti di lusso, ponendo le premesse per i clamorosi sviluppi che tali generi ebbero nei decenni centrali e terminali del secolo, quando Milano divenne una delle capitali artistiche d'Europa, tuttavia senza primeggiare mai nel campo della pittura, della scultura (fa eccezione il caso di Leone Leoni, milanese però solo di adozione) e dell'architettura. Fu allora il trionfo delle arti congeneri, per usare una terminologia vasariana recentemente recuperata da Giovanni Agosti, arti congeneri al disegno e quindi consustanziali a quelle che noi consideriamo ancora – talvolta perfino nostro malgrado – maggiori, arti sulle quali bisognerà tornare quando gli studi saranno più avanzati.

Prima di arrivare ai clamorosi sviluppi internazionali ora evocati, si incontrano fasi intermedie, come quella esaminata in questo libro, in cui l'anomalia di Milano risalta con evidenza rispetto allo scacchiere italiano composto da realtà come quelle di Venezia, Genova, Mantova, Parma, Ferrara, Firenze, Roma per pensare solo ai centri maggiori, egualmente scossi da repentini mutamenti di alleanze, saccheggi, guerre, umiliazioni, attentati o sconfitte tipici del periodo e tuttavia in grado di ingenerare fenomeni artistici e culturali di importanza sovralocale, variamente stimolati dalla capacità di attrazione stabilita da oligarchie di potere, corti vitali o fabbricerie frequentate da cittadini orgogliosi e intraprendenti.

La situazione milanese è sempre apparsa differente rispetto a quelle appena evocate, ripiegata su se stessa per tutto il quarto decennio, prima che la scintilla del Manierismo delle corti scoccasse intorno all'ingresso trionfale di Carlo V orchestrato nel 1541 da Giulio Romano per chiamata di Alfonso d'Avalos, prima che la clamorosa *Incoronazione di spine* di Tiziano oggi al Louvre salisse, nel 1543, sull'altare di Santa Corona in Santa Maria delle Grazie, e prima che le produzioni sontuarie delle arti congeneri si riconvertissero definitivamente dal virtuosismo classicistico a quello metamorfico grato al gusto internazionale.

Attraverso la politica di committenza dei due personaggi prescelti, Francesco II Sforza e Massimiliano Stampa, si è seguita la storia di tali cambiamenti, provando a restituire a Milano e al suo stato un posto meno marginale nella storia dell'arte del maturo Rinascimento di quello finora loro attribuito. Come si è detto, si è provato a focalizzare una visio-

ne complessiva del periodo in modo da creare una sorta di base, di punto partenza dal quale ripartire con gli studi di settore, ora assolutamente necessari e auspicabili, sempre sperando che la specializzazione non induca a perdere di vista l'orizzonte, il contesto, antico e moderno, del fare artistico.

L'ULTIMO DUCA MILANESE

In un momento di floridezza per lo stato di Milano, Francesco Sforza venne alla luce il 4 febbraio del 1495 nel castello di Vigevano, secondogenito di Ludovico il Moro e di Beatrice d'Este (morta di parto appena due anni dopo, allo schiudersi del 1497)¹. Al momento della nascita, suo fratello maggiore Ercole, poi detto Massimiliano in onore dell'imperatore, era già stato idealmente destinato a succedere al padre alla guida dello stato. Per l'ultimogenito venne programmata la carriera ecclesiastica tipica di un cadetto, da coronare quanto prima con un cappello cardinalizio, a seguire le orme dello zio Ascanio. Come è noto, tale disegno non conobbe l'esito sperato e l'ultimo Sforza, nominato nel 1497 duca di Bari, non ebbe neppure il tempo di partecipare alla sontuosa vita di corte officiata dal Moro: travolto dall'incalzare dei Francesi, a soli quattro anni, alla fine di agosto del 1499, accompagnato da Ascanio Sforza, venne allontanato da Milano insieme con il fratello e alcuni amici fidati – tra cui il piccolo Massimiliano Stampa – per raggiungere, via Como e Trento, la lontana corte dell'imperatore Massimiliano, sposato con la zia Bianca Maria Sforza. Rimasero, a Milano, solo il suo simbolico ritratto neonatale campito ai piedi di quello di sua madre nella pala votiva voluta da Ludovico il Moro in Sant'Ambrogio ad Nemus (si tratta naturalmente della *Pala sforzesca*, Milano, Pinacoteca di Brera), probabilmente terminata nel 1495, poco tempo dopo la sua nascita², e quello inserito da

¹ Le sommarie indicazioni biografiche che seguono sono state ricavate dalle poche fonti disponibili: Ratti, *Famiglia Sforza*, I; Franceschini, *Dominazioni francesi*; Santoro, *Sforza*; Benzoni, *Francesco II*, oltre che direttamente dalle carte del Fondo Sforzesco dell'Archivio di Stato di Milano, consultato a tappeto tra il 1528-1529 e il 1535.

² Impossibile ripercorrere qui la letteratura relativa alla *Pala sforzesca* (proveniente da Sant'Ambrogio ad Nemus e oggi a Brera, *fig. 1*), la cui cronologia viene ancorata per

Leonardo nella grande *Crocefissione* sulla parete del refettorio di Santa Maria delle Grazie antistante il *Cenacolo*, oggi illeggibile.

Partito dalla Lombardia con qualche cassa del tesoro di suo padre e dodici carri di corredo, Francesco subì l'incameramento dei beni da parte dell'imperatore, che lasciò al manipolo dei Milanesi solo un esiguo appannaggio annuale, in grado di garantirgli nulla più che un'esistenza dignitosa, solo mitigata dagli interventi di Bianca Maria Sforza (morta però nel 1510).

Francesco era un bambino di carnagione e capelli scuri, robusto ma non alto e minato fisicamente da una deformità della schiena e da grande cagionevolezza, oltre che, più tardi, dalla gotta («Francesco ultimo fu gobbo, ma di faccia venerabile, con carne bianca e barba nera, come dimostra il suo ritratto dipinto dal Vecelio»³); suo fratello Massimiliano fu più sano sebbene fosse di costituzione minuta. Entrambi furono inclini alla malinconia e alla depressione, alternando secondo norma fasi di euforica energia ad altre di ansia, rinuncia quando non di panico.

Francesco ricevette a nord delle Alpi la propria educazione e vi imparò il tedesco e il latino⁴; da lontano gli giunse l'eco dei vani tentativi di riscossa del Moro, rientrato a Milano all'inizio del febbraio 1500 e poi ancora il 24 marzo, dopo aver riconquistato Vigevano e Novara. Con la cattura da parte dei Francesi di Ludovico e di Ascanio nell'aprile del 1500 (il Moro morirà prigioniero in Francia il 27 maggio 1508, il cardinale di peste a Roma il 28 maggio 1505), il distacco di Francesco e di Massimiliano da Milano fu completo.

Nel 1507 i due figli del Moro fecero la loro prima comparsa pubblica alla Dieta di Costanza, convocata dall'imperatore per decidere se intervenire nelle guerre d'Italia sul fronte antifrancese. Tornato a Innsbruck e

lo più alla lettera-memoriale inviata il 22 gennaio 1494 da Ludovico il Moro a Marchesino Stanga per ricordargli tutte le occorrenze relative alla sua esecuzione, ma da postdatare, per la consegna, a dopo la nascita di Francesco II, avvenuta di lì a un anno. Si è lungamente dibattuto sull'identificazione dei due bambini, variamente riconosciuti in Cesare (illegittimo del duca nato nel 1491 dalla relazione con Cecilia Gallerani) ed Ercole Massimiliano – se si accetta la data del 1494 come relativa anche all'esecuzione del dipinto – o Ercole Massimiliano e Francesco – se si pensa a una realizzazione leggermente posteriore, molto più coerente dal punto di vista dinastico e rappresentativo. Tutta la bibliografia di base si ricava comunque da Romano - Binaghi - Collura, *Il Maestro della Pala sforzesca*; Marani, *Pala Sforzesca*; Bainsi, *Commissioni*; Albertario, *Francesco II*, pp. 3-5.

³ Lomazzo, *Trattato*, p. 549; l'affermazione è contenuta nel paragrafo intitolato *Forma degli eroi, de i santi e de i filosofi, tanto antichi, quanto moderni*.

⁴ Secondo quanto riferito da Marin Sanudo nel 1530, il duca comprendeva il latino ma, accolto a Chioggia da un'orazione proferita in tale idioma da Gaspare Bembo, non seppe rispondere usando lo stesso latino (Sanuto, *Diari*, vol. LIV, col. 39).

radunato un consistente esercito interventista, l'imperatore non ottenne l'atteso appoggio di Venezia e decise quindi di sindacare una tregua con i Francesi aderendo alla lega di Cambrai (10 dicembre 1508) al fianco di Giulio II, Luigi XII e Ferdinando il Cattolico non tanto per riottenere lo stato di Milano per i nipoti esiliati quanto piuttosto per limitare la potenza della Serenissima sulla terraferma. Oltre a risiedere presso l'imperatore, i rampolli Sforza soggiornarono talvolta anche a Trento presso il principe vescovo Bernardo Cles, un intimo consigliere di Massimiliano d'Asburgo, affacciati a un passo dalla pianura percorsa dalle truppe e scossa dal repentino mutare delle alleanze⁵. Intanto, in Francia, nel monastero di Noiremont, moriva per una caduta da cavallo il giovane figlio di Gian Galeazzo Sforza, Francesco, noto come il Duchetto, spianando definitivamente la strada per l'eventuale successione nel ducato di Milano a Ercole Massimiliano Sforza.

Dopo numerosi tentativi antifrancesi orchestrati per lo più dal papa, solo nell'autunno del 1511 si formò una vera coalizione ostile a Luigi XII, che arrivò a includere anche gli Svizzeri, sottoposti al comando del vescovo di Sion, Matteo Schiner, uomo di provatissima fede imperiale e sforzesca. Con la battaglia di Ravenna, combattuta l'11 aprile 1512, i Francesi perdettero sia il comandante, Gaston de Foix, sia la possibilità di difendere Milano. Massimiliano Sforza entrò nella capitale in festa una prima volta il 29 dicembre dello stesso anno e quindi definitivamente il 27 luglio del 1513, dopo la decisiva sconfitta dei Francesi a Novara, avvenuta il 6 giugno a opera degli Svizzeri. Massimiliano (che da questo momento in poi perse il nome di Ercole) aveva procrastinato fino all'ultimo il suo primo ingresso in città, spostandosi da Innsbruck a Mantova (dove era stato bene accolto da sua zia, Isabella d'Este) e quindi a Milano. Qui, nel dicembre del 1512, il suo corteo trionfale sfilò da porta Ticinese fino a piazza del Duomo passando sotto tre archi istoriati gremiti di versi in latino e facendosi largo tra due ali di folla in tripudio⁶, senza però che la città allestisse per lui apparati sfarzosi come quelli eretti per Luigi XII quando era entrato in città nel 1509.

Massimiliano Sforza riprese davvero il potere solo nell'estate del 1513, quando osò tornare a risiedere a Milano, superate la malattia e l'ansia che lo avevano attanagliato nei mesi precedenti. Al momento del solenne reingresso in città riabbracciò, dopo sei anni, suo fratello Francesco, il duca di Bari, e si apprestò a governare il suo grande stato anco-

⁵ Per la biografia di Bernardo Cles: Rill, *Cles*, e soprattutto Strnad, *Cles*.

⁶ Per la bibliografia di base sull'avvenimento: Mitchell, *Italian Civic Pageantry*, pp. 87-88.

ra in subbuglio. I due figli del Moro erano stati probabilmente divisi dopo la Dieta di Costanza, quando il primogenito aveva seguito lo zio imperatore a Innsbruck e il secondo invece era stato affidato alle cure del vescovo Bernardo Cles, che riuscì probabilmente a improntare la sua educazione in una chiave nettamente più umanistica di quella proposta nell'*entourage* asburgico al successore ducale designato: la questione meriterebbe un approfondimento.

In mancanza di una storiografia adeguata sulle ultime restaurazioni sforzesche, intendo una storiografia attenta a rilevare anche i risvolti umani della politica e non a rimarcare solo lo spostarsi frenetico delle truppe e i capovolgimenti delle alleanze, sono davvero preziose le relazioni sugli avvenimenti milanesi del 1513 inviate a Mantova dai corrispondenti di Isabella d'Este. Per contestualizzare, radicare la figura così evanescente di Francesco II, vale la pena di riportare qui la lunga citazione dalla lettera del 28 luglio 1513 spedita da Bernardo Capilupi alla marchesa, pubblicata da Alessandro Luzio sull'«Archivio Storico Lombardo» fin dal 1912. Una fermata alla certosa di Pavia mai vista prima d'allora, la descrizione degli apparati sgangherati e improvvisati, il rilucere 'alla sforzesca' dell'abito bianco cremisi e oro del giovane duca frastornato e ignaro delle più elementari prammatiche diplomatiche, che si accompagnava al fratello con «lo abito negro et da prete alla todescha», descrivono meglio di ogni ricostruzione meticolosa l'impossibile impresa affidata al giovane Massimiliano, votato al fallimento e alla solitudine. Già il 23 luglio, da Pavia, il Capilupi aveva informato Isabella che Massimiliano sarebbe andato a Milano «tanto malvolentieri quantodire se possi, et questo perché al mio iudicio ed de altri non cognosce né sa usare de la victoria sua». Il giovane duca era «netto di febbre già da più de sei giorni, ma non vole lassarselo dire dai medici, né vole levare se non poco; sta tanto melenconico che ogniuno sta di mala voglia, et per questo è scarso, anzi privo di dare audientia per cose importanti et admette poche persone in camera»; la sua solitaria malinconia era stata alleviata dalla misteriosa presenza, nelle stanze estranee di Pavia, di un ebreo che disegnava improvvisati 'ritratti dal naturale': «[...] heri aveva uno iudeo in camera che ritrahe assai bene et prestissimo, volse ch'el rirahesse el nostro messer Aluise et me, ho tolto uno ritracto de sua Excellentia et del signor Zoanne per portarli a Mantova, questo è il maggior spasso ch'el piglia, benché dal primo giorno in qua mai non l'habbi visto ridere»⁷.

Fattosi forza, pochi giorni dopo Massimiliano affrontò Milano:

⁷ Bernardo Capilupi, da Milano, a Isabella d'Este, 23 luglio 1513. Pubblicata in Luzio, *Isabella*, p. 450. Il testo mi è stato segnalato da Giovanni Agosti.

Illustrissima et Excellentissima Signora mia,
 Non ho voluto differire più a scrivergli la intrata del signor Duca in Milano [...] sapendo che, per haverla mesa dubiosa, debbe stare in expectatione imaginandosi de dovere intendere una bella cosa come era da estimare intrando in Milano uno giovenetto signor tanto victorioso, ma è seguito il contrario, per essere sta fatto poco apparato et la intrata confusa et senza ordine. Dal borgo de la porta Ticenese fino al Domo, era coperta la strata de panni de più colori et de dui solamente al paro assai mal distesi, le antenne che susteneano le corde dove erano li panni, alcune di loro erano affrascate, alcune non, poche arme et festoni vi erano, et niuno arco, di sorte, che senza tal apparato meglio et più honorevole saria stata la intrata, ma la multitudin dil populo et li continui et indefessi cridi dil nome dil Duca bastavano a mostrare la letizia del populo. Io non credo di vedere mai più tanta gente, le strate, le porte, le finestre, li tecti, le botteghe et li muri proprii erano pieni, se iudica che fossero più de ducento et cinquanta millia persone. Lo Illustrissimo signor Duca contra la oppinione de tutti si levò luni passato di letto, et di Pavia, che poco prima de due hore se intese la partita sua, venendo a cena et a dormire alla Certosa, quale prima non havea più vista. [...] El signor Duca de Barri [...] gionto che fu dal signor Duca, intendendo che se feceno grandi careze per essere sei anni che non se haveano visti et per ritrovarsi in miglior fortuna.

[...] [Il Duca] era vestito d'uno saione de tela d'oro, coperto de raso cremesi, tagliato et perfilato de cordoncini d'oro a fogliame, calciava borzachini de summachio bianco cum beretta de veluto biancho passata de tocha biancha cum alcuni bottoncini d'oro smaltati, le scarpe de veluto verde sopra borzachini et havea et ha un pocho di barba cum li capilli assai mal pettenati; il colore del volto secondo il consueto, et anchora qualche pocho più magretto per il male. Da Cassino fino al locho dove smontò, cavalcò uno mulo che volava, guarnito di panno d'oro rizo. Montò poi sopra uno cavallo morello non troppo bello guarnito de tela d'oro; se aviò alla porta, fora di la quale, un tratto di balestra, trovassimo trecento armaroli armati di corsaletto cum l'arma ducale nel petto, picha in mane et pennacchio in la beretta, cum circa trenta o quaranta cavalli, le voci de' quali mai cessorno de cridare il nome dil Duca; così da Cassino fina alla porta coprea la strata di gente con li medemi cridi di duca 'Maximiliano Sforza' et 'Cicorea'⁸, cum qualche pa-

⁸ Verso la conclusione della lettera, Capilupi stesso spiega alla marchesa di Mantova il significato dell'urlo: «Acciò che la Excellentia Vostra intenda quello che significa il cridare 'Cicorea', io dico, che rotto che furono francesi, alcuni ducheschi dissero che li svyceri seriano la Cicorea, la quale si dà in siropo per quelli che hanno guasto il figato; li putti cridano 'la Cicorea è una radise che ha falito spazà il paese'; li cortesani verso quelli che sono mal traversi dicono 'tu hai bisogno di la Cicorea', et questo nome tanto si frequenta nel populo quanto quello dil 'Moro' o 'Duca'» (Bernardo Capilupi, da Milano, a Isabella d'Este, 28 luglio 1513, in Luzio, *Isabella*, p. 453).

role vituperose dil Re di Franza. Dentro da la prima porta dil borgo, trovassimo messer Andrea Borgo cum uno ambasciatore di Spagna, li conservatori et genthilomini; l'ordine era che 'l signor Duca fusse accompagnato da messer Andrea come ambasciatore de l'Imperatore, il Duca di Barri da l'ambasciatore di Spagna, messer Aloyse da uno capitano todescho, cioè svycero, io similmente, et poi il signor Zohanne et questi signori sforzeschi pur tutti accompagnati da capitaney svyceri. Ma retrovandosi cum messer Andrea uno ambasciatore Genoese volea procedere messer Aluyse et me, il che non volessimo comportare, faccissimo dextramente ch'l Duca di Barri solo seguitò il signor Duca, il quale già cum lo ambasciatore cesareo era aviato et tollesimo in mezo lo inbasiatore hispano. L'adito de l'andare era tanto stretto per la multitudine de gente che lo ambasciatore genovese fu costretto venirne dreto solo ch'el parrea secretario de un magnifico ambasciatore veneto. El signor Zoanne et gli altri signori sforzeschi seguivano accompagnati da capitanei Elveti secondo l'ordine dato. Lo ambasciatore hispano fece intendere per uno staffer suo al signor Duca che non era al loco che gli era sta assignato, voltossi adreto et chiamò il Duca de Barri appresso a sé a mano sinistra, facendo andar alla dextra lo ambasciatore imperiale, et fece rispondere allo ambasciatore hispano, che 'l stava bene in mezo a nui et così continuassimo il cavalcare. [...] Dentro dal ponte de la città trovassimo la chieresia affirmata da un canto et l'altro di la strata; li preti cantorno una oracione et lo *Te Deum laudamus*, non vi era però baldachino né gentilhomini alla staffa come si suol fare in simili triumphi. Le regaci et cortesani senza ordine precedeano, ma li conservatori et magistrati doppo li signori et ambasciatori seguivano. Con gran tempo et fatica per la calca de la gente arivassimo al Domo, il quale tanto era pieno di populo che stessimo un gran pezo a poter giungere allo altare maiore; nanti il quale erano quatro scabelli coperti de brocato, dove se inginocchiorno il signor Duca, il fratello et li oratori Cesareo et Catholico, dreto essi messer Aluyse et io. Ditta che fu la oratione per il magior prelato, se aviassimo cum l'ordine col quale eravamo intrati, così a piede fina in corte alle camere de sotto, dove alloggiava il legato, apparate per il signor Duca, dove ogniuno prese licentia, et lo signor invitò il signor Aluyse et me a cena seco, ma per essere strachi, pulverenti et sudolenti per esser stato quello giorno il mazor caldo de questo anno, non volessimo, cum nostro danno, quel favore, et venessimo a casa del Signore dove siamo alloggiati. [...]

(SEGUE)

III

TORNERÀ L'ETÀ DELL'ORO? LA CATTEDRALE DI VIGEVANO

La lettura degli interventi promossi da Francesco II nella cattedrale di Vigevano si è fino a oggi scontrata con un groviglio documentario e un'approssimativa attribuzione delle opere che non hanno permesso di comprendere a fondo il potenziale disegno immaginato dall'ultimo duca di Milano.

Nelle pagine che seguiranno si cercherà di dipanare tale groviglio e di definire la genealogia delle opere anche a costo di infrangere la struttura cronologica del libro. Per maggiore chiarezza espositiva si è preferito accorpare i diversi interventi in un unico capitolo in cui si tratterà di pittura, architettura, scultura e arti congeneri, tutte parti del medesimo disegno ducale, sebbene i primi investimenti artistici per la cattedrale siano stati promossi già nell'estate del 1530 e gli ultimi datino a cinque anni dopo, quando la nuova duchessa era da tempo giunta nello stato.

Poiché la vera e propria ricostruzione del duomo vigevanese venne promossa solo nel 1534, nello stesso anno in cui il duca consegnò ufficialmente alla sua cattedrale un munifico dono santuario e si sposò con la nipote dell'imperatore, la ricostruzione è stata accorpata intorno a tale data, che cade al centro del triennio 1533-1535, in cui l'ultimo Sforza riuscì a rinsaldare la propria posizione politica, vide il suo stato uscire dalla crisi economica che lo aveva travolto e cominciò davvero a nutrire, insieme con i suoi sudditi, la speranza di rinnovare la dinastia e di mantenere il trono appena recuperato («Suplicando al Signor Idio che [il matrimonio] sia facto con felicissimo auspicio, abundantia de figlioli et augmento de vita et statto de tutti»¹, scrisse il marchese del Vasto, Al-

¹ ASM, Sforzesco 1246, Alfonso d'Avalos, marchese del Vasto, da Napoli, a Francesco II, 25 luglio 1533.

fonso d'Avalos, nel giugno del 1533, al duca). Nell'ultimo triennio della sua vita Francesco II patrocinò imprese artistiche di più ampio respiro che non in passato, mentre dal 1530 al 1532 aveva dovuto muoversi con maggiore circospezione, a piccoli passi.

Lo studio della politica ecclesiastica di Francesco II costituisce un'eccezione nel panorama storiografico sull'ultima restaurazione sforzesa: interventi recenti hanno infatti chiarito l'importanza annessa dal duca allo sviluppo di un sistema di chiese sottoposte al suo diretto patronato, solo parzialmente attuato a causa della brevità della sua vita e dell'intrinseca debolezza del potere milanese, poco accreditato sia presso la corte papale sia presso l'imperatore. Si fa riferimento qui a un sistema peculiare in quanto, invece di recuperare il completo controllo su tutte le fondazioni già care ai Visconti e poi agli Sforza nella capitale del ducato, Francesco elesse al centro dei suoi interessi la sola collegiata di Santa Maria della Scala, mentre a Vigevano si concentrò su un'altra collegiata, di Sant'Ambrogio (il duomo) – sono questi i progetti effettivamente realizzati –, a Cremona scelse Sant'Agata e poi San Sigismondo e a Lodi si indirizzò su Santa Maria Incoronata, una chiesa di patronato comunale che non si concedette però alle mire ducali.

Da quanto finora emerso, pare che Francesco II intendesse costruire

una piccola chiesa ducale, una chiesa 'privata' con le membra sparse tra Milano e Vigevano (e, in prospettiva, forse, Cremona), servita da un esercito di sacerdoti e cappellani scelti e stipendiati dal duca, al servizio del duca e della sua corte; una chiesa senza altre dimensioni se non quella del legame diretto, personale e patrimoniale che la univa al principe patrono; una chiesa senza territorio e senza giurisdizione.²

La descrizione, che deve integrare anche Cremona, si attaglia perfettamente sia alla nuova sede episcopale di Vigevano, cui non fu annessa quasi diocesi perché l'aspetto pastorale non interessava il disegno sforzesco, sia a Santa Maria della Scala, cui vennero conferiti tali privilegi ducali da innescare un contenzioso con la curia arcivescovile risolto solo nel 1574 con un atto di forza da parte di Carlo Borromeo. Ciò che preme ora aggiungere agli studi degli storici, basati sull'osservazione della politica ecclesiale dell'ultimo Sforza, è che Francesco II volle istituire un controllo diretto sulle due chiese privilegiate fin dall'inizio della sua ultima restaurazione, gestendo non solo l'elezione di cappellani e vescovi (o di figure a essi equiparabili), ma pure intervenendo nell'orchestrare vere e proprie coreografie liturgiche di paramenti e celebrazioni cantate o so-

² Ansani, *Chiesa*, p. 139.

lenni, controllando maniacalmente di persona, oppure attraverso fidatissimi consiglieri o emissari, ogni commissione artistica, come evidenzia lo spoglio del carteggio sforzesco in relazione a Vigevano. Ne scaturisce un quadro atipico nel panorama italiano delle corti, che pose in secondo piano il riallestimento delle prestigiose ma vetuste dimore ducali dei castelli di porta Giovia, di Vigevano e Pavia, trascurò la costruzione di ville o di luoghi suburbani di delizia tanto grati agli altri signori peninsulari e cercò invece di rafforzare l'immagine ducale attraverso un patronato neomedievale sul decoro ecclesiastico, secondo una formula originale ma perdente che infatti non ottenne alcun successo al di fuori del ristrettissimo ambito milanese e perfino della cronologia dell'ultima restaurazione sforzesca.

Il caso di Santa Maria della Scala di Milano è emblematico: si trattava di una cappella ducale legata agli Sforza da quando Pio II aveva attribuito a Bianca Maria e alla sua discendenza i benefici e le cappellanie già di patronato visconteo³. Tra gli Sforza, però, solo l'ultimo dimostrò di nutrire una predilezione verso la collegiata per la quale, appena reintegrato nello stato, ottenne una riforma degli statuti del capitolo⁴ e nel 1531, conseguita l'erezione di Vigevano a sede vescovile, ebbe da Clemente VII la concessione di aggiungervi l'arcipretura, l'arcidiaconato, oltre che, nel capitolo inferiore, due uffici di mansionario, sei di cappellano e due di levita⁵ per di più con l'esonero per i canonici dall'obbligo

³ Meroni, *Santa Maria della Scala*. La chiesa, che sorgeva sull'area poi occupata dal teatro che ancora ne conserva il nome, era stata fondata nel 1381 da Regina della Scala, moglie di Bernabò Visconti, nei pressi delle distrutte *case rotte* dei Torriani. Era ricca di pale d'altare, affreschi, arredi e paramenti. Quando fu distrutta per lasciare posto all'erigendo teatro, parte del materiale fu portato nella vicina San Fedele, parte fu alienato e in piccola misura fu trasferito a Castel Visconti, località nella quale la chiesa possedeva proprietà avute in dono da Gian Galeazzo Visconti (ASM, Fondo di Religione 363: qui si trovano inventari parziali e mutili delle alienazioni e dei trasferimenti dove vengono rubricate anche «tappezzerie e drappi assai vecchi»).

⁴ Già durante la sua prima dominazione, nel 1523, Francesco II aveva affidato a Giorgio Andreasi il compito di riformare gli statuti della Scala: Meroni, *Santa Maria della Scala*, p. 47; Caciagli, *Chiese scomparse*, I, p. 178.

⁵ Il primo arciprete di nomina ducale fu Benedetto Sormani, mentre l'arcidiacono fu Giovanni Maria Tosi. La nomina dei canonici della Scala fu sempre una questione delicata perché il duca aveva provveduto a dotare cospicuamente la rendita assegnata a ciascuno (una serie di nomine si legge per esempio in ASM, Registri del Fondo di Religione 10, c. 14, 17 agosto 1532); tale situazione si perpetuò anche quando la chiesa passò sotto il patronato imperiale: non a caso, nel 1539, uno dei beneficiari di tale carica fu Pomponio Vecellio, il figlio di Tiziano, cui Carlo V su sollecitazione di Alfonso d'Avolos concesse il prestigioso canonicato milanese per soddisfare le insistenze del grande pittore (AGS, Estado 1187, cc. 124-125; ASM, Notarile 8436, not. Francesco Bossi, 14 gennaio 1540; ASM, Registri ducali 143, cc. 53v-54v o pp. 108-110, 14 gennaio 1540). Per un riassunto della questione del canonicato di Pomponio Vecellio, cfr. Puppi, *Ti-*

dell'ufficiatura quotidiana e il permesso di vestire l'almozio, un corto mantello di pelliccia nera che «li distingueva da tutti gli altri, perché in quei tempi era unico in Milano, non tenendolo allora altra Chiesa; et erano con questo riconosciuti per quella del Prencipe»⁶. Il duca ottenne inoltre che la prepositura della Scala fosse equiparata alla dignità vescovile (il prevosto poteva esibire mitra, pastorale, anello) e garantì alla collegiata di essere sottoposta solo all'autorità ducale, non a quella arcivescovile, con il diritto di essere visitata esclusivamente dai senatori⁷.

Da tempo Francesco II aveva nominato prevosto della Scala il fedele Gerolamo Mazza (o Mattia, o Mazzi, o Maggi, a seconda di come si voglia tradurre il cognome Madiis o Maciis registrato dai documenti)⁸, di origine vigevanese, già suo cappellano ducale⁹, col quale mantenne sempre un rapporto davvero privilegiato. Questo ufficiale ecclesiastico non solo amministrò l'illustre collegiata milanese, ma rappresentò pure lo Sforza in molte funzioni e fu il suo paziente intermediario per costituire – secondo il preciso disegno ducale – il tesoro della cattedrale di Vigevano¹⁰.

Santa Maria della Scala fu la chiesa in cui, nel 1530, vennero collocate, con onori trionfali, le spoglie del mai rinnegato grancancelliere Gerolamo Morone morto nel 1528, sistemato nel suo sepolcro di famiglia, do-

ziano, p. 140 nota 146. Il 14 giugno 1545 Carlo V trasformò il patronato della chiesa da ducale a imperiale (ASM, Registri del Fondo di Religione 10, c. 18).

⁶ ASM, Fondo di Religione 362, *Informatione, per la Insigne, et regia collegiata di Santa Maria della Scala in Milano, eretta nuovamente da Sua Maestà Cattolica per sua Real Cappella*, fascicolo a stampa del XVIII secolo (il corsivo nel testo citato è mio). Già il 3 dicembre 1530 Francesco II si era fatto spedire dal referendario di Cremona, Matteo Vassallo, due candelabri grandi e sedici almuzi che si trovavano «in guardaro-ba» (ASM, Sforzesco 1261).

⁷ Meroni, *Santa Maria della Scala*, p. 67. Sui tumulti scoppiati tra i canonici della Scala, che non riconoscevano l'autorità vescovile per le visite, e Carlo Borromeo: Bendiscioli, *Politica*, pp. 187-189, 222-225. Non è purtroppo mai stata rintracciata la cronaca di Santa Maria della Scala redatta dall'umanista cremonese Stefano Dolcino, canonico della collegiata dal 1486, morto nel 1508 e ivi sepolto, insieme con Cristoforo de Camporibus (Argelati, *Bibliotheca*, vol. II, t. 2, col. 2109).

⁸ Su Gerolamo Mazza si tornerà in continuazione a proposito delle forniture di arredi per il duomo di Vigevano. Scarse sono le notizie biografiche che lo riguardano: Caffi, *Monsignor Mazza*, pp. 162-163 (il monumento qui citato è però quello del preloato mitrato, oggi conservato nell'atrio della chiesa di San Fedele ma già in Santa Maria della Scala, ormai documentata opera del Bambaia, che tra il 1545 e il 1547 vi effigiò Lorenzo Toscani: Shell, *Monument to Toscani*). Il rapporto di Francesco II col Mazza rimontava almeno al terzo decennio; nel 1524 il duca in persona aveva raccomandato questo suo cappellano ducale al Capitolo di Sant'Ambrogio di Vigevano: Ansani, *Chiesa*, p. 139, n. 68.

⁹ Sacchetti, *Vigevano illustrato*, p. 115; Biffignandi Buccella, *Memorie*, p. 176.

¹⁰ L'arcidiacono della Scala Giovanni Maria Tonsi (Tosi, 1486-1550) fu invece dal 1522 il vicario generale della chiesa di Milano, facendo le funzioni di arcivescovo per conto di Ippolito d'Este, che non mise mai piede in città.

ve molti anni più tardi trovò posto anche sua figlia Anna Morone, la moglie di Massimiliano Stampa¹¹. Non sono mai stati condotti studi unitari sull'aspetto antico della chiesa¹², che negli atti della visita pastorale condottavi da Carlo Borromeo il 27 novembre 1574 venne giudicata vecchia ancorché molto affrescata ma assolutamente non conforme ai criteri introdotti dall'arcivescovo per il decoro ecclesiale milanese¹³. La chiesa si presentava allora a tre navate di quattro campate, suddivise da pilastri in mattoni, e terminava con un'abside affrescata che riceveva luce da quattro alti finestroni: aveva dunque l'aspetto tardogotico comune a tante istituzioni cittadine. Doveva però essere stata ampiamente decorata anche nel maturo Quattrocento, come conferma per esempio una nota piena di rammarico inclusa dal Lomazzo in un capitolo dedicato agli 'scorti' del suo *Trattato*, in cui si legge come

furono già in Milano quattro Evangelisti in Santa Maria della Scala, di mano di Bramante, i quali si vedevano sedere con artificio mirabilissimo, dal di sotto in su, e furono poi cancellati quando tutta la chiesa, per commissione di certo economo, che non avea gusto di buone pitture, fu imbiancata. Che il vero fu gran danno a spegnere così bella memoria d'arte, in modo che non se ne vegga pure un minimo schizzo od orma di disegno.¹⁴

¹¹ Il sepolcro dei Morone si trovava nella cappella maggiore della chiesa, come risulta dal testamento dettato nel 1538 da Giovan Pietro Morone figlio di Signorino, un fratello di Giovanni I, dal quale era nato Gerolamo. Per chiarire: il grancancelliere di Francesco II e Giovan Pietro erano primi cugini (ASM, Notarile 10180, not. Marco Bevilacqua: «[...] cadaver meum sepeliatur in Sepulchro illorum de Moronis sito in ecclesia Sante Marie de la Schalla in capella Magna»). I Morone si erano sistemati precocemente nella collegiata milanese, a partire almeno da Bartolomeo, il padre di Giovanni I e Signorino, ivi sepolto nel 1461. Quando, nel 1776, gli arredi scaligeri furono trasferiti in San Fedele, si trovò anche un pallio di raso cremisi «con arma Morona [...] affatto in malora». Può essere suggestivo connettere questa annotazione con il primo testamento dettato da Giovan Pietro Morone *quondam* Signorino, che nel 1523 chiese di essere sepolto in Santa Maria della Scala nel sepolcro di famiglia con gran pompa (con croci d'argento e cento torce ardenti) e ordinò che entro un anno dalla sua morte fosse fabbricato per la chiesa stessa un pallio d'altare con il frontale e una pianeta di velluto d'oro con le insegne Morone e della moglie Amabilia Cavazzi della Somaglia (ASM, Notarile 8345, not. Luigi Canali, 14 ottobre 1523). Dall'inventario settecentesco di Santa Maria della Scala risulta che altri oggetti ormai a pezzi recavano stemmi dei Terzaghi, dei Castiglioni e dei Lunati (ASM, Fondo di Religione 363).

¹² La ricostruzione fornita da Caciagli, *Chiese scomparse*, I, pp. 170-205, rappresenta un'occasione perduta, data la superficialità della ricerca ivi condotta; su Santa Maria della Scala, cfr. anche Cattaneo, *Coro*.

¹³ Una copia della visita pastorale si trova in ASM, Fondo di Religione 364. Carlo Borromeo affidò il riallestimento e l'adeguamento delle parti non conformi al Tibaldi.

¹⁴ Lomazzo, *Trattato*, p. 235. Grazie a una lapide datata 1556 trascritta dal Forcella, è possibile ricostruire chi fosse il promotore della distruzione deprecata dal Lomazzo.

Probabilmente non proprio tutto l'edificio venne imbiancato se, per esempio, secondo il resoconto della visita borromaica, l'altare della Vergine – posto «in capite navis», a destra – era elevato in una capella «tota picta» ma vecchia: la chiesa dovette conservare a lungo un aspetto medievale appena mitigato da alcuni inserti moderni, distinguendosi però per la presenza di molti monumenti sepolcrali marmorei anche di considerevoli dimensioni¹⁵ e per la continua ostensione di paramenti o arredi di gran ricchezza; si vorrebbe saperne di più almeno su quei disegni a tempera raffiguranti un'*Annunciazione* e un'*Adorazione dei Magi* eseguiti da Giulio Campi su modelli desunti da Raffaello per essere tradotti in arazzi per la collegiata di Santa Maria della Scala, menzionati da Alessandro Lamo nel 1584 ma finora mai rintracciati, che potrebbero risalire agli anni dell'ultima restaurazione sforzesca¹⁶, quando il cremonese si applicò a tradurre in un linguaggio più settentrionale le invenzioni del maestro urbinato. È ben vero che i documenti raccolti in occasione di questa ricerca non hanno mai restituito novità su Giulio Campi, tuttavia la sua attività nel quarto decennio al servizio del *tandem* Sforza-Stampa è ben attestata dalle opere eseguite a Soncino (nel 1530) e dalla commissione per la pala d'altare di San Sigismondo a Cremona, del maggio del 1535, lasciando supporre che forse l'incarico di eseguire i cartoni per i nuovi arazzi (pensati in concorrenza con quelli parallelamente commissionati dalla Fabbrica del Duomo ad Antonio Maria Bozzolo) possa darsi proprio al tempo di Francesco II, quando il prevosto della Scala era Gerolamo Mazza.

Nel Fondo di Religione dell'Archivio di Stato di Milano si conserva una pergamena dell'11 maggio 1532, contenente l'immunità civile ed ecclesiastica concessa da Francesco II alla chiesa che aveva appena visitato ufficialmente¹⁷, in cui si trovano l'iniziale F (Franciscus) miniata, lo

zo: si trattava del calabrese Marco Antonio Patanella, economo generale dello stato di Milano almeno dal 1548 al 1559, rettore di Santa Maria la Nova di Pavia e poi canonico di Santa Maria della Scala, di fede imperialissima, già segretario di Lope de Soria e poi in amichevoli contatti con Filippo II e soprattutto con Antoine Perrenot de Granvelle (Forcella, *Inscrizioni*, IV, p. 240; sul Patanella: Chabod, *Carlo V*, p. 425; Giannini, *Chiesa*). Il Patanella fu il più fiero oppositore di Carlo Borromeo quando questi decise di piegare la resistenza dei collegiati e di assoggettare la chiesa al potere arcivescovile. È opportuno rammentare che il nome di Bramante ricompare anche nella descrizione di Santa Maria della Scala tracciata nel *Ritratto di Milano* di Carlo Torre, che scrive: «[...] da Bramante furono colorite à fresco le reggi dell'organo» (p. 281).

¹⁵ Zani, *Nuove questioni*, p. 55 nota 33, propone il risultato di un ricerca documentaria sulla dispersione dei sepolcri già eretti in Santa Maria della Scala; cfr. anche Agosti, *Bambaia*, pp. 152-153 e 168 nota 80.

¹⁶ Lamo, *Discorso (Zaist)*, p. 28; Bora, *Cultura figurativa*, p. 46.

¹⁷ Corte, *S. Maria della Scala*.

stemma sforzesco-imperiale, una piccola raffigurazione della Vergine assunta (*fig. 108*), grottesche di contorno e il nuovo stemma della chiesa (inquartato, primo e quarto a onde rosse e blu, secondo e terzo con scala ascendente oro in campo rosso) eseguiti dalla bottega di Gian Giacomo Decio¹⁸. Alla stessa bottega si deve la decorazione miniata del *Messale Ambrosiano* donato dal duca a Gerolamo Mazza, poi divenuto di proprietà di Gerolamo D'Adda e ora alla Pierpont Morgan Library (New York, ms. 377), dove si trova una *Crocefissione* a piena pagina di singolare bellezza, nella quale si riverbera il maturo classicismo dell'artista¹⁹: sono, queste, le uniche testimonianze figurative dell'interesse prestato dall'ultimo duca di Milano per l'insigne collegiata, che prima o poi avrebbe forse ricevuto un tesoro modellato su quello istituito da Ludovico il Moro per Santa Maria delle Grazie.

1. LA CATTEDRALE DI VIGEVANO

Il 16 marzo 1530 Clemente VII sancì finalmente, con bolla papale, l'erezione di Vigevano a vescovato e l'istituzione della diocesi cedendo alle pressioni che Francesco II gli aveva fatto pervenire attraverso ogni possibile intermediario e alle istanze avanzate di persona in occasione dell'incontro bolognese dell'inverno 1529. In tal modo il duca riuscì a dare corpo a un disegno paterno che aveva fatto proprio da tempo²⁰. Il 2 febbraio 1532 lo Sforza confermò tutti i privilegi elargiti alla città emanando una concessione che dichiarava «postque a turbine tot et tantorum bellorum nobis conquiescere imo verius respirare licuit, nihil magis animo nostro insedit, quam oppidum Viglevani in Civitatem erigere»; Vigevano era unica per «loci amenitas, aeris temperies», ed era «arx munita, atria nobilissima cultae domus forum amplissimum pulcherrimum-

¹⁸ ASM, Fondo di Religione 362, Santa Maria della Scala, 11 maggio 1532.

¹⁹ Per il Decio si rimanda all'appendice di questo libro; nel 1776, durante il trasporto degli arredi scaligeri in San Fedele, venne rubricato nell'inventario anche un messale miniato, allora rilegato in pelle rossa, «scritto alla gottica» (ASM, Fondo di Religione 363), forse passato poi nelle raccolte D'Adda. Per la vendita londinese del codice: *Preziosi cimeli*.

²⁰ L'intenzione del Moro di trasformare Vigevano in sede episcopale si manifestò allo schiudersi degli anni Novanta, quando il disegno della «città sfortiana» si delineò nella mente ducale: Ascanio Sforza venne incaricato di seguire l'*iter* romano della pratica, che procedette però con lentezza e si arenò. Ciò che al momento interessava Ludovico era «chiaramente il vescovato, con lo sviluppo di un ricco e prestigioso apparato ecclesiastico che potesse degnamente servire la corte» (Ansani, *Chiesa*, p. 132).

que»²¹. Il vero amore che legò il duca a Vigevano lo spinse a concentrare ogni sforzo per abbellire e dotare la cattedrale di Sant'Ambrogio, eretta fin dal 1364 su progetto di Bartolino da Novara²², con nuove strutture, nuovi arredi e con un tesoro, nella speranza di legare il proprio nome a un complesso che nelle sue intenzioni sarebbe dovuto diventare celebre come il duomo di Milano o la certosa di Pavia, fondati dai suoi antenati.

Quattro anni dopo aver ottenuto l'istituzione della diocesi, il 10 marzo 1534 Francesco II elargì una sontuosa donazione di suppellettili alla cattedrale dell'amata cittadina padana, come avevano fatto il vescovo Pallavicino con il duomo di Lodi e suo padre con Santa Maria del Monte di Varese, la certosa di Pavia e soprattutto con Santa Maria delle Grazie di Milano. Per una volta il calcolo di Francesco II non fu sbagliato; ancora oggi parte del tesoro è esposta nei locali del piccolo Museo dell'Opera allestito nella sagrestia superiore a rammentare i gusti e le sfortune dell'ultimo duca di Milano. Paradossalmente, il cospicuo nucleo di oggetti composto da oreficerie, codici, paramenti, arredi e arazzi ha ricevuto finora scarsa e discontinua attenzione (eccezion fatta per il nucleo degli arazzi), al punto che conviene ripartire dalla lettura di prima mano delle fonti documentarie per cercare di impostare la questione su basi certe.

I primi movimenti per dotare di arredi liturgici la cattedrale di Vigevano si registrano dalla tarda estate del 1530, quando il nuovo presule vigevanese, Galeazzo Petra, già familiare di Ascanio Sforza e abate commendatario dell'abbazia cistercense di Santa Maria di Acqualunga²³ ri-

²¹ ASM, Registri ducali 78, cc. 60-64. Le parole utilizzate nella concessione rievocano le interpretazioni della piazza vigevanese date da Wolfgang Lotz, che evidenziava come la piazza stessa (1492-1494) fosse stata la prima dall'antichità a essere concepita *ex novo* e a essere circondata da un portico unitario con accessi trionfali. L'iscrizione fatta apporre da Ludovico il Moro nel 1492 sulla porta della torre per avocare a sé l'ideazione del complesso urbanistico, giocata su rimandi alle teorie di Vitruvio e sulle interpretazioni albertiane, presenta il lemma classico di *forum* e non quello tardomedievale ma comune di *platea* a segnalare la consapevole ripresa del modello del foro romano messa in campo dal duca di Milano e dai suoi architetti, Bramante in prima fila (Lotz, *Piazza Ducale*, pp. 147-148).

²² Sant'Ambrogio era una collegiata che, al tempo delle riforme di Francesco II, si organizzava su sette canonicati e una prepositura; Francesco II allargò le dignità a sei (un prevosto, un arciprete, un arcidiacono, un decano, un cantore – la carica ricoperta dal futuro cronista Cesare Nubilonio – un primicerio): Biffignandi Buccella, *Memorie*, p. 180; Ascani, *Inizi*, p. 22. Da un atto rogato dal vigevanese Antonio Maria Parona il 23 giugno 1533, allegato a un'imbreviatura milanese stesa due giorni dopo, risulta che alla data il prevosto era Simone Biffi, l'arciprete era Vincenzo Gavazzi, l'arcidiacono era Amicino Marciani, il decano era Ambrogio Mazza (Maggi) e il cantore era Lorenzo Rosarino (ASM, Notarile 6859, not. Giovan Pietro Bernareggi).

²³ Galeazzo Petra (1461-1552), protonotario apostolico, senatore ducale e commendatario perpetuo dell'abbazia di San Dionigi di Milano, venne consacrato vescovo

siedeva ancora a Milano. Se alcuni manufatti, come gli arazzi e diverse argenterie, vennero acquistati sul mercato o incamerati semi-forzosamente, la maggior parte fu invece realizzata appositamente nella capitale del ducato sotto la supervisione del primo vescovo di Vigevano e soprattutto dell'infaticabile prevosto di Santa Maria della Scala, il già tante volte ricordato Gerolamo Mazza.

Galeazzo Petra e Gerolamo Mazza scelsero, sollecitarono e pagarono gli artisti ingaggiati per realizzare le opere ma riferirono ogni particolare al duca di Milano, la cui approvazione fu determinante per tutte le commissioni («quella [il duca] sia certissima che io [Galeazzo Petra] non desidero altra cosa che investigar, et di continuo pensare quello parmi sij a satisfactione et volere di Vostra Illustrissima et Excellentissima Signoria riservando perhò et remetendomi al suo solito prudentissimo giudicio»²⁴). Purtroppo, solo una parte della corrispondenza si è conservata, consentendo di avere notizie su un ridotto numero di oggetti e, si anticipa qui, non sui più clamorosi, come la celebre *Pace*. Spesso, inoltre, a defalcare consistentemente le notizie sulla costituzione del tesoro vigevanese, l'intermediario di turno si recava personalmente a incontrare il duca mostrandogli i disegni delle argenterie o i campionari delle stoffe per i paramenti e gli arredi. L'interesse partecipe e quasi ossessivo di Francesco II per la costruzione delle nuove parti dell'edificio e la costituzione del tesoro vigevanese trova spiegazione non solo nella necessità di adeguare il proprio dono a quelli paterni elargiti alle chiese ducali, ma pure, credo, nel mancato ottenimento del cappello cardinalizio cui aveva mirato per così tanto tempo; il duca pare insomma avere avuto le idee molto più chiare sulla morfologia e la consistenza della dote vigevanese e

il 19 marzo 1530 e prese possesso della diocesi il 6 dicembre dello stesso anno, decidendo da subito di incorporare alla mensa arcivescovile le sue proprietà private. Era stato uno di quei prelati domestici molto vicini al cardinale Ascanio Sforza, che «avrebbero rivestito una posizione di primaria importanza nell'amministrazione delle strutture ecclesiastiche lombarde durante i primi decenni del Cinquecento: e questo grazie alle benemerite acquisite agli occhi di Massimiliano e di Francesco II Sforza in virtù della [...] *familiaritas* con il defunto cardinale» (Pellegrini, *Ascanio Maria Sforza*, II, p. 849). Il legame tra Galeazzo e Ascanio era stato precocemente evidenziato anche dal Nubilonio (*Cronaca*, p. 130). Galeazzo era uno dei fratelli di quel Brunoro Petra, già governatore di Vigevano, che, avendo sposato Caterina Bianca Stampa, ne aveva avuto, tra gli altri, Maurizio, divenuto secondo vescovo di Vigevano dalla morte dello zio nel 1552 (fino al 20 maggio 1576). Qualche traccia della cordiale corrispondenza privata intercorsa tra Caterina Bianca Stampa, suo fratello Ermes Stampa e Galeazzo Petra nel 1528-1529, quando il Petra risiedeva ancora a Lodi, si trova in ACCV, SC1 R4 N13, fasc. 4. Galeazzo fu talmente intimo di Francesco II da figurare tra i testimoni che sottoscrissero il suo testamento.

²⁴ ASM, Sforzesco 1388, Galeazzo Petra, da Vigevano, a Francesco II, 19 luglio 1532.

sul suo utilizzo liturgico che non sulla costituzione di ogni altro apparato di corte, dove il suo giudizio sembra invece guidato solo da criteri di salvaguardia di una dignità ducale minima.

La solenne consacrazione della cattedrale poté avvenire solo il 19 marzo 1531, quando iniziò una felice stagione di celebrazioni ufficiali qualche volta descritte con compiacimento da Galeazzo Petra al duca, che tentò di organizzare anche una cappella musicale per farvi cantare le liturgie di maggiore importanza ²⁵.

²⁵ Anche per avere cantori a Vigevano il duca incontrò difficoltà: una vibrata lettera di protesta dell'8 marzo 1531 spedita a Galeazzo Petra dal fabbricere di Santa Maria Incoronata di Lodi Francesco Quinteri informa che alla data suo cugino, il prete Francesco Quinteri, che intonava magnificamente gli uffici della Vergine all'Incoronata stessa, era stato chiamato a Vigevano per cantare nel duomo. Il 6 marzo tutti i deputati della Fabbriceria lodigiana avevano ricordato che la devozione in canto era stata istituita dal duca stesso: «[...] ne pensamo che la voglia discoprir un altare per coprirne uno altro» (entrambe in ASM, Sforzesco 1375). Il 2 giugno 1531 Galeazzo Petra descrisse al duca le liturgie officiate per oltre tre ore il giorno precedente (anche 'in canto figurato', una particolare forma di polifonia): «[...] le giuro per la vera et cordiale servitù li porto che in Italia non si celebrò simile messa» (ASM, Autografi 12, 1/22-23). Il 5 dicembre 1531 il vescovo di Vercelli, Agostino Ferrero, informò il vescovo di Vigevano di aver disposto di mandargli il «maestro de la capella de Innocenti con doy puti» per cantare nel duomo vigevanese, e un mese dopo, il 5 gennaio 1532, scrisse anche al duca di Milano per accompagnare uno dei cantori degli Innocenti, poiché sapeva che desiderava sentirlo (ASM, Autografi 52, Ferrero). In realtà l'andarivieni dei cantori da Vercelli datava già da diversi mesi, dato che Galeazzo Petra ne parla in una lettera al duca del 3 agosto 1531 (ASM, Autografi 12, 1/27). ASM Autografi 12, 1/36, Galeazzo Petra a Francesco II, 20 luglio 1532: «Domane matina el Reverendo preposito nostro canterà la messa sopra l'altar novo la consecratione del quale aspettarò alla presentia de la Illustrissima et Excellentissima signoria vostra perché sarà bella devotione con belle ceremonie». Il gruppo dei cantori non si organizzò per molto tempo: ancora il 24 marzo 1533 Galeazzo Petra si lamentò per la defezione di uno di loro, che sarebbe stato sostituito da un rimpiazzo celermente spedito a Vigevano dal prevosto di Santa Maria della Scala (ASM Sforzesco 1388, Galeazzo Petra, da Vigevano, a Francesco II). Il 25 giugno 1533 Francesco II concedette ad Amicino Marciano, arcidiacono del duomo di Vigevano e procuratore del Capitolo, la proprietà della possessione della Costanza, dalle cui rendite si sarebbero dovuti ricavare lo stipendio da corrispondere all'organista e il denaro necessario per riabbigliare, ogni due anni, con veste e cappuccio rossi gli otto chierici deputati dal duca a cantare in chiesa (ASM, Notarile 6859, not. Giovan Pietro Bernareggi). Informazioni successive sull'importante ruolo sostenuto dai «chierici rossi» nel canto delle liturgie a Vigevano si leggono in Ramella, *Linguaggio armonico*, soprattutto a p. 69.

ANTEFATTI.
I BENTIVOGLIO E ALTRI SODALI DEL BANDELLO

Questo capitolo è dedicato al contesto milanese del terzo e del quarto decennio del Cinquecento: presenta spaccati fissati in anni immediatamente successivi a quel 1521 che è stato individuato da Carlo Dionisotti come il tempo della «irreparabile» rottura del filo della tradizione milanese, quando «le condizioni di ‘vivacità avventurosa’ che avevano consentito, in età francese, l’epilogo delle energie culturali ed artistiche accumulate sullo scorcio quattrocentesco, colano a picco»¹ e lasciano un senso di vuoto difficile da colmare. Non si ribadirà mai abbastanza quanto tale analisi inquadri bene anche la situazione artistica, magari spostando il crinale cronologico in avanti ancora di qualche mese fino ad arrivare intorno al 1524, cioè all’anno della grande peste che spazzò Milano. Quando, nel 1525, il gentiluomo milanese Gerolamo Cittadini tornò nella capitale lombarda per conto di Isabella d’Este (si trovava allora al servizio dei Gonzaga mentre nel decennio precedente era stato segretario di Alessandro Bentivoglio e di Ippolita Sforza) per sollecitare la fornitura di una fontana che la marchesa aveva commissionato tanto tempo prima alle maestranze milanesi, non poté che scrivere a Mantova «adesso le facio sapere come ancora che il Gobo et tuti li maestri che la facevano siano morti, salvo uno»², esprimendo implicitamente il senso di straniamento che provava nella città un tempo così vitale.

¹ Dionisotti, *Claricio*, p. 294.

² La lettera di Gerolamo Cittadini a Isabella d’Este, datata 2 aprile 1525 e conservata in ASMn, si legge ora in Danzi, *Gerolamo Cittadini*, p. 304; peccato che, a proposito di Cristoforo Solari, detto il Gobbo, a causa della consueta impermeabilità delle discipline, Danzi non abbia incluso nel suo bell’articolo sul Cittadini almeno un rinvio ad Agosti, *Fama*.

Dal punto di vista delle strategie di committenza, di collezionismo e di scambio, è un crinale ignoto quello privato milanese del terzo e del quarto decennio, dato che la nostra conoscenza degli avvenimenti artistici cittadini si fonda, allo stato degli studi, solo sulla collocazione di opere pubbliche o sulla serializzazione di documenti che scandiscono le lacunose biografie degli artisti, senza che si sappia nulla, o quasi, dei palazzi nei quali abitavano i nobili, i mercanti e i funzionari sforzeschi. È mancato un esploratore come Marco Antonio Michiel a viaggiare tra le case milanesi del primo Cinquecento³; bisogna quindi affidarsi solo agli

³ In realtà Michiel compì una rapida puntata anche a Milano, che visitò con il *Vitrivio* di Cesariano sotto braccio mentre ricercava più che altro vestigia imperiali romane; in calce a una sommaria descrizione di alcuni luoghi della città, egli riportò però qualche informazione sulla casa Lampugnani, facendo rimpiangere il fatto che a Milano non gli fossero state aperte anche altre porte: «In casa de M. Camillo Lampognano, over suo padre M. Niccolò Lampognano. El quadretto a meze figure, del patron che fa conto cun el fattor fo de man de Zuan Heic, credo Memelino, Ponentino, fatto nel 1440. Le infinite medaglie sono per la maggior parte antiche. Li infiniti prompti [conii, impronte?] sono per la maggior parte antichi» (cito il testo da Michiel, *Notizia*, p. 41). I Lampugnani, una antica famiglia milanese, avevano occupato uffici anche alla Zecca; Michiel fa una certa confusione nel riconoscere l'autore del bel dipinto fiammingo di proprietà degli aristocratici milanesi, mescolando Jan Van Eyck e Hans Memling. La data 1440 e il soggetto campestre (un proprietario intento a fare i conti con il fattore) hanno fatto però supporre a Strehlke (*Jan Van Eyck*, p. 76, n. 51) che l'autore del dipinto menzionato dal Michiel possa piuttosto essere identificato in Barthélémy d'Eyck, il pittore di Renato d'Angiò le cui relazioni con la Lombardia sono ora sufficientemente attestate (cfr. anche Strehlke, *Art in Lombardy*, p. 30). Suscita interesse comunque l'apprezzamento incondizionato sollecitato nel pieno Cinquecento dal piccolo dipinto Lampugnani, che forse passò poi da Camillo (morto intorno al 1550 dopo essere entrato, dal 1545, nel Consiglio dei sessanta decurioni di Milano) a suo fratello Alessandro Lampugnani, che alla morte, nel 1578, possedeva due quadri di Fiandra a paesi, diversi arazzi tra nuovi e vecchi, figurati e a fogliami, qualche altro quadro raffigurante Maddalena, due Madonne, due Cristi e un proprio ritratto, oltre a un ritratto in bronzo della testa di Dante, a un orologio piccolo da portare al collo che batteva le ore e a un orologio grande in oro con cristalli da tenere sulla tavola, che segnava le ore e i quarti (ASM, Notarile 12145, not. Ludovico Lomazzo, 13 febbraio 1578). Giovanni Agosti mi fa notare che una testa in bronzo di Dante rappresenta una rarità anche a una data così avanzata; una ricerca sui Lampugnani potrebbe forse focalizzare meglio le relazioni culturali della famiglia, della quale si sa per ora molto poco. Sempre Agosti mi segnala che l'opera menzionata nell'inventario milanese potrebbe corrispondere alla testa bronzea di Dante ora conservata al Museo Nazionale di Capodimonte di Napoli (fiorentina, databile allo scadere del XV secolo), studiata da André Chastel che la individuò come il punto di arrivo del ritratto tipologico di Dante, da qui definitivamente fissato con espressione grave e compunta; la testa servì da modello anche per il ritratto del poeta incluso da Raffaello nel *Parnaso* affrescato nella Stanza della Segnatura (Chastel, *Arte*, p. 118 e ill. 37). Una cronologia così alta per il *Dante* milanese potrebbe far rientrare l'opera tra quelle possedute da Camillo e Niccolò Lampugnani, i due personaggi menzionati da Marcantonio Michiel, che collezionavano medaglie antiche.

inventari notarili o comunque agli elenchi per aprire qua e là qualche porta ricordando che mentre il colto osservatore veneto giudicava le opere quasi da pari grado con i proprietari delle stesse, i poveri notai mancavano delle più elementari nozioni di mitologia, teologia e di grammatica visiva e si smarrivano nel descrivere le raccolte custodite nelle case dei notabili cittadini. Così i loro resoconti sono spesso semplicistici quando non davvero disarmanti e le perizie (se presenti), pur affidate a esperti del settore, sono debitamente sottostimate⁴, ma l'insieme, affiancato da altre descrizioni o da resoconti di divisioni ereditarie, costituisce un primo approccio all'ambiente.

Ne è scaturito un capitolo di ipotesi, illazioni, interpretazioni, che per questo, contro ogni evidenza cronologica, viene proposto dopo il serrato sviluppo dei quattro dedicati a Francesco II, per lo più fondati su un'acribica escussione delle fonti documentarie. Le scarse registrazioni inventariali spingeranno pertanto al rovello, all'affastellarsi di proposte dipanate faticosamente perfino quando, caso più unico che raro nella Milano del Cinquecento, nell'inventario dei dipinti del mercante Gerolamo Figino, un frequentatore di Matteo Bandello, comparirà l'indicazione del tutto inaspettata del nome di qualche autore di dipinti.

Questa parziale analisi permette di confermare che, oltre a mantenere un rapporto privilegiato con le produzioni venete, a Milano si continuarono ad apprezzare le opere realizzate per le corti ferraresi e mantovane allargando l'orizzonte fino a comprendere dipinti fiamminghi (o nordici) e talvolta perfino manufatti esotici, senza evidenziare in sostanza soluzioni di continuità rispetto al passato cittadino e senza includere neppure le necessarie (per i tempi) aperture sui nuovi orizzonti toscani e romani, attinti direttamente dagli artisti più aggiornati (come Cesare da Sesto, ma non solo) e tuttavia sostanzialmente ignorati nelle raccolte cittadine. L'assenza di una corte centrale stabile e di protocolli celebrativi favorì tale congiuntura, evidenziata, come è noto, dagli affreschi lasciati dal Luini sulla parete divisoria di San Maurizio al Monastero Maggiore,

⁴ «The inventories used here [post-mortem inventories] generally lack valuations, since they were intended to ensure the preservation of property rather than estimate them for sale» (Thornton, *Scholar*, p. 16). Come si vedrà tra breve, nel secondo paragrafo del capitolo, il caso si applica alla perfezione alla raccolta del mercante milanese Gerolamo Figino. In realtà non è poi così semplice basare una parte degli studi sul collezionismo antico sugli inventari notarili, a prima vista affascinanti per la tangibile concretezza delle descrizioni, ma in realtà difficili da maneggiare proprio per la genericità delle stesse e per il loro affastellare oggetti interessanti accanto a troppi altri di uso comune (*piumazi, materazi, cadenazi* e chi più ne ha più ne metta): gli studiosi stanno provando sperimentalmente a valersi di questi strumenti, ma qualche volta sortiscono risultati un po' noiosi e sorprendentemente generici, come accade per esempio in Rebecchini, *Private collectors*.

in cui le novità raffaellesche appaiono filtrate, nella celebrazione di una piccola corte, attraverso gli strumenti del classicismo autoctono ben stemperato, senza che l'artista indulga mai su inserti sperimentali o inserisca forzature in qualche modo presaghe dei mutamenti in atto altrove.

Dal punto di vista metodologico, i quattro inventari qui proposti si differenziano considerevolmente per struttura e dimensione: tutti e quattro sono grimaldelli per provare a penetrare negli ignoti interni milanesi del terzo e del quarto decennio; il penultimo non è un inventario ma una descrizione risalente addirittura agli anni Quaranta, tuttavia dà conto di una situazione cristallizzata al tempo delle restaurazioni di Francesco II, quando una delle famiglie più vicine agli Sforza e a Matteo Bandello, quella degli Atellani, visse il periodo del suo massimo splendore. Il quarto inventario risale al 1535 e riguarda i beni di un ferrarese che quasi certamente non frequentò il Bandello e le nobili brigate dei suoi amici, ma la particolarità dei beni elencati, bronzetti e soprattutto gemme incise, consente di chiarire alcuni aspetti della conversione delle arti milanesi altrimenti non affrontabili per altre vie ed evidenzia di nuovo la molteplicità degli scambi artistici attivati con il Veneto, Mantova e Ferrara a una cronologia avanzata

(SEGUE)

2. UN «FONDACO DI MERCANZIE D'ORIENTE», I FIGINO
E PERFINO UNA 'MAESTÀ' DI GIOVANNI BELLINI

Suole il nostro messer Giovanni Figino fare spesso il viaggio da Ragusi a Milano, essendo già molti anni che a Ragusi tiene casa, dove di continuo ha un fondaco di mercanzie d'Oriente. E nonostante che in Milano sia di nobilissima ed antica famiglia d'oneste ricchezze possessore, nondimeno egli molto profittevole ed onoratamente l'essercizio di mercante fa, e sempre, quando viene, porta a donar agli amici suoi e parenti mille belle cosette, e a me [Matteo Bandello], che certo non mediocremente ama, o porta o manda ogni anno un mazzo di calami di quelli del Nilo, i quali per iscrivere sono perfettissimi. Ora, essendo questi di venuto secondo la sua costuma di Levante, e ritrovandosi con molti gentiluomini e gentildonne di brigata in casa de la signora Ippolita Bentivoglia, ello lo domandò che dovesse dire qualche cosa di nuovo de le novelle di Ragusi. Onde egli per obbedire rispose che narrerebbe un pietoso caso nuovamente in Ragusi avvenuto.¹²³

A scorrere le migliaia di note redatte dai commentatori delle *Novelle* del Bandello sui personaggi citati dallo scrittore di Castelnuovo non ci s'imbatte mai in informazioni aggiuntive su questo Giovanni Figino, mercante di antica famiglia milanese di buon lignaggio che importava a Milano merci levantine immagazzinate nel suo fondaco raguseo, dal quale non mancava di recare «agli amici suoi e parenti mille belle cosette». La ricerca attuale quasi nulla può aggiungere alle scarse ma precise indica-

de Medici; di Eleonora de Toledo de Medici; di Isabella de Medici Orsini; di Giovanna de Lamas, duchessa di Alburquerque; di Bianca Capello de Medici; di Giovanna Picca; di Laura Selanica (Saleonica?). In calce all'elenco compare la menzione di altri due dipinti, un *Presepio* e un soggetto di difficile lettura.

¹²² Violante seppe assumere un ruolo di riguardo anche nel sistema sociale degli Spagnoli: lo attesta per esempio la testimonianza di Giovanni Battista Casale, che il 21 agosto 1571, registrando le notizie relative alla morte del governatore Gabriel de la Cueva (in carica dal 1564), sepolto in San Vittore all'Olmo a porta Vercellina, ricorda che la sua giovane vedova, Giovanna de Lamas, era uscita dalla corte solo due volte, una per andare in duomo e l'altra per recarsi dalla signora Violante (Casale, *Diario*, p. 255, c. 33v, che pubblica BAM, ms. Trotti 413).

¹²³ Bandello, *Novelle*, II, p. 437.

zioni bandelliane, salvo confermare, sulla base di un inedito inventario del 1523, che Giovanni elargiva davvero ad amici e parenti oggetti inconsueti di provenienza orientale: essi figurano infatti, riconoscibilissimi, tra i molti beni appartenuti a suo fratello Gerolamo, un altro mercante assai attivo almeno sull'asse Milano-Venezia¹²⁴. Le merci esotiche compaiono elencate nell'inventario accanto ad alcuni quadri da stanza di notevole importanza per le nostre indagini sulle raccolte private milanesi del primo Cinquecento. L'inventario del Figino delinea un interno mercantile, non cortigiano, e sorprendentemente – per le consuetudini milanesi del tempo – inanella perfino il nome di qualche autore dei dipinti citati rivelando, in spaccato, l'esistenza di una raccolta atipica, che abbracciava Milano e Venezia, Cremona, le Fiandre e molto altro.

Il *Magnificus Dominus* Gerolamo Figino *quondam* Pietro fu sposato con una Lucrezia Grassi e risiedette a porta Nuova, nei dintorni della parrocchia di San Pietro ai Quaranta Martiri. Morendo, nel 1522, lasciò eredi la moglie e i suoi fratelli Ottaviano, Giovanni (il personaggio ricordato dal Bandello) e Ludovico, che per l'insorgenza di complicazioni ereditarie fecero stilare un elenco dei beni del defunto corredati di veloci stime, per lo più molto basse¹²⁵. Con l'esclusione di pochi oggetti di uso domestico e corrente, come le padelle, le coperte o i materassi, ho trascritto l'inventario nell'appendice documentaria, attratta dalle descrizioni che indulgono su moltissimi numeri esotici, come i «tapedi turcheschi fini novi», i «capelli zoé turbanti ala morescha [...] tuti con li soi velli de seda» o i «capelli de lana piloxi morello e negro con le pene a cercho», i vestiti alla turca di ogni foggia e tipo, i moltissimi oggetti di metalli damaschinati e addirittura maschere per travestimenti, rare nelle case di Milano ma certo in uso a Venezia. L'inventario elenca anche decine e decine di medaglie, medaglioni da cappello (rubricati, come d'uso, sotto il nome di «imprese») ¹²⁶, corniole, diaspri, calcedoni intagliati e non, cammei, argenti, oggetti d'osso o in oro, bottoni, crocette, perle vere e «contrafacte», una «gussa de lumaga granda granda», oltre a pochi libri o molto usati («Virgilio [...] [e] Peroto a stampa vechij»), o grandi («libro breviario in forma granda a stampa»), o piccoli («libro Dante in forma picola a stampa»). Non mancano neppure alcuni codici, miniati e non, come il «libro vita del Santo Hieronimo scritto a pena in carta» o

¹²⁴ L'11 febbraio 1534 Gerolamo Figino, già in affari a Venezia con il socio Paolo Crispi di Benedetto, ormai defunto, invia una supplica per rientrare in possesso di beni requisiti al tempo di Charles d'Amboise (ASM, Famiglie 72).

¹²⁵ ASM, Notarile 5538 e 6123, nott. Martino Scaravaggi e Gian Giacomo Rusca, 27 febbraio e 8 maggio 1523.

¹²⁶ Per i medaglioni rinascimentali, cfr. Hackenbroch, *Enseignes*.

l'«ufficiolo in carta a pena meniato coperto de veluto cremexino fornito d'argento gli signaculi forniti de perle», quello «in carta scripto a pena coperto de raxo cremexino» e quelli «picolo picolo in carta» o «in carta grande scripto a pena coperto de coro stampato» o il «librazzolo d'avolio perforato de tollete col grafio d'argento» e infine perfino «un Petrarcha ameniato in carta desligato L. 10 ss. 2», a segnalare la durevole fortuna dei manoscritti e le propensioni letterarie dei padroni di casa. Gerolamo doveva essere un gentiluomo ricco e, come attesta la sua collezione, anche colto; l'inventario non manca di registrare che al momento della morte portava al dito un anello d'oro con «uno diaspeso intayato», scelto all'interno di un ricco corredo di altre gioie intagliate e figurate.

Non si vuole qui rabelaisianamente proporre l'inventario dell'inventario (la tentazione sarebbe forte), ma merita ancora evidenziare, oltre alla presenza di molte tappezzerie d'arredamento spesso con colori araldici («divisate»), pure la registrazione di arazzi e spalliere con le armi Figino e Grassi, millefiori o con figure, o «de la fortezza», anche di panni realizzati espressamente per i padroni di casa, come le «spalere dal homo salvatico [...] con l'arma» e le antiporte pure «dal homo salvatico con l'arma»¹²⁷. L'inventario non venne redatto seguendo una partizione topografica della casa, ma non fu neppure stilato a dimora disfatta radunando omologhe categorie di oggetti, tanto che alcune tipologie ricorrono a considerevole distanza le une dalle altre, consentendo di immaginare più o meno il succedersi delle stanze, dei camerini e dei locali di servizio.

Oltre che per la massiccia presenza di indumenti e arredi esotici, alla turca e alla moresca, l'inventario è prezioso soprattutto per l'elenco dei quadri che costituivano una vera e propria collezione, come attestano le numerose (preziose) indicazioni di provenienza, la registrazione di qualche autore e l'indicazione «quadro con una madona non finita», che assicura che l'opera in questione veniva conservata per il suo valore artistico ed estetico più che per devozione. Presento l'elenco dei dipinti in stralcio, includendo però la registrazione degli specchi descritti accanto ai quadri che, come si vedrà tra breve, forse avevano una specifica funzione nella presentazione della raccolta; stacco però le sequenze interca-

¹²⁷ La diffusione del tema nordico dell'Uomo selvatico in Lombardia dovette essere consistente, come attesta l'esempio delle feste leonardesche in cui tale figura mitologica danzava e compariva in tutto il suo fantastico aspetto silvano; rinvio qui, per ulteriori considerazioni, a Sacchi, *Uomo Selvatico*. In ASM, Notarile 9352, n. 109, not. Gio. Pietro Vighezio, 27 ottobre 1545, si trova l'inventario redatto alla morte di Renato Trivulzio, in cui tra i pochi beni elencati s'incontrano anche arazzi con uomini selvatici («Peze n. [bianco] de murade fate a homini salvatichi con li soi aggiunte»), ad attestare una moda ancora diffusa nella Milano del pieno Cinquecento.

late dalla descrizione di altri oggetti eterogenei, in modo da evidenziare i diversi nuclei di opere probabilmente collocati in ambienti diversi:

- N. 1 quadro grande con un S.to Sebastiano legato in ligname L. 10
- N. 1 quadro fiamengho con una dona nuda e un homo armato L. 3
- N. 1 spechio dazale quadro grande col suo tellaro dorato ala damaschina
- N. 1 quadro con suso una dona vedova L. 4
- N. 1 quadro con la Madona de man de Bochazino dorato grande con la cortina L. 10
- N. 1 quadro de Fiandra con una stua legato L. 1
- N. 1 quadro con suso domino Petro Figino con la zornea L. 4
- N. 1 quadro con suso domino Petro stesso in habito negro L. - ss. 10
- N. 1 quadro con suso Santa Caterina L. 2
- N. 1 spechio dazale quadro col telaro intayado sutile a fiorami grosso L. 15
- N. 1 quadreto con suso Narciso de mano de Augustino da Riva L. 1
- N. 1 quadreto con suso Medusa
- N. 1 quadro con suso una dona con un friso L. - ss. 10
- N. 1 quadro con suso una donna vestita de verde con uno cagnolino in man L. 1
- N. 1 quadro con una madona non finita L. 4
- N. 1 tondo dorato grande con una testa de uno che pianze L. - ss. 10
- N. 1 restello da camara grande dorado lavorato a relevo L. 10
- N. 1 spechio de vedro con tellaro de legno lavorato bello grande con due collonete e intayado tuto dorato L. 4
- N. 1 spechio dazale piccolo L. - ss. 10
- N. 1 quadreto con una dona venetiana L. - ss. 10
- N. 1 quadro con uno Socrate vechio vechio L. 1
- N. 1 quadro con suso domino Ottaviano L. 4
- N. 1 quadro con suso Petro de Sorana L. 1
- N. 1 quadreto con un putto con un friso de foglie in testa L. - ss. 10
- N. 1 ancona de la Madona de man de Jo. Belino dorata grande L. 15
- N. 1 quadro grande dorato con uno tondo in mezo con una Lucretia depinta con 4 altre figurete L. 15
- N. 1 quadreto de Nostra Dona L. 1
- N. 1 maiestà grande grande sotto il porticho con un Christo morto in brazo a la Madona e molti altri Santi con una cortina
- N. 1 quadro con una Sancta Helena con li orli dorati L. 1
- N. 1 quadro con una Lucretia qual madama dice essere suo L. 1 [una riga cancella questa registrazione]

Come si vede, i venticinque numeri qui elencati costituiscono un insieme omogeneo e qualificano una piccola collezione formata da parti lombarde, venete (prevalenti) e fiamminghe abbastanza riconoscibili, sebbene

di nuovo si debba riflettere su indicazioni generiche, dato che solo un quadro del gruppo potrebbe forse essere riconosciuto (si tratta del *Narciso*, su cui si tornerà tra poco), costringendo a ragionare sulle provenienze e sui riflessi culturali della raccolta, non sui singoli dipinti.

Nel 1523 i Figino conservavano in casa quattro ritratti, tutti maschili: due raffiguravano il padre, Pietro, con la giornea e in nero, a retrodatare probabilmente le due tavole intorno alla fine del XV secolo, uno rappresentava Ottaviano, forse il fratello maggiore di Gerolamo e di Giovanni, e uno effigiava un Pietro da Sorana, qui non identificato. La presenza dei ritratti conferma l'alto livello sociale della famiglia, che pur praticando la mercatura, doveva essere di buon lignaggio, come puntualmente sottolineato già dal Bandello, secondo il quale Giovanni era «di nobilissima ed antica famiglia d'oneste ricchezze possessore, nondimeno egli molto profittevole ed onoratamente l'essercizio di mercante fa».

Una lettura analitica dell'inventario dei quadri è comunque difficile; tra i venticinque dipinti considerati, due risultano di provenienza nordica: uno è definito «fiamengho» e l'altro «de Fiandra» non si sa se indicando la medesima area di produzione o se alludendo a qualche sfumata differenza oggi non afferrabile. Se il quadro di Fiandra rappresentava una «stua», cioè, credo, un interno, ambientazione plausibile per un'opera settentrionale, su quello «fiamengho» erano raffigurati «una dona nuda e un homo armato», un soggetto di tipo mitologico se non addirittura erotico (Marte e Venere?), precocissimo per quelle latitudini alla data dell'inventario, il 1523, tale da lasciare un discreto margine di dubbio sull'indicazione di provenienza, forse da attribuire piuttosto all'area francese. Resta il fatto, inoppugnabile, che come nelle migliori collezioni veneziane descritte dal Michiel, anche in quella milanese dei Figino compariva qualche dipinto eseguito oltralpe (pontino, avrebbe scritto Marco Antonio), di recente se non recentissima produzione.

Il riferimento a Venezia è obbligatorio per la presenza nell'elenco della «Madona de man de Bochazino dorato grandando con la cortina» e soprattutto per la menzione dell'«ancona de la Madona de man de Jo. Belino dorata grande». Se per il quadro di Boccaccino si potrebbe pensare a un'origine milanese, veneziana, ferrarese o cremonese, dato l'irrequieto peregrinare dell'artista, per la *Madonna* di Giovanni Bellini la provenienza da Venezia è sicura e dispiace non poterla riconoscere fra le tante; resta il fatto che probabilmente sia l'ancona del Bellini sia la *Madonna* di Boccaccio Boccaccino dovevano essere firmate in maniera chiara¹²⁸,

¹²⁸ Nonostante la data 1510 invogli a immaginare che il Bellini posseduto dai Figino fosse la grande *Madonna con il Bambino* firmata e datata in quell'anno da Giovanni, oggi alla Pinacoteca di Brera (cm 85 × 1115), le notizie collezionistiche precedenti il suo

consentendo al notaio di identificare la mano del loro autore, fatto assolutamente inusitato nella Milano del tempo. Durante i loro viaggi nei domini della Serenissima, i Figino avevano forse comprato pure il «quadro con una dona venetiana», e probabilmente il «quadro con uno Socrate vecchio vecchio», un soggetto immaginabile sulla linea dei barbuti di Bellini-Dürer-Giorgione e affini. Potrebbe situarsi bene in area di esecuzione veneta anche quel «quadro con suso una donna vestita de verde con uno cagnolino in man», di prossima realizzazione rispetto alla data di stesura dell'inventario per la matura impostazione del genere ritrattistico, mentre la non identificabile Lucrezia attorniata dalle quattro figurette e l'altra Lucrezia di minor valore – la prima era valutata 10 lire, la seconda, poi cancellata, solo una – attestano che la raccolta aveva una destinazione privata (non era stata cioè accantonata per la vendita), visto che la moglie di Gerolamo Figino si chiamava appunto Lucrezia ed era la proprietaria del secondo dipinto («quadro con una Lucrezia qual madona dice essere suo»).

Una così marcata presenza di quadri veneti in una raccolta milanese certamente nota al giro del Bandello e credo anche ai pittori che lo frequentavano, come il Luini e prima di lui il Boltraffio oltre a chissà chi altri, ribadisce l'attenzione prestata in città per le opere lagunari – finora attestata solo dai molti soggiorni di artisti lombardi in area veneziana e da qualche arrivo di Veneti a Milano – e conferma altresì lo scarso interesse dei collezionisti orbitanti in area filofrancesa e sforzesca per i dipinti toscani e romani, non riscontrabili neppure in questo elenco.

Non sappiamo se il «quadro grande dorato con uno tondo in mezzo con una Lucretia depinta» e l'altra Lucrezia fossero lombardi o meno (come si fa a non pensare a Bramantino?), tuttavia è probabile che i Figino avessero acquistato in area milanese almeno quel «quadro con suso una dona con un friso» e quel «quadro con un putto con un friso de foglie in testa» che rimandano così esplicitamente all'opera di Boltraffio e dei suoi imitatori da lasciare scarso margine di dubbio su un loro diverso riconoscimento, considerato anche che il «quadro con suso Narciso» e quello con «suso Medusa» (ricordati entrambi come «de mano de Augustino da Riva») potrebbero essere forse ricondotti al medesimo alveo

arrivo nel museo nel 1806 non consentono di stabilire alcun legame antico del dipinto con Milano. Prima di arrivare a Brera, nel 1806, l'opera fu infatti nella raccolta Sannazaro, mentre in precedenza si trovava a Bologna, nella collezione Monti, dove venne segnalata nel 1769 da Marcello Oretti (cfr. Humfrey, *Madonna*, p. 96). Il dipinto conobbe comunque una discreta fortuna milanese antica: Heinemann rubrica infatti due copie della *Madonna* di Brera già in collezioni milanesi sia nella raccolta Prinetti (con l'aggiunta dei santi Pietro e Paolo) sia in una collezione privata, su tavola (Heinemann, *Bellini*, I, p. 21, n. 63).

culturale. Le due tavolette si devono immaginare nate come *pendants*, ma se per la *Medusa* paiono sussistere difficoltà di identificazione, per il *Narciso* si può pensare alle due versioni proprio di ridotto formato del tema oggi conservate rispettivamente alla National Gallery di Londra (fig. 73) e agli Uffizi di Firenze, variamente ricondotte alla mano di Boltraffio o, sulla scorta di una fortunata proposta di Suida, anche allo Pseudo-Boltraffio¹²⁹. Per quanto riguarda la scelta dei soggetti, conviene rammentare che entrambe le storie di Narciso e di Medusa erano ben note nel Rinascimento, in quanto narrate da Ovidio nelle sue *Metamorfosi*¹³⁰, e che erano accomunate dalla presenza ambigua e thanatofora dello specchio, nel cui riflesso Narciso si consumò fino a morire e Medusa trovò, per mano dell'astuto Perseo, la propria fine. Le due tavolette presentavano quindi un'interpretazione letteraria e colta del testo ovidiano rimandando all'unico motivo dello specchio nel quale, forse, si duplicavano anche concretamente perché nell'inventario, dopo il «quadro con suso Santa Caterina», era rubricato «N. 1 spechio dazale quadro col tellaro intayado sutile a fiorami grosso L. 15» (dazale vale naturalmente per 'd'acciaio'), cui seguivano proprio il *Narciso* e la *Medusa*, a segnare, credo, la vicinanza di questi oggetti. Ma tra i dipinti raccolti nella stanza erano rubricati anche altri specchi, uno «dazale quadro grande col suo tellaro dorato ala damaschina» frammesso nell'elenco tra il «quadro fiamengho con una dona nuda e un homo armato» e quello «con suso una dona vedova», e altri due, «de vedro con tellaro de legno lavorato bello grando con due collonete e intayado tuto dorato L. 4» e l'altro «dazale piccolo L. - ss. 10»¹³¹, posti vicino a un rastello o restello da camera a sua volta intagliato e dorato¹³², ricordati tra il «tondo dorato grando con

¹²⁹ La tavoletta della National Gallery di Londra, già Salting, misura cm 23 × 26,6; quella degli Uffizi, dalle vicende collezionistiche ignote sino alla fine del XIX secolo, misura cm 19 × 31. Per la bibliografia di entrambe rimando a Fiorio, *Boltraffio*, pp. 164 e 166-167, ma per la tavoletta di Londra bisogna aggiungere Davies, *Narcissus*, che contiene qualche informazione collezionistica in più, mentre Brown (D.A.), *Narcissus*, è una scheda superficiale. In Fiorio, *Boltraffio*, pp. 71-74, viene ripercorsa anche la vicenda critica relativa allo Pseudo-Boltraffio, la cui esistenza, ipotizzata dal Suida fin dal 1920 (*Leonardo und Schule*), fu caldamente ribadita nel 1929 nel suo *Leonardo und sein Kreis*, solo recentemente tradotto in italiano (Suida, *Leonardeschi*, pp. 236-239, 444-447, 522-523), trovando in seguito una ben disposta accoglienza da parte degli studiosi.

¹³⁰ Ovidio, *Metamorfosi*, III 339-510; IV 772-804.

¹³¹ Gli specchi in questione erano oggetti da arredamento e non da *toilette*; uno specchio da *toilette* compare, invece, nei primi fogli dell'elenco notarile: si tratta di «uno specchio col pe lavorato con fiorami in relevo et oro» collocato accanto ai vasetti da pomate, alle «rodelle de savoneto», ai pettini e alle spazzole.

¹³² Il «rastello» citato dall'inventario Figino corrisponde al restello o restelo in uso a Venezia proprio tra il XV e il XVI secolo; si trattava di un piccolo mobile pensile da camera sul quale si appendevano oggetti da *toilette*, quasi sempre provvisto di specchio.

una testa de uno che pianze»¹³³ e il quadretto raffigurante la donna veneziana. Il nucleo più consistente della raccolta dei quadri Figino era quindi conservato in un unico ambiente, forse uno studiolo¹³⁴, dove gli specchi moltiplicavano la luce, i riflessi, gli osservanti e i quadri stessi, in una disposizione di grande effetto che probabilmente rimarcava in maniera visibile spunti desunti dalle speculazioni sull'arte, tra Leonardo e Giorgione almeno.

Ancora a Leonardo rimanda il tema di *Medusa*, almeno stando alle circostanziate informazioni riferite dal Vasari su un dipinto di tale soggetto eseguito, ma non finito, dal fiorentino:

Venngli fantasia di dipingere in un quadro a olio una testa d'una Medusa, con una acconciatura in capo con uno agrupamento di serpe, la più strana e stravagante invenzione che si possa immaginare mai; ma come opera che portava tempo, e come quasi interviene in tutte le cose sue, rimase imperfetta. Questa è fra le cose eccellenti nel palazzo del duca Cosimo.¹³⁵

Inutile rammentare il probabile riverbero dell'invenzione vinciana nello scudo dipinto da Caravaggio per l'armeria medicea (Firenze, Uffizi), o provare a riconoscerne tracce nelle obbligatorie Meduse sbalzate dagli armaioli milanesi – Negroli in testa – al centro degli scudi eseguiti dalle botteghe cittadine: non conosciamo l'invenzione leonardesca, e di conseguenza non possiamo immaginare come fosse il *pendant* del *Narciso* dei Figino.

Se per *Medusa* non sembrano sussistere dubbi circa l'origine leonardesca dell'invenzione a una data come quella dell'Inventario Figino, per *Narciso* il problema diviene più complesso, sebbene la scarsa occorrenza del tema consenta di affacciare qualche ipotesi. Penso in particolare alle

Nel 1489 esso venne proibito da una prammatica suntuaria veneziana in quanto divenuto un oggetto troppo dispendioso; ciò nonostante, venne prodotto anche in seguito, come attesta il caso del famoso restello ricordato da Vincenzo Catena nel proprio testamento del 1525, ornato con tavolette di Giovanni Bellini, quasi unanimemente riconosciute nelle *Allegorie* oggi nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia. Per una sommaria descrizione di un restello: Pignatti, *Giovanni Bellini*, p. 101, e soprattutto Thornton (P.), *Interior*, pp. 234-239; il primo rinvio delle tavolette belliniane al restello di Vincenzo Catena si legge in Crowe - Cavalcaselle, *History*, I, pp. 167 e 170-171.

¹³³ Questa descrizione pone naturalmente molti problemi, in quanto tondo potrebbe valere molto facilmente per 'piatto', secondo un uso milanese diffuso, oppure per 'quadro rotondo'. L'anomalo soggetto, la «testa de uno che pianze» parrebbe riconnettersi alla linea milanese Bramante-Leonardo, che tocca per esempio Giovanni Agostino da Lodi.

¹³⁴ Sulla presenza degli specchi negli studioli rinascimentali: Liebenwein, *Studiolo*.

¹³⁵ Vasari, *Vite*, IV, 1, p. 23. Per il tema di Medusa, cfr. Clair, *Medusa*; Berra, *Medusa*.

due versioni lombarde di primo Cinquecento del soggetto: quella degli Uffizi, che è stata ridotta in basso, tanto da tagliare il bacino nel quale il ragazzo dalla chioma ricciuta cinta da un serto si specchiava, e quella di Londra, che è stata forse resecata in larghezza nel paesaggio roccioso allargato invece fino a comprendere una fenditura nel dipinto fiorentino¹³⁶. Le due tavolette presentano un'interessante interpretazione del mito, già molto frequentato soprattutto dai miniatori dal XIV secolo e poi dai pittori di cassoni e dagli arazzieri¹³⁷, in quanto riducono la rappresentazione al solo viso sognante di Narciso, trascurando la consuetudine che voleva il soggetto effigiato a figura intera (come si vede per esempio nella piccola tavola di produzione umbra, nel XIX secolo attribuita improbabilmente a Raffaello, del Museo Jacquemart-André di Parigi¹³⁸) ed escludendo Eco, la ninfa che amava non riamata il giovane e che si consumò per lui.

Il *Narciso* lombardo (di Londra e di Firenze) venne invece sfrondato da ogni dettaglio anedddotico e narrativo per rappresentare in primo piano la quintessenza dell'amore, malinconico e lirico, solitario e struggente; le indubbie suggestioni leonardesche che distillano dall'androgenia del profilo e dagli umori acquosi delle tavolette, oltre che dai loro semiotoni erosi dalle ombre (ma il precario stato di conservazione di entrambe non consente una lettura troppo approfondita in questa direzione) si caricano, come ha ben notato Alessandro Ballarin, di una valenza sperimentale e anticipatrice destinata a riflettersi perfino su Giorgione, che probabilmente conobbe e studiò questa felice invenzione milanese¹³⁹. È probabile che l'idea del *Narciso* spetti infatti integralmente a Giovanni Antonio Boltraffio, cui si dovrebbe ascrivere l'autografia del dipinto di Londra, di qualità più sostenuta ed effetto più smaltato. Esso sarebbe stato poi ripreso con autorevolezza nella tavoletta di Firenze da assegnare, se si vuole seguire il Suida (e mi pare che si possa ragionevolmente farlo), allo Pseudo-Boltraffio. Purtroppo nulla autorizza a confermare che il *Narciso* Figino fosse in qualche modo legato ai due dipinti di Londra e di Firenze; come quelli era di ridotto formato («quadreto») e, credo, per fungere da *pendant* di *Medusa*, inquadrava solo il viso e non la figura intera del personaggio. Il problema resta aperto, così come insoluto rimane per ora l'enigma relativo al suo autore, Agostino da Riva, il cui nome

¹³⁶ È probabile che o *Narciso* o *Medusa* presentassero quella firma di Agostino da Riva rilevata dal notaio e riportata nell'inventario del 1523 («di mano de»).

¹³⁷ Panofsky, *Narcissus*; Ugucioni, *Iconografia di Narciso*; Ugucioni, *Mito di Narciso*, p. 97; Bettini - Pellizer, *Narciso*.

¹³⁸ Tumidei, *Narciso*.

¹³⁹ Ballarin, *Giorgione*, p. 242, n. 19.

non corrisponde purtroppo per ora ad alcun dato acquisito¹⁴⁰. Non compare tra quelli dei pittori finora attestati a Milano o citati dalle fonti, lasciando solo immaginare una sua possibile nascita gardesana che del resto ben si accorderebbe con i connotati geografici della collezione Figino, intimamente lombardo-veneta¹⁴¹.

Bellini, Boccaccino, forse Boltraffio, e specchi: la piccola raccolta di Gerolamo Figino, per il poco che si può provare a identificare, pare la concretizzazione di un saggio sulla diffusione del classicismo cortese e letterario tra Milano e Venezia, tra Leonardo e Giorgione insomma; il 1523 rappresenta, come si è anticipato all'inizio del capitolo, il crinale ultimo per considerare attuale e generatrice di stimoli una raccolta di tal fatta.

¹⁴⁰ Non so dire se una registrazione obituaria milanese del 12 giugno 1533 abbia a che fare con l'Agostino da Riva ricordato nell'inventario Figino come autore della *Medusa* e del *Narciso*; comunque, a tale data, un «Agostino de Ripa detto Scarintius [?]», residente a porta Comasina nella parrocchia di San Protaso *foris*, morì a soli 36 anni a causa di ferite riportate (ASM, Popolazione p.a. 89). Si sa che a tali date le indicazioni relative all'età nei registri dei morti milanesi erano piuttosto approssimative, ma in questo caso il riferimento anagrafico mi sembra inquadrare un uomo troppo giovane, dato che allo Pseudo-Boltraffio si dovrebbe accreditare un'età più vicina a quella di Boltraffio, estesa in modo da vederlo attivo almeno dal primo decennio del Cinquecento, fatto impossibile per chi fosse nato allo scadere del Quattrocento.

¹⁴¹ Nei *Sette Libri de Cathaloghi* di Ortensio Lando, editi nel 1552, a p. 497, viene menzionato un pittore di Riva del Garda che si chiamava Rotaldo da Riva (cfr. Agosti, *Mantegna* 3, p. 135). Non sono però riuscita a seguire ulteriormente questa pista, dato che i 'da Riva' o 'da Ripa' erano molti.

(SEGUE)

VI

UNA FAMIGLIA IN ASCESA

La torre (*fig. 77*) del palazzo di Massimiliano Stampa, primo marchese di Soncino, che ostenta ancora nei cieli milanesi le orgogliose insegne di Carlo V e degli Sforza, rappresenta uno dei massimi esempi dell'architettura civile rinascimentale dell'Italia nord occidentale. Tuttavia la figura del suo proprietario – un tempo celeberrimo – è oggi ancora poco nota probabilmente perché su di essa ha gravato quel pregiudizio risorgimentale identificato da Domenico Sella nel «tono d'invettiva antispagnola caro agli scrittori ottocenteschi»¹ che impedì agli studiosi della fine del XIX secolo di studiarne la personalità.

Dopo la morte di Francesco II Sforza fu Massimiliano Stampa infatti, in qualità di castellano di Milano, a consegnare il castello di porta Giovia (e con esso l'intero stato di Milano) a Carlo V (*fig. 81*), probabilmente ottemperando a precedenti impegni segreti pattuiti con l'imperatore in persona². L'azione dello Stampa diede avvio alla dominazione

¹ Sella, *Sotto il dominio*, p. 117.

² Pesanti strali di sapore risorgimentale contro Massimiliano Stampa vengono scagliati dalle pagine del primo numero dell'«Archivio Storico Lombardo», nel 1874, in cui si legge: «Massimiliano Stampa consegnava il castello di Milano, affidato alla sua fede dal legittimo signore [Francesco II Sforza], ad un generale di Carlo V, aprendo così, con un fatto importantissimo, quell'interminabile, lagrimoso ciclo, durante il quale pesava sulla nostra patria il giogo forestiero. Lo Stampa, che sperò invano di ottenere per sé l'investitura del ducato di Milano, riusciva a sollevare la sua famiglia al livello delle più poderose di quante mai, nel vasto impero, godessero i supremi favori del gran monarca il quale concedeva in feudo (3 novembre 1536) il castello e borgo di Soncino, con titolo marchionale e di illustre, e cogli onori e privilegi soliti a godersi dai marchesi del S.R. Impero, al conte Massimiliano Stampa, prefetto del castello di Milano. Il neofeudatario marchese di Soncino, e i suoi discendenti, spalleggiati dalla inesauribile condiscendenza del Governo di Spagna, non certo immemore dei servizi ricevuti, dominaro-

spagnola che, in realtà, attraverso lo stretto controllo esercitato sull'ultimo duca Sforza da Antonio de Leyva o, in misura più discreta, da Marino Caracciolo, era già in atto almeno dal 1529-1530. La storiografia lombarda di matrice risorgimentale liquidò quindi lo Stampa con i marchi infamanti di traditore e tiranno sovrapponendosi cronologicamente all'agonia e all'estinzione della casata degli Stampa di Soncino che, dopo essere rimasta vitale e avere anzi accresciuto per secoli le proprie ricchezze con un'accorta politica patrimoniale e familiare, si spense proprio allo scadere del XIX secolo³.

L'importanza simbolica e architettonica della torre di palazzo Stampa non era invece sfuggita a Giorgio Vasari, che nel panorama della poderosa Milano contemporanea ricostruito nella scena dell'*Assedio e presa di Milano* eseguito intorno al 1560 per la sala di Leone X di Palazzo Vecchio a Firenze, inserì la sua sagoma così caratteristica nella veduta urbana fortificata e punteggiata solo dalla mole di moltissime chiese. È probabile che l'artista (e i suoi per ora ignoti corrispondenti-informatori milanesi⁴) abbia scelto la torre per il suo esplicito significato simbolico di sostegno delle insegne di Carlo V poste a dominare lo stato di Milano, ma dall'osservazione del disegno preparatorio per il dipinto (conservato

no con poteri quasi sovrani, per ben due secoli, quella cospicua borgata» (Calvi, *Patriziato*, p. 454).

³ Una buona lettura della politica patrimoniale attuata nei secoli dagli Stampa di Soncino si legge ora proprio sulle pagine del medesimo «Archivio Storico Lombardo»: Dionisio, *Stampa di Soncino*, e Dionisio, *Investimenti Stampa*.

⁴ Curiosamente, le fonti della veduta milanese restituita dal Vasari nell'affresco della sala di Leone X non sono ancora state studiate; non se ne trova menzione neppure nel volume di Gambi - Gozzoli, *Milano*. Il rilievo degli edifici milanesi non sembra da riferire a Vasari in prima persona perché l'artista soggiornò sicuramente a Milano solo nel mese di maggio del 1566. È stato supposto che nel 1541, in occasione del solenne ingresso di Carlo V nella capitale lombarda, il pittore aretino – sulla via di Venezia – fosse già passato in città; tuttavia a tale data la torre di palazzo Stampa non era ancora stata costruita (come si vedrà, venne completata nel 1548, quasi certamente in occasione dell'entrata trionfale in città del principe Filippo d'Asburgo), per cui Vasari dovette valersi di un informatore locale aggiornato per ottenere, intorno al 1560, il rilievo delle eminenze cittadine da riportare nell'affresco. Anche a Giovanni Agosti piacerebbe che fosse condotta «una ricerca seria sugli informatori vasariani per l'area lombarda» (Agosti, *Scrittori*, p. 93). Qualche traccia si può seguire nel carteggio vasariano solo entro la metà del secolo, quando Paolo Giovio sembra dare appuntamento all'amico aretino in città («Et se la guerra non ci impedisce, vi rivedrò a Milano», scrive il 29 gennaio 1548; Giovio, *Lettere*, t. 2, pp. 118 e 120, anche 31 marzo 1548) e il generale degli Olivetani, frate Ippolito, tra il 1545 e il 1547 spesso residente nel monastero di San Vittore della capitale lombarda, mantiene rapporti con il pittore, che da tempo stava eseguendo diverse opere per il suo ordine (cfr. Frey, *Literarische Nachlass Vasaris*, I, pp. 215 e 144-145, 155, 207: nella lettera del 13 novembre 1547, spedita da Perugia, anche Ippolito fa riferimento a un imminente incontro a Milano con Vasari).

agli Uffizi, n. 626 F; *fig. 76*) si ricava che la mole doveva svolgere una funzione realmente catalizzante nel panorama cittadino⁵. Essa segnalava la presenza del palazzo, uno dei pochi fatti erigere da un milanese alla metà del Cinquecento, quando a una diffusa ricchezza non corrispose nell'ex capitale sforzesca la traduzione del benessere in immobili urbani privati di rilievo (come accadde invece a Venezia o a Genova), nonostante le *Constitutiones Domini Mediolanensis* promulgate nel 1541 avessero esplicitamente previsto la possibilità di favorire «quicumque in aliqua ex Civitate huius domini laute aedificare voluerit»⁶. È ben vero che Vasari, nei suoi *Ragionamenti*, attribuisce valore di visione realistica solo ad altri tre elementi del panorama delineato («mi par di vedere il ritratto di Milano: io riconosco il castello, la Tanaglia, ed il duomo»), tuttavia egli usò la torre anche per qualificare la porta Ticinese («che è quella più alta»), ove ambientò il fulcro del combattimento⁷, sottolineandone comunque il valore di punto focale.

(SEGUE)

⁵ Per la *Presa di Milano* dipinta per la sala di Leone X in collaborazione con Giovanni Stradano: Allegri - Cecchi, *Palazzo Vecchio*, pp. 114 e 123. La scena rappresentava la presa di Milano condotta nel dicembre del 1521 da parte di Prospero Colonna al comando delle truppe pontificie, svizzere e imperiali contro i Francesi guidati dal marsciallo di Lautrec. Per il disegno degli Uffizi: Barocchi, *Disegni del Vasari*, pp. 29-30.

⁶ Questo passo delle *Constitutiones* è stato giustamente messo in luce da Scotti, *Profilo*, pp. 98-99.

⁷ Vasari, *Ragionamenti*, pp. 160-161.

4. GLORIA E DISPETTO: IL RAPPORTO PUBBLICO CON PIETRO ARETINO

Uno dei principali segnali della fortuna toccata a Massimiliano Stampa alla fine dell'esilio sforzesco e negli anni dell'ultima restaurazione di Francesco II è costituito dalla pubblicità esplosa intorno alla relazione intessuta con Pietro Aretino, che per circa un decennio annoverò il conte milanese tra i potenti della terra da adulare, compiacere e intrattenere. Il primo volume delle *Lettere*, che rese celebre il rapporto con la pubblicazione di ben dieci epistole e una dedica indirizzate dal letterato toscano al marchese di Soncino, apparve a Venezia per i tipi di Marcolini nel gennaio del 1538 e, in una seconda edizione leggermente modificata, nel mese di settembre dello stesso anno, a rendere universalmente pubblica una situazione che di fatto, proprio in quel medesimo 1538, si era in realtà modificata sostanzialmente. Il disfavore imperiale indusse in quei tempi l'Aretino a non annoverare più lo Stampa tra i propri protettori, e il marchese di Soncino venne da allora disprezzato per la sua supposta ridimensionata liberalità. Nel secondo libro delle *Lettere*, pubblicato dal Marcolini nel mese di agosto del 1542, l'ira del letterato toscano dilagò

senza argini in tre missive velenose. Il mutamento di partito venne rimarcato precocemente anche nella *Vita di Pietro Aretino* pubblicata dal Berni nel 1538 in cui si legge esplicitamente: «[...] poi che [lo Stampa] cessò di empiervi la voragine della insaziabil canna della gola, non lo badaste più»⁹². Ma non fu, di fatto, il decremento della munificenza dello Stampa a stancare l'Aretino, bensì la sua perdita di potere reale: fustigando pubblicamente il marchese di Soncino, il toscano voleva dimostrare la propria indipendenza nei confronti dei maggiori della terra, asserviti tutti al giudizio della sua penna e costretti per contro a ricompensarlo a peso d'oro. Puntando sullo Stampa però, il polemista scelse un bersaglio facile, che aveva goduto di enorme fama e potere e li aveva perduti entrambi, pur essendo riuscito a incrementare considerevolmente il proprio patrimonio personale di titoli e beni.

La prima lettera nota inviata da Pietro Aretino a Massimiliano Stampa è datata 21 gennaio 1530 e dimostra già una stabilita consuetudine tra i due corrispondenti⁹³; si tratta di un ringraziamento del letterato, che aveva ricevuto dal conte milanese una veste di velluto e damasco e un saggio «ricamato di cordoni d'oro ricchissimamente [...], dono conveniente a la grandezza vostra più che alla bassezza mia»⁹⁴. Per parecchi anni Massimiliano provvide a inviare all'Aretino doni di abbigliamento di pregio (camicie e scuffiotti ricamati d'oro e di seta, «berrette di velluto tempestate di puntali d'oro smaltato», grembiuli da donna, sagli, di cui uno «miracoloso, e il groppo d'oro tirato che lo fregia intorno col peso di 10 libbre, fa stupire», collane e altro ancora) alternandoli con borse di denaro e promesse di doni, spediti a Venezia per mezzo di emissari⁹⁵.

⁹² Pietro Aretino al marchese di Soncino, 5 aprile 1538; cito dal commento di Francesco Erspamer in Aretino, *Lettere II*, p. 39, n. 20.

⁹³ Aretino, *Lettere libri sei*, I, 28, p. 24. Questa è la prima edizione della raccolta di lettere dell'Aretino (ora riedita nell'edizione nazionale: Aretino, *Lettere I-VI*); in tempi recenti sono state pubblicate altre edizioni moderne (non complete) delle lettere, tra cui si ricordano: (Aretino), *Lettere sull'arte*; Aretino, *Lettere I-II*; Aretino, *Lettere I*; Aretino, *Lettere II*. Per un pionieristico esame del rapporto Tiziano - Aretino - Massimiliano Stampa: Cavalcaselle - Crowe, *Tiziano*, I, p. 327.

⁹⁴ Le lettere note inviate da Pietro Aretino allo Stampa recano queste date: 21 gennaio 1530, 7 gennaio e 8 ottobre 1531, 7 agosto 1533, 1 giugno 1535, 25 novembre 1535, 25 dicembre 1536, 10 gennaio e 10 giugno 1537, 5 aprile e 20 novembre 1538, 3 ottobre 1539, 16 dicembre 1540 e 2 aprile 1541 (cfr. Aretino, *Lettere I, ad indicem*). Si conoscono anche alcune lettere inviate dallo Stampa all'Aretino nelle date: 29 settembre 1530 (ma probabilmente 1529, perché la risposta dell'Aretino è datata 21 gennaio 1530), 15 novembre 1530, 9 giugno e 20 agosto 1531, 28 settembre e 20 novembre 1534, 31 luglio 1535, 14 aprile e 12 maggio 1536, 2 ottobre 1538 (cfr. *Lettere scritte all'Aretino*, II, pp. 71-76).

⁹⁵ Massimiliano Stampa cita «messer Gianandrea Vimelcato» (Vimercati) che consegna all'Aretino la veste e il saggio (29 settembre 1529), un «signor Gaspere» che ha

Il rapporto intercorso tra l'Aretino e Massimiliano Stampa è quindi precoce, risalendo a prima del 1530, quando lo stato di Milano versava in gravissime condizioni e lo Stampa viveva in esilio accanto al suo duca. È possibile che l'incontro tra i due sia avvenuto durante un viaggio di Massimiliano a Venezia compiuto dopo l'arrivo in laguna del toscano, o che forse sia stato propiziato da Ermes Stampa, rimasto a Padova per alcuni anni, oppure che abbia avuto luogo a Mantova, dove gli Stampa erano bene accetti a corte e dove l'Aretino soggiornò più volte tra il 1524 e il 1527. In mancanza di dati, conta rilevare l'intensità del rapporto epistolare e la sua pubblicità, che pose per qualche anno lo Stampa tra i principali personaggi italiani adulati dallo scrittore toscano. Certo è che Massimiliano poté frequentare reiteratamente l'Aretino durante il mese di ottobre del 1530, quando soggiornò in laguna al seguito di Francesco II.

L'8 ottobre 1531, subito dopo aver ricevuto dallo Stampa una borsa contenente 100 ducati, Pietro Aretino inviò al conte milanese un emissario, Rosello Roselli di Arezzo, carico di doni. Si trattava di puntali di cristallo, di uno specchio pure di cristallo, di una medaglia di Luigi Anichini raffigurante Marte (un soggetto adatto alle raccolte di un militare di primo piano) e di un quadro da stanza dipinto da Tiziano raffigurante un *San Giovanni Battista adolescente*, doviziosamente descritto, sebbene a tutt'oggi non identificato:

La medaglia dove era sculpito per man di Luigi Annichini la effigie di Marte, non stava bene senza la compagnia dei puntali di cristallo orientale che io, con uno specchio pur di detta materia e un quadro di mano del mirabile Tiziano, vi mando per Rosello Roselli, mio parente. E non dovete, signor, pregiare il dono, ma l'artificio che lo fa di pregio: guardate la morbidezza de capegli innanellati e la vaga gioventù del San Giovanni; guardate le carni sì ben colorite che ne la freschezza loro simigliano neve sparsa di vermiglio, mossa dai polsi e riscaldata dagli spiriti de la vita. Del cremisi de la veste e del cerviero de la fodera non parlo, perché al paragone il vero cremisi e il vero cerviero son dipinti

recato da Venezia un dono dell'Aretino, contraccambiato per mezzo di «messer Erasmo Gisolfo» (15 novembre 1530, da Cremona), un «signor Gioambattista» e il «signor Ambasciatore», Benedetto da Corte (20 agosto 1531); Aretino ricorda i nomi degli «intermediari» Gianandrea Vimercati (21 gennaio 1530), Rosello Roselli, «suo parente» (8 ottobre 1531), Benedetto da Corte (10 settembre 1532), Andrea Calvo (1 giugno 1535), Paolo Crivelli (10 ottobre 1535), Ottaviano Visconti (25 dicembre 1536), mentre più volte cita il nome dello Stampa scrivendo al «cavalier Coffienza» (Confienza), ovvero Ludovico Longoni (cfr. Aretino, *Lettere I, ad indicem*).

ed essi son vivi; e l'agnello che egli ha in braccio, ha fatto belare una pecora, tanto è naturale [...].⁹⁶

La lettera dell'Aretino è carica di *topoi* convenzionali (la pecora che bela nel riconoscere l'agnello, la 'vitalità intrinseca' del cremisi e della pelle di lince), ma è molto aggiornata nell'accostare la preziosità dei cristalli di rocca di provenienza orientale con la medaglia all'antica e il felice dipinto di Tiziano che rivaleggia con la natura nel dare vita a ciò che parrebbe inanimato. Il pacco veneziano è quindi un *kit* da Kunst-und-Wunderkammer in miniatura, precoce e moderno, spedito dall'Aretino a un personaggio che avrebbe dovuto apprezzarne il contenuto, non tanto importante per il suo 'pregio' quanto piuttosto per l' 'artificio' in esso paleato. Purtroppo non conosciamo la reazione del conte di Trumello e Rivolta di fronte ai doni veneziani: non a caso solo una piccola scelta delle missive da lui inviate all'Aretino venne pubblicata nel 1552 tra quelle indirizzate al polemista toscano: qui manca ogni data tra il 20 agosto 1531 e il 28 febbraio 1534.

Si fatica pure a ricostruire l'entità degli altri doni inviati dall'Aretino allo Stampa, anche se si trattò per lo più di scritti, talvolta gentilmente fatti pervenire, tramite lo Stampa stesso, anche al duca di Milano. Nel 1535 il letterato dedicò a Massimiliano la prima versione, in tre libri, dell'*Umanità di Cristo*, segnando il momento di maggiore intensità del legame con questo munifico benefattore milanese⁹⁷: il manoscritto venne presentato al castellano di Milano dal gioielliere-letterato dalle forti propensioni eterodosse Paolo Crivelli⁹⁸, che faceva per affari la spola tra Milano e Venezia e intanto distribuiva i componimenti dell'Aretino. In particolare, nell'ottobre del 1535, egli fu a Milano per omaggiare i più potenti militari imperiali di stanza in Lombardia: Giovanni Battista Castaldo, Antonio de Leyva e, attraverso Andrea Calvo, anche Massimiliano Stampa, che promise in cambio dei versi «un tal presente ch'el se haverà da ricordar di me in eterno»⁹⁹. Probabilmente travolto dal precipi-

⁹⁶ Aretino, *Lettere I*, pp. 69-71. La lettera si trova citata, senza ulteriori aggiunte, in ogni monografia su Tiziano; per l'invio del dipinto allo Stampa: Bora, *Cultura figurativa*, p. 54 nota 10.

⁹⁷ La dedica fu mantenuta nell'edizione Marcolini delle *Lettere* del gennaio e del settembre 1538, ma fu soppressa nell'edizione Marcolini del 1542, in quanto i rapporti Stampa-Aretino si erano ormai incrinati (cfr. Aretino, *Lettere I-II*, p. 435, n. 342).

⁹⁸ Paolo Crivelli era il fratello del ritrattista Francesco Crivelli, sul quale si tornerà nell'appendice del libro in quanto in stretti rapporti con Agostino Decio.

⁹⁹ *Lettere scritte all'Aretino*, I, p. 271 (Paolo Crivelli, da Milano, a Pietro Aretino, 10 ottobre 1535). Su Paolo Crivelli, letterato dall'eterodossa religiosità che ben si accompagnava a quella di Andrea Calvo, cui venne presentato da un suo parente non a ca-

tare degli eventi lombardi intervenuto solo tre settimane dopo, il castelano di Milano non fu invece così munifico come si attendeva l'Aretino, che di lì a poco volse le spalle al suo protettore milanese, accusandolo di essere troppo assorbito dai propri assilli personali per ricompensare adeguatamente le fatiche letterarie ed encomiastiche indirizzategli; nelle lettere lo Stampa cessò quindi di essere la «gloria de la fede e de la liberalità italiana» per subire indirizzi sferzanti e ironici, che ne accusarono la «pigrizia de la cortesia»¹⁰⁰.

Dal 1538 Pietro Aretino coinvolse dunque anche lo Stampa in una delle clamorose rotture che già lo avevano opposto ad altri potenti, come Clemente VII e Federico Gonzaga, ma nel caso del conte milanese non reputò necessario cercare poi una conciliazione (come fece con gli altri personaggi), lasciando che la relazione epistolare si esaurisse da sola. Fanno eccezione tre lettere inviate fra il 12 novembre 1539 e il 9 marzo 1540 al «cavalier Confienza», ovvero il futuro maestro delle cerimonie della corte milanese Ludovico Longoni¹⁰¹, che era in ottimi rapporti con Massimiliano Stampa, in cui – per ingraziarsi in realtà il destinatario – nuovamente il letterato esalta la liberalità del conte: «[...] la mente mia, adescata da la vaghezza della sua pompa [si riferisce a un letto fatto spedire all'Aretino dal cavalier Confienza per conto dello Stampa], moverà in modo la generosità de lo stile e de la invenzione datami da madre natura, che spero dar fama a le carte in cui debbo spiegare gli onori del leal marchese di Soncino»¹⁰²; con l'esaurirsi dell'interesse verso il cavalier Confienza, che mediò una riconciliazione tra il letterato e il duca di

so «amicissimo» del segretario dello Stampa, ha recentemente scritto Massimo Firpo (*Artisti, gioiellieri, eretici*, al cui indice rimando).

¹⁰⁰ Aretino, *Lettere I*, p. 238 (lettere di Aretino a Gonzalo Peres, 8 aprile 1537); Aretino, *Lettere II*, pp. 381 e 390 (lettere al cavalier Confienza, 9 marzo 1540, e a Massimiliano Stampa, 5 aprile 1538). Con il 1541 il rapporto epistolare sembra cessare (o per lo meno non si trovano più lettere indirizzate allo Stampa o da quest'ultimo all'Aretino nella corrispondenza raccolta nel XVI secolo).

¹⁰¹ Nessun commentatore delle *Lettere* dell'Aretino ha finora identificato il «cavalier Coffienza», milanese, che fu il mediatore della riappacificazione del polemistà toscano con il duca di Mantova. Si tratta di Ludovico Longoni, che compare nei documenti di Milano come cavalier Confienza quando viene nominato, e poi confermato, maestro delle cerimonie. Cfr. ASM, Sforzesco (potenze sovrane) 123, 7 dicembre 1555: Ferdinando Alvarez de Toledo, duca d'Alba, nomina maestro delle cerimonie il cavalier Confienza, con stipendio di 240 scudi l'anno; ASM, RCS XXII, 4, c. 44v, 14 luglio 1559: nomina di Ludovico Longoni, il cavalier Confienza, a maestro delle cerimonie da parte del governatore Consalvo Fernandez de Cordova, duca di Sessa; ASM, Sforzesco (potenze sovrane) 123, 14 aprile 1561: Ferdinando Francesco d'Avalos, marchese di Pescara, ordina che sia saldato un debito con il cavalier Confienza, maestro delle cerimonie, ammontante a circa 400 scudi.

¹⁰² Aretino, *Lettere II*, p. 359, n. 164 (19 febbraio 1540).

Mantova, tornò a sopirsi pure quello per Massimiliano. L'ultimo riferimento al rapporto diretto Stampa-Aretino è contenuto in una lettera spedita da Milano a Venezia da Giovan Tommaso Bruno il 27 agosto 1541: «[...] ho parlato al conte Massimiano Stampa, et ha promesso mandarvi un presente con un suo». Proprio questa missiva, in cui si citano Alfonso d'Avalos, Giovanni Battista Castaldo e Ottavio Farnese, svela i nomi dei veri astri del panorama imperiale padano del tempo, ormai da preferire allo Stampa, che nel quinto decennio riuscì a gestire solo un potere familiare e feudale circoscritto, senza imporre i propri maneggi alla ribalta internazionale¹⁰³. Nell'*Ipocrito*, dato alle stampe nel 1542, Aretino inserì un breve inciso, assai ambiguo, sulla liberalità di Massimiliano e lo citò ancora fuggevolmente ne *Le carte parlanti* (stampate nel 1543)¹⁰⁴; dopo, fece calare un pesante silenzio sul nome dell'ambizioso conte milanese.

(SEGUE)

¹⁰³ *Lettere scritte all'Aretino*, II, p. 166.

¹⁰⁴ Non credo che l'affermazione di Ipocrito «adesso, dal conte Massimiano Stampa in fuori, ognuno è diventato spilorcio» vada interpretata in senso positivo, come proposto dalla maggior parte della critica; penso piuttosto che il significato sia «adesso, a partire dal conte Massimiano Stampa, tutti sono diventati spilorci», a ribadire quanto più volte affermato nelle lettere (cfr. Aretino, *Ipocrito*, p. 327). Il titolo con il quale *Le carte parlanti* furono date alle stampe è in realtà *Dialogo di Pietro Aretino, nel quale si parla del giuoco con moralità piacevole*; quando venne ristampato, nel 1650, il *Dialogo* assunse il titolo ancora oggi in uso. Il riferimento allo Stampa qui contenuto è assolutamente marginale e, come ne *L'Ipocrito*, sottilmente ambiguo: «Carte: Esultiamo in cimbalis et organo, quando un marchese di Sonzino e un priore di Barletto cavalieri egregi, si confortano co' nostri spassi» (cito da Aretino, *Carte parlanti*, p. 144; nonostante il titolo, il testo riprende l'edizione del 1543).

VII

GLI STAMPA E LE ARTI

1. «CUXAGHO È FATTO PER PIACER DELLI SIGNORI DE MILANO»

Chi arrivi oggi al castello di Cusago (*fig. 88*), raggiungibile da Milano a pochi chilometri da Baggio, non può che dolersi nel constatare l'abbandono della sua struttura (destinata a un improprio uso agricolo assai degradato) e l'assedio di villette dalla triste mediocrità che ormai lo cinge e altera in modo irreversibile il rapporto con l'ubertosa campagna circostante, conservato intatto dall'edificio fino a un decennio fa.

Eppure, dal momento della sua fondazione, voluta a scopo militare da Bernabò Visconti (ma il primo maniero venne distrutto durante la Repubblica Ambrosiana) e poi ancora dopo il ripristino promosso da Ludovico il Moro ¹, il castello di Cusago – forse il più vicino alla capitale tra le rocche costruite *extra moenia* – si ergeva al centro di una zona ricchissima di cacciagione, nella frescura di una campagna alimentata da innumerevoli corsi d'acqua e caratterizzata da un'elevata produttività agricola. Se tale valenza fu valorizzata soprattutto dagli Stampa nel quadro di uno sfruttamento intensivo dei terreni acquistati con massicce campagne di accorpamento degli stessi, l'importanza venatoria aveva qualificato fin dalla sua fondazione il sito, amatissimo ritrovo degli svaghi della corte milanese già ai tempi di Filippo Maria Visconti ².

¹ Prima di tornare tra le proprietà del Moro, che lo riqualificò considerevolmente, il castello era passato da Galeazzo Maria Sforza al conte Taddeo Manfredi, costretto a ritirarsi a Milano in seguito alla cessione della rocca di Imola agli Sforza (cfr. Vaglienti, *Cacce*, p. 204).

² Vaglienti, *Cacce*.

La semplice struttura quadrilatera dell'edificio, dotato all'interno di un cortile porticato a otto arcate solo nel lato che corre lungo la fronte, qualifica il panorama locale mediante la presenza in facciata di una robusta torre merlata digradante (che originariamente ospitava un orologio). La massiccia cortina del prospetto si ingentilisce però nell'angolo di destra grazie a una loggia sostenuta da tredici archi a tutto sesto; sia la loggia sia il porticato interno – con i numerosi capitelli a fronte equina scolpiti – costituiscono oggi i più evidenti segni del ripristino residenziale dell'edificio voluto da Ludovico il Moro ³, che nel 1496 ospitò a Cusago anche l'imperatore Massimiliano d'Asburgo durante le sue visite nel Milanese. In realtà, i lavori di ricostruzione del maniero per riconvertirlo da rudere militare-venatorio in moderna residenza cortese furono più radicali di quanto oggi testimoniato dopo le molte spoliazioni subite ⁴, soprattutto in quanto la decorazione marmorea profusa non solo nella loggia e nel portico ma anche nel grandioso ingresso (non più esistente in quanto fatto rimuovere proprio da Massimiliano Stampa, come si vedrà tra breve) tendeva unitariamente a svolgere un programma di esaltazione delle virtù ducali con *exempla* umanistici tratti dalla storia classica, dalla mitologia e dalla Bibbia in una commistione assai cara agli Sforza, che vi vollero esibire la rappresentazione del proprio potere.

Sotto il profilo degli investimenti economici, Cusago fu al centro dei traffici dello Stampa. Dalla donazione del primo nucleo del latifondo, elargito da Francesco II a Massimiliano l'1 luglio 1525 ⁵, all'acquisto di alcune migliaia di pertiche di terreno (comprendenti finalmente anche il castello e il parco) effettuato l'11 maggio 1531 si passò, secondo una testimonianza redatta poco dopo la morte del marchese, nel 1556, a un dominio esteso su ben 22.000 pertiche di terreno, corrispondenti a circa 1.450 ettari, equivalenti a una superficie pari a una volta e mezzo l'area della capitale sforzesca compresa all'interno dei bastioni spagnoli o a

³ «La Maura, la Sforzesca, el bel Cusago / Da lui [Ludovico il Moro] con gran bellezza fatti fuoro [...] / Et han cangiato la sua prisca imago»: così Galeotto del Carretto canta il rifacimento delle dimore agricole suburbane promosso dal Moro (per brevità cito da Schofield, *Ludovico il Moro*, p. 134). Anche il titolo del carne dedicato da Giovanni Alberto Bossi al castello di Cusago è indicativo del rinnovamento voluto dal Moro: «Io. Alberto Bosii Cle. Med. Silva de amoenitate Cusagii quam quidem villam Ludovicus cognomento Maurus erexit» (cito da Bondioli, *Cusago*, p. 342). Sempre per Cusago: Mongeri, *Castello di Cusago*; Fumagalli - Sant'Ambrogio - Beltrami, *Reminiscenze*; Perogalli - Bascapé, *Castelli*, p. 166. Dopo averlo rinnovato, il Moro donò il castello di Cusago alla moglie, Beatrice d'Este (28 gennaio 1494) e alla sua morte ne cedette l'uso alla favorita Lucia Marliani (cfr. Bondioli, *Cusago*, p. 339).

⁴ Ulteriori saccheggi e devastazioni sono intervenuti ancora durante e dopo la seconda guerra mondiale.

⁵ ASMn, CSS 335; ASM, Feudi camerati 233 bis.

quattro volte il pur grande parco ducale del castello di Milano⁶. Gli Stampa mantennero e incrementarono continuamente la proprietà, tanto che alla morte dell'ultimo membro della famiglia, Massimiliano Cesare Stampa, nel 1876, il castello era ancora annoverato tra i beni della casa; passò quindi ai Casati, restando in mano privata fino ai nostri giorni.

Cusago fu la residenza preferita di Massimiliano negli anni che seguirono la remissione della sua carica di castellano, sia in quanto i lavori di costruzione del palazzo di Milano rendevano disagiata il soggiorno cittadino, sia perché il controllo e l'amministrazione di un fondo così ingente richiedevano senz'altro la sua presenza in loco. Nell'atto di acquisto del nucleo centrale dei beni di Cusago, per i quali Massimiliano (nel 1531) versò alla camera la considerevole somma di 14.000 scudi d'oro, sono ricordati i toponimi e le estensioni dei fondi annessi al nucleo centrale, costituito

de sedimine uno magno a nobili, appellato il Palazzo de Cusago, sito in dicto loco Cusaghi, quod est cum suis aedificijs, cameris, solaris, porticis, canepis, stallis, horto, zardino appellato il Staccadello, putheis, necessarijs, salis, coquinis et alijs suis juribus et pertinentijs, cui coheret a tribus partibus strata, ab alia Steccatum Cusaghi [...].⁷

A Cusago la lapide che ricorda il nome del primo marchese di Soncino campeggia sul torrione centrale, sebbene, allo stato attuale delle ricerche, non sembri che in questo castello lo Stampa abbia fatto intraprendere grandi lavori. Negli anni Trenta i maggiori milanesi si incontrarono talvolta anche qui, associando gli affari economici e politici con la caccia e la generosa cucina dell'ospite⁸. Cristina di Danimarca assistette a Cusago, nel maggio del 1534, alla sua prima rappresentazione teatrale italiana e poi vi soggiornò più volte (nel 1535 addirittura per un'estate intera), mentre Francesco II non accompagnò mai la brigata ducale nei suoi

⁶ ASMn, CSS 111, not. Giuliano Pessina, copia a stampa dell'acquisto dei beni di Cusago, 11 maggio 1531; ASM, Fondi camerali p.a. 103, Cusago, 7 ottobre 1556: Alessandro Castello contesta la legittimità delle proprietà di Cusago, estese non solo sui terreni, ma comprendenti anche diritti d'acque e dazi. Per un computo delle enormi proprietà degli Stampa a Cusago: Comincini - Mulazzani - Palestra, *Palazzo*; Dionisio, *Stampa di Soncino*, pp. 212 e 214.

⁷ ASMn, CSS 111, not. Giuliano Pessina, copia a stampa dell'acquisto dei beni di Cusago, 11 maggio 1531. La prima donazione da parte di Francesco II a Massimiliano di alcuni beni di Cusago risale però al 1525.

⁸ Le notizie di questi incontri sono frequenti nel carteggio sforzesco; per esempio il 6 giugno 1532 a Cusago si recarono per un banchetto, oltre allo stesso Massimiliano Stampa, Alessandro Bentivoglio, luogotenente-governatore dello stato, Domenico Sauli, banchiere destinato a diventare presidente del magistrato ordinario, e Lorenzo Zaffardo, oratore del duca di Mantova a Milano: ASMn, Archivio Gonzaga (esteri) 1658.

festeggiamenti campestri⁹; in precedenza, anche Beatrice d'Este aveva molto amato villeggiare a Cusago.

Si è già ricordato il sontuoso allestimento di paramenti e arredi tessili predisposto nel 1534 da Massimiliano Stampa nelle stanze destinate a Cristina di Danimarca, ma la nota-spese inviata alla tesoreria imperiale nel 1536¹⁰ dimostra che se le cifre investite per i paramenti furono principescamente favolose, per Cusago non vennero però commissionate decorazioni fisse di qualche rilievo¹¹, secondo una linea mantenuta inalterata per secoli dalla famiglia. Dall'inventario delle suppellettili redatto nel 1658 in occasione della morte di Massimiliano Stampa, quinto marchese di Soncino, nel castello ducale risultano infatti conservate quasi solo opere su carta chiaramente seicentesche, senza che si incontri traccia di dipinti ascrivibili a epoche precedenti¹².

Due carmi di Giovanni Alberto Bossi, un *clericus* originario di Busto Arsizio che fu precettore degli Sforza, riscoperti e pubblicati da Pio Bondioli nel 1931, consentono di conoscere l'aspetto del castello all'epoca del Moro (vennero composti probabilmente tra il 1489 e il 1494): qui, oltre alla descrizione della campagna e della fauna da giardino delle delizie che la popolava, s'incontra l'ammirata esaltazione del portale d'ingresso del palazzo, «ianua tam lata quam [...] ampla», rilevata da dorature diffuse e risplendenti¹³. Qualcosa dell'aspetto di tale, oggi poco no-

⁹ Le notizie riguardanti i soggiorni di Cristina a Cusago si ricavano dalle lettere indirizzate a Francesco II da Benedetto da Corte, oggi in ASM, Sforzesco 1414.

¹⁰ AGS, Estado 1181, 51 sgg., 6 febbraio 1536.

¹¹ Secondo la testimonianza fornita dal fascicolo cusaghese del 1891, nel palazzo sussisteva traccia di cicli mitologici affrescati nel XV secolo, ma è plausibile che essi siano stati ricoperti con i sontuosi paramenti acquistati nel 1534. Da un documento pubblicato da Janice Shell (*Pittori in bottega*, p. 32) sappiamo che «in quadam sala Illustrissimi domini Ludovici in loco de Cusago» erano stati collocati, nel 1484, dei pannelli decorativi dipinti a rose e altri soggetti (a imitazione di arazzi?) eseguiti da Giovan Pietro da Corte.

¹² Nel palazzo di Cusago, che fu una delle residenze favorite del quinto marchese di Soncino – nato nel 1613 e condannato nel 1640 per aver ordinato tre omicidi, poi esule a Napoli e riscattatosi con dispendiose campagne militari – erano conservati solo «Due quadri sopra la carta, uno de' quali è il sommario dell'effigie de imperatori et l'altro è la descrizione del regno di Spagna; Quattro quadri di carta delle quatro Parti del Mondo; Altro quadro di carta con la descrizione del Stato di Milano; Un altro quadro come sopra de la descrizione d'Italia; Duoi quadri grandi de paesi senza cornice; Duoi quadri longhi di carta, sopra quali uno è descritto Venetia, et l'altro Londra; Cinque quadretti piccoli de paesi sopra la carta; Un quadro sopra la carta con l'effigie della chiesa del Duomo di Milano; Numero otto quadri di paese frusti et rotti» (ASMn, CSS 44: ho stralciato dall'elenco la nota delle altre suppellettili di Cusago, dove all'epoca non risultano naturalmente più i paramenti ordinati nel 1534).

¹³ Bondioli, *Cusago*; su questa descrizione e sul Bossi: Agosti, *Bambaia*, p. 63 e nota 74, p. 93. Per quanto riguarda il portale, riprendo per esteso la descrizione ricavata dal te-

to, ingresso trionfale del castello, definito nel 1491 da un corrispondente di Isabella d'Este «una porta de marmore intagliata, bela como quele opere de la Certosa»¹⁴, negli anni dell'acquisto di Massimiliano Stampa è ricostruibile grazie ai verbali di interrogatori redatti nel 1557, quando Anna Morone dovette fronteggiare richieste che rivendicavano alcune possessioni di Cusago. Il primo interrogatorio registra la testimonianza di un sarto, mentre gli altri riportano le deposizioni degli abitanti di Cusago e dintorni, cui venne richiesto di dire se il valore del castello fosse diminuito o meno dopo il suo acquisto da parte di Massimiliano Stampa.

[Andrea De Datori, *quondam* Battista, sarto, giovedì 25 marzo 1557] Io non sono ingegnero et attendo alla mia Arte et per questo non so dire il valore de quelli Beni maximamente il ditto anno di 1531 [l'anno dell'acquisto di Cusago dalla camera milanese]; è vero che Cuxagho è fatto per Piacer delli Signori de Milano, come è notorio; [dice] che è vero che nel tempo che fu fatto la ditta vendita ch'al Castello o vero Pallazzo de Cuxagho li era una porta Regale de marmoro intagliata con l'arma sforzescha et immagini de homini et donne di marmoro de relevo, la qual porta il prefatto signor Conte la fece distruer et portar via quelle statue, quale intese dire che li havea fatto portare a Milano al suo palazzo.

[Dionigi Rizio *quondam* Domenico di Muggiano, 4 marzo 1557] È vero che doppo ch'el Signor Conte è andato al possesso de Cuxagho [Dionigi] ha visto che è statta butà via la porta del Pallazzo de marmoro con diverse statue di preda.

[Gian Giacomo Della Costa *quondam* Stefano, 13 marzo 1557] Io mi ricordo haver visto che doj anni avanti ch'el Conte Maximiliano comprasse Cuxagho, che li era la porta dil pallazzo con figure di marmoro de relevo et altri ornamenti.

[Nicola Prevedoni *quondam* maestro Pietro, 13 marzo 1557] La ditta porta era bellissima con huomini di marmoro di zà et di là, et di sopra

sto del Bossi dal Bondioli: «Sopra l'arco della porta d'ingresso, la biscia visconteo-sforzesca; poi l'impresa del Moro [le secchie] e quindi una complessa decorazione a fianco della porta e lungo le pareti: Tito e Vespasiano e altri imperatori romani [probabilmente simili ai medaglioni che ora si vedono sopra ai capitelli pensili del porticato interno], Cicerone e Virgilio, e altri poeti latini. All'ingresso e nell'atrio, due colonne sostengono l'architrave; e sui loro fianchi nuove rappresentazioni, forse ad affresco: Davide che abbatte il gigante Golia, Giuditta che tronca la testa di Oloferne, le virtù teologali e cardinali, le fatiche d'Ercole, Romolo e Remo sotto la lupa. I motivi classici e cristiani convivono tranquillamente vicini, secondo lo spirito del tempo. Più innanzi, i ritratti di Francesco Sforza, di Galeazzo Maria, di Gian Galeazzo e di Ludovico il Moro» (Bondioli, *Cusago*, p. 344).

¹⁴ Luzio - Renier, *Relazioni*, pp. 108-109 (Galeazzo Visconti a Isabella d'Este).

la porta gli erano altre statue de marmore et le Arme sforzesche, cioè le seggie.

[Maestro Donato da Castello *quondam* maestro Giovanni, 29 marzo 1557] He vero ch'el prefatto Conte Maximiliano fece cavar via le predde de marmore con le figure intagliate.

[Donato de Menosio *quondam* Ambrogio, 2 aprile 1557] Me ricordo che li era una bella porta de marmore bianco con figure relievate al pallazzo, la qualle è statta tolta via per el Conte, et se ricorda fra le altre figure che li era la figura de Golias Gigante et de Davit che l'haveva amazatto con la fronza.

[Francesco Morelli *quondam* Antonio, 3 aprile 1557, dice] Che se racorda quando el Conte Maximiliano fece butar via la porta del Pallazio la qualle haveva dentro diverse figure de marmore intagliate, et una haveva un Golias et David con la fronda che le ho visto mille volte, et gh'era l'arma ducale con le segie, bisca et aquila, le qual il detto Signor Conte fece tuor via et le fece rimetter a suo modo.

[Giovan Angelo Pioltini *quondam* Gabriele, 6 aprile 1557] La porta grande di marmore [...] era una delle belle porte che fusse mai nel Statto de Milano.¹⁵

Alcuni testimoni citano gli stemmi sforzeschi e l'impresa delle «segie», cioè dei secchi dogati e del tizzone ardente, adottata per primo da Galeazzo II Visconti e poi riutilizzata dai suoi successori, attestando consuetudine e comprensione per le insegne ducali, mentre tra gli *exempla virtutis* civile e biblica ostentati dal portale solo le figure di Davide e Golia sembrano essere state riconosciute dai popolani chiamati a deporre. Purtroppo, di questa che fu «una delle belle porte che fusse mai nel Statto de Milano» non sembra essere restata alcuna traccia: essa, apprezzata da tutti gli interpellati, aveva notevoli dimensioni (se ne riconosce ancora la battuta sulla torre), recava rilievi e medaglioni, senza includere parti affrescate, come aveva invece pensato il Bondioli seguito poi da molti altri. Inoltre, dalle deposizioni citate, sembra di capire che gran parte della decorazione fosse a vista, non interna, formando un complesso di notevole entità decorativa che richiama, ma più in grande, esempi come il Portale del Banco mediceo, la porta Stanga del Louvre o la cappella Colleoni di Bergamo, arretrando forse un po' la data di esecuzione del complesso, da non immaginare commissionato nell'ultimo decennio del Moro.

¹⁵ ASM, Acque p.a. 839 bis (il corsivo all'interno della prima deposizione è mio); la testimonianza del sarto è stata parzialmente pubblicata in Comincini, *Castello*, pp. 160-161.

Seguendo le consuete modalità esecutive lombarde, il portale venne realizzato probabilmente da un'*équipe* di scultori scelti tra quelli attivi presso il duomo o la certosa di Pavia, ma sorprende non trovare traccia della posa in opera di questa impresa nelle carte del periodo. La notizia, riferita dal sarto Andrea De Datori, secondo cui Massimiliano fece trasportare parte dei rilievi smontati da Cusago nella dimora di Milano sembra complicare la motivazione della rimozione del portale, determinata probabilmente non solo dal mutamento del gusto ma pure da una sorta di volontà di appropriazione da parte del castellano di Milano, che ricercava opere d'arte, oggetti e simboli del potere ducale, come attesterebbero anche la concessione imperiale delle suppellettili personali di Francesco II e l'episodio (cui si accennerà tra breve) della collocazione, sulla torre del palazzo Stampa di Soncino di Milano, del globo di rame già fatto apporre dal Moro sulla torre del castello di Vigevano.

Col trasporto della porta ducale di Cusago nel palazzo Stampa di Milano, Massimiliano compì la prima di una lunga serie di spoliazioni in favore della residenza familiare urbana, peraltro proseguita per mano dei suoi eredi fino tutto il XIX secolo:

[A Cusago] grandi targhe dal fronte equino adornavano parimente i pennacchi degli archi verso l'ampia corte centrale, ma vennero asportate alcune decine di anni orsono, e qualcuna di esse può vedersi in Milano, nel cortile del palazzo Stampa, insieme ad una gran piastra da camino in ferro, proveniente da Cusago, la quale porta in rilievo le immagini degli imperatori di Germania Federico, Massimiliano, Carlo e Ferdinando.¹⁶

Se la sequenza cronologica degli imperatori asburgici della piastra da camino fa pensare a una decorazione promossa qualche anno dopo la morte di Massimiliano (1552), è evidente che le «grandi targhe dal fronte equino» erano parte del gruppo di emblemi di Ludovico il Moro collocati nel cortile del palazzo di Cusago e ancora oggi riconoscibili nel cortile del palazzo Stampa di Milano¹⁷. Dopo la scomparsa del primo marchese di Soncino il palazzo venne utilizzato da Anna Morone che provvide a farlo riparare e a mantenerlo in funzione¹⁸; nel 1559 esso venne incluso nel novero delle prestigiose residenze suburbane del circondario di Milano elencate da Bartolomeo Taegio nel suo dialogo *La Villa*¹⁹. Il castello rimase ad Anna Morone Stampa fino alla sua morte, avvenuta nel lu-

¹⁶ Fumagalli - Sant'Ambrogio - Beltrami, *Reminiscenze*, p. 28.

¹⁷ Bondioli, *Cusago*, p. 339 sgg.

¹⁸ Dionisio, *Stampa di Soncino*, p. 218, n. 75.

¹⁹ Taegio, *La Villa*, p. 74.

glio del 1587, quando finalmente tornò al terzo marchese di Soncino, Massimiliano II, e poi passò a suo figlio Ermes, che probabilmente, senza alterarne la struttura quattrocentesca, fece apportare alcune migliorie al palazzo – come attestato dall'esistenza di un camino marmoreo recante alle estremità le cartelle con le lettere «HER» e «STA» (Hermes Stampa) e al centro lo stemma di famiglia, inquartato con l'aquila e il castello turrato, tra due rigogliosi festoni, documentato da una fotografia pubblicata nel 1891²⁰.

(SEGUE)

²⁰ Fumagalli - Sant'Ambrogio - Beltrami, *Reminiscenze*, ill. XIV.

6. DUE PROBLEMATICI INVENTARI

Dal 1587, anno della morte di Anna Morone, diventa ancora più difficile seguire le vicende dei beni mobili di Massimiliano Stampa, ripartiti secondo criteri per ora non perfettamente decifrabili all'interno della famiglia Morone e molto probabilmente mai pervenuti agli Stampa, stanti le disposizioni testamentarie dello stesso Massimiliano⁷⁸. I primi inventari dei beni dei marchesi di Soncino del ramo milanese risalgono al XVII secolo inoltrato: il primo, sorprendente per la modestia di quasi tutte le suppellettili elencate a Milano, Cusago e Soncino, venne redatto nel febbraio del 1622 a poche settimane dalla morte del quarto marchese, Ermete di Massimiliano II, un militare, mentre il successivo, del 1658, fu stilato alla scomparsa del quinto marchese, l'ennesimo Massimiliano, nato nel 1613, sposatosi con la romana Caterina Altemps e costretto a lunghi esili lontano dalla Lombardia a causa di una serie di delitti di cui si era macchiato. Fino al 1658 almeno, gli Stampa dimostrarono di non po-

⁷⁸ Il problema della collezione Stampa è posto in rilievo anche da Rossi, *Palazzo Stampa*, p. 346, che fa riferimento però solo a notizie dei secoli XVII-XIX, quando il patrimonio venne aumentato dai matrimoni e dall'arrivo in casa Stampa di alcune opere già appartenute al cardinal Monti.

ter mantenere adeguatamente il palazzo di Milano, concesso molto presto in affitto a numerosi inquilini per riuscire a disporre di denaro liquido per sopperire perfino a necessità quotidiane: la «dimora [era] usata innanzi tutto come bene immobile, parte di un patrimonio del quale è necessario assicurare la trasmissione mantenendone intatto il valore economico»⁷⁹. Si ricordi però che nel 1595, poco dopo la morte di Marianna de Leyva, Massimiliano Stampa – terzo marchese di Soncino – decise di dividere i propri beni tra i due primogeniti, Ermes e Cristierno, prima di ritirarsi in convento e diventare frate cappuccino in preda alla crisi mistica⁸⁰.

L'inventario del febbraio 1622 venne redatto per tutelare gli interessi di Massimiliano, Ermes, Giovanni, Marianna, Gertrude, Caterina, Teresa Caterina e Barbara Stampa, tutti di età inferiore ai dieci anni e sottoposti alla tutela di Elisabetta Barbò, loro madre. L'elenco è talmente desolante che viene fatto di domandarsi se gli Stampa di Milano non avessero un'altra dimora realmente arredata, ma la residenza della marchesa di Soncino nel palazzo eretto nei pressi della parrocchia di San Giorgio – ribadita scrupolosamente due volte, come di consueto, dal notaio – e l'indicazione dell'esistenza in casa di un armadio dipinto contenente tutti i privilegi, i rogiti e le infeudazioni (i documenti comprovanti il possesso delle enormi proprietà immobili familiari) rendono improbabile l'ipotesi. Al momento della morte del quarto marchese, in famiglia deficitava il denaro liquido (il patrimonio fondiario restando smisurato) ed Elisabetta Barbò si risolse ad affittare porzioni residenziali prestigiose dell'immobile milanese «per far restaurare tutto il palazzo che pativa necessità di restauratione da tutte le parti»⁸¹.

Dunque l'inventario del 1622 elenca pochi mobili di noce e di altri legni ancora più correnti, vecchie sedie di cuoio e utensili di rame e ottone, soffermandosi sulla descrizione di qualche parato da letto (di cui solo uno, evidentemente quello marchionale, sontuoso), di alcune tappezzerie di damasco a liste cremisi e gialle, di «un crocefisso di legno miniato et colorito», riservando due soli elementi interessanti nella «tappazzaria

⁷⁹ Forni, *Dimora milanese*, pp. 28-29. Qui è ben ricostruita la vicenda degli affitti, avviati da Elisabetta Barbò dal 1621 e proseguiti almeno sino al 1651. Il primo inquilino di una porzione meno rappresentativa del palazzo fu Orazio Cardese, cui fece seguito, dal 1624 al 1648, l'affitto di una parte cospicua dell'immobile alla famiglia Amedei (Homodei), di banchieri arricchiti, che nel 1648 subaffittarono l'edificio al gran cancelliere Gerolamo Quijada nel momento in cui trasferirono la propria residenza in palazzo Marino.

⁸⁰ Il testamento di Massimiliano si trova in ASM, Notarile 19301, not. Gian Giacomo Cottica, 23 ottobre 1595.

⁸¹ ASMn, CSS 44, citato e commentato in Forni, *Dimora milanese*, p. 28.

antica di Fiandra a figure con l'arma Stampa et Rangoni pezzi sej» e nell'apparato dell'oratorio, di cui non esisteva finora alcuna altra notizia: «un quadro dell'Adorazione dei tre Magi sopra l'altare nella cappella, con cornice adorata et baldacchino di coramme sopra detto Altare, et suo pendone, et paramenti di damasco, camizi con altri necessari per la celebrazione, con tavolino di noce acanto al altare et quadro sopra di Santo Carlo»⁸².

Una serie di sei arazzi a figure, eseguiti tra il 1544, data del matrimonio Stampa-Rangoni, e il 1557, anno della morte del secondo marchese, Ermes, viene giustamente già definita «antica» nel 1622, fornendo un interessante tassello per inquadrare i mutamenti di gusto anche a livello della fruizione media milanese – penso al notaio che redasse l'elenco –, ma la notizia dell'esistenza della serie conferma l'interesse prestato dagli Stampa, in linea con la tradizione lombarda, per l'accumulo delle tappezzerie figurate, milanesi e non. Quanto alla cappella, a parte la presenza dell'immancabile (alla data) immagine di San Carlo, non sussistono per ora elementi per capire se l'*Adorazione dei Magi* fosse stata commissionata dai predecessori del marchese appena defunto o fosse più recente.

L'inventario del 1658 (redatto alla morte del quinto marchese, Massimiliano⁸³), nel quale vengono elencati gli arredi presenti nei palazzi di

⁸² ASM, Notarile 23322, not. Carlo Corio, 5 febbraio 1622. Tra i paramenti si trovano qui elencati: «Un balduchino de damasco cremesino con franza di seta cremesina con soi pendoni et friso de veluto a torno [...] et suo celaro [...] un altro balduchino di damasco et friso di veluto ricamato d'oro, conforme al paramento da leto infrascritto; Un paramento da letto quadro agugliato sopra detta lettiera di damasco cremesino ricamato d'oro et con pizzi alti alli pendoni et baxi alle cortine di rucami tagliati fini con sua coperta dell'istessa maniera con fedretta piccola d'oro et suo tornaletto dell'istesso in tre pezzi con soi alamari d'oro a suoi luoghi, et un tapeto dell'istessa maniera per bofetto, cio è di damasco con il friso di veluto et con pizzi come sopra; [...] paramento di damasco con friso di veluto et franze di seta di colore tutto cremesino et suo tornaletto senza coperta né tapeto, et tuto usato et vecchio; [...] tapezeria de damasco cremesino e giallo, liste trenta, d'altezza brazza sette e mezzo l'una quasi nuova [cancellato e corretto in 'usata']; [...] spaliera di rasetti gialdi et cremesini liste sessanta tre alte brazza sei; spalera de altri rasetti di Venetia quasi nova colorati altezze over liste quarantaseimezza [...]; una spada nera, et due altre adorata et l'altra in argentato anche con li tri pugnali già dell'Eccellentissimo Signor Marchese».

⁸³ Esula dalla cronologia di questo studio seguire le vicende biografiche di Massimiliano Stampa, che morì nel 1658 senza eredi diretti (suo fratello Giovanni, un militare, divenne infatti il sesto marchese di Soncino), che fu un vero 'don Rodrigo': macchiatosi di omicidi ed esiliato da Milano nel 1640, ottenne il perdono di Filippo IV dopo aver lungamente soggiornato a Napoli e aver patrocinato importanti campagne militari nella guerra del Piemonte. Rientrò a Milano solo nel 1653. Era sposato con Caterina Altemps, figlia del duca Giovanni Angelo di Roma e seguì in questo una lunga tradizione che aveva già visto in passato importanti unioni degli Altemps con milanesi: nel XVI secolo si erano infatti celebrate le nozze tra Wolfgang Hohenemps (Altemps) e Chiara Medici di Mari-

Milano, Cusago e Soncino, è laconico come spesso nelle serie notarili milanesi, ma dà comunque conto di una situazione ben più complessa di quella segnalata nel 1622, anche se resta il problema di stabilire l'origine dei dipinti identificati come antichi, o frusti, o vecchi, o eseguiti su tavola, insomma probabilmente realizzati nel XVI secolo (che qui per comodità di lettura ho contrassegnato con un asterisco), ma che non figurano nell'elenco del 1622. Vennero acquistati con intento collezionistico dal quinto marchese o provenivano da un fondo Stampa non inventariato nel 1622 ma comunque esistente da qualche parte?

Nella sala grande verso il giardino

Un quadro grande con li cornici con sopra il ritratto di Bacho

Un quadro di David con le sue cornici

Tre quadri di fruta mezzani con cornici

Quatro quadri grandi larghi depinti a foggia de drappi, fruttere et altro, con le sue cornici

Un quadro grande con le cornici nere sopra quali vi è depinto certe contadine con una donna che dorme

Un quadro grande senza cornici dove vi è depinta una favola de Dei

Nella camera d'udienza annessa alla detta sala da basso

Due quadri con le cornice mezzane sopra quali vi è depinto il ritratto del Re e della Regina de Spagna

Nel camerino o sia gabinetto abasso verso il giardino, vicino alla camera d'udienza

Quattro quadri di fruttera mediocri con le sue cornici

Dodici quadri di paesi frusti, de quali è uno strazzato et rotto di pocho valore

Un'altra fruttera più piccola delle suddette con la cornice, come sopra

Un quadro di San Rocho mediocre, cornice ut supra

Un altro quadro più piccolo con una testa di San Giovanni Battista con la cornice ut supra

Due quadri mediocri senza cornici et frusti: uno di San Basilio e l'altro di Sant'Atanasio

Due quadri de descrizione de Stati sopra la carta con sue cornici nere

Due quadri grandi con le cornici de paiesi

Un quadro grande che si piega con sopra la fucina di Vulcano

Una tela senza telaro d'una academia de puttini

(SEGUE)

gnano (la sorella di Pio IV), e quelle del loro figlio Jacopo Annibale Altemps con Or-
tensia Borromeo (la sorella di Carlo, figlia a sua volta di una Medici di Marignano).

8.3. *Un palazzo Stampa mai costruito e una cappella spogliata*

Come si è tante volte ricordato, anche un altro Stampa, cugino primo di Massimiliano, fu intimo di Francesco II: si tratta del senatore Giacomo Maria di Maffeo Stampa (1487-1558), sposato con Barbara Gonzaga di Giovan Francesco di Bozzolo, siniscalco ducale almeno dal 1526, nel Consiglio dei sessanta decurioni della città dal 1535 al 1549 e senatore milite nel 1556, che negli anni della giovinezza aveva frequentato Matteo Bandello, gli Atellani e le loro brigate cortesi, oltre al fior fiore dell'aristocrazia padana.

Qualche tassello della sua biografia emerge grazie alle querimonie indirizzategli da uno scalcinato scrittore di provincia, Giacomo Agostino Caccia, nobiluomo novarese fondatore dell'Accademia dei Pastori dell'Agogna che, sperando di essere ammesso nel circolo culturale orbitante intorno allo Stampa, gli scrisse: «E ch'io non fui a Lode, né a Cremona / Col signor Duca al tempo de gli guai, / Né ne l'assedio, di che ogn'huom ragiona, / A mangiar topi seco nel Castello, / Né corse in posta in Fian-dra, o a Barzelona, / Né son cugin domestico, o fratello, / Di Cortigiani alcuni nè ch'io conoschi, / Nessun vi è for che voi e 'l Torniello, / Io son

pastor uso abitar in boschi»¹⁷⁰. Dunque Giacomo Maria aveva affiancato il duca nella buona e nella cattiva sorte, come servitore e come esule, come familiare e come assediato; fu a Barcellona (con Francesco Taverna) per stabilire i capitoli matrimoniali relativi alle nozze di Francesco II e Cristina di Danimarca e poco dopo, nell'autunno del 1533, si recò in Fiandra insieme con suo cugino Massimiliano per sposare per procura la principessa danese destinata da Carlo V al duca di Milano. In realtà, dallo spoglio delle carte d'archivio, risulta che compì numerosi altri viaggi per conto di Francesco II Sforza, soggiornando tra l'altro anche a Genova nel palazzo di Andrea Doria nel 1533, in un anno cruciale per gli allestimenti interni della fastosa dimora dell'ammiraglio¹⁷¹. Giacomo Maria ebbe un solo figlio, Giovanni Battista, che però gli premorì nel 1545; nel testamento del 1555 dovette quindi spostare l'asse ereditario sul maggiore dei nipoti nati dal fratello Francesco Bernardino Stampa (che era «mente defecto»), a patto che questi, dopo la sua morte, cambiasse il nome in Giacomo Maria e lo trasmettesse al primogenito¹⁷².

Giacomo Maria Stampa abitò in una dimora poco discosta da quella di Massimiliano, ubicata fra le attuali vie San Vito e Stampa, radicalmente ristrutturata poco prima della metà del XIX secolo. Nonostante alcune vecchie fotografie documentino nell'edificio la persistenza, almeno fino alle soglie del Novecento, di alcuni notevoli dettagli architettonici e scultorei rinascimentali stratificati fino alla metà del XVI secolo¹⁷³, sappiamo che Giacomo Maria Stampa fece apporre sulla propria dimora una lapide in cui rimpingeva di non essere riuscito a costruirsi il sontuoso palazzo che avrebbe voluto «Molem | ac decus aedium | quas animo conceperat, | cum ei fortuna | invideret | Hoc veluti simulacro | sese oblectavit | Jacobus Maria Stampa»; l'ultimo archivistica degli Stampa, Emilio Seletti, ricorda che l'epigrafe era collocata proprio accanto a «un busto di marmo [...] eccellente lavoro di metà Cinquecento, esistente

¹⁷⁰ Caccia, *Rime*, c. 55v. Il nome di Giacomo Maria Stampa compare anche nella lista dei dignitari facenti parte della «caxa del Illustrissimo et Excellentissimo Signor Duca di Milano» che nel 1530 accompagnarono Francesco II a Venezia (ASMn, Archivio Gonzaga 1657).

¹⁷¹ ASM, Sforzesco 1286, Andrea Doria a Francesco II, 10 ottobre 1533.

¹⁷² Il testamento, rogato il 17 giugno 1555 dal notaio Michele Sacco (le cui filze sono andate distrutte), si trova, in copia, in AOMM, Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori 11/6. Alla morte di Ercole *alias* Giacomo Maria Stampa, l'eredità passò a suo figlio Giacomo Maria, cavaliere di Sant'Iago, membro del Consiglio dei sessanta, poi sposatosi con Flaminia Cusani, dalla quale ebbe Gerolamo *alias* Giacomo Maria Stampa, militare di prestigio (cfr. Crescenzi, *Anfiteatro romano*, parte I, p. 293).

¹⁷³ Le fotografie del Civico Gabinetto Fotografico di Milano e alcune notizie sulla casa di Giacomo Maria Stampa si trovano in Lojacono, *Edificio*.

nella stessa casa, [che] fu venduto pochi anni or sono [ante 1877] a un mercante straniero»¹⁷⁴ (fig. 101). Tale busto, finora irreperibile, è stato rintracciato presso la Walters Art Gallery di Baltimora (fig. 102) da Marco Tanzi e pubblicato di recente da Susanna Zanuso¹⁷⁵, che lo ha posto in relazione con una serie di altri coevi ritratti marmorei di produzione milanese raffiguranti notabili cittadini, finora solo episodicamente considerati dalla critica.

Datato 1553 sul basamento, il busto di Giacomo Maria Stampa presenta un impianto molto elaborato per gli *standards* milanesi dell'epoca: due figure virili sedute sorreggono simmetricamente un torso panneggiato all'antica, sul quale trionfa una testa corruciata e prepotente: il punto di partenza è costituito dal *Busto di Carlo V* di Leone Leoni (Madrid, Prado, 1549-1553), fatto però risaltare con una più marcata enfasi retorica che la Zanuso presume desunta dal *Busto di Alfonso d'Avalos*, forse riferibile al medesimo Leoni, oggi alla Pierpont Morgan Library di New York¹⁷⁶. I tratti fisiognomici molto marcati, il pannello piegato in virtuosismi appariscenti che caratterizzano un classicismo di repertorio non interiorizzato, l'esibizione di un michelangiologismo mutuato dalle contemporanee proposte di Leone Leoni nelle opere per la corte asburgica suggeriscono di collocare questo nuovo documento nell'ambito del maturo manierismo milanese, vicino alla produzione di Angelo Marini il Siciliano, che le fonti accreditano come esecutore di busti-ritratto per committenti privati¹⁷⁷.

Il *Busto di Giacomo Maria Stampa* è quindi un'opera aggiornata sulla dilagante moda che evidenzia anche a Milano la penetrazione della passione veneta per i busti-ritratto, diffusa da Danese Cattaneo e Alessandro Vittoria dapprima in ambito funerario e poi emancipatasi autonomamente in un brevissimo torno di anni¹⁷⁸. Il busto di Baltimora è un'opera notevole non solo per la *vis* espressiva che esterna, ma pure per la qualità sovraregionale che la impronta, a dimostrare che ormai i tempi della con-

¹⁷⁴ Seletti, *Inscrizioni*, p. 24, nn. 31 e 30. Sulla casa lo Stampa fece apporre anche il motto: «Invida non animum vicit fortuna».

¹⁷⁵ Zanuso, *Ritratti*, pp. 320-321. La base del busto reca l'iscrizione: «AN. LXVI. M.D.L.III», mentre una tabella sul basamento riporta il nome dell'effigiato.

¹⁷⁶ Zanuso, *Vistarini e Grassi*, p. 70.

¹⁷⁷ Zanuso riferisce allo scalpello del Marini sia il *Busto di Ludovico Vistarino* (Lodi, Museo Civico) sia l'*Alessandro Grasso* della collezione Borromeo (Isola Madre), solo recentemente riportati all'attenzione degli studi, mentre per il *Giacomo Maria Stampa* «in ragione del crudo realismo del ritratto» pensa a un «artista milanese a mezza strada tra il Marini e Baldassarre da Lazzate, autore del severo *Ritratto di Filippo Archinto* (1559) collocato nel monumento funebre nel Duomo di Milano» (Zanuso, *Ritratti*, p. 320).

¹⁷⁸ Rossi (M.), *Danese Cattaneo; Martin, Alessandro Vittoria*.

suetudine intrattenuta da Giacomo Maria Stampa con gli artisti del classicismo lombardo era dimenticata. Eppure, nei lontani anni sforzeschi, lo Stampa aveva probabilmente acquistato quadri e oggetti che erano moderni in quanto classicisti, ancora abbastanza riconoscibili in un inventario dei beni lasciati dal suo erede Ercole Stampa nel 1592, dove non solo s'incontra «un ritratto del signor Jacomo Maria vecchio incornisato bello», ma ci sono pure tante opere 'vecchie' che dovevano appartenergli, come «uno Christo in croce vecchio frusto» e soprattutto un «Christo incoronato chiar et scuro incornisato ma vecchio», «quadri de tela depenti a bachanali, frusti n. 3» e «quadri depenti a bachanali frusti n. 2», laddove l'espressione «baccanali» serviva, credo, all'incolto notaio solo per indicare la presenza di quadri dagli incomprensibili soggetti mitologici, probabilmente popolati di divinità ignude. E ancora Giacomo Maria doveva aver amato anche i paesaggi, forse precocemente acquistati al Nord durante le sue missioni diplomatiche, dato che l'elenco registra pure un «quadro con Sodoma vecchio et frusto», «uno quadro a paesi al anticha», «altro quadro rotto depento a paesi», «altro quadro a paesi, frusto»¹⁷⁹.

Al testamento dettato nel 1555 Giacomo Maria Stampa accluse una «Memoria come si habia da finire la casa» rammentando agli eredi che bisognava farvi rifare un soffitto, far finire la torretta «cioè far il volto allo camarino che serve alle due sale di sopra et pinto a croteschi, poi alzare dicta torreta tanto che il piano più alto sia eguale alla colmegna del tetto, sopra il quale sia un templetto a octo faze in volta tuto aperto fina al solo, circha del quale sia uno sporto», dalla cupoletta coperta in metallo e coronata con «uno pomo et bandirolla». Poi prescrisse anche che «nelle sale et camere si faccia pinger se non un frigio, et il resto sia fatto

¹⁷⁹ ASM, Notarile 17862, not. Ludovico Montebretti, 8 ottobre 1592. Alla morte di Ercole *alias* Giacomo Maria, ultimogenito di Francesco Bernardino Stampa, residente nei pressi della parrocchia di San Sisto, l'inventario dei beni viene redatto per tutelare gli interessi del figlio Giacomo Maria, nato dal matrimonio con Bianca Gambaloita. Ho alterato per comodità di esposizione l'ordine dei dipinti, che alterna opere troppo genericamente descritte (Madonne con il Bambino, Santi vari, un Adamo ed Eva) con altre forse più facilmente ascrivibili alla fine del XVI secolo, come un quadro «con la pietra misso a olio con il corniso adorato [...] l'arca di Noè, bello et bono [...] altro grande con un agnello et uno che tiene presso il foco [...] ritratto del signor Giacomo Maria in forma di remita incornisato bello [...] un altro quadro con duoi matti depinti su la tela [...] quadretino con dentro un Christo con la Madonna e Santo Gioanni di argento sopradorato». Nello studio, oltre a libri e volumi di contabilità, erano indicati anche «scritture diverse et alcune sorte de disegni». Qualche altro elemento si ricava anche dal testamento del primo Giacomo Maria, il siniscalco ducale, del 17 giugno 1555; qui egli lega ad Angela Giovanna da Oggiono (Uglono) una rendita di 236 lire l'anno, 500 scudi *una tantum* e tappeti, una tazza di argento con anelli, un quadro con la *Madonna e San Giuseppe*, un tornaletto di arazzo a fogliami, sei piante di cedro e sei di mirto.

biancho, et che sian pinte le cape de camini al beneplacito»¹⁸⁰, documentando un gusto perfettamente riconoscibile pure nelle decorazioni eseguite vent'anni prima (nel 1534) nelle stanze del castello di porta Giovia per Cristina di Danimarca, quando lo stesso Giacomo Maria sovrintese ai frettolosi allestimenti preparati per le nozze ducali. Mi pare che proprio di gusto si debba scrivere, in quanto pure in questo caso, a fronte di un discreto investimento economico previsto per le migliorie da apportarsi nel palazzo, Giacomo Maria omise di menzionare la commissione di affreschi o di cicli decorativi parietali, limitandosi a programmare fregi sulle pareti, per il resto «fatte bianche», e «croteschi» sulle volte di certi ambienti superiori. Non sarebbe fuor di luogo immaginare qui che il progetto del palazzo di Giacomo Maria fosse stato affidato ancora a Cristoforo Lombardo, assolutamente di casa presso gli Stampa e probabile inventore degli apparati eretti per l'ingresso di Cristina di Danimarca coordinati dal medesimo Stampa nel 1534, oltre che certamente frequentato in numerose riunioni dei deputati della Fabbrica del Duomo; impressiona incontrare, ancora nel 1555, un tempietto ottagonale così bramantesco nelle intenzioni a coronare il palazzo dello Stampa 'letterato', visto poi che la funzione dello stesso, aperto sugli otto lati e circondato da una sorta di ballatoio, era indirizzata al diletteramento cortese, a mezzo tra un'altana e una torretta.

I «croteschi» menzionati per il «camarino che serve alle due sale di sopra» rimandano alla decorazione della volta e delle pareti della cappella gentilizia di Giacomo Maria Stampa eretta nella chiesa di Sant'Eustorgio, menzionata nel testamento del 1555 come in corso di riallestimento. Intorno a tale data vanno probabilmente collocate le decorazioni a monocromo e le piccole storie affrescate in loco a opera di un artista milanese educato al manierismo elegante ma superficiale di Bernardino Campi, a confermare comunque l'aggiornamento del committente, che impose tra l'altro ai suoi eredi di non far mai collocare dipinti o statue nella cappella senza averne ricevuto preventivamente il permesso, pena il trasferimento di ogni beneficio all'altra cappella Stampa, eretta nella basilica di San Lorenzo.

La cappella di Sant'Eustorgio, costruita nel transetto destro della chiesa, poco lontano dal sepolcro dei Magi, era di juspatronato degli Stampa fin dal 1401, ma mutò intitolazione proprio per volere del primo Giacomo Maria, passando da una dedica a Santa Caterina a una a San Gerolamo¹⁸¹. Nella cappella venne collocata una pala di Antonio Campi

¹⁸⁰ AOMM, Origine e dotazione, Eredità e legati, Testatori 11/6, 17 giugno 1555.

¹⁸¹ In ASM, Fondo di Religione 1110, 28 giugno 1482, si trova un «Istrumento di dato in dote facta dal spectabile signor Gabriele Stampa anche a nome del signor Ma-

raffigurante San Gerolamo in abito cardinalizio, oggi non più *in situ* ma riconosciuta da Giulio Bora, sulla scorta delle scarse indicazioni fornite dalle fonti e dalle guide, nel *San Gerolamo* del medesimo autore conservato al Museo del Prado¹⁸² (fig. 104). Il *San Gerolamo* rimase però sull'altare della cappella Stampa solo fino al XVII secolo, quando venne sostituito con una copia per l'alienazione dell'originale presto entrato a far parte delle collezioni di Giovan Francesco Serra di Cassano prima e di Filippo IV poi. Giunto in Spagna nel 1664, il dipinto del Campi venne rubricato tra le opere conservate all'Escorial fin dal 1667, ed entro il 1872 fu trasferito al Prado¹⁸³.

Gaspere Bugati, nella sua *Storia del convento di Santo Eustorgio*, esposta in un serrato ordine cronologico abbastanza fidedegno al riscontro dei fatti, ricorda la cappella Stampa come terminata intorno al 1566: «[...] poco avanti essendo finita la capella de gli Stampi di dipingere, dove è la pregiata tavola dell'ancona per la figura di San Gierolamo di mano del Campi cremonese»¹⁸⁴. Come si è appena ricordato, l'anno 1566 corrisponde a quello segnato sul *Ritrovamento della Vera Croce* dipinto dal medesimo Antonio Campi per Caterina Bianca Stampa in Santa Caterina alla Chiusa, evidenziando che intorno a tale data, singolarmente coincidente con il vero inizio dell'episcopato borromaico, gli Stampa fecero completare le loro cappelle di famiglia rivolgendosi ancora alla bottega cremonese cui oltre trent'anni prima avevano affidato la decorazione del presbiterio di Santa Maria delle Grazie di Soncino, seb-

feo suo fratello all'i Venerabili Frati di Sant'Eustorgio di Milano» di un fitto di 20 fiorini «per dote della cappella di Santa Caterina vergine e martire sita in detta Chiesa [...] a mano destra andando in chiesa, et in testa dell'andito dove è l'altare delli Tre Maggi», rogato dal notaio Azzeno Spanzotta. Per la lapide: Seletti, *Inscrizioni*, pp. 24-25. Ulteriori informazioni in Morigi, *Historia*, p. 591.

¹⁸² Bora, *Pittura*; Tanzi, *Problèmes crémonais*, p. 41.

¹⁸³ Sulla collezione Serra di Cassano: Vannugli, *Collezione Serra*, pp. 15, 71-73 (qui anche le notizie sui trasferimenti spagnoli della pala); sulla collocazione della copia della pala di Antonio sull'altare Stampa fin dal 1612 e sui successivi spostamenti della medesima all'interno di Sant'Eustorgio: Bora, *Pittura*, p. 180, che però non cita la fonte archivistica dalla quale attinge le notizie. Se la copia venne posta in opera nel 1612, il primo proprietario del dipinto dopo la rimozione dall'altare non fu Giovan Francesco Serra, che era nato solo nel 1609.

¹⁸⁴ ASM, Fondo di Religione 1103; Bugati, *Storia di S. Eustorgio (ASM)*, c. 34. La citazione sopra riportata compare, nel manoscritto, subito dopo la registrazione dell'elezione di Pio V al soglio pontificio, avvenuta nel 1566, nello stesso anno in cui il convento venne dotato di una terza campana e del suo castello di legno, prima di annotare la notizia della morte e del seppellimento di un figlio di Francisco Ibarra, posto nella cappella già di San Michele, un tempo di patronato dei Castiglioni ma abbandonata, poi ridedicata a San Giacomo, patrono di Spagna e infine decorata da Carlo Urbino. A causa della morte dell'Ibarra in Spagna i lavori erano stati fermati.

bene il raffinato stile di Giulio avesse ora lasciato il posto all'opera altrettanto colta di suo fratello Antonio, sempre più incline a inserire nelle opere spunti naturalistici e luministici di grande vigore espressivo¹⁸⁵. Il *San Gerolamo* non venne quindi allogato al Campi da Giacomo Maria Stampa, che era morto nel 1558, bensì dal suo primo erede Ercole *alias* Giacomo Maria, che ottenne dal cremonese un monumentale dottore della chiesa, calibrato nella fusione di elementi manieristici, cromie venete e inserti dal naturale, destinato a incontrare durevole fortuna per tutto il Seicento, come attestano non solo la sua vicenda collezionistica, ma pure il buon numero di copie del dipinto individuate già a partire da Roberto Longhi. Il *San Gerolamo* di Antonio costituisce insomma un'opera matura e presaga di molti sviluppi futuri, mentre il busto marmoreo di Giacomo Maria Stampa recentemente affiorato a Baltimora rappresenta, nella sua unicità, un esperimento imperfetto.

¹⁸⁵ Sulla scorta della lettura del dipinto condotta da Roberto Longhi nel 1927, Giulio Bora, Marco Tanzi e Antonio Vannugli hanno collocato la data di esecuzione della pala intorno all'inizio degli anni Settanta: Longhi, *San Tomaso*, p. 7; Bora, *San Gerolamo*; Bora, *Pittura*, p. 180; Vannugli, *Collezione Serra*, pp. 71-73.

Appendice II

DOCUMENTI

1. – 1522, 27 maggio: Inventario dei beni di Gerolamo Figino. ASM, Notarile 5538, not. Martino Scaravaggi, inserita dopo il 27 febbraio 1523. Altra copia quasi identica in ASM, Notarile 6123, not. Giovan Giacomo Rusca, inserito dopo l'8 maggio 1522.

La trascrizione è stata condotta sulla copia redatta dal notaio Scaravaggi (che riporta le valutazioni), talvolta integrandola, nei punti di difficile lettura, con quella del notaio Rusca.

1522 27 maij

- N. 6 tapedi turcheschi fini novi da cassa L. 48
- N. 8 tapedi damaschini piccoli zoé 4 negri, 3 rossi e 1 turchino L. 64
- N. 1 tapedo da 3 rode vechio L. 8
- N. 1 tapedo turchesco de br. circa 4 cun buso vechio L. 12
- N. 1 tapedo da tavola longo br. 5 ½ e largo br. 2 ¾ L. 4
- N. 1 tapedo da tavola longo br. 5 ½ e largo br. 2 ¾ L. 4
- N. 1 tapedo da tavola vechio longo br. 6 e largo br. 2 ¾ L. 24
- N. 1 tornaletto de raza a figure longo br. 12 e largo br. 3 con l'arma Figina L. 30
- N. 2 spalere dal homo salvatico longo br. 8 e largo br. 1 ⅓ l'una con l'arma L. 20
- N. 2 antiporti dal homo salvatico con l'arma L. 10
- N. 1 spalera a foiamme con l'arma Figina longa br. 8 e larga br. 1 ½ L. 12
- N. 1 spalera a foiamme con l'arma Figina e Grassa longa br. 8 e larga br. 2 L. 12
- N. 1 capocelo de raso a foiamme e animali fodrato de tila verde longo br. 5 e largo br. 4 con le 3 ghirlande con le franze L. 20
- N. 3 celoni de raso a foiamme e animale per murale longo br. 6 l'uno e largo br. 4 ½ uxadi L. 40
- N. 2 celoni de la fortezza longhi br. 5 ½ e larghi br. 6 l'uno uxadi L. 20
- N. 2 celoni de la fortezza longhi br. 5 e larghi br. 6 uxadi L. 24
- N. 2 razeti a figure longo br. 4 e largo br. 3 l'uno L. 16

- N. 1 razeto zaldo a figure con una dona che se incorona longo br. 4 ½ e largo br. 3 ⅓ L. 20
- N. 1 celono a foïame uxado longo br. 5 e largo br. 4 L. 6
- N. 5 celoni a foïame strazadi L. 20
- N. 3 celoni a figure uxadi rotti L. 16
- N. 2 spalere a foïame rotte L. 4
- N. 1 carpeta sutile con suso galee longo br. 6 e largo br. 2 ¼ L. 8
- N. 2 carpete de mezalana longo br. 4 ½ l'una vechie L. 2
- N. 2 bancaleti a foïame vechi longhi br. 10 e larghi 4 ¼ l'uno L. 3
- N. 1 coltra de zendale cremexino longa br. 4 ¾ e larga 3 ⅔ rotta L. 3
- N. 1 coltra de tila celestra sutile dorata con l'arma longa br. 5 ½ e larga 4 ½ L. 12
- N. 1 coltra de tila celestra recamata a figure e animali longa br. 6 e larga 5 ⅓ L. 12
- N. 1 coltra bianca primo de tila longa br. 3 ¼ e larga 2 ½ L. 4
- N. 1 coltra bianca de tila ossia a ochieti con la balza a cercho a groppi longa br. 3 larga 2 ⅓ L. 20
- N. 1 capocelo divisato bianco turchino e rosso longo br. 4 largo br. 3 de saya con lo suo testale con le franze vechio L. 8
- N. 3 cortine de saya divise bianco turchino e rosso longo br. 3 ¾ ½ e largo 3 ¾ salvo prima che [è] larga 3 ½ vechia L. 8
- N. 1 capocelo de saya a la divisa stessa con le franze longo br. 3 e largo br. ½ vechio L. 6
- N. 2 cortine de saya a la divisa stessa longhe br. 2 ¾ e larghe 3 ⅓ vechie L. 4
brazza 9 ½ de banchale de mezalana verde alto br. 1 L. 2.17
- [segue elenco di «felzade» da letto, per lo più «camolade» e poi coperte]
- N. 1 cortina de catasamito [?] cremexino ala venixiana dorada con l'arma longa br. 4 e larga br. br. 4 ½ in circha L. 10
- N. 1 pianeda de veluto cremexino e corporale uno de veluto cremexino con una † L. 16
- N. 1 quartiolo de veluto cremexino con l'arma fodrato de varo longo br. 2 e largo br. 1 ½ L. 30
- N. 1 cossino morescho travisado longo br. 1 ½ L. 2
- N. 2 casache ala morescha travisade coltrade belle L. 30
- N. 1 casacha ala morescha travisada de rassa sutil sutil L. 6
- N. 1 casacha de largheza grande travisada a liste bianco e turchino L. 2
- N. 1 capocelo piccolo de tila morescha travisada bianco e indorado longo br. 5 e largo 2 computa el testale L. 8
- N. 1 camezeto de tila morescha travisada bianco e nero longo br. 5 e largo 2 L. 1
- N. 1 camezeto de tila morescha stesso longo br. 2 ½ e largo 1 ½ L. 1
- N. 1 camezeto de tila stessa longo br. 3 e largo 1 rotto L. 1
- N. 1 fazolo de seda ala morescha travisado longo br. 5 ½ e largo 1 ½ rotto L. 2
- N. 1 camisa de seda ala morescha travisada con le maniche larga larga L. 6
- N. 1 fiorono ala morescha de seda dorado con l'arma per metere su la coltra L. 1 br. 13 ½ de drapo de seda gialda e morella travisada ala morescha L. 20
- N. 2 habiti de lana bianca a monte e fiamme zoé uno integro e l'altro desfacto L. 16

(SEGUE)

ELENCO DELLE TAVOLE

Tav. I

1. Maestro della Pala Sforzesca, *Pala Sforzesca*, Pinacoteca di Brera, Milano.
2. Pittore milanese, *Ritratto di Francesco II di profilo*, già in casa Atellani, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Tav. II

3. Copia da Tiziano, *Ritratto di Francesco II*, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Tav. III

4. Copia da Tiziano, *Ritratto di Francesco II*, Fitzwilliam Museum, Cambridge.
5. Agostino Carracci (inc.), *Ritratto di Francesco II*, da Antonio Campi, *Cremona fidelissima*, Cremona, 1585.
6. Tobias Stimmer (inc.), *Ritratto di Francesco II*, da Paolo Giovio, *Elogia*, Basilea, 1575.

Tav. IV

7. Pittore veneto?, *Ritratto di Francesco II di profilo*, Walters Art Gallery, Baltimora.

Tav. V

8. Pittore lombardo, *Ritratto di Francesco II di profilo*, Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Tav. VI

9. Medaglia di Francesco II, «Pax et gloria» (recto e verso).
10. Medaglia di Francesco II, «Consta[n]tia» (recto e verso).

Tav. VII

11. Medaglia di Francesco II, «Nec sorte nec Fato» (recto e verso).
12. Medaglia di Francesco II (recto e verso).

Tav. VIII

13. Portale laterale, Santa Maria del Monte, Varese.

Tav. IX

14. Pittore milanese, *Fregio con stemma sforzesco* (part.), Castello Sforzesco, Vigevano.
15. Pittore milanese, *Fregio* (part.), Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Tav. X

16. «I Ciclopi che stanno costruendo lo stemma degli Stampa, bassorilievo presso la famiglia», da Pompeo Litta, *Stampa di Milano*, 1851.
17. Gerolamo Savoldo, *San Matteo e l'angelo*, Metropolitan Museum, New York.

Tav. XI

18. Palazzo Sforza Cesarini, Roma.
19. Palazzo del «P. Card. Sfortia», ora Sforza Cesarini (part. della Pianta di Roma incisa da Antonio Tempesta, 1594).

Tav. XII

20. Francesco Scanzi e pittori soncinati, *Profeti e putti con stemmi*, Santa Maria delle Grazie, Soncino.
21. Fratelli Carminati, *Giudizio Universale*, Santa Maria delle Grazie, Soncino.

Tav. XIII

22. Giulio Campi, *Assunta e Apostoli*, Santa Maria delle Grazie, Soncino.

Tav. XIV

23. Giulio Campi?, *Ritratto di Massimiliano Stampa*, Santa Maria delle Grazie, Soncino.

Tav. XV

24. Giulio Campi, *Sacra Conversazione*, Pinacoteca di Brera, Milano.

Tav. XVI

25. Andrea da Corbetta (Andrea da Milano), *Apostoli*, Santa Maria dei Miracoli, Saronno.
26. Filippo Negroli, *Elmetto a ricci per Carlo V*, Real Armeria, Madrid.

Tav. XVII

27. Francesco Melzi, Lettera a Camillo Ghilino, ASM, Sforzesco 1452, 10 marzo 1535.

Tav. XVIII

28. Modello ligneo del Duomo di Vigevano, Duomo, Vigevano.

Tav. XIX

29. Cesare Magni, *Crocefissione e Santi*, Duomo, Vigevano.

Tav. XX

30. Frederic Hortemels (inc.), *Pentecoste* (da Gaudenzio Ferrari), da Mariette, *Recueil d'Estampes*, Paris, 1729.

Tav. XXI

31. Bottega di Giovan Pietro da Sesto, Cornice lignea, Sacrestia dei canonici, Duomo, Vigevano.

32. Gaudenzio Ferrari, *Studio per la cimasa di un'ancona lignea e angeli*, BAM, *Codice Resta*.

Tav. XXII

33. Gaudenzio Ferrari, *Pietà*, Szèpmüvészeti Muzeum, Budapest.

34. Gaudenzio Ferrari, *Matrimonio mistico delle Sante Caterine*, Galleria Nazionale, Oslo.

Tav. XXIII

35. Bernardino Gatti detto il Soiaro, *Ultima Cena*, Palazzo Vescovile, Vigevano.

Tav. XXIV

36. Bernardino Gatti detto il Soiaro, *Ultima Cena* (part.), Palazzo Vescovile, Vigevano.

Tav. XXV

37. Bernardino Gatti, *Pala della compagnia del Santissimo Sacramento*, Duomo, Vigevano.

Tav. XXVI

38. Gian Giacomo Decio, *Stemma di Galeazzo Petra I vescovo di Vigevano* (part.), 1530, fascicolo E, Archivio della Curia Vescovile, Vigevano.

39. Gian Giacomo Decio, *Semprevivo e motto «Mit Zait»* (part.), 1530, fascicolo E, Archivio della Curia Vescovile, Vigevano.

40. Argentiere milanese (Bottega dei Decio?), *Il Semprevivo* (part. del piatto anteriore della *coperta* dell'*Epistolario di Francesco II*), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

41. Medaglia di Cristina di Danimarca (verso), l'Impresa del Semprevivo.

Tav. XXVII

42. Argentiere milanese, *Pastorale d'argento*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXVIII

43. Argentiere milanese, *Croce astile* (recto), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXIX

44. Argentiere milanese, *Croce astile* (verso), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXX

45. Argentieri milanesi, *Pace di Francesco II* (recto), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXI

46. Argentieri milanesi, *Pace di Francesco II* (verso), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXII

47. Argentiere milanese, *Calicetto*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXIII

48. Argentiere milanese, *Calicetto* (part. del piede: «Fr II Ducis Mli munus»), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXIV

49. Argentiere di Norimberga, *Coppa*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.
 50. Argentiere milanese, *Secchiello per l'acqua santa*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.
 51. Argentiere milanese (Bottega dei Decio?), *Coperta dell'Epistolario di Francesco II*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXV

52. Bottega di Gerolamo Delfinone?, *Coperta del Messale ferrarese di Francesco II*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXVI

53. Bottega di Gerolamo Delfinone? *Santo*, piatto posteriore della *coperta* del *Messale ferrarese di Francesco II*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXVII

54. Bottega di Gerolamo Delfinone?, *San Giovanni Evangelista*, piatto anteriore della *coperta* del *Messale ferrarese di Francesco II*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXVIII

55. Bottega di Gerolamo Delfinone?, *Coperta del Messale di Francesco II*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XXXIX

56. Bottega di Gerolamo Delfinone e ricamatori milanesi?, *Pallio* (ricami del XVI e del XVIII secolo), altar maggiore, Duomo, Vigevano.

Tav. XL

57. Cleofas De Donati, *Pastorale in avorio*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XLI

58. Bernardo Romano, *Monumento funebre di Galeazzo Petra*, Duomo, Vigevano.

Tav. XLII

59. Arazziere di Bruxelles, *Storia di Ester*, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XLIII

60. Arazziere di Bruxelles, *Storia di Giuseppe Ebreo* (part. del personaggio con la borsa recante il monogramma «A»), Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. XLIV

61. Gerolamo Savoldo, *Trasfigurazione*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

Tav. XLV

62. Bernardino Gatti detto il Soiaro, *Otto putti* (affreschi già sulla volta del camerino di Cristina di Danimarca), Pinacoteca del Castello Sforzesco, Milano.

Tav. XLVI

63. Agostino Carracci (inc.), *Ritratto di Cristina di Danimarca*, da Antonio Campi, *Cremona fidelissima*, Cremona, 1585.
64. Antonio Campi, *Ritratto di Cristina di Danimarca* (disegno preparatorio per l'incisione di Agostino Carracci), British Museum, Londra.

Tav. XLVII

65. Medaglia di Cristina di Danimarca (recto).
66. Cristofano Dell'Altissimo, *Ritratto di Cristina di Danimarca*, Uffizi, Firenze.

Tav. XLVIII

67. Bernardino Luini, *Giovanni del Carretto e Santi*, San Maurizio al Monastero Maggiore, Milano.
68. Lorenzo Costa (con un intervento di Felice Cignani), *Visione apocalittica*, Cappella Bentivoglio, San Giacomo, Bologna.

Tav. XLIX

69. Bernardino Luini, *Ginevra Bentivoglio del Carretto e Sante*, San Maurizio al Monastero Maggiore, Milano.

70. Ambito di Lorenzo Costa, *La Vergine con il Bambino e sei Apostoli*, Cappella Bentivoglio, San Giacomo, Bologna.

Tav. L

71. Giovanni Ambrogio da Noceto, *Ritratto di Ippolita Sforza*, Biblioteca Trivulziana, Milano.
72. Bernardino Luini, *Ginevra Bentivoglio del Carretto* (part.), San Maurizio al Monastero Maggiore, Milano.

Tav. LI

73. Giovanni Antonio Boltraffio, *Narciso*, National Gallery, Londra.

Tav. LII

74. Giovanni Agostino da Lodi, *Salomè*, Collezione Gallarati Scotti, Milano.

Tav. LIII

75. Dosso Dossi, *Didone*, Galleria Doria Pamphili, Roma.

Tav. LIV

76. Giorgio Vasari, *La presa di Milano*, Gabinetto dei Disegni e delle Stampe, Uffizi, Firenze.

Tav. LV

77. Torre del palazzo Stampa, Milano.

Tav. LVI

78. Cortile di palazzo Stampa (inc.), da Pompeo Litta, *Stampa di Milano*, 1851.

Tav. LVII

79. Miniatore lombardo, *Stemma di Anna Morone Stampa*, ASM, Notarile 1583.
80. Medaglia di Giovanni e Anna Morone (verso), Anna Morone.
81. Anonimo incisore, *Massimiliano Stampa consegna il Castello di Milano a Carlo V* (xilografia), da Albicante, *Historia de la guerra del Piamonte*, Milano, 1538.

Tav. LVIII

82. Anonimo incisore, *L'Astrologo* (xilografia), da Alessandro Carpenteri, *Phi-sonomia*, Milano, 1542.
83. Medaglia di Ermes Stampa (recto e verso).

Tav. LIX

84. Sofonisba Anguissola?, *Massimiliano Stampa, III marchese di Soncino*, Walters Art Gallery Baltimora.

Tav. LX

85. Paris Bordon, *Betsabea con prospettive*, Walters Art Gallery Baltimora.

Tav. LXI

86. Bottega di Willem de Pannemaker (su disegno di Pieter Coeck van Aelst), *La Gola*, arazzo della serie dei *Sette Peccati Capitali*, Metropolitan Museum, New York.

Tav. LXII

87. Villa Stampa, Gaggiano, ingresso dal Naviglio.
88. Castello, Cusago.

Tav. LXIII

89. Rocca, Soncino.
90. *Castello di Montecastello Alessandrino*, da Pompeo Litta, *Stampa di Milano*, 1851.

Tav. LXIV

91. Giulio da Oggiono (su progetto di Cristoforo Lombardo), *Sepolcro di Massimiliano Stampa*, Santa Maria delle Grazie, Soncino.

Tav. LXV

92. Giulio da Oggiono e Angelo Marini (su progetto di Cristoforo Lombardo), *Monumento Alciati*, Chiostrì dell'Università, Pavia.

Tav. LXVI

93. Cristoforo Lombardo, *Progetto per il Monumento Alciati*, ASM, Notarile 12393.

Tav. LXVII

94. Angelo Marini, *Il Parnaso* (part. del *Monumento Alciati*), Chiostrì dell'Università, Pavia.
95. Angelo Marini, *L'Italia* (part. del *Monumento Alciati*), Chiostrì dell'Università, Pavia.
96. Medaglia di Andrea Alciati (verso).
97. Giulio da Oggiono, *Stemma di Andrea Alciati* (part. del *Monumento Alciati*), Chiostrì dell'Università, Pavia.

Tav. LXVIII

98. Giulio da Oggiono?, Lapide del *Monumento di Andrea Palazzi*, Museo della Società Gallaratese di Storia Patria, Gallarate.

Tav. LXIX

99. Luigi Cagnola, *Rilievo della facciata di Santa Caterina alla Chiusa*, Fondo Cagnola, Civica Raccolta di Stampe A. Bertarelli, Milano.

Tav. LXX

100. Antonio Campi, *Sant' Elena ritrova e adora la vera croce*, Collezione privata, Modena.

Tav. LXXI

101. Antonio Campi, *Caterina Bianca Stampa nelle vesti di Sant' Elena* (part. della *Sant' Elena ritrova e adora la vera croce*), Collezione privata, Modena.

Tav. LXXII

102. Scultore milanese dell'ambito di Angelo Marini? *Busto di Giacomo Maria Stampa*, Walters Art Gallery, Baltimora.
 103. Porta della casa già di Giacomo Maria Stampa sormontata dalla nicchia per il busto ora a Baltimora, Civico Gabinetto Fotografico, Milano.

Tav. LXXIII

104. Antonio Campi, *San Gerolamo*, Madrid, Prado.

Tav. LXXIV

105. Gian Giacomo Decio, *La Vergine con le Sante Caterina e Barbara, l'Annunciazione e grottesche*, doppia tavola dall'*Offiziolo della Vergine* già Rothschild, Sotheby's, Londra.

Tav. LXXV

106. Gian Giacomo Decio, *La Presentazione al Tempio, iniziale miniata, bordura a fiori 'alla fiamminga' e grottesche*, doppia tavola dall'*Offiziolo della Vergine* già Rothschild, Sotheby's, Londra.

Tav. LXXVI

107. Gian Giacomo Decio e bottega, *Stemma di Francesco II* (part.), Concessione dello Stato di Milano a Francesco II, 1530, ASM, Cimeli 2, n. 1.
 108. Gian Giacomo Decio e bottega, *L'Immacolata* (part.), Concessione dei privilegi a Santa Maria della Scala, 1532, ASM, Fondo di Religione 362.

Tav. LXXVII

109. Gian Giacomo Decio, *La Pentecoste, Messale di Francesco II*, carta 151v, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. LXXVIII

110. Gian Giacomo Decio, *Sant'Ambrogio debella gli Ariani, Epistolario*, carta 1, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. LXXIX

111. Gian Giacomo Decio, *Crocefissione, Messale di Francesco II*, carta 121v, Museo del Tesoro, Duomo, Vigevano.

Tav. LXXX

112. Miniatore lombardo, *Stemma sforzesco, putti e iniziale miniata, Evangelario di Francesco II*, codice 2148, carta 1, Biblioteca Trivulziana, Milano.

Tav. LXXXI

113. Gian Giacomo Decio, *Presentazione al Tempio e Riposo nella Fuga in Egitto*, *Evangelario di Francesco II*, codice 2148, carta 6v, Biblioteca Trivulziana, Milano.

Tav. LXXXII

114. Gian Giacomo Decio, *L'Immacolata*, *Evangelario di Francesco II*, codice 2148, carta 97, Biblioteca Trivulziana, Milano.

Tav. LXXXIII

115. Gian Giacomo Decio, *Deposizione*, *Evangelario di Francesco II*, codice 2148, carta 57, Biblioteca Trivulziana, Milano.

Tav. LXXXIV

116. Giovanni Antonio Decio, *Isaia* (xilografia), dal *Breviarium Humiliatorum*, Milano, 1548.

Tav. LXXXV

117. Gian Giacomo, Giovanni Antonio Decio e incisori diversi (xilografie e testo), dal *Missale Romanum*, Venezia, 1542.

Tav. LXXXVI

118. Gian Giacomo e Giovanni Antonio Decio, *L'Annunciazione* (xilografia), dal *Missale Romanum*, Venezia, 1542.

Tav. LXXXVII

119. Gian Giacomo e Giovanni Antonio Decio, *La strage degli Innocenti* (xilografia), dal *Missale Romanum*, Venezia, 1542.

120. Gian Giacomo e Giovanni Antonio Decio, *La Crocefissione* (xilografia), dal *Missale Romanum*, Venezia, 1542.

Tav. LXXXVIII

121. Gian Giacomo e Giovanni Antonio Decio, *Pietà* (xilografia), dal *Missale Romanum*, Venezia, 1542.

Tav. LXXXIX

122. Bottega di Giovanni Antonio Decio?, *Pietà*, Martin d'Arcy Gallery of Art, The Loyola University Museum of Medieval and Renaissance Art, Chicago.

Tav. XC

123. Agostino Decio, *Adorazione dei Magi*, Pinacoteca Ambrosiana, Milano.

TAVOLA LVII



Fig. 79 – Miniatore lombardo,
Stemma di Anna Morone Stampa,
ASM, Notarile 1583.



Fig. 80 – Medaglia di Giovanni e Anna Morone
(verso), Anna Morone.



Fig. 81 – Anonimo incisore,
Massimiliano Stampa consegna il Castello di Milano a Carlo V (xilografia),
da Albicante, *Historia de la guerra del Piamonte*, Milano, 1538.