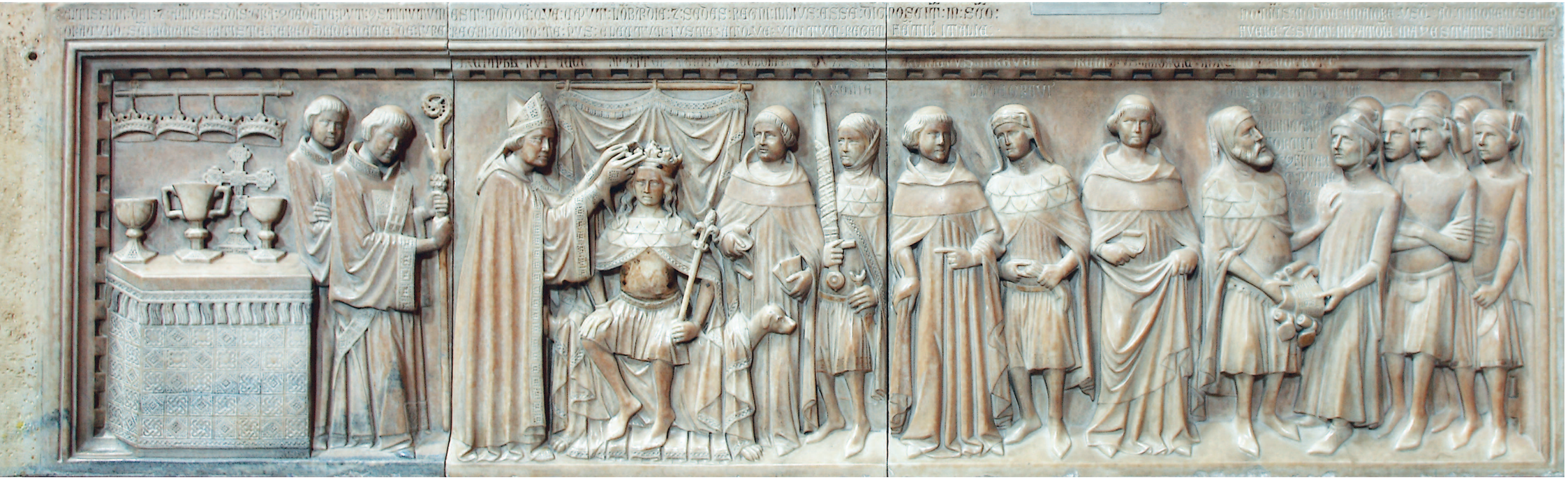
Roberta Delmoro Beppe Colombo



In copertina: *Matteo da Campione, Lastra dell'incoronazione, Monza, Duomo, transetto settentrionale (foto Fondazione Gaiani).*

associazione amici dei musei di monza e brianza

Testimonianze di Arte Medievale a Monza e in Brianza

associazione
amici dei musei
di monza e brianza
onlus

La presente pubblicazione è stata edita
con la collaborazione di:

FONDAZIONE DELLA COMUNITÀ DI MONZA E BRIANZA

Distretti Culturali 1954-2007 Per Monza e Brianza

PROVINCIA MONZA BRIANZA

MULTIGRAPHIC ARCORE

La presente pubblicazione è stata edita con la collaborazione di:
Provincia di Monza e della Brianza
Fondazione della Comunità di Monza e Brianza Onlus
Ordine dei Dottori Commercialisti di Monza e della Brianza
Multigraphic - Arcore (MB)

© Roberta Delmoro, Beppe Colombo e associazione amici dei musei di monza e brianza onlus, 2010

Elaborazione e stampa: Multigraphic Arcore

Roberta Delmoro Beppe Colombo

Testimonianze di Arte Medievale a Monza e in Brianza

un sentiero tra storia e arte

Introduzione di Roberto Cassanelli

associazione amici dei musei di monza e brianza
anno 2010

Nota al testo e all'uso del cd:
le figure che compaiono in margine al testo a stampa, contrassegnate dalla dicitura **cd**, si trovano alla fine del testo in pdf su cd. Aprendo il pdf, portando il cursore sulle figure a margine e premendo il tasto sinistro del *mouse* si apriranno automaticamente le illustrazioni. In basso a sinistra delle illustrazioni si trova il *link* che riporta al testo. Per quanto concerne le figure inserite all'interno del testo, portando il cursore sulle figure e premendo il tasto sinistro del *mouse* si aprirà la schermata con le illustrazioni impaginate corrispondenti a quelle del testo a stampa. Portando il cursore su ogni singola fotografia e premendo il tasto sinistro del *mouse* si ritornerà al testo.

Errata corrige delle illustrazioni:
Cap. II, pag. 38, fig. 17 su cd.
Cap. II, pag. 39, Tav. 3 su cd.
Cap. III, pag. 71, fig. 5.
Cap. III, pag. 78, fig. 17 nel testo.
Cap. III, pag. 88, fig. 42 su cd.
Cap. III, pag. 97, fig. 62 nel testo.

Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza onlus

Consiglio Direttivo 2009-2012

Gigi Caregnato	*presidente*
Franca Cantù	*vice-presidente*
Maria Grazia Angaroni	*segretaria*
Adriano Bertazzi	*consigliere*
Giancarlo Biassoni	*consigliere*
Beppe Colombo	*consigliere*
Laura Fumagalli	*consigliere*
Angela Migliavacca	*consigliere*
Luciana Versolatti	*consigliere*
Livia Porta	*presidente onorario*

Si ringraziano per la gentile concessione delle riproduzioni:
Civico Archivio Fotografico di Milano
Archivio Fotografico, Soprintendenza ai Beni Architettonici di Milano
Bibliothèque Nationale Richelieu di Parigi
Biblioteca Malatestiana di Cesena
Fondazione Gaiani, Monza
Stefania Buganza
Fabio Scirea
Silvia Bianca Tosatti

SOMMARIO

Enrico Elli	Assessore alla Cultura della Provincia di Monza e della Brianza	p. 6
Alfonso Di Lio	Assessore alla Cultura del Comune di Monza	p. 6
Gigi Caregnato	Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza	p. 7
Roberto Cassanelli	Introduzione	p. 8
Beppe Colombo	Capitolo I L'età longobarda. Tra leggenda e realtà	p. 11
Roberta Delmoro	Capitolo II I Franchi e l'età degli imperi	p. 21
	Capitolo III L'età dei Visconti	p. 52
	Appendice I Studi	p. 106
	Appendice II Documenti	p. 110
	Ringraziamenti	p. 118
	Indice delle illustrazioni	p. 119

ENRICO ELLI
Assessore alla Cultura della Provincia di Monza e della Brianza

Sono lieto di presentare questa nuova iniziativa editoriale dell'*Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza* - da anni impegnata in diversificate azioni di sensibilizzazione verso il patrimonio storico artistico del territorio – e di dare un contributo economico alla pubblicazione.

Questo sostegno riconosciuto dall'Amministrazione provinciale si inserisce in un preciso programma di valorizzazione dei beni culturali e di supporto a progetti orientati specificatamente alla riscoperta ed esaltazione dei valori della storia, della tradizione e dell'identità locale. Ed è proprio in tale prospettiva che l'Istituzione che rappresento sostiene un'iniziativa che costituisce un concreto apporto conoscitivo ad un'epoca particolarmente significativa per la storia e per la produzione artistica di Monza e della Brianza.

Lo sguardo retrospettivo degli autori indaga le testimonianze storico-artistiche, civili-religiose in un periodo di oltre 800 anni: dai Longobardi ai Visconti; l'auspicio è che l'impegno dell'Associazione prosegua e che le successive ricerche possano offrire momenti di approfondimento, come quello proposto con il presente lavoro.

Mi piace pensare e sperare che tutti – a cominciare dagli amanti dell'arte, della storia e del bello - possano trarre dalla lettura di questo volume il piacere di conoscere o riscoprire il patrimonio culturale della comunità briantea con nuovi occhi e sempre maggior consapevolezza storica.

ALFONSO DI LIO
Assessore alla Cultura - Comune di Monza

L'*Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza*, nel suo continuo impegno finalizzato alla valorizzazione delle testimonianze artistiche del territorio, offre anche quest'anno un prodotto editoriale.

Ospitando studi e ricerche, per la prima volta pubblicati nel presente volume dedicato all'arte medievale a Monza e in Brianza, l'Associazione contribuisce alla conoscenza di opere e di monumenti del territorio familiari a tutti, benché troppo spesso poco noti nella loro storia.

L'ampio contesto cronologico preso in esame, dall'età longobarda ai Visconti, così come gli studi sul Duomo di Monza e sugli Zavattari, fanno sì che il testo possa soddisfare la curiosità di un vasto pubblico. I ritrovamenti documentari di età tardogotica e le relative acquisizioni storico artistiche sottolineano come il territorio monzese e brianteo presenti materiale inedito per questo tipo di ricerca.

Pertanto, quale Assessore alla Cultura, sono certo che il libro, indirizzato alle scuole come anche ai cultori della materia, incontrerà il consenso di quanti, di anno in anno, apprezzano maggiormente queste iniziative.

PROVINCIA
MONZA BRIANZA

COMUNE DI
MONZA
Assessorato
alla Cultura

GIGI CAREGNATO
Presidente dell'Associazione Amici dei Musei di Monza e Brianza

L'*Associazione degli Amici dei Musei di Monza e Brianza* ha desiderato pubblicare questo libro in continuità con il libro "Percorsi d'arte tra Monza e Brianza" edito nel 2007.

Anche questa pubblicazione intende offrire argomenti e immagini per un approfondimento personale di quanti intendono ricercare le testimonianze di arte presenti nella nostra Brianza.

Anche questa pubblicazione è rivolta anzitutto agli studenti delle scuole superiori che la possono usare come traccia per studi più particolari e specifici sia all'interno del programma scolastico, sia nella preparazione di una ricerca personale.

Il volumetto presenta un lavoro di sintesi di storia e di storia dell'arte, dall'età longobarda alla conclusione del Ducato Visconteo, e consta di tre capitoli: "L'età longobarda (tra leggenda e realtà)" – "I Franchi e l'età degli imperi" – "L'età dei Visconti". È concluso da due appendici.

Mi auguro che anche questa pubblicazione trovi il consenso e la soddisfazione di quanti vorranno sfogliarla.

Ringrazio gli autori Beppe Colombo e Roberta Delmoro che hanno confezionato un lavoro di grande qualità; ringrazio anche Alberto Crespi che ha provveduto all'impaginazione.

Ringrazio l'Assessore alla Cultura della Provincia di Monza e Brianza dott. Enrico Elli per aver apprezzato il nostro lavoro e per il contributo concesso.

Ringrazio l'Assessore alla Cultura del Comune di Monza prof. Alfonso Di Lio da sempre attento alle nostre iniziative.

Ringrazio la Fondazione della Comunità di Monza e Brianza e l'Ordine dei Dottori Commercialisti per il loro generoso contributo.

Ringrazio il Consiglio Direttivo e tutti i soci dell'*Associazione degli Amici dei Musei di Monza e Brianza* che con la loro affettuosa e costante partecipazione alla vita dell'Associazione hanno permesso di realizzare anche questa proposta culturale.

ROBERTO CASSANELLI

Introduzione

Nikolaus Pevsner, storico dell'arte tedesco migrato in Gran Bretagna a seguito della salita al potere di Hitler nel 1933, alla metà degli anni Cinquanta si interrogava, in una serie di conversazioni radiofoniche tenute alla BBC, su «the Englishness of English art» – l'«inglesità», o meglio l'«identità», dell'arte inglese – facendo valere le ragioni di una 'geografia' della produzione artistica radicata nei luoghi e nelle opere, rispetto agli schemi astratti della storia dell'arte tradizionale. Negli stessi anni lo studioso progettava, e in gran parte redigeva, la grande collana dei "Buildings of England", anticipatrice, sul modello tedesco (l'*Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* del Deutsches Verein für Kunstwissenschaft fondato da Dagobert Frey), di tanti moderni repertori del patrimonio monumentale.

In Italia i temi di geografia artistica hanno stentato ad attecchire, almeno sino a qualche anno fa, corroborati soprattutto dalle indagini di Enrico Castelnuovo e Bruno Toscano, che vi hanno intrecciato le ineludibili esigenze conoscitive legate alla catalogazione e alla tutela. Fatte le debite proporzioni, costituirebbe un'imperdonabile forzatura applicare un tale schema interpretativo al caso brianteo, quando già quello su scala macroscopica, italiana, pone tanti problemi di natura territoriale e cronologica? Forse però il campione ridotto può favorire una messa a fuoco più puntuale. È questo il tratto caratteristico del lavoro che qui si presenta, e che tenta di intrecciare vicende storiche e artistiche in un'unica, corposa, sintesi interpretativa.

Va detto subito che appare molto difficile, se non impossibile, offrire una definizione univoca del territorio brianteo che attraversi indenne i secoli. Come già scriveva alla fine degli anni Cinquanta dell'Ottocento Cesare Cantù nella "Grande illustrazione del Lombardo-Veneto" – che, alla vigilia della seconda guerra d'indipendenza, celebrando il regno vassallo degli Asburgo, ne costituiva una sorta di testamento – «Brianza è denominazione della quale non si conoscono né l'origine, né il significato, né i limiti». La prima metà dell'Ottocento è peraltro costellata da guide e storie della Brianza, dal sontuoso album di incisioni *Viaggio pittorico nei monti di Brianza*, di Federico e Carolina Lose (1823), alle *Notizie istoriche della Brianza* di Carlo Redaelli (1825), alla *Guida per la Brianza* e alle *Vicende della Brianza* di Ignazio Cantù, fratello di Cesare (1837, 1853), produzione odeporica e storica che si conclude con la *Brianza* di Ugo Nebbia (1912).

Le attuali distrettuazioni amministrative hanno ulteriormente complicato la situazione, frantumando il territorio, convenzionalmente trattenuto *inter amna* (Seveso e Adda) e ora spartito tra la recente provincia di Monza e Brianza (2009), che di fatto si sovrappone quasi completamente alla Brianza milanese, la Brianza lecchese e quella comasca.

In antico tutto ciò non esisteva e la Brianza attualmente intesa costituiva solo una partizione del vasto territorio milanese sul quale si andò modellando la distrettuazione diocesana.

Certo Monza ha sempre marcato la propria differenza rispetto alla vicina Milano: innanzitutto per il rito, romano per un antico privilegio che neppure san Carlo poté revocare, e poi per la vocazione, agricola e artigianale, divenuta imprenditoriale nello snodo tra Ottocento e Novecento.

Gli aspetti peculiari non si esauriscono però qui. La basilica di San Giovanni Battista di Monza nasce in modo inconsueto come cappella con funzioni battisteriali del vicino palazzo reale. Siamo alla fine del VI secolo d.C. La morte improvvisa di re Autari lascia la responsabilità del potere sulle spalle di una giovane principessa bavara di fede cattolica, Teodelinda, che sposa in seconde nozze il duca di Torino Agilulfo e dà finalmente un erede

alla dinastia. È da questo intreccio fitto di ragioni politiche e religiose (i Longobardi aderivano all'eresia ariana) che si origina l'edificio.

A questo punto ci si potrebbe domandare: perché proprio Monza? Paolo Diacono sottolinea la salubrità dell'aria, la presenza del fiume, la vicinanza delle colline, tutti fattori che oggi ci sorprendono e che sono in gran parte svaniti o resi illeggibili nello sconvolgimento postindustriale del territorio, ma che dovettero incidere non poco, all'epoca, nell'orientare le scelte.

Del primo edificio sacro restano pochi elementi edilizi e scultorei e soprattutto il nucleo originario del Tesoro, donato da Teodelinda, segno della sua devozione e della sua predilezione per la basilica. Occorre distinguere dalle successive importanti addizioni i materiali di sicura età longobarda, come le corone votive, le croci, il pettine liturgico, il flabello e la misteriosa *Chioccia con i sette pulcini*. Non è importante che gli oggetti non siano stati materialmente realizzati a Monza (alcuni certamente a Milano o a Pavia, altri a Roma, inviati in dono alla regina da papa Gregorio Magno). Quel che conta è che siano stati riuniti qui e per secoli gelosamente custoditi; che siano stati ritenuti uno degli elementi fondativi della Chiesa e della comunità monzese (al punto da essere raffigurati nel Trecento nella lunetta del portale di facciata), e che da questi sia emersa, nel corso del Medioevo, per una singolare serie di combinazioni, la *Corona ferrea*.

Quando nel 1311 Arrigo VII scende in Italia per ricevere la corona imperiale, si preoccupa di far ricercare da suoi uomini di fiducia la 'corona di ferro', una delle tre corone che secondo la mistica imperiale germanica veniva imposta in Italia al nuovo imperatore. Le ricerche svolte tra Milano e Monza sono però infruttuose e Arrigo si deve accontentare di ricevere in Sant'Ambrogio una corona letteralmente in ferro realizzata in forma di serto d'alloro da un orafo senese al suo seguito. L'unico tesoro che poteva vantare (non solo in Lombardia) una serie eccezionale di corone era quello del San Giovanni di Monza, che la famiglia Della Torre, avversaria dei Visconti, aveva intanto impegnato presso gli Umiliati per sostenere le ingenti spese militari. Si trattava di corone votive pendenti, offerte in dono dai sovrani alla chiesa e destinate a pendere sopra l'altare collegate per mezzo di catenelle ad una croce (come quelle visigote rinvenute a Guarrazar), ma erano in tutto e per tutto simili a quelle vere, di cui condividevano il fascino sacrale. Migrato ad Avignone presso la corte pontificia, il tesoro torna definitivamente a Monza nel 1345 per merito dell'arcivescovo Giovanni Visconti. È da questo momento che, come una sorta di lievito sotterraneo, la "corona ferrea" comincia a improntare di sé l'intero edificio, di cui nel 1300, in occasione del primo Giubileo, era stata avviata la radicale ricostruzione.

I Visconti, ormai saldamente alla guida di Milano, sono alla ricerca di una legittimazione, e guardano innanzitutto al potere imperiale, tentando nella seconda metà del Trecento di accreditare proprio Monza come sede delle incoronazioni. E la *Corona* ai loro occhi riunisce in sé il prestigio della tradizione regia e la sacralità della reliquia della passione di Cristo (*ferrea* dunque perché contenente uno dei chiodi della Crocifissione, ritrovati secondo la tradizione diffusa in Occidente da sant'Ambrogio nel *De obitu Theodosii*, da Elena, madre di Costantino, a Gerusalemme).

In occasione dell'incoronazione del 1378 di Venceslao, figlio di Carlo IV, affidano a Matteo da Campione un ambizioso progetto di rimodellamento dell'edificio, che culminerà decenni dopo con la decorazione pittorica della cappella di Teodelinda da parte della famiglia Zavattari (1444-46). Fallito il tentativo monzese, si orienteranno su Milano, promuovendo la ricostruzione del Duomo (1386), e su Pavia, l'antica capitale longobarda, destinando la Certosa, sorta ai limiti del parco ducale, a Pantheon familiare.

Molti sono i quesiti e i dubbi che si affollano intorno alla *Corona*, che analisi recenti hanno dimostrato non avere nulla di ferreo (il cerchio interno, probabile inserimento di restauro, è in argento). L'aspetto attuale, a placche (in origine almeno otto) decorate da smalti e gemme, induce a collocarla in età carolingia. Sarà Carlo V, nel 1530 a Bologna, a dare concretezza alle aspirazioni dei Visconti, e poi Napoleone nel 1805 a Milano. Ferdinando I d'Austria la cingerà nel 1838 per l'ultima volta. I Savoia preferiranno mantenerla nella sua aura mitica di reliquia, destinando ad accoglierla un apposito altare-reliquiario nella cappella di Teodelinda, restaurata alla fine dell'Ottocento da Luca Beltrami.

Spentasi l'ultima eco delle raffinate, esclusive cadenze tardogotiche della corte viscontea con la decorazione da parte della famiglia Zavattari della cappella di Teodelinda nel Duomo, per Monza si apre col Rinascimento una stagione umbratile, che pure vede all'opera presenze prestigiose (come gli affreschi, oggi scomparsi, di Vincenzo Foppa alle Grazie Vecchie), ma ormai in un gioco di rinvii univoci col centro propulsore milanese.

E qui potrebbe arrestarsi anche il nostro discorso. Ma a Monza la storia ha una sua circolarità. In diretta connessione con le esigenze controriformistiche – che impongono nel Duomo l'allungamento del presbiterio, realizzato con mattoni tratti da una antica chiesa smontata per l'occasione – si avverte, nella seconda metà del Cinquecento, un insistito omaggio retrospettivo alle più lontane radici cristiane, ad esempio nel sorprendente, arcaizzante *Albero di Jesse* del transetto meridionale di San Giovanni, campito su fondo oro come un mosaico marciano a opera di Giuseppe Meda e di Giuseppe Arcimboldi, il ghiribizzoso artista passato poi al servizio di Rodolfo d'Asburgo a Praga. A consacrare questa lunga e tenace fedeltà, corroborata dal ritorno al culto della *Corona ferrea*, interverrà agli inizi del Settecento la famiglia Durini, feudataria del borgo, promuovendo la realizzazione della grandiosa serie dei quadroni della navata centrale.

Di lì a poco, a spezzare questa ossessiva triangolazione, interviene il segno nuovo e forte – questa volta laico – della corte asburgica. Passato lo Stato di Milano nei possedimenti della Casa d'Austria, nel 1771 viene nominato governatore Ferdinando, quarto figlio maschio di Maria Teresa e Francesco Stefano di Lorena. Il suo ingresso solenne a Milano con la fresca sposa Beatrice d'Este avviene sotto l'attenta regia di Giuseppe Piermarini, architetto di corte, ed è celebrato da Giuseppe Parini (per l'occasione Wolfgang Amadeus Mozart compone la cantata *Ascanio in Alba*). Si tratta in effetti di una sorta di nuova fondazione. Milano era senza principe né corte da oltre due secoli; la città viene dunque sottoposta a un energico *restyling* per dotarla delle necessarie strutture e adeguarla alle mutate esigenze di rappresentanza. Ferdinando desidera una casa di campagna per villeggiare e dedicarsi all'*otium* intellettuale, assecondando una moda diffusa nell'aristocrazia, e dopo lunghe ricerche e discussioni decide di costruirne una *ex novo* nei terreni immediatamente a nord di Monza. Non sappiamo quanto abbia pesato, nell'orientare la scelta, il remoto passato, o se piuttosto sia stato determinante l'esempio contemporaneo del cardinale Angelo Maria Durini, col suo sofisticato circolo di letterati e artisti del Mirabello, nodo eminente della ramificata geografia delle "ville di delizia". La realizzazione della Schönbrunn milanese venne affidata a Giuseppe Piermarini (collaudato riplasmatore della nuova Milano) e a Giocondo Albertolli, esperto ornatista, entrambi professori della neonata Accademia di Brera (1776). La vasta struttura, sobria e funzionale, fu compiuta in tempi brevissimi. Il riferimento d'obbligo all'antico (quello classico e rinascimentale) fu calibrato in presa diretta nel corso di un viaggio a Roma dei due artisti. Il "nuovo Rinascimento" di Ferdinando, laico e razionale, durerà un ventennio. Nel 1796 l'armata di Napoleone ne spezzerà per sempre la lucida utopia.

Beppe Colombo

Capitolo I
L'età longobarda. Tra leggenda e realtà

Le testimonianze artistiche della vita civile e religiosa a Monza e nel territorio dell'attuale Brianza assumono significato, come sempre, nel contesto delle vicende storiche e alla luce delle imprese di personaggi protagonisti del loro tempo. I due principali testi medievali, ossia le fonti, che tramandano notizie su Monza e sulla sua storia in epoca longobarda sono la *Historia Langobardorum* di Paolo Diacono (fine VIII secolo d.C.) e il *Chronicon Modoëtiense* di Bonincontro Morigia (metà del XIV secolo d.C.).[1] Se la *Historia Langobardorum*, di epoca carolingia,[2] pur trasfigurando le vicende sanguinose dell'invasione longobarda (V-VI secolo) secondo i resoconti dei canti celebrativi germanici, si fonda in parte su notizie certe e di prima mano, il *Chronicon Modoëtiense*, opera di un membro dell'influente famiglia monzese ghibellina e filo-viscontea dei Morigia,[3] arricchisce le notizie tratte da Paolo Diacono di dettagli simbolici ed evocativi propri della cultura basso medievale, sfumando la realtà, anche relativa al suo stesso periodo, in leggenda o in chiave interpretativa di un disegno politico visconteo. Il Morigia, ad esempio, tramanda il racconto immaginario che narra della nascita del nome *Modoëtia* – in uso, nei documenti, a partire dal XII secolo – dalle parole latine *modo* ed *etiam* scambiate tra Teodelinda e una colomba apparsale nel luogo prescelto per edificarvi il palazzo e il tempio consacrato al Battista, ricostruito nel corso del XIV secolo e prefigurato, a fine Trecento, quale luogo d'incoronazione imperiale.[4] Sempre Morigia, nel secondo libro del *Chronicon*, narra della rifondazione della basilica di San Giovanni Battista, avvenuta nell'anno giubilare del 1300, a seguito di un'apparizione miracolosa di Teodelinda accompagnata da santa Elisabetta; in effetti, a determinare l'ingrandimento del tempio si pose probabilmente la realizzazione della ben più ampia basilica duecentesca di San Francesco, sorta a breve distanza dal tempio di San Giovanni Battista, inglobata in seguito alle soppressioni nel Palazzo degli Studi di Monza.[5] La fantasia popolare ha fatto fiorire intorno alla regina numerose leggende, riferendole l'edificazione di chiese, torri e castelli che sorgono lungo il Lario, la chiesa di Sant'Ambrogio a Carate Brianza, il monastero di Cremella e la chiesa di San Martino a Perledo, località dove si sarebbe ritirata prima di morire.[6]

Paolo Diacono, fonte attendibile per le notizie inerenti Monza e Teodelinda, la

---

[1] Conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano, ms D 271 Inf., edito un'unica volta da L. A. MURATORI, in *Rerum Italicarum Scriptores* (d'ora in avanti *R.I.S.*), tomo XII, Mediolani 1728, pp. 1061-1184.

[2] Narra della storia del Longobardi dalle origini fino alla morte di Liutprando (744).

[3] Per le questioni politiche trecentesche monzesi vedi CAPITOLO III, VII.

[4] Vedi CAPITOLO III, II. La leggenda, nata probabilmente dopo l'età di Federico Barbarossa (seconda metà del XII secolo), riferisce che, viaggiando in una località boscosa chiamata "Olmea", situata tra l'Adda e il Ticino, Teodelinda sarebbe scesa da cavallo per riposarsi all'ombra di un albero. Qui avrebbe visto una colomba simbolo dello Spirito Santo che, secondo una visione apparsale in sogno a Verona, avrebbe indicato il luogo dove edificare il proprio palazzo e il tempio. Dalla colomba Teodelinda avrebbe udito una voce che diceva: *Modo*, da interpretarsi come "Qui", ed ella, rispondendo: "*Etiam*", avrebbe risposto "Sì", dando origine al nome *Modoëtia* che sostituì l'antico *Modicia.*

[5] Per questa interessante considerazione si ringrazia Gianni Selvatico, che ha compiuto le misurazioni dell'antica basilica di San Francesco, che contava una navata di circa 60 m. Per una più ampia presentazione delle notizie di Bonincontro Morigia sulla rifondazione di San Giovanni vedi CAPITOLO III, II.

[6] A. PAREDI, *Dall'età barbarica al comune*, in *Storia di Monza e della Brianza*, a c. di ALFREDO BOSISIO e GIULIO VISMARA, vol I, *Le vicende politiche dalla preistoria all'età sforzesca*, Milano 1973, p. 86.

quale, da quanto tramanda lo storico, scelse la località di Monza come residenza estiva del regno, apparteneva a una famiglia nobile longobarda dimorante nell'antica *Forum Iuli*, l'antica Cividale del Friuli dai tempi dell'invasione di re Alboino.[7] Sebbene le notizie relative a Teodelinda siano narrate a quasi duecento anni di distanza, Paolo Diacono dovette avvalersi di una fonte di prima mano, la *historiola* dell'abate Secondo di Non, consigliere religioso di Teodelinda e sacerdote, giunto probabilmente a Monza al seguito della stessa Teodelinda, figlia del re di Baviera e pertanto cattolica, andata in sposa al re longobardo ariano Autari nel 589 d.C.[8] È dunque da Paolo Diacono che traiamo, su Monza e su Teodelinda e la sua famiglia, alcune delle informazioni più attendibili essendo i documenti storici dell'epoca molto rari e a volte quasi indecifrabili.[9] Avendo visitato Monza, Paolo Diacono restituisce descrizioni di sorprendente interesse, quali le decorazioni pittoriche che ornavano l'antica reggia con vicende dei primi Longobardi, che tramandano la moda singolare con cui vestivano e si acconciavano: "In quelle pitture si mostra chiaramente il modo con cui in quel tempo i Longobardi si tagliavano i capelli, si vestivano, che aspetto avevano. Tenevano nuda la parte posteriore del collo, radendosi fino alla nuca, e davanti lasciavano cadere i capelli sino alla bocca, dividendoli in due parti con una scriminatura sulla fronte. I vestiti erano ampi, fatti soprattutto di lino, come sono soliti portarli gli Anglosassoni, ornati di liste piuttosto larghe intessute di vari colori. Portavano calzari aperti fino all'alluce e fermati da lacci di cuoio intrecciati. In seguito cominciarono a mettere le uose, sulle quali, cavalcando, portavano gambiere di panno; ma questo lo appresero dalla consuetudine coi Romani".[10]

---

[7] Nato tra il 730 e il 740, figlio del duca Warnefrit, e cresciuto a contatto con la corte del duca di Cividale del Friuli, Paolo Diacono compì i suoi studi a Pavia presso l'aula regia e assunse probabilmente in seguito l'ufficio di notario di palazzo sotto re Desiderio. Paolo divenne diacono di palazzo e precettore della figlia di Desiderio Adelperga, seguendola quando divenne sposa di Arechi, duca di Benevento. Sebbene si trovasse probabilmente a Benevento nella primavera del 774, durante l'assedio di Pavia dei Franchi, Paolo Diacono risentì della conquista franca: fatto prigioniero suo fratello nel 776 e confiscati i suoi beni, fu esiliato in monastero, probabilmente in un primo tempo a Civate, poi a Montecassino, dove fu costretto a farsi monaco. Da Montecassino Paolo scrisse una lettera a Carlomagno, presso il quale si recò ad Aquisgrana nel 782 per invocare perdono per il fratello. Quivi Carlomagno lo trattenne onde insegnare greco ai chierici palatini e il monaco divenne tra i protagonisti della cosiddetta "rinascenza carolingia", quella fioritura culturale a cui assistette l'Europa soggetta al futuro primo imperatore del sacro Romano Impero. Ritiratosi nel 787 a Montecassino, Paolo Diacono spese gli ultimi anni della sua vita nella stesura della celebre *Historia Langobardorum*; morì nell'aprile del 799. Per tutte le informazioni inerenti la vita di Paolo Diacono rinvio a PAREDI 1973, pp. 107-108.

[8] Gli ariani erano seguaci della dottrina del vescovo di Alessandria d'Egitto Ario, IV sec. d.C., formatosi alla scuola di Antiochia e che, in breve, sosteneva che la natura di Cristo fosse inferiore alla natura del Padre, in quanto, secondo Ario, più umana che divina. L'arianesimo venne condannato dal concilio di Nicea (325 d.C.) dove si convenne che la natura del Padre e del Figlio erano consustanziali, ovvero della medesima sostanza. L'arianesimo incontrò tuttavia una certa diffusione nell'Impero Romano e il favore di alcune popolazioni germaniche cristianizzate, come appunto i Longobardi, che all'epoca di Teodelinda erano in parte ariani e in parte ancora pagani.

[9] In particolare i documenti longobardi sono pochi e leggibili solo da esperti. L'Archivio di Stato di Milano ne possiede uno, un contratto nuziale, il più antico documento tra quelli ivi custoditi.

[10] "*In qua pictura manifeste ostenditur, quomodo Langobardi eo tempore comam capitis tondebant, vel qualis illis vestitus qualisve habitus erat. Siquidem cervicem usque ad occipitum radentes nudabant, capillos a facie usque ad os dimissos habentes, quos in utramque partem in frontis discrimine dividebant. Vestimenta vero eis erant laxa et maxime linea, qualia Anglisaxones habere solent, ornata institis latioribus vario colore contextis. Calcei vero eis erant usque ad summum pollicem pene aperti et alternatim laqueis corrigiarum retenti. Postea vero coeperunt osis uti, super quas equitantes tubrugos birreos mittebant. Sed hoc de Romanorum consuetudine traxerant."* P. DIACONI *Historia Langobardorum*, IV, 22 (*Storia dei Longobardi*, traduzione di A. ZANELLA, introduzione di B. LUISELLI, Milano 1997, pp. 364-365).

La basilica di San Giovanni Battista fu fondata, come informa lo storico, da Teodelinda: "Nello stesso periodo la regina Teodelinda dedicò al beato Giovanni Battista la basilica che aveva eretto a Monza, una località a dodici miglia a nord di Milano; l'abbellì di molti ornamenti d'oro e d'argento e la dotò di un buon numero di poderi".[11] Un passo aggiunto in un codice monzese dell'*Historia Langobardorum*[12] tramanda che l'edificio sacro fu voluto dalla regina per sé, per i figli e per tutti i Longobardi d'Italia con il voto, espresso dai reali e dagli anziani, di offrire doni al tempio di San Giovanni ogni anno il giorno 24 di giugno, affinché san Giovanni Battista intercedesse presso il Signore.[13] La data di fondazione della basilica resta incerta; Bonincontro Morigia indica il 595 d.C. Un'antica iscrizione, andata perduta con la riedificazione trecentesca del tempio, testimoniata dal Morigia, recitava: "*Condidit hoc templum multa virtute verendum, Theodolenda potens regni diademate pollens. Pro se, pro natis votum vovit dulcedine matris Christi Baptiste, cui sacratur locus iste. Hic nostre gentis caput voluit esse decentis Lombardorum, talemque parare patronum*".[14]

Solo alcuni frammenti lapidei dell'arredo liturgico, risalenti all'epoca longobarda, sono sopravvissuti grazie al loro reimpiego nel rivestimento trecentesco della facciata: si tratta in particolare della lastra marmorea emersa dai restauri ottocenteschi, conservata presso il Museo e Tesoro del Duomo, recante due agnelli adoranti una croce latina gemmata e l'iscrizione "+ RESPECE ET EXAUDI ME DOMENE DEUS MEUS",[15] incorniciati da girali di acanto stilizzati e da un triplice margine di cui il più esterno è lavorato a cerchietti impressi detti "occhi di gatto"[16]. Si tratta forse del paliotto dell'antico altare longobardo. Un'ulteriore lastra di marmo, tuttora conservata in facciata, reca due croci latine gemmate ai lati di un *chrismon* (monogramma di Cristo) a ruota gemmato; ai bracci delle croci sono appesi con catenelle dei *pendilia* a forma di A A in lettere onciali e capitali greche. Si tratta probabilmente di un antico

fig. 1 cd

fig. 2 cd

[11] "*Per idem quoque tempus Theudelinda regina basilicam beati Iohannis Baptistae, quam in Modicia construxerat, qui locus supra Mediolanum duodecim milibus abest, dedicavit multisque ornamentis auri argentique decoravit praediisque sufficienter ditavit*." DIACONI, *Historia …,* IV, 21 (*Storia*…, 1997, pp. 362-364).

[12] Ms b 18-35, Monza, Biblioteca Capitolare.

[13] Per la trascrizione del passo in latino vedi M. DAVID, *A proposito del reimpiego nel cantiere del Duomo di Monza*, in *Monza Anno 1300. Il Duomo di Monza e la sua facciata*, a c. di ROBERTO CASSANELLI, Monza 1988, nota 38 pp. 115-116; per la traduzione in italiano vedi *Storia*…, 1997, nota 24, p. 363. Si sarebbe trattato, a differenza del precedente di Galla Placidia, che fondò intorno al 425 la basilica di San Giovanni Evangelista a Ravenna come voto di ringraziamento, di un'offerta a san Giovanni Battista onde ottenerne l'intercessione, la benevolenza e la protezione per il regno.

[14] "Ha fondato questo tempio venerabile, con molta virtù, la potente Teodelinda, che governa con la corona del regno. Per se e per i suoi figli fece voto per la dolcezza della madre di Cristo al Battista, al quale è consacrato questo luogo. Qui volle essere capo della nostra bella gente dei Lombardi, e volle procurare un tale patrono". BONINCONTRI MORIGIAE, *Chronicon Modoëtiense*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, ms D 127 Inf., f. 6v.

[15] "Guardami e ascoltami, o Dio mio Signore"; IV versetto del salmo 12. R. CASSANELLI, *L'architettura. La basilica dal VI al XIX secolo*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano 1989, p. 46, 50; R. CASSANELLI, *Sovrani committenti e cultura figurativa nell'alto Medioevo*, in *Monza e la sua storia*, a c. di FRANCESCO DE GIACOMI - ENRICA GALBIATI, Cinisello Balsamo 2002, p. 77.

[16] Questi motivi decorativi fingono la raffigurazione delle pietre e perle propria dell'oreficeria dell'epoca. Vedi R. CASSANELLI, *Dalla conquista longobarda al tramonto del dominio visconteo. Le arti nel Medioevo*, in *Storia della Brianza*, vol. IV, *Le Arti*, a c. di SIMONETTA COPPA, p. 40.

pluteo.[17] Sull'aspetto, invece, dell'edificio non ci è noto praticamente nulla.[18] Resta un frammento di torre nell'area nord-ovest/nord-est della basilica, a pianta in origine quadrata, profondamente modificato nel corso dei secoli e attualmente inglobato nelle strutture del transetto, della sacrestia e dell'abside settentrionale, databile sull'esame dei laterizi e delle tecniche costruttive al VI secolo.[19]

Da quanto informa l'iscrizione della coperta di *Evangeliario* databile ai primi anni del VII secolo, conservata presso il Museo, l'antico tempio doveva trovarsi in prossimità del palazzo di Teodelinda, "*in Modicia prope palatium suum*". Il primo nucleo del tesoro della basilica di San Giovanni Battista, in parte conservato, si formò dunque all'epoca della regina. Monza, sede residenziale e non governativa del regno (gli uffici governativi si erano mantenuti come in età ostrogota nel palazzo reale di Pavia), era divenuta con Teodelinda un'isola cattolica in un mare pagano e ariano longobardo e in Teodelinda papa Gregorio Magno, che nel suo epistolario ci tramanda un quadro storico degli eventi assai più fosco rispetto alla *Historia Langobardorum*, trovò un'alleata.[20]

Adaloaldo, figlio di Teodelinda e di Agilulfo (secondo marito della regina, duca di Torino), nato a Monza nell'anno 602, venne fatto battezzare dalla madre, per mano di Secondo di Non, il giorno di Pasqua del 7 aprile 603 nel tempio di San Giovanni Battista. Agilulfo, di fede ariana, aveva acconsentito al battesimo cattolico del bambino e per questo evento, in segno di ringraziamento e di riconoscenza, papa Gregorio Magno, quasi al termine della propria vita, inviò a Teodelinda una croce reliquiario per il figlio contenente frammenti del legno della croce di Cristo, un evangeliario racchiuso "in una custodia Persica"[21] e, per la sorella di Adaloaldo, tre anelli, di cui due ornati con zaffiri e uno con onice. Questi doni furono fatti elencare dal papa in una lettera inviata alla regina.

La *Croce di Adaloaldo* e l'*Evangeliario* entrarono probabilmente da subito a far parte del tesoro della basilica monzese; a questi dovettero aggiungersi oggetti vari di oreficeria, d'oro e d'argento, offerti al tempio dalla regina, di cui ci informano Paolo Diacono e gli inventari del tesoro medievali: tra questi spicca un prezioso bacile, perduto, con un'iscrizione che lo identificava come dono votivo di Teo-

---

[17] La lastra, in antico, era forse usata per delimitare lo spazio presbiteriale dell'edificio sacro; essa è legata, da un punto di vista paleografico (ossia dei caratteri scrittori antichi), alla *Coperta di Evangeliario* teodelindeo conservata presso lo stesso Museo. Per questa vedi oltre nel testo. Per la lastra marmorea in facciata vedi DAVID 1988, p. 109 e sgg.

[18] Recenti indagini sostengono che la notizia data da Paolo Diacono circa la presenza a Monza di un palazzo di Teodorico (re dei Goti), illustre precedente dell'insediamento reale longobardo, sia falsa e sia da interpretarsi nell'ottica di una giustificazione "regale" del luogo prescelto effettivamente da Teodelinda. S. GASPARRI, *L'alto Medioevo da Teodorico a Berengario (secoli VI-X)*, in *Monza…*, 2002, p. 50.

[19] G. PERTOT, *La torre altomedievale del Duomo di Monza. Indagini stratigrafiche e prospettive di ricerca per lo studio e la conservazione*, in "Archeologia dell'architettura", I (1996), pp. 129-136.

[20] Si conservano cinque lettere che testimoniano i rapporti di cordialità intercorsi tra il papa e la regina; Gregorio Magno cercò probabilmente di mitigare le ostilità di Agilulfo verso Roma. CASSANELLI 2002, p. 79.

[21] Una "*lectionem Sancti Evangelii*", ossia un lezionario-evangeliario custodito entro una "*theca persica*", da intendersi nel senso di una legatura di cuoio dorato e dipinto. M. FRAZER, *Oreficerie altomedievali*, in *Il Duomo di Monza. I tesori*, Milano 1988, p. 24.

delinda.[22] Agli anni del suo regno risalgono le sedici ampolle metalliche di piombo fuso con stagno di provenienza palestinese, che in antico dovevano far parte di un unico gruppo con le venti ampolle di Bobbio, inviate forse dalla stessa regina in occasione dell'edificazione del monastero che avrebbe dovuto ospitare il monaco irlandese Colombano, promossa da Agilulfo e da Adaloaldo.[23] Queste ampolline, variamente decorate con complesse e raffinate iconografie bizantine, contenevano in origine olii dalle presunte proprietà taumaturgiche che ardevano entro i monumenti sacri della Terra Santa, quali l'Anàstasis (o basilica del Santo Sepolcro) di Gerusalemme. Assieme alle ampolline metalliche si contano le ventisei fiale di vetro, che un documento di papiro del VII secolo, la *notula olearum*, attesta provenienti dalle catacombe romane. Sigillate con un tessuto di lino imbevuto di cera, esse recavano ciascuna, in antico, un listello di papiro con iscritto il nome del santo martire corrispondente all'olio conservato, il *pittacium*.[24] Nel complesso, il tesoro raccolto ai tempi di Teodelinda e di Gregorio Magno, ovverosia ai primi del VII secolo, dovette presentarsi di una ricchezza estrema, riflesso della ricchezza della stessa Teodelinda, che alla stregua di una principessa bizantina esercitava un diretto controllo sulla propria dote, conferendo alla basilica monzese un'importanza notevolissima.[25]

La cosiddetta *Croce di Adaloaldo* è tradizionalmente identificata con la croce inviata da papa Gregorio Magno a Teodelinda per il battesimo del figlio; in antico era utilizzata come stauroteca, ossia reliquiario di frammenti della vera Croce.[26] Essa è alta 7,4 cm., larga 6,5 cm. e spessa 1,3 cm., comprende una croce interna di lamina d'oro decorata a niello[27] e costituisce la parte probabilmente più antica e originaria

fig. 3 cd

---

[22] Si tratta del bacile (un largo recipiente di forma circolare) così descritto nell'inventario del 1277: "*talliacore unum cum gemmis sexaginta octo circumquaque per orlum de super, coluceratum intus cum hac scriptura: donum Theodelende regine beato Iohanni Baptiste de Modoetia*"; "un bacile con sessantotto gemme tutt'attorno al bordo superiore, risplendente all'interno e con questa iscrizione "Dono della regina Teodelinda a San Giovanni Battista di Monza". Monza, Biblioteca Capitolare, *Pergamene*, cart. 10, n. 144. Vedi *Tesoro della Chiesa monzese. Elenchi e inventari (secoli X-XIV)*, a c. di CHIARA MAGGIONI - RENATO MAMBRETTI, in *La Corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*, vol II, tomo II, Milano 1998, p. 310. All'inventario del 1275 risale la menzione del pettine votivo d'avorio, incastonato in una montatura di argento probabilmente dorato, detto *pettine di Teodelinda*. Sebbene il pettine possa datarsi all'età longobarda (mentre la montatura si ritiene sia di tarda età carolingia o del X secolo) non è certa la sua provenienza dal nucleo teodelindeo del tesoro (FRAZER 1988, pp. 40-41). Allo stesso modo non è sicura la provenienza del flabello votivo, detto *flabello di Teodelinda*. Costituito da un ventaglio di pergamena colorata con porpora, decorato con una lunga iscrizione latina a caratteri capitali d'oro e con una decorazione a foglie stilizzate e a motivi stellari in oro e argento, chiuso entro una custodia di legno rivestita di argento sbalzato probabilmente in antico dorato, è ritenuto dalla Frazer un'opera di periodo gotico, il che spiegherebbe secondo la studiosa la comparsa del pezzo solo nell'inventario del 1353. Secondo Cassanelli, invece, il flabello potrebbe essere stato rinvenuto all'epoca della traslazione dei resti di Teodelinda, avvenuta nel 1308. FRAZER 1988, pp. 45-46; S. COPPA - G.M. CASELLA - R. CASSANELLI - M.L. NUSSIO - P. BOLOGNESI, *Contributi alla storia del tesoro di "Teodelinda" e le ante dell'organo*, in "Studi Monzesi", 2 (1987).

[23] FRAZER 1988, p. 15 e sgg. Vedi anche B. Colombo e F. Milazzo, *Percorsi d'Arte tra Monza e Brianza*, Associazione Amici dei Musei di Monza, Arcore 2007, fig. p. 24 e *Museo e Tesoro del Duomo di Monza. Guida breve*, a c. di LUIGI DI CORATO e GRAZIANO ALFREDO VERGANI, Cinisello Balsamo 2007, fig. p. 12. Per un'ampia bibliografia sull'argomento vedi R. CASSANELLI, *Le origini del "Tesoro di San Giovanni" e l'evergetismo regio*, in *Storia della Brianza*, Oggiono 2008, nota 27, p. 123.

[24] E. ROFFIA, *Il Tesoro del Duomo di Monza: precisazioni sulla cronologia dei vetri*, in *Splendida civica nostra. Studi archeologici in onore di Antonio Frova*, Roma 1999, pp. 443-452. *Cfr.* da ultimo CASSANELLI, *Le origini del "Tesoro di San Giovanni"…*, 2008, pp. 43-45. La *notula* è esposta presso il Museo e Tesoro del Duomo di Monza assieme alle fiale vitree.

[25] FRAZER 1988, p. 15.

[26] Sebbene l'origine del gioiello non sia sicura. Vedi FRAZER 1988, p. 23.

[27] Per la descrizione del niello vedi COLOMBO - MILAZZO 2007, *Glossario*, p. 87.

della "scatola", assieme alla faccia posteriore a foglia d'oro, che, lavorata con un leggero rilievo su fondo a cerchi incisi, a foglie d'acanto lungo i bracci e al centro a gigli stilizzati entro un cerchio nimbato, su fondo puntinato, pare in linea con altre opere di età longobarda[28]; il cristallo di rocca sagomato che protegge la faccia anteriore è certamente di epoca successiva, spesso circa 2 cm. La faccia anteriore della croce presenta il Cristo crocifisso, ancora vivo (*Christus triumphans*), raffigurato secondo la più antica iconografia di origine siriaca e palestinese (VI-VII secolo) diffusa nel VII-VIII secolo a Roma e che lo rappresenta in piedi su di un suppedaneo, inchiodato alla croce con quattro chiodi e con indosso una lunga veste senza maniche, il *colobium*, qui decorato a spina di pesce con incisioni sulla niellatura.[29] Il Cristo ha un nimbo crociato, secondo l'iconografia romana. Alle estremità dei bracci orizzontali, di dimensioni più piccole, sono raffigurati la Vergine, a destra, afflitta dal dolore, e san Giovanni, a sinistra, con in mano il suo Vangelo. Corre un'iscrizione greca, anch'essa ottenuta a niello, a fianco delle due figure: "Ecco tuo figlio, ecco tua madre", mentre in cima alla croce, sul braccio verticale, è l'iscrizione ICX "Gesù Cristo". Questa lastrina reca, sul rovescio, una croce intagliata più piccola, dentro la quale dovevano essere conservati i frammenti della vera Croce, andati perduti. Probabilmente l'antico anello che serviva a sostenerla (che non si presentava come l'attuale, più tardo) era fatto in modo da poter essere svitato, svelando così i frammenti di reliquia custoditi all'interno.

fig. 4 cd

La *Coperta di Evangeliario di Teodelinda* è composta da due lastre in oro lavorate con cornici e inserti decorativi a smalti *cloisonnés* e costituisce uno dei più preziosi esemplari, molto probabilmente di oreficeria milanese, pervenuti dall'epoca della regina longobarda.[30] Come illustra l'iscrizione in lettere capitali latine fu commissionata da Teodelinda e offerta come dono al tempio di San Giovanni Battista: "DE DONIS DEI OFFERIT/ THEODELENDA REGINA/ GLORIOSISSEMA / SANCTO IOHANNI BAPTISTAE/ IN BASELICA QVAM IPSA FVNDAVIT/ IN MODICIA / PROPE PALATIUM SVVM".[31] Le due copertine, incorniciate da una doppia profilatura a smalti, presentano entrambe un'ampia croce centrale che le suddivide in quattro scomparti ornati con inserti a smalto che riprendono il motivo geometrico ripetuto delle cornici e da cammei di età romana, con profili affrontati. Le croci sono decorate, secondo il gusto e i caratteri dell'oreficeria longobarda, con una disposizione razionale di perle, pietre preziose[32] e

[28] Sebbene la critica non sia concorde nella datazione. Vedi FRAZER 1988, p. 23.
[29] G. JÁSZAI, *Crocifisso*, a.v. in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Vol. V, Roma 1994, p. 579; FRAZER 1988, p. 22.
[30] Le due copertine ora sono separatamente montate su due anime di legno. *Cfr.* scheda in COLOMBO - MILAZZO 2007, pp. 21-23, fig. p. 22 e *Guida breve…*, 2007, figg. pp. 15-16.
[31] La trascrizione scioglie le abbreviature e integra le parole tronche. "Teodelinda, regina gloriosissima, offre questo a san Giovanni Battista dai doni per Dio nella basilica che ella stessa ha fondato a Monza presso il suo palazzo". Sembra superata l'ipotesi che questa legatura possa identificarsi con la "theca persica" inviata in dono a Teodelinda da Gregorio Magno, in occasione del battesimo del 603. Forse con "coperta persica" si intendeva la custodia del Vangelo donato alla regina dal papa o una legatura in cuoio dorato e dipinto. R. CASSANELLI, *La Corona Ferrea da simbolo di regalità a reliquia*, in *Monza…*, 2002, p. 81. *Cfr.* da ultimo CASSANELLI *Le origini del "Tesoro di San Giovanni"…*, 2008, pp. 48-49.
[32] Che pare siano di reimpiego da bracciali e collane, in quanto presentano fori passanti. FRAZER 1988, p. 24.

smalti. L'iscrizione dedicatoria corre lungo le due copertine in due strisce orizzontali, suddividendone idealmente la superficie in tre fasce orizzontali di uguale ampiezza. Il perfetto equilibrio delle superfici, razionalmente spartite, è proprio di questo momento artistico.

La cosiddetta *Croce di Agilulfo* è opera anch'essa, con ogni probabilità, di oreficeria milanese dei primi del VII secolo, ed è costituita da due facce ugualmente composte da un zaffiro al centro, orlato da una doppia fila di perle, quattro zaffiri posti all'estremità dei bracci, pure orlati da una fila di perle ciascuno, una bordura di perle che corre lungo il perimetro della croce, perle e smeraldi su ciascun braccio e sei anelli, da cui pendono sei catenelle (i cosiddetti *pendilia*) con sei gocce di argento dorato. La bellezza di questo oggetto si deve alla perfetta armonia della forma, caratterizzata dall'assottigliarsi dei bracci verso il centro, bilanciata dai bracci laterali leggermente più corti e dai pendenti a coppie perfettamente simmetrici. Anche la disposizione delle gemme, che si presentano di forma tonda e rettangolare, alternate alle perle, favorisce la composizione equilibrata del pezzo. **fig. 5 cd**

La cosiddetta *Corona votiva di Teodelinda* è la sola dal nucleo teodelindeo del tesoro sopravvissuta ai secoli,[33] **fig. 6**. Si tratta di una corona dotata di tre forellini disposti lungo il bordo superiore e di dodici forellini disposti lungo il bordo inferiore che veniva appesa con catenelle e pendenti (*pendilia*) sopra un altare; non si trattava dunque di una corona nata per essere indossata: è bene tenere presente ciò. Costituita da una fascia spessa d'oro, orlata da un doppio filo perlinato, è caratterizzata da una fitta e regolare decorazione a madreperla e pietre, incastonate su alti castoni di diversa forma. Entro le due file di castoni tondi prossime ai bordi, che ospitano pezzi di madreperla provenienti probabilmente da perle di collane riutilizzate, si dispongono la fila centrale delle pietre traslucide tonde di colore azzurro alternate a pietre traslucide quadrate color smeraldo disposte in forma di rombi. Sopra e sotto tra esse trovano spazio due file di pietre più piccole, tonde, color rosso purpureo.[34] Questa corona, che compare come vedremo raffigurata nella lunetta trecentesca del portale di San

[33] La cosiddetta *Corona di Agilulfo*, parte del tesoro fino all'età napoleonica, descritta dallo storico Anton Francesco Frisi, fu portata a Parigi con il resto del tesoro nel 1797 e in questa occasione trafugata e fusa a inizio Ottocento. Si trattava di un diadema d'oro finissimo con gemme, smeraldi e perle, caratterizzato dalla presenza di figure a rilievo entro nicchie scandite da colonnine tortili, coperte con fogliami. Le figure erano quelle del Redentore, al centro, con la mano destra sollevata, affiancato da due angeli, uno per lato, e dalle figure degli Apostoli. La corona recava, lungo il bordo in basso, l'iscrizione in lettere onciali: AGILULF[US] GRAT[IA] DEI VIR GLOR[IOSISSIMUS] REX TOTIUS ITAL[IE] OFFERET SANCTO IOHANNI BAPTISTE IN ECL[ESI]A MODICIA (Agilulfo uomo gloriosissimo, re di tutta Italia per grazia di Dio, offre ciò a San Giovanni Battista nella chiesa di Monza). Sia il carattere della scrittura onciale, sia il riferimento sacro alla carica di re d'Italia, hanno fatto propendere la critica per un'iscrizione di epoca successiva. Pur nel limite di un'osservazione che non può più avvalersi dell'originale perduto ma di disegni e descrizioni, tale corona non pare contestualizzarsi nei prodotti di oreficeria longobarda, né compare negli inventari trecenteschi del tesoro di Monza (particolarmente nell'inventario del 1353 che descrive piuttosto dettagliatamente le corone) e non è raffigurata nella lunetta del portale di San Giovanni Battista, che, pur semplificando gli oggetti per un riconoscimento a distanza, presenta il nucleo del tesoro che all'epoca si riferiva a Teodelinda e ai re longobardi. Ne consegue che l'oggetto, ritenuto dal Frisi e dai Francesi a inizio Ottocento un autentico esemplare di oreficeria longobarda, era probabilmente un falso di epoca successiva (*cfr*. la nota 42, CAPITOLO III). La *Corona ferrea* non perviene dal nucleo longobardo del tesoro. Per la storia e la descrizione di questo diadema vedi CAPITOLO II, I.

[34] Tutte queste pietre traslucide gemmate sono probabilmente costituite da vetri. FRAZER 1988, p. 25. Vedi anche *Guida breve…,* 2007, fig. p. 13.

Giovanni Battista a Monza assieme ad altre due corone perdute, associate alle rispettive croci anch'esse perdute, risulta affine alle corone visigote di Guarrazar custodite nel Museo Arqueológico di Madrid che, conservando le catenelle, i *pendilia* e le croci, ci permettono di immaginare come questo oggetto potesse presentarsi in origine.[35]

La *Tazza di zaffiro* è una coppa di vetro blu, colorata per imitare appunto lo zaffiro, originaria probabilmente del IV-V secolo e sorretta da un fusto d'oro del XV secolo. Ancora nel Trecento, come viene raffigurata nel portale di San Giovanni Battista (fig. 1, CAPITOLO III) risultava incastonata entro una montatura decorata con gemme e probabilmente perle. Questa antica montatura potrebbe risalire al X-XI secolo, come suggeriscono montature analoghe per calici in pietra dura giunte a San Marco a Venezia da Costantinopoli in occasione della quarta crociata, per cui non è certo se l'oggetto facesse parte o meno del nucleo teodelindeo del tesoro; si tratta comunque di uno dei pezzi più celebri.[36]

Altro esemplare di oreficeria tardo antica, la cui origine e ingresso nel tesoro è incerta quanto misteriosa, è la *Chioccia con i sette pulcini*, costituiti ognuno da un'unica lamina d'argento lavorata a sbalzo, montata su di un'anima in legno, **fig. 7**. Chioccia e pulcini sono colti nell'atto di beccare semi dal suolo su di un piatto di rame dorato di età posteriore, al quale i pezzi sono attaccati attraverso fili metallici. Il piumaggio della chioccia, delle ali e delle code dei pulcini è stato ottenuto attraverso incisioni a bulino, mentre la testa della chioccia e il corpo dei pulcini è ottenuto con punzonature di diversa dimensione e forma.[37] Gli occhi presentano fessure incastonate con gemme vitree e pietre preziose. L'assetto attuale è certamente dovuto a un riassemblaggio di età tardo-medievale o addirittura moderna: la lunetta del portale (eseguita probabilmente poco dopo il 1319) testimonia i pulcini posti di fronte alla chioccia, diversamente da come sono disposti ora; i pezzi furono successivamente sottoposti a un intervento di restauro presso un orafo milanese, intorno alla metà del Trecento. L'inventario del 1403 cita la chioccia con i pulcini senza il vassoio di argento che un tempo li ospitava,[38] il che significa che ancora a quelle date i pezzi erano stati staccati dalla base per essere ridisposti successivamente. Il tipo di oggetto, la cui iconografia si riscontra già in età paleocristiana e trova simili raffigurazioni in area islamica[39] (testimoniata anche in esemplari perduti di oreficeria di ambito regale francese dall'VIII secolo), fa propendere per un ingresso principesco nel tesoro di Monza, per cui è possibile che risalga a Teodelinda. È certo comunque che si tratta dell'unico esemplare di questo genere pervenuto.[40]

---

[35] *Cfr.* CASSANELLI 2002, p. 81.
[36] FRAZER 1988, p. 18.
[37] Il bulino è uno strumento di metallo appuntito dotato di un'impugnatura, atto a incidere su lastre di metallo. FRAZER 1988, p. 19, 22.
[38] "*Sine cesta*". Per questo inventario vedi CAPITOLO III, IV; per la trascrizione dell'inventario vedi APPENDICE II. *Documenti*.
[39] Nei pavimenti a mosaico tardoantichi di Beith Alpha e di Nizim in Israele e Kabr Hiram in Libano. Cassanelli 2002, p. 81.
[40] L'iconografia della chioccia coi pulcini è riproposta in un codice dell'XI secolo conservato nella Biblioteca Marciana di Venezia in cui è trascritto il *Cinegetico* di Oppiano. La madre di Pipino il Breve, Begga, commissionò una chioccia con sei pulcini; una chioccia con dodici pulcini appartenne a Luigi XI, che la donò al capitolo di Puy-Nôtre-Dame di Anjou. FRAZER 1989, p. 22; CASSANELLI 2002, p. 82.

Nonostante gli sforzi di Teodelinda e di papa Gregorio Magno, non tutti i Longobardi si convertirono alla fede cattolica e la lotta tra cattolici e ariani si riaccese nel 678 quando il duca di Trento Alachi si ribellò al re cattolico longobardo Cuniperto. Avvertendo il pericolo per l'instabilità politica e religiosa dei ducati longobardi i papi promossero l'intervento dei Franchi, popolazione germanica cattolica, la cui superiorità militare è tramandata dal leggendario racconto del monaco Notker, che riferisce che il re longobardo Desiderio, affacciato dalle mura di Pavia, volendo individuare Carlomagno tra i contingenti militari franchi scesi per la conquista della città, sentì rispondersi dal duca Oggeri: "Quando i campi diventeranno una messe di ferro e saranno nere di ferro le acque del Po' e del Ticino, allora potrai scorgere il re dei Franchi".[41]

Nella primavera del 774 Carlomagno assediava Pavia; la sconfitta e la prigionia di Desiderio ponevano fine all'egemonia dei Longobardi in Italia settentrionale.

Carlomagno venne incoronato imperatore da papa Leone III la notte di Natale dell'anno 800 in San Pietro a Roma.[42] Avvenimento simbolico e di strategia politica a un tempo, papa Leone III legava la figura del re dei Franchi a Dio, mentre la Chiesa diveniva strumento politico del nuovo Sacro Romano Impero. L'Europa Occidentale tornava ad avere dopo secoli un suo imperatore, atteso dagli intellettuali di corte di Carlomagno, che identificavano il loro re come successore degli imperatori cristiani Teodosio e Giustiniano.

---

[41] A. PAREDI, *Dall'età barbarica al Comune*, in *Storia di Monza e della Brianza*, Vol. I, *Le vicende politiche*, a c. di ALFREDO BOSISIO e GIULIO VISMARA, Milano 1973, p. 103. Narra il racconto di Paolo Diacono – fonte iconografica per le ultime quattro scene dipinte nella cappella di Teodelinda, in San Giovanni Battista, parete sud (*cfr*. CAPITOLO III, VIII) – che un eremita avrebbe dissuaso l'imperatore bizantino Costante (anno 663 d.C.) dalla cacciata dei Longobardi dall'Italia, riferendogli le seguenti parole: *"*Il popolo dei Longobardi in nessun modo può essere vinto, poiché una regina, venuta da un'altra terra, ha fatto costruire sul suolo longobardo la basilica del beato Giovanni Battista, e perciò il beato Giovanni di continuo intercede per il popolo longobardo. Verrà un tempo in cui questo tempio sarà tenuto in dispregio, e allora quel popolo perirà*"*. Paolo Diacono prosegue riferendo "Noi abbiamo sperimentato che avvenne proprio così, poiché prima della rovina dei Longobardi questa basilica del beato Giovanni Battista, che si trova a Monza, l'abbiamo vista amministrata da gente vile; al punto che questo luogo venerabile veniva assegnato agli indegni e agli adulteri non certo per i meriti della loro vita, ma per le ricompense che distribuivano". DIACONI, *Historia…*,V, 6, (*Storia…,* pp. 428-431).

[42] Che sorgeva dove è l'attuale, ricostruita a partire dall'inizio del XVI secolo.

Roberta Delmoro

Capitolo II

I Franchi e l'età degli imperi

I

L'eredità franca: organizzazione territoriale e amministrativa dell'antica Brianza e testimonianze culturali

A seguito della conquista dei Franchi i territori intorno a Milano vennero suddivisi in cinque contadi o contee, regioni amministrate dai conti, funzionari del regno e in seguito dell'impero. Il contado più vasto era quello di Milano, che comprendeva un'area chiamata anticamente Martesana, una circoscrizione probabilmente più geografica che amministrativa, indipendente dalla città e dotata di una propria autonomia. Col nome di Martesana, che in origine indicava forse una località (piuttosto che un capoluogo) della zona difensiva di Castelmarte, si venne via via comprendendo i territori posti tra il Seveso e l'Adda, tra Como e Lecco e le relative pievi.[1] Si trattava pertanto di un vasto territorio corrispondente, con una certa approssimazione, all'attuale Brianza.[2] La Martesana comprendeva anche Monza (*Modicia*), antico borgo romano, assurta in età longobarda a residenza regia e dotata di una certa autonomia. Con l'imperatore Federico I Barbarossa, nella seconda metà del XII secolo, Monza divenne feudo diretto dell'Impero.[3]

Durante il regno di Carlomagno, e successivamente, i grandi vassalli non furono unicamente personaggi di spicco dell'amministrazione pubblica, tra cui nobili franchi e alemanni disseminati nei punti strategici del regno e del futuro impero, ma anche vescovi e abati dei principali monasteri franchi e dei territori conquistati.[4] In età carolingia è da porsi, con ogni probabilità, l'insediamento monastico di Civate (località nei pressi di Erba, posizionata lungo l'antico asse stradale che univa Como a Lecco) che comprendeva la stessa confraternita di Fabaria (Coira), come i monasteri di Augia della Reichenau, di San Gallo e di Sant'Abbondio a Como,[5] e che contava ben trentacinque monaci a metà del IX secolo, a differenza del monastero di

[1] Per un'ampia e dettagliata presentazione dell'organizzazione feudale e sull'inserimento dell'economia agraria in Brianza nel quadro del periodo carolingio vedi R. MAMBRETTI, *Dai re d'Italia al ducato sforzesco. L'età medievale*, in *Storia della Brianza. Storia e politica*, Oggiono 2007, p. 87 e sgg. Castelmarte, nei documenti antichi *Castro martis*, sorge nei pressi di Canzo. I documenti che menzionano la Martesana sono pochissimi: per questo la storiografia non è sicura sull'origine del nome. Il primo documento che cita la Martesana risale al 931; un documento del 1173 menziona Castelmarte come "*Castro martis de Martexana*". MAMBRETTI 2007, pp. 100-101.

[2] Il nome Brianza compare per la prima volta in documenti del XV secolo, relativi alla Martesana settentrionale, come semplificazione di Monte di Brianza, diffondendosi fino a comprendere le pievi di Asso, Incino, Oggiono, Garlate e Missaglia. MAMBRETTI 2007, p. 101.

[3] PAREDI 1973, pp. 113-114.

[4] Carlomagno fece ad esempio dono all'abate di San Martino di Tours di vasti territori della Valtellina e arricchì di donazioni il monastero di Bobbio, così da avere sotto controllo le principali vie di comunicazione che dai passi alpini conducevano in Italia.

[5] Un monastero *de Clavades* è citato nel *Codex confraternitatum fabariensium* dell'845 ca., negli stessi anni in cui avvenne la traslazione delle reliquie di San Calocero da Albenga. CASSANELLI 2008, p. 67, nota 99, p. 127. Per le origini carolinge dell'antico monastero di Civate (diversamente da quanto vuole la leggendaria fondazione longobarda da parte di Desiderio, in ringraziamento della miracolosa guarigione dalla cecità del figlio Adelchi, ferito a un occhio) vedi G. SPINELLI, *L'origine desideriana dei monasteri di S. Vincenzo in Prato a Milano e di S. Pietro al Monte di Civate*, in "Aevum", XL/2 (1986), pp. 198-217. Rinvio anche a P. PIVA, *Da Roma a Gerusalemme. Appunti su Civate*, in *Fare Storia dell'Arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, Milano 2000, pp. 17-18.

Sant'Abbondio che ne contava solo cinque. Il monastero di Civate controllava la via di passaggio che da Como conduceva a Bergamo. A metà circa del IX secolo l'Arcivescovo di Milano Angilberto fece traslare da Albenga le spoglie di San Calocero, da cui prese nome il monastero, in origine probabilmente ubicato al piano, mentre al Monte i monaci potevano contare sulle chiese di San Pietro e di San Benedetto.[6] Sempre più potente grazie a donazioni e a lasciti, a metà del XII secolo il monastero di Civate comprendeva in tutto trentasei territori che si estendevano su quasi tutta la Vallassina e la Brianza lecchese, fino all'alto Lario, con le pievi di Bellano e di Dervio, secondo solo al monastero di Sant'Ambrogio di Milano.[7] Quest'ultimo era appunto di fondazione carolingia. Accanto alla basilica milanese di Sant'Ambrogio, voluta dal santo vescovo di Milano nella seconda metà del IV secolo, venne fondato nel 789 il monastero a opera dell'arcivescovo Pietro con lo scopo dichiarato di assicurare una continuità alle funzioni religiose della basilica e, non dichiarato, di provvedere a istituire monaci fedeli al nuovo re, il cui abate divenne col tempo signore della basilica.[8] Il monastero di Sant'Ambrogio riveste una particolare importanza nel contesto di cui ci occupiamo in quanto, con lasciti e donazioni, venne arricchendosi tra IX e XI secolo di territori comprensivi di gran parte della campagna intorno a Monza, quali Brugherio, Cologno Monzese, Concorezzo e Inzago; di località situate sul Lario e nella Val d'Intelvi, quali Bellagio e Castiglione d'Intelvi, fino ai confini con l'attuale Svizzera e oltre, comprendendo Locarno, Campione e Lugano. In ogni territorio, col tempo, sorsero chiese plebane fondate dagli arcivescovi milanesi, le quali, secondo la legge dei Franchi, dovevano presentare un battistero e avere diritto alla riscossione delle decime.[9] È nella basilica di Sant'Ambrogio che, in epoca carolingia, venne fatto erigere dall'arcivescovo Angilberto II (824-863) l'altare d'oro firmato da Vuolvinio tuttora *in loco* e, probabilmente dalla stessa basilica, proviene il più importante oggetto di culto monzese, la cosiddetta *Corona ferrea*, diadema forse di età tardoromana, arricchito dei suoi preziosi inserti a smalto in età carolingia da un'officina milanese, come mostrano i confronti con i simili inserti a smalto dell'altare di Vuolvinio e come sembrano raffigurare gli stucchi di età ottoniana (X sec.) del fronte sud del ciborio di Sant'Ambrogio, dove un identico diadema è apposto da Dio sul capo del santo. La corona, costituita da sei placchette fissate da un anello interno d'argento, che al motivo delle quattro roselline attorno a una gemma ovale alternano

fig. 1 cd

[6] Nella chiesa di San Calocero al piano si conserva un pluteo di stile carolingio e quivi venne eretto un chiostro in forme protoromaniche che fanno supporre una preesistenza della *domus* monastica al piano, prima dell'importanza assunta da San Pietro di Civate al Monte nel X e in seguito nel XIII secolo. PIVA 2000, pp. 17-18. Per la traslazione dei resti di San Calocero vedi P. TOMEA, *"Nunc in monasterio prefato Clavadis nostro tempore conditus requiescit". Il trasferimento di Calocero a Civate e altre traslazioni di santi nella provincia ecclesiastica di Milano e nei suoi dintorni tra VIII e X secolo*, in *Età romanica. Metropoli, contado, ordini monastici nell'attuale provincia di Lecco (XI-XII secolo)*, atti del convegno (Varenna, Villa Monastero, 2003), a c. di CARLO BERTELLI, Milano 2006, pp. 159-189.

[7] L'elenco dei possedimenti è conservato in un diploma imperiale concesso all'Abate Algiso da Federico I Barbarossa e datato 1162. PAREDI 1973, nota 1, p. 148.

[8] PAREDI 1973, p. 106.

[9] Imposte che si dovevano alla Chiesa, sotto forma di decima parte delle rendite di un terreno ecc.

una sezione verticale costituita da tre gemme ovali disposte in verticale, idealmente spogliata degli smalti, può ricondursi stilisticamente al VI secolo. Secondo una recente ipotesi, l'arrivo in Occidente del diadema potrebbe risalire all'epoca in cui la figlia di Carlomagno, Rotrud, doveva andare in sposa, a nove anni, a Costantino VI. Il gioiello proveniva forse dal tesoro di Costantinopoli, provvisto di oggetti destinati ai riti della famiglia imperiale; la tenera età della fanciulla spiegherebbe la manomissione che ha ridotto le dimensioni del diadema privandolo di una placchetta per adattarsi a cingere il capo di una bambina. Fallito il progetto matrimoniale, rimasta nel tesoro carolingio, la corona sarebbe poi stata destinata come corona votiva alla basilica milanese più cara ai re franchi, per decorarne, con catenelle e pendenti (i *pendilia*), l'originario ciborio, ingrandito con il sollevamento dell'altare promosso da Angilberto II (epoca a cui risalgono appunto l'altare d'oro e le inserzioni a smalto della corona).[10] Per ora bastino queste considerazioni sull'oggetto: il suo arrivo a Monza e l'identificazione col diadema costantiniano, reliquiario del Santo Chiodo di Cristo, sono di età successive.

La basilica di San Giovanni Battista poté competere con i possedimenti di Sant'Ambrogio di Milano e con quelli del monastero di Civate solo a partire della fine del X secolo.[11] In età franca, come attesta un documento monzese dell'879, al tempio fondato da Teodelinda era stato sottratto il beneficio del proprio patrimonio, conferito al feudatario e conte Liutfredo;[12] ciò avvenne forse a seguito del riconoscimento da parte di Liutfredo della carica di re d'Italia di Carlo il Calvo, nipote di Carlomagno, conferita alla dieta di Pavia dell'876.[13] Solo Berengario I marchese del Friuli, nel X secolo, incoronato re d'Italia e in seguito imperatore, istituendo a Monza una sua residenza, arricchì nuovamente la basilica facendo dono ai presbiteri, diaconi, suddiaconi e chierici di San Giovanni Battista di territori e di beni comprensivi la corte di Cremella (con il Monsatero di San Pietro),[14] la corte di Bulcinago e quella di Carpuno (Lurago d'Erba), oltre a oggetti di oreficeria e paramenti preziosi destinati alla cappella regia della basilica.

Al VII, VIII e IX secolo risalgono le tre tombe interrate rinvenute casualmente

[10] Proposta di Carlo Bertelli circa la ricostruzione della storia del gioiello monzese alla sua origine. C. BERTELLI, *Dalla corona alla reliquia*, in *La corona ferrea nell'Europa degli Imperi*, vol. II, tomo I, *Arte e culto*, Milano 1998, p. 26 e sgg.

[11] È dall'età carolingia in poi che iniziano a prendere forma le due realtà monastiche dominanti in Brianza, ossia il monastero di Sant'Ambrogio di Milano e il monastero di Civate.

[12] Secondo un uso importato in Italia dai Franchi i re potevano sottrarre il beneficio dei possedimenti di una chiesa o di un monastero e conferirli ai loro vassalli.

[13] Dalla spartizione dell'Impero lasciato da Carlomagno, con il trattato di Verdun dell'843, tra Carlo il Calvo, Ludovico il Germanico e Lotario, figli di Ludovico il Pio e nipoti di Carlomagno, sorsero grossomodo le attuali nazioni della Francia, della Germania e dell'Italia. Successivamente alla morte di Lotario, imperatore e re d'Italia, avvenuta nell'855 (Lotario oltre ad aver ereditato la carica imperiale fu il primo re d'Italia incoronato con una cerimonia ufficiale d'incoronazione, avvenuta a Roma nell'844) Carlo il Calvo venne incoronato imperatore a Roma da papa Giovanni VIII la notte di Natale dell'875 e riconosciuto re d'Italia alla dieta di Pavia dell'876, dieta alla quale prese parte, come si evince dai *signa manuum* del diploma conservato, il conte di Monza Liutfredo.

[14] Il monastero di San Pietro di Cremella, che la tradizione vorrebbe fondato da ancelle di Teodelinda, sorse probabilmente nel corso del IX secolo.

nell'estate del 1989 entro la navata settentrionale della basilica di San Giovanni Battista, realizzate con pareti a mattoni. Due di esse, le meglio conservate, sono intonacate e decorate con croci latine monocrome e iscrizioni ancora parzialmente leggibili, secondo una tipologia diffusa nell'alto Medioevo e documentata da Pavia a Verona. Si tratta delle più antiche testimonianze pittoriche note nel territorio.[15]

Alla politica di Carlomagno, attorniatosi di personaggi di spicco della cultura dell'epoca, tra i quali aveva assunto un ruolo da protagonista Paolo Diacono, si dovette la creazione della cosiddetta scrittura carolina o *antiqua*,[16] una scrittura dai caratteri minuscoli in buona parte confluiti nell'attuale "minuscola", che permetteva, per la prima volta, di unificare le molteplici scritture pre-caroline minuscole nate nei centri scrittori dell'antico Impero Romano, eredi della lingua latina e con essa della scrittura latina capitale e corsiva, onciale e semi-onciale.

Durante il periodo carolingio si costituì a Monza il primo nucleo della Biblioteca Capitolare,[17] dove si custodisce tuttora il *Cantatorio*, il più antico esemplare di Graduale Romano conservato, un codice pergamenaceo purpureo a caratteri onciali d'oro e d'argento della metà circa del IX secolo, forse copia di un esemplare dell'VIII secolo.[18] Nel prologo sul secondo foglio si legge l'attribuzione del testo a papa Gregorio Magno, cosa che fece ritenere in passato il libro un dono del papa alla regina Teodelinda. Il manoscritto si presentava un tempo racchiuso entro due piatti eburnei di un antico dittico consolare risalente al VI secolo ma riadattato nel X secolo (all'epoca di Berengario I del Friuli) a legatura di un testo sacro, dove le figure di due consoli romani furono trasformate con gli attributi di Davide e di Gregorio Magno **(fig. 2)**. L'impiego nel Cantatorio delle lettere onciali è esemplare della cosiddetta "rinascenza carolingia" che utilizzò il carattere importato in Occidente dalla Grecia, impreziosendolo con l'oro e con l'argento (oggi ossidato) su di uno sfondo purpureo ispirato alla cultura romana classica.

[15] Il rinvenimento è avvenuto nel corso di scavi per la deumidificazione dell'ambiente. Due delle tre tombe sono quasi completamente intatte (una di queste conteneva ancora i resti), una era assai danneggiata e colma di terriccio. Due tombe hanno orientamento ovest-est, una nord-sud. Una delle due orientate ovest-est è databile al VII secolo. Vedi R. CASSANELLI, *Sepolture altomedievali dipinte*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, Milano 1989, p. 71 e sgg.; CASSANELLI 2002, p. 86; CASSANELLI 2008, p. 51 e nota 48, p. 124.

[16] Perché ritenuta, dai primi umanisti, la scrittura dell'antica Roma.

[17] A cui si accede con una scala dalla sagrestia del Duomo. Tra i principali manoscritti che vi si conservavano (oggi nel Museo e Tesoro del Duomo) si conta la *Bibbia di Alcuino* di 400 fogli circa, del IX secolo, proveniente dallo *scriptorium* del monastero di Tours. A questa Bibbia, che reca con scrittura del X secolo una copia della *notula olearum*, fa riferimento l'evento miracoloso dell'apparizione di Teodelinda nell'anno 1300 narrato da Bonincontro Morigia (vedi CAPITOLO III, II).

[18] Le lettere onciali, nate dalla capitale latina, si presentano essenzialmente maiuscole, anche se alcune lettere già tendono ad assumere forma minuscola, come la "d", la cui caratteristica forma passerà quasi identica nella gotica corsiva. Per una descrizione di questo codice e di ulteriori della Biblioteca vedi A. BELLONI - M. FERRARI, *La Biblioteca Capitolare di Monza* in *Medioevo e Umanesimo*, 21 (1974).

II

Alle origini di Monza

"Qui est primus locus corone regis Ytalie"[19]

L'imperatore franco Lotario, figlio di Ludovico il Pio e nipote di Carlomagno, fu il primo re d'Italia incoronato con una cerimonia ufficiale di incoronazione, che ebbe luogo a Roma la notte di Natale dell'844. Ciò avvenne poiché alla spartizione territoriale dell'impero tra i tre nipoti di Carlomagno (Carlo il Calvo, Ludovico il Germanico e Lotario[20]) a Lotario spettò l'Italia, compresa entro un territorio culturalmente eterogeneo che costituiva il "regno medio". I sovrani longobardi non venivano investiti della carica di re con una cerimonia religiosa che prevedeva un'incoronazione: presso Longobardi e Merovingi il potere regale veniva conferito con la consegna della lancia.[21] La cerimonia dell'incoronazione a re, come quella dell'incoronazione imperiale iniziata con Carlomagno, era tradizione dei Franchi: era dei reali franchi il concetto di sacralità del regno. Pipino il Breve, padre di Carlomagno, con un diploma del 762 aveva affermato l'origine divina del potere regio "*reges a Deo regnant*".[22] È bene tenere presente ciò poiché alcuni eventi storici, a partire probabilmente dall'età di Berengario I, con l'avvicendarsi di stratificazioni culturali portarono a identificare Monza già nel XII secolo quale "*primus locus corone regis Ytalie*", "*sedes corone regni Ytalie*",[23] in occasione dell'incoronazione monzese di Corrado di Svevia, e in seguito, all'epoca di Arrigo VII (1310 ca.), a indicarla come luogo custode della 'corona di ferro' destinata all'incoronazione dei re d'Italia designati al seggio imperiale.[24] Durante i primi due decenni del X secolo, Berengario I, marchese del Friuli, eletto re d'Italia nell'888 alla morte di Carlo il Grosso e imperatore nel 915, scelse di istituire a Monza una corte residenziale dove soggiornò nel 904, nel 913 e nel 918.[25] Fin dall'aprirsi del X secolo, Monza era considerata sede regia, dotata di fortificazioni con fossati e mura entro i quali trovavano spazio case, edifici e il palazzo reale longobardo, ubicato nei pressi della basilica di San Giovanni.[26] All'epoca

---

[19] "Che è la prima sede della corona del re d'Italia". LANDULFI DE SANCTO PAULO, *Historia Mediolanensis*, in *Monumenta Germaniae Historica* (d'ora in poi *MGH*) *Scriptores*, XX, Hannoverae 1868, p. 44.

[20] Avvenuta con il celebre trattato di Verdun, firmato il 10 agosto dell'843. Spartiti i territori tra i tre fratelli (attuale Francia e marca spagnola a Carlo il Calvo, Sassonia, Baviera, terre comprese tra l'Elba e il Danubio a Ludovico il Germanico e attuali Lorena, Borgogna e Italia a Lotario) si costituirono in seguito tre nazioni: Germania, Francia e Italia. PAREDI 1973, p. 111.

[21] PAREDI 1973, nota 2, p. 126.

[22] "I re regnano per volontà di Dio". Il diploma è un documento pubblico di cancelleria regia.

[23] Sede della corona del regno d'Italia.

[24] All'XI-XII secolo circa, e all'area germanica, risale la tradizione che identificava nel diadema forgiato col ferro la corona rappresentante il regno longobardo, mentre la corona d'argento era simbolo del regno germanico e la corona d'oro simbolo dell'impero. Erano dunque tre le incoronazioni che spettavano a un imperatore e l'incoronazione a re d'Italia era la seconda nella serie.

[25] Berengario morì il 17 aprile del 924, ucciso mentre usciva dalla chiesa di San Pietro a Verona. Nel 919 è menzionato per la prima volta un castello a Monza, molto probabilmente già esistente da qualche tempo, in relazione ai soggiorni monzesi di Berengario. Pare, dai documenti, che questo castello, dotato di un muro e di un fossato, includesse nella fortificazione varie case abitative e forse anche il *palatium* fatto erigere da Teodelinda. A. AMBROSIONI, *Tra re, arcivescovi e mondo comunale. Monza e la sua Chiesa nel cuore del Medioevo*, in *Monza e la sua storia…*, 2002, p. 90,93 e sgg.

[26] MAMBRETTI 2007, pp. 97-98.

dell'arrivo di Berengario i canonici della basilica languivano per la povertà. Fu così che l'imperatore, nel luglio del 920, donò con un diploma a San Giovanni le corti di Calpuno, Bulciago e Cremella (con il monastero di San Pietro, con l'obbligo di mantenere le dodici monache) che, con Monza, comprendevano un'ampia porzione del contado rurale della Martesana[27] e dotò la cappella reale in San Giovanni di una suppellettile costituita da oggetti di oreficeria e da paramenti liturgici testimoniati da due elenchi.[28] Il nucleo più prezioso di questo tesoro era costituito da: uno scrigno d'oro (identificabile con il *Reliquiario per il dente di San Giovanni*, **fig. 3**), sette croci variamente di cristallo, d'oro gemmate e d'argento (tra le quali doveva spiccare per grandezza e ricchezza la croce reliquiario d'oro, la cosiddetta *Croce del Regno* **fig. 4**, che ancora oggi simboleggia Monza nell'insegna comunale) e due corone d'oro. Si contavano inoltre due altari portatili di cristallo di rocca, il *Sacramentario* (cosiddetto *di Berengario*, con la rilegatura d'avorio e argento dorato), calici d'oro e d'argento, pissidi e diversi paramenti liturgici tessuti di seta e oro, decorati con perle. Tra gli oggetti conservati troviamo le legature in avorio, due delle quali possono essere identificate con due dittici d'avorio di età tardo-romana, riadattati a legature di testi sacri nel IX-X secolo. Il più famoso è il *Dittico di Stilicone* (400 ca.), dove il celebre generale, vissuto all'epoca di sant'Ambrogio, è raffigurato con il figlio Eucherio e con la moglie Serena, acconciata secondo la moda bizantina. Lo stile figurativo è aulico, ufficiale e proprio dell'arte tardo romana; il naturalismo dell'età classica cede il passo alla stilizzazione dei volti, dagli occhi fissi, e alle pieghe ripetute (sebbene ancora morbide) degli abiti, mentre lo spazio entro il quale si inseriscono le figure è annullato, ridotto a pura funzione decorativa nella trabeazione e nelle colonnine tortili e corinzie alle spalle dei personaggi. Le figure si presentano armoniose nelle proporzioni.[29] Il secondo dittico è il cosiddetto *Dittico consolare* (VI secolo) noto anche come *Dittico di Davide e Gregorio*, che un tempo custodiva il *Cantatorio* carolingio. Qui le figure dei due consoli, riadattate con le iscrizioni "DAVID REX" e "SANCTUS GREGORIUS" eseguite a rilievo sui peducci dell'arco che le incornicia, sono esemplari del percorso di stilizzazione che compì l'arte tardo antica a partire dall'età di Costantino: si tratta di un dittico eseguito circa due secoli dopo quello di Stilicone, ma i volti dagli occhi fissi e spalancati, che non presentano più nulla di naturalistico, sono trasfigurati e resi simbolici.

fig. 2 cd

La legatura del *Sacramentario di Berengario* è costituita da due valve d'avorio traforato a motivi geometrici e ad acanto a intreccio stilizzati, racchiuse entro cor-

[27] Per questa considerazione vedi MAMBRETTI 2007, p. 100. *Cfr.* inoltre le *Tavole cronologiche*, a c. di ANNAMARIA AMBROSIONI, GIULIO FUMAGALLI ROMARIO, RENATO MAMBRETTI in *La Corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*, vol II, *Alla scoperta del prezioso oggetto*, tomo II, *Scienza e tecnica*, p. 325; MAMBRETTI 2007, p. 97.

[28] Questi elenchi sono costituiti da annotazioni di diverse mani riferibili al X secolo, apposte sui fogli 116v. e 124v del *Sacramentario di Berengario*, custodito nella Biblioteca Capitolare del Duomo e contenente formule per la messa e per la somministrazione dei sacramenti. La segnatura, provvisoria, del *Sacramentario* è 7-b/15. Per la pubblicazione dei due elenchi del tesoro di Berengario vedi da ultimo *Il Tesoro della Chiesa monzese…*, MAMBRETTI - MAGGIONI 1998, p. 307.

[29] *Cfr*. COLOMBO - MILAZZO 2007, scheda, pp. 19-21, fig. p. 20 e *Guida breve…*, 2007, pp. 20-21, fig. p. 20.

nici d'argento dorato con decorazioni filigranate.[30] Il *Reliquiario per il dente di san Giovanni*, a forma di borsa, è un esemplare di oreficeria tardo-carolingia caratterizzato da una fittissima decorazione a gemme e a perle disposta in forma raggiata, arricchito da una profilatura a perle, da un bordo di gemme e da due leoncini d'oro affrontati, disposti tra gemme incastonate; il retro reca incisa una *Crocifissione*.[31] Anche la *Croce del Regno*, di cui spicca l'ametista pendente di età romana, entro cui è raffigurata una *Diana cacciatrice*, è caratterizzata dall'*horror vacui* (l'assenza di spazio tra un'inserzione e l'altra) delle pietre *cabochon* alternate alle perle, incastonate in più file e disposte in modo raggiato rispetto al grosso zaffiro al centro, nel gusto del *Reliquiario per il dente di san Giovanni*. Con il lascito di Berengario il tesoro si arricchiva di due corone votive d'oro, dotate delle rispettive croci pendenti, forse testimoniate ancora nel XIV secolo.[32] Sommate alle corone già lasciate da Teodelinda, tra cui doveva contarsi almeno la *Corona di Teodelinda*, l'insieme delle corone in San Giovanni faceva fiorire a poco a poco l'immagine di Monza sede di una corte reale.

fig. 3 cd

fig. 4 cd

[30] *Guida breve*…, 2007, fig. p. 20.

[31] Tra le inserzioni *cabochon* del fronte la superficie d'oro è mossa da sottili intrecci a motivi geometrici in oro filigranati di gusto tardo carolingio.

[32] Una delle corone votive di Berengario poteva essere la prima descritta con cura nell'inventario del 1353, una corona piuttosto grande, la "*corona magna*" del tesoro, tempestata di pietre preziose con 55 perle grosse disposte in forma stellare; la seconda potrebbe corrispondere alla quarta corona descritta nello stesso inventario, decorata con moltissime pietre e con cristallo di rocca. Forse sono proprio le due corone del lascito di Berengario, in seguito perdute, le prime due raffigurate a sinistra nella lunetta del portale della basilica di Monza (la terza, in basso, è la *Corona di Teodelinda*, tuttora custodita, CAPITOLO III, fig. 1). Per una presentazione degli inventari del tesoro di San Giovanni Battista vedi CAPITOLO III, IV.

III
Da Ariberto da Intimiano al XII secolo. Galliano, Agliate, Civate

Lo studio dell'arte romanica, in particolar modo della pittura su muro – che non può prescindere dalla storia costruttiva degli edifici – è reso arduo dall'esiguità degli esempi conservati. La Brianza, tuttavia, offre alcune testimonianze importanti che permettono di leggere i cicli pittorici in relazione all'architettura e, nel caso della chiesa di San Pietro al Monte di Civate, anche alla decorazione plastica. Questi monumenti aiutano a studiare i complessi intrecci culturali cui dovette partecipare la Lombardia, che, collocata sull'asse di passaggio da nord a sud e da est a ovest, con le corti regie di Pavia e di Monza e con la sede arcivescovile di Milano, favorì l'incontro, la fusione e la diffusione di diverse culture, quali la bizantina, la carolingia e l'ottoniana.

Lungo le strade di pellegrinaggio si compirono gli scambi tra i centri monastici e con gli scambi culturali avvennero quelli artistici, tramite l'importazione o l'esportazione di codici miniati da un centro scrittorio a un altro, attraverso doni o lasciti dovuti al passaggio di monaci e di abati o al soggiorno di personaggi storici influenti come arcivescovi, re e imperatori. La diffusione e lo scambio vicendevole degli stili che ne seguirono rendono, con la scarsità delle testimonianze artistiche, delle fonti e dei documenti, ancor più ardua la ricostruzione culturale delle diverse maestranze, probabilmente itineranti, chiamate a operare alla costruzione degli edifici e alla decorazione degli stessi con cicli pittorici e plastici (in pietra o a stucco). I confronti possibili che si possono compiere su testi artistici distanti geograficamente e anche cronologicamente non devono pertanto sorprendere.

Gli anni successivi alla morte di Berengario (924) furono cruenti a causa delle invasioni degli Ungari che saccheggiarono a più riprese le città dell'Italia padana e successivamente della Renania, della Lorena, della Borgogna e ancora dell'Italia.[33] La politica si stabilizzò sotto il governo dell'imperatore Ottone I di Sassonia.[34]

---

[33] A questa situazione si sommava l'instabilità politica provocata dalla presenza di due arcivescovi milanesi: Manasse di Arles, eletto dal giovane re d'Italia Lotario, suo cugino, e Adelmanno, eletto dal clero e dal popolo milanese.

[34] Nel 950 Lotario moriva, forse per volontà di Berengario d'Ivrea, eletto subito dopo re d'Italia a Pavia. Berengario perseguitava Adelaide, la vedova di Lotario, mentre il re di Germania Ottone I di Sassonia vedeva la mano di lei come la strada più breve per ottenere la corona imperiale. Il 23 settembre del 951 Ottone entrava a Pavia e da qui inviava ricchi doni ad Adelaide, che, sposandolo poco dopo, gli portava in dote il regno d'Italia. Il 10 agosto del 955 Ottone sconfisse gli Ungari presso Augsburg e il 2 febbraio del 962 fu consacrato e incoronato imperatore in San Pietro a Roma da papa Giovanni XII. All'incoronazione fece seguito il cosiddetto "privilegio di Ottone", un documento imperiale che legava l'elezione del papa all'imperatore, sottoponendo ogni nuovo papa, eletto dal clero e dal popolo di Roma, all'approvazione imperiale prima della consacrazione. Ottone I fece importanti donazioni di corti regie all'arcivescovo milanese, contribuendo ad ampliare la diocesi già vasta del metropolita milanese. L'imperatore morì il 6 maggio del 973 e a lui successe al seggio imperiale il figlio, Ottone II, giunto in Italia valicando le Alpi nell'autunno del 980 assieme alla moglie bizantina Teofano e al figlio Ottone appena nato. Nel giugno del 983, in una dieta riunitasi a Verona, Ottone II faceva eleggere dai principi italiani e tedeschi il figlio Ottone III, di tre anni, re di Germania e d'Italia. Ottone II morì di malaria il 7 dicembre dello stesso anno; la reggenza in Italia fu esercitata dalla madre e imperatrice Adelaide. Ottone III venne dichiarato maggiorenne nel 994 e nel 996, eletto papa il cugino ventitreenne Brunone di Corinzia (Gregorio V), venne incoronato imperatore. Gregorio V morì nel 999, mentre Ottone III, come il padre, perì va di febbri malariche il 23 gennaio del 1002.

A Ottone III risale un diploma steso a Pavia il 10 luglio dell'anno 1000, con il quale l'imperatore prendeva sotto la propria protezione la basilica di San Giovanni Battista di Monza con il capitolo e tutti i suoi beni, mobili e immobili. In questo documento, oltre alle donazioni di Berengario sono elencate la corte di Locate[35] e, per la prima volta, la corte di Garlate. Il 7 giugno del 1002 veniva eletto, consacrato e incoronato a Magonza "re dei Romani" il duca di Baviera Enrico II, nipote di un fratello di Ottone I.[36] L'arcivescovo di Milano contemporaneo agli imperatori germanici Enrico II e Corrado II, successivi agli Ottoni, fu Ariberto da Intimiano.

Ariberto, tra i maggiori metropoliti del periodo, a capo di una diocesi vastissima e di una provincia ecclesiastica estesa a quasi tutta l'Italia settentrionale,[37] è una delle figure più affascinanti del Medioevo per il ruolo storico che rivestì e per il prestigio delle opere d'arte legate al suo nome, restituite dal tempo come esempi illustri di architettura, di pittura e di oreficeria, contestuali a un orizzonte culturale europeo.[38]

Negli ultimi anni di vita, essendo divenuta Milano un atroce teatro di guerra civile, Ariberto riparò a Monza.[39] Vi giunse probabilmente intorno al 1042; al dicembre del 1044 risale il suo ultimo testamento, Ariberto era talmente infermo da non potervi apporre la propria firma.[40] L'arcivescovo arricchì il tesoro della basilica con

---

[35] Donata dal conte Ugo e dalla moglie Ava e confermata con un diploma di Carlo il Grosso dell'881.

[36] PAREDI 1973, op. cit. pp. 138 e sgg.

[37] A. AMBROSIONI, *La Corona Ferrea e le incoronazioni: certezze e ipotesi*, in *La corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*, vol. I, *La Corona, il Regno e l'Impero: un millennio di storia*, a c. di GRAZIELLA BUCCELLATI, Milano 1995, p. XXVIII.

[38] I recenti, numerosi, e approfonditi studi dedicati al complesso di San Vincenzo a Galliano e alla figura di Ariberto come committente hanno chiarito il ruolo culturale di respiro europeo di questo straordinario personaggio. L'ultima recentissima pubblicazione che riporta gli atti di una giornata di studi svoltasi nella basilica di san Vincenzo a Galliano il 9 maggio 2009 reca appunto il titolo della giornata stessa: *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo*, in "Arte Lombarda" 156 (2009). Nato intorno al 970-980 ca. da una ricca e influente famiglia che professava la legge dei Longobardi, nel 998 era già suddiacono della Chiesa milanese. Custode nel 1007 della chiesa plebana di San Vincenzo a Galliano presso Cantù, Ariberto fu eletto arcivescovo di Milano il 24 marzo del 1018, a pochi giorni dalla morte dell'arcivescovo Arnolfo; nella sua elezione giocò un ruolo determinante l'imperatore. Il suo nome compare, nel novembre del 1018, nel primo documento conservato che menziona il monastero di San Calocero di Civate, steso in occasione di un placito tenutosi a Bellagio relativamente a una contesa tra un abate santambrosiano Goffredo e Andrea, abate del monastero di San Pietro di Civate. I rapporti stretti tra Ariberto e l'imperatore Enrico II della Casa di Sassonia favorirono il potere del metropolita milanese e l'estensione dei possedimenti della Chiesa milanese. Un anno dopo la morte di Enrico II, avvenuta nel 1024, a seguito della quale fu assalito e incendiato il palazzo regio di Pavia, Ariberto prese la decisione di recarsi a Costanza e di promettere al nuovo re di Germania, Corrado II il Salico, la corona di re d'Italia. Corrado II fu incoronato da Ariberto nella primavera del 1026. Nel 1027 lo stesso Corrado ottenne l'incoronazione dal papa a imperatore. In lotta contro Pavia, che nel 1036 riuscì a ottenere i favori dell'imperatore, Ariberto si trovò imprigionato a Piacenza, da dove evase, e nel 1038 fu dichiarato decaduto dall'imperatore. L'ammirazione tuttavia che i cittadini milanesi nutrivano per lui gli permise di formare un esercito compatto, al quale diede come segno di raccolta il carroccio. L'anno seguente la morte di Corrado II, avvenuta nel 1039, Ariberto si recò dal figlio e successore Enrico III, a Ingelheim, onde ottenere la rinomina ad arcivescovo di Milano.

[39] La rivolta a Milano era scoppiata tra i valvassori e i loro diretti superiori feudali, i capitanei. Ariberto morì a Milano il 16 gennaio 1045. Per la figura politica del metropolita milanese e le sue relazioni con Monza vedi AMBROSIONI 2002, p. 100 e sgg.

[40] Dei dieci testamenti, stesi dal metropolita milanese a partire dal 1032, ne sono rimasti cinque. Con l'ultimo Ariberto concesse donazioni alla basilica di San Giovanni Battista e al suo clero, particolarmente la corte di Casale (forse un'omonima località nei pressi di Lentate sul Seveso) con il castello, la torre, la chiesa e la canonica, oltre a un mulino nella località "*ad Hoctavum*". M. BASILE WEATHERILL, *"Unde futuram mercedem accipiat". I testamenti di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, Cinisello Balsamo 2007, p. 449 e sgg. Il testamento è pubblicato in A.F. FRISI, *Memorie della Chiesa monzese raccolte e con varie dissertazioni illustrate*, III, Milano 1774, pp. 27-31 e G. GIULINI, *Memorie spettanti alla descrizione delle città e delle campagne di Milano nei secoli bassi*, II, 1775, pp. 320-333. BASILE WEATHERILL 2007, p. 456.

un *Evangeliario* dotato di una preziosa coperta, andato perduto.[41] Gli oggetti di oreficeria sopravvissuti legati alla sua committenza sono la *Coperta di Evangeliario*, donato a Santa Maria Maggiore di Milano, e il *Crocifisso* fatto realizzare per la chiesa del monastero di San Dionigi di Milano, da lui fondato, **fig. 6**. È possibile che risalga ad Ariberto l'arrivo a Monza della *Corona ferrea*.[42]

La famiglia di Ariberto possedeva beni fondiari estesi a diverse località tra il Seprio e Bergamo. Entro il territorio della Martesana deteneva la corte di Intimiano, a pochi chilometri a nord di Galliano, presso Cantù. A Galliano, grazie ad Ariberto, è sorto uno dei più importanti complessi pervenuti di architettura e di decorazione proto-romanica, ossia la chiesa plebana dedicata a San Vincenzo da Saragozza, riedificata a partire probabilmente dal 1004 ca.,[43] cui seguì l'edificazione del vicino battistero, concepito in forme grandiose, come grandioso fu l'intento del committente,[44] **fig. 5**.

Come si evince da un'iscrizione su di una lastra di marmo cipollino ancora conservata, la chiesa di San Vincenzo venne consacrata il 2 luglio del 1007, giorno della traslazione dei resti del presunto sant'Adeodato (in effetti un sacerdote Adeodato defunto nel 525) avvenuta "al tempo del re Enrico", chiaro riferimento all'imperatore della Casa di Sassonia Enrico II. Promotore e finanziatore dell'impresa fu il *custos* Ariberto da Intimiano.[45] La consacrazione della rinnovata chiesa cadeva undici anni prima della nomina di Ariberto ad arcivescovo. Il ruolo assunto dal giovane nell'impresa si chiarisce nel ritratto di Ariberto stesso, effigiato sull'estrema destra del semi-tamburo absidale della chiesa, nell'atto di porgere il modellino di San Vincenzo al Cristo in Maestà per intercessione di sant'Adeodato, accompagnato da un'iscrizione di cui restano i frammenti: ORNATIX TEMPLI TU SCIS TRIBU[ENDO] DECOREM? […] [ORNATUM?] QUIA TE DECET [E]SSE PER USUM. VIRTUS MULTA D(EI) VEL PLURES UN-

[41] *L'Evangeliario di Ariberto. Un capolavoro dell'oreficeria medievale lombarda*, a c. di ALESSANDRO TOMEI, Cinisello Balsamo 1999. L'aspetto della coperta dell'Evangeliario monzese di Ariberto, perduto con le vicissitudini napoleoniche trascorse dal tesoro di Monza, ci è tramandata dalle incisioni settecentesche dei testi di Giorgio Giulini e di Anton Francesco Frisi, secondo le quali presentava una *Deposizione* sul piatto anteriore in lamina d'oro e un *Cristo in mandorla* attorniato dal tetramorfo (adorato da san Giovanni Battista e da sant'Ambrogio che presentava l'offerente Ariberto) sul piatto posteriore in lamina d'argento, accompagnati dall'iscrizione che correva sui margini superiore e inferiore della cornice: "IL VESCOVO ARIBERTO, TUO SERVO, TI DONA, O CRISTO, QUESTO VANGELO". L'immagine del piatto anteriore restituita dalle incisioni non è stilisticamente compatibile con l'età di Ariberto; risale probabilmente al XVI secolo. CASSANELLI 2008, p. 64.

[42] AMBROSIONI 1995, p. XXXIII e sgg.; la studiosa ipotizza inoltre un'incoronazione monzese di Corrado II.

[43] La chiesa di San Vincenzo a Galliano sorse su di un edificio di culto preesistente. La fase originaria si può far risalire, sulla base di recenti scavi (1981) al V secolo. Piuttosto piccolo e concepito ad aula unica, l'antico tempio era compreso entro il perimetro dell'attuale chiesa. G. BROGIOLO, *S. Vincenzo a Galliano: lo scavo della navata centrale*, in *Archeologia a Cantù dalla Preistoria al Medioevo*, Catalogo della Mostra (Cantù 1991), Como 1991, pp. 135-156. Tracce di un edificio cultuale preesistente si evincono anche da lapidi conservate, risalenti al 5° e 6° secolo. A. GUIGLIA GUIDOBALDI, *Galliano* a.v., in *Enciclopedia dell'Arte Medievale*, Volume IV, Roma 1995, p. 455.

[44] Suddiacono di Santa Maria Maggiore di Milano all'epoca del rifacimento della chiesa e arcivescovo di Milano quando venne eretto il Battistero.

[45] La confusione dei resti di Adeodato con quelli di sant'Adeodato avvenne probabilmente a seguito di un'interpretazione errata dell'epigrafe rinvenuta nel corso del ritrovamento delle spoglie del sacerdote, a opera di Ariberto. M. ROSSI, *Il rinnovamento architettonico della basilica di San Vincenzo e il battistero di San Giovanni Battista a Galliano,* in *Ariberto da Intimiano. Fede, potere e cultura a Milano nel secolo XI*, a c. di ETTORE BIANCHI, Cinisello Balsamo 2007, p. 87; R. CASSANELLI, *Attorno all'anno Mille. Ariberto custos a Galliano*, in *Storia della Brianza. Le Arti*, Oggiono 2008, p. 58 e sgg.

DIQUE S(AN)C(T)I QUI TIBI SUBSISTUNT TE QUER[A]NT AT(QUE) PERORNEN(T) [A]D HONOREM D(E)I [E]GO ARIBERTUS SUBDIACO(N)US [FIERI?] AC PINGERE FECIT,[46] **fig. 6** e **fig. 7**. Il rifacimento di San Vincenzo a Galliano, oltre a inserirsi in un palese disegno strategico del futuro arcivescovo, che menziona l'imperatore e non il metropolita milanese Arnolfo II, e che forse conferì all'edificio la destinazione di *Eigenkirche*,[47] può essere letto anche in relazione a un più ampio fenomeno di riqualificazione delle chiese plebane dotate di battistero in Lombardia, dove, cessato l'incubo delle incursioni ungare, col ristabilirsi dell'assetto politico, si verificò una crescita demografica accompagnata a un arricchimento del ceto mercantile.[48] Chiese rinnovate, chiese plebane fondate *ex novo* e relativi battisteri rispondevano all'esigenza di un maggior numero di abitanti.[49]

Come si osserva dal modellino della chiesa offerto da Ariberto, San Vincenzo a Galliano comprendeva anticamente la torre campanaria in facciata. Il campanile esisteva ancora al principio dell'Ottocento, come testimoniano i rilievi promossi dal parroco di San Paolo di Cantù, Carlo Annoni, pubblicati nel 1835 in un libro steso dallo stesso.[50] La torre venne abbattuta nel corso delle drastiche ristrutturazioni che trasformarono l'edificio in cascinale a partire dal 1835, già utilizzato come magazzino colonico al principio dell'Ottocento.[51] La navatella sud risultava all'epoca già crollata, a seguito probabilmente dell'incuria cui era andata incontro la basilica alla fine del XVI secolo, motivo per cui Carlo Borromeo aveva deciso di trasferire il Ca-

---

[46] "Ancella che adorni il tempio, tu sai dispensando [bellezza?]… poiché questo è il tuo compito. La grande virtù di Dio e i santi che ti attorniano, di te si prendono cura e ti adornino. In onore di Dio io Ariberto suddiacono fece [sic] [costruire] e dipingere". M. PETOLETTI, *Voci immobili: le iscrizioni di Ariberto*, in *Ariberto da Intimiano. Fede, potere, cultura a Milano nel secolo XI*, Cinisello Balsamo, pp. 123-127, 170. "La pittura è *ancella che adorna la casa del Signore dispensando bellezza* […] non è solo *ars*, tecnica decorativa, ma mezzo di *conoscenza attraverso la bellezza*". Vedi M. ROSSI, *Le pitture murali di Galliano: l'orizzonte internazionale e il contesto lombardo*, in *Pittura a Galliano. Un orizzonte europeo*, in "Arte Lombarda" 156 (2009), op. cit. p. 18.

[47] Luogo di sepoltura della sua famiglia. Ariberto (anziché Arnolfo II) era stato dichiarato in una lettera del 1016, inviata dal vescovo Leone da Vercelli a Enrico II, come colui che aveva condotto tutti i Milanesi alla fedeltà verso l'imperatore. ROSSI 2009, p. 7. Sotto al ritratto di Ariberto vi sono graffiti che commemorano la morte del padre, del fratello e di un nipote. CASSANELLI 2008, p. 59.

[48] "I *negotiatores* cercavano di procurarsi l'appoggio del vescovo, che otteneva per loro privilegi dall'imperatore. L'arcivescovo Ariberto veniva perciò designato come *mercatorum protector*". B. BRENK, *La committenza di Ariberto da Intimiano*, in *Il millennio ambrosiano. La città del vescovo dai Carolingi al Barbarossa*, Milano 1988, p. 127.

[49] Secondo un modello già in uso in età paleocristiana. BRENK 1988, p. 129.

[50] C. ANNONI, *Monumenti e fatti politici e religiosi del borgo Canturio*, Milano 1835, pp. 131-135, 275-277, 473-474.

[51] La basilica risultava già essere un magazzino colonico nel 1806, proprietà delle famiglie Fioretti e Beretta. Tra il 1846 e il 1848 risalgono gli interventi di smantellamento dell'edificio sacro e l'allestimento dell'aspetto a cascinale che si osserva nelle fotografie di fine Ottocento. Nel 1896 la *ex* basilica, già passata di proprietà alla famiglia Arconti, fu venduta alla famiglia Mariani di Como, che nel 1907 la cedette a Giuseppe Foppa Pedretti. Nel 1902 il monumento era stato compreso nell'elenco ufficiale dei monumenti nazionali da parte del Ministero della Pubblica Istruzione. Iniziarono le trattative con il Comune di Cantù e con l'Amministrazione Provinciale di Como al fine di acquistare e salvare l'edificio con interventi di restauro. L'edificio fu venduto nel maggio del 1909 al Comune di Cantù. Ebbero inizio così i primi interventi di restauro, condotti da Ambrogio Annoni a partire dal 1911 fino al 1913, finanziati dal Ministero per la Pubblica Istruzione. Durante questo primo intervento l'edificio venne spogliato dei caratteri rurali e riportato alle forme originarie. Con i lavori di scavo vennero rinvenute lapidi con iscrizioni di età paleocristiana e romanica. Nel 1925 furono ultimati i lavori di risanamento della cripta e dal 1930 si iniziò, per interessamento della Soprintendenza, la seconda fase di restauro, volta a risanare completamente la cripta dalle infiltrazioni d'acqua e a consolidare i pilastri della navata maggiore. Durante questi interventi l'Annoni, contrario a ricostruire la navatella meridionale, realizzò l'inferriata munita di vetri interni che causò col tempo non pochi danni alle decorazioni, data l'esposizione a sud. Venne infine ricostruita, sulla base dei rilievi di Carlo Annoni del 1835, l'absidiola della navatella settentrionale. La basilica fu riconsacrata alla fine di giugno del 1934. *Galliano.1000 anni di storia*, Atti del Convegno, Cantù, 25 settembre e 2 ottobre 1993, Cantù 1995, pp. 47-49, 55-56.

pitolo e le prerogative plebane da San Vincenzo a Galliano alla chiesa di San Paolo di Cantù nel 1582.[52] Circa gli interventi sull'edificio nell'età di Ariberto esistono attualmente due linee di pensiero. La più battuta dalla critica, finora, propone un ampliamento a partire da un preesistente edificio triabsidato, datato al X-XI secolo, a sua volta edificato su di un originario sacello paleocristiano ad aula unica, il cui perimetro a livello delle pareti laterali è stato individuato da scavi condotti nel 1981. La parte consistente nella realizzazione di questo ampliamento verrebbe focalizzata nell'abside rialzata e nella sottostante cripta.[53] Secondo questa ipotesi le navatelle laterali si sarebbero ottenute attraverso uno sfondamento di muri perimetrali preesistenti, con l'apertura degli archi impostati sui pilastri.[54] La seconda linea interpretativa, recentemente ribadita, offre una lettura dell'edificio a partire da precise considerazioni strutturali a fronte degli interventi di restauro di Ambrogio Annoni, che argomentano una completa riedificazione della basilica nell'età di Ariberto, proponendo di datare l'edificio preesistente al V secolo.[55] La navatella laterale settentrionale, la sola che oggi sopravvive a causa dell'incuria patita dall'edificio dopo il XVI secolo, presenta nelle irregolarità strutturali, nella rozzezza dei materiali impiegati per le murature (malta mescolata a pietre e conci di fiume) e nelle numerose asimmetrie, soluzioni architettoniche dovute all'operato di una diversa maestranza rispetto a quella che mise mano alla porzione absidale, concepita come un'abside piuttosto sopraelevata (alla quale si accede attraverso nove gradini) strutturata su di una cripta a oratorio retta su quattro pilastrini, che si raggiunge attraverso due ingressi laterali.[56] La pianta della cripta si caratterizza per le campatelle asimmetriche. Il sistema di copertura è a volte a crociera, con archi traversi databili entro i primi dell'XI secolo.[57] L'abside presenta dunque un accentuato dislivello rispetto alla cripta sottostante, che le più recenti ricerche pare abbiano chiarito con l'ipotesi di un preesistente ciborio, di cui resterebbero le quattro colonne a sorreggere la cripta, databili al V secolo.[58] **Tav. 1 cd**

Anche esternamente le murature dell'edificio manifestano aspetti che le differenziano: la parete della navatella settentrionale, la meno coinvolta dagli interventi di restauro, alterna le otto finestre (quattro delle quali successivamente tamponate) a singolari rombi ciechi, losanghe verticali dalla forma piuttosto asimmetrica e rozza,[59] mentre l'esterno dell'abside presenta, oltre a un maggior spessore della muratura,

[52] *Galliano. 1000 anni…*, 1995, p. 37 e sgg.
[53] I. NOBILE DE AGOSTINI, *I reperti archeologici*, in *Galliano pieve millenaria*, a c. di MARCO ROSSI, Cantù 2008, pp. 54-67.
[54] ROSSI 2007, p. 88 e sgg.
[55] R. CASSANELLI, *Un contributo agli assetti presbiteriali di età ottoniana. Ariberto 'custos' a Galliano (Cantù, Como) e la ricostruzione della basilica di S. Vincenzo* in "Hortus Artium Medievalium", 15, 1 (2009), pp. 193-206.
[56] Tramezzo di divisione tra i celebranti e i fedeli.
[57] Con la soluzione della volta a crociera a copertura delle campate e con la conseguente più organica distribuzione degli spazi inizia idealmente l'architettura romanica.
[58] CASSANELLI 2009, p. 193 e sgg. Parte della critica riferisce i capitelli all'VIII-IX secolo e fusti e basi a un periodo successivo. Cassanelli invece propone, sulla base dell'omogeneità del materiale, di datare l'insieme capitello-fusto-base al V secolo.
[59] Un elemento decorativo che proviene probabilmente dalle false nicchie a timpano di origine classica, accostabili ai partiti decorativi del battistero di Lomello. L. CARAMEL, *I complessi di Agliate e di Civate*, in *Storia di Monza e della Brianza…*, Milano 1976, tav. 118; GUIGLIA GUIDOBALDI 1995, p. 455.

conci ben squadrati e un'organica modulazione decorativa ad arcate cieche e profilature in tufo che chiudono le arcate delle finestre, più raffinate rispetto alle ghiere delle finestre della parete nord che sono costituite da lunghi e scuri laterizi sottili e irregolari. **fig. 8 cd**

Onde ottenere più spazio per le decorazioni pittoriche, diverse finestre delle due navatelle vennero murate. Le decorazioni si presentano di sorprendente interesse nel catino absidale della chiesa, **fig. 9**. L'arco trionfale, un tempo preceduto da una balaustra lignea sorretta da due imponenti colonne corinzie,[60] poggia illusionisticamente su due colonne scanalate con capitelli a elementi vegetali dipinte a *trompe l'oeil* su di uno sfondo dipinto a cielo a figurare l'ingresso alla Gerusalemme Celeste.[61] Il timpano è decorato, nella fascia orizzontale, a losanghe iridescenti in prospettiva. Lungo l'arco di accesso, affrescato a latere con le figure dei profeti Enoch, a destra, ed Elia che ascende su carro di fuoco, a sinistra (i quali introducono all'iconografia del catino absidale) corre una raffinatissima cornice a pesci, delfini, conchiglie, tartarughe e crostacei dipinti a monocromo su fondo rosso, ripetuti in ordine simmetrico. La valenza iconografica dell'affresco rimane incerta a causa della scomparsa del tondo centrale, ma la simbologia dei delfini è da ricollegarsi alla *Resurrezione di Cristo*, mentre tartarughe e crostacei, per la presenza della corazza, simboleggiano l'invulnerabilità del Dio-Guerriero.[62]

L'arco introduce dunque agli affreschi del catino dove, nella parte superiore, corre una cornice a motivi sinusoidali policromi, rappresentazione della volta paradisiaca, entro cui sono raffigurati uccelli bianchi con un naturalismo che deriva dalla pittura compendiaria di età romana, **fig. 10**. Al centro, entro un tondo, è raffigurata una grande figura di pellicano, simbolo della *Passione e Resurrezione di Cristo*.[63] Le decorazioni dell'abside si dividono tra la porzione superiore con una *Maiestas Domini*, a cui assiste Ariberto,[64] e il registro inferiore con tre *Storie di san Vincenzo*, disposte tra le tre finestre del semi-tamburo, incorniciate superiormente da una fascia a losanghe policrome e inferiormente da una fascia a foglie stilizzate con frutti, popolate di uccelli naturalissimi.

Gli affreschi della navata centrale sono opera di diversi artisti che probabilmente lavorarono contemporaneamente alle due pareti.[65] La decorazione è articolata

---

[60] Come ci tramanda un interessante dipinto del Migliara che raffigura l'interno della basilica all'epoca della sua trasformazione in casa colonica (metà XIX secolo). Forse su questa balaustra erano appesi tendaggi (ipotesi suggestiva, CASSANELLI 2009).
[61] M. BERETTA, *Il programma spirituale delle pitture murali di san Vincenzo a Galliano. Tracce di un percorso iconografico*, in *Ariberto da Intimiano*…, 2007, p. 105.
[62] BERETTA 2007, pp. 107-108.
[63] BERETTA 2007, p. 106 e sgg.
[64] Ai piedi del quale corre l'iscrizione: "HEC EST DOMVS DEI ET PORTA CAELI". "Questa è casa di Dio e porta del Cielo". Si tratta di una citazione dal *Libro della Genesi*, usata nella liturgia della consacrazione degli edifici di culto. BERETTA 2007, p. 107, nota 20.
[65] Tali affreschi sono oggi poco leggibili a causa delle vicissitudini conservative che li hanno visti staccati dal muro, con un intervento di restauro durante gli anni Sessanta, e collocati su pannelli, nonché restaurati a più riprese. Per un'ampia trattazione di questi affreschi vedi da ultimo M. BERETTA, *Le maestranze di Galliano. Suggestioni e ipotesi in base alla lettura tecnica e stilistica delle pitture murali*, in *Pittura a Galliano*…, 2009, pp. 19-22.

in più registri orizzontali sovrapposti: una fascia con busti di Profeti corre sotto alla copertura lignea; in basso tra gli archi, entro tondi, vi erano busti di santi. Nel primo registro sulla parete nord, dall'alto, si trovano *Storie della Genesi*, sui due registri inferiori *Storie di Giuditta* e *Storie di santa Margherita*, sulla parete sud *Storie di Sansone* sui primi due registri dall'alto e *Storie di san Cristoforo* sugli ultimi due, uniti da una figura gigante di san Cristoforo, la cui iconografia pare di ascendenza bizantina.[66]

La cultura del maestro principale attivo agli affreschi dell'abside si evince dalla singolare iconografia della *Maiestas Domini*, bizantina ma con elementi desunti dall'arte ottoniana, certo fortemente influenzata dal committente Ariberto.[67] Il Cristo stante ha in mano un libro con iscritta la frase "PASTOR BONUM OVIUM", oggi parzialmente perduta. A latere i due arcangeli Michele e Gabriele, figurati come soldati bizantini con in mano vessilli con iscritto "PETITIO" e "POSTULATIO", accompagnano i profeti Geremia ed Ezechiele adoranti. Si tratta probabilmente di un'interpretazione delle visioni profetiche di Ezechiele e di Isaia, in chiave eucaristica e funebre per una destinazione del complesso a mausoleo familiare.[68] Le iscrizioni *Pastor Ovium* e *Deus Virtutum* ricondurrebbero alla recente interpretazione del Cristo come Buon Pastore e Signore degli Eserciti (ossia delle milizie celesti, Salmo 79), invocato a difesa della Chiesa.[69] L'iconografia alla quale si attenne il committente Ariberto da Intimiano riflette forse una *Maiestas Domini* col Cristo stante oggi perduta, decorata entro l'abside di un'importante chiesa milanese (derivazione occidentale dalle *Déesis* bizantine che nel corso del X-XI secolo vengono sempre più raffigurate nei catini absidali).[70] Ad argomentare questa ipotesi si presterebbero esempi quali la raffigurazione del Cristo stante nella *Trasfigurazione* dell'altare d'oro carolingio di Sant'Ambrogio, la raffigurazione del Cristo stante tra San Giovanni, in atto di presentare Ari-

fig. 11 cd

---

[66] La scelta iconografica delle decorazioni delle due pareti non sembra c'entrare con quella profetica del catino absidale che forse, in origine, concepito come fulcro dell'intera chiesa, non prevedeva una complessa campagna decorativa anche lungo le pareti della navata. CASSANELLI 2009.

[67] Alle *Storie di San Vincenzo* operano aiuti della stessa bottega. Oggi gli affreschi dell'abside si presentano in parte perduti, causa l'incuria e i drastici rifacimenti che patì come sappiamo l'edificio nel corso del XIX secolo, ma le parti precipitate sono testimoniate nell'iconografia e nelle iscrizioni dai disegni acquerellati da cui Carlo Annoni, nel 1835, pubblicò le litografie a colori, eseguite dai fratelli Bramati. Vedi da ultimo CASSANELLI 2008, nota 82, p. 127.

[68] Per questa suggestiva lettura interpretativa si veda E. LAMPUGNANI, *La commendatio animae di Ariberto nelle pitture absidali di san Vincenzo a Galliano*, in *Pittura murale del Medioevo lombardo*, 32, *Storia dell'arte. Ricerche iconografiche (secoli XI-XIII)*, a c. di PAOLO PIVA, Albairate 2006, pp. 31-54. L'affresco sembra trovare un riscontro iconografico nelle decorazioni absidali di una cappellina mortuaria dell'Ayvali Kilise in Cappadocia, risalenti al 913-920, dove si assiste alla rappresentazione degli arcangeli Michele e Gabriele in atteggiamento adorante, con ai loro piedi i profeti Isaia ed Ezechiele nell'atto di ricevere, secondo la visione profetica di Ezechiele, il carbone e il libro dal tetramorfo, il Cristo in trono circondato dalle quattro teste dei simboli evangelici nimbate. Il maestro operoso a Galliano sostituisce il Cristo in trono con il Cristo stante, mentre i due profeti, Geremia ed Ezechiele, non sono nell'atto di ricevere il carbone e il libro, bensì adorano Cristo. Benché gli affreschi di San Vincenzo non derivino direttamente da modelli della Cappadocia (da questi modelli deriva invece il frontespizio della *Regola* benedettina del codice 175 di Montecassino del 920) essi riflettono tuttavia la diffusione di motivi iconografici bizantini, rielaborati secondo l'interpretazione ottoniana in chiave regale di Cristo.

[69] LAMPUGNANI 2006, p. 36; BERETTA 2007, pp. 104-105; M. ROSSI, *La decorazione pittorica*, in *Galliano…*, 2008, p. 156 e sgg.; ROSSI 2009, pp. 8-9.

[70] Per queste ipotesi vedi BRENK 1988, p. 145; ROSSI 2009, p. 9. La possibile chiesa milanese familiare ad Ariberto poteva essere il Sant'Ambrogio di Milano, che aveva assistito da poco tempo a un completo rinnovamento dell'area presbiteriale. "Il rinnovamento del presbiterio di Sant'Ambrogio e delle zone contigue contemplava una ricca sintesi decorativa di mosaici, stucchi, oreficerie e pitture", di cui resta traccia nel sottarco dell'ultima campata della navata settentrionale antica. ROSSI 2009, op. cit. pp. 15-16.

berto offerente, e la Vergine sul piatto posteriore della legatura di *Evangeliario* di Ariberto da Intimiano (1020) e una miniatura del *Sacramentario* del vescovo Warmondo di Ivrea che presenta il Cristo stante tra due angeli.[71]

Lo stile pittorico dalle figure allungate e monumentali, proprie dell'arte ottoniana tra X e XI secolo nell'ambito della committenza vescovile[72] (e prima ancora carolingia), del maestro principale di Galliano non presenta elementi bizantini nella resa metallica dei riflessi sui panneggi, ma trova confronti con miniature di età precedente (*Salterio di Egberto*, X secolo)[73] e con le figure a rilievo dell'altare di Sant'Ambrogio. A proposito della maestranza attiva nell'abside restano aperti taluni quesiti, come ad esempio i canali attraverso i quali Ariberto giunse a commissionare gli affreschi.[74] A livello cronologico, stilistico, compositivo, tecnico e di iscrizioni, simili affreschi si trovano nel Battistero di Novara, commissionati dal vescovo di Novara Pietro III (993-1032), dove, secondo le recenti ricerche, è stato individuato almeno un maestro di Galliano.[75]

Il battistero di San Giovanni, che sorge a fianco della chiesa, è l'unico esempio conosciuto di battistero protoromantico elevato su due piani dotato di matronèo, accessibile grazie a una soluzione di scale e corridoi inseriti nella spessa muratura che si dipartono a destra e a sinistra dell'ingresso. L'edificio è a pianta centrale quadrilobata – alle quattro absidi sono affiancate per ciascun lato due nicchie semicircolari – sorretto da quattro pilastri ottagoni, preceduto da un ingresso a campata voltata. L'esterno presenta, nella spessa e mossa muratura che accompagna morbidamente la forma della pianta, irregolarità e asimmetrie dovute a soluzioni impiegate in corso di cantiere.[76] La pianta è ispirata probabilmente al sacello triconco di San Satiro a Milano, fondato nel IX secolo dall'arcivescovo Ansperto e costituito da una pianta a croce greca trilobata, con due nicchie per lato, e sorretto da quattro pilastri.[77] All'epoca il sacello era ben leggibile nella sua struttura e certamente era noto ad Ariberto, in quanto sorgeva nei pressi dell'antica basilica di Santa Maria Maggiore, presso la quale il giovane suddiacono prestava servizio.[78] È da osservare tuttavia che, rispetto al San Satiro di Milano, il battistero di Galliano presenta una planimetria più mossa, che supera gli angoli del quadrato, la precisione della croce greca e della coppia di nicchie affiancate all'esedra della pianta carolingia, in favore di nicchie semi-

Tav. 2
fig. 12
cd

[71] Ivrea, Biblioteca Capitolare, Cod. 31, *LXXXVI*, f. 158v. Come osserva il BRENK si assiste qui a una fusione iconografica tra il tema della *Déesis* bizantina, ossia il Cristo tra San Giovanni e la Vergine, la *Traditio legis* ossia il Cristo col rotulo e la *Praesentatio*, che raffigura l'offerente presentato da un santo. BRENK 1988, p. 145, p. 141.
[72] Si pensi alle miniature del *Breviario di Arnolfo II* e a quelle del *Sacramentario di Warmondo*. Londra, British Library, ms. Egerton 3763; Ivrea, Biblioteca Capitolare, ms. LXXXVI/31; vedi particolarmente ROSSI 2009, pp. 9-10, 12.
[73] Cividale del Friuli, Museo Archeologico Nazionale.
[74] Pare si stia chiarendo dagli studi che tale maestranza dovette essere in rapporti con il clero maggiore santambrosiano ed episcopale. ROSSI 2009, p. 15.
[75] ROSSI 2009, pp. 11-13. Riflessi a livello compostivo di Galliano si possono riscontrare anche nel catino absidale, affrescato con una *Maiestas Domini*, di San Fedelino a Novate Mezzola e sulla controfacciata di Sant'Ambrogio a Prugiasco (frazione Negrentino) con l'*Avvento glorioso di Cristo acclamato dagli Apostoli*. ROSSI 2009, p. 13 e sgg.
[76] ROSSI 2007, p. 94.
[77] Oggi compreso nella chiesa bramantesca di Santa Maria presso San Satiro.
[78] BRENK 1988, 129.

circolari che conferiscono un movimento interno avvolgente, ripreso all'esterno.[79] La pianta centrale si contestualizza entro una serie di piante romaniche sorte probabilmente su ispirazione del Santo Sepolcro costantiniano di Gerusalemme e di San Lorenzo di Milano (mausoleo vescovile) e al contempo entro edifici promossi dallo stesso Ariberto, quali la chiesa milanese della Santa Trinità (in seguito del Santo Sepolcro) fondata nel 1030 da Benedetto Rozo, e probabilmente la *Basilica Prophetarum.*[80] Ciò che tuttavia rende unico il battistero di Galliano nel panorama dell'architettura proto-romantica è lo slancio verticale, la presenza del matronèo e di tre altari, la cui funzione era certamente liturgica,[81] **fig. 13**. Davanti all'altare occidentale del matronèo, concepito come una cappella con un altare addossato, sono ancora conservate tracce di decorazione antica, tra cui una figura inginocchiata che regge una candela, e sulla pavimentazione due cerchi in pietra intagliati a spicchi. Si ritiene che il battistero assurgesse a seconda basilica, costituendo con San Vincenzo un complesso a chiesa doppia che assolveva ai riti previsti per l'iniziazione cristiana in auge a Milano tra il IX e il XII secolo.[82] **fig. 14 cd**

Al periodo di Ariberto o poco dopo, comunque non oltre la metà dell'XI secolo, è riconducibile l'antica chiesa plebana di San Pietro (poi dei SS. Pietro e Paolo) di Agliate con l'annesso battistero. L'impianto basilicale è a tre navate orientate, scandite da archi a tutto sesto poggianti su capitelli e colonne ricavate da materiale di reimpiego. Le navate presentano terminazione absidale, con presbiterio sopraelevato sulla sottostante cripta come a Galliano. L'esame delle strutture originarie della basilica è reso difficoltoso dai profondi interventi apportati tra XVIII e XIX secolo. Recenti studi condotti sui progetti e sugli atti di restauro ottocenteschi hanno permesso di riconoscere, nei radicali interventi compiuti tra il 1893 e il 1895, un ampio rifacimento delle strutture architettoniche. Con il ripristino delle ultime due arcate orientali della navata maggiore (già unificate nel Settecento), col ribassamento della pavimentazione (quasi del tutto sostituita a partire dalla metà dell'Ottocento) e con la riapertura delle finestre del lato nord, l'interno basilicale ha assunto l'attuale aspetto "in stile" sottolineato dal rifacimento dell'arredo liturgico e annunciato dalla trasformazione della facciata, dalle originarie linee a capanna, nell'attuale frontone spezzato.[83] **fig. 15 cd** Ad aumentare la sensazione di "finto romanico" si pone il campanile, completamente ricostruito. Le forme originarie rimangono più integre a livello delle pareti della navata maggiore, alte e lisce, a livello dell'abside a catino sopraelevata e nella sotto- **fig. 16 cd**

[79] ROSSI 2007, p. 94.
[80] H. FOCILLON, *L'arte dell'Occidente*, Torino 1987, p. 61; A. NOVATI, *Matrici compositive, funzioni e forme*, in *Galliano…*, p. 135.; ROSSI 2007, pp. 94-95; L.C. SCHIAVI, *Il Santo Sepolcro di Milano: da Ariberto a Federico Borromeo, genesi ed evoluzione di una chiesa ideale*, Pisa 2005.
[81] I tre altari sono menzionati a fine Duecento, nel *Liber Notitiae*, dedicati al Battista, a san Biagio e a san Michele. ROSSI 2007, p. 98.
[82] La doppia basilica, iemale (ossia invernale, più piccola) ed estiva era una soluzione tipica adottata nella diocesi milanese. Per questa lettura del Battistero di Galliano vedi ROSSI 2007, p. 99.
[83] Per i chiarimenti sugli interventi di restauro della basilica si veda G. PERTOT, *Tutto rifatto è… e del nuovo quasi non t'accorgi*, Biassono 2002. Per un riassunto degli interventi, qui brevemente esposto, vedi CASSANELLI 2008, pp. 105, 108-109.

stante cripta, a oratorio, scandita da quattro file di colonnine databili entro l'XI secolo (salvo una di età carolingia) e voltata a crociera. L'adiacente battistero, con fonte a immersione, presenta forme e murature romaniche più integre (salvo il totale rifacimento delle coperture esterne) e un'interessante pianta nonagonale, con una cappellina absidata aperta lungo i due lati brevi che conferiscono all'edificio un andamento mistilineo e mosso. I profondi fornici, che corrono sotto la grondaia come nell'abside della basilica, sono ripresi con ritmo ternario dagli archetti pensili con terminazione di peducci a goccia in laterizio, creando un cromatismo vibrante assieme al laterizio impiegato per la profilatura delle finestre. Motivi strutturali e decorativi di area milanese, di ascendenza tardo antica, come nel San Vincenzo in Prato di Milano, sono associati ad un impiego di massi e di malta fluviali per la costruzione delle murature. Si tratta di materiali che non permettono una perfetta scansione delle superfici come il laterizio e la pietra squadrata in uso a Milano. Agliate, pieve di Sant'Ambrogio di Milano, apparteneva ai territori del monastero milanese. La realizzazione della chiesa plebana poté comportare l'attività di maestranze milanesi che, impegnate nell'erigere una chiesa e un battistero nel cuore della Brianza a pochi passi dal Lambro, si adattarono ai materiali reperibili in loco, conferendo unicità a questa testimonianza del primo romanico in Lombardia, entro un gusto affine a quello che si incontra a Galliano.

fig. 17 cd

Le decorazioni ad affresco della basilica, dove ancora leggibili, presentano una qualità molto alta riconducibile, per la resa metallica dei panneggi, all'operato di maestranze prossime a quella attiva nell'abside di Galliano.[84] Lungo le due fasce decorative centrali, superiore e inferiore, della parete nord della navata si disponevano rispettivamente: *Storie della Genesi*, di cui resta parzialmente conservata la figura di Dio nella *Creazione d'Adamo*, seguita dalle pallidissime tracce della *Creazione di Eva* e *Storie della vita di Cristo* nella fascia inferiore di cui restano tracce dell'*Annunciazione* sull'estrema destra.[85] Un terzo registro decorativo correva sotto la copertura lignea, dove si alternavano busti di profeti entro riquadri e motivi decorativi policromi a meandro. Nel sottarco a botte del cappellone absidale è ancora possibile osservare ciò che resta di un *Cristo benedicente* entro una fascia di luce con i simboli evangelici, incorniciato da una doppia fascia decorativa a elementi floreali. Dei simboli degli *Evangelisti* si individuano ancora l'aquila di san Giovanni e parte dell'angelo di san Matteo. La lettura degli affreschi, in relazione alle funzioni della chiesa plebana, doveva avvenire dall'ultima scena affrescata sulla parete nord (l'unica sopravvissuta), in asse col passaggio dall'ingresso laterale del battistero alla navata meridionale della chiesa.[86]

---

[84] Riemerse nel corso dei restauri nel 1892-1893 sono state ripulite delle ridipinture ottocentesche. Sottoposte tra il 1985 e il 1986 a un nuovo intervento di restauro sono state asportate le ridipinture ottocentesche.

[85] Queste in particolare si sono perse con l'apertura dell'arcata unica nel XVIII secolo.

[86] Essendo di rito ambrosiano, il complesso prevedeva numerose *deambulationes* tra chiesa e battistero e, preposto al rito battesimale, aveva la funzione di istruire i neofiti. P. TAMBORINI, *Pittura di età ottoniana e romanica*, in *Storia di Monza…*, vol. IV, Milano 1984, pp. 181-182. Per questi affreschi *cfr*. MILAZZO - COLOMBO 2007, scheda, pp. 27-28.

Delle decorazioni originarie del battistero un tempo completamente affrescato, si intravedono ancora figure di santi frontali a figura intera, inquadrati entro cornici decorate, e figure di angeli.[87] Sulla fascia tra le finestre, sopra la cappella absidale, dove aveva luogo la raffigurazione del *Battesimo di Cristo* di cui rimangono pochissimi lacerti, sono ancora riconoscibili figure angeliche che assistono all'evento, in linea con l'iconografia battesimale di Cristo. Di particolare interesse, e ancora ben conservata in alcuni punti, una raffinata fascia a meandri iridescenti in prospettiva corre lungo l'arco d'accesso alla cappella absidale: al centro era un tondo con un agnello mistico in parte perduto, ai lati due angeli in volo introducevano alla raffigurazione perduta del catino.[88]

fig. 18 cd

fig. 19 cd

Civate, località che oggi appare "sperduta" nella Brianza lecchese, a pochi chilometri dal lago di Annone, anticamente situata sull'importante asse viario che da Como conduceva a Lecco, aveva assistito al sorgere e al fiorire di un importante centro monastico tra IX e XII secolo.[89] Con le chiese al piano di San Calocero[90] e di San Michele[91] e al Monte Pedale di San Pietro[92] e di San Benedetto,[93] costituiva un unico complesso abbaziale, le cui chiese al Monte divennero santuari, luoghi di pellegrinaggio.

Il santuario di San Pietro al Monte, che conserva la decorazione più completa dell'intero complesso, doveva inserirsi entro un più ampio e organico insieme, costituito dalle decorazioni in gran parte (o completamente) perdute delle due chiese al piano e del San Giovanni Battista/San Benedetto al Monte, entro un programma di natura veterotestamentaria al piano ed escatologica al Monte difficilmente ricostruibile.[94]

La chiesa di San Pietro al Monte, la cui attuale struttura è databile alla fine dell'XI secolo, si presenta ad aula unica con due absidi, orientata a occidente.[95] Sotto l'ab-

Tav. 3 cd

---

[87] Anch'esse sottoposte a restauro a metà degli anni Ottanta del Novecento. Il battistero presenta numerosi interventi di età successiva, variamente databili.

[88] La decorazione trasforma idealmente la parete su cui si affaccia la cappella in arco trionfale. Per il complesso di Agliate vedi da ultimo CASSANELLI, *Dalla conquista longobarda…*, 2008, pp. 65-66.

[89] Vedi CAPITOLO II, I.

[90] Primo probabile insediamento della *domus* dei monaci. Piva 2000, pp. 17-18.

[91] Menzionata nel *Liber Notitiae* (XIII secolo ca.) e tornata alla luce grazie a recentissimi scavi.

[92] Di fondazione probabilmente carolingia.

[93] In origine l'oratorio di San Giovanni Battista. Menzionata come San Giovanni Battista nel *Liber Notitiae*, presenta ancora l'antico altare affrescato sul fronte con Cristo fra la Vergine e il Battista e ai lati i ss. Andrea e Benedetto. Si trattava forse di una cappella del cimitero laico. PIVA 2000, pp. 25-26; G. BAGNETTI - C. MARTORA, *L'abbazia benedettina di Civate*, Lecco 1985, p. 189.

[94] Ossia relativo ai temi dell'Antico Testamento e della salvezza dopo la fine dei tempi.

[95] La chiesa risorse grazie al duplice rilancio del monastero, prima al piano, con San Calocero, che dal 1097 ospitava le spoglie del metropolita milanese Arnolfo III che volle esservi seppellito, quindi al Monte, con San Pietro, che come santuario ospitò – secondo quanto tramanda una fonte del XIV secolo – le reliquie di san Pietro, di san Paolo e di papa Marcello, riposte nell'altare collocato sotto al ciborio. La presenza delle reliquie di san Pietro determinò probabilmente l'orientamento occidentale della chiesa, in linea con il San Pietro in Vaticano di Roma (P. PIVA, *San Pietro al Monte di Civate: una lettura iconografica in chiave contestuale*, in *Pittura murale del Medioevo…*, 2006, p. 88). San Calocero al piano presentava un ampio ciclo di affreschi a tema veterotestamentario (tratto dai Libri dell'Esodo, di Giosuè, dei Giudici e dei Re) estesi lungo le pareti laterali e in controfacciata (dove ancora si riconosce *Sansone che trafuga le porte della città di Gaza*) purtroppo non sempre leggibili e decifrabili, divisi e danneggiati dalla costruzione di una copertura a volta del XVII secolo. Vedi da ultimo, P. PIVA, *San Calocero a Civate rivisitato: osservazioni sullo stile e sull'iconografia*, in "Arte Cristiana", LXXXVI, 789 (1998), pp. 403-414; CASSANELLI 2008, p. 67. Le porzioni restanti, visibili parzialmente dall'interno della basilica e apprezzabili dai sottotetti, presentano una qualità decisamente alta, con sorprendenti esiti naturalistici nella raffigurazione dei volti e dei panneggi dalle pieghe ripetute, lumeggiate, eseguiti in uno stile affine ai modelli bizantini.

side orientale è stata realizzata una cripta a oratorio, consacrata alla Vergine intercedente e con l'altare posizionato a oriente, a cui i pellegrini accedevano tramite i gradini di accesso sul lato sud della navata, dopo aver venerato l'altare delle reliquie dei ss. Pietro e Paolo e di papa Marcello.[96] La cripta, costituita da tre navatelle con copertura a crociera (fondamento della porzione orientale dell'edificio), poteva essere stata concepita come luogo di sosta e di preghiera per i pellegrini, in "transito" nella navata della chiesa. Visitata la cripta i pellegrini uscivano dalla scala nord e dal portale settentrionale, che conduceva al deambulatorio esterno e da questo all'oratorio di San Benedetto (anticamente San Giovanni Battista).[97] L'abside "bucata" dall'ingresso fa propendere per una derivazione ottoniana della pianta della chiesa, che nelle strutture murarie e nell'uso dei materiali esterni, ossia la pietra locale squadrata, si ispira all'architettura comasca.[98] La decorazione esterna consiste in una scansione delle superfici a mezzo di lesene e archetti che marcano le strutture portanti. L'interno è preceduto da un ampio atrio o nartece strutturato su due piani, frutto in gran parte di restauro, cui si accede a mezzo di una lunga gradinata esterna, **fig. 20**. La chiesa si presenta a navata unica, con l'altare santo delle reliquie posizionato a occidente, entro il ciborio. La copertura è a vista, tranne che nelle campate voltate della porzione orientale che corrispondono all'ingresso principale. L'ingresso, concepito come "Cristo ingresso", esternamente affrescato con la *Traditio legis et clavium* (la consegna della legge e delle chiavi: Cristo in trono affida la missione di salvezza ai santi Pietro e Paolo),[99] si articola su due campate voltate a crociera, la seconda delle quali, sorretta su quattro colonnine tortili con capitelli fogliati, rivestite di stucco, è parzialmente chiusa da due plutei decorati a stucco che la separano dalle due campate voltate a crociera che si aprono ai lati, immettendo su due absidiole laterali all'ingresso, che costituiscono la cappella dei Santi a sinistra e la cappella degli Angeli a destra. Questa porzione di edificio, che si conclude con una vasta superficie di controfacciata su tre arcate a tutto sesto sulla quale si riassumono in un unico affresco le visioni dell'Apocalisse, presenta, assieme al ciborio, uno straordinario apparato decorativo costituito da stucchi e dipinti parietali databili a dopo il 1100, conservati in ottimo stato.[100] La scelta di arricchire gli elementi strutturali interni dell'edificio e il suo arredo con decorazioni a stucco, piuttosto che in pietra, si spiega probabilmente in parte con la difficoltà di trasporto del materiale lapideo lungo l'altura dove sorge l'edificio.[101]

fig. 21 cd

figg. 22, 23 cd

Il programma decorativo pittorico dell'interno del santuario, a tema essenzialmente escatologico,[102] presenta numerose iscrizioni ed è stato studiato sia in rapporto

[96] Vedi la nota 95.
[97] Per la ricostruzione del percorso dei pellegrini vedi PIVA 2006, p. 88 e sgg. e figura 5.
[98] Non sono note piante con absidi utilizzata come ingresso nell'architettura carolingia, mentre è stata riscontrata una diffusione della tipologia derivata dal precedente ottoniano S. Michele di Hildesheim. PIVA 2000, p. 21.
[99] PIVA 2006, p. 92.
[100] Come propongono i recenti studi di Piva. PIVA 2006, p. 87 e sgg.
[101] Vedi da ultimo CASSANELLI 2008, p. 72.
[102] Relativo al destino ultimo dell'Uomo, alla fine dei tempi.

alle visioni dell'Apocalisse (ultimo Libro del Canone del Nuovo Testamento, di Giovanni), sia in rapporto all'interpretazione datane dai Padri della Chiesa (particolarmente Ambrogio e Gregorio Magno), costituendo un esempio unico nel suo genere, come l'illustrazione miniata delle Bibbie moralizzate.[103]

La decorazione interna ha inizio con la lunetta dell'ingresso, corrispondente alla *Traditio legis et clavium* esterna, e presenta *Abramo che accoglie i giusti*, raffigurato a mezzo busto con tre fanciulli in grembo, promessa di redenzione per i pellegrini che entravano.[104] Ai lati della prima campata d'ingresso sono raffigurati *Marcello* e *Gregorio Magno* nell'atto di accogliere i fedeli.[105] All'altezza della seconda campata dell'ingresso, cui corrispondono ai lati le due campate laterali che immettono sulle due absidiole, iniziano le decorazioni a sfondo apocalittico, sempre entro il tema della "promessa". Sulla volta a crociera della prima campata d'ingresso è raffigurata la *Gerusalemme Celeste*, "città aperta ai giusti",[106] **fig. 24**. Al centro è il Cristo *Kosmocrator*, raffigurato tra due alberi, seduto sul globo con in grembo l'agnello mistico. Ai lati si aprono le dodici porte gemmate delle mura turrite della Gerusalemme Celeste. Alle porte, distribuite tre per lato, si affacciano teste di angeli con lo sguardo rivolto al Cristo/Dio.[107] Dal Cristo/Dio (concepito come sapienza di Dio) e dall'Agnello sgorga la fonte della vita che si trasforma, sulla volta a crociera della seconda campata, nei *Quattro fiumi del Paradiso*, raffigurati come quattro giovani nell'atto di reggere otri. Questi, che non compaiono nell'Apocalisse, si devono all'esegesi di Ambrogio e Gregorio Magno.[108] Per due volte, idealmente, dagli affreschi vengono versate sul capo dei pellegrini all'ingresso le acque della salvezza, simbolo di allontanamento dai peccati, entro un dialogo virtuale di cui i pellegrini potevano non essere consapevoli.[109]

fig. 25 cd

Sulla volta a crociera della cappella destra dall'ingresso (ossia la cappella settentrionale, la cosiddetta cappella dei Santi) sono affrescati i quattro *Simboli degli Evangelisti*; nel catino dell'absidiola è raffigurato un busto di *Cristo benedicente* entro un clipeo, sorretto ai lati da due angeli; sotto, nel semicilindro, disposti ai due lati della finestra, trovano spazio diciotto personaggi, tra cui profeti, apostoli, evangelisti, papi e anacoreti.[110] Sulla volta a crociera della cappella a sinistra (la cappella meridionale, la cosiddetta cappella degli Angeli), come attorno alla finestra della parete meridionale, sono raffigurati *Angeli tubìcini*, ossia angeli nell'atto di suonare le

[103] Si vedano in proposito i fondamentali studi di Y. CHRISTE, *Traditions littéraires et iconographiques dans l'élaboration du programme de Civate*, in *Texte et image*, Parigi 1984, pp. 117-134; dello stesso autore, *Il Giudizio Universale nell'arte del Medioevo*, a c. di MARIA GRAZIA BALZARINI, Milano 2000, pp. 49, 91.
[104] PIVA 2006, p. 93.
[105] Santi papi. Rammentiamo che il santuario conservava nell'altare reliquie di san Marcello e che Gregorio Magno è esegeta dell'Apocalisse.
[106] PIVA 2006, p. 92.
[107] CASSANELLI 2008, p. 69.
[108] PIVA 2006, p. 92; CHRISTE 1984, pp. 117-134.
[109] PIVA 2006, p. 93.
[110] CASSANELLI 2008, p. 69.

trombe apocalittiche. Nell'absidiola sud, sul catino, è ancora figurato il Cristo in clipeo benedicente, sorretto a lato da un cherubino e da un serafino.[111] Sotto, tra le finestre, sono rappresentate le sette schiere angeliche. **fig. 26 cd**

Il coronamento iconografico della tematica di salvezza, in chiave escatologica ed apocalittica, annunciata nell'ingresso e nelle cappelle laterali, si sviluppa nel lunettone della controfacciata, che conclude questa porzione di edificio immettendo nella navata attraverso tre arcate a tutto sesto, sorrette dalle colonne tortili e dalle paraste con capitelli a fogliame. Il grandioso affresco raffigura contemporaneamente tre scene dell'Apocalisse 12 come in un'unica "visione sintetica":[112] al centro è il Cristo in mandorla, come una *Maiestas* a sé stante seduto su di un trono gemmato. Attorno l'esercito di angeli armati di lance, guidato dall'arcangelo Michele, trafigge il drago a sette teste, impedendogli di rapire il neonato partorito dalla *mulier amicta sole* (la donna ammantata di sole) perseguitata dal drago e fuggita nel deserto. Il bambino, sottratto alle fauci del mostro, viene presentato al Cristo in trono da un angelo. La *mulier* è da interpretarsi come simbolo della Vergine che ha dato alla luce il figlio "rapito a Dio".[113] **fig. 27 cd**

Il fulcro visivo della navata è costituito dal ciborio, decorato a stucchi e ad affresco, che conteneva l'altare delle reliquie, un tempo separato dai fedeli, a livello dei gradini, da una cancellata. Sulla parete est del ciborio, in faccia all'affresco del lunettone e fulcro visivo di chi entrava nel santuario, è raffigurata a stucco la *Crocifissione*, da interpretare in relazione all'affresco e pertanto come vittoria di Cristo sulla morte e sulle potenze infernali.[114] Gli affreschi del ciborio, che occupano la superficie delle vele e della cupoletta interna, riprendono il tema della salvezza in chiave penitenziale dell'ingresso. Gli angeli dipinti nelle vele fermano con una mano i venti dell'Apocalisse e sostengono con l'altra la raffigurazione dei diciotto eletti, disposti attorno all'agnello mistico che simboleggia Cristo. L'insieme ingresso/ciborio/altare costituisce pertanto un organico ricchissimo quanto complesso in relazione visiva e iconografica, che gravita attorno alla figura del Cristo redentore e della salvezza ultima, che inizia esternamente col tema della *Traditio legis et clavium* (la Missione della Chiesa) e che conclude, come vedremo, con lo stesso tema, raffigurato a stucco nella facciata ovest del ciborio, un tempo visibile al solo clero,[115] **fig. 28**. La funzione di San Pietro al Monte, da quanto si evince dalla struttura architettonica e dalle decorazioni, doveva essere pertanto penitenziale: i fedeli vi si recavano per l'assoluzione dai peccati e per ricevere le indulgenze, in linea con il San Pietro in Vaticano di Roma.[116]

---

[111] Serafini e cherubini costituiscono, in ordine, le due schiere angeliche più prossime a Dio.
[112] PIVA 2006, p. 94.
[113] PIVA 2006, p. 94. L'iscrizione recita: "AD DOMINUM RAPTUS, PATRIA IAM SEDE LOCATUS, REGNAT IN EXCELSIS". "Rapito presso il Signore, collocato ormai nella casa del Padre, regna nel più alto dei cieli".
[114] PIVA 2006, p. 94.
[115] PIVA 2006, p. 95.
[116] Di cui, come si è detto, riflette l'ingresso a est. E. CATTANEO, *Rapporti fra il Romanico in Lombardia e le correnti liturgico-devozionali dei secoli XI e XII*, in *Atti del Seminario di studi*, Villa Monastero di Varenna, 1973.

La decorazione a stucco del santuario è la più completa in Lombardia.[117] Gli stucchi decorano gli amboni, le colonne, i capitelli, i fregi delle arcate e il ciborio e non devono leggersi isolatamente, ma assieme alla decorazione ad affresco di cui costituiscono un complemento iconografico e che animano decorativamente con le luci e le ombre degli spessori, impreziosendo la superficie pittorica con raffinati motivi ornamentali. Troviamo gli stucchi a spessi intrecci vegetali lungo il fregio e le tre arcate del lunettone di controfacciata, aperto oltre che sull'ingresso sulle due absidiole laterali; si dispongono in morbide foglie di acanto a decorare i capitelli d'ingresso e incorniciano, con motivi a fogliami e a ovoli classici, le facciate del ciborio. Queste presentano, per ogni lato, diverse scene in cui si misura la distanza tra la tradizione classica, che riaffiora al principio del XII secolo nel naturalismo dei volti, delle mani e dei piedi, e la stilizzazione di matrice bizantina dei panneggi, resi monumentali dall'arte ottoniana. Gli stucchi di San Pietro riflettono motivi stilistici e modelli compositivi ottoniani grazie probabilmente alla circolazione di esemplari di oreficeria e d'avorio del X-XI secolo, in linea con il gusto decorativo e figurativo degli *scriptoria* abbaziali benedettini, di cui restano i codici miniati utili per i confronti. Come anticipato, il ciborio di San Pietro al Monte ha il suo celebre precedente nel ciborio ottoniano di Sant'Ambrogio. Certo i termini di riferimento e di confronto, oggi, sono drasticamente limitati e i cibori di Sant'Ambrogio di Milano e di San Pietro di Civate non saranno stati isolati tra X e XII secolo, ma il riferimento alla cultura ottoniana è a quanto pare una costante del santuario (come chiarisce la pianta a doppia abside). Entrambi i cibori presentano una pianta quadrata e una struttura affine, salvo la calotta interna affrescata a San Pietro al Monte. Le differenze si misurano principalmente a livello iconografico: ciò è determinato dal diverso ruolo rivestito dagli edifici che li ospitano e dal diverso periodo storico a cui appartengono. Il ciborio di Sant'Ambrogio si incentra iconograficamente sulla figura del santo, incoronato per mano di Dio e degli imperatori ottoniani che da lui ricevono la consacrazione del potere voluto e giustificato da Dio, riprendendo l'iconografia della *Traditio legis*. A Civate il tema è invece incentrato sulla *Passione*, *Resurrezione* e *Glorificazione* di Cristo, concludendosi con la *Traditio legis et clavium*.[118] Le fitte pieghe degli abiti delle figure si presentano appiattite, stilizzate ma vibranti, in contrasto con i volti che emergono a tutto tondo carnosi, animati da un naturalismo nuovo che misura stilisticamente la distanza dai rilievi ottoniani di Sant'Ambrogio. Ai lati del baldacchino, poggianti sui capitelli che fungono da piedestalli, i simboli del tetramorfo fuoriescono a tutto tondo con una vitalità inquietante. Sebbene la *Traditio legis et clavium* riprenda iconograficamente il modello ottoniano e con esso la monumentalità con cui vengono rappresentate le figure, nell'*Ascensione di Cristo* la fissità ieratica si stem-

fig. 29 cd

fig. 30 cd

[117] Per queste e ulteriori riflessioni vedi M. MAGNI, *Scultura d'età romanica*, in *Storia di Monza e della Brianza* …, Milano 1984, p. 269 e sgg.

[118] Le raffigurazioni sono la *Crocifissione* sul lato est, la *Visita al sepolcro* sul lato nord, la *Traditio Legis et Clavium* sul lato ovest e l'*Ascensione* sul lato sud.

pera in un modellato più sinuoso e morbido, accompagnata dai due raffinati angeli che reggono la mandorla di luce.

All'insieme degli stucchi della basilica appartengono quelli (parzialmente perduti a causa di umidità e di alluvioni[119]) della cripta, luogo di preghiera, concepita probabilmente come "navata liturgica orientata" in cui venivano forse compiute celebrazioni eucaristiche, come lascerebbe ipotizzare la presenza di un altare. Anche qui l'ornamento plastico (cui corrispondono alcuni brani ad affresco che raffigurano figure femminili, vergini sagge o sante) riveste i capitelli e gli archi delle finestre, assumendo forme vegetali. Lungo la parete absidale un'unica cornice ripete il motivo ripetuto della foglia d'acanto, ripreso alla base dei capitelli dove viene arricchito. Sopra la finestra a sinistra dell'altare si conserva una lunetta con raffigurata a stucco la *Presentazione al tempio*, che conserva parte dell'iscrizione, così ricostruita: "SUPPLEAT UT VETEREM NON VENIT SOLVERE LEGEM, [SED ADIMPLERE]. FILIUS ECCE DEI PERSOLVENS MUNERA LEGIS"[120] **fig. 31**. I semipilastri con capitelli addossati alla parete di fondo, con una decorazione a racemi di vite intrecciati, da cui le foglie si dipartono in morbide volute, introducono alla monumentale *Crocifissione* di una dolorosa essenzialità. Sopra questa, nella lunetta, è raffigurata la *Dormitio Virginis*, con la Vergine stesa sul letto attorniata dagli Apostoli. In alto a sinistra si apre lo sfondo cittadino, mentre al centro l'*animula* è accolta da due angeli che la trasportano in cielo. Per contrasto con la *Crocifissione*, e per bilanciare l'equilibrio compositivo dell'insieme, le figure sono ammassate per gruppi, con movimenti ripetuti, in un gusto più arcaico rispetto ai rilievi del ciborio. Il ciclo delle decorazioni a stucco della cripta, che allo stato attuale è impossibile ricostruire, poteva incentrarsi su *Storie della Vergine* in relazione a *Storie di Cristo* in chiave di salvezza, in linea con il resto del complesso, come suggeriscono le parziali iscrizioni e la probabile iconografia delle Vergini sagge, prefigurazioni del Giudizio Universale.[121]

fig. 32 cd

Alle decorazioni a stucco dell'edificio, come alle decorazioni pittoriche, dovettero operare diverse maestranze che riflettono influssi culturali ottoniani, bizantini, tardoantichi e classici nel corso del XII secolo.[122]

[119] Nel 1910 un allagamento causò la perdita parziale della *Crocifissione* a stucco. G. BERTELLI, *Note sugli stucchi della cripta di San Pietro al monte di Civate*, in "Bollettino d'Arte", VI, LXIV, 3 (1979), p. 69; PIVA 2006, p. 89.
[120] "Si tenga presente che il Figlio di Dio non è venuto a sciogliere l'antica legge ma a compierla. Ecco il Figlio di Dio che viene a sciogliere i pesi della legge". BERTELLI 1979, p. 70.
[121] BERTELLI 1979, p. 71.
[122] PIVA 2006, nota 6, p. 95.

IV
Il XII secolo: Monza e la Brianza da Enrico V a Federico I di Svevia detto il Barbarossa

All'aprirsi del XII secolo il capitolo di San Giovanni Battista di Monza stava sottraendosi all'egemonia dell'arcivescovo di Milano e all'autorità diocesana, ottenendone autonomia grazie a una bolla papale di Callisto II stesa nel palazzo di Tortona, datata 11 aprile 1120, con la quale il pontefice disponeva che la basilica fosse accolta sotto la tutela della Sede Apostolica e sotto il patrocinio di San Pietro con tutti i suoi beni, dipendendo direttamente da Roma. Questa bolla venne riconfermata dai successivi papi Innocenzo II, Celestino II, Alessandro III, Clemente III, Urbano IV e Clemente IV.[123]

Alla morte di Enrico V, avvenuta nel maggio del 1125, designato al seggio imperiale era suo nipote, Federico di Svevia della famiglia degli Hohenstaufen. Poiché l'arcivescovo di Magonza aveva fatto eleggere al suo posto, dai principi tedeschi, Lotario duca di Sassonia, gli Hohenstaufen, signori di Svevia, proclamarono re di Germania il fratello di Federico, Corrado, ribellandosi in questo modo alle concessioni della Chiesa attraverso le quali Lotario tentava di stabilire la propria carica.[124] Nella primavera del 1128 Corrado, probabilmente già d'accordo con il Comune di Milano ostile alla signoria dell'arcivescovo e al papa (e pertanto all'imperatore Lotario), valicava le Alpi attraversando il passo di Lucomagno e scendeva in Lombardia, giungendo a Milano accolto con grandi onori.[125]

La figura di re Corrado si inserisce con singolare interesse nella storia monzese: Corrado III fu di fatto l'unico re sicuramente incoronato a Monza. Nonostante ciò, già nel corso del XII secolo, Monza assurgeva nell'immaginario dei cronisti a luogo tradizionale di incoronazioni, fondendo e sfumando probabilmente il ruolo storico di sede residenziale del regno longobardo, e successivamente carolingio, con l'eredità delle corone (in effetti diademi votivi) custodite nel tesoro del tempio voluto da Teodelinda, arricchito con il lascito di Berengario.

Landolfo di San Paolo (Iuniore), fonte contemporanea e pertanto preziosa per

---

[123] Nella bolla, che rammentava la costruzione della basilica da parte della regina Teodelinda, erano elencati: il monastero di San Pietro di Cremella con la chiesa di San Sisinio, le chiese di San Giovanni di Bulciago, San Giorgio di Colciago, San Giovanni di Castelmarte, Santa Maria e San Fedele di Velate, San Giuliano di Cologno con le sue cappelle, Sant'Eusebio di Sesto, Sant'Alessandro, San Michele, San Martino, San Pietro, San Salvatore, Sant'Agata, San Donato, San Maurizio e San Giorgio di Monza; infine Sant'Alessandro e Sant'Eugenio di Concorezzo (PAREDI 1973, p. 172). Lo stesso papa Callisto II, diversamente dai due precedenti papi (Pasquale II e Gelasio II) che avevano scomunicato l'imperatore Enrico V, giunse col "concordato di Worms" del 1122 al compromesso di prestare omaggio all'imperatore al momento della consacrazione vescovile, ricevendo l'investitura con lo scettro. G. BARNI, *Dall'età comunale all'età sforzesca*, in *Storia di Monza e della Brianza*, Milano 1973, p. 187. Durante questi anni la Brianza era teatro di guerra tra Milano e Como (che aveva potere di controllo sul passaggio di merci e mercanti per i passi alpini), guerra che terminò nel 1127 con la sconfitta di Como, probabilmente grazie all'intervento di Anselmo della Pusterla, altrimenti noto come Anselmo da Rho, arcivescovo di Milano eletto nel giugno del 1126.

[124] Alla ribellione promossa da Federico e da Corrado di Svevia seguì la scomunica da parte dei vescovi tedeschi e forse da parte di Onofrio II. PAREDI 1973, p. 173 e sgg.

[125] *Cfr*. la nota 129.

la descrizione dettagliata che offre dell'incoronazione di Corrado III, nella sua *Historia Mediolanensis* tramanda di aver assistito all'unzione e all'incoronazione di Corrado per mano dell'arcivescovo di Milano Anselmo da Rho e riferisce che ciò avvenne prima nella chiesetta di San Michele di Monza e, qualche tempo dopo, in Sant'Ambrogio di Milano.[126]

Landolfo racconta dettagliatamente come, alla decisione dei Milanesi di incoronare re Corrado, l'arcivescovo Anselmo, risiedendo nella primavera del 1128 a Lecco, messosi in viaggio, si sarebbe fermato a Monza "*qui est primus locus coronae regis Ytaliae*".

L'unzione e l'incoronazione di Corrado sarebbero avvenute nella festa di San Pietro, il giorno 29 giugno del 1128 nella chiesetta di San Michele (la scelta della chiesa era forse in riferimento al San Michele di Pavia). Da qui si mosse una processione che giunse alla basilica di San Giovanni, dove si celebrò la messa. Anselmo dovette piegarsi, dopo numerose trattative, alla richiesta dei Milanesi di incoronare Corrado re d'Italia; sapendo di andare contro la volontà del papa volle probabilmente rendere evidente il compromesso, scegliendo per questo motivo in un primo tempo, almeno, la sede di San Michele di Monza, anziché immediatamente il Sant'Ambrogio di Milano dove Ariberto aveva incoronato Corrado II nel 1028.

Lo stesso Landolfo, all'inizio dell'*Historia*, evoca un'incoronazione monzese e milanese da parte di Arnolfo III di Porta Orientale del figlio ribelle di Enrico IV, Corrado, avvenuta nel 1093.[127] A questa "consuetudine monzese", promossa da Landolfo, si attengono le fonti successive[128] tra cui Ottone di Frisinga, che descrive Monza come "sede dell'italico regno" e che nelle *Memoriae Mediolanenses*, nel VII libro del *Chronicon* e negli *Annales Mediolanenses minores* riferisce solo dell'incoronazione di Corrado III avvenuta a Monza.[129]

Quale fosse la corona prescelta all'epoca da porre sul capo di re Corrado – ossia la corona identificata come "corona del regno" – non è dato saperlo poiché le fonti non la descrivono. Il tesoro di San Giovanni Battista possedeva diverse "corone", nate per essere fruite come "lampadari" da appendere con catenelle, con le rispettive croci e *pendilia*, sopra gli altari. Tra queste si potevano probabilmente ancora contare le due corone donate da Berengario, la *Corona di Teodelinda* e forse la *Corona fer-*

---

[126] LANDULFI DE SANCTO PAULO, *MGH*, *Script.*, XX, 1868, pp. 17-19.

[127] Sebbene non sia certo se la testimonianza di Landolfo corrisponda alla realtà dei fatti, secondo l'Ambrosioni non ci sarebbe motivo di dubitarne. AMBROSIONI 1995, pp. XXXII-XXXIII.

[128] Paolo Bernriedense, nel 1128, riferisce di una precisa volontà da parte di Enrico IV di essere incoronato a Monza; a questa tradizione monzese aderisce anche Rahewinus.

[129] "1128, *inditione* 6. *Curadus fuit coronatus in regia Modoetie ab Anselmo de Posterla, archiepiscopo Mediolani, anno quarto pape Honoris*", *Memoriae Mediolanenses*, in *MGH*, *Script*., XVIII, p. 399; "1128, indizione sesta. Corrado è stato coronato nella corte di Monza da Anselmo della Pusterla, arcivescovo di Milano, nell'anno quarto del papato di Onorio"; "*Cunradus* […] *trascendit, ubi ad Mediolanenses honorifice suscipitur ac ab eorum archiepiscopo Anselmo Modoyci, sede italici regni, in regem ungitur*." *Chronicon* VII, 17, *MGH*. Script. XX, p. 257. PAREDI 1973, nota 16, p. 176. "Corrado […] scende ove viene accolto con grandi onori presso i Milanesi; a Monza, sede del regno italico, dal loro arcivescovo Anselmo è consacrato re."

rea, il cui arrivo a Monza potrebbe farsi risalire ad Ariberto da Intimiano.[130]

Nel 1152 veniva eletto imperatore dai principi tedeschi il fratello di Corrado III, Federico I di Svevia, che si candidava come il personaggio più consono a ricostituire la pace in Germania e a contenere l'indipendenza sempre più manifesta dei Comuni italiani, costantemente in lotta fra loro per l'egemonia sui territori. Primo fra tutti era il Comune di Milano.[131] La politica anti-imperiale di Milano fu manifesta allorquando il Comune milanese aiutò Tortona, distrutta dalle truppe di Federico Barbarossa, a riedificarsi costituendo patti di alleanza. A ciò seguì un assedio di Milano da parte delle truppe tedesche e la città si arrese nel 1158. Con la resa di Milano Federico I si trasferì a Monza, dove alcune fonti lasciano intendere che fosse incoronato, usando l'espressione "*coronatur*".[132] In effetti il Barbarossa era già stato incoronato a Pavia, in San Michele,[133] e più probabilmente a Monza recò sul capo la corona in occasione dei festeggiamenti per la vittoria sui Milanesi. Durante la dieta di Roncaglia (11 novembre 1158) in occasione della quale furono nuovamente sottoposte all'imperatore e agli arbitri da lui scelti le liti tra i Comuni, il Barbarossa riconobbe a Monza l'indipendenza giuridica da Milano, dichiarandola proprietà dell'imperatore e accentuando in questo modo il separatismo dei due Comuni. Monza venne poi concessa nel maggio del 1162, da parte del *nuncius domini imperatoris*, Benedetto di Aquisgrana, all'arciprete di San Giovanni Battista di Monza con investitura feudale sottoscritta da un notaio di Sacro Palazzo.[134] La lotta che seguì all'inasprirsi dei rapporti tra Federico Barbarossa e il Comune di Milano[135] si concluse con la distruzione

---

[130] Vedi la nota 42. Gli eventi successivi all'incoronazione di Corrado III giocarono a suo sfavore: l'arcivescovo Anselmo, favorevole all'antipapa, venne scomunicato da un concilio riunitosi a Pavia nel 1128-1129 mentre le città che sostenevano l'imperatore Lotario (Pavia, Novara, Cremona) dichiaravano guerra a Milano. Lotario, sostenuto da papa Innocenzo II, venne incoronato imperatore a Roma. In questo frangente gli stessi canonici di San Giovanni Battista di Monza chiesero a Innocenzo II di confermare i privilegi ottenuti da Callisto II. Nel 1135 la basilica si arricchiva ulteriormente grazie ai doni di una signora monzese, tale Fagia, "*Deo dicata*", che donava a San Giovanni l'ospedale di Sant'Agata con tutti i suoi beni. Da Lotario, nel 1136, i canonici, implorando la clemenza imperiale, ottenevano un importante privilegio imperiale (ossia un documento in pergamena di cancelleria imperiale tuttora custodito nell'Archivio Capitolare) che reinvestiva loro e la loro chiesa di beni già anticamente donati e conferiti, tra i quali Cremella, con il monastero di San Pietro e tutti i territori da esso posseduti, Bulciago, Calpuno, la corte di Garlate, la corte di Locate, Pieve Emanuele, la corte di Velate ecc. In particolare il diploma chiarisce che tutte le pertinenze di quelle corti (pascoli, corsi d'acqua, mulini, compresi servi e serve, e tutte le cappelle) erano possesso dei canonici di Monza e che alcun arcivescovo, vescovo, duca, marchese, conte, visconte dovesse molestare o danneggiare i canonici, pena il pagamento di duecento libbre d'oro. BARNI 1973, p. 179.

[131] Verso il quale i Lodigiani e i Comaschi rivolgevano all'imperatore le loro accuse, mentre Monza restava profondamente legata a Milano per interessi politici, economici e religiosi.

[132] "*…apud Modoicium, sedem regni italici, coronatur*", Rahewinus, *Gesta Federici imperatoris*, III, 50, in MGH, *Script.*, XX. BARNI 1973, p. 188. "…presso Monza, sede del regno italico, è incoronato". La tradizione di un'incoronazione monzese di Federico Barbarossa è proseguita da Bonincontro Morigia e dal Frisi, basandosi sulle parole di Ottone di Frisinga, che descrivono l'imperatore a Monza "incoronato". Il termine, tuttavia, potrebbe significare che il Barbarossa in quei giorni di giubilo a Monza recasse sul capo la corona, cosa che avveniva solo in determinate festività, quali il Natale, la Pasqua e la Pentecoste. BARNI 1973, p. 189.

[133] "Gioiosamente accolto lo conducono alla basilica di San Michele, dove rifulgono gli antichi palazzi dei vecchi re; e il nitido capo vien cinto da una corona adorna di gemme e la destra decorata con lo scettro", BARNI 1973, p. 189; *ibidem* nota 5. Galvano Fiamma, fonte milanese del XIV secolo, tramanda di una sua incoronazione a Milano, per mano dell'arcivescovo Oberto da Pirovano.

[134] Il 22 aprile del 1162 lo stesso Benedetto di Aquisgrana investiva l'arciprete Guido a favore della Chiesa di Monza dei territori di Oggiono, Sala, Sirone, Tornago, Cassago, Ponticello, Casirago, Missaglia, Sovino, Marasso, Torricella e Torriggia. Il capitolo di San Giovanni Battista aveva potere di far rispettare norme e sentenze e di percepire lauti tributi. BARNI 1973, pp. 193,196.

[135] Che vide alleate le castellanze di Erba e di Orsenigo e che, dopo aver occupato Sezana (forse l'antico toponimo di Besana) e posto l'assedio al castello di Carcano, vinse l'imperatore nello scontro di Tassera.

di Milano, avvenuta nel 1162. Durante il periodo che seguì, Monza divenne centro amministrativo dell'impero e presso Monza il Barbarossa, da quanto tramandano le fonti, fece erigere un nuovo palazzo.[136]

Anche il complesso abbaziale di Civate, legato all'abbazia di Pfäffers in Rezia, fu fedele all'imperatore perseguendo come Monza una politica di indipendenza dall'arcivescovo di Milano. Sempre nel 1162 Federico Barbarossa concesse all'abbazia di Civate, in segno della fedeltà dell'abate Algisio all'imperatore, il citato diploma che elenca i trentasei territori posseduti dall'abbazia, che competevano in estensione con il monastero di Sant'Ambrogio di Milano, anch'esso filo-imperiale e pertanto rimasto illeso dall'assedio e dalla distruzione della città.

Tornato a Monza nel dicembre del 1163, il Barbarossa assisteva a una nuova ondata di politica anti-imperiale fomentata dai Milanesi e dal malcontento provocato nelle località del Seprio e della Martesana dalla cattiva gestione dei funzionari imperiali. A ciò si aggiunse una serie di bolle papali che confermavano i possedimenti territoriali della diocesi milanese e della Chiesa monzese, onde non confondere i territori ecclesiastici con quelli imperiali. Ciò strinse i rapporti tra Monza e Milano, che si sarebbe presto preparata a sferrare un nuovo attacco.

Dopo i pochi giorni monzesi (le fonti narrano di mille carri di legna e di cento lire imperiali dissipati per la sola cucina), il Barbarossa partì per Piacenza. Nel 1164 fu Venezia a iniziare una lega anti-imperiale delle città assoggettate al mal governo germanico, minacciata dalla politica ghibellina del patriarca di Aquileia.[137]

Nel 1174 l'imperatore scendeva di nuovo in Italia assediando la città di Alessandria. A Legnano, il 29 maggio del 1176, avvenne lo scontro tra le truppe costituite dalla Lega delle città italiane (Milano che schierava tutte le sue forze, Lodi, Novara, Vercelli, Piacenza, Brescia, Verona e la Marca), che portavano in campo il carroccio come simbolo, e le truppe imperiali alle quali si erano alleati i Comaschi per timore della nuova forza assunta da Milano. La cruenta battaglia fu vinta dalla Lega; al tramonto il vessillo imperiale giaceva a terra. Il Barbarossa, cui fu ucciso il cavallo, cadde finendo nella mischia. Errò per le campagne finché giunse a Pavia dove tutti lo credevano morto.

---

[136] Scrive il cronista Sire Raul che per costruire il *palatium* imperiale monzese Federico volle che si impiegasse il materiale di demolizione dei fabbricati e delle mura milanesi, trasportato a Monza due volte al mese da carri trainati da buoi attraverso undici pievi del contado milanese: Nervino, Cesano, Trenno, Bruzzano, Bollate, Segrate, San Donato, San Giuliano, Settala, Mezzate e Locate. BARNI 1973, p. 195.

[137] I rappresentanti di Federico Barbarossa vennero cacciati dalle città della Marca Veronese e Trevigiana e l'imperatore, sorpreso dal contrattacco del popolo della Marca, si ritirò verso Pavia. Da questo avvenimento presero coraggio i Comuni dell'Italia settentrionale: a seguito di una fallita spedizione romana dell'imperatore contro papa Alessandro III che, per arginare le sue mire concedeva benefici ai fedeli, nel 1167 le città di Cremona, Mantova, Bergamo e Brescia si accordavano, e poco dopo anche Milano stringeva accordi con Bergamo e Cremona. In quello stesso anno i Milanesi erano tornati ad abitare le rovine della loro città accompagnati da Bergamaschi, Bresciani e Cremonesi, che li affiancarono nell'opera di ricostruzione. La Lega anti-imperiale che si era costituita già dalla fine del 1167 era un'entità sovra-comunale, dotata di un proprio collegio di rettori; dal primo di dicembre vi avevano aderito anche le città di Venezia, Verona, Vicenza, Padova, Treviso e Ferrara. A queste si aggiunse Pavia nel 1170 e mentre questioni politiche da risolvere in Germania tenevano lontano Federico Barbarossa, Milano accresceva le proprie fortificazioni riprendendosi economicamente grazie al commercio.

Cap. I Fig. 6. Corona votiva di Teodelinda, *Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

Cap. I Fig. 7. *Chioccia coi sette pulcini, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

Cap. II Fig. 5. *Galliano, veduta di insieme della chiesa col battistero.*

Cap. II Fig. 6. *Crocifisso di Ariberto, Milano, Museo del Duomo, particolare di Ariberto che offre il modellino della chiesa di San Dionigi.*

Cap. II Fig. 7. *"Maestro di San Vincenzo a Galliano", abside di San Vincenzo a Galliano, particolare di Ariberto che porge il modellino della chiesa al Cristo in Maestà.*

Cap. II Fig. 9. *San Vincenzo a Galliano, veduta dell'interno.*

Cap. II Fig. 10. *San Vincenzo a Galliano, decorazione della cornice del catino absidale, particolare.*

Cap. II Fig. 13. *Galliano, battistero, interno.*

Cap. II Fig. 20. *Civate, San Pietro al Monte.*

Cap. II Fig. 24. *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, Gerusalemme Celeste, particolare della volta.*

Cap. II Fig. 28. *Civate, San Pietro al Monte, ciborio, Traditio legis et clavium.*

Cap. II Fig. 31. *Civate, San Pietro al Monte, cripta, Presentazione al tempio.*

Cap. III Fig. 6. *Michelino da Besozzo, Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, Giangaleazzo incoronato in paradiso e orazione funebre di Pietro da Castelletto, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888, f. 1r.*

Cap. III Fig. 8. *Giotto, Padova, cappella degli Scrovegni, veduta dell'interno.*

Cap. III Fig. 11. *Crocifissione, Milano, oggi Chiesa di San Gottardo in Corte, particolare (san Lorenzo?), foto precedente lo strappo (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

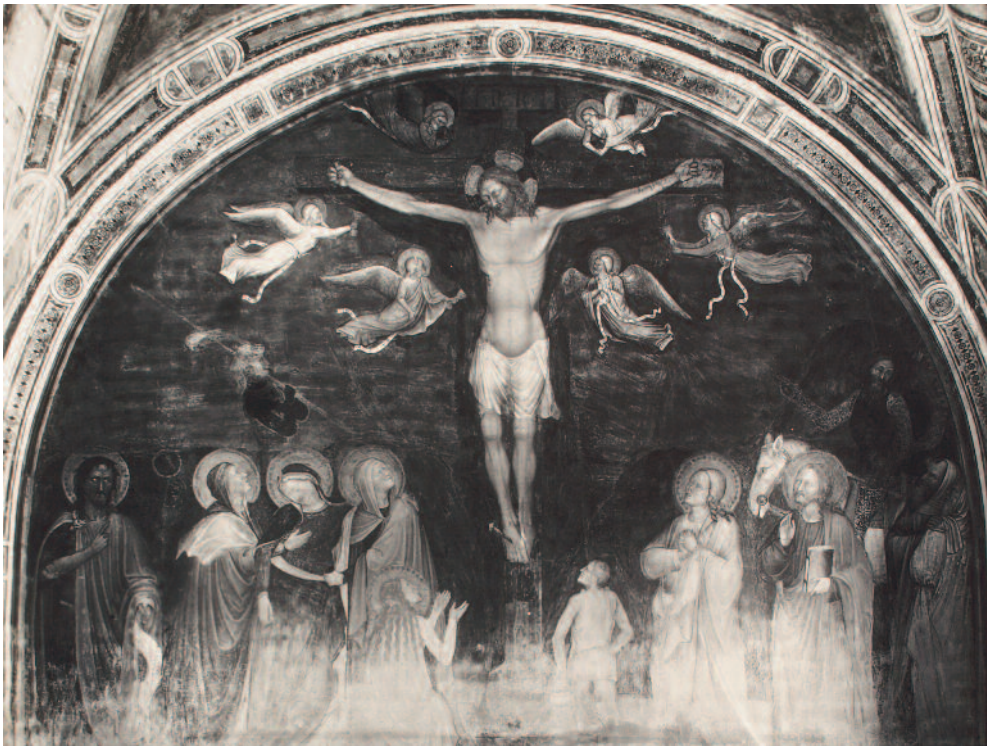
Cap. III Fig. 16. *"Maestro del 1349", Vergine in trono tra santi e un devoto, Viboldone, chiesa di San Pietro, particolare (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 17. *Giusto de Menabuoi, Giudizio Universale, Viboldone, chiesa di San Pietro, particolare del Cristo Giudice (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 21. *Crocifissione, Monza, Duomo, già cappella dei SS. Magno e Maddalena, particolare (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*

Cap. III Fig. 22. *Giusto de Menabuoi, Arcangelo Gabriele, da Santa Maria in Strada, Monza, Museo e Tesoro del Duomo (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*

Cap. III Fig. 23. *Giusto de Menabuoi, Vergine annunciata, da Santa Maria in Strada, Monza, Museo e Tesoro del Duomo (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*



Cap. III Fig. 27. *Crocifissione, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina, cappella absidale (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 32. *Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, cappella presbiteriale.*

Cap. III Fig. 35. *Jean d'Arbois, attr., Guiron le courtois, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 5243, f. 55r, particolare di cavaliere in combattimento (foto Tosatti).*

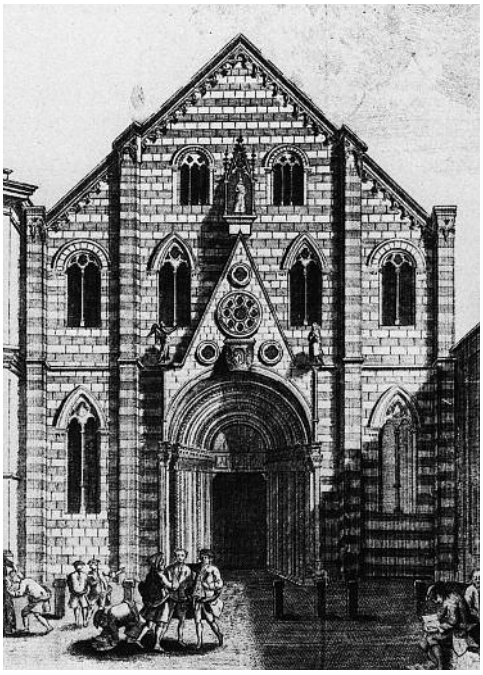
Cap. III Fig. 36. *Jean d'Arbois, attr., Guiron le courtois, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 5243, f. 8v, re Artù, particolare (foto Tosatti).*

Cap. III Fig. 46. *Pecino da Nova, La famiglia Porro inginocchiata offre il modellino dell'oratorio alla Vergine col Bambino, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 47. *Pecino da Nova, Sant'Ambrogio scaccia col flagello gli ariani e Sposalizio mistico di santa Caterina, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 49. *Busto di personaggio illustre (Attila?), Monza, Duomo, particolare decorativo dell'intradosso del pilastro presbiteriale sinistro.*

Cap. III Fig. 50. *Matteo da Campione, Monza, Duomo, facciata antica, particolare.*



Cap. III Fig. 51. *Giovanni di Balduccio, facciata di Santa Maria di Brera, incisione (dal Giulini, Memorie…, 1760).*

Cap. III Fig. 55. *Matteo da Campione, Lastra dell'incoronazione, Monza, Duomo, transetto sinistro, particolare.*
Cap. III Fig. 56. *Giovanni di Balduccio, Arca di San Pietro Martire, Milano, Sant'Eustorgio, cappella Portinari, particolare della Carità (foto Alinari. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

Cap. III Fig. 57. *Bottega degli Zavattari (Franceschino?), Monza, Duomo, profeta, estradosso del pilastro sinistro, antica cappella della Vergine.*

Cap. III Fig. 59-60. *Franceschino Zavattari e bottega, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso e dell'originaria copertura (foto Pozzi, Fondazione Gaiani)* (a doppia pagina).

Cap. III Fig. 61. *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare* (sotto).

Cap. III Fig. 62. *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare.*

Cap. III Fig. 69. *Franceschino Zavattari, Gregorio Zavattari e Giovanni Zavattari, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, pareti est-sud, Viaggio dell'imperatore Costante, particolare (foto Fondazione Gaiani).*

Cap. III Fig. 71. *Bottega degli Zavattari, Festeggiamenti nuziali a Verona, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, parete sud, particolare della danza (foto Fondazione Gaiani).*

Cap. III Fig. 72. *Bottega degli Zavattari (Gregorio?), Banchetto nuziale, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, parete sud, particolare (foto Fondazione Gaiani).*
Cap. III Fig. 74. *"Maestro dei Giochi Borromeo" (Giovanni Zenoni da Vaprio, attr.), Dama con la mazza, Milano, Palazzo Borromeo, Stanza dei Giochi, particolare (foto anni Trenta. Milano, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai Beni Architettonici).*

V

La vita civile del XIII secolo: Milano e il Broletto Nuovo, Monza e l'Arengario

Nel maggio del 1167 i cittadini milanesi erano tornati alle loro rovine. Alla fine del XII secolo Milano risorgeva splendida. Sempre più emancipata dal potere arcivescovile, sempre più laica e fedele a uno spiccato senso civico, Milano forniva, con le famiglie dei valvassori che in passato avevano affiancato la figura dell'arcivescovo nelle faccende politiche, uomini in grado di tenere le redini degli affari e il governo dei Comuni.[138] All'esercizio delle magistrature da parte delle famiglie capitaneali si associava l'accrescimento di popolarità, di onori e di ricchezza delle stesse con l'investimento dei redditi in industrie e in attività mercantili.[139]

Il Broletto, da *broileto*, la residenza del governo, sorgeva in principio a Milano accanto al palazzo dell'arcivescovo. Mano a mano che il governo cittadino si staccava dai legami con l'arcivescovo il Broletto si allontanava; quello Nuovo, eretto a partire dal 1228 e ultimato nel 1233, sorge tuttora in piazza Mercanti a Milano, con l'iscrizione e l'effigie equestre scolpita del podestà che lo fece edificare: Oldrado da Tresseno da Lodi.

L'antica gerarchia fra famiglie gentilizie milanesi finì per rovesciarsi nel corso del XIII secolo. Membri delle famiglie più recentemente arricchitesi finirono per porsi alla guida del Comune, sostenuti dalle arti e dal popolo.[140] A partire dal 1256, con la figura di Martino della Torre, podestà di Milano eletto in quell'anno dal popolo e dalla Credenza di Sant'Ambrogio, iniziarono i tumulti milanesi, riversatisi sulla Brianza.

Un'antica lastra commemorativa recante un biscione visconteo frantumato, murata ancora a fine Ottocento sul fronte di un edificio antistante l'Arengario

---

[138] Tra i membri delle nobili famiglie milanesi, quali i della Torre, i Visconti, i da Soresina, i della Pusterla, i da Pietrasanta, i da Pirovano, venivano eletti i capitani del popolo di diverse città dell'Italia settentrionale e dell'Italia centrale, tra le quali Bologna, Genova, Verona, Vicenza, Firenze e Orvieto. Fu grazie ai nobili milanesi, per decenni impegnati nell'attività della magistratura podestarile presso le maggiori città italiane, che si delineò la figura del podestà, supremo magistrato. La funzione del podestà, col superamento dell'antico governo consolare e con lo sdoppiarsi e il ridursi a Milano, nel 1212, del consolato in "consoli della città" e "consoli di giustizia", era quella di vigilare e di disciplinare, attraverso l'azione della magistratura, il governo del Comune e di regolare gli antichi rapporti, sempre più torbidi, tra Stato e Chiesa. Il podestà, che al momento dell'elezione e per tutto l'incarico era tenuto a mantenere a proprie spese sei giudici e due cavalieri, durava in carica un anno; faceva l'estimo dei beni della città e dei suoi cittadini e abitanti foresi ed era assistito da un numero imprecisato di consiglieri e assessori. Gli assessori, che si erano sostituiti ai consoli, esercitavano potere legislativo ed esecutivo sotto il controllo del podestà. BARNI 1954, p. 182.

[139] Motore dell'economia del Comune era la produzione artigianale, organizzata nelle arti dei diversi mestieri, a capo delle quali a Milano, come in seguito a Monza, era l'arte della lana e della tessitura dei pannilani. L'attività mercantile, con la gestione del libero mercato, del transito delle merci, con lo scambio Oltralpe, fu alla base della libertà comunale, della sua ricchezza, della sua progressiva indipendenza dal potere imperiale e arcivescovile e, non da ultimo, del suo senso civico.

[140] A corrodere l'antica aristocrazia partecipavano anche le schiere dei secondi militi della Consorteria della Motta, provenienti dal ceto dei vassalli, già anticamente schierati contro l'arcivescovo al fianco del popolo e che da decenni si dividevano il governo della città coi nobili. Assieme alla Credenza di Sant'Ambrogio, consorteria delle arti e dei mestieri della città di Milano, la Consorteria della Motta era infatti chiamata a partecipare al Consiglio di Credenza, ossia al consiglio comunale cui partecipavano in ugual parte anche capitanei e valvassori e che affiancava il podestà negli affari di maggiore importanza. BARNI 1954, pp. 120, 183-184.

di Monza, recava, in lettere onciali, la seguente iscrizione: lungo la cornice "MCCLXXXXIII DE MENSE IUNII II […]" e sul fronte "IN REGIMINE NOBILI[S] ET POTENTIS MILITI DOMINI PETRI VICECOMITIS POTESTATIS BURGI DE MODOETIA FACTUM FUIT HOC OPUS".[141] Come aveva già intuito il Giulini – fonte imprescindibile sull'aspetto di Milano e del suo contado in età medievale – la lastra marmorea murata presentava una data che poteva riferirsi al termine dell'edificazione dell'Arengario, in antico parte di un unico complesso che comprendeva il palazzo del podestà (al quale si riferisce la lapide). Originariamente, l'Arengario era unito al palazzo del podestà (o palazzo pretorio) da un cavalcavia posto sulla fronte che oggi dà su piazza San Michele; percorrendo questo cavalcavia il podestà e il Consiglio raggiungevano direttamente il salone delle adunanze. L'Arengario, attestato dai documenti a partire dal 1310-1311, presentava, nel suo aspetto originario, una doppia scalinata a destra e a sinistra sulla fronte che dà sulla via Vittorio Emanuele, demolita alla fine del XVIII secolo, attraverso la quale si accedeva alla porta esterna del salone; sulla cima era un pianerottolo da cui si bandivano gli editti.[142] Le tracce della duplice scalinata esterna erano ancora ben visibili a metà Ottocento, come mostrano le tavole dei rilievi compiute nel 1841, e a osservare con attenzione si notano tuttora.[143] **Tav. 4 cd**

L'affinità architettonica che lega l'Arengario di Monza al Broletto Nuovo di Milano è sorprendente: si tratta, in entrambi i casi, di edifici esemplificativi della sobria e scandita architettura civile lombarda, tra la fine del XII e il principio del XIII secolo. La pianta rettangolare, la torre quadrata,[144] il loggiato al piano terreno immerso nell'ombra, entro il quale si svolgevano i mercati, contrastano con le nitide superfici delle pareti esterne, ritmate da identiche trifore chiuse da archi a tutto sesto, le cui cornici presentano la policromia del cotto alternato a cunei di pietra come nelle arcate tra i pilastri. Anche la presenza del cornicione ad archetti intrecciati partecipa alle affinità costruttive e decorative di entrambi gli edifici, che si differenziano sostanzialmente per le dimensioni, più piccole a Monza, circa la metà della lunghezza del Broletto Nuovo.

L'Arengario simboleggia a Monza (come a Milano) la lenta emancipazione dell'ordinamento comunale da quello ecclesiastico, esercitato dai canonici della basilica di San Giovanni Battista, a capo dei quali era l'arciprete. Nel 1250, il podestà monzese Bonomia da Agliate tentava di far costruire, invano, nell'area antistante San Giovanni un portico su pilastri entro il quale assolvere le funzioni comunali.[145] A

[141] "2 giugno1293. Sotto il regime del nobile e potente milite signore Pietro Visconti, potestà del borgo di Monza, questo lavoro è stato fatto". La lastra è riportata in un'incisione nella relazione sull'Arengario compiuta da Archimede Sacchi e Giovanni Ceruti, pubblicata nell'anno 1890 e riedita nel 1997: *Il palazzo del comune detto Arengario. Storia e Istituzioni*, con prefazione di L. BELTRAMI, Milano 1890 (Monza 1997), p. 24, fig. 2.

[142] *Il palazzo del comune*…, 1890 (1997), p. 122.

[143] *Il palazzo del comune*…, 1890 (1997), p. 157.

[144] Di qualche decennio successiva nell'edificio monzese, come anche il balconcino sul lato sud, detto la "parlera", non ancora menzionato nei documenti del 1350; al di sopra di esso figurava lo stemma di Galeazzo II Visconti (1354-1378) inquartato con quello di Bianca di Savoia. *Cfr*. da ultimo R. CASSANELLI, *L'architettura nel Medioevo*…, 2008, p. 135.

[145] Il corpo longitudinale della basilica, all'epoca, era più corto di quello attuale, che è frutto di una completa riedificazione avvenuta nel corso del Trecento (Capitolo III, II).

questa decisione seguì un interdetto da parte dell'arciprete Arderico al podestà, all'assessore, ai procuratori, ai canevari, ai consoli, alla curia del podestà e al Comune di Monza, fintanto che non venissero sospesi i lavori. L'arcipretura monzese era una posizione politica influente quanto strategica e non è un caso che, già dal 1255, fosse ricoperta da Raimondo della Torre, in seguito eletto vescovo di Como e successivamente patriarca di Aquileia, membro dell'influente famiglia capitaneale milanese dei Torriani che giocò, come vedremo, un ruolo di primo piano nella politica di Milano e del contado a fine Duecento, contendendosi ancora all'aprirsi del Trecento il controllo delle città e dei borghi con la famiglia capitaneale dei Visconti.

Roberta Delmoro

Capitolo III

L'età dei Visconti

I

Il panorama politico tra Torriani e Visconti e la discesa di Arrigo VII di Lussemburgo

La dinastia dei Visconti si apre con Ottone,[1] eletto arcivescovo di Milano da papa Urbano IV nel luglio del 1262. L'elezione di Ottone Visconti al soglio arcivescovile milanese ebbe come scopo un riavvicinamento di Milano alla Santa Sede, in un momento storico di crisi e di lotte fra fazioni.[2] Milano, da sempre città guelfa, a quel tempo era infatti sotto il dominio di Martino della Torre che, sostenuto dal popolo che desiderava accedere alle dignità dell'ordinariato nella chiesa di Milano, alle magistrature e agli uffici della repubblica, aveva cacciato momentaneamente, assieme all'arcivescovo, le grandi famiglie nobiliari.[3] Il potere di Martino della Torre si estendeva al contado milanese, dove a Sesto e a Monza poneva solidi contingenti.[4] Il controllo su Monza era assicurato dalla presenza di Raimondo della Torre a capo dei canonici di San Giovanni Battista.

Nell'occasione in cui Ottone Visconti venne eletto arcivescovo dal papa, Raimondo della Torre, cugino di Martino e arciprete di San Giovanni di Monza, venne promosso da Urbano IV a vescovo di Como; Martino della Torre prendeva possesso dei beni arcivescovili di Milano, mentre i Milanesi, cappeggiati da Martino, distruggevano i castelli di Angera e di Trebbia.[5] Ottone Visconti, esule, fu per quindici anni arcivescovo solo di nome.

Filippo della Torre, fratello e successore di Martino, mutava l'orientamento della politica milanese da ghibellino a guelfo e poco dopo, nel 1265, moriva anch'egli lasciando le redini del potere a Napo, fratello di Raimondo della Torre vescovo di Como.[6] Tra il 1264 e il 1277 i Torriani conobbero l'apogeo del potere in Lombardia tessendo fila politiche di massimo prestigio, grazie in particolare alle facoltà diplomatiche di Raimondo.[7] Nel 1273 l'arciprete di San Giovanni Battista di Monza, Manfredo della Torre, aveva dato in pegno parte del tesoro della basilica ai frati Umiliati di Sant'Agata, a garanzia di un mutuo stipulato col Comune di Milano a fa-

---

[1] Podestà di Piacenza nel 1245, podestà di Bologna nel 1246, arcidiacono della chiesa ambrosiana.

[2] L'elezione di Ottone Visconti ad arcivescovo fu promossa dall'influente cardinale legato pontificio Ottaviano degli Ubaldini.

[3] Già senatore di Roma, eletto podestà nel 1256 dal popolo milanese, Martino della Torre era a capo della fazione popolare della Credenza di Sant'Ambrogio, supportato dai paratici e dall'Università delle arti; i nobili Milanesi cacciati da Martino erano esuli a Como, Varese, Gorla, Legnano e Novara.

[4] Arginando così una rivolta dei Milanesi esuli, cappeggiata da Ezzelino da Romano, a Trezzo sull'Adda nel settembre del 1259.

[5] Ottone Visconti, che in cammino da Roma verso Milano aveva raggiunto Arona, fu messo in fuga. F. COGNASSO, *La vita sociale e politica nel Duecento*, Cap. IV, *Dopo la vittoria verso la signoria*, in *Storia di Milano,* Vol. IV, Milano 1954, p. 301.

[6] I titoli ottenuti da Filippo della Torre poco dopo la successione al fratello erano di "perpetuo signore del popolo di Milano" e "potestà e signore dei Comuni di Bergamo, Como, Novara e Lodi".

[7] Milano ospitò personaggi illustri quali re Carlo di Germania e Filippo III l'Ardito re di Francia, che, di ritorno da Tunisi con le spoglie di suo padre Luigi IX il santo e di suo fratello Tristano, sostò per tre giorni nel palazzo milanese di Raimondo della Torre. A Milano giunse anche Enrico III re d'Inghilterra di ritorno con la moglie Eleonora da un viaggio in Oriente. Con manifestazioni di giubilo venne ospitato nel 1273 il nuovo pontefice Gregorio X che, in viaggio per il concilio di Lione, indetto per il maggio del 1274, incontrava a Piacenza Ottone Visconti.

vore della propria famiglia.[8] A Lione il papa promuoveva Raimondo della Torre a patriarca di Aquileia, ma nonostante ciò nel settembre del 1274 Ottone Visconti risultava ancora esule e lanciava un interdetto su Milano.[9]

Nella notte del 20 gennaio del 1277 Ottone coi suoi alleati sorprendeva i Torriani nel sonno: ucciso Francesco della Torre e fatto prigioniero Napo, i Torriani caddero in mani nemiche. Con questa vittoria i Visconti iniziavano una lenta e difficoltosa ascesa, in un primo tempo ancora contesa coi della Torre. Nell'agosto del 1277, sconfitti i Torriani ed eletto arciprete a Monza il filo-visconteo Avvocato degli Avvocati, una parte del tesoro di San Giovanni Battista veniva restituita.[10]

Ottone Visconti era finalmente arcivescovo a Milano. Prima di morire designò suo successore il nipote Matteo; con Matteo Visconti e i figli Galeazzo, Marco, Luchino, Giovanni e Stefano il potere dinastico della famiglia iniziava a palesarsi, mentre i Torriani riprendevano forze e, nel 1302, sostenuti dal popolo e cappeggiati da Guido della Torre, cacciavano con una rivolta Matteo Visconti, che fuggiva in Veneto.

In una situazione politica generalmente guelfa[11] e sotto il segno costante dell'alleanza col re di Francia (il papato, non dimentichiamo, era ad Avignone mentre gli Angioini, reali di Napoli e alleati del papa, detenevano le redini della politica italiana), Arrigo VII di Lussemburgo preparava nel corso del 1310 la sua discesa in Italia, con lo scopo di farsi consacrare imperatore a Roma. Arrigo, da poco incoronato re di Germania con la corona d'argento in una solenne cerimonia ad Aquisgrana, valicate le alpi nell'autunno del 1310 e stabilitosi in un primo tempo con la sua corte ad Asti, desiderava farsi incoronare re d'Italia per mano dell'allora arcivescovo di Milano Cassono della Torre.[12] La corona italica era nota all'epoca come 'corona di ferro', seconda nella serie delle tre incoronazioni, e si sapeva custodita a Monza. Il frate umiliato Bonvesin de la Riva, nel *De magnalibus Mediolani* (le meraviglie di Milano), alla fine del Duecento, riferisce dell'incoronazione di Corrado III avvenuta a

[8] Il tesoro era stato impegnato a nome del podestà e del Comune di Milano; attraverso tale pegno i frati umiliati avevano accumulato un'ingente somma di denaro data in prestito alla Repubblica di Milano. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia…*, vol. IV, Milano 1855, p. 612, 692; F. COGNASSO, *La signoria dei Visconti (1310-1392)*, Cap. I., *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano*, Vol. V, Milano 1955, p. 25. *Cfr*. IV.

[9] COGNASSO 1954, p. 322.

[10] Vedi IV.

[11] Che coinvolgeva tutta la penisola. COGNASSO 1955, p. 3.

[12] Matteo Visconti, proveniente dal suo esilio a Nogarola, nei pressi di Verona, avuta la notizia dell'arrivo ad Asti di Arrigo VII, si mise subito in cammino e giunto nella notte, introdotto dal fedele Francesco da Garbagnate, si faceva ricevere, mostrando ad Arrigo completa sottomissione. Il suo scopo, all'insaputa del re di Germania, era quello di ristabilire il proprio potere su Milano. A un primo formale trattato di pace tra Matteo Visconti e l'arcivescovo Cassono della Torre (giunto anch'egli ad Asti per lagnarsi del cugino Guido), voluto dal re e stipulato ad Asti nel dicembre del 1310, trattato in cui si pattuiva un'alleanza tra le due famiglie, seguì un apparente periodo di tregua. In effetti le mire di Matteo non si erano affievolite e il Visconti attendeva l'occasione propizia per sferrare il colpo di grazia sui Torriani. All'arrivo di Arrigo VII alle porte di Milano, Guido della Torre non poteva non mostrarsi adirato verso un re che sentiva nemico, verso un popolo che gli aveva disubbidito mostrandosi festoso nell'accogliere il futuro imperatore. Arrigo VII entrò solennemente a Milano il 23 gennaio, accanto alla moglie Margherita di Brabante, e non perse tempo nel tentativo di riappacificare i Torriani, facendo leggere il trattato di perpetua pace stipulato ad Asti tra Cassono della Torre e Matteo Visconti. Arrigo fece cacciare dal Broletto Nuovo Guido della Torre, capitano del popolo, per stabilirvisi e cacciò anche il podestà, istituendo un vicario imperiale. Milano perdeva così la propria autonomia.

Monza con la corona di ferro, riprendendo e forzando il testo di Landolfo Iuniore (che menziona genericamente una corona) secondo una tradizione già radicata.[13] Arrigo, giunto a Milano nel gennaio del 1310, si preoccupava di avere notizie sul diadema. Le corone del tesoro di San Giovanni Battista, che nel 1275 risultavano essere quattro – tra le quali si contava una corona "parva" (piccola), forse la *Corona ferrea*, e una corona "magna" (grande), forse dal lascito di Berengario – non erano custodite in quell'anno nella basilica, poiché impegnate con ulteriori oggetti del tesoro presso gli Umiliati di Sant'Agata dal 1273. Non rintracciabile a Monza la 'corona di ferro', Arrigo si fece fare appositamente una corona realmente in ferro, impreziosita con pietre e perle, sull'esempio delle corone a serto di alloro di età imperiale, una corona definita "*corona ferrea laurea*" eseguita per l'occasione da un orefice senese, Mastro Lando *de Sennis*.[14] Il fatto che l'imperatore avesse scelto una corona ispirata alle antiche corone imperiali è indice che non avesse idea dell'aspetto della presunta corona monzese.[15] Ai preparativi per l'incoronazione sorse anche l'interrogativo sul luogo e le modalità più idonee onde celebrare l'evento: nelle relazioni dei Commissari erano segnalate Monza e la basilica di San Giovanni Battista, una falsa tradizione nata probabilmente dai giorni di festa trascorsi dal Barbarossa, "coronato" a Monza durante i banchetti precedenti il Natale del 1163. In effetti Monza era stata teatro di una sola incoronazione sicura, quella di Corrado III Hohenstaufen, che per altro non era avvenuta nel tempio di Teodelinda ma in San Michele. Arrigo fece chiamare i presbiteri monzesi onde farsi mostrare i privilegi e gli atti che affermassero che un'incoronazione reale si dovesse compiere a Monza in San Giovanni Battista e, evidentemente non convinto, ordinò che venissero allestiti i preparativi a Milano in Sant'Ambrogio.[16] In occasione dell'incoronazione a re d'Italia di Arrigo VII, avvenuta il 6 gennaio del 1311, accorsero tutti i grandi nobili della Lombardia e Arrigo armò tra i cavalieri (190 nobili quasi tutti lombardi) Matteo Visconti. Per diritto fiscale tradizionale il Comune di Milano doveva un donativo al re: i segretari regi obbligarono il Comune a onorare la cifra di centomila fiorini, il che creò un malcontento generale.

Il 30 gennaio del 1311 Arrigo si recava in visita a Monza e sul prato magno, accolto dalla popolazione festosa e dai procuratori che gli prestarono giuramento di fedeltà, pronunciò una sentenza che liberava ancora una volta Monza dalla giurisdizione milanese, accogliendola sotto la propria protezione.[17]

---

[13] BENVESINI DE RIPPA, *De magnalibus Mediolani*, a c. di G. PONTIGGIA - M. CORTI, Milano 1974, p. 172. Vedi in proposito R. CASSANELLI, *Arte e politica delle immagini alla corte dei Visconti e degli Sforza (secoli XIV e XV)*, in *La Corona Ferrea…*, vol. I, Milano 1995, p. 74. L'epiteto si spiegava allora così: "come il ferro era il metallo con cui si domano tutti gli altri metalli, così, con il consiglio, la forza d'armi, il valore degli Italici e specie dei Milanesi avrebbe domato tutti gli altri popoli".

[14] S. LUSUARDI SIENA, *L'identità materiale e storica della corona: un enigma in via di risoluzione?* In *La Corona Ferrea…*, vol . II, Tomo II, p. 218-219.

[15] Per questa riflessione ringrazio Roberto Cassanelli, comunicazione orale.

[16] COGNASSO 1955, p. 36. Vedi da ultimo CASSANELLI 1995, pp. 81-82.

[17] COGNASSO 1955, p. 46. Nella situazione incerta che seguì a una rivolta milanese contro i Tedeschi, sorta nel febbraio seguente, e che vide cacciati Guido della Torre e i figli ed esiliato ad Asti Matteo Visconti, Arrigo VII preferì riappacificarsi col Visconti che tornò in aprile a Milano. Arrigo partiva dunque per Roma lasciando Milano sotto la guida di Matteo e dell'arcivescovo Cassono della Torre.

Matteo Visconti era divenuto vicario imperiale nell'agosto del 1311, affrettandosi a raccogliere i sessantamila fiorini che il Comune di Milano doveva ancora al re; nel giugno del 1313 Monza tornava sotto la giurisdizione milanese. A seguito dell'improvvisa e prematura morte di Arrigo VII, da poco incoronato imperatore a Roma, avvenuta a Buonconvento il 24 agosto del 1313, scompariva il più potente alleato del Visconti e con esso la base legale dell'autorità di Matteo su Milano. La soluzione, interrogato il Consiglio, fu quella di assumere un nuovo titolo in grado di giustificare il proprio potere, che Matteo non voleva veder sottratto nuovamente dai della Torre, alleati con i guelfi Angioini.[18] Nel settembre del 1313 il Visconti si faceva eleggere dal Consiglio generale del Comune a lui obbediente: *dominus et rector generalis*. Nasceva così il primo Signore di Milano e con esso la signoria viscontea sotto le insegne del vicariato imperiale, continua nella sua dinastia per oltre un secolo e, come vedremo, sempre più potente ed estesa grazie alle politiche matrimoniali e all'espansione territoriale, fino alla promozione a ducato alla fine del Trecento.

[18] Contro i quali re Arrigo aveva tentato una missione in Italia meridionale fallita. COGNASSO 1955, p. 93.

II
La riedificazione della basilica di San Giovanni Battista a Monza

Bonincontro Morigia narra che la riedificazione del complesso basilicale di San Giovanni Battista di Monza sarebbe avvenuta a seguito di un evento miracoloso, cioè di un'apparizione al prete Franzio *de Gluxiano*, nel giorno della Santa Croce del 1300, verso l'ora nona, di due donne candidamente vestite (ritenute in seguito la regina Teodelinda in compagnia di santa Elisabetta) una delle quali gli avrebbe rivelato i prodigi di Dio e le cose venerabili dei santi nella chiesa, esortandolo a cercare cose scritte, dimenticate dagli uomini. Sbalordito, recatosi in sagrestia e aperto un antico libro della Bibbia, il prete avrebbe trovato un foglio con un passo che recita così: "Questi sono gli olii santi che Giovanni, indegno e peccatore, al tempo di papa Gregorio, portò da Roma a Monza alla regina Teodelinda".[19] Si trattava della *Bibbia di Alcuino*, che reca un foglio con scrittura del X secolo che copia la *notula olearum* tuttora conservata.[20] Poco dopo il ritrovamento dell'antico scritto, il capitolo della basilica avrebbe dato ordine di cercare nell'arca marmorea posta dietro l'altare maggiore, da dove sarebbero emersi nella notte prodigi inenarrabili a seguito del ritrovamento delle reliquie di san Giovanni Battista, mostrate a tutto il popolo di Lombardia nella festa dell'Ascensione del Signore.[21]

Il giorno dell'Ascensione, il figlio di Matteo Visconti, Galeazzo, prendeva parte all'esposizione degli olii sacri e delle reliquie dell'arca, evento durante il quale, secondo il resoconto del Morigia, sarebbero avvenuti fatti miracolosi. Certo la presenza del figlio primogenito del signore di Milano manifestava l'interesse che i Visconti nutrivano per Monza e per la basilica di San Giovanni.[22]

Alla figura di Matteo è legata la restituzione del tesoro impegnato presso gli Umiliati di Sant'Agata di Monza, costituito nel suo nucleo di oreficeria più prezioso dalle antiche corone votive con le relative croci, i reliquiari, le legature di evangeliari, calici, pissidi: doni teodelindei e dei successivi reali longobardi, di età carolingia e aribertica. A memoria probabilmente della restituzione del tesoro promossa da Mat-

---

[19] "*Haec sunt olea sacra quae adduxit Johannes indignus et peccator tempore domni Gregorii papae de Roma in Modoëtia domnae riginae Theodolendae etc.*", MORIGIAE, *Chronicon…*, liber II, cap. IV, f. 17r. Trascrizione e traduzione del testo in italiano di L. TENCONI, in *Monza anno 1300. La basilica di San Giovanni Battista e la sua facciata*, a c. di ROBERTO CASSANELLI, Monza 1988, p. 142.

[20] Vedi CAPITOLO II, nota 17.

[21] Per la trascrizione e la traduzione vedi TENCONI 1988, pp. 142-143.

[22] Secondo quanto tramanda Paolo Giovio, ripreso nel XVIII secolo da Maurizio Campini, entrando nella basilica, sulla prima arcata laterale sinistra "più vicina al finestrone scorgevasi il ritratto in grande di Matteo Magno Visconte in abito porporino forse qualitativo della sua dignità di vicario imperiale, sedente come in cattedra, e supposto dal volgo il santo evangelista Matteo, non badando alle bisce insegne di quella famiglia aggiuntegli accanto"; vicino "vedevasi il piccolo numisma di Giovanni Arcivescovo figlio del suddetto" a testimonianza visiva del ruolo privilegiato assunto da Matteo e dai suoi eredi nel disegno di riedificazione dell'edificio. L'affresco è andato perduto con le campagne decorative di età barocca. P. GIOVIO, *Le vite dei dodici Visconti signori di Milano*, a c. di R. SEGALA, Milano 1945; G.M. CAMPINI, *Descrizzione dell'Insigne Real Basilica Collegiata San Giovanni Battista di Monza* [1767], Milano, Biblioteca Ambrosiana, V 16 Sup., ff. 43-44. *Cfr.* anche R. CONTI, *La corona, il Tesoro, Teodelinda attraverso sette secoli d'arte nel Duomo di Monza*, in *La Corona Ferrea nell'Europa degli imperi*, Tomo I, Vol. II, Milano 1998, p. 145.

teo[23] a sottolineare il legittimo possesso da parte della basilica dei preziosi oggetti, venne scolpita la lunetta in marmo del portale che raffigura nel primo registro Teodelinda, assieme ai figli Gundeberga e Adaloaldo e al marito Agilulfo inginocchiato, nell'atto di donare a san Giovanni i pezzi più celebri del tesoro, alcuni dei quali tuttora riconoscibili, come la *Chioccia coi sette pulcini*, la *Tazza di zaffiro*, la *Corona ferrea*, la *Corona di Teodelinda*, la *Croce del regno* e ulteriori esemplari, taluni perduti, come il bacile di Teodelinda e due delle quattro corone. Nel registro inferiore la lastra raffigura ai lati i santi Pietro e Paolo e al centro il *Battesimo di Cristo* con ai lati santa Elisabetta ed un profeta variamente identificato con Isaia o con Zaccaria.[24] Di stile arcaizzante, la lunetta è in linea con i capitelli della navata centrale della basilica.

Il 31 maggio del 1300 veniva posta la prima pietra per la riedificazione di San Giovanni: il posizionamento avveniva nell'atrio antistante l'antica basilica, chiamato "cortina". L'ingrandimento dell'edificio avvenne partendo dalla facciata, anziché, come di consuetudine, dall'abside.[25] Le fonti medievali dalle quali possiamo trarre alcune delle notizie più attendibili sulla storia del tempio monzese sono il *Chronicon Modoëtiense* e i *Liber Ordinarius* e *Obituario*, oggi conservati in un unico manoscritto nella Biblioteca Capitolare di Monza.[26] Sulla base dei dati documentari pervenuti e grazie agli attenti, ripetuti studi sugli assetti murari, siamo in grado di affermare che la basilica di San Giovanni conobbe più fasi ricostruttive nel corso della sua storia, l'ultima delle quali ebbe appunto inizio con l'aprirsi del XIV secolo.

fig. 1 cd

A livello planimetrico la basilica si presenta a cinque navate. La navata principale è scandita da sei coppie di pilastri. I sei pilastri occidentali, maggiormente distanziati, sono ottagoni, mentre i sei orientali cilindrici. A tale scansione corrispondono le campate delle navate laterali, delle quali le due estreme sono state adibite a cappelle. Il transetto, un tempo aggettante, è ora inglobato entro lo sviluppo orizzontale delle navate laterali, delle quali l'estrema sinistra si presenta "compressa" a livello dell'ultima campata.[27] La zona presbiteriale è caratterizzata dallo slancio longitudinale della cappella absidale maggiore a terminazione semi-ottagonale, affiancata da due cappelle a terminazione ugualmente poligonale.

Tav. 1 cd

---

[23] O alla restituzione dello stesso a opera dell'arcivescovo Giovanni Visconti, nel 1345, dopo il ventennio ad Avignone. *Cfr.* R. CASSANELLI, *Nuove prospettive per la storia edilizia del Duomo di Monza*, in *Monza anno 1300...,* 1988 pp. 29, 31. Per le vicissitudini avignonesi del tesoro e per la sua storia nel Medioevo, *cfr.* IV.

[24] CONTI 1998, p. 148.

[25] Per i documenti inerenti la cortina vedi MAMBRETTI 1988, pp. 136-141. Il documento contenente la data di inizio dell'ampliamento della basilica di San Giovanni Battista è contenuto nell'*Obituario* (per la presentazione dell'*Obituario* vedi oltre nel testo) così trascritto: "*MCCC die martis ultimo madii. Prima lapis posita fuit per venerabilem virum dominum Advocatum de Advocatis, archipresbiterum modoetiensem, in ampliatione ecclesie predicte sancti Iohannis in presentia multorum hominum in cortina predicte ecclesie*". R. MAMBRETTI, *Il contributo dell'Obituario e del "Liber ordinarius" della chiesa monzese alla storia edilizia del Duomo*, in *Monza anno 1300…*, 1988, op. cit. p. 138.

[26] Ms. 7 b 10 h. La datazione del *Liber Ordinarius* può ritenersi antecedente il 1259 (A. MERATI, *L'obituario e il cerimoniale monzese*, Monza 1985, pp. 38-40). La prima data leggibile nell'*Obituario* è il 1235 (*Regesto Obituario*, in MAMBRETTI 1988, pp. 137, 139). Per un'indagine sul manoscritto come fonte per l'architettura vedi MAMBRETTI 1988, pp. 136-141.

[27] La probabile presenza di particolari adiacenze o edificazioni nell'area nord, che possano aver influito sullo sviluppo planimetrico della basilica – in tal modo si spiegherebbe anche la lieve differenza di estensione tra il braccio di transetto meridionale e quello settentrionale – sarebbe supportata dalla presenza dell'antica torre campanaria, più sopra illustrata, probabile frammento di un edificio tardoantico. *Cfr*. M.L. GIORDANO, *Il Duomo di Monza*, in *Storia di Monza e della Brianza*, Milano 1984, IV, II, p. 308, p. 299.

L'edificio originario doveva presentarsi a croce latina a tre navate, con un transetto a terminazione piatta, un'abside anch'essa a terminazione piatta, costituita da un'unica campata voltata, e una cupola elevata all'incrocio della navata maggiore coi bracci del transetto, impostata sull'esempio del Sant'Ambrogio di Milano.[28] Esiste ancora nei sottotetti la parete di fondo dell'antica abside, dotata di un finestrone ogivale, decorata sul lato anticamente esterno dalla figura trecentesca quasi perduta di un san Giovanni Battista, di cui sopravvivono tracce dei capelli scompigliati e dell'aureola.

Una lettura "medievale" dell'interno del Duomo è resa oggi difficoltosa a causa dei profondi interventi decorativi di età barocca, che hanno celato gran parte della struttura con stucchi e affreschi.[29] Ad aumentare la difficoltà di ricondurre idealmente la basilica alle sue forme originarie si pone la costruzione della volta a botte seicentesca che, abbassando notevolmente l'altezza della navata centrale, ne compromette l'antica percezione spaziosa e luminosa.[30] Nei sottotetti, a pochi metri dalla copertura lignea, sono tuttora conservate le decorazioni originarie delle pareti della navata maggiore e della controfacciata, che dovettero ricevere l'intonaco e la relativa decorazione prima dell'erezione dell'arco traverso che concludeva la parte della navata centrale coperta a capriate.[31] L'arco traverso presenta a sua volta ciò che resta di un imponente affresco tardogotico, sopravvissuto, benché mutilo, tra il soffitto ligneo e la volta a botte[32] (**figg. 59-65**).

La basilica non presenta praticamente più traccia di murature precedenti il XIV secolo; l'antico tempio, ancora *in loco* con le sue funzioni durante l'inizio della campagna di ricostruzione, venne inglobato nel nuovo e più imponente edificio.[33]

Sebbene l'evento di "rifondazione" del Duomo, come descritto dal Morigia, avesse dello straordinario, non è da trascurare il fatto che, a fine Duecento, sorgesse a poche centinaia di metri l'imponente basilica di San Francesco.[34] È dunque possibi-

---

[28] A.M. ROMANINI, *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano*, Milano 1953, vol. V, op. cit. p. 687; A.M. ROMANINI, *L'architettura gotica in Lombardia,* Milano 1964, pp. 144-145. Recenti studi condotti da Gianni Selvatico sulla progressione delle murature e sull'impiego dei laterizi datano la cupola al XIV secolo, e, più precisamente, dopo un'interruzione del cantiere avvenuta nel 1324. G. SELVATICO, *Giornale dei lavori della Fabbrica del Duomo monzese nel XIV secolo*, in "Studi Monzesi", 4 (1989), p. 49.

[29] Salvo pochissime aree rimaste scoperte o fortunosamente intatte, come in particolare la cappella absidale settentrionale, più nota come cappella di Teodelinda, o degli Zavattari. Le decorazioni di età barocca hanno murato quattro delle otto originarie finestre del tiburio, nonché il lanternino della cupola e ribassato questa a scopi di illusionismo decorativo; hanno rivestito colonne e pilastri, alcuni dei quali sono tuttora ignoti nella loro natura lapidea, celando, tra l'altro, le decorazioni medievali descritte dalle fonti sei e settecentesche.

[30] La luce doveva diffondersi lungo le pareti della navata centrale, filtrando attraverso la cupola, l'area absidale, i finestroni delle navatelle laterali e la facciata. La volta cela inoltre la vista dell'antica copertura a capriate, ancora esistente con le sue decorazioni ma visibile solo a chi si inoltra nei sottotetti.

[31] Com'è possibile ancora arguire ispezionando le pareti. *Cfr*. H.P. AUTENRIETH, *Osservazioni su policromia, intonaci e pittura decorativa nel Duomo di Monza*, in *Monza anno 1300*…, p. 127, nota 28 e SELVATICO 1989, p. 49.

[32] Per la descrizione di questa decorazione vedi VIII; per il riconoscimento stilistico, confermato dalle ricerche documentarie, *cfr*. APPENDICI I,II.

[33] Per un'ampia illustrazione dei diversi tipi di laterizi impiegati tra XIII e XIV secolo in Lombardia vedi G. SELVATICO, *Osservazioni sulle fasi edilizie del Duomo di Monza* in *Monza anno 1300*…, 1988, p. 151, nota 2.

[34] Per queste informazioni ringrazio Gianni Selvatico. Tutti i rilievi di quel che resta dell'antica chiesa di S. Francesco sono stati eseguiti dal Selvatico e sono rimasti inediti. È di interesse inoltre sapere che, così come il San Giovanni di Monza, anche la basilica di San Francesco subì modificazioni alle coperture delle navate laterali che presentavano un'originaria copertura a vista, sostituita, anche se solo parzialmente, da volte (Gianni Selvatico, comunicazione orale).

le che la reale decisione di ampliare San Giovanni fosse dettata dalla volontà di fruire di un tempio di ampiezza non inferiore all'edificio francescano.

Con l'immaginario medievale, promosso all'aprirsi del Trecento dalla politica filo-imperiale viscontea, venne rafforzandosi nel corso del secolo l'idea di San Giovanni come sede privilegiata di incoronazioni (già ritenuta tale, benché su basi non ancora convincenti, all'epoca di Arrigo VII); la basilica era tradizionalmente custode della 'corona di ferro' preposta a incoronare i re d'Italia designati al seggio imperiale.[35] Nel dicembre del 1354, l'anno successivo la ricognizione del tesoro promossa da Giovanni Visconti, San Giovanni Battista aveva ottenuto da Avignone un breve papale di Innocenzo VI che riconosceva al tempio teodelindeo il ruolo di *caput Lombardiae* e di sede di incoronazioni.[36] Probabilmente dall'XI secolo, la stessa basilica custodiva una piccola corona votiva che solo a partire dalla fine del Trecento iniziò a identificarsi con il diadema dell'elmo costantiniano, reliquiario del Sacro Chiodo di Cristo, in corrispondenza della comparsa a Milano, in ambito visconteo, del culto del Sacro Chiodo di Cristo trasformato per Costantino in morso di cavallo (*frenum*).[37]

L'immagine tardo trecentesca del Duomo monzese, come sede privilegiata di incoronazioni, si manifesta nella lastra marmorea oggi murata nel transetto settentrionale, proveniente in origine dall'ambone settentrionale del pulpito di Matteo da Campione.[38] Entro un gusto narrativo sciolto e raffinato, profondamente improntato dall'arte toscana, la lastra raffigura un'incoronazione imperiale. Benché accompagnata da una lunga iscrizione e dai nomi dei diversi personaggi che prendono parte all'evento – ispirato al cerimoniale previsto dalla *Bolla d'Oro* dell'imperatore Carlo IV di Boemia, emanata nel 1356[39] – la lastra omette il nome dell'imperatore incoronato. Il rilievo non testimonia dunque un fatto realmente accaduto a Monza, ma assume un significato simbolico e politico: ambientando nella basilica di San Giovanni un'incoronazione "ideale" rende visibile il ruolo attribuito alla basilica stessa. Il giovane imperatore, dalla lunga e fluente chioma, è incoronato dall'arciprete con la "*corona ferrea de iure regni*". Al suo fianco si riconoscono tre figure di elettori: l'arcivescovo di Colonia, il duca di Sassonia e l'arcivescovo di Treviri. Seguono: il langra-

fig. 2 cd

[35] L'opera trecentesca che riassume questi concetti è sempre il *Chronicon* di Bonincontro Morigia. Vedi particolarmente CASSANELLI 1995, p. 83 e sgg.

[36] Il Frisi trascrive il documento avignonese. A. F. FRISI, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, vol. II, Milano 1794, pp. 166-168; SPIRITI 1989, pp. 125-126; S. LOMARTIRE, *Il Duomo di Monza e Matteo da Campione* in *I maestri Campionesi*, a c. di ROSSANA BOSSAGLIA e GIAN ALBERTO DELL'ACQUA, Bergamo 1992, pp. 145-171.

[37] La prima menzione del *frenum* risale al 1389 ma probabilmente il culto è testimoniato già dal 1379. Prima venerato in Santa Tecla, venne poi trasportato nel 1461 nel Duomo. Per queste considerazioni vedi da ultimo CASSANELLI 1995, p. 106. Il diadema dell'elmo di Costantino e il morso di cavallo erano i due simboli sacri del potere imperiale, reliquiari dei due chiodi della Croce portati da Elena, madre di Costantino, dal viaggio in Terra Santa e riadattati per il figlio, menzionati nel *De obitu Theodosii* di sant'Ambrogio, l'orazione funebre composta dal santo vescovo in occasione della morte dell'imperatore Teodosio. CASSANELLI 1995, pp. 106-107.

[38] Per la presentazione di Matteo da Campione e la descrizione del pulpito vedi VIII.

[39] La *Bulla Aurea* era un editto che stabiliva la natura elettiva della carica imperiale scindendola dalla volontà e dalla figura del papa. Secondo la Bolla d'Oro a eleggere l'imperatore sarebbe stata un'assemblea costituita da sette membri, tre ecclesiastici e quattro laici, rispettivamente: gli arcivescovi di Colonia, Treviri e Magonza, il re di Boemia, il duca di Sassonia, il Margravio del Brandeburgo e il conte del Palatinato.

vio di Turingia, l'arcivescovo di Magonza e il marchese di Brandeburgo, nell'atto di consegnare privilegi ai cittadini di Monza.[40] Alcuni personaggi della lastra sono volutamente sostituiti con altri, rispetto a quanto previsto dalla *Bolla* di Carlo IV che elencava i principi elettori, e ciò probabilmente in relazione allo sfondo politico e alle alleanze del periodo a cui risale il rilievo. Manca il re di Boemia e ciò si spiega identificandolo con il personaggio incoronato, che pertanto può riconoscersi in Venceslao di Boemia, eletto imperatore alla morte del padre Carlo IV nel 1378.[41] Sulla sinistra è evocato il tesoro di San Giovanni nei suoi pezzi più noti (le quattro corone, la *Croce del Regno*, i calici) trasfigurati come fossero oggetti di oreficeria gotica e non testimoniati – diversamente dalla lunetta del portale – nel loro aspetto alto-medievale. Si conta una quinta corona rispetto alle quattro corone raffigurate nella lunetta e testimoniate dagli inventari, quella cioè posta sul capo del giovane imperatore che, secondo l'iscrizione, corrisponde alla "corona ferrea".[42] Secondo l'*Ordo* della *Bolla d'Oro*, che ristrutturava anche la cerimonia connessa all'incoronazione, l'imperatore avrebbe dovuto prender posto sul pulpito. La basilica assurgeva pertanto, col suo *evangelizatorium*, nel progetto di riedificazione e di riallestimento decorativo, a luogo preposto alle incoronazioni degli imperatori designati, entro un contesto politico dove dominavano le ambizioni degli arcipreti monzesi in relazione ai Visconti. Sarà Venceslao di Boemia a concedere a Giangaleazzo, nel 1395, il vicariato imperiale e la dignità ducale.[43]

[40] Le iscrizioni della lastra sono state trascritte dal Frisi. FRISI, *Memorie storiche*…., vol. I, 1794, p. 173; SPIRITI 1989, p. 125.
[41] Il langravio di Turingia non è mai documentato nel ruolo di principe elettore; manca anche l'elettore palatino. All'epoca in cui sarebbe ambientato il rilievo (1378) la politica di Venceslao era ostile al Palatinato e in amicizia con la Turingia. SPIRITI 1989, p. 126.
[42] La quinta corona, quella posta sul capo del re, potrebbe essere la Corona di Agilulfo testimoniata dal Frisi (che recava appunto l'iscrizione "REX TOTIUS ITALIAE"). Sorge il dubbio che, nel caso di quel diadema, si potesse trattare di un falso storico, ossia di un oggetto forgiato per la celebrazione delle incoronazioni imperiali, databile tra il 1353 (anno in cui non è ancora testimoniato negli inventari) e il 1396 (anno della morte di Matteo da Campione, che lo avrebbe raffigurato simbolicamente nella lastra). *Cfr*. CAPITOLO I, nota 33.
[43] LOMARTIRE 1992, p. 145 e sgg. *Cfr*. da ultimo CASSANELLI 2008, p. 100. Di fatto, dopo il 1395, ossia dopo l'ottenimento del vicariato imperiale da parte di Giangaleazzo, l'interesse del primo duca di Milano si spostò su Pavia, dove nel 1396 fondò la Certosa, preposta a mausoleo di famiglia, e su Milano, dove nel 1386 aveva rifondato la Cattedrale. Per queste considerazioni ringrazio Cassanelli (comunicazione orale) e rinvio a P. MAJOCCHI, *Pavia città regia. Storia e memoria di una capitale altomedievale*, Roma 2008.

III
Eventi storici durante la dinastia dei Visconti (1322-1402)

Tra il 1322 e il 1324 Monza fu teatro di guerra tra la fazione dei guelfi filo-Torriani, che si stavano raccogliendo e armando nel territorio della Martesana, e i ghibellini filo-viscontei; i guelfi monzesi si erano rafforzati fino a innalzare lo stendardo guelfo e a reintrodurre i Torriani in città. Nel novembre del 1322 il borgo veniva stretto nell'assedio visconteo da truppe mercenarie tedesche e il 16 novembre capitolava. Galeazzo Visconti, figlio di Matteo, veniva proclamato signore di Milano alla fine di dicembre dello stesso anno ma la guerra tra Visconti e Torriani non era placata: nel novembre del 1323 i cavalieri crociati, in una spedizione papale "anti-eretica" e anti-viscontea attraversavano l'Adda e giungevano a Monza nel febbraio del 1324.[44]

In questi frangenti i canonici di San Giovanni presero la decisione di nascondere il tesoro della basilica dentro ad un forziere interrato. La scelta del luogo fu decisa da quattro canonici che giurarono di rivelare il segreto solo in pericolo di vita. Nascosto il tesoro, i quattro canonici abbandonarono Monza. Uno di loro, Aichino da Vercelli, svelò il segreto all'arcivescovo di Milano Aicardo, che non attese a riferire tutto al legato pontificio Bertrando del Poggetto. Questi avvertì immediatamente il suo vicario di Monza Emerico, camerlengo della Romana Chiesa, che di notte trafugò il tesoro e lo fece trasportare ad Avignone, presso il papa. Giovanni XXII si mostrò contrariato per il furto e predispose che il tesoro venisse inventariato e restituito.[45] Il tesoro di San Giovanni Battista, tornato nella sua sede nel 1319 dopo la lunga giacenza presso gli Umiliati di Sant'Agata, si allontanava nuovamente. Durante la permanenza ad Avignone, durata un ventennio, subì numerose perdite, spoliazioni e manomissioni, restituito solo nel 1345 per interessamento dell'arcivescovo di Milano Giovanni Visconti.[46]

Nonostante la minaccia su Milano dei soldati crociati accampati a Monza, Galeazzo e suo fratello Marco non assediarono subito il borgo ma preferirono attendere, tentando una vana resistenza a Sesto San Giovanni. Le truppe crociate, pur riuscendo a oltrepassare le porte di Milano il 15 giugno, dovettero immediatamente ritirarsi, afflitte per la calura estiva e sfiduciate per la morte del nipote del legato pontificio, ri-

---

[44] Il papa temeva un'unificazione della Lombardia sotto un unico signore alleato all'imperatore. Matteo Visconti, che aveva aderito all'antipapa creato dall'imperatore Ludovico il Bàvaro contro papa Giovanni XXII, era stato scomunicato nel settembre del 1320, assieme a Cangrande della Scala di Verona e a Passerino Bonacolsi di Mantova. Moriva nel giugno del 1322, sepolto segretamente dai figli. La situazione a Monza era molto tesa: le truppe crociate erano infatti eterogenee, costituite da soldati di diversa provenienza, tedeschi, guasconi, provenzali, e tra essi si giunse anche alle armi nell'aprile del 1324, innanzi alla chiesa di San Francesco.

[45] Intanto, secondo quanto riferisce Bonincontro Morigia, il forziere era stato aperto da un uomo che prima tentò la fuga da Avignone, quindi tentò di vendere i pezzi del tesoro a un orefice, tale Vanni da Firenze, il quale, riconosciuta la merce, informò il papa. BARNI 1973, p. 265. Per la citazione in italiano del brano vedi V. MASPERO, *La Corona ferrea. La storia del più antico e celebre simbolo del potere in Europa*, Monza 2008, pp. 137-139.

[46] Si ritiene che l'inserzione dell'anello di rinforzo in argento che serra internamente la *Corona ferrea* possa essere un intervento di restauro del periodo avignonese. Per la storia del tesoro vedi IV.

parando nuovamente a Monza. Fu così che Marco e Galeazzo decisero di stringere d'assedio Monza con fossati e bastioni, impedendo a chiunque di entrare o uscire.[47] Monza capitolò dopo otto mesi. Galeazzo Visconti divenne signore di Monza nel 1324; a lui si deve, a partire dal 1325, la costruzione del Castello Visconteo (distrutto in età moderna) destinato alla difesa di Milano verso nord.[48]

Alla signoria su Milano di Galeazzo successe quella del figlio Azzone, avuto dalla moglie Beatrice d'Este, Signore dal 1329 al 1339.[49] Bonincontro Morigia parla con parole di elogio e di stupita ammirazione della corte milanese di Azzone, già trasferita da Matteo Visconti al Broletto Vecchio che sorgeva accanto al Palazzo dell'arcivescovo, riedificata, ampliata e stupendamente decorata.[50]

Azzone dotò Milano di un acquedotto, risanò la città con un sistema di cloache, ampliò le mura, lastricò le strade cittadine e fece erigere mercati e codificare gli statuti comunali.[51] Le mura arrivavano a contare, già dalla fine del Duecento, sei porte e dieci pusterle, abbellite in seguito con tabernacoli e statue ad opera dei maestri campionesi e dello scultore pisano Giovanni di Balduccio, chiamato anch'egli, come Giotto, dal munifico Signore. Questi interventi, e la ricchezza accumulata dal buon governo di un personaggio che prediligeva il mercato alla guerra, trasformarono il volto di Milano da città comunale a corte di una signoria, sotto il segno onnipresente del biscione che divora il saraceno.

A Monza Azzone riconobbe nel 1335 importanti privilegi, quali l'esenzione dalla giurisdizione milanese e un riconoscimento degli statuti comunali. Così come provvide a completare le fortificazioni milanesi, a partire dal 1333 si adoperò per quelle monzesi, costituite da muri di cinta dotati di torri, un ampio fossato, accessi e cinque nuove porte, tutte dotate di forti, mura merlate, ponti levatoi ecc.[52]

Ad Azzone, che morì senza eredi, successero gli zii Luchino e Giovanni arcivescovo (figli di Matteo). A Luchino successe il fratello Giovanni, eletto *dominus*

---

[47] Non trascorse molto tempo che iniziarono ad avvertirsi gli spettri della fame. BARNI 1973, p. 268.

[48] L'intenzione di Galeazzo fu quella di trasformare il borgo di Monza in una fortezza. All'iniziale costruzione di una rocca dotata di un'ampia torre, a sud del borgo, in direzione di Milano, si aggiunsero una rocca più piccola e le prigioni nei sotterranei della torre maggiore, i cosiddetti "forni", nei quali i condannati venivano calati attraverso un'apertura nel pavimento. Così ne parla Bonincontro Morigia: "*Sed cum in dicto castro graves carceres construerentur, a multis, qui erant in opere et ab aliis, qui veniebant ad videndum opus castri, cum sentirent in civibus Mediolani esse discordiam, vaticinabantur dicendo: Galeaz Princeps noster pro certo fecit fieri sibi, et fratribus suis hic carceres; et possent bene esse primi, qui in isto castro incarcerabuntur: et vere ita fuit*". MORIGIAE, *Chronicon…*, 1144. "Essendo costruite nel detto castello terribili carceri, i molti che erano al lavoro e altri che venivano per vedere la costruzione del castello, accorgendosi che c'era discordia tra i cittadini di Milano, predicevano che Galeazzo principe certamente le aveva fatte fare per sé e per i suoi fratelli, 'e possano essere i primi ad essere imprigionati in queste carceri', e davvero fu così". L. ZERBI, *I fortilizi di Monza prima dell'anno 1325. Notizie e documenti*, in "Archivio Storico Lombardo" (d'ora in poi *ASL*) 18 (1891), p. 366 e sgg.; L. ZERBI, *Il castello di Monza e i suoi forni*, in *ASL*, 19 (1892), p. 12 e sgg.; L. GIORDANO, *L'età viscontea*, in *Storia di Monza…*, Milano 1984, pp. 346-347; R. MAMBRETTI, *La terra di Monza tra Visconti e Sforza*, in *Monza e la sua storia*..., 2002, pp. 118-119; vedi anche COLOMBO - MILAZZO 2007, p. 12, fig. p. 12.

[49] Azzone Visconti estese i possedimenti della signoria, secondo come li elenca il Morigia, alle città di Bergamo, Cremona, Brescia, Lodi, Piacenza, Novara, Vercelli e Como.

[50] A Milano giungeva, poco prima di morire, il vecchio Giotto da Firenze e con lui e dopo di lui operarono una schiera di artisti toscani educati sulla sua arte. Vedi oltre.

[51] M. BELLONCI, *I dodici Cesari lombardi*, in *I Visconti a Milano*, Milano 1977, p. 35.

[52] MORIGIAE, *Chronicon…,* 1178, col. 1163; vedi in particolare MAMBRETTI 2002, p. 119.

generalis nel 1349, che permise la creazione dello stato milanese.[53]

A Giovanni Visconti successero alla guida della signoria, per consuetudine ereditaria di linea maschile, nel 1354, i tre nipoti figli del fratello Stefano Visconti e di Valentina Doria: Matteo II, Bernabò e Galeazzo II.[54] Matteo II, il maggiore, morì quasi subito e la signoria venne spartita tra Bernabò e Galeazzo II.[55] Bernabò aveva sposato Regina della Scala, Galeazzo II Bianca di Savoia.[56]

Galeazzo si stabilì a Pavia, città faticosamente riconquistata nel 1359, dove fece erigere il Castello divenuto, a fine Trecento, la dimora più spettacolare della Lombardia, quanto ad ampiezza e decorazioni, dotata di un immenso parco adibito alla caccia (il Barchetto) popolato di animali selvatici. Sempre a Pavia, su consiglio del Petrarca, fondò nel 1361 lo *Studium* (l'Università) favorendo, a fine Trecento, con l'interesse per i testi giuridici, della latinità classica e della letteratura volgare, il fiorire della miniatura.[57] Nel corso della seconda metà del Trecento, sotto la signoria di Galeazzo II e di suo figlio Giangaleazzo, si costituì la Biblioteca del Castello, testimoniata da un inventario fatto redigere nel 1426. Si trattava di una delle biblioteche più vaste d'Europa.[58] **figg. 3, 4 cd**

Galeazzo morì nel 1378, non prima di aver intrecciato solidi rapporti con la casa reale francese, ottenendo in sposa, per Giangaleazzo, la figlia del re di Francia Isabella di Valois.[59]

---

[53] Puntando le proprie mire su Firenze, nell'avanzata verso la Toscana, Giovanni si impossessò di Bologna. All'espansione dell'arcivescovo guerriero cercarono di opporsi una lega dell'Italia settentrionale e una lega dell'Italia centrale ma invano, in quanto l'allora imperatore Carlo IV di Boemia non osò muoversi.

[54] Boschino Mantegazza aveva spartito tutti i beni dello zio arcivescovo in quote uguali. Alla morte di Giovanni (sepolto nella stessa arca di Ottone Visconti, in Santa Maria Maggiore di Milano), grazie soprattutto alla politica espansionistica sotto Luchino Visconti, il dominio si estendeva dall'attuale Lombardia (comprendente parte della Svizzera, con Locarno e Bellinzona) alla Liguria, al Piemonte occidentale (con Alessandria, Tortona, Novara e la sponda occidentale del Lago Maggiore), a parte dell'Emilia, con Parma, Reggio e Bologna ("comprata" da Giovanni nel 1350), a una piccola porzione della Toscana, fino a pochi chilometri da Pistoia. Matteo, il primogenito, stabilitosi presso il palazzo di Giovanni Visconti, ebbe le città di Lodi, Piacenza, Parma, Bologna, Bobbio, Pontremoli, Borgo San Donnino e Lugo; a Bernabò, secondogenito, stabilitosi nel palazzo già di Luchino, presso San Giovanni in Conca, toccarono le città di Bergamo, Brescia, Cremona, Crema, Soncino, Val Canonica, Riviera del Garda, Rivalta, Caravaggio e Vaprio; a Galeazzo II, ultimo dei tre fratelli, stabilitosi nel palazzo di Azzone, furono date le città di Como, Novara, Vercelli, Alba, Asti e le terre dei Piemonte angioino, Alessandria, Tortona, Castelnuovo Scrivia, Bassignana e Vigevano.

[55] A Bernabò toccarono Lodi, Parma, Bologna e i castelli di Melegnano, Pandino e Vaprio; Galeazzo ebbe Piacenza, Bobbio, Monza, Vigevano e Abbiate; la stessa Milano fu spartita tra i due fratelli: Porta Romana, Porta Tosa, Porta Orientale e Porta Nuova furono di Bernabò, mentre Galeazzo ebbe Porta Comacina, Porta Vercellina, Porta Giovia e Porta Ticinese. Del contado di Milano la Martesana andò a Bernabò.

[56] Che possedette una propria cappella nella basilica di San Giovanni Battista.

[57] La copiatura dei testi avveniva in genere a opera di studenti dell'Università, entro lo *scriptorium* del monastero di San Pietro in Ciel d'Oro, profondamente legato alla corte viscontea. Dagli studi sono emersi alcuni nomi di copisti, quali Pantalemon da Crema, *bidellus*, e Armanno de Alemannia. Il centro scrittorio di Pavia favorì la nascita di una scuola di miniatura pavese, particolarmente ispirata nell'esecuzione delle bordure miniate e dei capilettera alle decorazioni dei codici parigini di fine Trecento, importati a Pavia da bibliofili e diplomatici dei Visconti quali il celebre *secretarius* Pasquino Capelli. Intorno al monastero di San Pietro in Ciel d'Oro e al suo *scriptorium*, che ebbe nel frate Pietro da Pavia uno dei suoi protagonisti e forse promotori, gravitò ai suoi esordi il grande pittore e miniatore Michelino de Molinari da Besozzo, già attivo alle decorazioni del monastero nel 1388 con un ciclo di affreschi con storie della vita di sant'Agostino e di Nicola da Tolentino nei porticati del secondo chiostro. Per una panoramica delle questioni vedi L. CASTELFRANCHI, *La formazione e gli esordi di Michelino da Besozzo miniatore* in "Prospettiva", 83-84 (1996), p. 116 e sgg.

[58] La Biblioteca viscontea pavese venne saccheggiata dalle truppe francesi al principio del XVI secolo; per questo molti manoscritti appartenuti ai Visconti sono ora conservati a Parigi, presso la Bibliothèque Nationale. Per lo studio della Biblioteca del Castello di Pavia resta fondamentale il libro di E. PELLEGRIN, *La bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XV siècle*, Parigi 1955, più il supplemento.

[59] La figlia di Giovanni II, detto il Buono, fu concessa in sposa grazie all'ingente somma di denaro proveniente da Milano che permise il riscatto del re di Francia fatto prigioniero in Inghilterra dopo la battaglia di Poitiers, durante la guerra dei cent'anni.

Giangaleazzo, Conte di Virtù,[60] con l'obbiettivo di unificare la signoria spartita con lo zio Bernabò (obbiettivo dettato dal timore di non avere un erede maschio e di essere assassinato dai numerosi cugini, figli di Bernabò, certo invidiosi dell'immenso patrimonio ereditato), tramò come destituire lo zio nel maggio del 1385. Annunciandogli che sarebbe passato da Milano per rendergli visita, lungo il viaggio per recarsi al Sacro Monte di Varese, entrò il 5 maggio nella città con quattrocento alabardieri armati e, incontrato lo zio fuori porta Vercellina, sul ponte di Sant'Ambrogio dove Bernabò attendeva il nipote a cavallo di una mula bianca, lo fece catturare da Jacopo dal Verme e imprigionare nel Castello di Trezzo sull'Adda, dove Bernabò morì il 19 dicembre, si dice, per una zuppa di fagioli avvelenata.

Giangaleazzo Visconti mantenne la propria sede principale a Pavia, rifondò nel 1386 Santa Maria Maggiore, ossia il Duomo, e strinse i legami matrimoniali con la Francia inviando nel 1389, in sposa a Luigi di Valois, duca di Turenna[61] (fratello del re di Francia Carlo VI), l'unica figlia sopravvissuta dal matrimonio con Isabella, Valentina Visconti.[62] Il Conte di Virtù conquistava nel 1387 Verona e nel 1388 Padova. In Toscana il dominio visconteo si estendeva su Pisa e Siena. L'11 maggio del 1395, già da tempo in accordi con l'imperatore Venceslao di Boemia e al fine di ottenere un titolo della gerarchia feudale che lo ponesse al di sopra dei conti e marchesi che popolavano il suo vasto dominio, Giangaleazzo veniva proclamato con diploma imperiale primo duca di Milano. Già vicario imperiale, il Conte di Virtù aveva ottenuto dal gennaio del 1395 l'ordine di inquartare lo stemma del biscione con l'aquila imperiale.[63] Il 27 agosto del 1396 fondava la Certosa di Pavia, designata a mausoleo dei Visconti.

Alla basilica di San Giovanni Battista a Monza Giangaleazzo fece dono di un calice tuttora custodito nel Museo e Tesoro del Duomo. Si tratta di un calice di argento piuttosto grande (34 cm. di altezza) con dorature e smalti, databile grossomodo tra il 1396 e il 1402, anno della morte del duca, prodotto da una bottega di oreficeria molto probabilmente milanese. Il pezzo è costituito da una base rialzata che si compone di sei petali riccamente decorati con sei figure di apostoli ottenute a cesellatura su sfondo fiorito e stemmi ed emblemi viscontei in punta, realizzati con la tecnica (originaria di Limoges) degli smalti *en champlevé*.[64] Lo stelo del calice, elaboratissimo, si articola in tre parti: al centro presenta sei statuette tra cui una *Madonna col*

---

[60] Titolo che gli venne conferito per la contea di Vertus, località nei pressi di Parigi, portata in dote dalla moglie Isabella.

[61] Poi duca di Orléans.

[62] Valentina, celebrato il matrimonio con il cugino a Melun il 17 agosto del 1389, entrava a Parigi a cavallo il 22 settembre al fianco della regina di Francia. Lo strepitoso corredo che l'accompagnava, degno della figlia di un re e testimoniato da un lunghissimo inventario trascritto negli *Annales Mediolanenses*, sfoggiava corone sfarzosissime, copricapi e collane di perle, rubini e zaffiri, numerosi fermagli dalle forme più varie con diamanti, zaffiri, rubini e perle, spille d'oro a forma di fiori e animali con smalti alla francese. Per una trascrizione dell'inventario vedi P.G. PISONI - M. P. ZANOBONI, *I gioielli di Giangaleazzo Visconti*, in "Archivio Storico Lombardo", CXXI, 1995, nota 20, pp. 336-338.

[63] F. COGNASSO, *La corona ducale*, cap. I, in *Storia di Milano*, parte I, *Il ducato Visconteo da Giangaleazzo a Filippo Maria*, vol VI, Milano 1955, p. 21.

[64] G. SAMBONET, *Gli argenti dai Visconti all'Ottocento*, in *Il Duomo di Monza. I Tesori*, Milano 1988, p. 77; G. LONGONI, *Novità sul calice visconteo del tesoro di Monza,* in "Studi Monzesi", 9 (1995), pp. 43-66. Si veda inoltre COLOMBO - MILAZZO 2007, scheda, pp. 34-35, fig. p. 35; *Guida breve*…, 2007, fig. p. 41.

Bambino e cinque santi (*San Filippo*, *San Pietro martire*, *San Bonifacio*, *Sant'Antonio abate* e *San Giovanni Battista*) a tuttotondo disposte entro nicchie gotiche su sfondo a smalti filigranati, che ripropongono nella struttura e nella forma decorativa le edicolette a pinnacoli dei capitelli dei piloni del Duomo di Milano (realizzate su progetto di Giovannino de Grassi e di Giacomo da Campione). Sopra e sotto questo complesso centrale sono disposti due dadi decorati con cornici archiacute pinnacolate d'argento, all'interno delle quali sono realizzate a smalti traslucidi figure di santi.[65] **fig. 5 cd**

Il ricchissimo inventario della basilica di San Giovanni, steso nel 1403 a pochi mesi dalla morte del duca di Milano, pubblicato in appendice a questo libro, descrive numerosi paramenti e indumenti liturgici, buona parte dei quali di età viscontea, e tra gli oggetti preziosi elenca una notevole quantità di arredi. Paliotti, frontali, pianete, piviali e amitti ricamati, tessuti di seta e oro e di seta e argento, sete di Pannonia (ungheresi) e di Venezia, broccati, ornamenti di perle e di placche in argento smaltato sono tra i pezzi più frequenti; alcuni sono segnalati come doni del duca e della duchessa Caterina, come ad esempio il celebre paliotto per l'altare maggiore, menzionato nei documenti viscontei e della basilica, donato il giorno di san Giovanni (24 giugno) del 1390 da Giangaleazzo e descritto nell'inventario *cum campo rubeo laboratum ad vialboraras de syta viridi cum laboribus auratis* (con campo rosso lavorato a foglie di fragola di seta verde con ricami dorati).[66] Tra questi risulta anche l'inedita pianeta, con manipolo e stola di seta viola donati dalla consorte Caterina Visconti.[67]

L'impresa politica di Giangaleazzo era destinata a spegnersi, causa una epidemia di peste, tra le più cruente registrate dalla storia in Lombardia, che il duca tentò di arginare isolando Monza nel 1399.[68] Nel luglio e agosto del 1400 l'epidemia giungeva a Milano dilagando nel contado (Binasco, Melegnano, Sant'Angelo, Belgioioso, Pandino). Giangaleazzo Visconti moriva improvvisamente a Melegnano la sera del 3 settembre 1402, all'apice della politica di conquista, mentre le truppe milanesi si preparavano ad assediare Firenze, **fig. 6**.

[65] SAMBONET 1988, p. 77; LONGONI 1995, pp. 47-52. Per la descrizione, più sommaria, di questo calice vedi da ultimo CASSANELLI 2008, p. 106.
[66] "*Vitalba, vialbora seu majostra*". Si tratta forse di ricami a foglie di fragole, probabilmente un emblema visconteo. *Cfr.* a. v. *vialbara, vialbora* M. MAGISTRETTI, *Due inventari del Duomo di Milano del secolo XV*, in "Archivio Storico Lombardo", XXXVI, 21-24 (1909), p. 362.
[67] *Cfr.* APPENDICE II. *Documenti.*
[68] Nessun cittadino di Milano poteva recarsi a Monza, pena l'amputazione di un piede. Biblioteca Ambrosiana, *Fondo Trotti*, ms. 245, doc. del 7 settembre 1399.

IV
Il Tesoro del Duomo di Monza tra Duecento e Quattrocento

La serie degli inventari tardo medievali dei *res bona et pretiosa*[69] di San Giovanni Battista è stata recentemente arricchita, come dicevamo, grazie al reperimento dell'inventario del 1403.[70] Gli inventari sono per noi punti fermi nella conoscenza del tesoro e della sua storia, con la descrizione attenta dei pezzi di oreficeria e dei paramenti liturgici che lo componevano, a volte anche dei codici manoscritti a uso dei canonici e della Fabbrica che costituivano la Biblioteca (come nel caso degli elenchi del 1275 e del 1403), testimoniandone vicissitudini, perdite e soprattutto l'inestimabile ricchezza. Questi documenti antichi, che si presentano sotto forma di elenchi non ordinati, "fotografano" i pezzi di oreficeria, costituiti in buona parte da oggetti di funzione liturgica, come crocifissi, candelabri, mense, calici, orcioli ecc.; elencano e descrivono gli indumenti indossati e i tessuti utilizzati durante la celebrazione dei riti da diaconi e suddiaconi (pianete, piviali, manipoli, amitti), gli apparati decorativi dei diversi altari (generalmente paliotti di tessuto o frontali), e tutti gli accessori utili (fazzoletti, asciugamani, tovaglie, crocifissi, candelabri ecc.). Ci permettono insomma di esaminare, attraverso la lente del documento, oggetti in gran parte perduti, dandoci un'idea precisa della ricchezza acquisita dalla basilica di San Giovanni Battista nel corso del Medioevo, riflesso del suo prestigio, del suo potere e delle trame politiche tessute dai canonici. Tra fine Duecento e fine Trecento il tesoro di Monza ebbe come principali protettori e donatori i Visconti.

I primi due inventari noti del tesoro monzese consistono in due elenchi che ci informano sugli oggetti di oreficeria e sui paramenti a uso liturgico destinati da Berengario I alla cappella reale sita nella basilica di San Giovanni Battista. A questi sono succeduti, fino ad ora noti e pubblicati, cinque inventari medievali, stilati tra il luglio del 1275 e il giugno del 1353, che coprono un arco temporale di circa ottanta anni, durante il quale il tesoro – e particolarmente la sua parte più antica, costituita dalle corone e dagli oggetti del VII-X secolo – conobbero cruciali avvenimenti.

A seguito probabilmente dell'alienazione di una parte del tesoro di San Giovanni presso i frati umiliati di Sant'Agata a Monza, venne stilato il primo inventario noto del XIII secolo, datato 1 luglio 1275.[71] Questo elenco, ordinato da Ognibene di Ravenna – vicario dell'arcivescovo di Milano Ottone Visconti – elenca numerosi oggetti di oreficeria di una ricchezza e di uno sfarzo impressionanti, alcuni dei quali rotti (come uno dei sette pulcini della celebre *Chioccia* longobarda) o mancanti di parte

[69] Ossia dei beni mobili e degli oggetti preziosi appartenenti alla basilica e ai suoi canonici.
[70] Vedi APPENDICE II. *Documenti*.
[71] Perduto l'originale documento l'inventario è noto attraverso una trascrizione del XVII secolo a opera dell'arciprete P.P. BOSCA (Monza, Biblioteca Capitolare, *Pergamene*, cart. 10, n. 142). Vedi per la trascrizione integrale A. BELLONI - M. FERRARI, *La Biblioteca Capitolare di Monza*, in *Medioevo e umanesimo*, 21, pp. XLVII-L. *Cfr.* da ultimo per la trascrizione degli oggetti preziosi e per i successivi inventari due e trecenteschi menzionati di seguito nel testo *Il Tesoro della Chiesa monzese…*, MAGGIONI - MAMBRETTI 1998, p. 308 e sgg.

delle pietre o delle perle. Tra i pezzi ancora conservati compare il *Reliquiario per il dente di San Giovanni* e la *Croce del Regno*, doni di Berengario I (**figg. 3-4**, CAPITOLO II). L'inventario è noto per elencare quattro corone d'oro con le rispettive croci, pietre preziose e ornamenti, che costituivano il cuore del nucleo regale del tesoro, informandoci che esse, assieme a tre calici, due secchielli e uno zaffiro con due anelli, oggetti di cristallo di rocca, calcedonio, oro, gemme e perle, costituivano la parte del tesoro impegnata presso gli Umiliati. L'importanza di questo elenco è legata anche al fatto che la prima corona elencata è detta *magna*, mentre la seconda è detta *parva*: la corona "piccola" è con ogni probabilità la prima attestazione monzese che abbiamo del diadema in seguito noto con il nome di *Corona ferrea* (**fig. 1**, CAPITOLO II).

L'inventario successivo, steso il 6 agosto del 1277, informa con descrizioni più dettagliate di una parte del tesoro di San Giovanni Battista precedentemente custodita presso la *domus* di Sant'Agata a Monza, restituita quel giorno, nel palazzo dell'arciprete, a nome dell'intero convento e capitolo dei frati, ad Avvocato degli Avvocati, arciprete filo-visconteo, e ai canonici della basilica di San Giovanni. Non vengono elencate le quattro corone, trattenute fino alla completa restituzione del tesoro che avverrà nel 1319 a opera di Matteo Visconti. Tra i pezzi più notevoli che figurano sono descritti il bacile teodelindeo con l'iscrizione "DONO DELLA REGINA TEODOLINDA A SAN GIOVANNI BATTISTA DI MONZA", in seguito perduto, parte dell'antico nucleo longobardo del tesoro e la celebre *Tazza di zaffiro* descritta come "un vaso di zaffiro fatto a mo' di calice episcopale e [che] contiene quanto può contenere un vaso grande da credenza".[72] Il documento ci informa che tali oggetti (calici e vasi) assieme al resto dei pezzi impegnati (comprensivi delle corone e delle rispettive croci) erano già stati dati in pegno o in deposito presso la casa umiliata di Sant'Agata su richiesta del podestà e del Comune di Milano onde ottenere un prestito in denaro per far fronte a gravi contingenze e che, riavuti i soldi su mandato dell'Arcivescovo, del podestà e del Capitano del Comune, erano stati restituiti ai canonici della basilica; non fosse che nuove necessità da parte del Comune di Milano portarono a impegnare nuovamente quei beni presso la *domus*, che a completa assoluzione del debito avrebbe riconsegnato il resto del tesoro.

Nel 1324 il tesoro venne trafugato e portato ad Avignone, dove giacque per un ventennio. Al 20 marzo 1345 risale la restituzione del tesoro a San Giovanni Battista, a opera dell'arcivescovo Giovanni Visconti,[73] che in questa occasione arricchì i beni preziosi della basilica con donazioni.[74] Alla restituzione del tesoro fece seguito, il giorno dopo, l'inventario dello stesso, datato 21 marzo 1345. Come si evince da que-

---

[72] Per la citazione dell'originale testo in latino del bacile vedi CAPITOLO I e *Il Tesoro della Chiesa monzese…*, MAGGIONI - MAMBRETTI 1998, p. 310.

[73] Testimoniata da Bonincontro Morigia, 1728, IV, IX, col. 1181. *Il Tesoro della Chiesa monzese…*, MAGGIONI - MAMBRETTI 1998, p. 311.

[74] Morigia descrive un grande calice in argento, dorato e smaltato, destinato all'altare maggiore, due ampolline di cristallo di rocca lavorate a oro e argento, una dalmatica, una navicella per l'incenso di cristallo di rocca, lavorata a oro e argento, e un cucchiaio di madreperla per prendere l'incenso dalla navicella, lavorato in oro e argento.

sto breve elenco, poco dettagliato, che riporta i pesi degli oggetti e menziona le quattro corone, ma senza descriverle, il ventennio avignonese dovette causare spoliazioni e danni agli oggetti, cui si cercò di rimediare con interventi di restauro a opera di Anelotto Bracciforte.[75]

L'ultimo inventario trecentesco noto del tesoro di San Giovanni Battista di Monza risale al 2 giugno 1353; si tratta di un documento steso per volontà dell'arcivescovo Giovanni Visconti in forma solenne alla presenza del capitolo della basilica e del vicario dell'arcivescovo, Graziano da Arona. Esso si presenta come un elenco completo degli oggetti di oreficeria costituenti il tesoro, che vengono descritti in modo piuttosto dettagliato. Mancano quasi completamente i paramenti di tessuto che, sebbene preziosi, non interessavano evidentemente all'arcivescovo, mentre i pezzi sono descritti nei dettagli (e per questo ci offrono testimonianza di come si dovessero presentare) per permettergli di conoscerli o riconoscerli. La *Gallina coi sette pulcini* è detta custodita presso un certo orafo milanese, evidentemente in restauro. Questo importante elenco menziona per la prima volta, tra le quattro corone, di cui quella *magna* ampiamente descritta, una corona "in oro con un cerchio di ferro, che include quindici pietre preziose", forse testimonianza del celebre diadema conosciuto in seguito col nome di *Corona ferrea*.

Ai cinque inventari due e trecenteschi si somma, come dicevamo, quello del 1403, reperito durante ricerche condotte sui quaderni notarili inerenti la collegiata di San Giovanni Battista nei primi anni del Quattrocento, fitti di documenti di carattere patrimoniale in forma originale (ossia con valore legale), che offrono uno spaccato della vita economica dei canonici e della basilica in quegli anni.[76] Questa documentazione è restituita dal tempo entro le filze del notaio ufficiale di San Giovanni Battista, Gerardo Crippa di Petrolo, conservate presso l'Archivio di Stato di Milano. Si tratta delle cosiddette imbreviature, ossia di fogli di carta cuciti in quaderni sui quali i documenti venivano redatti in forma abbreviata, con calligrafia piuttosto corsiva e ricca di abbreviazioni (in gotica corsiva notarile).[77] Questi documenti erano e restavano di proprietà del notaio che li redigeva e dei suoi successori e sarebbero serviti a trascrivere, anche a secoli di distanza, su richiesta, gli stessi atti su pergamena.

L'inventario datato 23 gennaio 1403 è piuttosto completo e dettagliato, tranne che per due pagine mancanti, recise in età imprecisata con l'ausilio di un taglierino. Queste due pagine, per un totale di quattro fogli *recto-verso*, elencavano probabilmente oggetti di oreficeria e manoscritti, come si evince dalla collocazione degli stessi all'interno dell'elenco e dal breve frammento di testo conservato sul bordo reciso di una pagina. Tra essi (e questo spiegherebbe il trafugamento) vi erano forse enumerati i pezzi di oreficeria più antichi e celebri: alla fine del foglio precedente

[75] *Il Tesoro della Chiesa monzese…*, MAGGIONI - MAMBRETTI 1998, p. 311-312.
[76] Le ricerche in questione sono state condotte da chi scrive.
[77] Completamente diversa dalla gotica libraria, la minuscola gotica utilizzata per scrivere i libri.

quelli mancanti è menzionata infatti la *Chioccia coi sette pulcini* "*sine cesta*", ossia senza il vassoio sul quale erano in precedenza collocati.

Questo inventario appare assai simile, nella forma in cui è stato redatto, a quello del 1353, ma ne differisce per le descrizioni degli oggetti di oreficeria, che, per diversa esigenza rispetto al documento del 1353, sono citati in breve poiché già noti ai canonici della basilica (diversamente dall'arcivescovo di Milano che non aveva tanta familiarità con quei pezzi). Penso, per limitarmi a qualche esempio, al cosiddetto *Testaevangellum* che l'inventario del 1403 riferisce composto da due tavole (probabilmente due coperte di evangeliario) private di nove pietre e che l'elenco del 1353 rende noto in una delle due tavole, costituita per metà di oro finissimo con inserito un *Crocifisso* e per metà di argento dorato, decorato con pietre preziose. Penso alla cosiddetta *Cappella della regina*, una mensa di diaspro verde ornata di argento e oro descritta nel 1353, citata nel 1403 come "una cappella della regina Teodelinda di argento con pomo", o ancora al tabernacolo di cristallo legato in argento dorato e smaltato, con un *Crocifisso* di ambra nel quale si riponevano e trasportavano le ostie, che nel 1403 è descritto come "un tabernacolo di cristallo fornito di oro con un'ambra, ma l'ambra è rotta".

L'importanza dell'inventario del 1403, in parte anticipato al precedente paragrafo con la menzione di alcuni dei doni ducali di maggiore interesse, è dovuta, oltre che alla notevole estensione (in tutto 16 fogli *recto-verso* che elencavano anche i manoscritti della Biblioteca), alla datazione che cade a meno di cinque mesi dalla scomparsa di Giangaleazzo Visconti. Dalle righe introduttive stese dal notaio che redige l'atto, sappiamo che i "*res bona et pretiosa*" furono restituiti alla basilica il 23 gennaio del 1403 da una decina di personaggi monzesi, i cui nomi sono elencati, i quali avevano ricevuto in pegno su garanzia i beni dal custode della basilica, Antonio da Mapello.

L'elenco descrive in modo dettagliato un'infinità di tessuti ricchissimi lavorati a seta e oro e a seta e argento con inserzioni a smalti e a perle. Si tratta soprattutto di paliotti e piviali tessuti con ricami e broccati, che, tranne nei casi in cui sono descritti come molto antichi, o che riconosciamo dai precedenti elenchi (come quello tessuto di seta e argento con Giuditta e Oloferne, citato nel 1275), si possono in buona parte ricondurre a una committenza viscontea o di ambito legato alla famiglia dei Visconti a fine Trecento, costituendo, per lo studio di questo genere di manifattura, una testimonianza unica (si ricava tra l'altro il nome di un ricamatore, Jacopino degli Agugiari). Spicca all'attenzione (come vedremo anche in relazione iconografica ai cicli decorativi quattrocenteschi della basilica) un frontale lavorato a seta e oro, eseguito per l'altare maggiore consacrato a san Giovanni Battista, elencato subito dopo la pianeta, il manipolo e la stola donati da Caterina Visconti. Questo frontale, perduto, presentava storie di san Giovanni eseguite a ricamo, decorate con 448 perle; al centro vi era un agnello mistico decorato con perle e 18 smalti, mentre lungo la bordura correva una decorazione a vasi di gigli lavorati con 204 perle e piccole corone, che il do-

cumento specifica "di santi".[78] Compare, inoltre, tra i doni di Giangaleazzo e di Caterina, una croce di argento dorato recante le insegne dei duchi.[79] Segnalo infine, tra i pezzi di rilevante interesse, tre ancone dipinte con *Storie della Vergine*, tre sculture di pietra, una raffigurante la Vergine e due san Giovanni Battista, e una *Maiestas* composta di nove figure scolpite, custodita in una cassetta di legno, che possiamo immaginare come un altarolo di avorio.[80]

I beni erano stati sistemati probabilmente in bauli e nell'occasione della restituzione furono tirati fuori a caso, come il notaio li registra.[81] Il pegno e l'atto di consegna ebbero come garante Antonio da Mapello. Il motivo della consegna del tesoro si chiarisce in relazione all'epidemia del 1399-1402, allorquando, come si evince scorrendo i documenti della collegiata tra il 1400 e il 1402, a causa del contagio il capitolo si era ridotto a pochissime persone (molte decedute, altre fuggite per scampare al morbo) e il tesoro rischiava di restare incustodito. L'occultamento dello stesso nel 1324 si era dimostrato una soluzione rischiosa, per cui i canonici dovettero prendere la decisione di suddividere i beni tra uomini di fiducia. Manca l'atto di consegna del tesoro ai cittadini monzesi ma questo dovette avvenire in assoluta segretezza; si riesce tuttavia ad evincere la data *post quem* della consegna grazie a un documento datato 16 agosto 1400, che elenca i beni della cappella dei SS. Pietro e Paolo della basilica di San Giovanni Battista.[82] L'elenco dei beni mobili di tale cappella, costituito da pianete, amitti, cuscini e arredi vari, venne steso all'atto della consegna degli stessi da parte di Molo da Giussano, padre del fu presbitero beneficiario Lanfranchino da Giussano, a Cristoforo de Lapobia, nuovo cappellano beneficiario.[83] Tali beni dovettero confluire tra quelli consegnati segretamente e restituiti nel gennaio del 1403, per cui possiamo concludere che entro il 16 di agosto del 1400 l'occultamento degli oggetti preziosi della basilica non era ancora avvenuto.

Assieme al tesoro costituito dalle corone manca dall'inventario del 1403, incluso probabilmente nei due fogli recisi, il celebre paliotto per l'altare maggiore, databile tra il 1350 e il 1357, ricollocato di recente nella sua sede originaria. Quest'opera fu commissionata dal vicario generale della basilica, Graziano da Arona, all'orafo **fig. 7 cd**

[78] Mi chiedo se si forza eccessivamente il testo proponendo di interpretare queste corone in chiave di possibili corone ducali. Le corone ducali compaiono, ad esempio, nel celebre frontespizio dell'*Elogio Funebre* di Giangaleazzo Visconti, miniato da Michelino da Besozzo nel 1403 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms 5888, fig. 6). Anche nella cappella di Teodelinda le troviamo, sopra le iniziali di Filippo Maria Visconti, e nella stessa cappella troviamo decorati i gigli tra racemi di spinosi, forse iconograficamente riferibili a san Giovanni Battista. Per queste argomentazioni vedi VIII.

[79] "c*rux una argenti deaurata cum armis manifici domini domni ducis et consortis*", "una croce di argento dorato con le armi del magnifico signore duca e della consorte".

[80] Col termine *Maiestas* si intendevano generalmente oggetti di oreficeria votivi che potevano essere targhe pendenti, piccoli trittici di materiale prezioso come l'oro, l'argento smaltato o dorato, l'avorio ecc. Rimando a MAGISTRETTI 1909, pp. 328-329; P. VENTURELLI, *Maestà* in "Achademia Leonardi", X, 1997, pp. 202-204.

[81] Ho scelto, per rispetto filologico del documento, di non ordinare i pezzi in categorie, riportandolo così come si presenta.

[82] Con data *post quem* si intende la data a partire dalla quale dovette avvenire la consegna dei beni. Per il regesto (breve riassunto del contenuto del documento) e la trascrizione vedi APPENDICE II. *Documenti.*

[83] Molo da Giussano figura come legittimo erede di tali beni per volere testamentario del figlio Lanfranchino nel documento precedente della filza. Lanfranchino da Giussano, *ex* cappellano beneficiario, era morto probabilmente di peste. Il documento è pubblicato con il regesto in APPENDICE II. *Documenti*.

milanese Borgino dal Pozzo (*Burginus de Puteo*). Si tratta di un esempio straordinario di oreficeria milanese del XIV secolo. Esso è costituito da sedici formelle (27,5 x 33 cm) raffiguranti *Storie della vita di san Giovanni Battista* eseguite a sbalzo con rimarcatura a cesello su lastre di argento dorato fissato ad un telaio di legno.[84] Lo stile è chiaramente gotico di ascendenza francese e allunga oltremodo le figure, alleggerendole e conferendo loro il tipico sorriso (si pensi particolarmente all'angelo dell'*Annunciazione*). Le scene, rese vibranti dagli sfondi punzonati a bottoni, sono composte entro quadri naturalistici e architettonici che non mancano di notazioni anche precise della Milano di allora, comprese le acconciature femminili, come ad esempio il "coazone" entro il quale venivano raccolti i capelli. Le formelle sono incorniciate da una duplice modanatura. Al centro vi è una mandorla con raffigurato il *Battesimo di Cristo* da cui si dipartono i quattro bracci della croce con all'interno i *Simboli degli Evangelisti*. Suddiviso in tre campi orizzontali da cornici a smalti *champlevé* su fondo blu con iscritte le storie del Battista a illustrazione delle formelle e inserzioni a pietre dure, il frontale presenta, lungo le cornici verticali, cento figure di santi e di martiri ottenute a smalti traslucidi.[85]

[84] SAMBONET 1988, p. 75.
[85] Le storie del Battista sono state trascritte in un manoscritto conservato presso la Biblioteca Ambrosiana di Milano. *Cfr.* SAMBONET 1988, p. 75.

V

Fatti artistici milanesi, per meglio comprendere alcune testimonianze artistiche medievali a Monza e in Brianza

Nel 1288 Bonvesin dalla Riva, nel *De magnalibus Mediolani*, ci descrive una Milano di forma rotonda, provvista di sei porte e di dieci pusterle, che conta al suo interno palazzi, case, conventi, duecento chiese e centoventi campanili, eretti come torri. Il cuore della Milano comunale pulsava, secondo le parole del frate, dal magnifico Broletto Nuovo irradiandosi al contado, che contemplava anche Monza.[86] All'epoca di Bonvesin non era ancora chiaro il passaggio dall'istituzione comunale al potere signorile visconteo, avvenuto lentamente, nella concordia istituita da Ottone Visconti.

A partire dal governo di Azzone, magnifico signore – come trasfigurato nell'opera letteraria del domenicano Galvano Fiamma[87] – Milano fu definitivamente cinta di una cortina muraria costellata di torrioni e fu teatro di imprese decorative che aprirono la Lombardia alle più aggiornate conquiste artistiche toscane, in linea con lo straordinario complesso sorto sull'antica Arena di Padova[88] a opera di Enrico Scrovegni, dove Giotto mise mano alle decorazioni pittoriche della cappella nei primi anni del Trecento,[89] **fig. 8**. Se a Matteo Visconti spettò la scelta del cosiddetto Arengo, o Broletto Vecchio,[90] quale sede stabile della Signoria, ad Azzone spettarono la riqualificazione dell'edificio, ossia la ricostruzione *ex novo* del complesso, e il suo arricchimento decorativo, al quale prese parte quasi certamente il vecchio Giotto, come suggerisce una lettura comparata delle fonti. Giotto, il pittore più celebre d'Italia, protagonista assoluto tra Assisi, Padova e Firenze, divenuto familiare del Re di Napoli Roberto d'Angiò tra il 1333 e il 1334, nominato dalla Repubblica fiorentina il 12 aprile del 1334 architetto del Duomo e delle fortificazioni della città, fu inviato a Milano nel 1335 o ai primi del 1336, e poco dopo il ritorno in patria, nel gennaio del 1337, morì.[91]

---

[86] A. ROVETTA, *La città e il territorio nel Trecento visconteo: testi, immagini, architetture*, in *Lombardia gotica e tardogotica. Arte e architettura*, a c. di MARCO ROSSI, 2005, pp. 75-76.

[87] GUALVANEI DE LA FLAMMA, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et Johanne Vicecomitibus: ab anno 1328 usque ad annum 1342*, a c. di C. CASTIGLIONI, in *Rerum Italicarum Scriptores* (d'ora in avanti *RIS*), XII/IV, Bologna 1938.

[88] Terreno antico acquistato dagli Scrovegni dai Dalesmanini nel febbraio del 1300, dotato di edificazioni: "una grande casa recintata da mura e con una terrazza coperta a coppi, con una scala, al centro dell'Arena, e una loggia attigua" il cui palazzo divenne, nell'età di Enrico Scrovegni, "uomo ricchissimo" tra le residenze più splendide rammentate dalle fonti, la cui cappella era stata affrescata appunto da Giotto "principe dei pittori". S. ROMANO, *La O di Giotto*, Milano 2008, pp. 160-161.

[89] La prima attestazione della cappella degli Scrovegni, sorta come cappella funeraria, era iscritta su di una lapide oggi perduta ma è tramandata e risale al 25 marzo 1303. ROMANO 2008, p. 161.

[90] Edificato dopo la pace di Costanza, tra il 1188 e il 1196, e sede amministrativa dell'antica attività comunale, distinto dal Broletto Nuovo, edificato nel corso del Duecento e tuttora *in situ* in Piazza dei Mercanti a Milano. *Lombardia Gotica*, a c. di ROBERTO CASSANELLI, Milano 2002, p. 165.

[91] Le principali fonti che ci informano sulla presenza di Giotto a Milano sono: la *Cronica* fiorentina di Giovanni Villani (XI, 12) che riferisce che Giotto morì poco dopo il rientro a Firenze da Milano, dove il Comune fiorentino lo aveva inviato al servizio di Azzone Visconti; le *Vite* di Vasari, che riprendono le informazioni del Villani collazionate con informazioni sul soggiorno padovano di Giotto tratte dai *Commentari* del Ghiberti. A queste si collegano generalmente le descrizioni delle decorazioni del palazzo milanese di Azzone a opera di Galvano Fiamma, che non citano Giotto ma descrivono affreschi eseguiti verosimilmente da lui (GUALVANEI, *Opusculum …,* 1938, pp. 16-17). Per le fonti su Giotto vedi inoltre R. SALVINI, *Giotto. Bibliografia*, Roma 1938. Per una presentazione più approfondita delle questioni storico artistiche milanesi qui brevemente esposte vedi R. CASSANELLI, *Milano* in *La Pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, pp. 22 e sgg.).

Tra le meraviglie del Palazzo di Azzone descritte dal filo-visconteo Galvano Fiamma trovava luogo, entro una "grande sala gloriosa", una *Vanagloria* o *Gloria Mondana* (forse raffigurata come *Trionfo della Gloria*) dipinta con personaggi dell'antichità tra i quali figuravano Enea, Attila, Ettore, Ercole e due personaggi della cristianità: Carlo Magno e Azzone Visconti.[92] Il tema della *Vanagloria* era stato affrontato dal vecchio Giotto (o da suoi tardi collaboratori) a Napoli, in una delle sale di Castelnuovo. La descrizione di Galvano reca una tale ammirazione da rendere verosimile la presenza di Giotto alla realizzazione di questo affresco, probabilmente il "testamento pittorico" dell'anziano maestro, il cui stile doveva porsi all'apice di un percorso di luce e di naturalismo nella resa fusa e pastosa dei colori densi, chiari e luminosi, dalle ombre morbide e trasparenti, iniziato con gli affreschi della cappella della Maddalena ad Assisi (1315-1317 ca.) e proseguito con gli affreschi delle cappelle Bardi e Baroncelli in Santa Croce a Firenze.[93] **fig. 9 cd**

La resa smaltata delle superfici con cui erano realizzate le figure della *Vanagloria* "*ex auro, azurro et smaltis distincte*" (che potremmo figuraci lucide come i finti marmi della zoccolatura della cappella degli Scrovegni) può interpretarsi in chiave di una voluta continuità con Padova da parte della committenza viscontea, che veniva a creare, per così dire, una "linea orizzontale" dell'operato di Giotto in Italia settentrionale.[94]

Spettò ad Azzone la dotazione di una cappella di corte del palazzo, eretta intorno al 1336. Si tratta dell'attuale chiesetta di San Gottardo in Corte a Milano, in origine dedicata alla Vergine e a san Gottardo. Ad aula unica, suddivisa al suo interno in tre campate da contrafforti cuspidati, presenta la soluzione, tra le prime in Lombardia, della campata presbiteriale a terminazione semi-ottagonale. I rifacimenti di età neoclassica, a opera del Piermarini, hanno completamente sconvolto e snaturato l'antico

---

[92] Si veda in proposito anche la descrizione che ne fa il Giulini (G. GIULINI, *Continuazione delle Memorie spettanti alla descrizione delle città e delle campagne di Milano nei secoli bassi*, Milano 1771) e da ultimo S. BANDERA, *Gli affreschi del tiburio*, in *Un poema cistercense. Affreschi giotteschi a Chiaravalle milanese*, Milano 2010, a c. di SANDRINA BANDERA, con un saggio di MINA GREGORI, p. 35.

[93] F. FLORES D'ARCAIS, *Giotto a Milano*, in *Lombardia gotica …*, Milano 2005, pp. 67-68. "*Sunt hec figure ex auro azzurro et smaltis distinte in tanta pulchritudine et tam subtili artificio, sicut in toto orbe terrarum non contigeret reperiri*", "Queste figure sono state dipinte con oro, azzurro e smalti in tal grande bellezza e con tanta raffinata maestria che pari non se ne poteva trovare su tutta quanta la terra". GUALVANEI, *Opusculum…*, 1938, pp. 16-17.

[94] Come ha recentemente chiarito Serena Romano i Visconti e gli Scrovegni erano uniti da relazioni famigliari, suggellate da matrimoni tra Visconti, Fieschi e Scrovegni. Queste suggestive ipotesi, ancora in corso di studio, sono state esposte durante una lezione di Serena Romano tenutasi all'Università Iulm il 3 marzo 2010. Cesare Cesariano, nel Quattrocento, descrivendo le decorazioni pittoriche tre e quattrocentesche nel Castello di Pavia (alle quali aveva preso parte anche Pisanello) confronta la lucentezza delle superfici con gli affreschi di San Giovanni in Conca a Milano, cappella gentilizia viscontea, riferendosi probabilmente alle *Storie di san Giovanni Evangelista* oggi ridotte a pochi frammenti depauperati, strappati e trasportati su tela, conservati alla Pinacoteca del Castello Sforzesco di Milano. Si trattava di un ciclo pittorico raffinatissimo, cui misero mano artisti educati su Giotto e su Simone Martini. L'effetto lucido, in antico, della superficie di questi affreschi, particolarmente là dove venivano resi i finti marmi, era dovuto a una tecnica di preparazione dell'intonaco già in uso nell'antica Grecia e a Roma, di cui riferisce Vitruvio, e che consisteva nella sovrapposizione di diversi strati di intonaco sottili, stirati con ferri freddi quando il colore era ancora fresco (questo procedimento serviva a fondere i colori impastando tra loro le venature) e infine, a colore asciutto, passati con ferri caldi. Dei ferri rimangono ancora tracce nella cappella degli Scrovegni, dove questa particolare tecnica è utilizzata nella zoccolatura e nei dettagli marmorei del ciclo. MARCI VITRUVII POLLIONIS, *De architectura libri decem*, VII; A. GUGLIELMI - F. CAPANNA, *L'intonaco giottesco per la realizzazione dei finti marmi: riflessioni e comparazioni sui procedimenti esecutivi*, in "Bollettino d'Arte", *Giotto nella cappella degli Scrovegni: materiali per la tecnica pittorica*, 2005, p. 73 e sgg.

palazzo dell'Arengo,[95] nonché l'antica facciata in origine a capanna con rosone e portale a tutto sesto della cappella, mantenendo la celebre torre campanaria a pianta esagonale slanciata e sottile, conclusa dai due ordini di logge.[96] La torre, di un'accesa policromia, è caratterizzata dal contrasto tra l'utilizzo del cotto, con cui sono realizzati i mattoni e gli archetti pensili intrecciati, e il marmo bianco, con il quale sono messi in risalto elementi strutturali e decorativi quali le paraste e le arcate, a sottolineare lo slancio verticale e il coronamento della torre, opera dell'architetto cremonese Francesco Pegorari, commemorato da una lapide posta alla base del campanile, datata 1336. Dell'antica decorazione dell'edificio, oltre alle suggestive descrizioni di Galvano Fiamma che tramandano lo sfarzo degli ornamenti pittorici "a oro e azzurro" e degli arredi, come le cortine metalliche tempestate di gemme dell'altare maggiore, i molti altari ricoperti di paliotti di sete tessute d'oro e i due pulpiti di avorio, ci rimane il lacerto di una vasta *Crocifissione*, un tempo sulla parete esterna del campanile, a destra dell'attuale entrata (area probabilmente corrispondente, in antico, a una zona dell'edificio protetta da una copertura) scoperta nel 1929 sotto scialbature, strappata nel 1953 da Mauro Pelliccioli, trasportata su tela e quindi ricollocata sulla parete di fondo della chiesa e restaurata nel 1986.[97] La lunga e dibattuta questione critica relativa all'affresco, gravemente deperito, è tuttora aperta; appare tuttavia convincente il riferimento dell'opera a pittori giotteschi attivi in Lombardia in collaborazione con artisti locali, forse sullo scorcio del quarto decennio del Trecento,[98] **fig. 11**. Non cessa di stupire il confronto tra la profilatura dei piedi del Cristo, ancora ben visibili, e quella dei piedi del Cristo nella *Crocifissione* affrescata nella Sala Capitolare della basilica inferiore di Assisi dall'allievo assisiate di Giotto, Puccio Capanna.[99]

fig. 10 cd

fig. 12 cd

---

[95] Trasformato nel Palazzo Reale che si affaccia sulla piazzetta del Duomo.

[96] In antico assai simile a quella trecentesca di San Giovanni in Conca, demolita.

[97] GUALVANEI, *Opusculum…*, 1938, pp. 16-17; S. BANDERA, *Giotto e i Visconti*, Milano 1986; BANDERA 2010, p. 37.

[98] Come osserva Sandrina Bandera, l'azzurro per lo sfondo (forse azzurrite) era steso su di una base di morellone, tecnica che non conosce precedenti in Lombardia, come l'uso delle punzonature, di matrice toscana, che ha origine con Simone Martini (*Maestà*, Palazzo Pubblico di Siena, 1315). BANDERA 2010, p. 37. La storia critica di questo imponente affresco, di 4,48 m. per lato, che Carlo Volpe descriveva come "uno dei più strepitosi Calvari realistici dell'arte padana", assegnandolo a pittori lombardi, e che Liana Castelfranchi interpreta come "un imponente tabellone votivo", è tuttora al centro degli studi e di un acceso dibattito. Assegnato di recente da Francesca Flores d'Arcais a pittori lombardi educati sul tardo Giotto, e a Giotto stesso da Carla Travi (la quale vi riconosce la presenza dei committenti, Azzone Visconti e la moglie Caterina di Savoia-Vaud), l'affresco è stato assegnato a Puccio Capanna dalla Castelfranchi e al giovane Giottino da Luciano Bellosi (che ha ripreso un'ipotesi già di Luigi Coletti). Si tratta certo di un'opera di ascendenza toscana compiuta con aiuti lombardi, come ha limpidamente riassunto Roberto Cassanelli, assegnabile probabilmente agli anni Quaranta. Recenti studi di Serena Romano in corso di pubblicazione (esposti al convegno *L'artista girovago*, Università di Losanna, 7-8 maggio 2010) hanno chiarito che la figura di Azzone, a sinistra dell'affresco, in un punto ormai illeggibile, non poteva esistere per la presenza in quello stesso punto della testa della Vergine svenuta e sorretta, di cui si intuisce ancora bene la forma dell'aureola, e per la presenza di figure a sinistra che la sorreggono, ben visibili in una foto dell'affresco precedente gli strappi, conservata presso il Civico Archivio Fotografico di Milano. Per le questioni critiche qui brevemente accennate vedi L. COLETTI, *Contributo al problema Maso-Giottino*, in "Emporium", XCVI, 1942, p. 460 e sgg.; C. VOLPE, *Il lungo percorso del "dipingere dolcissimo e tanto unito"*, in *Storia dell'arte italiana*, vol. V, Torino 1983, pp. 288-304; L. CASTELFRANCHI VEGAS, *Presenze toscane nella pittura lombarda della prima metà del Trecento*, in "Prospettiva", 53-56 (1988-1989), pp. 153-155; L. BELLOSI, *Giottino e la pittura di filiazione giottesca intorno alla metà del Trecento*, in "Prospettiva", 101-103 (2001), p. 30; R. CASSANELLI, *Milano* in *La pittura in Lombardia. Il Trecento*, Milano 1993, p. 29 e sgg. ; C. TRAVI, *Giotto e la sua bottega a Milano* in *Il più Sovrano Maestro stato in dipintura*, a c. di ALESSANDRO TOMEI, Milano 2009, pp. 241-251; FLORES D'ARCAIS 2005, pp. 67-73.

[99] Questo confronto si deve a Liana Castelfranchi, CASTELFRANCHI 1988-1989, p. 154, figg. 2-3; vedi anche CASSANELLI 1993, pp. 29-32, e figg. 19-25, pp. 23-27.

Assieme a Giotto giunse a Milano lo scultore pisano Giovanni di Balduccio, allievo di Giovanni Pisano, chiamato probabilmente a realizzare la tomba della madre di Azzone Beatrice d'Este, defunta nel 1334, la cui arca, già nella chiesa di San Francesco Grande di Milano, è andata perduta.

Finissimo interprete della vena più francesizzante e gotica della scultura toscana, Giovanni di Balduccio, operoso dal 1335 ca. al 1339 all'arca di San Pietro Martire (tuttora conservata nella cappella Portinari, nella chiesa domenicana milanese di Sant'Eustorgio), importò in Lombardia la struttura dell'arca a tutto tondo. A lui si deve probabilmente la diffusione della struttura funeraria a baldacchino, sorretta da colonne, con l'arca sormontata da angeli reggi-cortina e il tabernacolo decorato con santi,[100] (**fig. 56**). L'opera di Giovanni di Balduccio influì molto sulla produzione scultorea milanese dell'epoca, particolarmente sui maestri Campionesi, coi quali lavorò a più riprese. Chiari riflessi del suo stile si incontrano a Monza nell'opera tardo trecentesca di Matteo da Campione, impegnato alla realizzazione della basilica di San Giovanni Battista.[101] **fig. 13 cd**

A livello pittorico, del momento di Giotto non rimane più nulla. Ciò che resta di questa stagione sono le tracce che lasciano le fonti e i riflessi della presenza del maestro fiorentino e del suo seguito a Milano in imprese decorative successive restituite dal tempo. Date le scarse testimonianze pittoriche trecentesche, onde comprendere i filoni della cultura figurativa in Lombardia dopo Giotto, soprattutto nell'area intorno a Milano e pertanto anche a Monza e in Brianza, non si può prescindere dal citare almeno due cantieri di fondamentale importanza: l'abbazia cistercense di Chiaravalle e la basilica umiliata di San Pietro di Viboldone.[102] Alla congiuntura filotoscana promossa dal mecenatismo visconteo di questo altissimo momento prese parte forse un grande allievo di Giotto, Stefano fiorentino.[103]

---

[100] C. BEBA GADIA, *I maestri Campionesi*, in *Lombardia gotica…*, 2005, pp. 121-123.

[101] Giovanni di Balduccio fu impegnato con collaboratori locali alla realizzazione dell'arca di Azzone Visconti in San Gottardo in Corte (1342-1346) e alla perduta facciata della chiesa demolita di Santa Maria di Brera (1347). Egli fu inoltre operoso con aiuti al monumento funerario di Lanfranco Settala in San Marco di Milano, nonché alla realizzazione, in collaborazione coi maestri Campionesi, alle sculture di Porta Ticinese e di Porta Nuova. Per la figura e l'opera di Matteo da Campione vedi VIII.

[102] Vale a dire appartenente alle sue origini all'ordine degli Umiliati.

[103] Vasari (benché fonte poco fedele per il XIV secolo) menziona Stefano attivo per Matteo Visconti. Se la notizia dello storico aretino è corretta, il soggiorno di Stefano poté svolgersi tra il 1339, anno della morte di Azzone, e il 1349, anno in cui è menzionato a Firenze. Stefano è citato nel 1349, secondo Taddeo Gaddi, tra i migliori artisti attivi a Firenze, per l'esecuzione di una pala per San Giovanni fuorcivitas a Pistoia. Possiamo immaginare che Stefano dipingesse entro quel filone giottesco che Giorgio Vasari definisce "dolcissimo e tanto unito", di cui si possono riconoscere gli esordi negli affreschi del 1315 ca. della cappella della Maddalena in San Francesco ad Assisi (basilica inferiore) e che associava a colori fusi e chiarissimi una perfetta sintesi tra forme e volumi concepiti entro spazi prospetticamente resi con rigore quasi matematico, con un effetto di naturalismo sorprendente. Michelangelo da Cristofaro da Volterra (fine XV secolo) menziona Stefano fiorentino attivo a un lavoro nel Camposanto di Pisa, che letture successive della fonte chiariscono con l'*Assunzione della Vergine*. (MICHELANGELO DA CRISTOFARO DA VOLTERRA, *Le mirabili et inaldite bellezze e ornamenti del Camposanto di Pisa*, fine XV sec., ripubblicato in I. SUPINO, *Il Camposanto di Pisa*, Firenze 1896, p. 301 e sgg.). È comunque bene osservare che Ghiberti, fonte assai attendibile, tra i vari lavori di Stefano non cita l'affresco pisano, pur menzionando la presenza di Stefano ad Assisi nella basilica inferiore e quindi non limitandosi alle opere fiorentine. Per un riassunto delle fonti e dei documenti relativi a Stefano vedi C. TRAVI, *Per Stefano fiorentino: problemi di pittura tra Lombardia e Toscana intorno alla metà del Trecento*, in "Arte Cristiana", 814-816 (2003), pp. 158-159.

A Chiaravalle, nel tiburio della torre nolare[104] della chiesa abbaziale (ossia lungo le quattro pareti della struttura architettonica cistercense sulle quali si innesta il tamburo della cupola), le quattro scene *Post resurrectionem della Vergine*,[105] da poco restaurate, presentano unità e adesione al linguaggio pittorico giottesco, frutto probabilmente del maestro principale che condusse l'impresa e che dipinse l'*Assunzione e Glorificazione di Maria*. Questa, in particolare, è stata più volte confrontata con l'*Assunzione della Vergine*, oggi perduta ma testimoniata da fotografie, affrescata nel Camposanto di Pisa. Si tratta molto probabilmente di opere di un medesimo autore che si identificherebbe con Stefano fiorentino.[106] Le decorazioni giottesche della torre nolare di Chiaravalle si inseriscono nell'intervento di riqualificazione dell'edificio (cui corrispose forse l'edificazione stessa della torre) promosso dall'abate filovisconteo Egidio Biffi, tra il 1339 e il 1354.[107] Ciò che è importante osservare per questi affreschi è la cultura post-giottesca a cui appartengono, attenta alle trame finissime delle punzonature, all'eleganza delle vesti seriche e all'aria cortese di un'"umanità dalle lunghe ossa, soffusa di un'aristocratica unzione".[108] È bene comunque assumere particolare cautela nelle proposte identificative, laddove le presenze non siano accertate da documentazione d'archivio. **fig. 14 cd**

Gli affreschi giotteschi staccati, e pertanto impoveriti, dell'absidiola settentrionale dell'abbazia di San Giovanni a Vertemate, recentemente riesaminati nella bella decorazione del sottarco a inserti cosmateschi e teste, pur riflettendo una cultura in Lombardia chiaramente nutrita di insegnamenti toscani e assisiati, andrebbero studiati credo con più cautela prima di riferirli con sicurezza a Stefano. La stessa prudenza andrebbe mantenuta anche per gli importanti affreschi tornati alla luce solo nel 1999, a seguito di interventi di restauro, nella cappella del Castello di Cassano d'Adda, residenza della Curia Arcivescovile di Milano, dal 1348 passata in proprietà a Giovannolo Mondella, dove Giovanni Visconti sostò in diverse occasioni, tra il 1331 e il 1351.[109] La cappella presenta ancora tracce decorative (ben confrontabili stilisticamente con quelle di Vertemate) su tre delle quattro pareti, decorate con *Storie dell'Antico e del Nuovo Testamento*. In particolare si riconoscono un *Mosè che riceve le tavole della Legge* e frammenti di un'*Adorazione dei Magi*; porzioni di una *Glorifi-*

[104] La cui forma slanciata e la policromia giocata sul cotto rammenta opere quali il campanile del Pegorari a San Gottardo in Corte e il Torrazzo di Cremona, differenziandosi tuttavia per la scansione strutturale dei volumi, che conferiscono una forma piramidale alla torre, assottigliandosi verso l'alto.

[105] Secondo il racconto di Iacopo da Varagine.

[106] Resta ancora da verificare su basi documentarie l'identificazione di Stefano con l'autore dell'*Assunta* pisana e dell'*Incoronazione della Vergine* di Chiaravalle. La paternità a uno stesso artista dei due affreschi si deve a Longhi; R. LONGHI, *Fatti di Masolino e di Masaccio*, in "La Critica d'Arte", XXV-XXVI, 1940, pp. 145-191, ripubblicato in *Edizione delle opere complete di Roberto Longhi*, VIII/I, Firenze 1975, nota 4, pp. 46-47.

[107] BANDERA 2010, p. 31 e sgg.

[108] BELLOSI 2001, op. cit. p. 31.

[109] Queste opere sono state recentemente riferite a Stefano fiorentino da Carla Travi. C. TRAVI, *Pittura del Trecento in Brianza. Novità e riscoperte* (parte I), "Arte Cristiana", XCIV, 2006, fasc. 833, p. 105 e sgg. ; per gli affreschi di Cassano d'Adda vedi anche R. AULETTA, *Affreschi trecenteschi nella cappella viscontea del Castello di Cassano d'Adda*, in "Bollettino d'Arte", s. VI, LXXXVII, 2002, fasc. 119, pp. 57-68.

cazione della Vergine e di una *Crocifissione*. La decorazione di questa cappella si pone come un'ulteriore testimonianza di cultura giottesca in Lombardia, benché diversa dagli affreschi di Chiaravalle.[110] **fig. 15 cd**

Già eretta nel 1186, la chiesa di San Pietro di Viboldone fu radicalmente ricostruita tra la fine del XIII e la prima metà del XIV secolo. Le campagne decorative, intrise di cultura giottesco - padovana, iniziate probabilmente subito dopo la ristrutturazione (ultimata nel 1348 come informa una lapide in facciata) e databili entro la fine degli anni Quaranta del Trecento, hanno occupato le pareti e le volte a crociera della quinta campata orientale, a cominciare dalla lunetta di accesso all'abside decorata con la *Vergine col Bambino in trono tra santi* presentata a un devoto (probabilmente l'abate Guglielmo Villa), datata 1349, **fig. 16**. In questo affresco si assiste alla fusione tra la volumetria, la spazialità e la finezza coloristica dei panneggi, come scolpiti nell'avorio e cangianti (caratteristiche proprie della più alta lezione giottesca) e l'accentuato decorativismo del trono gotico della Vergine, dipinto in prospettiva, fiorito di pinnacoli e di decorazioni a finto rilievo con elementi a intarsio cosmateschi, entro un gusto importato in Lombardia molto probabilmente dal vecchio Giotto.[111] Se il frescante qui operoso resta per ora anonimo, conosciuto con il nome convenzionale di "Maestro del 1349",[112] tutt'altra sorte è toccata all'artista che dipinge sulle tre pareti restanti il *Giudizio Universale* e i *Dottori della Chiesa entro i loro studioli*, **fig. 17**. Questi affreschi dai colori teneri e preziosi, dalle arie sfumate e dolci, dai trapassi fusi che rammentano un altro grande maestro, Giovanni da Milano,[113] sono riferiti a Giusto de Menabuoi, pittore di cui resta aperto il problema della formazione (di un giottismo apparentemente più padovano che fiorentino) e dell'arrivo in Lombardia. Giusto dovette esercitare una notevole influenza sui frescanti lombardi, compresi quelli degli oratori della Brianza. Del suo soggiorno milanese, conclusosi nel 1370 quando l'artista si trasferì a Padova per mettere mano agli affreschi del Battistero, non conosciamo la data di inizio; si dovette trattare a ogni modo di una presenza fruttuosa, che vide la realizzazione della *Madonna Schiff* del 1363, del trittico della National Gallery di Londra del 1367 ca. e dell'*Annunciazione*, recentemente riconosciutagli, proveniente dalla facciata **fig. 18 cd**

[110] Per l'attribuzione a Stefano fiorentino di questo ciclo vedi anche C. TRAVI, *Alla corte dei Visconti: pittura gotica in Lombardia*, in *Lombardia gotica*…, 2005, p. 157 e sgg.; TRAVI 2003, p. 161 e sgg.

[111] Gli elementi decorativi a finto intarsio comparivano molto probabilmente nelle decorazioni di Giotto a Milano; li ritroviamo infatti nella cappella degli Scrovegni così come nella *Crocifissione* di San Gottardo in Corte e lungo le cornici decorative di San Giovanni in Conca a Milano; a Chiaravalle, fino ai più tardi oratori della Brianza, affrescati come vedremo tra il settimo e l'ottavo decennio del Trecento.

[112] Sebbene riferito da Luciano Bellosi al frescante dell'*Incoronazione della Vergine* di Chiaravalle e dell'*Assunta* di Pisa (*alias* Stefano fiorentino); i confronti proposti da Bellosi chiariscono l'ambito culturale in cui queste opere vennero alla luce.

[113] Giovanni da Milano, pittore di origine comasca – benché si firmi *de Mediolano* o *de Melano* – ebbe prestissimo contatti con Firenze, già dal 1346, e a Firenze e nell'Italia centrale svolse gran parte della sua attività. Alla sua opera giovanile, forse di ritorno dal soggiorno a Firenze del 1346, è riferita la *Madonna col Bambino tra i santi Caterina e Giovanni Battista* a Mendrisio (Santa Maria delle Grazie) a pochi chilometri da Como, oggi Svizzera ma un tempo Lombardia (BELLOSI 2001, pp. 27-28). Egli fu tra i pochissimi lombardi in grado di compiere una suprema sintesi tra lo sfumato degli incarnati dei volti, ribassati di tono e velatamente malinconici (caratteri propriamente lombardi), e la forma, i volumi, il colore e la spazialità toscane, desunte dal contatto diretto con l'opera di Giotto e dei suoi maggiori allievi a Firenze e a Milano e probabilmente con l'attività di Giusto a Viboldone (con il quale, tuttavia, il dare e l'avere sono ancora da chiarire), come mostrano opere quali il *Polittico di Prato* (sesto decennio del Trecento) e gli affreschi da lui compiuti nella cappella Rinuccini in Santa Croce a Firenze (settimo decennio del Trecento).

della chiesa di Santa Maria in Strada a Monza[114] (**figg. 22-23**).

Ad altra personalità artistica, più schiettamente lombarda pur nell'assimilazione del linguaggio giottesco, certo educata a contatto con Giusto, spetta la *Crocifissione* affrescata sulla parete orientale della quarta campata di Viboldone, introdotta da due tondi raffiguranti *Adamo* ed *Eva*, concepita come "arco d'accesso" all'area presbiteriale della chiesa.[115] Questa *Crocifissione* si pone come precedente cronologico, compositivo e stilistico, per una serie di *Crocifissioni* affrescate sulle pareti di fondo di cappelle e oratori della Brianza, particolarmente per quella dell'oratorio di Solaro (**fig. 27**). **fig. 19 cd**

I cicli di Chiaravalle e di Viboldone, assieme alla *Crocifissione* di San Gottardo in Corte a Milano, ai frammenti con *Storie di san Giovanni Evangelista* provenienti da San Giovanni in Conca e agli affreschi della cappella di Cassano d'Adda, sono solo alcune testimonianze dell'alto filone culturale fiorito a Milano e nel contado tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta del Trecento, già frutto di un connubio tra la cultura giottesca e quella locale. A Monza si conservano tracce importanti di questo momento. Nel lacerto ad affresco con *Crocifissione*, dipinto sulla parete archiacuta un tempo corrispondente probabilmente alla parete dell'altare dell'antica cappella dei SS. Magno e Maddalena consacrata nel 1346,[116] oggi adiacente la Sagrestia Nuova della basilica di San Giovanni Battista, la bellezza dei tratti del volto e della profilatura del corpo di Cristo (prossimi alla cultura giottesca di Chiaravalle), associati alle figure angeliche meno raffinate nell'esecuzione del disegno preparatorio (particolarmente l'angelo di sinistra), suggeriscono ancora la particolare cautela con la quale è necessario affrontare il tema dell'eredità di Giotto in Lombardia, cui presero parte maestri ancora avvolti nell'anonimato,[117] **fig. 21**. **fig. 20 cd**

L'*Annunciazione* oggi custodita nel Museo e Tesoro del Duomo di Monza, affrescata in origine ai due lati della lunetta archiacuta del portale di Santa Maria in Strada, è stata recentemente attribuita a Giusto de Menabuoi, probabilmente attivo a Monza in un momento successivo alle decorazioni di Viboldone, poco prima della partenza per Padova.[118] La volumetria e il naturalismo giotteschi delle figure dell'Arcangelo e della Vergine, dalle delicatissime sfumature dell'incarnato ottenute ad affresco, sono ancora apprezzabili nonostante il grave impoverimento della pellicola pittorica causato da secoli di acqua piovana e infine dallo strappo.[119] Il vano voltato ombreggiato che si

---

[114] Per una presentazione di questo affresco vedi oltre nel testo, per l'attribuzione di quest'opera a Giusto vedi la nota 118.
[115] CASSANELLI 1993, pp. 40-41.
[116] Anch'essa recentemente riemersa, parte di un antico ciclo con *Storie della Passione di Cristo*. C. TRAVI, in M. GREGORI, *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'alto Medio Evo al Neoclassicismo*, Milano 1993, p. 237; G. MULAZZANI, *Il recupero degli affreschi nell'antica sagrestia del Duomo di Monza*, in *Cinque secoli di pittura a Monza*, Milano 1997, pp. 29-30; TRAVI 2006, p. 108; CASSANELLI 2008, p. 94.
[117] Anche per questa Crocifissione è stato recentemente invocato il nome di Stefano fiorentino. Vedi particolarmente TRAVI 2006, p. 105 e sgg. Da ultimo, per una panoramica critica, vedi CASSANELLI 2008, pp. 93-94.
[118] Questa attribuzione si deve ad Andrea Luigi Casero, confermata da Liana Castelfranchi (*cfr.* R. CASSANELLI *Dalla conquista longobarda al tramonto del dominio visconteo* in *Storia della Brianza. Le Arti*, Oggiono 2008, pp. 105, 131, nota 81). Il saggio di A. L. CASERO, *Prima di Padova. Giusto de Menabuoi a Monza*, è in corso di pubblicazione, forse, su "Arte Lombarda".
[119] Per queste osservazioni ringrazio Andrea Luigi Casero. Vedi anche A. LUCCHINI, *Gli affreschi del Trecento. Il restauro*, in *La Chiesa e il Convento di Santa Maria in Strada a Monza*, AA.VV., Cinisello Balsamo 2001, p. 94.

apre alle spalle della Vergine, entro l'antica struttura a baldacchino che la ospitava, emerge dallo sfondo a pastiglia d'oro[120] sul quale si stagliava anche l'Arcangelo. Lo sfondo è costituito da una scacchiera a bottoni impressi che incornicia tondi con petali quadrilobi e foglioline naturalistiche al centro.[121] L'effetto d'insieme dell'affresco doveva presentarsi assai simile alla pittura su tavola, **figg. 22-23**.

La chiesetta di Santa Maria in Strada (dall'antico nome della via sulla quale si affaccia, la *contrada Strata* o di Strada) sorse a metà del Trecento per volere di alcuni terziari francescani[122] nelle forme tipiche dell'architettura mendicante e proprie dell'oratorio ad aula unica con copertura a capriate e abside a terminazione piatta.[123] La facciata con terminazione a capanna, scandita da tre cornicioni orizzontali, caratterizzata da una complessa quanto ricchissima decorazione in cotto di cui resta originale la metà superiore, è ancora parzialmente testimoniata da fotografie scattate prima dei rifacimenti e completamenti in stile del 1870. Nelle forme, ispirate alla facciata di San Marco a Milano, è possibile vedere il passaggio della chiesa dai terziari francescani agli agostiniani di San Marco, avvenuto nel 1393. Al di sopra del portale archiacuto, la cui cornice era meno aggettante rispetto a come si presenta nelle forme attuali, correva una fascia a nicchie gotiche già parzialmente perdute con gli interventi di età borromaica (integrate a fine Ottocento) entro le quali dovevano comparire figure dipinte di santi con aureole dorate, stagliati su sfondi di cielo azzurro, oggi ridotti a pallide tracce.[124] La fascia superiore rimasta fortunosamente intatta è decorata completamente in cotto: una cornice a formelle la scandisce in tre parti, incorniciando le due bifore gotiche archiacute a lato dell'ornatissimo rosone centrale, certo ispirato a quello progettato da Matteo da Campione per San Giovanni Battista. La facciata è completata da una cornice a doppio spiovente con archetti pensili intrecciati e da una nicchia centrale, affiancata da due oculi, entro la quale era collocata una *Vergine col Bambino* in pietra di forme quattrocentesche ispirate al gotico francese, affini a un gruppo di sculture eseguite per il cantiere del Duomo di Milano tra il 1430 e il 1450. Oggi la scultura è conservata presso il Museo e Tesoro del Duomo di Monza.[125] Le tracce pittoriche che restano dovrebbero essere indizio di campagne decorative che potevano estendersi alle pareti interne dell'edificio, il cui antico aspetto è andato perduto sotto i pesanti interventi di età barocca.

figg. 24, 25, 26 cd

---

[120] La cosiddetta "pastiglia d'oro" era ottenuta con gesso misto a colla animale lavorato con formelle, dorato con la stesura solitamente di una terra collosa sulla quale veniva applicato l'oro in foglia.

[121] Per queste osservazioni ringrazio ancora Andrea Luigi Casero, che mi ha mostrato le fotografie Pozzi scattate a luce radente.

[122] Un documento datato 3 ottobre 1348 informa che un gruppo di terziari francescani monzesi domanda all'arcivescovo Giovanni Visconti di poter trasformare in oratorio alcuni loro possedimenti ubicati nella *contrada Strata.* I terziari francescani, altrimenti detti frati della Penitenza, erano secolari che vivevano secondo lo spirito di vita francescano. La presenza di questi frati della Penitenza è attestato a Monza solo a partire dal Trecento, sebbene il primo insediamento francescano sia attestato nel 1233. Vedi R. MAMBRETTI, *Gli insediamenti francescani nel territorio della custodia di Monza (secoli XIII-XIV)* in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo, 1983, pp. 81, 84. Vedi anche M. COLOMBO - G. MARSILI, in *La Chiesa e il Convento di Santa Maria in Strada a Monza*, AA.VV., Monza 2001, p. 23 e sgg.

[123] *Cfr*. VIII.

[124] Di cui è arduo intuire la datazione, ma forse quattrocenteschi.

[125] La statua oggi in facciata è una copia. Si veda F. TASSO, *La Madonna con Bambino di S. Maria in Strada a Monza,* in "Studi Monzesi", 9 (1995), pp. 31-38.

VI

Gli oratori: testimonianze artistiche di corte nell'età di Bernabò Visconti

L'oratorio lombardo, luogo di preghiera (in latino *oratorium*, da *oro*, pregare), era strutturato generalmente ad aula unica con copertura lignea a vista, o a navata voltata a crociera, che immettevano attraverso un arco trionfale (o una porzione voltata a botte) in una cappella absidale piatta e voltata a crociera o absidata a catino. A questa tipologia architettonica, che trova probabilmente origine nella cappella degli Scrovegni di Padova,[126] aderiva sostanzialmente la cappella signorile di San Gottardo in Corte e Milano, ponendosi come probabile modello di riferimento per gli oratori sorti nella seconda metà del Trecento in Brianza su committenza viscontea o su committenza di ricchi personaggi gravitanti attorno alla corte milanese di Bernabò e alla corte pavese di Galeazzo II Visconti. Come visto, anche la chiesetta di Santa Maria in Strada a Monza, che aderiva in origine a questa tipologia architettonica, nacque come oratorio su volontà dei frati terziari monzesi a metà del Trecento.

L'oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina a Solaro, dedicato ai santi protettori dei committenti, Ambrogio Birago, consigliere di Bernabò Visconti, e sua moglie, Caterina degli Amizoni, venne fatto erigere, come informano dei documenti, tra il 1363 e il 1367.[127] Si tratta del primo oratorio affrescato della Brianza conservato.

L'esterno è a mattoni a vista su alto zoccolo, con facciata a capanna ornata da una cornice a beccatelli che prosegue lateralmente (ritmata dai contrafforti laterizi che scandiscono l'edificio) e da un rosone; il portale con arco a tutto sesto è frutto di un intervento di restauro. L'interno è costituito da un ambiente ad aula unica voltato a crociera; la cappella presbiterale, voltata anch'essa a crociera e a terminazione piatta, è introdotta da un breve accesso voltato a botte,[128] **fig. 27**.

La decorazione pittorica ad affresco, oggi completamente perduta sulla parete destra della prima campata e parzialmente perduta sulla parete sinistra, dovette compiersi a partire dal 1367, termine della costruzione dell'edificio. Essa si estendeva in origine senza soluzione di continuità coinvolgendo l'intero ambiente, probabilmente percorso da una zoccolatura dipinta a colonnine corinzie alternate a colonnine doriche su fondo celeste, come lascia ancora intravedere la scena delle *Tre Marie al Sepolcro* dipinta sulla parete destra dell'accesso voltato a botte. Alla base della parete presbiteriale compare invece una decorazione a fasce contromerlate rosse su campo bianco, decorate con trifogli, che prosegue sull'altare: si tratta dello stemma della famiglia nobile dei Birago, come chiarisce anche una lapide conservata.

---

[126] Sebbene la cappella degli Scrovegni sia voltata a botte, mentre l'uso trecentesco della volta a crociera o della copertura con travi a vista in Lombardia è più frequente.

[127] La prima pietra venne posata nel maggio del 1363, mentre il termine della costruzione risalirebbe al 26 marzo 1367. Vedi C. QUATTRINI, *Monza e Brianza*, in *La pittura in Lombardia…*, 1993, nota 32, p. 80.

[128] Vedi da ultimo M.G. BALZARINI, R. CASSANELLI, E. RURALI, *Lombardia gotica*, a c. di ROBERTO CASSANELLI, Milano 2002, p. 146 e sgg.

All'ingresso, sulle vele della crociera, sono affrescate *Storie dei progenitori*: la creazione di Eva, il peccato originale, la cacciata dal Paradiso terrestre e la raffigurazione di Adamo ed Eva intenti a zappare i campi. Queste scene dovevano rappresentare, con il frammento di un *Giudizio Universale* affrescato sulla parete sinistra,[129] un'introduzione iconografica agli affreschi della campata presbiteriale, che raffigurano sulla parete destra, a destra del finestrone, *Storie di Gioacchino ed Anna*, ossia i genitori della Vergine, e sulla parete sinistra, a sinistra del finestrone, *Storie della Vergine*. La lettura degli affreschi della prima campata resta frammentaria e isolata, ma la presenza del *Cristo giudice* sulla parete sinistra e, sul lato destro, una scena tratta dalla vita di Cristo, *Le tre Marie al sepolcro*, potrebbe suggerire l'antica esistenza di *Storie della vita di Cristo* affrescate sulla parete destra della prima campata, oggi ridotta alla sola muratura di mattoni a vista. La volta a crociera della campata presbiteriale, i cui costoloni sono decorati a finte campiture marmoree, ospita gli *Evangelisti in trono*, realizzati in forme monumentali, con colori brillanti e tonalità chiare, assisi con vitalità su troni in prospettiva che rammentano il trono della Vergine del "Maestro del 1349" a Viboldone. La *santa Caterina*, affrescata sulla porzione sinistra della parete destra della campata presbiteriale (sopra la finestra, come sulla parete di fronte, trovano luogo raffinate figure monocrome di Profeti), e il *sant'Ambrogio*, affrescato sulla porzione destra della parete presbiteriale sinistra, introducono alla vasta *Crocifissione* dipinta sulla parete di fondo, incorniciata da una banda a motivi cosmateschi.[130] La *Crocifissione*, pur nello stato generale di degrado dell'oratorio, è ancora discretamente conservata e permette di leggere la composizione e la realizzazione delle figure, particolarmente i panneggi di cui si intravedono ancora le tonalità tenere dei verdi e dei gialli e la modulazione giottesca delle pieghe, in relazione ai pittori di Viboldone, all'influenza di Giusto de Menabuoi, del "Maestro del 1349" e del frescante lombardo della *Crocifissione*.[131] L'appartenenza all'ambito milanese di questi affreschi, che nella *Crocifissione* e nelle *Storie della Vergine* si possono assegnare al principale maestro e a collaboratori, si misura anche con Giovanni da Milano, la cui affinità si manifesta nelle tipologie dei volti e degli incarnati (del Cristo crocifisso in particolare) fortemente chiaroscurati e su toni generalmente grigi.[132]

figg. 28, 29 cd

L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso fu fatto erigere da Stefano Porro, appartenente a uno dei più antichi casati lombardi e personaggio di spicco della corte viscontea, uomo di fiducia e diplomatico al fianco di Bernabò Visconti e di Galeazzo II Visconti. Prestando servizio sia a Bernabò che a Galeazzo II, Stefano

[129] Dove ai lati del Cristo in mandorla attorniato dai quattro angeli tubìcini si riconoscono a sinistra un gruppo di sante martiri, precedute da santa Caterina d'Alessandria e sant'Agata, e a destra un gruppo di santi martiri preceduti da san Giovanni Battista. Le sante (particolarmente la santa Caterina) si presentano stilisticamente affini ai raffinati busti di sante, entro cornici lobate, del sottarco della cappella absidale sinistra della chiesa di San Pietro Martire a Monza.

[130] Questi motivi decorativi, come già esposto, furono introdotti molto probabilmente da Giotto e dai suoi tardi allievi a Milano.

[131] E non mancano, a mio avviso, anche contatti stilistici con Bologna come sembra suggerire il volto della Santa Caterina affrescata sulla parete sinistra della prima campata in uno stile che richiama i volti ovali dai menti appuntiti e le espressioni dolci delle Madonne di Vitale da Bologna.

[132] Vedi CASSANELLI 1993, p. 62.

Porro visse per diversi periodi a Milano (in zona Porta Romana, nel sestiere di Bernabò) e a Pavia, fu capitano delle milizie al fianco di Galeazzo II e divenne suo *secretarius*, ossia membro del Consiglio Segreto. Con la carica di *secretarius*, Stefano Porro si recò come ambasciatore presso l'imperatore Carlo IV di Boemia nel 1367.[133] L'anno successivo, il 27 agosto del 1368, nel giorno in cui Carlo IV firmava il trattato di pace con i Visconti, Stefano veniva eletto conte palatino. All'apice della propria carriera decise di erigere questo oratorio con la funzione di cappella privata annessa al palazzo. Sia sulla lapide che sulle suppellettili liturgiche, con le quali dotò la chiesa, datate 1369, il conte si firmò con il titolo visconteo di *secretarius*, come si evince da un calice conservato presso il Museo di Arti Applicate di Milano: "MCCCLXVIII STEFANOLUS DE PORRIIS FILIUS CONDAM DOMINI BELTRAMI SECRETARIUS MAGNIFICI DOMINI DOMNI GALEAZI VICECOMITIS MEDIOLANI DOMINI GENERALIS."[134]

Dotato di una semplice facciata a capanna con archetti pensili intrecciati lungo gli spioventi, decorata da contrafforti e lesene, da una bifora e dal portale architravato incorniciati da decorazioni a rombi, l'oratorio di Lentate presenta la tipica aula unica con copertura lignea a vista che termina a livello dell'arco trionfale, che apre sulla cappella absidale voltata a crociera.

Il restauro dell'oratorio, condotto a partire dal giugno del 2006, ha permesso di riportare alla luce numerosi dettagli rimasti celati sotto secoli di scialbi e sporcizia, tra i quali spicca la lunetta del portale con il *Vir dolorum* (l'uomo dei dolori, il Cristo morto sorretto dagli angeli) che conserva una delicatezza rosea d'incarnato e manifesta un livello stilistico e qualitativo assai prossimo al *Vir dolorum* affrescato all'interno della tomba parietale di Stefano Porro, collocata sulla parete nord dell'abside. Gli affreschi si susseguono senza soluzione di continuità lungo le pareti dell'aula con quarantatre scene della vita di santo Stefano (**fig. 40**), suddivise in riquadri rettangolari disposti su due fasce, costituendo il ciclo più completo dedicato al santo.[135] I riquadri con *Storie di santo Stefano* sono composti entro uno schema decorativo che prevede uno zoccolo di marmi e mensole in prospettiva con motivi decorativi cosmateschi,[136] sotto al quale pendono tendaggi dipinti damascati a *trompe l'oeil* e una cornice decorativa superiore costituita da una fascia a motivi ad acanto alternati a tondi lobati che inquadrano stemmi. In controfacciata, al di sopra della fascia decorativa, si compongono finte specchiature marmoree dipinte. L'ultima scena della vita

fig. 30 cd

fig. 31 cd

[133] F. VENTURINI, *Gli affreschi trecenteschi dell'oratorio di S. Stefano in Lentate sul Seveso*, in "Ca' de Sass", 87, 1984, pp. 25-29; L.M. GALLI, *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso*, in "Terra Ambrosiana", 1992, pp. 74-78; CASSANELLI 1993, p. 62. Per queste e ulteriori notizie vedi in particolare: L.M. GALLI MICHERO, *Storia della committenza e della decorazione pittorica*, in AA. VV. *L'oratorio di Santo Stefano a Lentate sul Seveso. Il restauro*, Cinisello Balsamo, Milano 2007, pp. 11-13.

[134] "1369 Stefanolo de' Porri figlio del fu signor Beltramo *secretarius* del magnifico signor generale Galeazzo Visconti di Milano". GALLI MICHERO 2007, pp. 11-13.

[135] Esteso alla parete della controfacciata.

[136] Ai riquadri superiori sono dedicate le scene della vita terrena del santo, a quelli inferiori le scene della vita ultraterrena. Una simile decorazione si incontra nella cappella di San Giovanni Battista in San Salvatore a Brescia del 1375, attribuita al Maestro di Lentate. GALLI MICHERO 2007, p. 25.

del santo è disposta a sinistra sull'arco trionfale, la cui superficie pittorica è in gran parte occupata dalla raffigurazione del *Giudizio Universale*, **fig. 32**. La cappella absidale, che ospita sulla parete sinistra la tomba parietale marmorea in stile campionese di Stefano Porro (con la lastra iscritta che descrive la vita e la carriera del *secretarius* visconteo) presenta svariate raffigurazioni improntate alla memoria e alla gloria della famiglia. La più significativa, sulla parete destra, di fronte alla tomba, è la raffigurazione del santo Stefano che riceve da Stefano Porro, inginocchiato con la moglie e i sei figli, il modellino dell'oratorio. Sopra, una schiera di otto angeli reca i simboli della gloria della fortuna e dell'avvenire della famiglia. A questa scena, al di là della finestra, fa seguito quella del san Giorgio che uccide il drago traendo in salvo la principessa. Sulla parete destra, entro la tomba parietale è raffigurato, come dicevamo, un *Vir dolorum* con angeli che recano simboli della *Passione*; al di fuori della tomba, sulla destra, sono dipinti due santi martiri, a sinistra un santo cavaliere che fa da eco compositiva al san Giorgio a cavallo. I tre lunettoni dell'abside, che ospitano le scene affrescate sulle pareti, sono incorniciati da sottili fasce che alternano motivi vegetali a finti tondi marmorei con decorazioni mistilinee. Sia la lunetta della parete destra, che la lunetta della parete sinistra, sono composte su di un alto zoccolo che fingeva, in origine, delle arcate a sesto acuto a *trompe l'oeil* costituite da colonnine con capitelli corinzi, mentre la parete di fondo, che ospita la tipica *Crocifissione* (**fig. 41**) in continuità visiva con le pareti dell'aula dell'oratorio, presenta il motivo del tendaggio damascato disposto sotto alla cornice a mensole. Sulle vele della volta sono affrescate due coppie di *Evangelisti*, i *Santi Ambrogio e Agostino* e un'*Incoronazione della Vergine*.

fig. 33 cd

A questo vasto ciclo, a cui si sono sovrapposti nel corso del XV secolo alcuni interventi pittorici a carattere votivo ed encomiastico, hanno preso parte certamente più pittori. Una delle personalità maggiori, operosa agli affreschi della volta della cappella absidale, si presenta affine a uno dei maestri attivi a Solaro, particolarmente a quello che lavora nelle *Storie di Gioacchino ed Anna*, pittore che si distingue per le figure più volumetriche e intensamente chiaroscurate, dalle espressioni accigliate e severe. Alla lunetta di destra opera un ulteriore artista, anch'egli di cultura milanese, come suggerisce il confronto tra questa scena del *San Giorgio che uccide il drago* e la medesima affrescata nella cappella di San Tommaso d'Aquino (o cappella Visconti) in Sant'Eustorgio a Milano. Si tratta della cultura figurativa cortese dei pittori operosi per una committenza viscontea, o legata alla corte dei Visconti, tra gli anni Sessanta e Ottanta del Trecento. Questi artisti, oltre che alle decorazioni ad affresco, lavoravano nel campo della miniatura organizzandosi in *équipe*s, onde affrontare la complessa decorazione a piena pagina dei codici di lusso manoscritti, religiosi e profani, costituiti da fascicoli di fogli di pergamena bianchissima, fruiti in genere da appassionati bibliofili.[137] Tra i co-

fig. 34 cd

[137] Si poteva trattare di *Libri d'Ore*, ossia di libri di preghiere a uso privato, di romanzi cavallereschi tratti dai cicli arturiani (il *Guiron le courtois* di Parigi, Bilbiothèque Nationale, Nouv. Acq. 5243; il *Lancelot du Lac*, Parigi, Bibliothèque Nationale,

dici milanesi più noti spicca, per il programma decorativo di ogni foglio rispetto all'impaginazione del testo, e per la qualità altissima delle miniature, la decorazione del romanzo arturiano in lingua francese *Guiron le courtois*, appartenuto a Bernabò, notoriamente appassionato di cicli cavallereschi. L'illustrazione di questo codice, databile alla metà degli anni Settanta circa, si pone come suprema sintesi di una cultura di corte internazionale, lombarda e francese. Vi opera, alle pagine più preziose, un maestro insuperato nel panorama lombardo del tempo, il più grande dopo Giusto de Menabuoi e Giovanni da Milano (prima di Giovannino de Grassi), la cui tecnica di stesura pittorica è in grado di ricreare, nell'uso delle acquerellature malva e azzurre, l'effetto traslucido degli smalti francesi *en ronde bosse*,[138] **figg. 35-36**.

L'interesse di Bernabò e di Galeazzo II per la cultura francese, già intenso a partire dagli anni Cinquanta, si spiega, oltre che con la nota politica matrimoniale promossa in direzione della casa reale di Francia, con l'esilio triennale dei due fratelli, avvenuto entro il 1347 a causa di dissensi sorti con lo zio Luchino Visconti, che li vide prima ospiti presso il conte di Savoia, quindi nelle Fiandre presso Caterina di Savoia-Vaud (andata sposa in terze nozze a Guglielmo di Fiandra, conte di Namur) e infine a Parigi, alla corte di Filippo VI di Valois.[139]

Secondo la testimonianza di Paolo Giovio, i due fratelli comparivano in un affresco votivo perduto in San Giovanni in Conca a Milano, vestiti di abiti di broccati alla fiamminga.[140] Ritengo che un lacerto dell'affresco sia testimoniato da una foto scattata prima della demolizione della chiesa, dove si osserva una figura che indossa un lungo abito di broccato. **fig. 37 cd**

Dall'esilio a Parigi – durante il quale poterono certo ammirare l'opera del pittore miniatore Jean Pucelle[141] – Galeazzo e Bernabò, oltre agli abiti, dovettero portare a Milano esemplari di arte francese quali potevano essere dipinti su tavola o su tela, codici

---

ms. 343) e di *Tacuina sanitatis*, di esemplari di letteratura italiana trecentesca, come la *Divina Commedia* e di celebri testi della letteratura latina. Mi limito qui a segnalare alcuni degli esempi maggiori: il *Libro d'Ore* appartenuto a Bianca di Savoia e firmato da Giovanni di Benedetto da Como (Monaco, Staatsbibliothek, ms. clm. 23215); il *Libro d'Ore* detto Latin 757, fatto decorare da Bertrando de' Rossi, consigliere di Bernabò Visconti (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Latin 757); il *Libro d'Ore* detto Smith Lesouëff 22 (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. Smith Lesouëff 22).

[138] Di cui ho proposto l'identificazione con Jean d'Arbois, padre di Stefano da Verona, pittore celeberrimo in ambito visconteo, ma di cui non restano al momento opere firmate (vedi nota 142).

[139] Fu durante la permanenza alla corte di Savoia, durata fino al maggio del 1348, che Galeazzo conobbe la sorella del conte, Bianca di Savoia, che in seguito prenderà in moglie. Vedi F. COGNASSO, *Milano sotto il governo dell'arcivescovo Giovanni*, in *Storia di Milano*, vol. V, cap. XI, Milano 1955, p. 325.

[140] "*Rediere illi Belgarum more brachato habitu sicut vedere est in incolumi adhuc pictura, in eo templo divi Joannis ad Concham: Cosmae et Damiano divis tutelaribus votum solventes*". "Essi ritornarono con abbigliamento di broccato secondo l'abitudine dei fiamminghi, come è possibile vedere in un dipinto ancor oggi esistente, nel tempio di San Giovanni in Conca, mentre sciolgono il voto ai santi protettori Cosma e Damiano". PAULI IOVII, *Vitae duodecim vicecomitum Mediolani principum,* 1549, p. 136. *Cfr*. C. TRAVI, *Maestro delle Storie di san Giovanni*, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, *Pinacoteca*, Tomo Primo, Milano 1997, p. 72.

[141] Pittore miniatore operoso dagli anni Venti in poi a Parigi, educato sull'arte italiana, particolarmente nella resa spaziale, e maestro nell'uso della tecnica di sfumato monocromo cosiddetta a *grisaille*, miniò codici quali il *Breviario di Belleville*, le *Ore di Jeanne d'Evreux*, i *Miracles de Nôtre-Dame*. Questi ultimi, miniati per la moglie di Filippo VI, Jeanne de Bourgogne, furono quasi certamente visti dai due giovani Visconti. Il raggio di influenza dell'opera di Pucelle in Francia fu vastissimo e portò, negli anni Sessanta e Settanta, agli esiti spaziali e naturalistici, ottenuti con la tecnica di stesura a *grisaille*, di Jean Bondol, pittore del re di Francia Carlo V. Vedi E. CASTELNUOVO, *Arte delle città, arte delle corti*, in *Storia dell'arte italiana*, *Dal Medioevo al Quattrocento*, p. 219 e sgg.

miniati, altaroli portatili, oggetti vari di oreficeria ecc.[142]

Agli anni Sessanta del Trecento è riferibile la decorazione della cappella del Crocifisso della chiesa prepositurale dei SS. Gervasio e Protasio a Trezzo sull'Adda, di cui resta oggi una parte di un più ampio ciclo. Di particolare interesse, dal punto di vista stilistico, si pone la *Crocifissione* con la Vergine, il San Giovanni e la Maddalena, accompagnati da Maria di Cleofa e Maria Salomè,[143] a cui è attivo un maestro tipicamente lombardo, dalle espressioni patetiche intense che stravolgono i volti della Vergine, del san Giovanni e degli angeli. Gli accenti esasperati si placano nel volto dell'offerente, inginocchiato innanzi a una santa sorridente. **fig. 38 cd**

L'oratorio di San Ludovico da Tolosa ad Albizzate, località nei pressi di Varese, parte dell'antico Seprio (regione al confine occidentale della Martesana), per la vicinanza geografica agli oratori della Brianza è incluso in questa sede. Semplicissimo nell'assetto architettonico, è ad aula unica con terminazione absidata e presenta una facciata con profilatura a capanna, che odiernamente è frutto di restauri. Come notò Pietro Toesca, al principio del Novecento, la decorazione pittorica in facciata (oggi quasi del tutto perduta), costituita da un timpano affrescato, presentava al centro un rosone con lo stemma visconteo e ai lati le lettere "P.V." che lo stesso Toesca aveva sciolto in Pietro Visconti.[144] L'oratorio fu dunque eretto molto probabilmente per volontà di tale Pietro, appartenente a un ramo della casata milanese viscontea, benché l'identificazione di questo personaggio non sia ancora chiara.[145] L'intenzione del fondatore fu probabilmente quella di dotare questo luogo di preghiera di benefici tali da poter mantenere un cappellano che vi officiasse le messe, cosa che avvenne ufficialmente solo nel 1471 a opera di discendenti di Pietro Visconti, Giovanni Luigi e Franchino Visconti.

---

[142] La circolazione dell'arte francese in Lombardia era favorita inoltre dalla presenza di artisti provenienti dalla Francia, attestati dalle fonti e dai documenti come l'allora celebre – oggi misterioso – pittore originario della Franca Contea Jean d'Arbois, attivo per i Visconti e per i Valois, documentato come primo pittore di Filippo l'Ardito con la carica di *varlet de chambre*, tra Digione, Bruges e Parigi, tra il 1373 e il 1375. Durante il periodo di esilio alla corte del re di Francia, Bernabò e Galeazzo conobbero certamente gli artisti cari ai Valois e, forse, proprio in quell'occasione, entrarono in contatto con Jean, probabilmente già attivo a Parigi nella seconda metà degli anni Quaranta del Trecento. Jean d'Arbois, originario di una regione della Francia orientale confinante con la Borgogna, dovette svolgere buona parte della propria carriera in Lombardia; nel corso degli anni Novanta del Trecento si trovò forse a lavorare a Pavia, dove sembra esserne attestata la morte nel 1399. Questo artista fu padre del pittore Stefano da Verona, la cui formazione è dunque da collocare in Lombardia. Sull'attività dell'Arbois per i Visconti pare non ci siano dubbi grazie alla memoria tramandata da una fonte, il *De Re publica* di Uberto Decembrio, dove il pittore è elogiato dal dotto umanista come un "Apelle dei suoi tempi" assieme a Michelino da Besozzo e a Gentile da Fabriano. Allorquando venne chiamato a operare come primo pittore di corte a Digione, presso Filippo l'Ardito duca di Borgogna, Jean d'Arbois proveniva dalla "*Lombardie*", probabilmente da Milano, polo di attrazione per i pittori dell'epoca (specie se francesi, dato il gusto di Bernabò per la cultura fiamminga e parigina). A Pavia, invece, è attestata la mancanza di botteghe d'artisti, in quanto per condurre le decorazioni nel Castello, Galeazzo negli anni Sessanta e Giangaleazzo negli anni Ottanta furono costretti a richiedere pittori da Mantova. Per un riassunto critico e bibliografico di queste argomentazioni e per una ricostruzione della figura dell'Arbois associata a una proposta identificativa, vedi R. DELMORO, *Jean d'Arbois e Stefano da Verona: proposte per una rilettura critica*, in "ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli Studi di Milano", LVII, 2 (2004), pp. 121-158.

[143] La cappella adibita a cella campanaria della chiesa durante le ristrutturazioni seicentesche ospita anche frammenti trecenteschi di una teoria di santi di epoca precedente. Per un esame di insieme di questa cappella vedi da ultimo F. SCIREA, *Un contributo al Trecento lombardo: i dipinti murali della cappella del Crocifisso nella prepositurale di Trezzo sull'Adda* in *Arte Lombarda*, 144 (2005), pp. 16-27.

[144] E. BELLAPI, *A tu per tu con gli affreschi: incontri con la loro loquacità narrativa nell'incanto di una felice luminosità diffusa*, in *L'oratorio visconteo di Albizzate. La storia, l'edificio, gli affreschi*, Gavirate 2000, p. 39.

[145] D. DALLA GASPERINA, *Storia dell'edificio e dei suoi affreschi*, in *L'oratorio visconteo di Albizzate*…, 2000, p. 15.

La semplicità delle forme esterne contrasta anche qui piacevolmente con la decorazione interna dell'oratorio, che si svolge lungo le pareti laterali e l'abside con differenti tematiche iconografiche e differenti assetti decorativi, frutto probabilmente di tre botteghe operose pressoché simultaneamente nel corso degli anni Settanta. La parete sinistra è occupata da *Storie di san Giovanni*, che si dispongono entro semplici riquadri (come fossero pagine miniate senza una bordura) su tre ordini, comprendendo metà della controfacciata dell'edificio; la stessa cosa avviene per la parete destra e la porzione destra di controfacciata, che ospitano *Storie della vita di san Ludovico da Tolosa*. L'abside, che presenta motivi decorativi cosmateschi lungo l'arco d'accesso e inserti a morbide foglie di acanto entro le specchiature triangolari dell'arco trionfale e negli sguanci delle due finestre del semi-tamburo (ornamenti tipici dell'epoca di ascendenza giottesca), raffigura, nel catino absidale, il *Cristo Pantocratore* tra i *Simboli evangelici* (introdotto dalle due figure di profeti entro oculi a lato sull'arco trionfale) e, nel semi-tamburo, i *Dodici apostoli* disposti quattro a quattro tra le due finestre. **fig. 39 cd**

L'affinità narrativa, e per molti aspetti stilistica, che si riscontra tra gli affreschi delle pareti laterali dell'oratorio di Albizzate e le pareti laterali dell'oratorio di Lentate sul Seveso (affinità che trova un comune denominatore nell'illustrazione dei codici miniati milanesi) permette di riferire a botteghe milanesi anche la decorazione di questo edificio, constatazione che rimanda ai rapporti tra Pietro Visconti e gli artisti operosi a Milano e nel contado. Nell'impostazione architettonica a "scatola prospettica" più suggerita che effettiva delle *Storie di san Ludovico da Tolosa* riscontriamo i tipi fisionomici e il caratteristico gusto "alla moda" che pervade le *Storie di santo Stefano* a Lentate. Si tratta di un medesimo *milieu* culturale.[146]

Gli affreschi degli oratori presi fin qui in esame (compresa la cappella della Prepositurale di Trezzo) nascevano dall'incontro della pittura lombarda del primo Trecento con l'eloquio del tardo Giotto e dei suoi allievi, da un'organizzazione spaziale di più ampio respiro, da una valorizzazione degli aspetti della pittura giottesca più consoni alla sensibilità lombarda, come i colori chiari e smaltati, ereditandone gli elementi decorativi: gli inserti cosmateschi, le morbide volute a foglie di acanto e probabilmente i

[146] Un confronto tra questi cicli decorativi a fresco e i codici miniati, ancora testimoni dell'altissima raffinatezza esecutiva e tecnica, e, generalmente, della propensione ai colori accesi e alle campiture piatte – salvo il "Maestro del *Guiron*" e i pittori miniatori educati sulla sua arte e a contatto con la sua bottega, quali il "Maestro del *Lancelot du Lac*" e Giovannino de Grassi – è imprescindibile onde comprendere la stagione tardogotica di fine Trecento in Lombardia, di poco successiva a quella giottesca e tardo giottesca, di cui reca ancora memoria. Il nome di Anovelo da Imbonate è stato avanzato dalla critica per il pittore che ha messo mano agli affreschi delle vele della cappella absidale dell'oratorio di Lentate sul Seveso e alle decorazioni di Solaro e tuttavia, come per la questione giottesca di Stefano fiorentino, è bene anche qui procedere con la massima cautela, in quanto sotto il nome di questo artista, che si firma nel *Messale* della Biblioteca Capitolare di Sant'Ambrogio (ms. 6) e che minia nel *Messale* di Santa Tecla della Capitolare del Duomo di Milano, si potrebbero celare personalità distinte, certo operose entro una medesima cultura ed entro un'area geografica che comprende Milano e il contado milanese tra gli anni '60 e '90 del Trecento. Sarebbe forse più opportuno studiare questo artista affiancando alle osservazioni stilistiche ricerche d'archivio che possano confermare l'identità di Anovelo o suggerirne di nuove. Nel gruppo di opere attribuite dalla critica ad Anovelo da Imbonate mi limito a elencare: la *Crocifissione* affrescata in San Marco a Milano, il *Trionfo di San Tommaso* e l'*Apparizione di Cristo e san Domenico a un donatore* in Sant'Eustorgio a Milano e la *Crocifissione* dipinta su tavola già in San Giorgio al Palazzo, oggi conservata al Museo Diocesano di Milano. Per un'ampia bibliografia sull'argomento rinvio a QUATTRINI 1993, nota 36, pp. 80-81 e *ibidem*, p. 63.

mezzi busti di profeti con cartigli entro cornici. Venivano meno, generalmente, i significati più complessi e innovativi della lezione di Giotto: la padronanza del disegno, l'armonia interna della forma, l'illusionismo spaziale e un *pathos* più contenuto, conquiste che, agli inizi del Quattrocento, aprirono la strada a Firenze al Rinascimento. Gli "accenti" lombardi si individuano nella resa meno elegante dei profili e delle proporzioni e, per contro, nell'attenzione all'ultima moda degli abiti e delle acconciature di corte con i quali compaiono santi e offerenti. Si tratta di un linguaggio figurativo che contempla gli aspetti più leggiadri del costume dell'epoca, con i quali venivano rappresentate anche scene ambientate in epoche remote, come a Lentate le *Storie della vita di santo Stefano*, il primo santo della cristianità, o dettagli della *Crocifissione* come i cavalieri che indossano armature di moda all'epoca di Stefano Porro. **figg. 40, 41 cd**

Allo stile figurativo di ambito artistico milanese della seconda metà del Trecento, che trova uno dei massimi momenti espressivi nella *Crocifissione* affrescata nella chiesa agostiniana di San Marco di Milano, si può ricondurre la *Crocifissione* alla base del campanile di Santa Maria in Strada, che trova probabilmente una data *post quem* nel 1393, quando la chiesa venne donata, con il convento, dai frati della Penitenza agli agostiniani eremitani di San Marco di Milano.[147] **figg. 42, 43 cd**

L'affresco è situato sulla parete archiacuta settentrionale di un vano ora adibito a passaggio, che comprendeva ulteriori decorazioni tra cui una parziale *Annunciazione* affrescata sulla porzione superiore della parete orientale, sotto alla quale aveva forse luogo una *Fuga in Egitto*. Sotto l'intonaco caduto della parete orientale è emersa la sinopia di un'ulteriore *Crocifissione* iconograficamente concepita con la Vergine che sviene sorretta dalle Marie (le tracce del primo progetto decorativo). Questi affreschi, compresa la sinopia, sono stati scoperti solo negli anni Cinquanta del Novecento.[148] **fig. 44 cd**

La *Crocifissione* monzese, incorniciata da un motivo floreale ripetuto, reca elementi compositivi che la rendono decisamente affine all'esempio del San Marco di Milano. Ciò suggerisce, attraverso la committenza agostiniana della chiesa madre di San Marco, l'arrivo a Monza del frescante di cultura milanese che dovette mettervi mano.

A Giovanni da Milano, che con Giusto de Menabuoi rappresentò un momento di sintesi altissima tra la cultura toscana, giottesco-padovana e lombarda, si ispira profondamente il maestro attivo nell'oratorio di Mocchirolo, l'unico ambiente privato dei suoi affreschi, in quanto, per motivi di conservazione, la Soprintendenza provvide nel 1949 a far strappare gran parte della decorazione della cappella presbiteriale ad opera del restauratore Mauro Pelliccioli.

Gli affreschi strappati, salvo alcuni frammenti decorativi rimasti in loco, vennero ricollocati a Brera, ospitati in un locale appositamente adibito nelle sale della Pinacoteca che ripropone le forme originarie dell'ambiente, ad aula unica coperta a

[147] Vedi F. MILAZZO, *Pittura gotica a Monza*, Associazione Amici dei Musei di Monza, Arcore 2004, scheda, pp. 55-57.
[148] Vedi G. A. DELL'ACQUA - S. MATALON, *Affreschi lombardi del Trecento*, Milano 1963, p. 475; COLOMBO-MARSILI 2001, pp. 35-39.

capriate con presbiterio voltato a botte, benché le condizioni di atmosfera e di luce siano artificiali. La parete di fondo è occupata da una vasta *Crocifissione*, in linea con gli oratori di Solaro e di Lentate. Sulla parete destra, come a Lentate, il committente è inginocchiato con la famiglia in atto di porgere un modellino della chiesa alla Vergine, seduta in trono col Bambino che stende un braccio a benedire l'offerente, mentre con l'altro riceve il dono, **fig. 46**. Sulla parete sinistra sono raffigurati *Sant'Ambrogio che scaccia gli ariani col flagello* e lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina.* Sulla volta, entro una mandorla di luce, è il *Cristo benedicente* attorniato dai simboli evangelici,[149] **fig. 47**. **fig. 45 cd**

Agli affreschi di questo ambiente mise mano, come principale maestro, un pittore operoso per gran parte della sua carriera a Bergamo: Pecino da Nova.

Ricerche d'archivio hanno inoltre permesso di riconoscere nel personaggio dedicatario dell'oratorio il funzionario di corte di Bernabò Visconti Lanfranco Porro, appartenente alla famiglia dei Porro, conti di Lentate e Mocchirolo, di cui faceva parte Stefano Porro, committente degli affreschi dell'oratorio di Lentate sul Seveso.[150] Ciò spiega naturalmente la similitudine che lega la raffigurazione dei rispettivi committenti, realizzata con medesimi schemi compositivi che vedono la famiglia ordinata gerarchicamente, raffigurata inginocchiata sulla parete sinistra nell'atto di pregare, disposta sotto ad una schiera angelica.

L'unitarietà stilistica dell'insieme decorativo di questo oratorio, di livello sorprendente (si osservi la varietà delle fasce decorative a fogliami e tondi a finto traforo e inserti marmorei, alternati a busti di profeti entro cornici stellari) è opera di un pittore particolarmente attento alla pittura giottesca in Lombardia, da cui discende un modellato delicatamente sfumato, un *pathos* stemperato in un'intima dignità, caratteri maturati su Giotto e i suoi epigoni. La cultura di Pecino si manifesta inoltre nella monumentalità delle figure, nella composizione ritmata degli spazi, nell'ordine che scandisce i personaggi e nella profondità prospettica degli scorci, che ne misurano la distanza dai tipici frescanti di area milanese. La *Crocifissione* presenta un'affinità sorprendente con un noto studio di *Crocifissione* di Giovanni da Milano.[151]

Al filone artistico degli oratori della Brianza – e in linea con quanto rimane dei poco studiati profeti del sottarco della cappella absidale destra della chiesa di San Pietro Martire a Monza – appartengono le raffinate decorazioni, a motivi vegetali e floreali, con busti di profeti entro cornici mistilinee e busti di Imperatori e probabilmente di uomini illustri dell'antichità a *grisaille* entro tondi lobati, affrescate sugli

---

[149] C. TRAVI, *Maestro di Mocchirolo*, scheda 70, in *Pinacoteca di Brera. Scuola lombarda 1300-1535*, Milano 1988, p. 69 e sgg.
[150] La notizia che Lanfranco, dal 1378, risultava essere referendario a Bergamo della moglie di Bernabò, Regina della Scala, ha permesso di vedere sotto una nuova luce un ulteriore documento del 1378 che riferisce della partenza per Mocchirolo di Pecino da Nova, pittore attivo assieme a un collaboratore, Michele da Ronco, a un ciclo perduto di *Storie della Vergine* nell'area presbiteriale della cattedrale di Bergamo, nel 1375 e nel 1380. Ulteriori documenti, già da tempo reperiti, relativi a incarichi di notevole rilievo assunti da Pecino a Bergamo, tra il 1364 e il 1404, permettono di riferire a questo importante pittore le decorazioni dell'oratorio di Lanfranco Porro. M. BOSKOVITS, *Terzo quarto del XIV secolo*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Le origini*, Bergamo 1992, p. 303; *Lombardia gotica…*, 2002, p. 160-161.
[151] Berlino, Kupfertstichkabinett, n. 4290.

estradossi e sugli intradossi dei due pilastri laterali d'ingresso alla cappella presbiteriale di San Giovanni Battista a Monza, parte di una più ampia decorazione, già sepolta probabilmente sotto interventi pittorici di età tardogotica e successivamente barocca,[152] **fig. 49**.

fig. 48 cd

[152] Queste tracce decorative degli anni Settanta del Trecento sono state recentemente riferite a Pecino da Nova (per questa attribuzione vedi BOSKOVITS 1992, pp. 301-308; L. GALLI, *Restauro e ritrovamento: novità sugli affreschi dell'oratorio di Mocchirolo* in "Arte Cristiana", LXXIX, 1991, pp. 310-312). Lo stile di Pecino, tuttavia, da quanto si evince dalle fotografie di Mocchirolo, precedenti gli strappi, appare più incisivo. Federico Borromeo, in visita pastorale a Monza nel 1621, riferisce di "pitture molto antiche con oro che decoravano le due pareti laterali e la volta della parte quadrata della cappella absidale", ossia la prima campata, con *Storie del Libro della Genesi*. A quell'epoca la cappella absidale era già stata ampliata della seconda campata (ancora priva di decorazioni) in linea con le esigenze di culto post-tridentine. La testimonianza del Borromeo potrebbe descrivere decorazioni degli anni Settanta del Trecento o più probabilmente, data la profusione degli ori, decorazioni quattrocentesche, in un'unitarietà d'insieme con le due cappelle absidali laterali (vedi la nota 173). FEDERICI DE BONROMEIS, *Status materialis Ecclesiae Collegiatae et curatae Insignis Sancti Ioannis Baptistae Oppidi Modoetiae etc.*, Monza, Biblioteca Capitolare ms 6-B-87, ff. 36v-37r. Per riproduzioni dei profeti del ciclo, più una testa di imperatore, vedi MILAZZO 2004, pp. 28-29 e relativa scheda.

VII

La crisi del ducato dopo la morte di Giangaleazzo. La signoria monzese di Estorre Visconti e il ritorno del duca di Milano.

Alla morte di Giangaleazzo il ducato di Milano cadde in una terribile crisi.[153] Il duca aveva predisposto che alla sua morte la reggenza passasse alla consorte duchessa Caterina Visconti, affiancata dal consigliere di fiducia Francesco Barbavara.[154] La situazione a Milano era tuttavia incerta, sorgevano odi nei confronti del Barbavara da parte di coloro che non avevano ottenuto soddisfazione nelle loro ambizioni, fomentati da chi desiderava un colpo di stato, ossia i nipoti di Giangaleazzo Antonio e Francesco Visconti. Il territorio del ducato era vastissimo e presentava numerosi punti difficili da proteggere, focolai di sommosse nel Veneto, con le città di Padova e Verona, in Emilia, con Bologna e in Toscana, dove la morte del duca di Milano aveva salvato Firenze dall'assedio. Alla notizia della morte di Giangaleazzo si sollevarono ovunque moti di ribellione e il mantenimento delle truppe causò gravi difficoltà finanziarie.[155] I Visconti assistettero a un'emorragia del proprio patrimonio e, innanzi a tali e tante difficoltà, non mancò chi ne traesse profitto: lo stuolo compatto dei nemici della duchessa, capeggiato da Antonio e da Francesco Visconti. Nel tentativo di arginare la politica dei consiglieri fedeli al giovane duca[156] Caterina fece decapitare nel gennaio del 1404 Antonio e Galeazzo Porro, nemici acerrimi del Barbavara. Le teste dei figli del celebre diplomatico *secretarius* di Bernabò e di Galeazzo II Visconti, Stefano Porro, effigiato con la sua famiglia nell'oratorio di Santo Stefano a Lentate, vennero esposte sotto il Broletto Nuovo in Piazza dei Mercanti. La duchessa, a causa dei rivolgimenti a Milano, della fuga del Barbavara e del dominio di Francesco e Antonio Visconti, fuggì rifugiandosi nel Castello di Monza nel giugno del 1404. Nell'agosto, Francesco Visconti riusciva a penetrare nel Castello con la complicità del castellano Giovanni della Pusterla. Fatta prigioniera, Caterina morì nel Castello di Monza in circostanze oscure il 17 ottobre del 1404. La duchessa, con molti onori, fu seppellita nella basilica a lei cara di San Giovanni Battista, nella cappella absidale destra, ossia la cappella consacrata in antico alla Vergine, dove fu rinvenuta, ai tempi del Frisi, la targa di piombo che la commemorava.[157]

---

[153] Le conquiste di Giangaleazzo erano state cruente, l'espansione dei territori sotto il suo dominio fulminea quanto sanguinosa; la crudeltà nella conquista aveva generato odi e sete di vendetta, anche nella stessa Milano, dove i figli e i nipoti di Bernabò desideravano riprendere un potere sottratto con la forza e con l'inganno.

[154] Caterina avrebbe tutelato il figlio primogenito Giovanni Maria, erede del ducato, fino all'età di 21 anni e il secondogenito, Filippo Maria, fino all'età di 15 anni. BARNI 1973, p. 318.

[155] Caterina si trovò costretta a dare in pegno i gioielli del marito nel 1402 e nel 1403 ai ricchissimi banchieri milanesi Giovanni e Borromeo de Borromei, già finanziatori del duca.

[156] Tra i quali dal 1403 il cugino Francesco Visconti, Antonio Porro conte di Pollenzo e il fratello di lui Galeazzo Porro, che facendo leva sulle sue mire puntavano ad esautorare la duchessa (dal 1403 scompare l'accenno al consenso della duchessa nei confronti di Giovanni Maria Visconti). COGNASSO 1955, p. 99.

[157] All'epoca del Frisi la stessa cappella era detta del Santo Chiodo. A.F. FRISI, *Memorie della Chiesa Monzese*, Milano 1777, III, p. 69. Così recita, nella traduzione dal latino la targa: "Qui giace l'illustrissima ed eccellentissima / signora la signora Caterina figlia del signor il signor Bernabò Visconti signore di Milano e / già consorte della buona memoria dell'illustrissimo / ed eccellentissimo signore il signore Giovanni Galeazzo / Duca di Milano e conte di Pavia e di Angera / signore di Pisa, Perugia e Bologna / la quale chiuse il suo giorno estremo / nel 1404 nel giorno di venerdì 17 del mese di ottobre". BARNI 1973, nota 20, p. 319.

Giovanni Maria Visconti, incapace di governare, il 16 maggio del 1412 venne pugnalato mentre si recava a messa presso la cappella ducale di San Gottardo in Corte a Milano.[158]

A Monza, Ottobono Terzi nell'agosto del 1407 liberava Estorre Visconti, figlio naturale di Bernabò, prigioniero nel Castello. Dal 1407 al 1413 Monza fu sotto la signoria di Estorre e in questo periodo rivisse il proprio sogno di autonomia da Milano. La signoria di Estorre mirò, con insuccesso, a conquistare Milano; certo la Brianza con in testa Monza ed Estorre si pose come punto di tensione contro il giovane duca.[159] Filippo Maria Visconti, già conte di Pavia, si proclamava duca di Milano alla morte del fratello e sposava la vedova di Facino Cane, Beatrice Tenda, mentre Estorre e Giovanni riparavano nuovamente nel Castello di Monza. La signoria monzese di Estorre cessò con il ritorno del legittimo duca Filippo Maria Visconti, dopo lunghi mesi di lotte e di assedio e dopo la morte dello stesso Estorre, colpito da una pietra nel cortile del Castello e deceduto il 7 febbraio del 1413.[160]

Con il ritorno del duca di Milano tornarono le concessioni e le donazioni alla basilica di San Giovanni Battista, che durante gli anni della signoria di Estorre doveva aver sofferto, come d'altronde la vita economica in genere a Monza, per le continue guerre e scorrerie nel contado che bloccavano il traffico e il mercato. Alla fine del marzo del 1413 Filippo Maria consegnava al suo segretario e notaio Catelano Cristiani un elenco di beni immobili costituiti essenzialmente da prati coltivabili, un mulino e diritti connessi, destinati alla fondazione di sei cappellanie nella basilica, ufficialmente donati nel gennaio del 1415.[161] Sappiamo inoltre, da questo beneficio, che la basilica possedeva due cappelle appartenute rispettivamente a Bianca di Savoia (nonna di Filippo Maria) e a Caterina Visconti. La cappella di Caterina doveva trovarsi prossima alla facciata della chiesa, attigua al fonte battesimale (la cappella di Santa Caterina, appunto, come ci informa il Giulini), e le due cappelle erano probabilmente unite.[162] Le concessioni di Filippo Maria a San Giovanni non terminava-

[158] Giovanni Maria Visconti, pur affiancatosi a Carlo Malatesta, già uomo di fiducia di suo padre, restava facile mira di ambizioni politiche. Agli inizi del 1407, Antonio e Francesco Visconti si allearono con il temuto condottiero Facino Cane, già fedele a Giangaleazzo e a Caterina, mentre si creava lo schieramento opposto costituito da Jacopo dal Verme, Pandolfo Malatesta, Francesco Gonzaga e Ottobono Terzi. Facino Cane venne battuto da Jacopo dal Verme, che con Ottobono Terzi, nel giugno del 1407, entrava trionfalmente a Milano.

[159] A Rovagnate, nel 1409, le truppe del duca di Milano, guidate da Pandolfo Malatesta, si scontrarono con quelle di Facino Cane, affiancato da Estorre. Lo stesso Facino, ormai governatore effettivo di Milano, puntò su Monza, inviando una spedizione contro Estorre nel 1411, che tuttavia fallì. Facino Cane, immobilizzato dalla gotta, fu colto dalla morte nel maggio del 1412 presso il Castello di Pavia, mentre Estorre e suo fratello Giovanni Visconti entravano trionfanti a Milano.

[160] A condurre la coraggiosa resistenza nel Castello di Monza era stata la sorella di Estorre, Valentina Visconti, che, capitolando il 1° maggio del 1413, si fece concedere dal nipote Filippo Maria ottime condizioni: fu proclamata infatti "governatrice del castello di Monza", assicurò le esequie ufficiali per il fratello a spese del duca di Milano e fece disporre dallo stesso i beni concessi al figlio di Estorre, Francesco, e agli ulteriori discendenti della famiglia, nonché a lei stessa, accolta nelle grazie del duca; lo stesso duca, infine, prosciolse tutti coloro che avevano sostenuto Estorre e Giovanni, tranne coloro che avevano tramato contro le sorti di suo fratello. Filippo Maria prese il possesso del castello il 24 maggio del 1413.

[161] BARNI 1973, p. 328.

[162] G. GIULINI, *Raccolta di notizie intorno a chiese, a monasteri e altri benefici ecclesiastici nello Stato di Milano fondati o ristorati da Sovrani del medesimo*, in *Nel secondo centenario della nascita del conte Giorgio Giulini*, Milano 1916; BARNI 1973, p. 329.

no qui: celebre, e fondamentale per la ricostruzione delle campagne decorative quattrocentesche nella basilica di San Giovanni Battista, è la missiva del 21 aprile 1417 del duca di Milano che acconsentiva alla richiesta da parte dei canonici e dei fabbricieri della basilica di non pagare i dazi sulle entrate dei materiali (oro, lapislazzuli e quant'altro) onde portare a termine decorazioni pittoriche in corso nella cappella della Vergine, la stessa cappella dove, nel 1404, era stata seppellita la madre Caterina Visconti.[163] Filippo Maria, come vedremo, fu il promotore della decorazione della cappella di Teodelinda, all'epoca consacrata a San Vincenzo, e sotto il suo patrocinio si pose probabilmente tutta la riqualificazione dell'area presbiteriale di San Giovanni Battista che, con il Duomo di Milano, e in stretti rapporti con la sua Fabbrica, doveva porsi all'epoca come uno degli esempi più illustri di decorazione sacra.

[163] Il testo della missiva, che include la richiesta dei canonici e fabbricieri, ci è noto solo attraverso la trascrizione del Frisi. FRISI 1794, II, pp. 195-196. *Cfr*. APPENDICE I. *Studi*, la nota 16.

VIII
La basilica di San Giovanni Battista al tramonto del Medioevo

La facciata trecentesca della basilica, cosiddetta "a vento", rivestita da fasce bicrome che si presentavano anticamente a corsi di marmo nero (marmo di Varenna) alternati a corsi di marmo bianco (marmo di Candoglia-Ornavasso)[164] dovette conoscere diversi stadi edilizi e ampliarsi col modificarsi della pianta basilicale nel corso del Trecento, assumendo, prima dell'apertura delle cappelle gentilizie, un aspetto assai prossimo alla facciata a fasce di marmi bicromi della perduta chiesa di Santa Maria di Brera, opera di Giovanni di Balduccio (1347) testimoniata da un'incisione settecentesca nell'opera del Giulini, **fig. 50-51.** **fig. 52 cd**

A una prima soluzione a tre campi, scanditi da pilastri in facciata in corrispondenza delle tre navate della basilica, seguì, col sorgere delle cappelle gentilizie, l'allargamento della facciata a cinque campi.[165]

Nel suo assetto definitivo la facciata si presentava profilata da spioventi degradanti, coronati, in corrispondenza delle terminazioni dei pilastri in facciata, da sei guglie a tabernacolo cuspidate che ospitavano statue.[166] Decorata dal grande rosone inquadrato entro un ricchissimo traforo marmoreo cassettonato, sovrastato da nicchie (al quale si richiamano i sei oculi), e comprensiva del profondo protiro, la facciata si caratterizzava per l'ornato esuberante. **fig. 53 cd**

Nel complesso, la facciata monzese fu opera di Matteo da Campione, come ci informa la lapide a lui dedicata, scolpita a lettere onciali e murata all'esterno della cappella absidale meridionale: "*Hic . iacet ille magnus edificator devotus magister Mattheus de Campiliono qui huius sacro stante* [sic] *ecclesie fatiem edificavit evangelizatorium ac baptisterium qui obiit anno Domini MCCCLXXXXVI die XXIIII mensis maii*".[167] Come riferisce la lapide, Matteo dovette progettare anche il battistero (perduto) e il pulpito, posto sul fondo della navata centrale a sinistra. L'aspetto con cui si presenta oggi il pulpito è frutto di un rimontaggio arbitrario avvenuto al principio del XVIII secolo che, adattandolo alla funzione di sede dell'organo, ne ha allungato la fronte sud con l'aggiunta di due ali laterali "ritagliate" dai lati brevi e ri- **fig. 54 cd**

---

[164] Quasi interamente sostituite dai restauri di fine Ottocento condotti da Luca Beltrami, che all'originaria cromia nera e bianca contrappongono l'attuale cromia verde e bianca, ottenuta con la sostituzione delle lastre di marmo nero con lastre di serpentino verde d'Oira. CASSANELLI 1988, p. 33; *ibidem* V. DE MICHELE, *I materiali lapidei del Duomo di Monza,* p. 128 e sgg.

[165] M. DAVID e S. LOMARTIRE, *Considerazioni in margine ai risultati dell'analisi stratigrafica della facciata del Duomo di Monza*, in *Monza anno 1300…,* Milano 1988, p. 93.

[166] La vicenda delle guglie a tabernacolo con le statue è piuttosto complessa. Esse sorgevano originariamente in cima alla facciata ma vennero demolite, tranne quella di destra, per motivi di instabilità statica nel corso del Sei-Settecento (sono ancora testimoniate in loco dallo Zucchi nel 1613, ma un dipinto nella basilica del Carloni, datato 1739, testimonia già la facciata priva delle guglie). Vennero reintegrate in occasione dei restauri di fine Ottocento. L'unica guglia originaria, che conserva l'antica statua del *San Gregorio Magno*, è quella sull'estrema destra. Vedi R. CASSANELLI, *Nuove prospettive per la storia edilizia del Duomo di Monza*, in *Monza anno 1300…*, pp. 32-33, A. SPIRITI, *Schede di scultura gotica*, in *Monza. Il Duomo…*, Milano 1989, p. 125.

[167] "Qui giace il grande edificatore devoto maestro Matteo da Campione, che, di questa sacro santa chiesa, ha edificato la facciata, il pulpito e il battistero; il quale morì nell'anno del Signore 1396, nel giorno 24 del mese di maggio". Per la trascrizione della lapide, vedi LOMARTIRE 1988, p. 73.

composte.[168] Anticamente il pulpito doveva presentarsi a pianta rettangolare, addossato alle colonne. Il complesso decorativo presenta sull'ambone principale, coronato da un leggio a forma di aquila, su doppio registro a nicchie, la *Déesis* al centro, iconografia di origine bizantina raffigurante il Cristo, accompagnato qui dalla Vergine e da san Giovanni Battista inginocchiati nel registro inferiore; ai lati trovano luogo gli Evangelisti entro nicchie. La struttura è percorsa da una teoria di santi e apostoli (san Pietro e san Paolo ai lati dell'ambone principale) collocati entro nicchie a conchiglia sorrette da colonnine tortili. All'*evangelizatorium*, come abbiamo anticipato, apparteneva in origine la lastra dell'incoronazione (in seguito murata nel transetto nord della basilica), ossia l'ambone settentrionale del pulpito, il cui valore simbolico si contestualizzava entro una complessa iconografia volta a esaltare il tema sacrale dell'incoronazione, la basilica di Monza e la politica filo-imperiale viscontea. L'assetto architettonico originario del pulpito e lo stile esecutivo, cui presero parte diversi maestri, è generalmente ispirato all'arte di Giovanni di Balduccio con il quale è assai probabile che Matteo si fosse trovato a collaborare a Milano, in San Marco.[169] Parte della critica ritiene ancora che la lastra dell'incoronazione, per la scioltezza narrativa, per la fattura preziosa, sia opera di un artista toscano giunto in Lombardia al seguito di Giovanni di Balduccio e collaboratore di Matteo da Campione. Comunque sia è importante tenere presente quanto fu determinante in Lombardia la presenza dell'artista senese e quanto influì sull'opera dei maestri Campionesi, **figg. 55-56**.

La fama acquisita a fine Trecento da Matteo da Campione – lapicida di formazione, come del resto tutti i maestri Campionesi, originari della località di Campione d'Italia – è chiaramente espressa nella lapide a lui dedicata. Egli divenne col tempo costruttore: l'epigrafe lo menziona con l'appellativo di "*magnus edificator*", il che permette di interpretare il suo ruolo nel corso dell'edificazione della basilica, a fine secolo, come quello di capo cantiere sostitutivo dell'architetto.[170] Giunto a Monza da Milano,[171] si ritiene sia stato richiamato nel 1390 a Milano per assumere la direzione della Fabbrica del Duomo, ruolo che tuttavia non ricoprì a causa degli impegni assunti sul cantiere di Monza. [172] La collocazione della lapide commemorativa di Matteo all'esterno della cappella absidale meridionale avvenne in corso di esecuzione della muratura della stessa cappella. Oltre alle opere citate nell'iscrizione (certo le più complesse da un punto di vista progettuale e le più ricche di inserzioni decorative

[168] Si deve a Don Cesare Aguilhon, arciprete a fine Ottocento e studioso di Monza e della basilica di San Giovanni Battista, l'esame e la ricostruzione dell'assetto originario del pulpito. C. AGUILHON, *Sculti di Matteo di Campione nella cantoria dell'organo maggiore già ambone od evangelicatorio della Basilica di San Giovanni Battista in Monza*, Monza 1878.
[169] Certo i legami stilistici tra Matteo e Giovanni di Balduccio non si saranno esauriti qui, ma la figura dello scultore campionese è ancora da chiarire. Tra i testimoni di un atto steso nel 1349, rogato nel monastero di San Marco di Milano, forse Matteo è menzionato come "*Mafietus de Campiliono filius quondam Benedicti*" assieme a Giovanni di Balduccio, "*magister Johannes de Pisis filius quondam Balduzii Alboneti*". LOMARTIRE 1988, p. 72.
[170] LOMARTIRE 1988, pp. 74-75.
[171] LOMARTIRE 1988, pp. 72-73.
[172] Citato solo come "*Inzignerium de Modoetia*". *Annali della veneranda Fabbrica del Duomo di Milano*, vol. I, Milano 1877, p. 36.

a rilievo e a traforo, che conferivano unitarietà al complesso basilicale), a lui spettò forse anche l'assetto architettonico comprendente l'inserzione delle cappelle absidali laterali, erette appunto a fine Trecento.

Come rivelano alcuni lacerti ad affresco tornati alla luce solo nel 1960, grazie alla rimozione di armadi seicenteschi collocati a ridosso dei pilastri d'ingresso alla cappella presbiteriale e alla cappella absidale meridionale, la basilica di San Giovanni Battista fu oggetto di diverse campagne pittoriche nel corso della prima metà del XV secolo, come testimoniano in parte le fonti e in parte i documenti.[173] La decorazione dell'antica cappella di San Vincenzo, ossia l'attuale cappella di Teodelinda, è l'unica che non subì rifacimenti in età barocca.

La grandiosa impresa decorativa dell'area presbiteriale della basilica, "introdotta", come vedremo, con la decorazione dell'arco traverso, si colloca grossomodo entro il periodo del ducato di Filippo Maria Visconti (1412-1447).[174]

Essa dovette comprendere, anzitutto, la decorazione della cappella absidale meridionale, in origine la cappella della Vergine dov'era stata seppellita la duchessa Caterina Visconti. Questa campagna, databile intorno al 1408-1415,1417 ca.,[175] coinvolse il pilastro sinistro d'ingresso, comprendente la *Vergine con il Bambino,* dove è stato risparmiato, nell'estradosso della lesena, un frammento di intonaco con due profeti dipinti a *grisaille* e oro entro tabernacoli gotici, **fig. 57**. Seguì la decorazione dell'arco traverso della basilica (1420-1421 ca.) che separava l'antica copertura a capriate della navata maggiore dalle successive campate voltate (svoltasi, come presumo, in concomitanza con le decorazioni del muro di fondo nella cappella absidale centrale, demolito nel XVI secolo, di cui rimane il frammento di *Crocifissione con angeli dolenti*, **fig. 68**). Seguirono: le decorazioni dell'arco d'ingresso e della volta della cappella absidale settentrionale, all'epoca consacrata a San Vincenzo, og- **fig. 58 cd**

[173] Le fonti conosciute riferiscono, fino a poco prima degli interventi decorativi del Borroni e del Castellino, *Storie della Vergine* e *Storie di Cristo* dipinte con grande uso d'oro lungo le pareti dell'antica cappella della Vergine, che presentava anche la volta dipinta con figure di santi. Queste decorazioni si portavano probabilmente a termine nella primavera-estate del 1417, come si evince dalla missiva di Filippo Maria Visconti che accenna anche a ulteriori imprese decorative già iniziate nella basilica "*multa inchoata*" (per i dettagli relativi a questo documento, pervenuto in trascrizione dal Frisi, vedi APPENDICE I. *Studi*). Questo è quanto scrive il Campini (preziosa fonte settecentesca per il Duomo e le chiese di Monza) sulla volta della cupola della basilica: "Si conoscevan in più luoghi tratti chiaris(sim)i e lineamenti di pitture, sparsi d'oltremare, e d'oro in abbondanza; ma non si sa né il quando, né il come ciò si eseguisse. Allo sguardo compariva più vasta, e di fatto lo era; poiché fu ristretta dai Capi Maestri alle istanze de' novelli Pittori, che diffidavano poter altrimenti campeggiare le opere che imprendevano; onde s'imbottirono gli ottagoni del tamburo, e lo stesso involto, ove si turò pure il lanternino: eranvi intorno otto finestre, quattro rivolte ai venti cardinali in croce quadrilatere, e le altre quattro bislonghe che furono immurate e aperte altre quattro assai più capaci nelli angoli. Nella sommità un cielo stellato in vago azzurro: ne' campi di sotto distinguevasi qualche ombra di figure ma non potevasi comprendere quali fossero: ma ben si conoscevano per li Evangelisti quelle abbasso nei quattro angoli, siccome ne era antico costume, ancor mantenuto ai dì nostri, apporre le loro effigie oppure li geroglifici a que' siti di qualsivoglia cupola". G.M. CAMPINI, *Descrizzione dell'Insigne Real Basilica…,* [1767], f. 81. Non siamo in grado di dare un giudizio critico nemmeno sul *Battesimo di Cristo*, un tempo affrescato sopra l'ingresso alla cappella absidale centrale. Si poteva trattare di decorazioni tardo trecentesche o quattrocentesche, ma non è possibile, allo stato attuale degli studi, saperne di più.

[174] Filippo Maria era figlio di Giangaleazzo Visconti, primo duca di Milano morto nel 1402, e di Caterina Visconti, figlia di Bernabò; nato secondogenito dal matrimonio di Giangaleazzo con Caterina Visconti, divenne duca di Milano alla morte del fratello Giovanni Maria, assassinato come visto nel 1412, nel corso della sanguinosa e torbida crisi trascorsa dal ducato a seguito dell'improvvisa morte di Giangaleazzo.

[175] Le date qui riportate sono indicative e ricavate da studi documentari. Vedi oltre nel testo e APPENDICE I. *Studi*.

gi nota col nome di cappella di Teodelinda (di cui non si conoscono ancora con precisione le date e i nomi degli artisti che vi presero parte); gli affreschi delle pareti della cappella, col ciclo delle *Storie della vita di Teodelinda* firmato "*de Zavatariis*" (con la data 1444, ma al quale, come vedremo, gli stessi stavano ancora lavorando nel 1445 e nel 1446) e la decorazione dei pilastri d'ingresso della stessa (estesa fino a comprendere, entro un'unica, vasta campagna pittorica, il pilastro settentrionale della cappella presbiteriale).

Il grandioso affresco dell'arco traverso della basilica, oggi ridotto a un lacerto nei sottotetti, tagliato a metà dalla volta a botte costruita nel 1644 e brutalmente saccheggiato nelle teste degli angeli e del Padre Eterno (probabilmente nel corso del XVIII secolo) era in origine un'*Annunciazione della Vergine*, **figg. 59-60**. È ancora possibile ammirare la qualità altissima dei dettagli meglio conservati, particolarmente gli angeli musicanti sul lato sinistro e la mano del Padre eterno seduto entro una mandorla raggiata, attorniata da serafini e da cherubini, nell'atto di lanciare la colomba verso la Vergine annunciata, **figg. 61-62**. L'*Annunciazione* era incorniciata da una doppia fascia decorativa, la più esterna a fogliami spinosi (agrifogli) e quella interna a gigli bianchi ombreggiati di azzurro con i pistilli a rilievo un tempo probabilmente dorati, disposti entro corone di agrifoglio decorate da coppie di fiori dai morbidi petali anch'essi a rilievo e in antico probabilmente dorati. Questo stesso modulo decorativo ritorna nella cappella di Teodelinda: negli intradossi delle lesene, negli sguanci della finestra sinistra (con i pistilli dei gigli e i petali dei fiori ben conservati e dorati, appunto) e lungo i costoloni della volta, a dimostrazione della valenza simbolica del motivo ripetuto dei gigli, forse iconograficamente riferibile a san Giovanni Battista o forse emblema visconteo.[176] La sua origine compositiva è squisitamente legata agli Zavattari e al loro stretto *entourage*, come lascia intendere l'identico motivo che incornicia la *Crocifissione* affrescata sulla parete di fondo della "cappella ducale", l'antica scuola dei SS. Giovanni Battista, Giacomo, Cristoforo e Cristina annessa alla chiesetta di San Cristoforo sul Naviglio a Milano, databile intorno agli anni Quaranta del Quattrocento.[177] Il gusto decorativo floreale è certamente ispirato a Micheli-

figg. 63, 64, 65 cd

fig. 66 cd

[176] Si confronti la descrizione in APPENDICE II. *Documenti* (doc. del 23 gennaio 1403) del frontale di seta e oro con *Storie di San Giovanni Battista* decorato con una bordura a gigli di perle e coroncine.

[177] Anche il motivo decorativo dei fogliami di agrifoglio compare nella "cappella ducale": se ne possono osservare ancora pallide tracce nell'arco che introduce alla seconda campata, che ospita sul muro di fondo la *Crocifissione* degli Zavattari. L'affresco di quest'arco copriva una precedente decorazione del primo Quattrocento (di cui rimangono tracce del volto di un offerente e di un sant'Antonio abate a destra), riferibile probabilmente a Bassanolo de Magistris, l'artista che firmò la Vergine col Bambino tra santi e due offerenti in controfacciata e che dovette mettere mano, con la propria bottega, agli affreschi della volta della prima campata. Nella *Crocifissione* della seconda campata della "cappella ducale" di San Cristoforo, lo sfondo punzonato ad anelli intrecciati che incorniciano fiori quadrilobati, che ricorre in svariate scene della cappella di Teodelinda a partire dal primo registro, è indicativo della datazione di questo affresco, prossima a quella del ciclo monzese e pertanto riferibile tra la fine degli anni Trenta e la prima metà degli anni Quaranta del Quattrocento. La campagna decorativa degli Zavattari nella scuola annessa alla chiesa di San Cristoforo dovette comprendere anche gli affreschi in facciata, con una teoria di santi sulla porzione superiore (di cui rimangono tracce di qualità altissima) e, ai lati del portale, assieme a figure di santi entro tabernacoli gotici, un'*Annunciazione* oggi scomparsa, ancora parzialmente visibile da foto precedenti restauri degli anni Trenta, in corso di esame da parte di chi scrive. Per i documenti finora noti sulla chiesa e la sua scuola vedi J. FRANCIMEI, *Documenti per San Cristoforo sul Naviglio Grande e la Scuola dei SS. Giovanni Battista, Giacomo, Cristoforo e Cristina (1398-1784)*, in "Arte Lombarda", 127 (1999), pp. 99-108.

no da Besozzo e trova origine nelle bordure della miniatura pavese di fine Trecento e particolarmente nelle pagine del *Libro di preghiere* già Bodmer, databile intorno al 1410-15 ca.[178] Agli affreschi dell'arcone si accompagnano ancora oggi le travi più prossime dell'antica copertura a vista della navata centrale, dipinte con motivi vegetali e floreali. La campagna decorativa entro la quale venne realizzato l'affresco dell'arco poté comprendere probabilmente anche la decorazione della parete di fondo della cappella presbiteriale, di cui rimane il lacerto di *Crocifissione*, ascrivibile a un grande collaboratore di Franceschino Zavattari.[179] Quel che resta dell'*Annunciazione* dell'arco traverso e della *Crocifissione con angeli dolenti* mostra infatti una medesima decorazione di fondo a pastiglia d'oro, a quadrilobi floreali che incorniciano fiori dai morbidi petali e dai lunghi pistilli (di dimensioni maggiori sull'arco per agevolare l'osservazione a distanza del riguardante), fatto che pone in stretto legame sia cronologico che di percezione visiva (e pertanto di ideazione) le due opere[180].

fig. 67 cd

Ciò che determina l'interesse di questi frammenti è la qualità stilistica e tecnica sorprendentemente alta, pur nei diversi interventi cui presero parte numerosi maestri sotto il segno probabilmente costante della bottega degli Zavattari e di una cultura profondamente improntata da Michelino da Besozzo e aggiornata, all'aprirsi degli anni Venti, su Gentile da Fabriano (operoso a Brescia tra il 1416 e il 1419).[181] Basta una rapida occhiata al profeta a monocromo del pilastro d'ingresso alla cappella della Vergine, al frammento di *Crocifissione e angeli dolenti*, ad alcuni dei dettagli meglio conservati dell'*Annunciazione* dell'arco e alle *Storie* della cappella di Teodelinda (un vero e proprio lavoro di *équipe*) per farsi un'idea della cultura pittorica al tempo di Filippo Maria Visconti e della profonda adesione di questi artisti al gusto e ai modelli figurativi e decorativi di Michelino, al quale non a caso erano state riferite, fino ai recenti studi, tutte queste opere, fatta salva naturalmente la cappella teodelindea.[182] L'attenzione alla cultura milanese del primo Quattrocento è una costante. Al cantiere di Santa Maria Maggiore di Milano, ossia il Duomo, si ispirano i profeti a

fig. 68 cd

---

[178] New York, Pierpont Morgan Library, ms 449. Come già osservato dalla critica, che riferiva per questo a Michelino gli affreschi dell'arcone monzese. Vedi APPENDICE I. *Studi*, nota 22.

[179] Non a Michelino da Besozzo, vedi la nota 185 (per i dettagli critici e documentari rinvio ad APPENDICE I. *Studi*).

[180] Come le viole dipinte lungo le bordure del *Libro di preghiere* già Bodmer (fig. 67). Per la constatazione di un'identica decorazione sugli sfondi dei due affreschi monzesi vedi G. ALGERI, *Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda" 116 (1996), p. 47.

[181] Di ritorno da un lungo soggiorno a Venezia, dove prese parte alle decorazioni oggi perdute della Sala del Maggior Consiglio di Palazzo Ducale, Gentile da Fabriano metteva mano agli affreschi della cappella di Pandolfo III Malatesta a Brescia tra il 1416 ca. e il 1419. Per quanto oggi queste decorazioni siano ridotte a pochi lacerti, all'epoca, per gli artisti milanesi gravitanti attorno alla corte di Filippo Maria Visconti e operosi nel cantiere del Duomo di Milano, dovevano essere fonte di estremo interesse, esemplari probabilmente di una tecnica che si incontra nelle decorazioni dell'arco traverso di San Giovanni Battista a Monza, ossia l'effetto ottico del "graffiato su oro" tipico di Gentile da Fabriano e della sua scuola, ottenuto nella pittura parietale monzese con sottili pennellate a oro di conchiglia (ossia oro in polvere mescolato ad un legante), a rendere le piume delle ali degli angeli. Per Gentile da Fabriano e le tecniche a oro rinvio al Catalogo della recente mostra, *Gentile da Fabriano e l'altro Rinascimento*, a c. di LAURA LAUREATI e LORENZA MOCHI ONORI, Milano 2006, e ai saggi di completamento del Catalogo, in *Gentile da Fabriano. Studi e ricerche*, a c. di ANDREA DE MARCHI, LAURA LAUREATI e LORENZA MOCHI ONORI, Milano 2006.

[182] Affinità che difficilmente si spiega con un'assenza più che decennale di Michelino dalla Lombardia (ossia dal 1404 al 1417-18) come fino ad ora ipotizzato dalla critica sulla base delle testimonianze frammentarie degli Annali della Fabbrica del Duomo di Milano. Tra gli affreschi monzesi riferiti all'artista sono compresi dei frammenti pittorici attualmente non visibili, celati

monocromo dipinti entro edicolette gotiche, che ripropongono in pittura, anche nelle dimensioni, quelli scolpiti ai primi del Quattrocento, ospitati entro le nicchie gotiche dei capitelli dei piloni del coro milanese (**fig. 57**). Dalle scene decisamente cortesi della cappella di Teodelinda, d'altra parte, emerge il profondo legame di questo cantiere con quello contemporaneo di Palazzo Borromeo a Milano, cui prendeva parte il vecchio Michelino (**fig. 75**), nonché l'aggiornamento degli artisti operosi a entrambi i cantieri sulla cultura di Pisanello, attivo, secondo le fonti, nel Castello Visconteo di Pavia. Certo i termini di confronto e di riferimento sono oggi drasticamente limitati a causa della completa distruzione delle decorazioni tardogotiche del Castello milanese di Porta Giovia, sommata alla perdita quasi totale degli affreschi del Castello pavese e all'annientamento dei documenti viscontei, avvenuto nel corso dei tre anni della Repubblica Ambrosiana seguita alla morte di Filippo Maria Visconti. Ciò che si evince, tuttavia, da un lungo esame degli affreschi tardogotici di San Giovanni Battista e dalle carte d'archivio, è che gli artisti che presero parte alle imprese monzesi dovettero tutti (o in massima parte) provenire dalla Fabbrica del Duomo di Milano, il che stringe i rapporti tra la Fabbrica del San Giovanni di Monza, la Fabbrica di Santa Maria Maggiore di Milano e il duca, consentendo di riflettere al contempo sull'aspetto decorativo tardogotico, oggi perduto, del Duomo milanese.[183]

Le più recenti ricerche stilistiche e tecniche condotte sugli affreschi dell'arco traverso di San Giovanni Battista a Monza, contestualizzate entro la complessa questione della successione delle campagne decorative della basilica, hanno permesso di riconoscervi all'opera Franceschino Zavattari, trasferitosi stabilmente a Monza nel 1420-1421, vale a dire negli anni in cui si può agevolmente collocare la decorazione dell'arco.[184] Queste ricerche, rese più limpide grazie a un buon numero di documenti ancora in corso di esame relativi alla basilica e alla sua Fabbrica, permettono di gettare più luce sulle vicende decorative di San Giovanni in relazione alla presenza di Franceschino, affiancato dai figli Gregorio e Giovanni a partire dagli anni Quaranta del Quattrocento. Alla bottega di Franceschino Zavattari e alla sua organizzazione (ancora da chiarire) si legano ulteriori personalità artistiche, alcune attive al suo fianco tra il 1415 ca. e gli anni Venti (e forse collaboratori di Franceschino e del padre Cristoforo già prima del 1414) quali potevano essere il maestro che mise mano alla

---

dal timpano dell'altare barocco della cappella absidale destra, resi noti per la prima volta dal Merati (A. MERATI, *Tracce di affreschi del '400 scoperte nella cappella della Madonna del Rosario*, in "Il Cittadino", 30 giugno, p. 3; F. MAZZINI, *Note di pittura lombarda tardogotica. Un contributo a Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda" VII (1962), p. 30). Si veda inoltre L. CASTELFRANCHI, *Gli affreschi gotici*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a c. di R. CONTI, Milano 1989, pp. 176-180; M. BOSKOVITS, *Libri sul Duomo di Monza*, in "Arte Cristiana", 743 (1991), pp. 159-160; L. CASTELFRANCHI, *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda" 98-99 (1991), pp. 181-187; S. BANDERA, *Il Tardogotico*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina, dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a c. di M. GREGORI, Milano 1993, p. 18; ALGERI 1996, p. 48.

[183] Il vincolo che legava la Fabbrica di San Giovanni Battista a quella di Santa Maria Maggiore e la provenienza da questa degli artisti operosi a Monza dovevano essere ben noti ai Monzesi dell'epoca in quanto ricorrono, nel corso del Quattrocento, donazioni testamentarie rivolte alla Fabbrica di Santa Maria Maggiore e alla Fabbrica di San Giovanni Battista, menzionate l'una di seguito all'altra, in anni tra l'altro in cui era in corso la decorazione della cappella di Teodelinda. Tra i più completi, è conservato il testamento di Andrea Seroldono, 1439, Milano, Archivio di Stato, Fondo notarile, notaio Petrino Airoldi da Robbiate, filza 234.

[184] Vedi APPENDICE I. *Studi*.

Crocifissione e angeli dolenti e probabilmente il pittore che dipinse la *Vergine con il Bambino* del pilastro sinistro della cappella della Vergine.[185] Ulteriori artisti furono attivi nella cappella di Teodelinda negli anni Quaranta. La recente scoperta di un'abitazione monzese di Beltramino de Zuttis, orefice impegnato per il Duomo di Milano e autore del *San Giovanni Battista* (Museo e Tesoro del Duomo di Monza) e della *Pace di Filippo Maria Visconti*, stabilitosi a Monza nel corso degli anni Venti del Quattrocento, contribuisce a chiarire questo momento.[186] Dalle concessioni patrimoniali alle cappelle coinvolte nelle decorazioni in esame (come ad esempio la cappella della Vergine, dotata nel settembre del 1407 di beni immobili, i cui proventi erano destinati in parte all'abbellimento della stessa)[187] o da notizie inerenti i possedimenti della Fabbrica di San Giovanni, costantemente arricchita da lasciti testamentari, è possibile arguire che il capitolo e la Fabbrica fossero in grado di far fronte alle spese delle campagne decorative senza la necessità di ricorrere ai finanziamenti ducali.

Nel corso della prima metà degli anni Quaranta del Quattrocento, Franceschino prese parte con i due giovani figli Gregorio e Giovanni (e con ulteriori aiuti tra i quali maestri di alto livello) alle decorazioni dell'antica cappella di San Vincenzo, ossia l'attuale cappella di Teodelinda, datata 1444 e firmata, sulla parete meridionale nell'ultima scena del quarto registro, con un'iscrizione autocelebrativa.[188] Con questa epigrafe gli Zavattari rendevano nota la parte eseguita dalla loro bottega, corrispondente alle tre pareti ogivali della cappella (settentrionale, orientale e meridionale). Sono escluse le vele della cupola con gli *Evangelisti*, raffigurati in coppia nell'atto di stendere i Vangeli (Marco e Matteo, Luca e Giovanni), e i santi militi: Vincenzo, Lorenzo e Stefano (cui corrispondono, ai lati, busti di profeti entro nastri di nubi stilizzate a *nuvoloso*), opera di una bottega di area probabilmente piemontese.[189] La medesima bottega è operosa sull'arco d'accesso alla cappella, affrescato con *Teodelinda, Agilulfo, Autari, Adaloaldo ecc. inginocchiati in atto di pregare san Giovanni Batti-*

---

[185] Un documento di carattere patrimoniale recentemente trovato da chi scrive testimonia la presenza del cognato di Franceschino Zavattari, Stefano de Andrei da Bergamo, marito della sorella Margherita, a Monza nel maggio del 1415. Stefano, residente a Milano in Porta Vercellina, come tutta la famiglia degli Zavattari, abitava in quel periodo in una casa ubicata in Porta Lambro, di proprietà della basilica di San Giovanni Battista. Tra i testimoni dell'atto che roga con il notaio ufficiale della basilica compare il custode Antonio da Mapello (*cfr*. APPENDICE II. *Documenti*, Monza, 23 gennaio 1403). Ho ragione di credere che Stefano de Andrei fosse anch'egli pittore, collega di Franceschino, e che si trovasse a Monza coinvolto nelle campagne decorative in corso nella basilica assieme al cognato Franceschino Zavattari. A quelle date le decorazioni *in fieri* potevano corrispondere agli affreschi perduti della cappella della Vergine e dei relativi pilastri, che si concludevano nel 1417. Non era insolito che i pittori sposassero le sorelle dei loro colleghi. Il padre di Franceschino, Cristoforo, risultava già morto nel 1414; è possibile pertanto che Franceschino, ereditata la bottega dal padre, si fosse messo in affari con il cognato.

[186] Spetta a Carlo Cairati, che gentilmente mi ha informata, l'aver rinvenuto un documento che cita un'abitazione a Monza appartenuta a Beltramino negli anni '20 del Quattrocento e che testimonia pertanto una presenza stabile di Beltramino a Monza nel corso del decennio.

[187] Per questa notizia rinvio ad APPENDICE I. *Studi*, nota 29.

[188] *". 1444 . Suspice qui transis ut vivos corpore vultus pene que spirantes et signa simillima verbu de Zavatariis hanc ornavere capellam. Preter in excelso convexe picta truine. ."* ". 1444 . Tu che passi guarda in alto i volti quasi vivi nell'aspetto e quasi respiranti e guarda i segni molto simili alle parole dette. Hanno decorato questa cappella (alcuni) degli Zavattari tranne le immagini dipinte in alto della volta convessa."

[189] Geremia (?) e Mosè a fianco di san Vincenzo, Davide e Isaia a fianco di Lorenzo, Ezechiele e Daniele a fianco di Stefano. Vedi M. NATALE, *La cappella di Teodelinda: pitture della volta e dell'arcone*, in *Monza. Il Duomo nella Storia e nell'Arte*, Milano 1989, p. 183. La bottega è riferita all'ambito di Antonio da Monteregale da Mauro Natale. Natale 1989, p. 187.

sta e una genealogia alle loro spalle, di linea femminile e maschile, che giunge probabilmente ai Visconti. Ad essa sono riferibili anche gli affreschi del sottarco con figure di santi.[190]

Il nome degli Zavattari che misero mano alla cappella compare in un documento del 10 marzo 1445, che fa riferimento a una porzione del ciclo che doveva essere compiuta per metà entro il primo di novembre del 1445 e per la metà restante entro l'autunno dell'anno successivo. Questo documento si riferisce molto probabilmente all'esecuzione dell'ultimo registro decorativo del ciclo di Teodelinda, concluso nel 1446 e forse non previsto in un primo tempo (si osservi come l'ultimo registro sia diversamente scandito rispetto agli altri; esso, inoltre, supera lo spazio temporale della vita di Teodelinda, uscendo dallo schema iconografico del ciclo).[191] A conferma della datazione dell'ultimo registro entro il 1445-1446 si pongono i confronti con le decorazioni di Palazzo Borromeo a Milano, in corso d'opera nel 1445, che mostrano come gli Zavattari avessero sotto agli occhi quel sorprendente cantiere ubicato a pochi passi da dove risiedevano abitualmente, dov'erano forse tornati ad abitare nell'inverno del 1444, formalmente conclusa la cappella monzese. Franceschino Zavattari dovette mettere mano alle parti stilisticamente più raffinate dell'ultimo registro, in particolare alle scene del *Viaggio dell'imperatore Costante*, dove i profili delle figure dell'imperatore e dei personaggi del suo seguito presentano un naturalismo altrove assente, un chiaroscuro deciso e in generale un livello qualitativo molto alto e profilature scure piuttosto marcate, in linea, stilisticamente, con gli affreschi dell'arco traverso, **fig. 69**.

La decorazione riferibile alla stessa campagna del ciclo di Teodelinda si estende anche ai pilastri di ingresso alla cappella, dove i profeti a *grisaille* richiamano volutamente quelli cronologicamente precedenti della cappella della Vergine, in un'unità decorativa d'insieme delle due cappelle absidali, e più generalmente dell'intera area presbiteriale della basilica, oggi da ricostruire per frammenti. **fig. 70 cd**

Il ciclo dedicato alla vita della regina cattolica, costituito da quarantacinque scene tratte dall'*Historia Langobardorum* di Paolo Diacono e dalle vicende leggendarie narrate da Bonincontro Morigia,[192] è il più vasto e il meglio conservato della stagione tardogotica in Lombardia. Come annunciano stemmi ed emblemi alternati lungo i costoloni della volta, il ciclo dovette avere come promotore il duca Filippo Maria Visconti, le cui iniziali *.fi. .ma.* lavorate a pastiglia d'oro, accompagnate da corone ducali, compaiono a lato dello stemma visconteo sul finestrone della parete orientale, in faccia all'ingresso della cappella. Sopra i finestroni, settentrionale e me-

[190] NATALE 1989, pp. 182-183.
[191] *Cfr*. R. CONTI, *La Corona, il Tesoro, Teodolinda attraverso tre secoli d'arte nel Duomo di Monza*, in *La Corona Ferrea…*, vol. II, I, 1998, pp. 153-154.
[192] Per una presentazione di queste fonti vedi CAPITOLO I.

ridionale, gli stemmi viscontei sono raffigurati assieme a quelli sforzeschi, in riferimento al matrimonio di Bianca Maria Visconti, figlia di Filippo Maria, con Francesco Sforza, avvenuto nel 1441 (cui allude l'elaborato *capitergium cum gassa*, il fazzoletto annodato, simbolo nuziale ed emblema visconteo, figurato con la colombina entro il sole raggiato).[193] Con questo evento il ducato di Milano si assicurava la successione dopo la morte dell'ultimo duca Visconti (la data 1444 a "conclusione" del ciclo corrisponde, forse non a caso, alla data di nascita dell'erede, Galeazzo Maria Sforza). La committenza, qui dichiarata, permette di interpretare nel modo più corretto l'iconografia del programma decorativo.

La scelta è affatto particolare: si tratta di un ciclo profano che narra della vita di una regina, la fondatrice del tempio consacrato a san Giovanni.

I primi due registri, che constano di 12 scene, illustrano due spedizioni di ambasciatori del re longobardo Autari: la prima alla corte del re franco Childeberto, onde ottenere la mano della sorella Ingande, già promessa sposa; la seconda alla corte del re di Baviera Garibaldo, onde ottenere la mano della figlia Teodelinda. Il secondo registro si conclude con i festeggiamenti delle prossime nozze di Autari con Teodelinda. Il terzo registro (scene 13-22) narra dell'arrivo in Italia di Teodelinda, dell'incontro di lei con Autari e si conclude con i festeggiamenti delle nozze a Verona, seguiti dalla conquista longobarda di Autari di Reggio Calabria. Il quarto registro (scene 23-32), che consta di alcuni dei momenti più celebri del ciclo, si apre con la morte di Autari e con la decisione, da parte di Teodelinda e dei consiglieri di corte, di prendere come nuovo marito il conte di Torino Agilulfo.

Il racconto prosegue con l'incontro a Lomello dei due futuri sposi, col battesimo di Agilulfo (già di fede ariana), coi preparativi nuziali, con le nozze e con il banchetto, concludendosi con la scena venatoria di Teodelinda e Agilulfo, con il sogno di lei e con la partenza del corteo.

Il quinto registro (scene 33-45) si apre con la celebre leggenda dell'apparizione della colomba, che indica alla regina il luogo dove andrà fondata la basilica; seguono la fondazione del tempio, la distruzione degli idoli voluta da Teodelinda, l'atto di donazione della regina al tempio di San Giovanni Battista, la consegna del tesoro da parte di Adaloaldo su istanza della regina, la donazione delle reliquie a Roma da parte di papa Gregorio Magno al prete Giovanni.

Seguono infine i funerali di Teodelinda e quattro scene dedicate al viaggio dell'imperatore Costante in Italia alla volta della conquista del regno longobardo, che si concludono con la persuasione dell'imperatore, da parte di un eremita, che il regno sarà destinato a sopravvivere poiché posto sotto la protezione di san Giovanni Battista. Chiude il ciclo la scena del corteo imperiale che fa ritorno a Costantinopoli.

Buona parte dell'opera è consacrata ai preparativi e alle nozze di Teodelinda

[193] L. CASTELFRANCHI VEGAS, *La cappella di Teodelinda: nuove prospettive di ricerca*, in *La Cappella di Teodelinda…*, 1991, p. 16.

con i due mariti, Autari e Agilulfo, cui sono dedicate ben 28 scene su 45.[194] Appare evidente l'intento celebrativo del matrimonio di Bianca Maria con Francesco Sforza, figlio adottivo di Filippo Maria Visconti, evento storico che avrebbe permesso di salvare le sorti del ducato di Milano, preoccupazione alla quale alludono probabilmente le ultime quattro scene.[195] Il regno longobardo si identificava pertanto con il ducato di Milano, nato sotto le insegne del vicariato imperiale, come manifesta lo stemma del biscione inquartato con l'aquila.

I cortei, onnipresenti, che come un coro accompagnano i re e la regina e infine l'imperatore, sfoggiano i costumi in voga a metà degli anni Quaranta alla corte di Filippo Maria, come presso i personaggi più ricchi del suo stretto *entourage*. Lunghissime pelande, zupponi e zupparelli, a ricamo e broccati, sono impreziositi da cintole in oro. Rilucono gli ori a pastiglia negli sfondi, sulle bardature dei cavalli, nelle coppe che contengono i confetti più pregiati. Gingilli sfarzosi brillano sulle folli acconciature femminili, che imponevano la rasatura delle fronti raccogliendo i capelli in altissimi, a volte intrecciati e oltremodo gonfi balzi, **figg. 71-72**. Il ciclo reca ovunque richiami a modelli figurativi e stilistici di Pisanello e di Michelino da Besozzo, i due artisti più celebrati all'epoca in Italia settentrionale. Particolarmente, e in omaggio, credo, al pittore veronese, il modello pisanelliano è evidente nella scena dei festeggiamenti del matrimonio tra Teodelinda e Autari a Verona, dove i profili delle due dame in primo piano, ottenuti da un identico patrono, sembrano ricalcare il profilo della principessa della cappella Pellegrini in Sant'Anastasia a Verona. Antonio Pisanello, "l'artista umanista", soggiornò a Milano probabilmente all'aprirsi degli anni Quaranta e fu attivo per il duca nel Castello di Pavia. I suoi contatti con Filippo Maria furono di importanza straordinaria per i pittori dei Visconti. Lo stesso profilo di dama si incontra a Palazzo Borromeo a Milano.[196] La lussuosa dimora dei ricchissimi mercanti di origine fiesolana, finanziatori dei duchi dalla fine del Trecento, sorgeva in Porta Vercellina, innanzi alla chiesa di Santa Maria Podone. Fondata da Giovanni I Borromeo ai primi del Quattrocento e donata al nipote di lui e figlio adottivo Vitaliano nel 1416, fu fatta ampliare e decorare da Vitaliano, tesoriere di Filippo Maria Visconti. Palazzo Borromeo doveva essere un cantiere in pieno fermento negli anni in cui gli Zavattari e i loro aiuti mettevano mano, sui ponteggi, alle pareti della cappella di San Vincenzo.[197] Un ulteriore profilo "ricalcato" su quello della principessa di Pisanello compare nella stanza dei *Giochi*, nella scena del *gioco della palla*, dove è attivo il cosiddetto "Maestro dei Giochi Borromeo", forse Giovanni Zenoni da Vaprio, che Franceschino Zavattari e i suoi figli, residenti in Porta Vercellina, do-

fig. 73 cd

[194] CONTI 1998, 152.
[195] La successione avvenne, in effetti, sullo sfondo drammatico della Repubblica Ambrosiana, solo nel 1450, anno della presa di potere di Francesco Sforza. CASSANELLI 2002, p. 77.
[196] Il confronto è chiarito da Stefania Buganza nel suo libro su Palazzo Borromeo. S. BUGANZA, *Palazzo Borromeo. La decorazione di una dimora signorile milanese al tramonto del gotico*. Milano 2008, figg. 71-72.
[197] BUGANZA 2008, p. 153.

vevano conoscere molto bene, **fig. 74**. Questa profonda adesione al modello pisanelliano, nonché alla cultura preziosa "rarefatta ed elegantissima" del pittore veronese da parte del "Maestro dei Giochi Borromeo" e, in tono meno paludato, degli Zavattari, si deve ancora chiarire a livello di organizzazione della bottega di Pisanello in Lombardia e può spiegarsi, in parte, con la circolazione dei disegni tratti dal taccuino che il maestro era solito portare con sé.[198] L'attenzione alle dame e ai cavalieri di questa stanza dei *Giochi* si incentra tutta nelle acconciature e negli abiti sfarzosissimi, lunghi e pesanti: si tratta di una moda sfrenata, paradigma di una vita di corte impazzita – come gli stessi giochi, i tarocchi decoratissimi – che incontriamo, entro un'atmosfera più favoleggiata e morbida, nelle scene della cappella di Teodelinda.

Le decorazioni del Castello di Pavia, iniziate con Galeazzo II e proseguite con Giangaleazzo tra gli anni Ottanta e Novanta del Trecento – periodo durante il quale le sale si rivestirono delle imprese più straordinarie, cui poterono metter mano il giovane Michelino da Besozzo, Giovannino de Grassi, probabilmente Jean d'Arbois e forse il giovane Gentile da Fabriano – furono restaurate per iniziativa di Filippo Maria a opera di Bonifacio Bembo e arricchite con interventi del Pisanello.[199] Come ha messo in luce recentemente Stefania Buganza, con un coraggioso tentativo di ricostruzione delle decorazioni perdute di Palazzo Borromeo, il Castello pavese dovette porsi come primo modello di riferimento per tutta una serie di cicli decorativi a tema profano e venatorio collocabili cronologicamente intorno alla metà degli anni Quaranta (tra i quali è doveroso citare almeno il Casino di caccia Borromeo a Oreno, in antico della famiglia dei della Padella, che conserva una stanza con le più svariate scene venatorie)[200] entro una committenza ducale o di cerchia strettamente viscontea. Altro punto di riferimento imprescindibile, per gli affreschi della cappella, fu l'ormai ottantenne Michelino da Besozzo, artista dei Visconti fin dagli esordi pavesi, anch'egli impegnato come pittore stipendiato nel corso del 1445 alle decorazioni di Palazzo Borromeo.[201] Protagonista assoluto del cantiere del Duomo di Milano dal 1418 in poi, Michelino fu portavoce, dall'aprirsi del Quattrocento, di una cultura pittorica di corte raffinatissima, maturata a Pavia alla fine del Trecento. L'artista dettò legge in Lombardia (e parzialmente anche in Veneto) ad almeno due generazioni di pittori. I numerosi volti delle dame presi di fronte, fusi e sensibili, del ciclo di Teodelinda si

---

[198] BUGANZA 2008 pp. 171-173. Per i confronti dei ritratti di dama con Pisanello vedi figg. 71,72 e 80.

[199] Per un riassunto sulle imprese decorative e i restauri del Castello pavese tra Giangaleazzo e Filippo Maria e una proposta di ricostruzione della celebre "sala grande delle cacce" vedi R. DELMORO, *Per gli affreschi perduti della "salla grande dale caze" del Castello Visconteo di Pavia: modelli decorativi del tardo Trecento*, in "Arte Lombarda" 146-148 (2006), pp. 63-72. L'ipotesi suggestiva e ben argomentata sugli esordi pavesi di Gentile da Fabriano, come è noto, si deve ad Andrea De Marchi. Vedi particolarmente A. DE MARCHI, *Meteore in Lombardia: Gentile da Fabriano a Pavia e a Brescia, Pisanello a Mantova, Masolino e Vecchietta a Castiglione Olona*, in *La pittura in Lombardia. Il Quattrocento*, Milano 1993, p. 289-314; per un breve riassunto delle questioni vedi A. DE MARCHI, *Alla corte di Gian Galeazzo Visconti: l'anconetta di Pavia*, in *Gentile da Fabriano…*, 2006, pp. 62-63 e schede.

[200] La collocazione cronologica entro la metà circa del anni Quaranta del Quattrocento è stata chiarita dalla Buganza sulla base appunto dei confronti con la stanza dei *Giochi* di Palazzo Borromeo. BUGANZA 2008, p. 154.

[201] I pagamenti di Michelino, registrati nel *Libro Mastro Borromeo*, risalgono al dicembre del 1445. Vedi da ultimo BUGANZA 2008, p. 329.

ispirano a lui. Il vascello della scena del *Viaggio in Italia dell'imperatore Costante*, compiuto, stando ai termini del documento, nella primavera-estate del 1446, riprende la *Nave* di Michelino a Palazzo Borromeo,[202] ben testimoniata da una fotografia di inizio Novecento che permette di apprezzare il grado altissimo di naturalismo cui giunse l'anziano maestro al termine della propria vita. **fig. 75 cd**

L'etichetta di corte pervade le storie della regina dei Longobardi: la scena di caccia dei reali sfoggia il corredo del falconiere e i due cani di razza cari ai Visconti, il bracco e il levriero. Il banchetto nuziale intavola le meraviglie della confetteria e dei prodotti dolciari accompagnati entro tazze e vassoi dorati, probabilmente ispirati a esemplari in uso durante i festeggiamenti del duca di Milano (**fig. 72**). I personaggi sono ordinati gerarchicamente, la regina è la più bella tra le dame e le vicende scorrono al ritmo leggero e narrativo di una lieta fiaba che riluce nell'ombra della basilica, tra gli ori di un sole visconteo prossimo ormai al tramonto. Il patrocinio ducale, così manifesto entro una decorazione che si pone cronologicamente tra le ultime imprese della prima metà del Quattrocento, determina forse una più ampia lettura in chiave viscontea delle diverse campagne pittoriche succedutesi nella basilica nei primi decenni del secolo, come suggerito dal ripetersi del motivo decorativo quasi emblematico dei gigli alternati tra racemi spinosi, che, come nella cappella teodelindea e lungo l'arco traverso, doveva comparire anche negli sguanci e lungo gli intradossi delle lesene dei pilastri d'ingresso della cappella della Vergine. **fig. 76 cd**

Ricorre ovunque un'unità di concezione di insieme e di elementi decorativi nell'area della basilica dove misero mano gli Zavattari, vale a dire nell'area presbiteriale idealmente introdotta dall'arcone. Questa constatazione, frutto delle più recenti ricerche, fa del San Giovanni Battista di Monza un cuore pulsante di continue scoperte, che aiutano a gettare un po' più luce su di un periodo storico e artistico, in Lombardia, ancora in larga parte da ricostruire.

[202] Oggi depauperata a seguito dello strappo, conservata nella rocca di Angera, sala delle cerimonie.

ROBERTA DELMORO

APPENDICE I
STUDI

ABBREVIAZIONI: ASMi (Archivio di Stato di Milano); BAMi (Biblioteca Ambrosiana, Milano).

«HABITATOREM TERRE MODOETIE». DUE DOCUMENTI INEDITI SU FRANCESCHINO ZAVATTARI A MONZA, QUALCHE NOTA BIOGRAFICA E ALCUNE CONSIDERAZIONI CRITICHE

Recenti ricerche, condotte presso l'Archivio di Stato di Milano sulle imbreviature di Gerardo Crippa di Petrolo, il notaio ufficiale della basilica di San Giovanni Battista a Monza nei primi decenni del Quattrocento[1], permettono di gettare più luce sull'ambito artistico monzese negli anni venti del XV secolo, testimoniando la presenza in città, prima ignorata, di Franceschino Zavattari.[2]
Il nome di Franceschino, preceduto negli *Annali* della Fabbrica del Duomo di Milano da quello del padre, il pittore Cristoforo Zavattari,[3] è noto soprattutto grazie a tre documenti che ci permettono di ricostruire, in parte, l'attività dell'artista.[4] Il primo, datato 9 febbraio 1417, conservato nel primo volume delle *Ordinazioni* della Fabbrica del Duomo di Milano,[5] ci informa sulle condizioni con le quali Franceschino si sarebbe impegnato nella realizzazione di due vetrate per i finestroni a lato del finestrone della 'raza', imponendo alla Fabbrica modalità di pagamento che lasciano arguire il ruolo di primo piano assunto dalla famiglia degli Zavattari nel contesto storico e artistico milanese.[6] Franceschino non portava a termine il lavoro: sappiamo infatti, dal successivo documento del 31 ottobre dello stesso anno, che gli subentrava nel compito Maffiolo da Cremona.[7] Nel terzo documento, datato 10 marzo 1445 e rogato dal notaio monzese Gerardo Briosco,[8] Franceschino Zavattari compare coinvolto in prima persona assieme ai figli Gregorio e Giovanni nella realizzazione di metà di ciò che manca da dipingere di un vasto ciclo ad affresco nella cappella *noviter pingenda* di San Vincenzo in San Giovanni Battista a Monza: si trattava dell'ultimo registro del celebre ciclo decorativo, già firmato *de Zavatariis* e datato 1444, con *Storie della vita della regina Teodelinda*, che si dispiega lungo le pareti della cappella.[9]
I documenti monzesi rinvenuti (trascritti in APPENDICE II. *Studi*), due locazioni, risalgono all'anno 1420 e testimoniano una presenza sicura di Franceschino Zavattari a Monza a partire dal mese di febbraio. Essi confermano l'identificazione del pittore, escludendo l'ipotesi di un'omonimia, per la coincidenza del patronimico col documento monzese del 1445, e con ulteriori docu-

[1] G. BAZAN, *Gerardo Crippa di Petrolo*, in *Notai del contado milanese in epoca viscontea (1347-1447)*, a c. di G. CHITTOLINI-M. LUNARI-G.P. SCHARF, testo in corso di pubblicazione.
[2] ASMi, *Notarile*, filza 62. Per i regesti e le trascrizioni documentarie in esame vedi APPENDICE II. *Documenti.*
[3] Cristoforo veniva chiamato nell'ottobre del 1404 a giudicare le vetrate realizzate da Nicola da Venezia e, nel maggio del 1409, gli venivano pagati vari interventi di doratura su sculture marmoree ubicate su di un capitello verso il Campo Santo. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, I, Milano 1877, p. 264; *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*. *Appendici I*, Milano 1883, p. 292.
[4] Per ulteriori conoscenze documentarie sull'artista vedi J. SHELL, *Zavattari*, in *Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano 1993, IV, *Appendici*, p. 4027.
[5] *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, II, Milano 1877, pp. 23-24.
[6] *Cfr.* la nota 10. Franceschino Zavattari avrebbe consegnato un quarto di vetrata per volta, che sarebbe stato stimato e pagato. Se la Fabbrica non avesse avuto il denaro per pagare il lavoro, l'artista si sarebbe fatto pagare in beni immobili; condizioni ben differenti da quelle proposte da Stefano da Pandino nel 1416, che, pur di ottenere l'incarico di una vetrata, era disposto a realizzarla gratis. Vedi C. GILLI PIRINA, *Franceschino Zavattari, Stefano da Pandino, Maffiolo da Cremona, "magistri a vitriatis" e la vetrata della "raza" nel Duomo di Milano*, in "Arte antica e moderna", 33 (1966), pp. 30-31, 41-42.
[7] *Annali della Fabbrica… Appendici I*, 1883, 317; PIRINA, 1966, 31.
[8] ASMi, *Notarile*, filza 1024. J. SHELL, *La cappella di Teodolinda: gli affreschi degli Zavattari*, in *Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a c. di R. CONTI, Milano 1989, nota 11, pp. 210, 212.
[9] Vedi particolarmente R. CONTI, La Corona, il Tesoro, Teodolinda attraverso tre secoli d'arte nel Duomo di Monza, in La Corona Ferrea…, vol. II, I, 1998, pp. 153-154. *Cfr.* CAPITOLO III, VIII.

menti milanesi che attestano, tra l'altro, la provenienza dell'intera famiglia degli Zavattari da Porta Vercellina a Milano, presso la parrocchia di Santa Maria alla Porta.[10]
Da quanto si evince dal primo documento monzese, risalente al 12 marzo del 1420, l'artista aveva preso abitazione in una casa ubicata in contrada San Michele nei pressi dell'ospedale di Santa Marta – all'incirca tra le attuali via Zucchi e piazza San Paolo – già un mese prima della stipula del contratto, che sarebbe scaduto alla metà di febbraio dell'anno successivo. Circa nove mesi dopo, Franceschino stipulava un nuovo contratto d'affitto della durata di due anni e oltre, se necessario, per un'abitazione ubicata questa volta in contrada Carrobiolo, confinante con la chiesa di Sant'Eustorgio, ossia San Pietro Martire.[11]
Le notizie monzesi relative a Franceschino si arrestano per ora qui,[12] ma è lecito credere che il suo soggiorno a Monza non si fosse prolungato oltre il 1421: l'artista ricompare infatti a Milano tra i testimoni di un atto steso nel gennaio del 1422, mentre nel settembre dello stesso anno lo ritroviamo intento ad affittare una porzione di abitazione situata in Porta Vercellina, parrocchia di San Pietro alla Vigna, a un Giovanni da Casate.[13] Ancora nel 1423 Franceschino Zavattari, a Milano, affittava abitazioni e terreni ubicati in Porta Vercellina e a Busto Garolfo, nei pressi della scuola di Santa Maria di Busto.[14]
Il soggiorno di Franceschino a Monza poté pertanto comprendere gran parte del 1420 e probabilmente tutto il 1421. Le clausole del secondo contratto chiariscono un prolungato impegno dell'artista in città, probabilmente coinvolto in cicli decorativi per San Giovanni Battista, basilica per la quale, nel 1415, il duca Filippo Maria Visconti, benché ne detenesse il giuspatronato, aveva istituito sei nuove cappellanie riservandone la collazione al capitolo.[15] La notizia che cicli pittorici fossero in corso in quegli anni ci perviene da un documento visconteo del 21 aprile del 1417, giunto a noi nella trascrizione del Frisi, ossia la risposta favorevole di Filippo Maria a una richiesta, da parte del capitolo della basilica e della Fabbrica, di lettere patenti già concesse dai predecessori del duca e smarrite, che impedissero il pagamento di dazi sui materiali necessari onde portare a perfezione le decorazioni pittoriche *in fieri* nell'antica cappella della Vergine (la cappella absidale meridionale) e

---

[10] ASMi, *Notarile*, notaio Arasmino Cairati f. q. Zanino, filze 106-108, e notaio Folchino Zavattari, f. q. Pietro filza 67. Tra i membri della famiglia degli Zavattari, tra le più in vista nella Milano del primo Quattrocento, citati nelle filze e coinvolti nella Fabbrica del Duomo di Milano tra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, oltre a Cristoforo Zavattari, *filius quondam Francisci*, si contano: Antonio Zavattari *filius q. Griffoli*, *sapiens vir* e *doctor legum*, giusperito e deputato della Fabbrica tra il 1398 e il 1407, Sibaldo Zavattari, maestro di grammatica latina, *filius quondam Petri*, cittadino per la Fabbrica nel 1403, e suo fratello Folchino, notaio, citato negli Annali della Fabbrica del Duomo nel 1391. Folchino era in rapporti con diversi protagonisti del cantiere del Duomo di Milano, *in primis* con Giovannino de Grassi, nell'abitazione del quale stende il documento del 17 agosto 1394 in cui Giovannino si impegna a istruire nell'arte della pittura per due anni Giovanni de Parloteri (per la trascrizione di questo documento vedi M. Pasinetti - M. Rossi, *Appendice documentaria*, in M. Rossi, *Giovannino de Grassi. La corte e la cattedrale*, Cinisello Balsamo 1995, pp. 156-157). Scorrendo i documenti dell'unica filza conservata di Folchino si incontrano anche i nomi di Giovanni da Origgio, *magister pichandi lapides vivos*, deputato della Fabbrica del Duomo nel 1395, e di Giovannino Sala, suo collaboratore tra il 1495 e il 1498 (doc. del 23 giugno 1395). Giovannino era figlio di Antonio Sala, soprintendente della Fabbrica nel 1387. Antonio Zavattari compare spesso citato nelle imbreviature di Folchino, che roga in casa sua (vedi docc. 21 settembre 1399, 19 maggio 1402, 3 agosto 1402). La figura di Antonio Zavattari si mostra di particolare interesse: questo membro della famiglia ricoprì infatti la carica politica di luogotenente del Vicario di Provvisione sotto il vicariato di Engiramo de Brachis, coinvolto peraltro nell'approvazione della fondazione della 'cappella ducale' di San Giovanni Battista, San Giacomo, San Cristoforo e Santa Cristina annessa all'antica chiesetta di San Cristoforo sul Naviglio, dove compaiono, forse non a caso, affreschi degli Zavattari (*cfr*. CAPITOLO III, VIII). Antonio è menzionato in una lettera di Giangaleazzo Visconti datata 17 settembre 1400, nella quale il duca prende atto della morte di Engiramo e dell'elezione a nuovo luogotenente del Vicario di Provvisione di Uberto de Usbrageri; BAMi, *Trotti*, ms. 245, *Lettere ducali (1397-1400)*, 85v-86v, 203r. Vedi anche C. Santoro, *I registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei Sindaci sotto la dominazione viscontea*, Milano 1929, doc. 280, p. 117.

[11] La chiesa di San Pietro Martire era comunemente conosciuta all'epoca col nome di Sant'Eustorgio (dalla chiesa madre domenicana di Milano). *Cfr.* R. Mambretti, *Liber ordinarius modoetiensis cum calendario-obituario*, in *Monumenta Italiae Liturgica II,* Tomus B, Roma 2001, nota 26, p. 298. Si vedano inoltre i documenti del notaio Crippa, dove appare la dicitura *Ecclesie Sancti Petri Martiris sive Sancti Eustorgii* (ASMi, filza 62).

[12] Le imbreviature di Petrino Airoldi da Robbiate, altro potente notaio monzese in stretti rapporti col Crippa, non fanno menzione di Franceschino Zavattari, né se ne trova più traccia nei quaderni dello stesso Crippa datati alla fine degli anni Venti e al principio degli anni Trenta (ASMi, *Notarile*, filza 63).

[13] ASMi, *Notarile*, filza 107, documenti del 28 gennaio 1422 e del 7 settembre 1422.

[14] ASMi, *Notarile*, filze 107-108, documenti del 28 settembre 1423 e del 24 ottobre 1423. Nel 1431 troviamo Franceschino intento a riscuotere 29 lire imperiali, per un affitto non pagato e per un *adiutorium massaritii*, relativi a una vigna a Busto Garolfo; ASMi, *Notarile*, filza 108, documento del 5 febbraio1431.

[15] A. F. Frisi, *Memorie della chiesa monzese raccolte e con varie dissertazioni illustrate*, *Dissertazione quarta*, Milano 1780, p. 101.

a termine *multa inchoata* nella basilica.[16] Sebbene la cappella di Teodelinda, dove, come sappiamo, Franceschino è documentato attivo coi figli nel 1445-1446, sia oggi l'unica testimonianza integra delle imprese decorative tardogotiche della basilica, restano *in loco*, lungo i piloni presbiteriali, numerosi lacerti riferibili stilisticamente all'ambito degli Zavattari, mentre, sulla porzione superiore dell'arco traverso,[17] i resti di una decorazione di livello qualitativo sorprendente rivelano ancora l'iconografia di un'*Annunciazione della Vergine* oggi perduta, nonché la mano sicura di uno Zavattari già operoso una generazione prima delle decorazioni della cappella.[18] Queste testimonianze pittoriche, unite ai ritrovamenti documentari, focalizzano per la prima volta l'attenzione su Franceschino, l'artista probabilmente di più alto profilo della famiglia.

La quasi completa distruzione dei documenti viscontei avvenuta durante i drammatici anni della Repubblica Ambrosiana, seguita alla morte di Filippo Maria (fatto salvo il documento frisiano che attesta il diretto interessamento dei Visconti alle decorazioni della basilica monzese) rende lacunose e difficoltose le ricerche; ciò nonostante, il patronato ducale dichiarato negli affreschi con *Storie della vita di Teodelinda* suggerisce, per alcuni di questi cicli pittorici almeno, un diretto interesse da parte dei Visconti. Sarà pertanto da esaminare la figura di Franceschino Zavattari anche alla luce di una consuetudine col duca Filippo Maria, come suggeriscono l'impegno del pittore alle vetrate del retrocoro milanese (1417) e le decorazioni della cappella di Teodelinda, fregiata degli stemmi dei Visconti e degli Sforza, dove l'emblema ducale della corona e l'impresa viscontea della 'raza' si alternano lungo i costoloni della volta.[19] Anche i rapporti di Franceschino con la famiglia monzese dei Rabia (Donato Rabia è testimone al primo contratto d'affitto e il pittore si trasferì in seguito a vivere in una casa di Antonino Rabia) potrebbero indicare una pista di ricerca: un membro della stessa famiglia, Bartolomeo Rabia, compare nel documento del 10 marzo 1445 in veste di procuratore del Comune di Monza nel dare assenso ai patti che vi si stipulano.[20] Si delinea una più chiara vicenda relativa alla storia dell'arte nella prima metà del Quattrocento a Monza, città che, all'aprirsi del terzo decennio del Quattrocento, col ritorno del duca di Milano dopo la signoria di Estorre, ospitava Franceschino Zavattari.[21] Si mette in discussione qui l'ipotesi di un'attività di Michelino da Besozzo a Monza al rientro dal suo soggiorno nel Veneto a favore di una più probabile presenza di Franceschino Zavattari e di collaboratori.[22] Dal 1418 in poi Michelino da Besozzo appare costantemente impegnato presso il

---

[16] A. F. Frisi, *Memorie storiche di Monza e sua corte*, Milano 1794, II, pp. 195-196. Considerando che, per decorare un ambiente dell'ampiezza delle due cappelle absidali laterali di San Giovanni Battista a Monza si impiegavano diversi anni (le stagioni lavorative, come ci illustra il documento del 10 marzo 1445, andavano da marzo-aprile a tutto il mese di ottobre, escluso novembre se il clima non fosse stato particolarmente mite, e in tre pittori più un *famulo* che preparava i colori ci volevano due anni per compiere un registro), il documento del 1417 potrebbe suggerire, per la cappella della Vergine, la ripresa di lavori iniziati alcuni anni addietro e sospesi (probabilmente nel 1416, a causa di dissensi nati nel capitolo della collegiata, come sembrano suggerire alcuni documenti ancora in corso di esame in ASMi, *Notarile*, filza 61). Per la probabile data di inizio, legata a finanziamenti, delle decorazioni nella cappella della Vergine, vedi la nota 29.

[17] Celata a chi percorre la navata dalla costruzione seicentesca della volta a botte. Per poter osservare questi affreschi è necessario affrontare un lungo percorso, non privo di pericoli, nei sottotetti.

[18] Si veda in proposito la tesi di specializzazione della scrivente, Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano: *La decorazione tardogotica dell'arco traverso del Duomo di Monza*, AA. 2006/2007, cui seguirà la pubblicazione del relativo studio.

[19] M. Natale, *La cappella di Teodolinda: pitture della volta e dell'arcone*, in *Monza. Il Duomo…*, 1989, pp. 182-183. Custode della 'corona ferrea', considerata già dalla fine del Trecento reliquia costantiniana, la collegiata, nella sua recente realizzazione architettonica e decorativa, avrebbe dovuto assurgere a sede d'incoronazione. Vedi particolarmente R. Cassanelli, *Arte e politica delle immagini alla corte dei Visconti e degli Sforza (secoli XIV e XV)*, in *La Corona Ferrea nell'Europa degli Imperi*, I, *La Corona, il Regno e l'Impero*, Milano 1995, p. 83 e sgg.

[20] Si rammenti, a questo proposito, che circa un secolo dopo membri della stessa famiglia erano in rapporti d'amicizia con Bernardino Luini, che affrescò per Gerolamo Rabia la villa della Pelucca a Sesto San Giovanni e palazzo Rabia a Milano; G. Bora, *Bernardino Luini*, in *I leonardeschi. Eredità di Leonardo in Lombardia*, Milano 1998, p. 328 e sgg.

[21] L'ipotesi di una lunga consuetudine di Franceschino Zavattari e della sua famiglia col capitolo di Monza chiarisce la presenza di tardi affreschi zavattariani nell'antica chiesetta di Santa Maria in Silvis — oggi Santa Maria in Bosco — a Sesto San Giovanni, le cui chiese, come illustra il Frisi, erano sotto la giurisdizione della collegiata di San Giovanni Battista di Monza; Frisi, 1780, p. 114 e sgg.

[22] Per la vicenda critica relativa a un'attività monzese di Michelino si vedano particolarmente: L. Castelfranchi, *Gli affreschi gotici*, in *Monza. Il Duomo…*, 1989, p. 176; M. Boskovits, *Libri sul Duomo di Monza*, in "Arte Cristiana", 743 (1991), pp. 159-160; L. Castelfranchi, *Una Crocifissione di Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", 98-99 (1991/3-4), pp. 181-187; G. Algeri, *Un Boccaccio pavese del 1401 e qualche nota per Michelino da Besozzo*, in "Arte Lombarda", 116 (1996/1), pp. 47-48; S. Bandera, *Il Tardogotico*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina, dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a c. di Mina Gregori, Milano 1993, p. 18; M.G. Balzarini, *Cristo crocifisso e angeli dolenti*, in *Cinque secoli di pittura a Monza. Opere d'arte restaurate 1980-1995*, a c. di Roberto Cassanelli, catalogo della mostra, Milano 1997, pp. 40-41; R. Conti, *Testimonianze storiche e artistiche dall'epoca dei Visconti agli Sforza*, in *Monza. La sua storia*, Cinisello Balsamo 2002, pp. 171, 173.

cantiere del Duomo di Milano, per cui difficilmente, ammesso che si trovasse a lavorare a Monza nella primavera-estate del 1417 o anche poco prima dei suoi impegni a Milano, avrebbe potuto mettere mano a tanti affreschi.[23] Affiora invece l'ipotesi che il soggiorno monzese di Franceschino potesse essere legato a una precedente attività della bottega di famiglia a Monza. Un documento recentemente rinvenuto nelle filze dello stesso Crippa attesta contatti degli Zavattari con Monza già dal 1415: si tratta della riscossione di un affitto da parte di Stefano Andrei, marito di Maddalena Zavattari, figlia del fu maestro Cristoforo e dunque sorella di Franceschino. Stefano Andrei da Bergamo, il giorno 26 di maggio, per l'affitto di un appezzamento di terreno ubicato a Desio, parte della dote di Maddalena Zavattari, riscuote tre starre di segale e miglio.
Il documento attesta che Stefano era solito abitare con la moglie a Milano in Porta Vercellina, Parrocchia di Santa Maria alla Porta (da dove proveniva come sappiamo tutta la famiglia degli Zavattari) e che, durante la sua permanenza a Monza, abitava in un sedime ubicato in contrada Porta Lambro, a pochi passi dalla basilica di San Giovanni Battista. Tra i testimoni dell'atto, fatto di notevole interesse, compare Antonio da Mapello, custode dei beni della basilica già nel 1403.[24]
Stefano Andrei era forse a fianco del cognato Franceschino, impegnato nelle decorazioni della basilica che, nel maggio del 1415, si possono presumere *in fieri* nella cappella della Vergine e che si portavano a termine nella primavera-estate del 1417. Il profeta affrescato sul pilastro sinistro d'ingresso alla cappella absidale meridionale di San Giovanni Battista, dipinto a *grisaille* entro una raffinata nicchia gotica a guglia che ripropone, ispirandosi a Giovannino de Grassi e a Giacomo da Campione, le decorazioni dei capitelli dei piloni del coro del Duomo di Milano, reca indiscusse affinità con le sculture di profeti che sorgevano ai primi del secolo sui piloni stessi del coro milanese, e il fatto che Cristoforo Zavattari, padre e maestro di Franceschino, fosse impegnato nel 1409 alla doratura di sculture ivi poste è un indizio che fa riflettere.[25] Cristoforo, documentato ancora vivo nel gennaio del 1410,[26] risulta già morto al principio del 1414.[27] Se è pertanto da escludere una sua presenza sul cantiere di San Giovanni Battista nell'anno 1417 nella cappella della Vergine,[28] è possibile tuttavia che si trovasse a operare a Monza diversi anni addietro, quando poterono iniziare le decorazioni di detta cappella (ossia nella primavera-estate del 1408).[29] L'ipotesi che la bottega degli Zavattari ab-

---

[23] Quali le decorazioni variamente riferitegli della cappella absidale meridionale, della cappella presbiteriale e dell'arco traverso, che doveva occupare da solo una superficie di più di 30 mq. Per l'attività di Michelino a Milano a partire dal 1418 vedi *Annali della Fabbrica… Appendici I*, 1883, p. 319; *Appendici II*, 1885, p. 2.

[24] ASMi, *Notarile*, Filza 61, f. 419 r. (documento reperito da chi scrive). Antonio da Mapello era coinvolto nell'atto di restituzione dei *res bona et pretiosa* della basilica il 23 gennaio 1403. *Cfr.* Appendice II. *Documenti.*

[25] Per la possibile data di inizio della decorazione di questa cappella vedi la nota 29. Circa la profonda affinità stilistica del profeta a *grisaille* con le sculture di profeti provenienti dal pilone XII del Duomo di Milano vedi particolarmente Castelfranchi, 1991, pp. 184-86 e *cfr.* anche *Arte Lombarda dai Visconti agli Sforza*, Milano 1959, p. 50, note 120-123, tav. XXXIX. Lo stile di questo dettaglio pittorico, si individua particolarmente nella morbidezza fluente delle pieghe del panneggio, che si ritrovano nell'angelo con l'arpa dell'*Annunciazione* dell'arco (figg. 57, 61, 62) suggerendo anche per questo frammento la mano di Franceschino Zavattari. Esso riconduce ai personaggi che popolano il frontespizio dell'*Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti* (Parigi, Bibliothèque Nationale, ms 5888, 1r) miniato da Michelino da Besozzo a Pavia nel 1403, fig. 6, CAPITOLO III.

[26] L'artista affittava un granaio ubicato in Porta Ticinese, parrocchia di San Vincenzo in Prato, a Crossino da Bernareggio per conto di Andrea Bellolo Pozzi; ASMi, *Notarile*, filza 106, documento del 28 gennaio 1410.

[27] In un atto di ricevuta relativo alla dote della sorella di Franceschino Zavattari, Apollonia — dote che corrispondeva a 110 lire imperiali — steso nel giorno stesso delle nozze di lei con Luchino Tonsi, Apollonia e Franceschino compaiono come figli *quondam domini Christofori*; ASMi, *Notarile*, filza 106, documento del 23 gennaio 1414 (vedi anche Shell, 1993, p. 4027).

[28] Dove avrebbe potuto operare il figlio Franceschino, considerazione che spiegherebbe non solo la mancata realizzazione delle vetrate per il Duomo di Milano, nel corso della primavera-estate del 1417, ma anche i ripetuti soggiorni a Monza documentati del pittore nel 1420/21, quando realizzò gli affreschi dell'arco traverso (e forse anche in parte del presbiterio), e nel 1445-1446, quando mise mano coi figli alle decorazioni dell'ultimo registro della cappella di Teodelinda. Un'ipotesi di questo genere supporterebbe l'idea, credo condivisibile, di una profonda unità decorativa nell'area presbiteriale della basilica, che dall'arco traverso si estendeva alle tre cappelle absidali (comprendendo forse anche la volta della cupola, *cfr*. CAPITOLO III, la nota 173).

[29] Sappiamo da due documenti datati 14 settembre 1407 che un *ex* cappellano beneficiario della cappella della Vergine (il defunto Ardico della Porta) aveva lasciato in testamento parte dei suoi beni immobili posseduti a Monza e nelle vicinanze affinché un nuovo cappellano dedicasse messe per la sua anima presso l'altare della cappella al suono dell'organo e affinché la cappella venisse abbellita (su interessamento di tutti i canonici e dei fabbricieri della basilica, Marchisio Gallio e Giovannino Seroldono). ASMi, *Notarile*, filza 61, ff. 66r-67 v (vedi particolarmente f. 67r). L'inizio della campagna decorativa di questa cappella poteva dunque risalire al 1408. Non escludo inoltre che gli Zavattari fossero stati operosi nella basilica di San Francesco a Monza; è bene infatti sapere che, ai primi del Quattrocento, un membro della famiglia, tale Tasso o Casso Zavattari, era frate in San Francesco Grande a Milano. ASMi, *Notarile*, filza 106, documento del primo settembre 1404. Tra le parti coinvolte in questo atto compare da un lato il capitolo di San Francesco di Milano, dall'altro Antonio Zavattari.

bia preso parte fin dall'aprirsi del Quattrocento alle campagne pittoriche della basilica spiega il lungo impegno degli stessi a Monza, protrattosi per oltre una generazione.
Distrutto il Castello Visconteo monzese e perduta la quasi totalità delle decorazioni tardogotiche delle antiche chiese sopravvissute alle soppressioni, resta oggi la basilica di San Giovanni Battista che doveva presentare, prima dei rifacimenti barocchi, alcune tra le maggiori testimonianze di pittura sacra della stagione tardogotica lombarda. Si fa pertanto urgente una seria rivisitazione dei lacerti rimasti in relazione alla cappella teodelindea (ora più che mai data l'occasione dei restauri) alla ricerca di qualche chiarimento in più sulle vicende artistiche in Lombardia all'epoca dell'ultimo Visconti, un periodo in corso di studio, fervido di testimonianze sia pittoriche, sia documentarie, ancora da esaminare.

fig. 77 cd

Appendice II
Documenti

Abbreviazioni: ASMi (Archivio di Stato di Milano).
Nota per le trascrizioni: L'indicazione delle note al testo (A) è a caratteri alfabetici minuscoli, come d'uso; è numerata in modo crescente (1, 2, 3 ecc.) relativamente alle letture tematiche e interpretative. Le note al testo del secondo documento sono parzialmente ridotte per una più semplice lettura. Le trascrizioni si attengono alle norme del Pratesi.

Monza, 16 agosto 1400, basilica di San Giovanni Battista.*
Molo da Giussano consegna a Cristoforo Lapobia, nuovo cappellano e beneficiario della cappella dei SS. Pietro e Paolo, i beni mobili elencati della suddetta cappella, ricevuti in eredità dal figlio già cappellano e beneficiario, Lanfranchino da Giussano.

Notaio Gerardo Crippa di Petrolo, *Notarile*, filza 60, ASMi, f. 674v.
Eo die,[a] in presentia mei notarii suprascripti et testium infrascriptorum, ad hoc specialiter vocatorum et rogatorum, dominus Molus de Gluxiano, filius quondam domini Gluxiani, ac tamquam pater domini presbiteri Lanfranchini olim capellani et benefficiario[b] capelle Sanctorum Petri et Paulli, constructe in Ecclesia Sancti Johannis Modoetie, hereditario[b] nomine ipsius quondam domini presbiteri Lanfranchini, consignavit et consignat domino presbitero Christoforo de Lapobia, nunc capelano et benefficiario dicte capelle, ibi presenti et recipienti, infrascriptas res mobilles, que sunt ab usu altaris et sacerdotis benefficiarii dictam capelam relictas per predictum quondam presbiterum Lanfranchinum. Que res sue specifficantur. Videlicet:
Imprimis planeda una brostata
Item planeda una site virgate
Item planeda una de medietate viridi et violati site
Item amitum unum cum latis x argenti infrixatum testo et veluti viridi
Item aliud amitum cum latis x argenti similiter orlatum
Item amitum unum pro mortuis
Item camisi tres
Item calix unus cum patena
Item cossini tres
Item sugacapita tres
Item manipoli duos
Item stole tres
Item cordoni duo
Item paria tria corporallium

* Ringrazio Alba Osimo per le correzioni nella trascrizione.
[a] *Segue* loco *cancellato*.
[b] *Così in* A.

Item bussera una a calice
Item busserete duo ab ostegis
Item claves tres
Item mantile unum
Item tovalia una
Item palium unum ab altare et de predictis rogatis etc.
Actum Modoetie in suprascripta Ecclesia, presentibus Petrolo de Ferariis, Mafiolo de (Luotio) et Simone de Castelo, omnibus custodibus dicte ecclesie, omnibus notis etc.

Monza, 23 gennaio 1403, chiostro della basilica di San Giovanni Battista*
Antonio Scotti, Giacomo da Seregno, Giacomo da Sovico, Francesco Polastra, Domenico Scotti, Bertono Lanzia, Giovanni Giudici, Ziriolo da Mapello, Maffio da Casate e Rinaldo Crippa restituiscono ad Antonio da Mapello, custode della basilica di San Giovanni Battista di Monza, i beni e le cose preziose della basilica ricevuti in pegno e sotto elencati; garante Antonio da Mapello.

Notaio Gerardo Crippa di Petrolo, *Notarile*, filza 60, ASMi, f. 759r
Die martis vigesimotertio mensis iannuarii, convocato et congretato capitulo ut supra in qua quidem convocatione et congregatione aderant, fuerunt et sunt venerabiles viri domini: presbiter Fancischus de Biffis, Bartolomeus de Feraris, presbiter Paulus de Fayno, presbiter Steffanus de Vegijs, Jo[a] Bartolomeus Scachabarotis, Jacobus de Blanchis de Vellate et Baptista de Bossijs.
Presentes per infrascripti Antonieti prestata, satis data de infrascriptis rebus et bonis, qui fideiussores ipsius Antonieti sunt nomina eorum sunt hic, videlicet:
*dominus Antonio de Scotis filius quondam Brandini, dominus Jacobus de Seregno filius quondam domini Francischi, dominus Jacobus de Sovicho filius quondam domini Beltrami, dominus Francischus Polastra filius quondam domini Petrini, dominus Dominicus de Scotis filius quondam domini (Aprobini), Bertonus Lantia, filius quondam domini Francischi, Johannes de Iudicibus, filius quondam domini Francischi, Ziriolus de Mapelo filius quondam Crassini, Maffius de Caxate filius quondam domini Johannis, et Raynaldo de Crippa filius quondam domini ******
Consignaverunt et consignant Antonio de Mapelo custodi ecclesie Sancti Johannis de Modoetia infrascripta bona pretiosa et res dicte ecclesie Sancti Johannis que sue declaravit, videlicet:
Imprimis crux una magna deaurata
Item cruces tres magne argenti[1]
Item crux una parva argenti cum pede uno de legno et pomo uno grosso deaurato
Item crux una argenti deaurata cum armis manifici domini domni ducis et consortis[2]
Item bacila una argenti
Item candelabra duo[b]
Item candelabra quatuor argenti[3]
Item par unum orzollorum de cristalo magnorum fornitorum de ardento cum guatenis
Item cerobulla tria argenti uni quorum defficit anullus de supra
Item navexella unna de eborre de axis aureis
f. 759v
Item sedella una argenti pro aqua benedicta
Item navexella de gacharia[c] *ligata cum pede argenti cum guadia et cungiada*
Item calices XII cum patenis suis, quorum duo sunt cum agno
Item bussolla una eborre ubi ponnientur hostie[4]
Item bussolle quatuor de coyro cocto ubi ponnere calices

---

* Per la trascrizione di questo documento ringrazio Stefania Buganza, Renato Mambretti e Alba Osimo per le correzioni, le interpretazioni e il tempo dedicatomi.
[a] *Così in* A.
[1] *Cfr.* gli inventari del 1275 e del 1353. Queste croci venivano portate davanti ai corpi dei morenti.
[2] Dono del duca di Milano, recava le imprese di Giangaleazzo e di Caterina Visconti.
[b] *Cancellato.*
[3] *Cfr.* gli inventari del 1275 e del 1353.
[c] *Sopra* qu *cancellato.*
[4] Si tratta forse della capseta di avorio citata nel 1353.

Item capella una regene teodolende de argento cum pomo[5]
Item missale[m] unum emptum per Johannem de Silva et sotios custodes
Item missalia duo nova pro suprascripta curia
Missalem unum et novum emptum per fabricam et erat domini presbiteri Guidonis de Sistono
Cossina XXVIIII duo quorum sunt brostata
Maiestas una cum novem figuris sculptis et capseta ligna
Cossonia duo laborata quibus deffintiunt (certa) laboreria VII, smalta XI de aurichalcho
Tapedi tres quorum unus est rotondus fractus, alijs lungi
Banchale unum contanentie XXVI quarum quatuor sunt laborate virgis aureis[6] *et una de syta*
Paneti quinque laborati de syta[d]
Figure due beati Johanis Baptiste de lapide
Figura una beate Virginis Marie de lapide
f. 760r
Anchone tres cum quatuor capitibus Marie[e] *Virginis*
Piviale unum novum de veluto[f] *viridi*
Paramentum unum a sacerdote diacono et subdiacono de veluto viridi fodratum, videlicet planete a sacerdote sindone[f] *violato a diacono sindone rubeo et subdiacono de drapo lini viridis cum stolla una et mannipolis duobus*[d] *eiusdem colloris*
Paramentum unum quod appellatur abate Sterio laboratum de auro fodratum
Sindone crocci colloris fornitus a diacono et subdiacono et piviale similis colloris
Paramentum unum fornitum ut supra syte fodratum sindone[d] *crocci colloris laboratum cum griffonibus albeis*
Paramentum unum syte fornitum[e] *[ut supra] albe fodratum sindone violato*
Paramentum unum pro sacerdote diaco et subdiacono et dicuntur rosseti
Planeta una syte rubee fodrata drapi lini blancti
Planete due syte rebee[d] *sine fodris*
Paramentum unum fodratum ut supra nigrum pro mortuis, fodratum drapi lini viridis cum stolla una et manipullo uno
Planeta una syte laborata de auro fodrata drapi lini gialdi
Planeta una drapi syte viridis[f] *laborata ad anes et aurum fodrata drapi lini rubei*
Planeta una drapi albi dupla[g]
Palium unum veterum[a] *ad Annuntiationem et partem eundem fodratum drapi lini*
Palium unum veterum laboratum ad famem horenge
Palium unum veterum in medio cuius est homo magnus ad equitem
Palium unum veterum ad ystoriam Judit et Holofernes[7]
Palium unum veterum habens hominem cum serpentibus sub pedibus equorum
Palium unum habens in medio signa domini viri Yesu Christi laboratum ad agnos quod ponitur ad altare in quadragesima
f. 760 v
Palium unum veterum album cum certis signis rubuis ab utroque cum quatuor circullis rotondis in quibus sunt griffones[d] *rubei*

---

[5] Nell'inventario del 1353 è citata una mensa di diaspro verde ornata di argento detta *Cappella della regina Teodelinda*.
[6] A righe d'oro.
[d] *Segue sotto* Bussulla una ligna … *cancellato*.
[e] *In sopralineo.*
[f] *Sotto* veluto *cancellato.*
[f] *Sotto* sindone *cancellato.*
[d] *Segue* eodem *cancellato.*
[d] *Segue* de auro fodratum s *cancellato.*
[e] *In sopralineo*.
[d] *Segue* fodrata *cancellato*.
[f] S*otto* viridis *cancellato*.
[g] *Il notaio cassa dalla riga sotto fino alla quarta riga di* f. 760v *(prima di* planeta una site viridis…*).*
[a] *Così in* A.
[7] Tessuto di seta a fili d'argento, *cfr*. inventario del 1275.
[d] *Segue* rebe *cancellato*.

Palium unum veterum laboratum in famem horenge
Palium unum veterum in medio cuius est homo magnus

Planeta una[c] *syte veridis cum I listis fodrata drapi lini blancti*
Planeta una syndone gialdo fodrata de drapo lini veridis et blancti a confessoribus
Planeta una gialda sine fodra a confessoribus
Dalmatice due syte albe fodrate drapi lini blancti
Vestis una pro subdiacono de syta[d] *robea labrata ad vitellos et ad alia animalia fodrata drapi lini rubei*
Alia vestis syte rubee pro subdiacono fodrata drapi lini rubei
Vestis una pro subdiacono syte rubee cum certis listis gialdis fodrata drapi lini veridis
Vestis una pro subdiacono syte rubee cum certis listis[d] *veridis fodrata drapi lini veridis*
Vestis una pro diacono syte rubee fodrata drapi lini gialdi ornata ab ultraque[d] *parte drapi brostati*
Vestis una pro diacono syte albe fodrata drapi lini gialdi cum laboreriis et quinque figuris ad pedes
Testaevangellum unum de auro cum tabullis duabus cui deffitiunt lapidis[a] *novem*[8]
Galina una cum septem pullis sine cesta
Tabernacullum unum de cristallo fornitum de auro uno cum ambra una, sed ambra est fracta[9]
Aliud tabernacullum argenti apud capellanos[10]
Manipullum unum cum quinque crucibus aureis sfoliate[11] *fodratum sindone canolino*
Beati Yeronimi confessionis
[Mancano due fogli, recisi con l'ausilio di un taglierino. I lembi sono stati ricuciti insieme]
f. 761r
Manutergia xxvi
Tovalie xxvii
Capitergia xxi
Liber unus epistolarum
Libri duo magni qui operantur omni die ad missam et apelantur[d] *Graduali*
Antiferium de nocte completum tam pro festis quam feriis
Aliud Antiferium de nocte pro festis tantum
Palium unum cum uno groppo in medio[12]
Antiferium de nocte in quo sunt officia dominacalia et feriallia
Psalteria duo qui utuntur omini[a] *in coro*
Tovalia una nova magna
Liber unus legendarium vetus
Liber unus epistolarum beati Pauli cum actis apostolorum Apocalipsi
Liber unus parabullarum Salomonis cum ecclesiastico et epistolis canonicis
Libri duo de corpore Christi cum missa
Liber unus lectionum de corpore Christi
Libri duo in quibus sunt ystorie beate Marie Magdalene, delcolationis Niccolay, Assumptionis et Augustini epistole
Liber unus xii profetarum qui legunt sabato sancto sine asidibus[13]
Liber unus parvi certorum serviti de letanis et habet folias xxiii
Libra duo novi pro letaniis in quibus est ordo letaniarum et processionis secundum ordinem ecclesie nostre

---

[c] *In sopralineo.*
[d] *Segue* rebuo *cancellato*.
[d] *Segue* gialdis *cancellato.*
[d] *Segue* drapi *cancellato.*
[a] *Così in* A.
[8] Si tratta di una legatura di evangeliario costituita da due tavole auree con pietre, probabilmente *cabochon*, di cui all'epoca ne mancavano nove. *Cfr.* CAPITOLO III, IV.
[9] Citato nell'inventario del 1353; l'ambra era ciò che restava di un crocifisso, rotto entro il 1403.
[10] Forse ancora menzionato nell'inventario del 1353.
[11] A foglia d'oro.
[d] *Segue* gradula *cancellato.*
[12] Probabilmente l'emblema visconteo del *capitergium cum gassa,* cioè il fazzoletto annodato.
[13] Le assi di legatura.

Liber unus (sturtinii) in quo sunt certa Evangelia et benedictio fontium
Libri tres pro obsequiis mortuorum sepelliendum sine sedibus
Liber unus vetus epistolarum beati Jeronimi
Liber unus glossatus in quo continentur libra Job, Tobia, Judit et Hester.
Liber unus de ratione divini offitii sine rationale
Libra duo magni in quo[a] *sunt offitia sancti Fodei, sancte Cateline, Concepzionis beate Virginis Marie et Visitationis sancte Elixabete*
Liber unus qui dicitur humiliarum et fuit quondam presbiteri Gratioli de Arono
Liber unus actum apostolorum gloxatus
Liber unus Beroldi in quo scripta sunt annalia
f. 761v
Liber unus psalterii cum gloxa beati Augustini episcopi in duobus volumina magnis
Liber unus sententiarum
Liber unus[d] *magnus epistolarum Pauli apostoli gloxatus sancti Augustini manu*
Liber unus Ysydiodri astralli
Liber unus qui dicitur Papias
Liber unus moralium beati Gregorii in duobus voluminibus super Job
Liber unus psalterii gloxatus in volumine uno
Liber unus Bibie vetus et magnus
Liber unus ystoria lombarde
Quaternus unus in quo est ystoria sancti Karpofori et Egini sine asidibus
Liber unus decretalium
Liber unus decretorum in duobus voluminibus
Liber unus qui dicitur flox decretorum cum aparatis super decretalibus
Liber unus sexti sine gloxio cum fendis gloxis
Liber unus[d] *casus Bernardi super decretalibus cum libro Guthifredi super actionibus*
Liber unus parvus diversorum sermonum
Liber unus extractum de floribus ystoriarum scholasticarum parvus
Liber unus sermoni de eodem ystoriarum parvus
Liber unus certorum sermonum parvus
Liber unus tractatum fidei et de certis sacramentis parvus
Liber unus sancte beate nove
Liber unus ystoriarum scholasticarum
Liber unus legendarum sanctorum Jacobi de Voragine
Liber unus de vitis patrum
Liber breviarii magni in duobus voluminibus
Liber unus in quo est passio domini nostri Yesus Christi nota secundum quatuor Evangelistas
Liber unus qui apelatur prima sede Sancti Thomei de Aquino
Amitum unum de veluto rubeo cum quatuor steli et una arbore in medio de perlis et smaldis
Liber maistrantie de penitentia
Summa Raymondini gloxata quaque fuerit[a] *domini Princivili de Trochazano*
Paramentum unum fornitum de planeta diacona et subdiacona tribus amitis, duabus stolis, tribus manipulis de siricho cum campo rubeo et griffonibus et alijs laborerijs intus frodatum de drapo lini veridis
Palium unum pulcrum deauratum donatum per dominum Maffiolum Baldironnum cum insegna sua
f. 762 r
Planeta una brostata syte violate laborata cum manipullo et stolo eiusdem colloris donata per illustrissimam dominam madonnam domnam contissam virtutum etc.
Frontale unum laboratum auro et syta cum ystoria beati Johannis Baptisti cum ccccxlviii perlarum cum vaxis liliorum laboratis cum perlis cciiii, parvaque[a] *coronas sanctorum cum agno Dei perlarum*

---

[a] *Così in* A.
[d] *Segue* g *cancellato.*
[d] *Segue* casatas *cancellato.*

in medio et salatis[a] *xviii*
Antifonaria duo magna pro offitio nocturno et sunt novi
Libros duos pro offitio mortuorum donatos per dominum Francischum de Biffis
Amittum unum fornitum veluto nigro orlatum terleta cum latis viiii argenti deaureatis smaltatis quarum una est aliquantullum rupta
Pliviala duo quarum una est de syta rebua cum leonibus et roxis deauratis et frixio aurato cum syta veridi et quadris rubeis et azurris intus fodrata drapo lino rubeo, aliud est rubeum cum lionibus deauratis alijs leonibus syte turchine vialboris veridis frodatum drapi lini veridis orlatum frixo aurato cum botonis uno pro uterque eorum syte et auri
Paramentum unum cum campo rubeo a sacerdote diacono et subdiacono laboratum ad griffones, leones et alias figuras
Amitum unum veluti veridis orlatum dobrono aureo circumquaque cum latis decem argentis deauratis
Amitum unum cum septem figuris cum campo aureo et capitellis sfoliatis diversorum collorum
Amitum unum syte veridis cum stelis duobus de auro
Legendarium domini domni fratri Jacobus de Voragine quondam domini presbiteri Nicholeti
Manuale unum in quo sunt (coplazorones).
Graduale quondam presbiteri Antonini de Aqua
f. 762v
Amitum unum laboratum a rama de syta et argento cum certis legaminibus et foleis argenti
Amitta duo laborata ad Baptesterium beati Johannis Baptistae
Amita tria fornita de brotis auratis
Amittum unum veluti veridis sine drapo
Amittum unum cum testo aurato laborato ad ramam et (argenapissam)
Amittum unum de veluto viridi cum latis decem argenti deauratis circumcircha veluti orolatis dobrono
Amittum unum novum deauratum cum octo campis quadratis cum campo rubeo veridi
Camis unus drapi lini subtillis cum duobus stosatis aureis, azuris ultramarinis et botonis duobus ad manichas et ad capizinum botonum unum argenti
Camisi duodecem cum stosatis duobus pro quolibet laboratis de auro et syta
Camissi novem forniti cum stosatis ut supra
Pivialia xiii vetera quorum unum est listatum laboratum ad leones et ad alias figuras cum uno smalto quadrate auri puri cum cruce alba et medio de quibus pivialibus est unum de syta laboratum ad serpentes et griffones et aliud ad figuram regis Alexandri cum griffonibus ad partes.
Planeta una gialda a confessoris cum cruce schacata fodrata drapi lini veridis facta de uno piviali
Planeta una de siricho scachata cum cruce argenti usque ad pedes facta de uno piviale
Palium unum cum campo rubeo laboratum ad vialboraras de syta viridi cum laboribus auratis donatum per illustrissimum dominum nostrum dominum comitem virtutum etc. MCCCLXXXX *in festo sancti Johannis factum est in uno pivialu*
f.763r
*Amittum unum de sindone rubeo virgato de virgis auris cum quinque virgis pro qualibus virga et septem compassis de perlis donatum per dominum ***** de Hiermanis*
Certum argentum de crucibus cum certis sonaleis et botonis heretidi[b]
Piviale unum cum campo violato cum leonibus deaurati et rubeis et alijs laborerijs viredis orlatum frixo aureo largo cum campo syte rubee cum certis quadretis rubeis et azurris intus cum botono uno syte grano et auri poste
Piviale unum cum campo[c] *rubeo cum certis laborerijs aureis, fioretis aureis et alijs laborerijs viridis cum avibus cum friso aureo et seda ac uno botono aureo et pendegais sede panonete*
Piviale unum sede Panonie laboratum cum avibus et quadretis aureis cum botonis quadicis aureis botono ut supra ac pro testo
Planeta una zampelot rubei grana cum cruce frisi ultramarini
Stola una et manipulum unum eiusdem colloris; amitum unum cum uno testo aureo vinizano, cami-

[a] *Così in* A. *Probabilmente* smaltis.
[b] *Cancellato*.
[c] *In sopralineo*.

setum unum cum scosatis suprascripti zambelloti, largiti per Jacobinum Agugiarum
Planeta una velluti de grana rubei cum cruce testi auri veniziani cum dalmaticis a diacono et subdiacono suprascripti colloris cum schosatis blancte laboratis auro comibus sede et rosis aureis et stola una suprascripti velluti
Planeta una veluti rubei grane cum cruce velluti viridis vergate cum virgis aureis cum dalmaticis duabus eiusdem colloris cum stosatis velluti veridis cum listis aureis et stolis duabus cum uno manipulo suprascripti veluti
Planeta una sede pavonate laborate avibus aureis[b] *et sindone vergatam auro crucem testi auri grane cum dalmaticis duabus eiusdem colloris*
Planeta una sede albe laborata animalis aureis cum cruce aurea et sindonis grane cum duobus dalmaticis cum stosatis celestre cum avibus et leonibus aureis et testis aureis cum seda rubea
f. 763v
Palium unum rubeum laboratum avibus aureis cum floretis sede Panonnie
Palium unum sede cellestre vialboris aureis cum botonis aureis
Palium unum cum campo cellestro laboratum certis animaliis aureis et vialboris cum rosis intus azuris
Palium unum cum campo morelli colloris cum castris et animalibus aureis et igna sindone morelle
Palium unum cum campo albo laboratum leonibus aureis, arboribus et avibus et floretis sede gialde
Palium unum cum campo azuro cum vasis aureis, cum avibus sede veridis et cum undis sede albe
Palium unum cum campo albo cum columbetis aureis habentes ramam unam in ore sede veridis
Palium unum cum campo rubeo cum virgis aureis per traversum cum animalijs aureis et vialboris sede veridis et fogliamen viridum vidatum sindone alba
Palium unum cum campo rubeo palido cum foliamine aureo et floretis sede celestre
Palium unum cum campo rubeo ut supra arborsellis aureis cum floretis supra sede veridis
Palium unum cum campo rubeo cum leonibus aureis, penis aureis cum collaris dictorum leonum sede celestre
Palium unum cum campo canchine cum foliis vitis sede cellestre
Palium unum sindonis cellestre
f. 764r
Quartina una magna alba supra qua depicta est Passis[a] *domini nostri Yesu Christi.*
Quartina una azura cum una croce in medio et uno angello a qualibus parte
Quartina una nigra cum figura una sancti Johannis, in medio (acfriscto) uno aureo circumquaque
Palium unum sindonis nigre cum armis quondam domini Padue
Amitum unum sindone viridis virgatum sfoyate aurea
Amitum unum velluti grane cum latis septem argenteis supra doratis et smaldatis
Amitum unum drapi sindonis viridis virgate cum latis novem modo ut supra
Amitum unum sindonis viridi virgate cum latis novem ut supra
Amitum unum sindonis cellestre cum razijs perlarum et arboribus laboratis sede viridis et aliis colloribus
Planeta una cum campo sindonis viridis nigre cum certis fioretis sede viridis clare cum cruce velluti rubei virgate, sindonis et manipulo uno dicti colloris largitum per Zanonum Scarlatam
Planeta una cum campo sindonis viride cum floretis eiusdem colloris cum cruce veluti rubei vergate sindone viridi albi nigri et rubei fodrate panni lini albi, manipulum unum eiusdem drapi, largitam per Luchinam Baturnam
Lectorili sex fustanei devisati
Muchairolum unum laboratum auro et sindone
Amitum unum veluti rubei cum latis undicim ad modum schutorum
Amitum unum cum uno testo largo veniz[iano]
Amitum unum scudati virgati virgis aureis cum latis octo smaldatis
Amitum unum sede nigre cum latis sex cum una arma parva argentea
Amitum unum panni scarlatini [cum] novem smaldatis
Amitum unum scudati rubei virgati virgis aureis cum latis octo ut supra

---

[b] cum cruce *cancellato.*
[a] *Così in* A. *Probabilmente da interpretare come* Passio.

Amitum unum veluti rubei infrisatum circumquaque
f. 764v
Amitum scudati rubei cum listis aureis
Palium unum rubeum novum cum floribus aureis et arboribus
Planeta una vetera sede rubee cum grifonibus habentibus[a] *cum broie sede celestre cum cruce sindonis viridis*
Amitum unum vergati viridis cum smaldis novem rotondis, perlarum intus habentibus smalda argentea.[14] *Amitum unum scudati azurum*
[firme] *Johannes, Jacobus, Jacobus*
Actum Modoetie in dicto claustro presentibus domino Johannolo de Vegiis filio quondam Abis, frater Girardo de Sexto filio quondam Franzini et Johannolo de Marenzio filio quondam Bononi, omnibus habitatoribus et testis notis etc. ut supra.

Monza, 12 marzo 1420.*
Franceschino Zavattari stipula l'affitto per un sedime in contrada San Michele di proprietà di Giacomo Prene (subaffittato da Nicolino da Oreno) impegnandosi a pagare dalla metà del mese di febbraio, per un anno di affitto, otto fiorini d'oro (32 soldi imperiali) pari alla metà del prezzo dell'affitto di un anno, che verrà saldato alla fine dello stesso anno con tutte le spese ecc.

Notaio Gerardo Crippa di Petrolo, *Notarile*, filza 62, ASMi.
Eo die investivit nomine penssionis meliorandum etc. dominus magister Nicholinus de Opreno, filius quondam domini Andrioli, terre Modoetie, qui magister conductor infrascripti sediminis quod est[a] *domini Iacobi de Prene,*[b] *Francischum de Zavatariis, filium quondam domini Christofori, habitatorem dicte terre, presentem, stipulantem et recipientem, nominative de sedimine uno quod est cum hediffizis, cameris, sollaris, cum puteo, portichu, orto et aliis suis iuribus et pertinentiis, iacente in Modoetia in contrata Sancti Michaelis, cui coheret a mane Controli de Magano et in parte strata, a meridie est pratum publicum et in parte hospitalis Sancte Marte, a sero accessum, a monte tenetur per Arexinum de Berlaxina et per Girardo (Berox), eo tenore quod a medio mense februarii proximo preterito in antea ad annum unum proximum futurum etc. Dando et solvendo pro inde penssionem pro predicto anno incepto dicto die medio mensis februarii proxime preterito dicto locatori florenos octo auri valoris ad computum solidorum xxxii imperialium pro quolibet floreno solvendo in medio anni et aliam medietatem in fine cuiuslibet anni cum omnibus expensis etc.* […] *Actum Modoetie ut supra presente pronotario suprascripto Beltramo de Carate, nec non presentibus domino Tomaxio de Colionibus filio quondam domini Iohannoli, Donato Rabia filio quondam domini Antonii et Guidotino de Caxate filio quondam domini Iohannis, omnibus habitatoribus Modoetie testibus notis etc.*

Monza, 1 novembre 1420.
Franceschino Zavattari stipula un affitto a partire dalla metà del mese di febbraio 1421 in avanti, per due anni e oltre, per un sedime in contrada Carrobiolo di proprietà dei coniugi Antonio Rabia e Domna di Biassono, impegnandosi a pagare ogni anno 6 libbre di monete imperiali di Milano, ecc.

Notaio Gerardo Crippa di Petrolo, *Notarile*, filza 62, ASMi.
Eo die investiverunt nomine penssionis meliorandum etc. Antoninus Rabia, filius quondam domini Simonoli, et domina Domna de Blaxono, filia quondam domini Beltrami, cum parabula auctoritate licenzie et consensu dicti Antonini mariti sui ambo terre Modoetie et uterque eorum Francischum de Zavatariis filium quondam domini Christofori, habitatorem terre Modoetie, presentem, stipulantem et recipientem, nominative de sedimine uno cum cameris, sollaris, curte, portichu, puteo et aliis suis iuribus pertinenzis, iacente in Modoetia, in contrata Carobioli, cui coheret a mane strata, a meridie

---

[a] *Così in* A.
[14] La lettura potrebbe essere anche *argentata*.
*Per questo documento e per il successivo ringrazio Stefania Buganza, Mirella Ferrari e Gian Paolo G. Scharf per l'aiuto nelle trascrizioni e per le correzioni.
[a] *Segue* pertinens *cancellato.*
[b] *Il testo da* qui magister *è scritto in sopralineo.*

heredum quondam Iohannoli de Cixnuschulo in parte, et ‹in› parte ecclesie Sancti Eustorgii, a sero dicte ecclesie in parte, et in parte Zanoni Polastre, stricta mediante, a monte Marcholi Bechia, et in parte Antonini de etc.; eo tenore quod a medio mense februarii proximo futuro in antea ad annos duos proximos futuros et ultra etc.
Dando et solvendo pro inde penssionem omni anno durante hac locatione dictis locatoribus libras sex imperialium monete Mediolani solvendo in principio dicti termini huius locationis penssionem dicti primi anni et postea medietatem in medio anno et aliam medietatem in fine cuiuslibet anni cum omnibus expensis etc. Versa vice etc. Actum Modoetie in contrata Communi in sedimine habitationis dictorum iugallium, presente pronotario Girardo de Caxate, filio quondam Otorini de Modoetia notario, nec non presentibus Antonino Bossonio filio quondam domini Martini, fratre Georgio de Sexto filio quondam Franzini et Antonio de Cerro filio Petri, omnibus habitatoribus Modoetie, testibus notis etc.

Ringraziamenti

Per questo lavoro, che presenta nel testo e accoglie in Appendice faticose ricerche condotte negli ultimi anni, mi è doveroso ringraziare (nella speranza di non dimenticare nessuno):

Stefania Buganza, con la quale mi sono lungamente confrontata su questi studi; Roberto Cassanelli, che mi ha permesso di osservare dal vero e di fotografare quattro anni fa gli affreschi dell'arco traverso del Duomo di Monza, che con tanta gentilezza e disponibilità ha corretto il testo di questo libro, indicando la bibliografia più aggiornata, e che ha accolto la mia proposta di scriverne l'introduzione; Simonetta Coppa, per le numerose indicazioni, l'incoraggiamento e l'aiuto; Alberto Crespi, per la professionalità e l'entusiasmo con cui ha accolto questo lavoro e per le idee nuove volte alla valorizzazione del libro; i coniugi Gaiani, per aver curato la campagna fotografica Pozzi degli affreschi dei sottotetti del Duomo (generosamente prestati per i miei studi) concedendomi di salire ancora sulla volta della basilica; Anna Lucchini, per avermi accompagnata sui ponteggi di restauro della cappella di Teodelinda, per le preziose osservazioni e per il tempo dedicatomi; Renato Mambretti, per le importanti correzioni al testo e alle trascrizioni; Mauro Natale, per le osservazioni sugli affreschi tardogotici del Duomo di Monza; Serena Romano, per avermi aggiornata sulle sue recenti ricerche svolte sull'arte del Trecento a Milano. Ringrazio inoltre i miei colleghi di studio e amici per i suggerimenti, le indicazioni, l'aiuto e le correzioni: Carlo Cairati, Andrea Luigi Casero, Piero Nipoti, Gian Paolo Scharf, Fabio Scirea e Gabriella Scrocco.

Ringrazio inoltre Giuseppe Chichi e Angelo Galbiati per tutto l'aiuto e la disponibilità durante le ricerche condotte in Duomo a Monza.

Un ringraziamento speciale va a Gigi Caregnato e a Beppe Colombo, per avermi scelta come autrice del libro e per aver accettato e difeso il progetto di un lavoro lungo e impegnativo, e naturalmente a tutta la mia famiglia, per avermi aiutata a svolgerlo.

Per il materiale fotografico:
un sentito ringraziamento va a Mauro Maffeis e a Nadia Piccirillo del Civico Archivio Fotografico del Castello di Milano, per tutta la gentilezza e la disponibilità; alla Bibliothèque Nationale Richelieu di Parigi; al fotografo della Biblioteca Malatestiana di Cesena, Ivano Giovanni, per il tempo dedicatomi; alla Fondazione Gaiani, per il gentile prestito del materiale fotografico; a Stefania Buganza, a Fabio Scirea e a Silvia Bianca Tosatti, per le splendide immagini.

Roberta Delmoro

Capitolo I - L'età longobarda. Tra leggenda e realtà
Fig. 1. cd *Lastra di marmo con gli agnelli adoranti una croce gemmata, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 2. cd *Lastra di marmo con il monogramma di Cristo a ruota tra due croci gemmate, Monza, Duomo, facciata.*
Fig. 3. cd *Croce di Adaloaldo, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 4. cd *Coperta di Evangeliario di Teodelinda, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 5. cd *Croce di Agilulfo (forse di Teodelinda), Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 6. *Corona votiva di Teodelinda, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 7. *Chioccia coi sette pulcini, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

Capitolo II - I Franchi e l'età degli imperi
Fig. 1. cd *Corona ferrea, Monza, Duomo.*
Fig. 2. cd *Dittico consolare o dittico di Davide e Gregorio, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 3. cd *Reliquiario per il dente di San Giovanni, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 4. cd *Croce del Regno o croce di Berengario, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 5. *Galliano, veduta di insieme della chiesa col battistero.*
Fig. 6. *Crocifisso di Ariberto, Milano, Museo del Duomo, particolare di Ariberto che offre il modellino della chiesa di San Dionigi.*
Fig. 7. *"Maestro di San Vincenzo a Galliano", abside di San Vincenzo a Galliano, particolare di Ariberto che porge il modellino della chiesa al Cristo in Maestà.*
Tav. 1. cd *Ricostruzione della chiesa di Galliano, XV secolo, pianta, spaccato assonometrico e vista interna del presbiterio (da Galliano. 1000 anni…, 1995, pp. 42-43).*
Fig. 8. cd *San Vincenzo a Galliano, muratura esterna della navatella settentrionale, particolare.*
Fig. 9. *San Vincenzo a Galliano, veduta dell'interno.*
Fig. 10. *San Vincenzo a Galliano, decorazione della cornice del catino absidale, particolare.*
Fig. 11. cd *San Vincenzo a Galliano, decorazione del catino absidale: l'Arcangelo Michele accompagna il profeta Geremia e particolare del Geremia.*
Tav. 2. cd *Galliano, battistero, sezione orizzontale in corrispondenza del piano terra e del matronèo, da Ariberto…, 2007, p. 175*
Fig. 12. cd *Galliano, battistero, esterno.*
Fig. 13. *Galliano, battistero, interno.*
Fig. 14. cd *Galliano, battistero, matronèo, decorazione pittorica, particolare.*
Fig. 15. cd *Agliate, chiesa dei SS. Pietro e Paolo, facciata prima dei restauri.*
Fig. 16. cd *Agliate, chiesa dei SS. Pietro e Paolo, facciata dopo i restauri.*
Fig. 17. cd *Agliate, battistero.*
Fig. 18. cd *Agliate, battistero, interno, particolare.*
Fig. 19. cd *Agliate, battistero, interno, particolare.*
Tav. 3. cd *Civate, San Pietro, pianta originaria con ricostruzione del percorso di pellegrinaggio, da P. Piva, San Pietro al Monte di Civate…, 2006, tav. 5.*
Fig. 20. *Civate, San Pietro al Monte.*
Fig. 21. cd *Civate, San Pietro al Monte, portale, Traditio legis et clavium.*
Fig. 22. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, colonna tortile con capitello.*
Fig. 23. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, pluteo con grifone.*
Fig. 24. *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, Gerusalemme Celeste, particolare della volta.*
Fig. 25. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, i Quattro fiumi del Paradiso, particolare della volta.*
Fig. 26. cd *Civate, San Pietro al Monte, finestra, parete meridionale.*
Fig. 27. cd *Civate, San Pietro al Monte, lunettone di controfacciata, Apocalisse.*
Fig. 28. *Civate, San Pietro al Monte, ciborio, Traditio legis et clavium.*
Fig. 29. cd *Civate, San Pietro al Monte, scorcio del lunettone di controfacciata.*
Fig. 30. cd *Milano, Sant'Ambrogio, ciborio.*
Fig. 31. *Civate, San Pietro al Monte, cripta, Presentazione al tempio.*
Fig. 32. *cd Civate, San Pietro al Monte, cripta, parete di fondo.*
Tav. 4. cd *Monza, Arengario; Milano, Broletto Nuovo: prospetti a confronto. Rilievo dell'Arengario nel 1841, da Il palazzo del comune detto Arengario…, 1997, pp. 56, 157.*

Capitolo III - L'età dei Visconti
Fig. 1. cd *Monza, Duomo, lunetta del portale.*
Tav. 1. cd *Monza, Duomo, pianta e alzato dell'edificio.*
Fig. 2. cd *Matteo da Campione, Lastra dell'incoronazione, Monza, Duomo, transetto settentrionale (foto Fondazione Gaiani).*
Fig. 3. cd *Bottega di Pietro da Pavia, De Consolatione Philosophiae, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. D.XIV 1, f. 29v, particolare del capolettera P.*
Fig. 4. cd *Bottega di Pietro da Pavia, Res Memorandae, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069T, f. 24r.*
Fig. 5. cd *Calice di Giangaleazzo Visconti, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 6. *Michelino da Besozzo, Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, Giangaleazzo incoronato in paradiso e orazione funebre di Pietro da Castelletto, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888, f. 1r.*
Fig. 7. cd *Borgino dal Pozzo, Altare, Monza, Duomo.*
Fig. 8. *Giotto, Padova, cappella degli Scrovegni, veduta dell'interno.*
Fig. 9. cd *Giotto, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena, particolare della Maddalena trasportata in cielo dagli angeli.*
Fig. 10. cd *Francesco Pegorari, Milano, campanile di San Gottardo in Corte, particolare.*
Fig. 11. *Crocifissione, Milano, oggi chiesa di San Gottardo in Corte, particolare (san Lorenzo?), foto precedente lo strappo (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 12. cd *Crocifissione, Milano, oggi chiesa di San Gottardo in Corte, particolare (santa Caterina?), foto precedente lo strappo (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 13. cd *Giovanni di Balduccio, Arca di San Pietro Martire, Milano, chiesa di Sant'Eustorgio, cappella Portinari.*
Fig. 14. cd *Glorificazione della Vergine, Abbazia di Chiaravalle milanese, foto precedente gli ultimi restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 15. cd *Glorificazione della Vergine, Cassano d'Adda, cappella del castello, particolare.*
Fig. 16. *"Maestro del 1349", Vergine in trono tra santi e un devoto, Viboldone, chiesa di San Pietro, particolare (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 17. *Giusto de Menabuoi, Giudizio Universale, Viboldone, chiesa di San Pietro, particolare del Cristo Giudice (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 18. cd *Giotto, Giudizio Universale, Padova, cappella degli Scrovegni, particolare del Cristo Giudice.*
Fig. 19. cd *Crocifissione, chiesa di San Pietro di Viboldone (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 20. cd *Crocifissione, Monza, Duomo, già cappella dei SS. Magno e Maddalena (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*
Fig. 21. *Crocifissione, Monza, Duomo, già cappella dei SS. Magno e Maddalena, particolare (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*

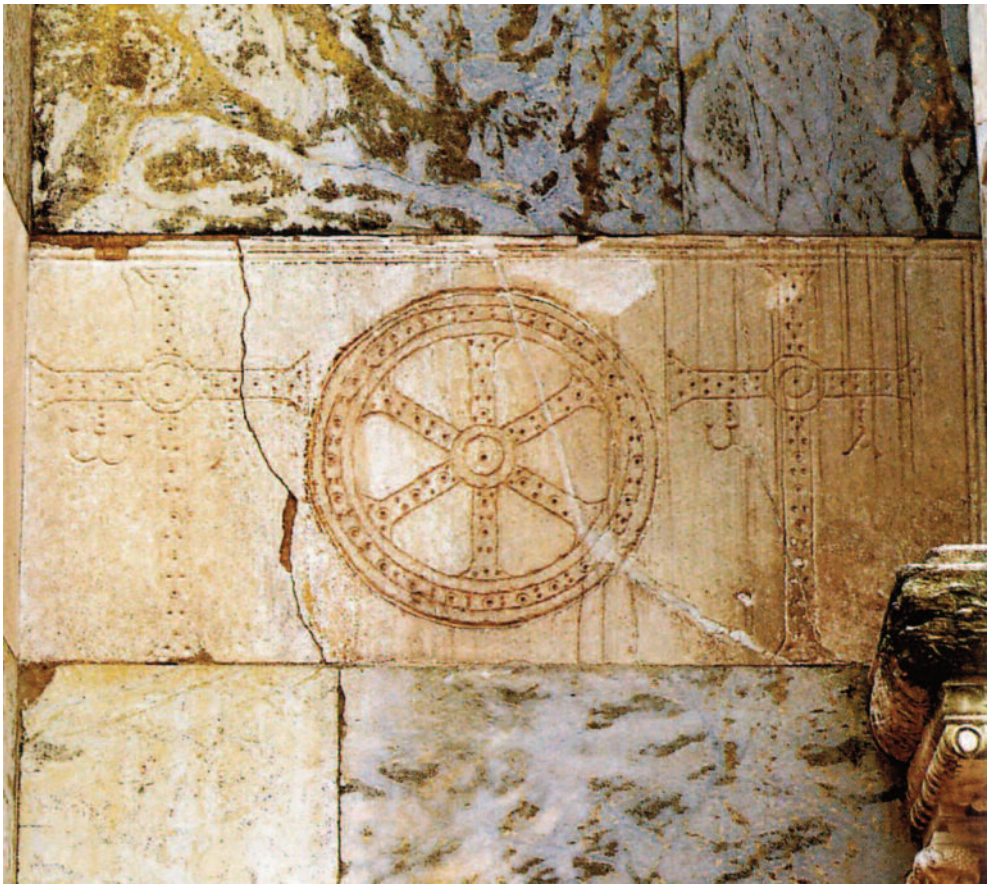
Fig. 22. *Giusto de Menabuoi, Arcangelo Gabriele, da Santa Maria in Strada, Monza, Museo e Tesoro del Duomo (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*
Fig. 23. *Giusto de Menabuoi, Vergine annunciata, da Santa Maria in Strada, Monza, Museo e Tesoro del Duomo (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*
Fig. 24. cd *Monza, facciata di Santa Maria in Strada, prima dei restauri.*
Fig. 25. cd *Monza, facciata di Santa Maria in Strada, dopo i restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 26. cd *Milano, facciata di San Marco, prima dei restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 27. *Crocifissione, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina, cappella absidale (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 28. cd *Giudizio Universale, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 29. cd *Storie della Vergine, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 30. cd *Vir dolorum, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, lunetta del portale.*
Fig. 31. cd *Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare della decorazione a mensole e tendaggi riemersa da sotto un affresco votivo cinquecentesco.*
Fig. 32. *Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, veduta dell'arco trionfale e della cappella presbiteriale, particolare.*
Fig. 33. cd *Stefano Porro inginocchiato con la famiglia offre il modellino dell'oratorio a Santo Stefano, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, cappella presbiteriale.*
Fig. 34. cd *Milano, Sant'Eustorgio, cappella Visconti, particolare del San Giorgio che uccide il drago.*
Fig. 35. *Jean d'Arbois, attr., Guiron le courtois, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 5243, f. 55r, particolare di cavaliere in combattimento (foto Tosatti).*
Fig. 36. *Jean d'Arbois, attr., Guiron le courtois, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. 5243, f. 8v, re Artù, particolare (foto Tosatti).*
Fig. 37. cd *Milano, da San Giovanni in Conca, frammento pittorico perduto (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 38. cd *Crocifissione, Trezzo sull'Adda, Chiesa prepositurale (foto Scirea).*
Fig. 39. cd *Albizzate, oratorio Visconti, cappella absidale, particolare (Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 40. cd *Storie di Santo Stefano, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare.*
Fig. 41. cd *Crocifissione, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare.*
Fig. 42. cd *Anovelo da Imbonate, attr., Crocifissione, Milano, San Marco.*
Fig. 43. cd *Crocifissione, Monza, Santa Maria in Strada.*
Fig. 44. cd *Crocifissione (sinopia), Monza, Santa Maria in Strada.*
Fig. 45. cd *Crocifissione, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 46. *Pecino da Nova, La famiglia Porro inginocchiata offre il modellino dell'oratorio alla Vergine col Bambino, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina, (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 47. *Pecino da Nova, Sant'Ambrogio scaccia col flagello gli ariani e Sposalizio mistico di santa Caterina, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 48. cd *Profeta a grisaille, Monza, Duomo, particolare decorativo dell'estradosso del pilastro presbiteriale destro.*
Fig. 49. *Busto di personaggio illustre (Attila?), Monza, Duomo, particolare decorativo dell'intradosso del pilastro presbiteriale sinistro.*
Fig. 50. *Matteo da Campione, Monza, Duomo, facciata antica, particolare.*
Fig. 51. *Giovanni di Baduccio, facciata di Santa Maria di Brera, incisione (dal Giulini, Memorie…, 1760).*
Fig. 52. cd *Monza, Duomo, facciata in corso di restauro (foto fondo Beltrami. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 53. cd *Monza, Duomo, rosone, particolare (foto fondo Beltrami. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 54. cd *Matteo da Campione, Pulpito, Monza, Duomo.*
Fig. 55. *Matteo da Campione, Lastra dell'incoronazione, Monza, Duomo, transetto sinistro, particolare.*
Fig. 56. *Giovanni di Balduccio, Arca di San Pietro Martire, Milano, Sant'Eustorgio, cappella Portinari, particolare della Carità (foto Alinari. Milano, Civico Archivio Fotografico).*
Fig. 57. *Bottega degli Zavattari (Franceschino?), Monza, Duomo, profeta, estradosso del pilastro sinistro, cappella della Vergine.*
Fig. 58. cd *Bottega degli Zavattari, frammento di Crocifissione con angeli dolenti, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*
Fig. 59-60. *Franceschino Zavattari e bottega, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso e dell'originaria copertura (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*
Fig. 61. *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare.*
Fig. 62. *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare.*
Fig. 63. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare.*
Fig. 64. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, particolare del Padre eterno, serafini e cherubini.*
Fig. 65. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, particolare a luce radente della fascia a gigli (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*
Fig. 66. cd *Bottega degli Zavattari, San Vittore, Milano, chiesa di San Cristoforo sul Naviglio, "cappella ducale", particolare della Crocifissione della parete di fondo (foto Buganza).*
Fig. 67. cd *Michelino da Besozzo, Sant'Antonio abate, Libro di Preghiere, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 449.*
Fig. 68. cd *Frammento di Crocifissione, Monza, Museo e Tesoro del Duomo, con angeli dolenti, particolare.*
Fig. 69. *Franceschino Zavattari, Gregorio Zavattari e Giovanni Zavattari, Viaggio dell'imperatore Costante, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, pareti est-sud, particolare (foto Fondazione Gaiani).*
Fig. 70. cd *Bottega degli Zavattari, Profeta a grisaille, Monza, Duomo, pilastro d'ingresso, cappella di Teodelinda, particolare.*
Fig. 71. *Bottega degli Zavattari, Festeggiamenti nuziali a Verona, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, parete sud, particolare della danza (foto Fondazione Gaiani).*
Fig. 72. *Bottega degli Zavattari (Gregorio?), Banchetto nuziale, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, parete sud, particolare (foto Fondazione Gaiani).*
Fig. 73. cd *Antonio Pisanello, San Giorgio e la principessa, Verona, Sant'Anastasia, cappella Pellegrini, particolare.*
Fig. 74. *"Maestro dei Giochi Borromeo" (Giovanni Zenoni da Vaprio, attr.), Dama con la mazza, Milano, Palazzo Borromeo, Stanza dei Giochi, particolare (foto anni Trenta. Milano, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai Beni Architettonici).*
Fig. 75. cd *Michelino da Besozzo, Nave, Milano, Palazzo Borromeo, particolare (fotografia in situ dei primi del Novecento. Milano, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai Beni Architettonici).*
Fig. 76. cd *Bottega degli Zavattari, Scena dei reali a caccia, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, particolare (foto Fondazione Gaiani).*
Fig. 77. cd *Michelino da Besozzo, Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, Genalogia dei Visconti, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888, f. 12v.*

APPENDICE II - DOCUMENTI

Doc. 1. cd *Monza, 16 agosto 1400, Notarile, filza 60, ASMi, f. 674v.*
Doc. 2. cd *Monza, 23 gennaio 1403, Notarile, filza 60, ASMi, f. 762r.*
Doc. 3. cd *Monza, 1 novembre 1420, Notarile, filza 62, ASMi.*

Cap. I Fig. 1. cd *Lastra di marmo con gli agnelli adoranti una croce gemmata, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN

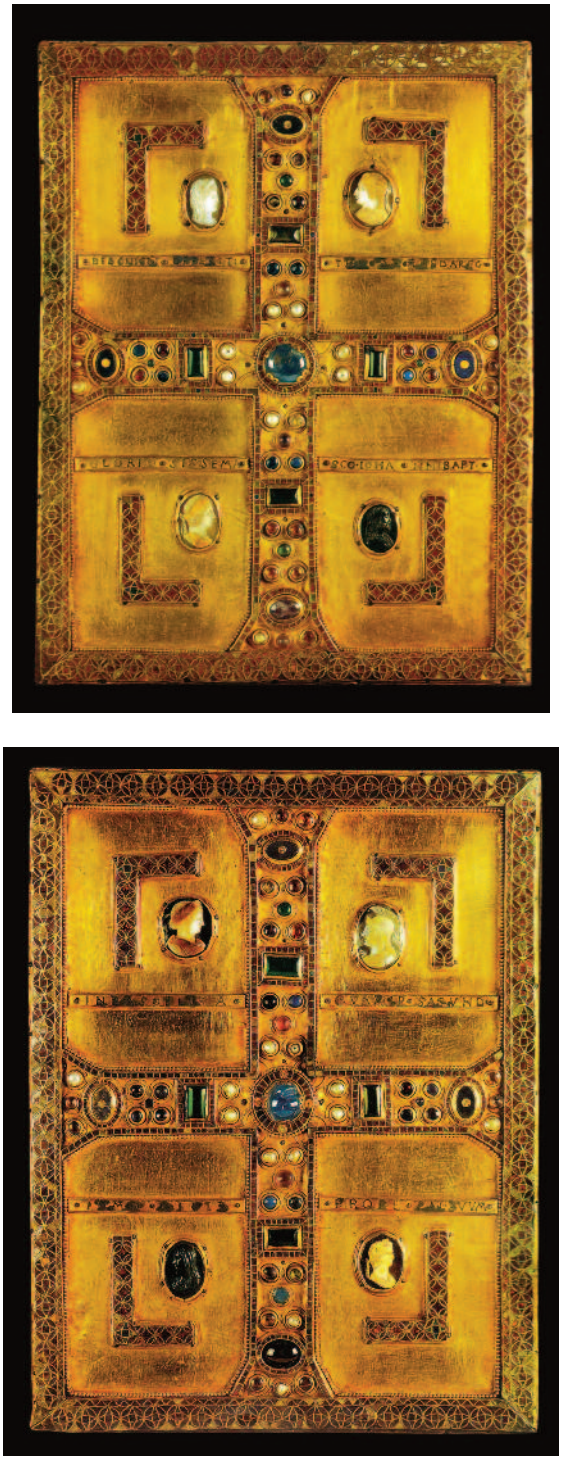


Cap. I Fig. 2. cd *Lastra di marmo con il monogramma di Cristo a ruota tra due croci gemmate, Monza, Duomo, facciata.*

RETURN

Cap. I Fig. 3. cd *Croce di Adaloaldo, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN



Cap. I Fig. 4. cd *Coperta di Evangeliario di Teodelinda, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN

Cap. I Fig. 5. cd *Croce di Agilulfo (forse di Teodelinda), Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN

Cap. II Fig. 1. cd *Corona ferrea, Monza, Duomo.*

RETURN

Cap. II Fig. 2. cd *Dittico consolare o dittico di Davide e Gregorio, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

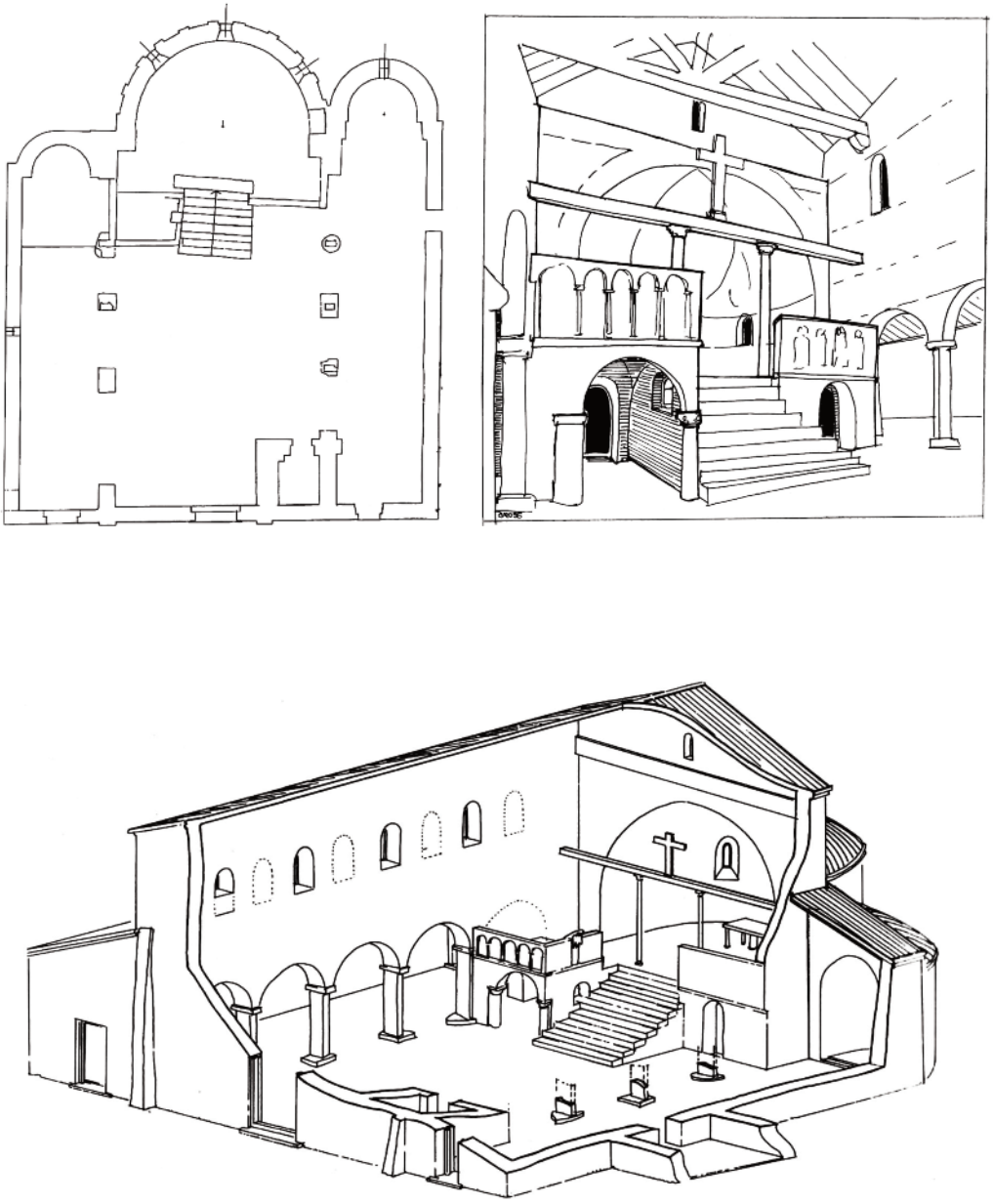
RETURN

Cap. II Fig. 3. cd *Reliquiario per il dente di San Giovanni, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN

Cap. II Fig. 4. cd *Croce del Regno o croce di Berengario, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN



Cap. II Tav. 1. cd *Ricostruzione della chiesa di Galliano, XV secolo, pianta, spaccato assonometrico e vista interna del presbiterio (da Galliano. 1000 anni…, 1995, pp. 42-43).*

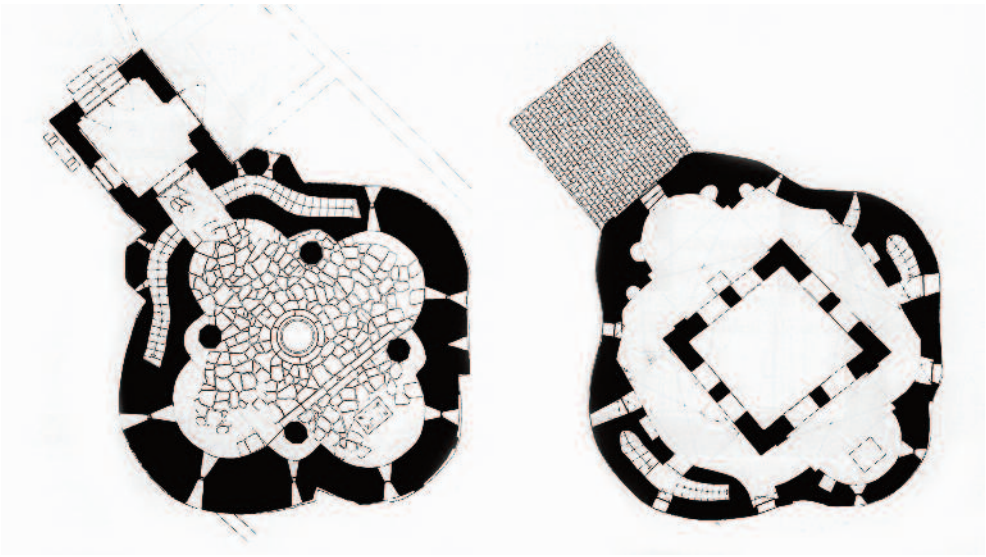
RETURN

Cap. II Fig. 8. cd *San Vincenzo a Galliano, muratura esterna della navatella settentrionale, particolare.*

RETURN

Cap. II Fig. 11. cd *San Vincenzo a Galliano, decorazione del catino absidale: l'Arcangelo Michele accompagna il profeta Geremia e particolare del Geremia.*

RETURN



Cap. II Tav. 2. cd *Galliano, battistero, sezione orizzontale in corrispondenza del piano terra e del matronèo, da Ariberto…, 2007, p. 175*

RETURN

Cap. II Fig. 12. cd *Galliano, battistero, esterno.*

RETURN

Cap. II Fig. 14. cd *Galliano, battistero, matronèo, decorazione pittorica, particolare.*

RETURN

Cap. II Fig. 15. cd *Agliate, chiesa dei SS. Pietro e Paolo, facciata prima dei restauri.*

RETURN

Cap. II Fig. 16. cd *Agliate, chiesa dei SS. Pietro e Paolo, facciata dopo i restauri.*

RETURN

Cap. II Fig. 17. cd *Agliate, battistero.*

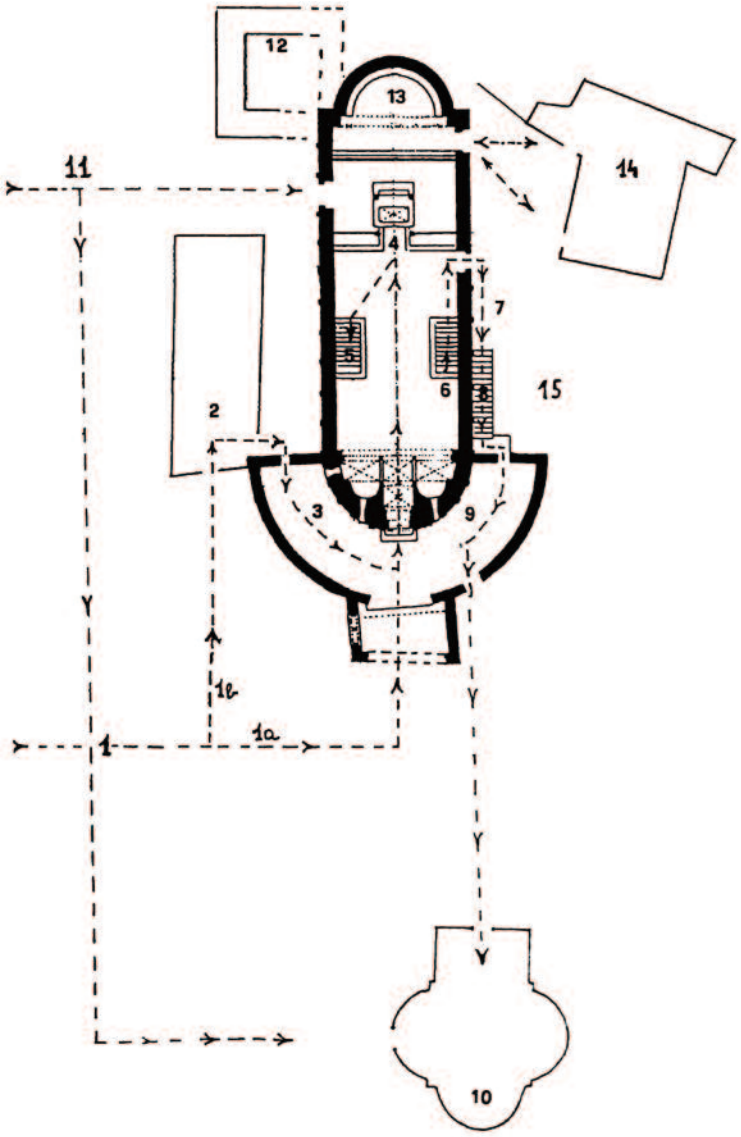
RETURN

Cap. II Fig. 18. cd *Agliate, battistero, interno, particolare.*

RETURN

Cap. II Fig. 19. cd *Agliate, battistero, interno, particolare.*

RETURN



Cap. II Tav. 3. cd *Civate, San Pietro, pianta originaria con ricostruzione del percorso di pellegrinaggio, da P. Piva, San Pietro al Monte di Civate…, 2006, tav. 5.*

RETURN

Cap. II Fig. 21. cd *Civate, San Pietro al Monte, portale, Traditio legis et clavium.*

RETURN

Cap. II Fig. 22. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, colonna tortile con capitello.*

RETURN

Cap. II Fig. 23. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, pluteo con grifone.*

RETURN

Cap. II Fig. 25. cd *Civate, San Pietro al Monte, ingresso, i Quattro fiumi del Paradiso, particolare della volta.*

RETURN

Cap. II Fig. 26. cd *Civate, San Pietro al Monte, finestra, parete meridionale.*

RETURN

Cap. II Fig. 27. cd *Civate, San Pietro al Monte, lunettone di controfacciata, Apocalisse.*

RETURN

Cap. II Fig. 29. cd *Civate, San Pietro al Monte, scorcio del lunettone di controfacciata.*

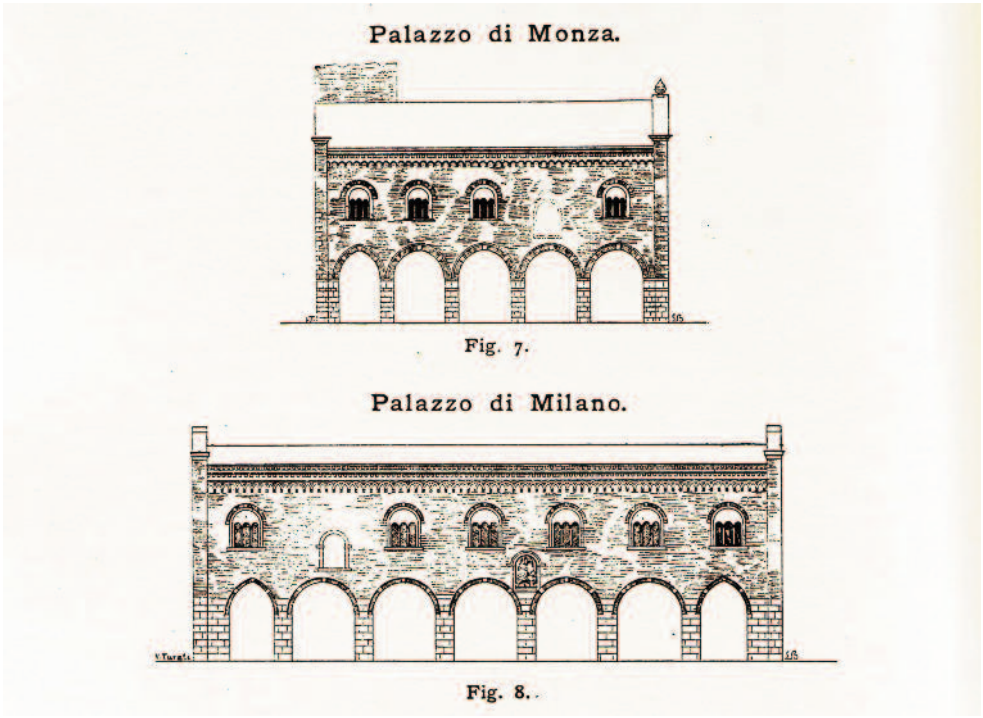
RETURN

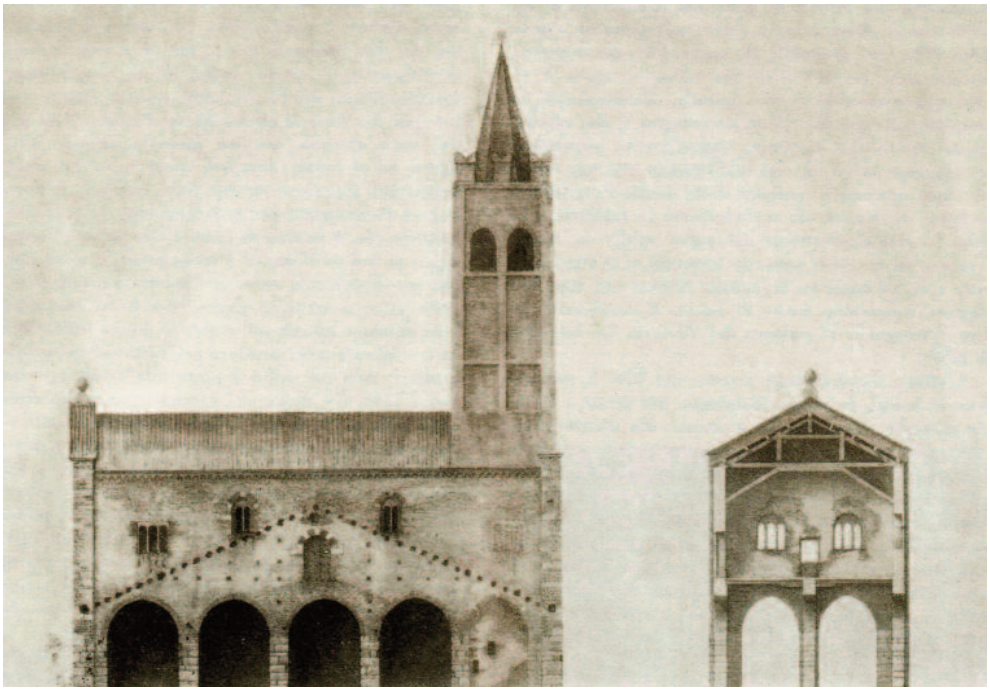
Cap. II Fig. 30. cd *Milano, Sant'Ambrogio, ciborio.*

RETURN

Cap. II Fig. 32. *cd Civate, San Pietro al Monte, cripta, parete di fondo.*

RETURN



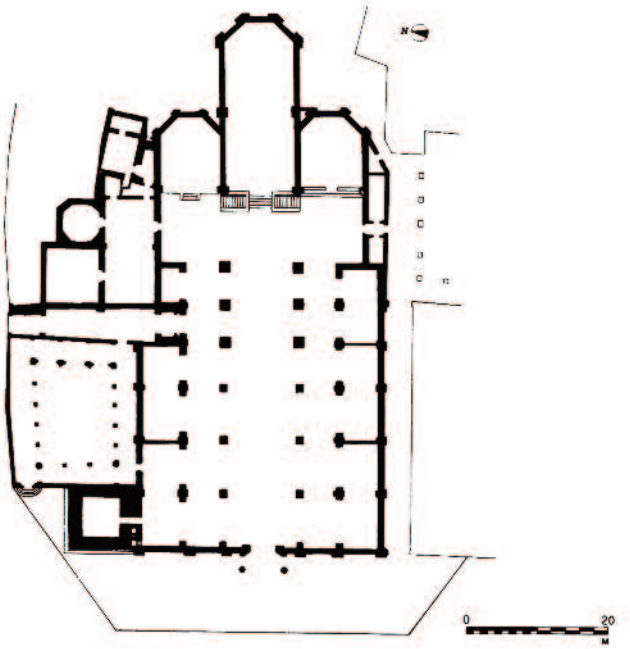


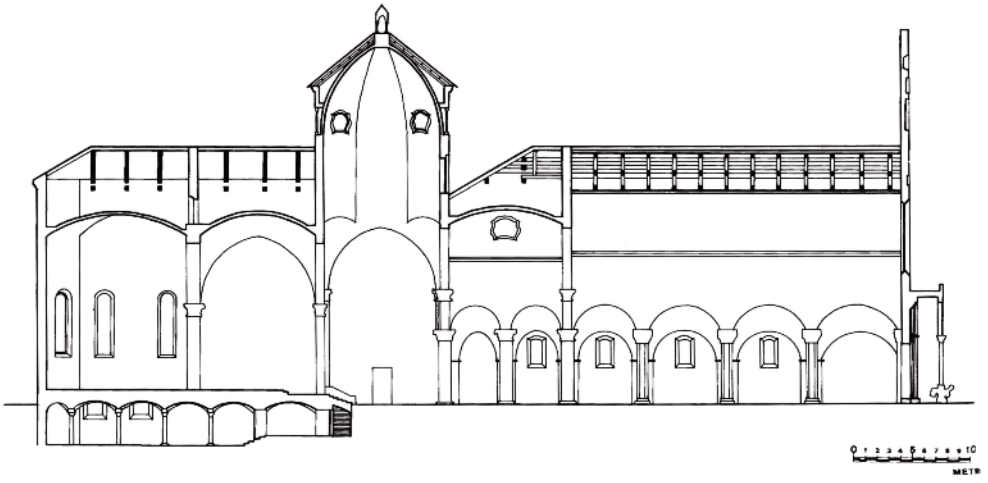
Cap. II Tav. 4. cd *Monza, Arengario; Milano, Broletto Nuovo: prospetti a confronto. Rilievo dell'Arengario nel 1841, da Il palazzo del comune detto Arengario…, 1997, pp. 56, 157.*

RETURN

Cap. III Fig. 1. cd *Monza, Duomo, lunetta del portale*.

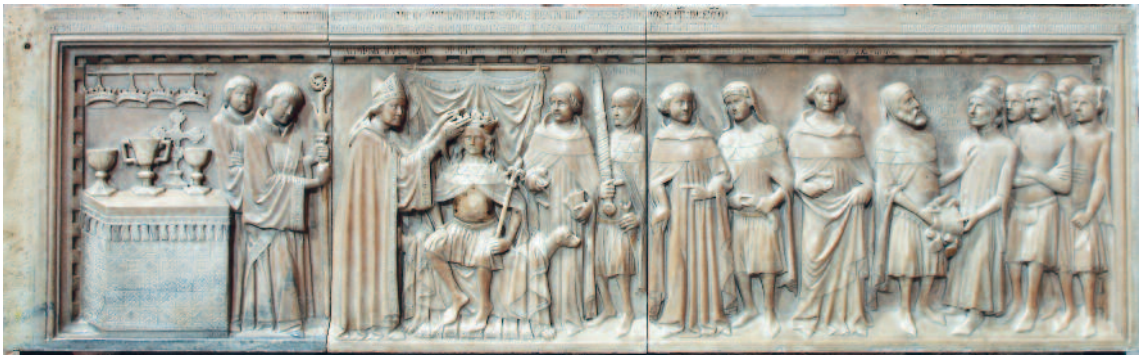
RETURN





Tav. 1. cd *Monza, Duomo, pianta e alzato dell'edificio.*

RETURN



Cap. III Fig. 2. cd *Matteo da Campione, Lastra dell'incoronazione, Monza, Duomo, transetto settentrionale (foto Fondazione Gaiani).*

RETURN

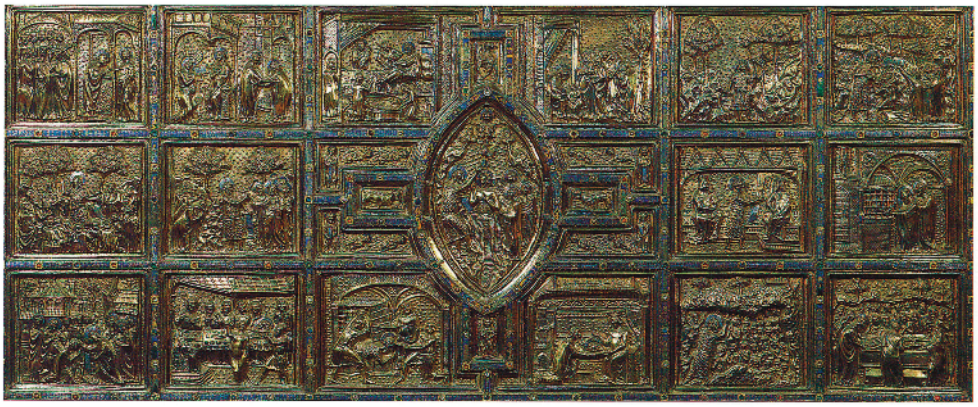
Cap. III Fig. 3. cd *Bottega di Pietro da Pavia, De Consolatione Philosophiae, Cesena, Biblioteca Malatestiana, ms. D.XIV 1, f. 29v, particolare del capolettera P.*

RETURN

Cap. III Fig. 4. cd *Bottega di Pietro da Pavia, Res Memorandae, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 6069T, f. 24r.*

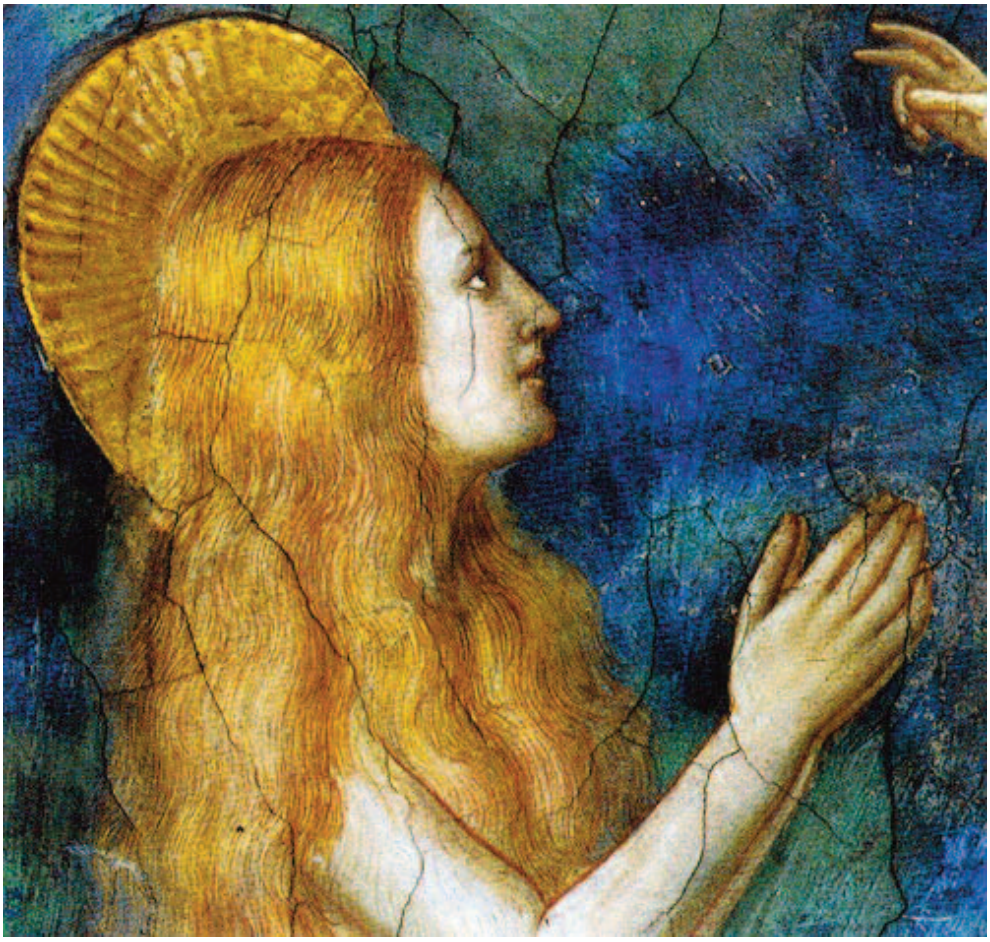
Cap. III Fig. 5. cd *Calice di Giangaleazzo Visconti, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN



Cap. III Fig. 7. cd *Borgino dal Pozzo, Altare, Monza, Duomo.*

RETURN



Cap. III Fig. 9. cd *Giotto, Assisi, basilica inferiore, cappella della Maddalena, particolare della Maddalena trasportata in cielo dagli angeli.*

RETURN

Cap. III Fig. 10. cd *Francesco Pegorari, Milano, campanile di San Gottardo in Corte, particolare.*

RETURN

Cap. III Fig. 12. cd *Crocifissione, Milano, oggi chiesa di San Gottardo in Corte, particolare (santa Caterina?), foto precedente lo strappo (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 13. cd *Giovanni di Balduccio, Arca di San Pietro Martire, Milano, chiesa di Sant'Eustorgio, cappella Portinari.*

RETURN

Cap. III Fig. 14. cd *Glorificazione della Vergine, Abbazia di Chiaravalle milanese, foto precedente gli ultimi restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 15. cd *Glorificazione della Vergine, Cassano d'Adda, cappella del castello, particolare.*

RETURN

Cap. III Fig. 18. cd *Giotto, Giudizio Universale, Padova, cappella degli Scrovegni, particolare del Cristo Giudice.*

RETURN

Cap. III Fig. 19. cd *Crocifissione, chiesa di San Pietro di Viboldone (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 20. cd *Crocifissione, Monza, Duomo, già cappella dei SS. Magno e Maddalena (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*

RETURN

Cap. III Fig. 24. cd *Monza, facciata di Santa Maria in Strada, prima dei restauri.*

RETURN

Cap. III Fig. 25. cd *Monza, facciata di Santa Maria in Strada, dopo i restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 26. cd *Milano, facciata di San Marco, prima dei restauri (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 28. cd *Giudizio Universale, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 29. cd *Storie della Vergine, Solaro, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 30. cd *Vir dolorum, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, lunetta del portale.*

RETURN

Cap. III Fig. 31. cd *Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare della decorazione a mensole e tendaggi riemersa da sotto un affresco votivo cinquecentesco.*

RETURN

Cap. III Fig. 33. cd *Stefano Porro inginocchiato con la famiglia offre il modellino dell'oratorio a Santo Stefano, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, cappella presbiteriale.*

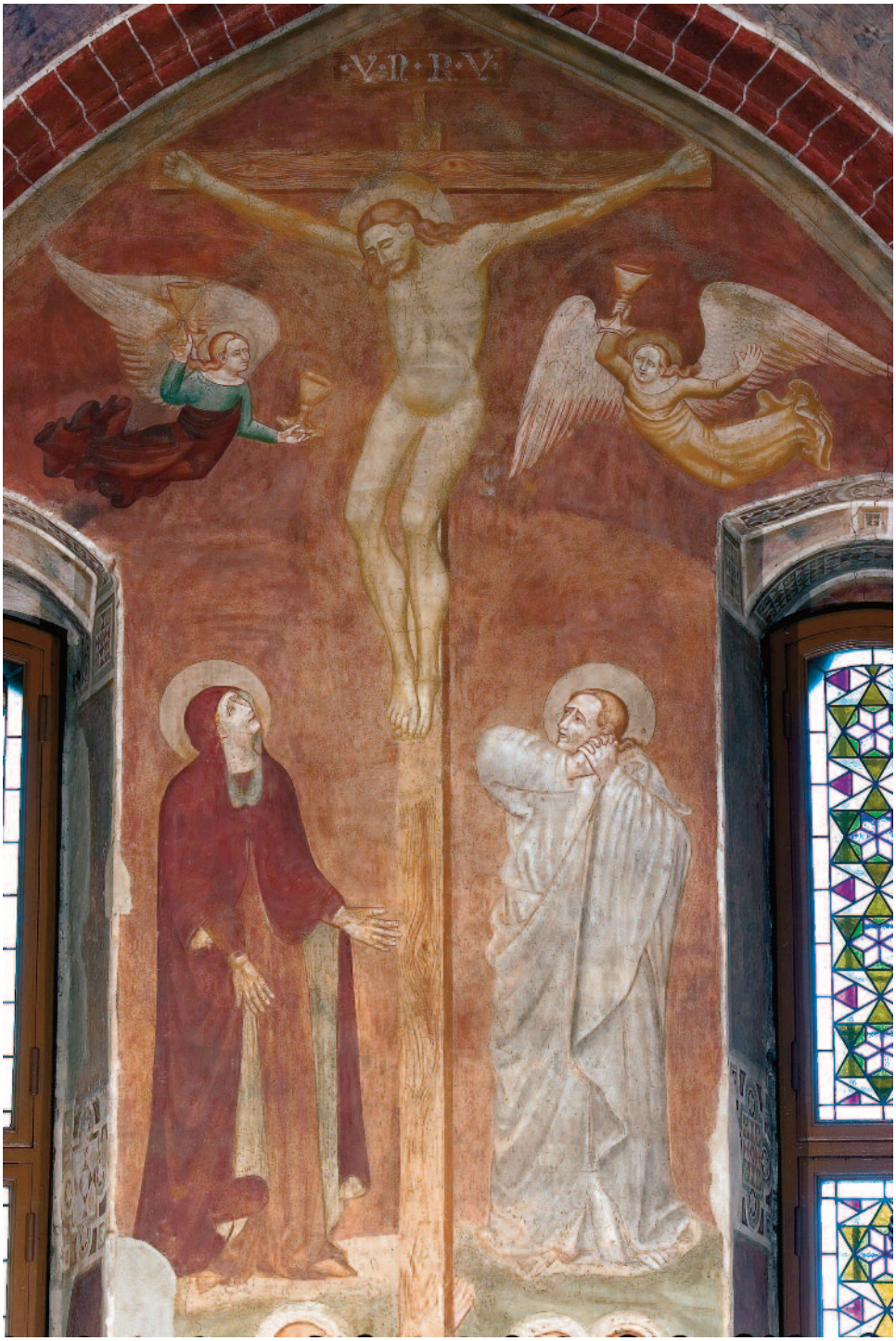
RETURN

Cap. III Fig. 34. cd *Milano, Sant'Eustorgio, cappella Visconti, particolare del San Giorgio che uccide il drago.*

RETURN

Cap. III Fig. 37. cd *Milano, da San Giovanni in Conca, frammento pittorico perduto (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN



Cap. III Fig. 38. cd *Crocifissione, Trezzo sull'Adda, Chiesa prepositurale (foto Scirea).*

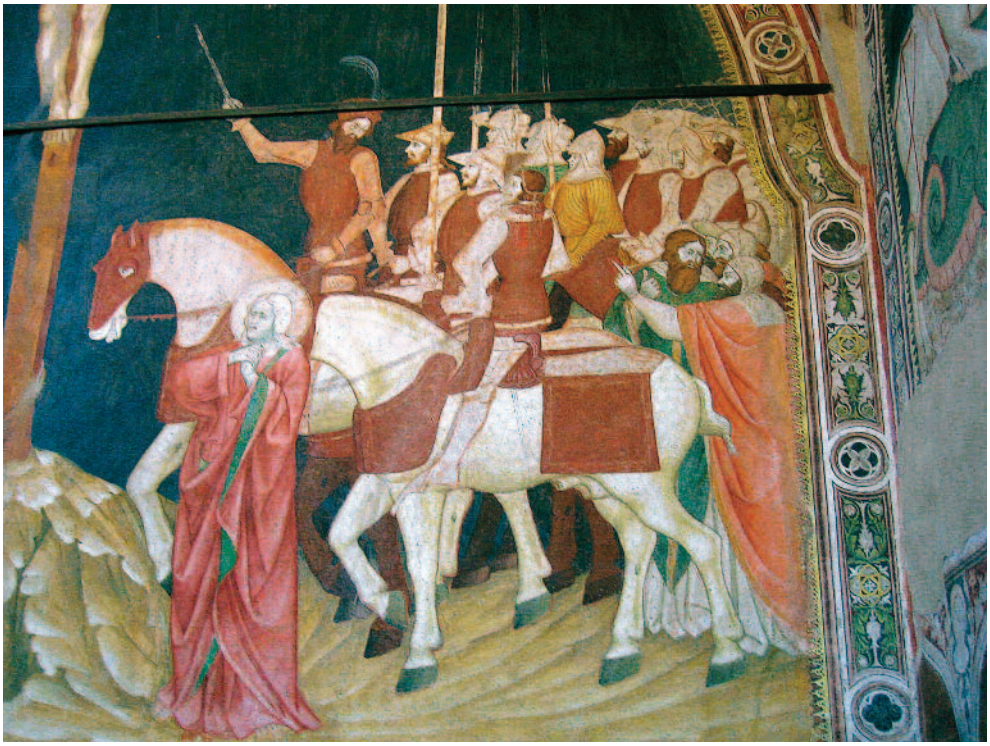
RETURN

Cap. III Fig. 39. cd *Albizzate, oratorio Visconti, cappella absidale, particolare (Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

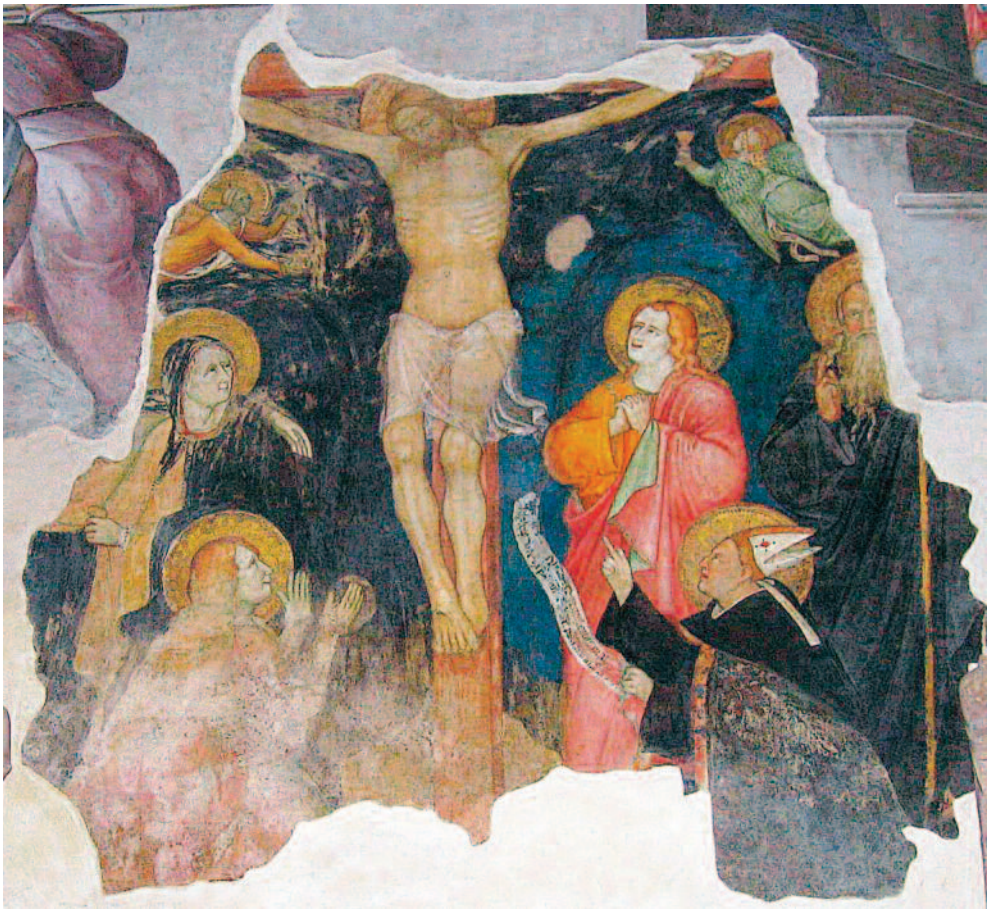
Cap. III Fig. 40. cd *Storie di Santo Stefano, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare.*

RETURN



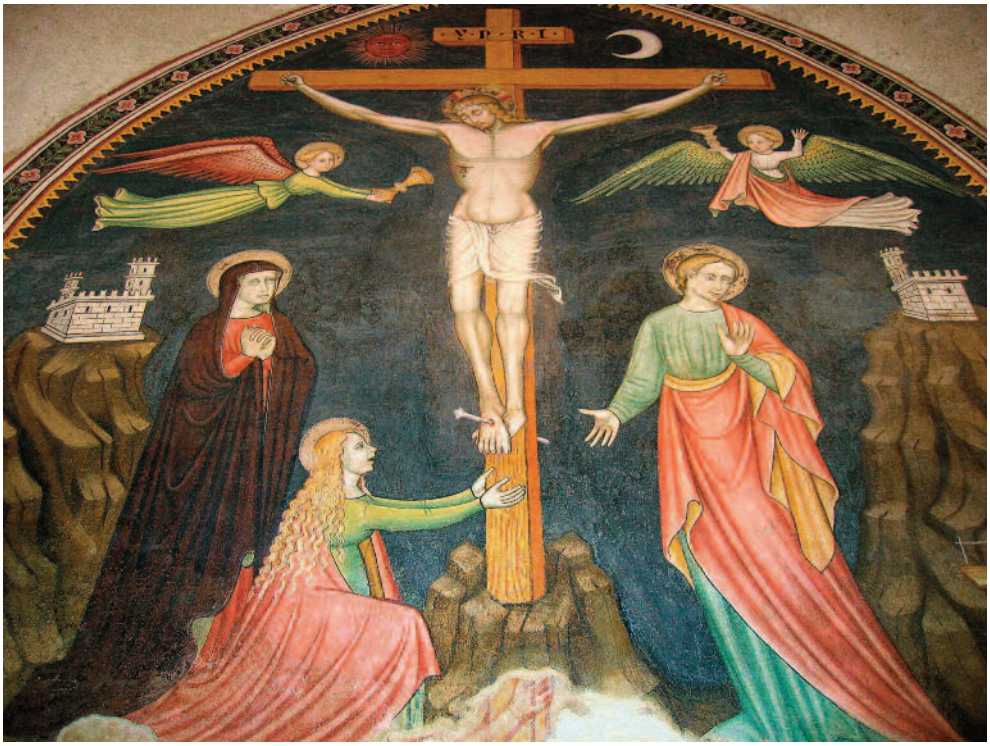
Cap. III Fig. 41. cd *Crocifissione, Lentate sul Seveso, oratorio di Santo Stefano, particolare.*

RETURN



Cap. III Fig. 42. cd *Anovelo da Imbonate, attr., Crocifissione, Milano, San Marco.*

RETURN



Cap. III Fig. 43. cd *Crocifissione, Monza, Santa Maria in Strada.*

RETURN

Cap. III Fig. 44. cd *Crocifissione (sinopia), Monza, Santa Maria in Strada.*

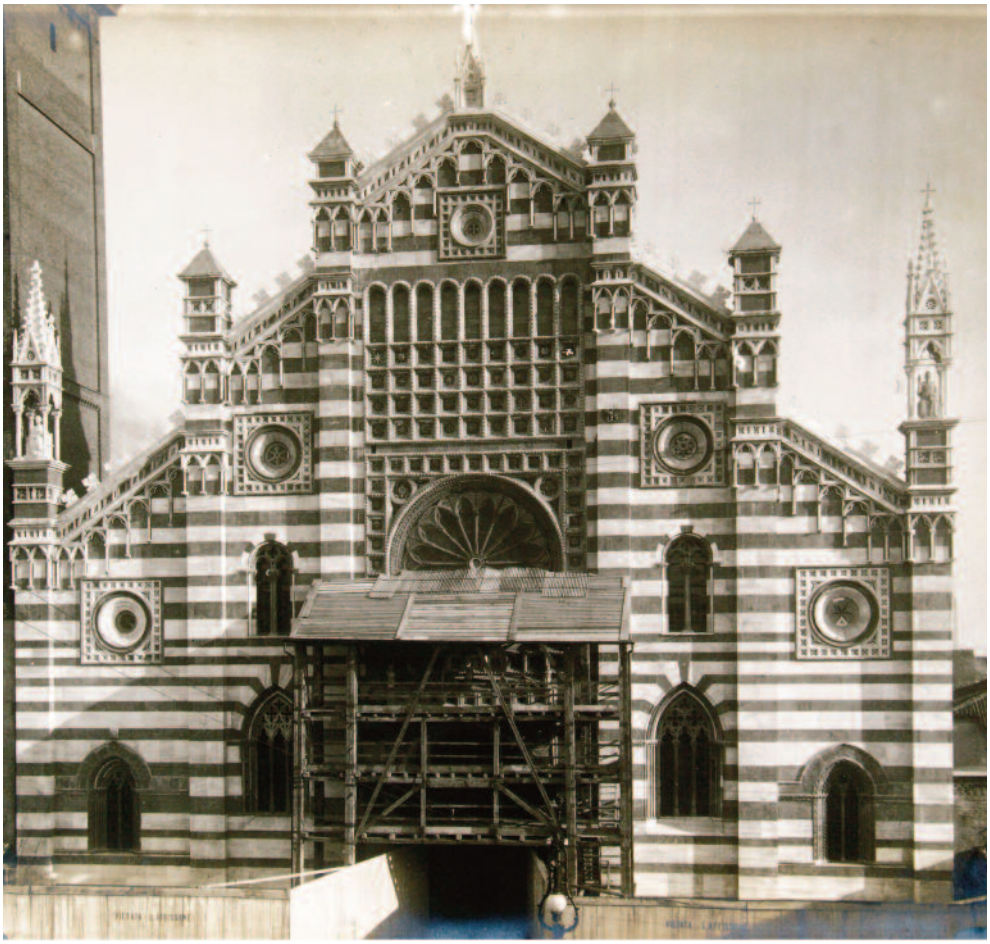
RETURN

Cap. III Fig. 45. cd *Crocifissione, Mocchirolo, oratorio dei SS. Ambrogio e Caterina (fotografia prima degli strappi. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 48. cd *Profeta a grisaille, Monza, Duomo, particolare decorativo dell'estradosso del pilastro presbiteriale destro.*

RETURN



Cap. III Fig. 52. cd *Monza, Duomo, facciata in corso di restauro (foto fondo Beltrami. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

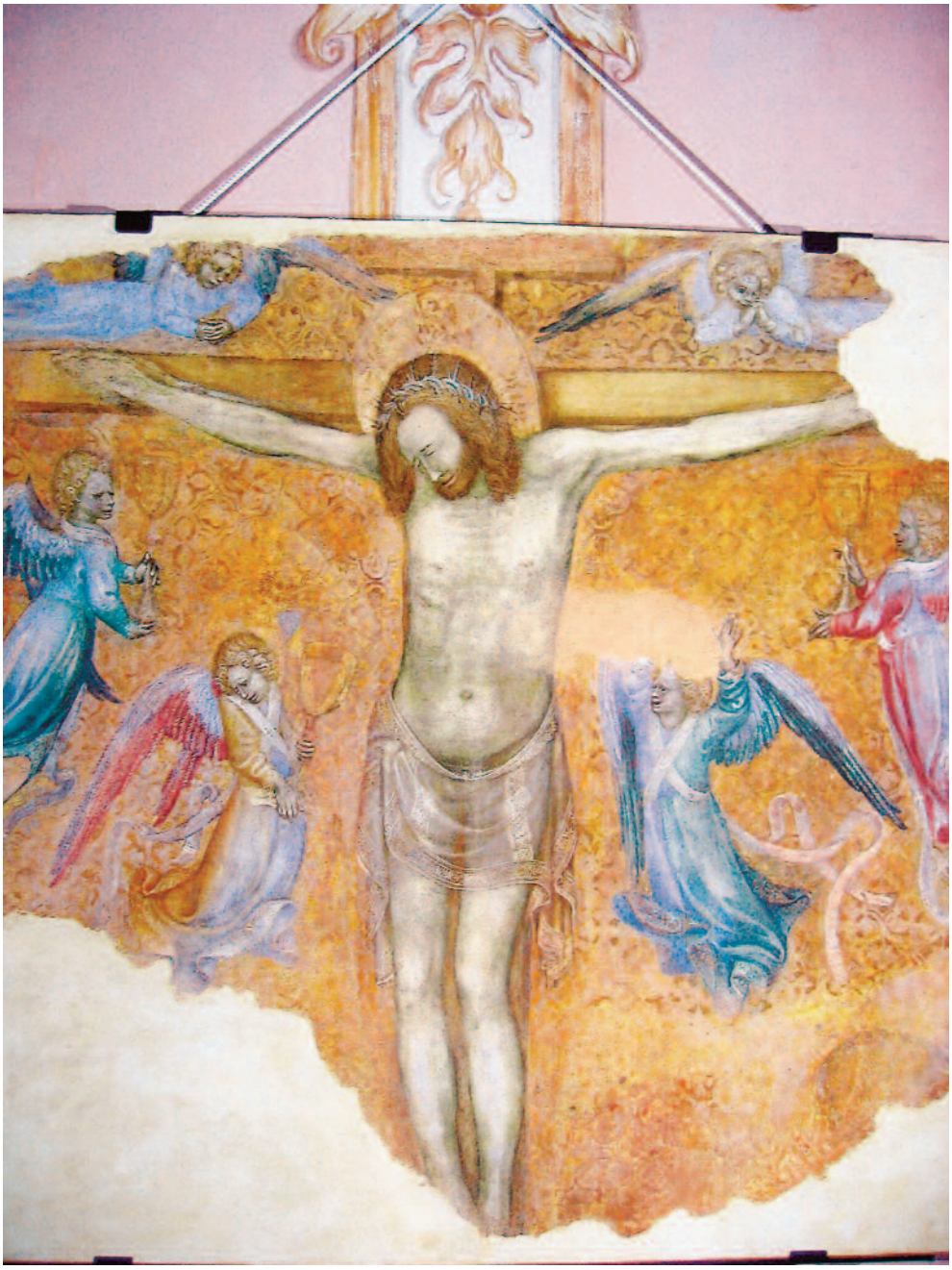
RETURN

Cap. III Fig. 53. cd *Monza, Duomo, rosone, particolare (foto fondo Beltrami. Milano, Civico Archivio Fotografico).*

RETURN

Cap. III Fig. 54. cd *Matteo da Campione, Pulpito, Monza, Duomo.*

RETURN



Cap. III Fig. 58. cd *Bottega degli Zavattari, frammento di Crocifissione con angeli dolenti, Monza, Museo e Tesoro del Duomo.*

RETURN

Cap. III Fig. 63. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, angeli musicanti, particolare.*

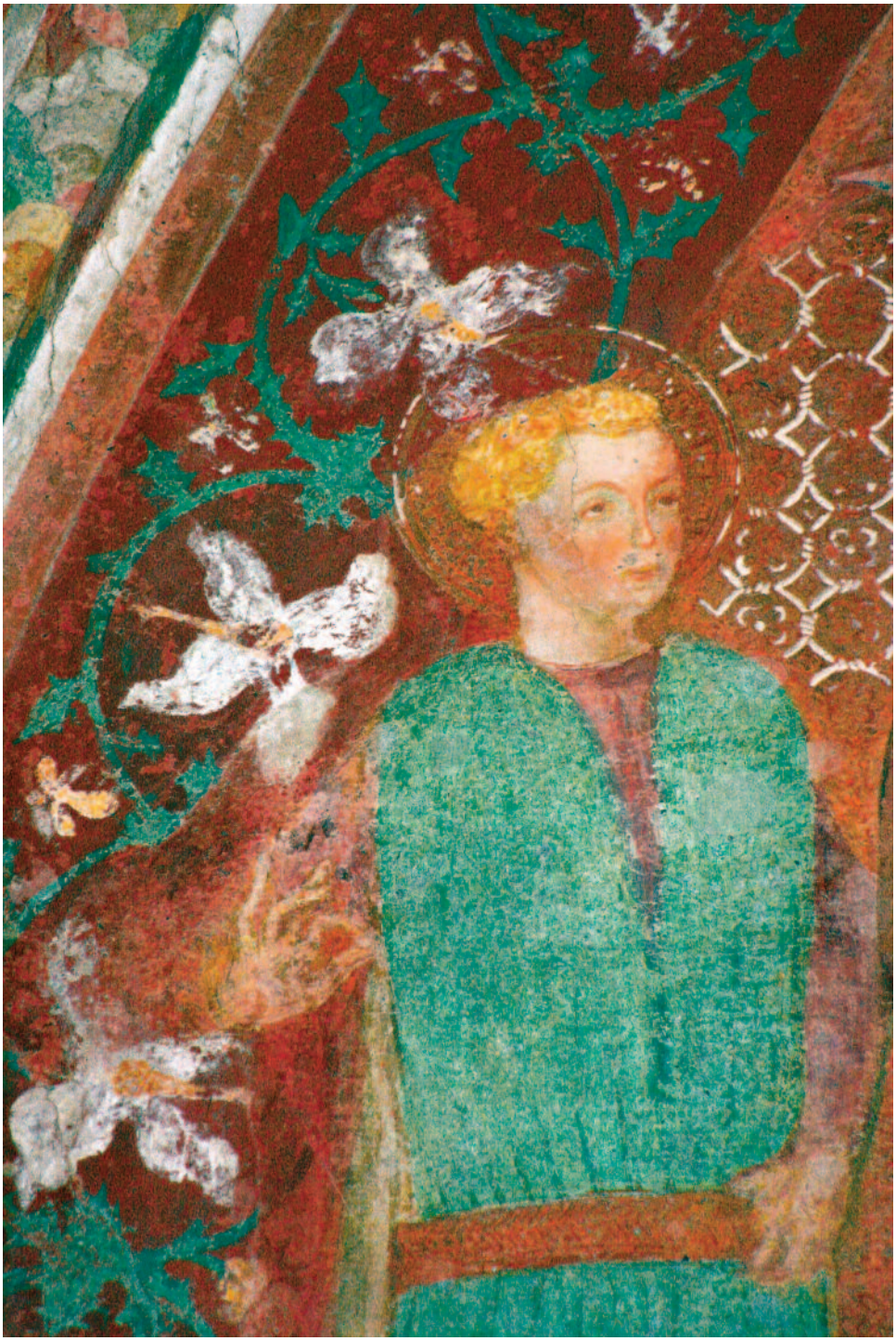
RETURN

Cap. III Fig. 64. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, particolare del Padre eterno, serafini e cherubini.*

RETURN

Cap. III Fig. 65. cd *Franceschino Zavattari, Annunciazione, Monza, Duomo, sottotetti, antica decorazione dell'arco traverso, particolare a luce radente della fascia a gigli (foto Pozzi, Fondazione Gaiani).*

RETURN



Cap. III Fig. 66. cd *Bottega degli Zavattari, San Vittore, Milano, chiesa di San Cristoforo sul Naviglio, "cappella ducale", particolare della Crocifissione della parete di fondo (foto Buganza).*

RETURN

Cap. III Fig. 67. cd *Michelino da Besozzo, Sant'Antonio abate, Libro di Preghiere, New York, Pierpont Morgan Library, ms. 449.*

RETURN

Cap. III Fig. 68. cd *Frammento di Crocifissione, Monza, Museo e Tesoro del Duomo, angeli dolenti, particolare.*

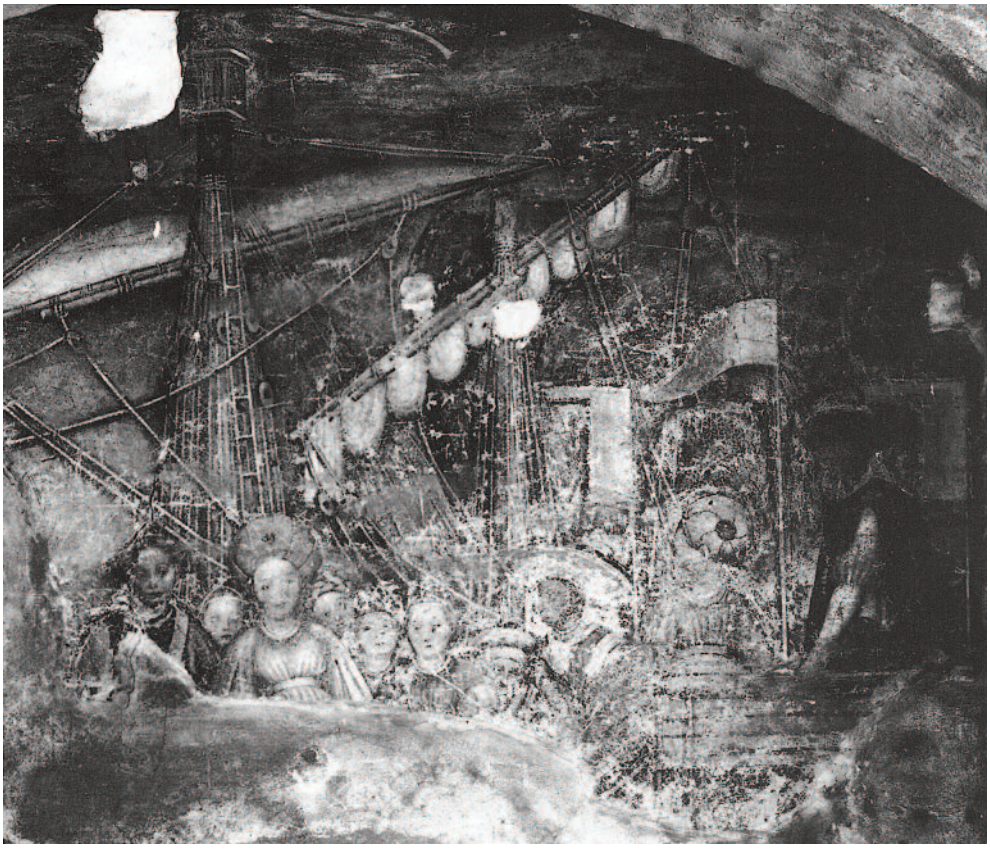
RETURN

Cap. III Fig. 70. cd *Bottega degli Zavattari, Profeta a grisaille, Monza, Duomo, pilastro d'ingresso, cappella di Teodelinda, particolare.*

RETURN

Cap. III Fig. 73. cd *Antonio Pisanello, San Giorgio e la principessa, Verona, Sant'Anastasia, cappella Pellegrini, particolare.*

RETURN



Cap. III Fig. 75. cd *Michelino da Besozzo, Nave, Milano, Palazzo Borromeo, particolare (fotografia in situ dei primi del Novecento. Milano, Archivio Fotografico, Soprintendenza ai Beni Architettonici).*

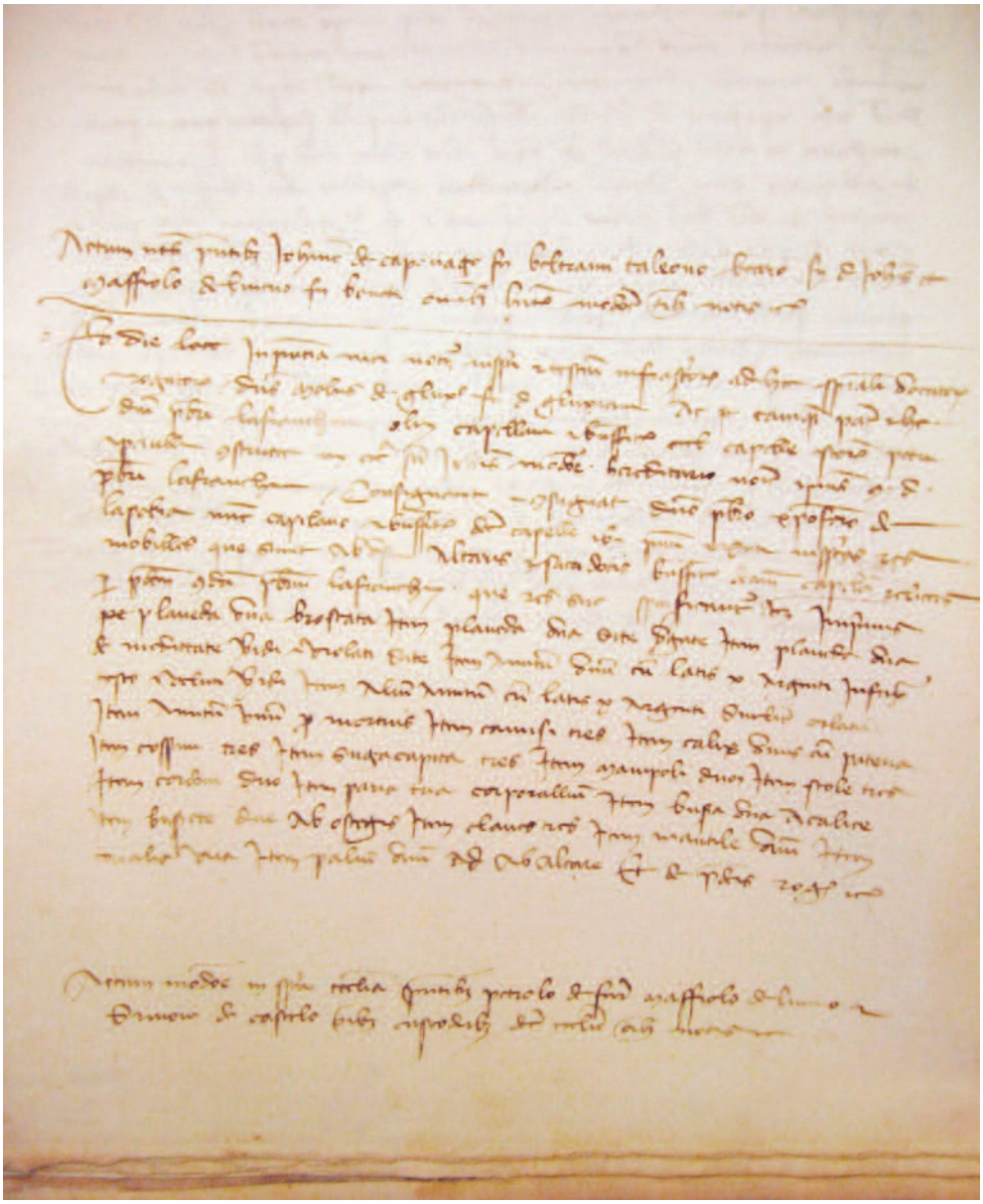
RETURN

Cap. III Fig. 76. cd *Bottega degli Zavattari, Scena dei reali a caccia, Monza, Duomo, cappella di Teodelinda, particolare (foto Fondazione Gaiani).*

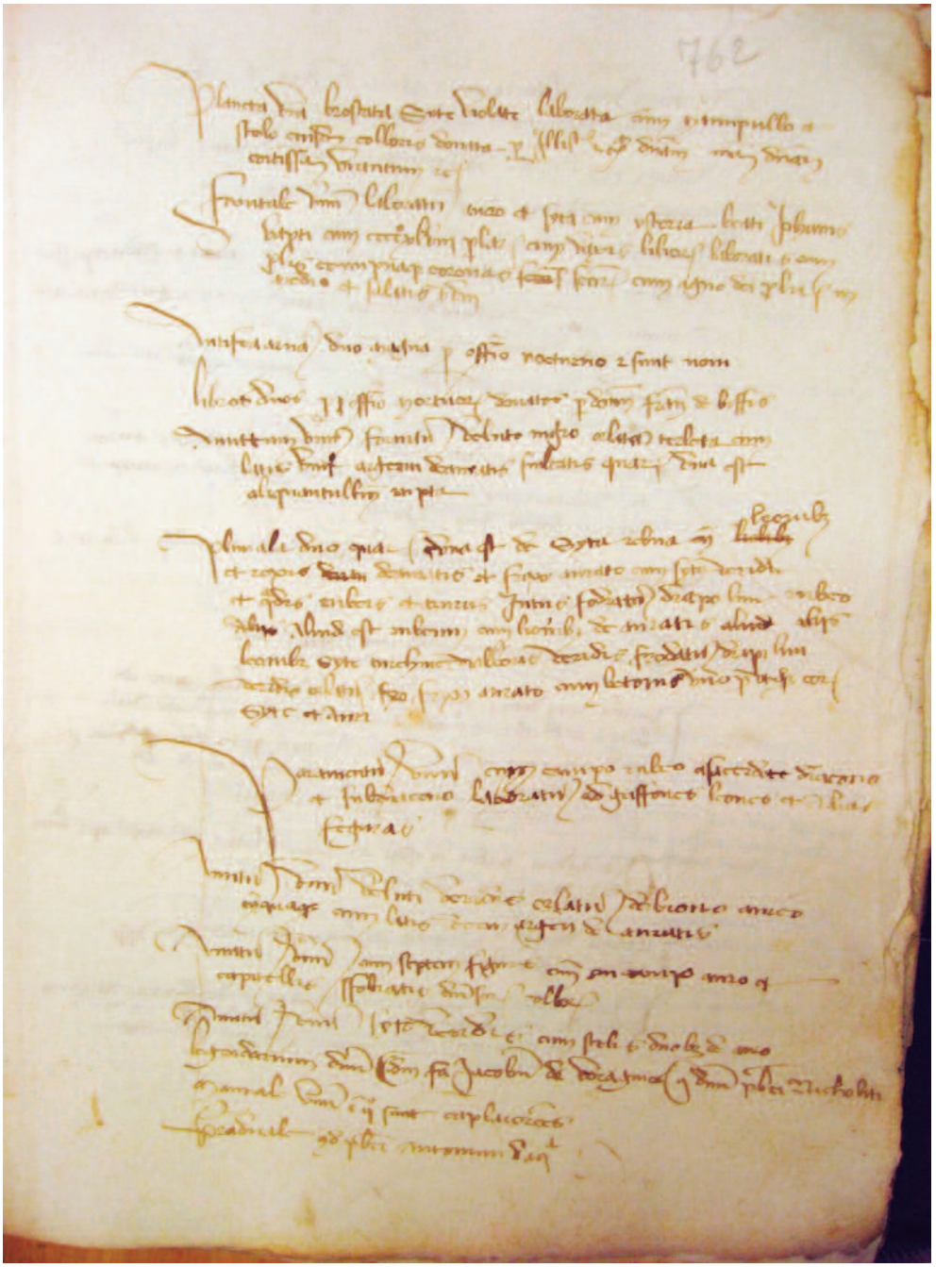
RETURN

App. I Fig. 77. cd *Michelino da Besozzo, Elogio funebre di Giangaleazzo Visconti, Genalogia dei Visconti, Parigi, Bibliothèque Nationale, ms. lat. 5888, f. 12v.*

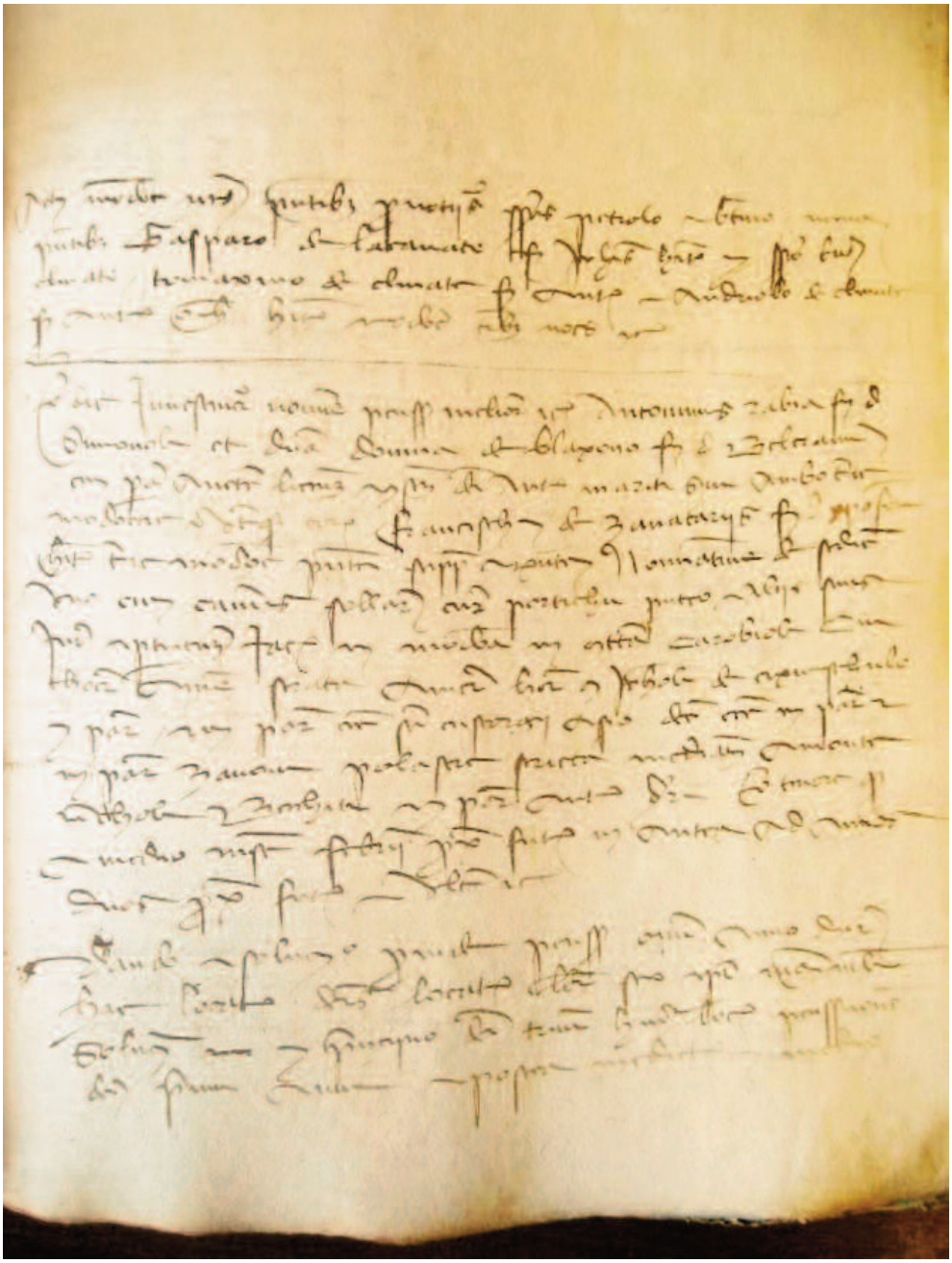
RETURN



App. II Doc. 1. cd *Monza, 16 agosto 1400, Notarile, filza 60, ASMi, f. 674v.*



App. II Doc. 2. cd *Monza, 23 gennaio 1403, Notarile, filza 60, ASMi, f. 762r.*



App. II Doc. 3. cd *Monza, 1 novembre 1420, Notarile, filza 62, ASMi.*

RETURN