

EDOARDO ROSSETTI

IL VOLTO DI LUCIA
UN RITRATTO RITROVATO

2010



Fig. 1. Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino, Sant’Ambrogio, Santa Lucia, Ambrogio Raverti, Lucia Marliani e famiglia*, ca. 1493, Milano, *Santa Maria delle Grazie*

La canzonatura delle prediche e della condotta dei frati è argomento di diverse novelle bandelliane. Se nella collezione di racconti del domenicano Matteo Bandello i religiosi più bersagliati sono i francescani conventuali, specie se *marchiani* (cioè marchigiani)¹, la tagliente ironia del novelliere non risparmia nemmeno il più illustre confratello di Santa Maria delle Grazie: il beato Giacomo da Sesto. Nella sesta novella della prima parte il rigoroso frate viene messo a confronto e gabbato dal dissoluto Porcellio, poeta romano². Il racconto e la lettera dedicatoria costituiscono un piccolo capolavoro letterario riassumendo in poche pagine lo spirito del microcosmo bandelliano e assommando una serie di *topoi* della letteratura sforzesca. Vengono messe in scena la saggezza dei proverbi, esplicitata dal motto *il lupo muta pelo e non cangia vizio* (posto ad apertura della lettera dedicatoria e a chiusura della novella), la passione antiquaria e il mito di Francesco Sforza quale condottiero degno di entrare nel novero di antichi generali e imperatori. Non viene tralasciata la menzione del palazzo di Gaspare Vimercati, conte di Valenza e fondatore delle Grazie, affrescato con *varie pitture* commentate dagli epigrammi del poeta Porcellio; quanto resta dell'edificio, il portale (in via Filodrammatici 1) da assegnare all'ambito dei da Carona, reca ancora l'effigie di Francesco Sforza affiancata da quelle di Giulio Cesare e di Alessandro Magno³.

* Il presente intervento nato in occasione della giornata di studi *Lucia Marliani-Visconti, contessa di Melzo e Gorgonzola*, Inzago, 30 maggio 2010, è un'occasione per presentare alcuni accenni relativi alle ricerche di chi scrive, riguardanti: la commissione artistica dell'aristocrazia lombarda, specie di quella in rapporto con l'osservanza francescana, la ritrattistica della nobiltà milanese in funzione di conservazione della memoria, l'analisi dei rapporti di vicinato e parentela nel panorama meneghino. Si ringraziano: Marco Albertario, Letizia Arcangeli, Maria Teresa Binaghi Olivari, Stefania Buganza, Carlo Cairati, Andrea Casero, Davide Dozio, Franca Leverotti e Cristina Quattrini.

¹ Intorno a queste novelle bandelliane, la loro non velata polemica antifratesca e il loro spirito eterodosso si veda U. ROZZO, *Bandello, Lutero e la censura*, in *Gli uomini, le città e i tempi di Matteo Bandello*, secondo Convegno internazionale di studi (Torino-Tortona-Alessandria-Castelnuovo, 8-11 novembre 1984), a cura di U. Rozzo, Tortona, 1985, pp. 275-300. A narrare queste novelle sono alcuni personaggi ben definiti: Paolo Taegio, Carlo Dugnani e Francesco Mantegazza. Troppo complesso esaminare i rapporti che intercorrono tra questi nobili milanesi, in parte già tracciati da A. CANOVA, (*Paolo Taegio da poeta a dottor di leggi e altri personaggi bandelliani*, in "Italia medioevale e umanistica", 37 (1994), pp. 99-135), basti pensare che si tratta di vicini di casa residenti nelle parrocchie milanesi di San Pietro alla Vigna e Santa Maria Podone. In relazione ai contatti con Lucia Marliani va tenuto conto che Francesco Mantegazza sposa in prime nozze Orsina, sorella di Lucia, e in seconde Marta Longhignana, figlia di primo letto di Ambrogio Rimoldi da Longhignana, e mantiene con i Maliani stretti rapporti (A. P. ARISI, S. BUGANZA, E. ROSSETTI, *Novità su Gualtiero Bascapè committente d'arte e il cantiere di Santa Maria di Brera alla fine del Quattrocento*, in "Archivio Storico Lombardo", 134 (2008), pp. 45-92, nota 69 a p. 78). È proprio Francesco Mantegazza a narrare la novella, dedicata a Leandro Alberti da Bologna, del "frate minore marchiano" e del suo "cordone" nella quale si fa esplicito riferimento a Lutero e alla devozione "indiscreta [...] ed affetto non sona d'alcuni ignoranti frati" (M. BANDELLO, *Tutte le opere di Matteo Bandello*, a cura di F. Flora, Verona, 1952, vol. II, pp. 320-324).

² M. BANDELLO, *Tutte le opere*, cit., vol. I, pp. 88-95.

³ Com'è noto Gaspare Vimercati, conte di Valenza e sposo di Lantelmina Secco da Caravaggio, capitano d'armi, artefice dell'ingresso in Milano di Francesco Sforza e grande finanziatore della politica militare dei duchi, è il principale promotore del cantiere di Santa Maria delle Grazie a Milano. Il cenobio dei domenicani osservanti non solo sorge su terreni donati dal conte, ma viene beneficiato di un ingente lascito di 5.000 ducati "pro monasterio ab eodem costruendo et iam incepto et finiendo". Il testamento di Gaspare del 1465 viene rogato presso la cassina del Giardino dei francescani osservanti alla presenza, tra gli altri, del canonico di Santa Maria della Scala Antonio della Rovere da Casorate, e con designazione di esecutori testamentari in Pigello Portinari, Giovanni Rodolfo Vismara e Giovanni Gherardo Pusterla. Quest'ultimo (morto nel 1471), finanzia la costruzione della biblioteca delle Grazie e lascia tutti i suoi beni al Consorzio dei terziari francescani trasformato - con parecchie contestazioni, verosimilmente con manovra del Vismara e proprio a seguito della donazione Pusterla - nel Luogo Pio della Carità (G. GATTICO, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro aderenze in Milano dell'Ordine de' Predicatori con due tavole in fine*, a cura di E. E. Bellagente, Milano, 2004, pp. 100-102; S. FASOLI, *Tra riforme e nuove fondazioni: l'osservanza domenicana nel ducato di Milano*, in "Nuova Rivista Storica", 76 (1992), pp. 417-494, *speciatim* pp. 451-453, nota 124; M. PEDRALLI, *Novo, grande, coperto e ferrato. Gli inventari di biblioteca e la cultura a Milano nel Quattrocento*, Milano, 2002, p. 461). Con i codicilli del 15 marzo 1467 e del 21 settembre 1467, rogati a Casalino da Cicco Simonetta in persona e dal segretario Cristoforo Cambiaghi, l'esecutore testamentario diventa, con vero colpo di mano di Galeazzo Maria, lo stesso il duca di Milano (Archivio di Stato di Milano (in seguito ASMi), Notarile, filza 516, notaio Ambrogio Cagnola, 1465 luglio 12; *Ibidem*, filza 1580, notaio Cristoforo Cambiaghi, 1465 luglio 12; W. TERNI DE GREGORY, *Il fondatore delle "Grazie" (e le sue avventure cremasche)*, in "Archivio Storico Lombardo", 84 (1957),

Tra realtà e finzione il *Bandello* traccia la trama di un racconto frutto di una doppia esposizione orale: la vicenda, narrata una prima volta da Dionisio Corio, durante i festeggiamenti per le nozze di Alfonso Visconti e Antonia Gonzaga nel palazzo dei Visconti di Saliceto in Santa Maria Podone a Milano, viene ripresa tra il 1513 e il 1515 da Paolo Taegio - in un tipico gioco di scatole narrative - durante un convivio nella casa di Galeazzo Sforza di Pesaro e Ginevra Bentivoglio; probabilmente il palazzo già di Angelo Simonetta (avo di Ginevra) nella contrada dei Cusani⁴.

Se il tema moraleggiante della perseveranza nel peccato degli uomini scellerati fa da filo conduttore, il fulcro della novella resta la burlesca estorsione dell'assoluzione culminante nel blasfemo (*Oimé, signor Iddio, io ho fatto porre Cristo in una ardente fornace [...]*, commenta il frate beffato; al quale Porcellio risponde: *Moglie, fammi recare una secchia d'acqua [...]* *Io vo' ammorzare il fuoco intorno a Cristo, che quel bestione del frate mi dice che io ho posto in una fornace*). L'ingenuo frate in odore di santità, forse troppo *bramoso di guadagnare un'anima*, resta gabbato dagli studiati doppi sensi messi in opera dal poeta e condona inconsapevolmente la scandalosa vita del dissoluto Porcellio, colpevole del peccato contro natura e di prediligere la carne dei *capretti*. Come già rilevato alcuni anni fa da Andrea Canova, la burla a Giacomo da Sesto potrebbe essere una studiata e implicita antifrasi alla rigorosa vita del frate, noto per essere stato particolarmente severo con alcune gentildonne milanesi del suo tempo⁵.

pp. 392-405; A. M. CACCIN, *Come nasce un convento*, in *S. Maria delle Grazie*, Milano, 1983, pp. 16-35; M. ROSSI, *Novità per S. Maria delle Grazie di Milano*, in "Arte Lombarda", 66 (1983), pp. 47-70, *speciatim* pp. 36-37; S. FASOLI, *Tra riforme e nuove fondazioni: l'osservanza domenicana nel ducato di Milano*, in "Nuova Rivista Storica", 76 (1992), pp. 417-494, *speciatim* pp. 443-453; F. LEVEROTTI, "Governare a modo e stillo de' Signori ...". *Osservazioni in margine all'amministrazione della giustizia al tempo di Galeazzo Maria Sforza duca di Milano (1466-67)*, Firenze, 1994, p. 38. Per il suo ruolo a corte e nelle milizie ducali si veda N. COVINI, *L'esercito del duca. Organizzazione militare e istituzioni al tempo degli Sforza (1450-1480)*, Roma, 1998, *ad indicem*. Intorno al palazzo Vimercati, L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento a Milano*, Milano, 1987, pp. 410-411.

⁴ Riguardo alla figura di Dionisio Corio, *infra* nota 67. Per Paolo Taegio si veda Canova, *Paolo Taegio*, cit.; una mole di informazioni sulla famiglia di Paolo sono ora note attraverso i ricchi registi, curati da Sara Fasoli, dei documenti già afferenti al Collegio Taeggi e ora conservati dall'Istituto di Assistenza ai Minori ed agli Anziani (*Milano benefica. Memoria e tradizione storica*, a cura di S. Fasoli, Milano, 2007). Sui rapporti artistici dei Taegio va considerato che la famiglia commissiona verso il 1524 a Bernardino Luini le ante dell'organo di Sant'Eustorgio (fatto realizzare dai conti Torelli e un tempo sistemato sul pontile-tramezzo della chiesa), rappresentanti il *Sacrificio di Isacco* e la *Conversione di San Paolo*, completate nel 1538 dal pittore Cristoforo Bossi con il *Martirio di San Pietro Martire* (ora disperso) in occasione dello smantellamento dello *jubé* e del rifacimento del coro ad opera di Cristoforo Lombardi (1537), e attualmente in deposito presso Santa Maria Nascente di Paderno Dugnano (G. BORA, *La pittura: dalla fine del Quattrocento all'Ottocento*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G. A. DELL'ACQUA, Milano, 1984, pp. 175-208, *speciatim* pp. 176-177; S. COPPA, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda e piemontese*, Milano, 1988, pp. 316-320, M. T. BINAGHI OLIVARI, *Bernardino Luini*, Milano, 2007, pp. 38-39; le ante del Luini vengono però ora espunte dal catalogo del pittore per finire in quello di uno dei figli, e datate 1538, G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, catalogo della mostra (Rancate (Mendrisio), Pinacoteca cantonale Giovanni Zusto, 10 ottobre 2010 - 9 gennaio 2011), a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, 2010, pp. 21-69, a p. 56). Inoltre nel 1555 tra i beni della vedova di Giovanni Ambrogio Taegio (figlio di Paolo), quelli conservati nella casa di campagna di Albairate, figurano: una tavola quadrata dipinta con la cifra IHS, un *rasteleto* dipinto con Piramo e Tisbe, un quadro con l'immagine di Gesù Cristo, un quadro di gesso con la Madonna a rilievo, una cappelletta piccola lignea con dentro San Giovanni, nonché un quadro col ritratto dello stesso Paolo Taegio (*Milano benefica*, cit., pp. 155-156). Sembra di trovarsi di fronte ad una serie di oggetti la cui origine dovrebbe risalire ad almeno trent'anni prima: sia il ritratto di Paolo, sia l'altare ligneo con la raffigurazione di San Giovanni (magari dorato), ma soprattutto il *rasteleto* con i dipinti raffiguranti il mito di Piramo e Tisbe conducono a formulare questa ipotesi. Il *resteletto* o *rastello* era un mobile veneziano pensile da *toilette* spesso decorato con miti e allegorie (R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano, 2005, vol. 1, nota 132, pp. 361-362; qui in relazione a quello conservato a casa di Gerolamo Figini e Lucrezia Grassi ante 1524 e in riferimento a quello di Vincenzo Catena con le tavolette di Giovanni Bellini). La presenza del mito ovidiano sulle tavolette riporta al contesto iconografico degli affreschi luineschi della Pelucca (C. QUATTRINI, *Bernardino Luini, Gerolamo Rabia e l' "Ovidio Metamorphoseos Vulgare" di Giovanni Bonsignori. Un'interpretazione degli affreschi mitologici della villa Pelucca*, in "Bollettino d'Arte", 89 (2004), n. 130, pp. 25-44), nonché alla ripresa del mito di Piramo e Tisbe fatta da Gaspare Ambrogio Visconti nella *Pasitea*, e quindi al clima della corte del Moro e del primo periodo di dominazione francese.

⁵ A. CANOVA, *Paolo Taegio*, cit., pp. 107-110.

Gli agiografi del beato rammentano almeno due casi *scottanti* in cui il frate aveva agito con estremo rigore nei confronti di alcune delle prime dame di Milano: in punto di morte aveva scacciato da Santa Maria delle Grazie la devotissima Beatrice d'Este, moglie di Tristano Sforza; accorsa al capezzale del da Sesto per un'estrema benedizione, ma rea di essersi introdotta nottetempo in un cenobio maschile⁶. Ancora più eclatante il rifiuto dell'assoluzione a Lucia Marliani, *concupina* del duca⁷. Quest'ultimo atto era costato al frate una convocazione a Vigevano davanti a Galeazzo Maria Sforza che, di fronte alla fermezza del confessore, prima proferisce minacce ma, dopo avere allontanato il frate, stupisce i cortigiani esclamando: *Lodato Iddio! Siamo più ricchi e più da lui favoriti di quello mai avrei stimato, poiché giammai avrei giudicato che nel nostro dominio vi si fosse ritrovato un uomo di sì santa mente e vero suo servo, intrepido nell'osservanza de' suoi santi comandamenti, quale è questo padre*⁸.

Giorgio da Milano, primo cronista della vita di Giacomo da Sesto, ingenera però un curioso sdoppiamento di personaggi proprio narrando del rapporto esistente tra il frate e Lucia Marliani. Forse per pudore nei confronti della santità del domenicano, forse per rispetto nei confronti dell'ex favorita del duca (ancora vivente e ormai attempata, ma sempre influente matrona milanese), la Marliani viene ricordata a poche righe di distanza ora come *Lucia Galeacii duciis concubina de quo duos filios nunc Meltii comites suscepisset*, ora come *Lucia itidem Ambrosii Raverte uxor*, ingenerando una vera scissione di ruoli, un gioco tra figure, che ha nascosto nella biografia di Lucia un evento singolare. Se all'amante del duca il frate nega l'assoluzione, la Lucia redenta, moglie ormai fedele di Ambrogio Raverti, ottiene il suo favore in modo addirittura miracoloso⁹. Narra infatti il biografo (lo traduce e trascrive quasi pedissequamente fra Girolamo Gattico):

⁶ Beatrice d'Este (da non confondere con l'omonima moglie del Moro e duchessa prima di Bari e poi di Milano) è figlia del marchese Niccolò, sposa in prime nozze Niccolò da Correggio e in seconde Tristano Sforza (figlio naturale del duca Francesco), madre del poeta e condottiero Niccolò da Correggio e matrigna di Margherita Sforza, muore nel 1497 (A. GIULINI, *Di alcuni figli meno noti di Francesco I Sforza duca di Milano*, in "Archivio Storico Lombardo", 43 (1916), pp. 29-52, *speciatim* pp. 43-46 e note; L. ANDREOZZI, D. MIRABILE, *Nuovi spunti di indagine su Sant'Angelo vecchio a Milano*, in "Solchi", VII (2003), pp. 82-85). La vedova Sforza è per altro sorellastra di Baldassarre da Reggio (*alias* d'Este), pittore che in Milano si lega ai de Fedeli e lavora a corte con Pietro Marchesi e Vincenzo Pestegalli (S. BUGANZA, *Intorno a Baldassarre d'Este e al suo soggiorno lombardo*, in "Solchi", 9 (2006), pp. 3-69, *speciatim* pp. 11-13). Per quel poco che di lei si conosce, la nobildonna si presenta almeno in un'occasione come protettrice di artisti, nel 1495 raccomanda presso il cognato Ludovico il Moro il vicino *et amico* Paolo Retondi da Saronno (già collaboratore dell'Amadeo) per sostituire Antonio Mantegazza come scultore alla Certosa di Pavia (*Giovanni Antonio Amadeo. I documenti*, a cura di R.V. SCHOFIELD, J. SHELL, G. SIRONI, Como, 1989, p. 239, doc. 416; ASMi, Autografi, 81, 1495 ottobre 16); interessante indizio del ruolo dei rapporti di vicinato nelle committenze artistiche. Deve essere sua la commissione di una cappella in Sant'Angelo, della quale per il momento non si conosce la titolazione, realizzata con la spesa di 4.000 lire imperiali tra il 1495 e il 1497; questo almeno da quanto si rileva nel suo ultimo testamento con il quale si dispone che le ossa di Tristano siano traslate "*in capella qua costruire feci in ecclesia Sante Marie de Angelis*" e si fa menzione di una *promissa et obligatio* del 1495 per il versamento di 4.000 lire a Francesco Tanzi e Gabriele Crivelli, entrambi fabbricieri di Sant'Angelo (ASMi, Notarile, filza 1888, notaio Antonio Zunico, 1497 novembre 17).

⁷ I due avvenimenti sono narrati da Giorgio da Milano nella biografia *Beati Iacobi Sextii Mediolanensis vita per Georgium Mediolanensem ordinis praedicatorum* edita, in L. ALBERTI, *De viris illustribus ordinis praedicatorum libri sex in unum congesti autore Leandro Alberto Bononiensi viro clarissimo, in aedibus Hieronymi Platonis expensis Io. Baptistae Lapi*, 27 febbraio 1517, ff. 255v-258v; si è consultato l'esemplare conservato a Milano, Biblioteca Braidense. Riprende la narrazione dei due casi il Gattico (*Descrizione*, cit., pp. 124-130). Ad aumentare le probabilità di conoscenza di questo testo da parte del Bandello - che per altro possiede sul da Sesto buone informazioni di prima mano, considerato il ruolo del proprio zio nel processo di beatificazione - e ad ingenerare un altro curioso gioco di conoscenze apportando un tassello alla probabile indiretta ripresa di questi fatti nella novella di Porcellio, sta la stretta conoscenza e amicizia che lega Matteo Bandello al confratello Leandro Alberti; al domenicano bolognese il novelliere dedica la novella del "frate minore marchiano" narrata da Francesco Mantegazza, parente e amico di Lucia (U. ROZZO, *Bandello, Lutero e la censura*, cit., p. 293; e sopra nota 1).

⁸ G. GATTICO, *Descrizione*, cit., p. 127. Frate Gerolamo aggiunge inoltre il particolare del rientro in Milano di Giacomo da Sesto sul cavallo del duca; ovvio il riferimento alla biblica vicenda di Ester e Mardocheo. Simili le espressioni che vengono attribuite al duca a chiusura della novella bandelliana di Giovanni Andrea Cagnola, per la quale si veda di seguito in queste pagine.

⁹ L. ALBERTI, *De viris illustribus*, cit., f. 257v.

Inoltre trovandosi la moglie d'Ambrosio Roverta gravida, ma a tal pericolo per il parto che i medici avevano per fermo et indubitato che, se non se gli procurava aborto con l'uccisione del figlio, di sicuro sarebbe partorendo morta, sopraggiungendo il detto padre et udendo tal determinazione e con lacrime raccontandogli la il detto Ambrosio suo marito, gli la proibì egli omninamente, non dovendosi far tall'omicidio in pregiudizio non tanto del corpo quanto dell'anima del bambino. E consolando tutti gl'accertò ch'ella, senza morire di quel parto, non solamente avrebbe partorito, ma partorito un maschio, come infatti avvenne. Inde fattosi dare un ovo fresco cotto, gli diede la sua benedizione e lo fece mangiare alla partoriente: cosa di tanto stupore, essendo molti giorni che né medici né marito né altra persona gli ne potero mai far mangiare. Qual subito da lei ricevuto, uscendo tutti di camera, partorì un insignissimo maschio senza minimo lei nocumento né lesione né meno gl'ordinari dolori delle partorienti, come ella testificò con stupor de' medici e di tutti gl'astanti. Al cui parto fu posto nome Girolamo¹⁰.

Poche righe dopo entra alla ribalta la concubina del duca e la celebre vicenda dell'assoluzione negata dal frate: quasi si trattasse di un'altra persona. Fra' Giacomo da Sesto muore nel maggio del 1493. Ludovico il Moro, *tenendolo in venerazione di santo* e, come gli altri principi italiani, a caccia di santi e beati con i quali magnificare il proprio governo (si veda anche il caso della beata Caterina da Trocazzano)¹¹, inizia subito con frate Vincenzo Bandello (zio del novelliere Matteo) il progetto di conservazione della memoria del sant'uomo, specie dei suoi miracoli (*Maius - inquit - nemo patraare miraculum quam hic fecerit*)¹². La situazione risulta facilitata dal fatto che il Moro *gioca* praticamente *in casa* tirando abilmente in scena le sue *cognate*: testimoniano a favore della santità del frate attestandone gli atti miracolosi proprio Lucia Marliani, ex amante del defunto duca suo fratello, e Beatrice di Niccolò d'Este, vedova del Tristano Sforza bastardo di Francesco¹³. Le due dame, la devotissima Beatrice e l'ormai non più giovanissima Lucia, diventano verosimilmente delle testimoni chiavi per la beatificazione del frate.

¹⁰ G. GATTICO, *Descrizione*, cit., p. 125.

¹¹ Sorella di un frate amadeita e figlia di un capitano al servizio di Francesco Sforza, entra fra le terziarie dipendenti dalla compagnia di Santa Corona nel 1499; quindi sul declinare della parabola ludoviciana, ma in un momento in cui le sue consorelle sono oggetto di una donazione di terreno per costruire un monastero dedicato a Santa Caterina da Siena nel luogo più prestigioso del quartiere delle Grazie (mai realizzato). La donna muore nel 1517 e gli avvenimenti relativi alla sua vita sono principalmente noti da un manoscritto curato dal suo padre confessore: Ambrogio Taegio; domenicano di Santa Maria delle Grazie e fratello di Paolo (G. A. BIANCHI, *Vita della venerabile signora Suora Colomba Trocazzani, milanese, seconda monaca del monastero di S. Lazzaro in Milano*, Milano, 1729; M. GAZZINI, *Patriziati urbani e spazi confraternali in età rinascimentale: l'esempio di Milano*, in "Archivio Storico Italiano", 158 (2000), pp. 491-514, *speciatim* pp. 503-504, note 37 e 40. Il panorama milanese di personaggi in odore di santità, ma notevolmente attivi nella vita politica, si arricchisce tra Quattro e Cinquecento con le figure di Veronica da Binasco, Arcangela Panigarola (entrambe agostiniane osservanti di Santa Marta) e di Caterina Brugora (benedettina osservante di Santa Margherita), creando situazioni parallele a quella ferrarese di Lucia di Narni, e a quella della mantovana Osanna Andreasi; casi contestualizzati in G. ZARRI, *Le sante vive, profezia di corte e devozione femminile tra '400 e '500*, Torino, 1990.

¹² L. ALBERTI, *De viris illustribus*, cit., f. 258r. Commenta invece il Gattico (*Descrizione*, cit., pp. 129-130): "E, fra gl'altri prodiggi delle sue lodevoli azioni, vaglia l'infrascritto: che ricercando il duca Ludovico al padre fra Vincenzo Bandelli da Castel Nuovo, allora vicario generale della congregazione, acciò gli raccontasse qualche insigne miracolo fra li molti che s'andavano dicendo del beato padre, gli rispose con gran giudizio che il maggior miracolo, che far potesse santo alcuno, era l'aver egli sempre vissuto irreprensibile in ogni sua azione".

¹³ Secondo la narrazione del Gattico, Beatrice guarisce miracolosamente di un *dolor di coscia* per intervento del beato da Sesto mentre si trova in villeggiatura a Cernusco sul Naviglio e, rientrata a Milano, racconta subito l'evento alla duchessa Beatrice mentre entrambe si trovano alle Grazie (G. GATTICO, *Descrizione*, cit., p. 129).

Risulta per altro interessante notare, per comprendere meglio l'atmosfera della Milano quattrocentesca, una città in cui le relazioni di vicinato hanno un peso notevole e che si percorre tutta in pochi minuti, come testimonia lo stesso Bandello nel descrivere le rapide sortite di Leonardo da Vinci dalla *bombardera* della corte ducale presso il Duomo (dove si fabbrica il mirabile cavallo) al ponteggio del Cenacolo delle Grazie¹⁴, che Lucia e Beatrice non solo si conoscono bene per la comune frequentazione della corte, ma sono per circa un ventennio vicine di casa. Lasciato il palazzo Torelli di San Giovanni sul Muro, prossimo al Castello Sforzesco e donatole dal duca, e ripresa la propria normale vita matrimoniale Lucia vive nella casa di Ambrogio Raverti in San Fedele; l'edificio, inserito nell'isolato ora occupato dalla Galleria Vittorio Emanuele, è adiacente alle abitazioni di Beatrice d'Este, vedova di Tristano Sforza, Filippo Maria Visconti e Maria Ghilini¹⁵, Alosio Cagnola e Prospero Lampugnani; a formare un nucleo abitativo entro il quale frate Giacomo da Sesto deve bazzicare sovente¹⁶.

Nell'estate del 1486 i Raverti traslocano di un solo isolato, spostandosi dalla vecchia casa di San Fedele nella grande casa dei terziari francescani presso la parrocchiale di San Benedetto, ma il loro giro di conoscenze, come attestano gli atti del notaio Antonio Zunico e dei suoi collaboratori, i notai Agostino e Alessandro Mantegazza, resta lo stesso¹⁷.

¹⁴ M. BANDELLO, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 646.

¹⁵ La Ghilini, vedova di Pietro Alciati, con le due figlie Bianca e Lucrezia (poi suor Illuminata di Santa Maria del Monte) sono oggetto di pressanti attenzioni matrimoniali da parte di un affine di Lucia, Melchiorre Marliani, che intende combinare un triplo matrimonio in famiglia; il duca, forse proprio per spezzare l'egemonia Marliani, opta invece per un duplice matrimonio Visconti: la vedova Ghilini sposa il potente Filippo Maria di Fontaneto, mentre sua figlia Bianca, in un connubio al limite dell'incestuoso, viene fatta sposare a Ludovico Visconti; quest'ultimo nipote *ex filio* di Filippo Maria e capostipite poi dei Visconti Borromeo (F. LEVEROTTI, *Lucia Marliani e la sua famiglia: il potere di una donna amata*, in *Donne di potere nel Rinascimento*, a cura di L. Arcangeli e S. Peyronel, Roma, 2008, pp. 281-311, a p. 295). Uno dei testamenti di Filippo Maria, con un ingente lascito a Santa Maria del Monte (già prepositura di Giovanni Antonio Marliani, zio di Lucia, in mano poi a Gasparino Porri, altro affine della Marliani), viene rogato "*in stalla illustris domine domine Beatricis Extensis, contigua domus abitationis dicti Ambrosii de Ravertis, iuxta stalla, et sitam in parochia Sancti Fedelis Mediolani*" (ASMi, Notarile, filza 1850, notaio Antonio Zunico, 1482 agosto 28). Uno degli snodi delle relazioni tra le due famiglie riguarda proprio i comuni interessi spirituali ed economici che legano i Raverti e i Visconti di Fagnano-Fontaneto a Santa Maria del Monte sopra Varese. I due codicilli di Filippo Maria sono rogati tra il 21 e il 22 di settembre del 1482 presso la casa dell'arciprete di Santa Maria del Monte, alla presenza del Raverti (che fa da testimone), ma anche di Lucia Marliani, che completa una transazione nello stesso giorno e nello stesso luogo con l'aristocratico amico Visconti (*Ibidem*, filza 1852). Già nel 1479 il Raverti agisce come procuratore di uno dei capellani ducali di Santa Maria del Monte e dalle filze del notaio Antonio Zunico il suo nome ricorre spesso nelle transazioni di quel cenobio caro alla corte (*Ibidem*, filza 1845, 1479 dicembre 6). Con questo ramo dei Visconti i Raverti continuarono a intrattenere buoni rapporti se si tiene conto che Lucrezia Raverti, figlia di Gerolamo, sposa Gaspare Visconti di Giovanni Maria di Fontaneto (altro figlio di Filippo Maria); i testamenti dei due coniugi sono conservati in Archivio Storico Ospedale Maggiore di Milano, Archivio Litta, b. 9.

¹⁶ E. ROSSETTI, *La città cancellata. Gli interventi del principe, gli spazi e le residenze aristocratiche nella Milano di Ludovico il Moro*, (in corso di stampa).

¹⁷ ASMi, Notarile, filza 1859, notaio Antonio Zunico, 1486 luglio 19; *Ibidem*, filza 1874, 1491 agosto 1. Nei contratti è previsto lo stanziamento *una tantum* di 400 lire per la costruzione di una cappella ad uso dei terziari. La casa si riesce a localizzare nell'area dove sorge l'edificio progettato da Luca Beltrami per la Banca Commerciale Italiana e ora sede di Banca Intesa, in angolo tra via Manzoni e piazza della Scala.

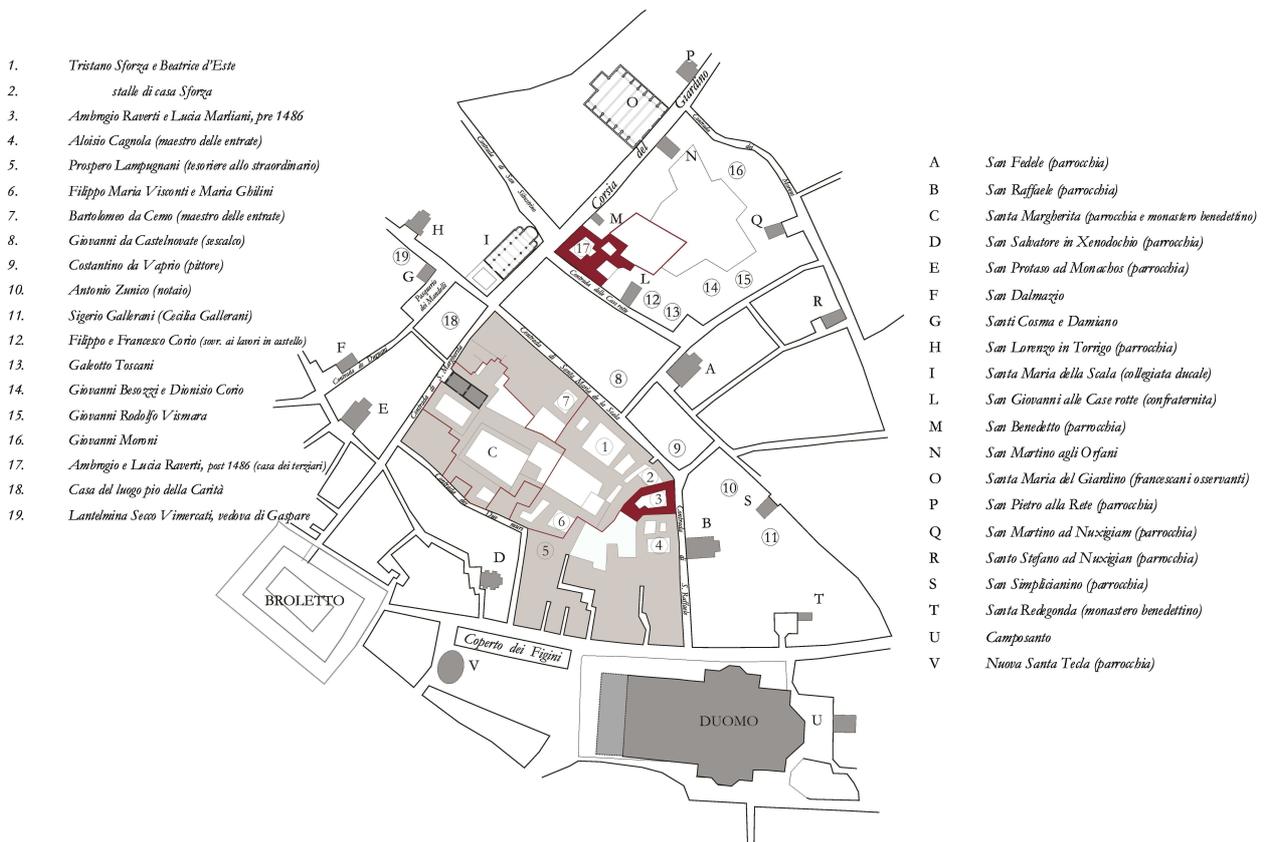


Fig. 2. Ricostruzione topografica (1480-1490) dell'area tra le parrocchie di San Fedele e San Benedetto (attuale piazza della Scala)

Ritornando al da Sesto, il 6 novembre del 1493 il suo cadavere viene tratto fuori dalla fossa comune dei domenicani e sepolto nella strombatura di una porta della cappella dove si conserva l'immagine miracolosa della Madonna venerata dal Vimercati; ovvero nell'antico ingresso murato della cappella della Vergine in Santa Maria delle Grazie (*ex comuni fratrum sepulchro hora sexta noctis sublatus eo in loco quo in antiquum beatissimae Vitginis sacellum olim porta patebat dispositus est*)¹⁸. Nel 1862, rimuovendo un altare votivo costruito sulla tomba del beato viene alla luce un affresco rappresentante la *Madonna adorante il Bambino, Sant'Ambrogio, Santa Lucia, e la famiglia del donatore*.

Quasi mezzo secolo dopo, Diego Sant'Ambrogio, in un articolo sull'*Osservatore Cattolico* del 1909, fornisce notizie dettagliate intorno allo stato del ritrovamento attestando che nel 1862, sotto l'affresco votivo, si scopre anche un sarcofago in mattoni con un coperchio affrescato con l'effigie di un frate domenicano, verosimilmente il da Sesto; lo studioso ritiene la pittura del XV secolo¹⁹. Mentre il sarcofago con il ritratto del frate viene probabilmente distrutto poco dopo il ritrovamento, il dipinto devozionale ad esso sovrastante è prontamente staccato con tutta la superficie muraria e sistemato accanto al monumento Castiglioni, ovvero poco discosto dalla sua sede originale. Definitivamente strappato dal supporto in muratura nel 1961 e trasferito su tela ad opera di Ottemi Della Rotta trova collocazione nella prima cappella di destra della chiesa milanese, dove è ancora

¹⁸ L. ALBERTI, *De viris illustribus*, cit., f. 258v; G. GATTICO, *Descrizione*, cit., p. 130. Anche il *Libellus Sepulchrorum* di Santa Maria delle Grazie conferma il dato affermando "*depositum alius in capellae Beatae Virginis beati Iacobi Sestini ordinis praedicatorum*" (S. ALDENI, *Il 'Libellus Sepulchrorum' e il piano progettuale di Santa Maria delle Grazie*, in "Arte Lombarda", 67 (1983), pp. 77-89, a p. 73).

¹⁹ D. SANT'AMBROGIO, *I resti della tomba del Beato Giacomo Sestio*, "Osservatore Cattolico", 16 luglio 1909.

conservato²⁰. La pittura, santi a parte, ritrae una famiglia composta da cinque componenti: un uomo di mezz'età, una donna matura, due figli maschi (l'uno adolescente e l'altro fanciullo) e una ragazza. La presenza di Sant'Ambrogio e di Santa Lucia accanto alla coppia porterebbe a pensare che i due coniugi effigiati si chiamassero Ambrogio e Lucia. La vicenda del parto di Lucia Marliani e dell'intervento miracoloso di Giacomo da Sesto (sepolto sotto l'affresco) stimola la deduzione che i ritratti siano quelli dei componenti della famiglia Raverti, ad una data che si può avvicinare a quella dell'inumazione del frate nella cappella delle Grazie: gli ultimi mesi del 1493. Lucia deve avere circa trentanove anni, Ambrogio circa quarantaquattro; i piccoli accanto a loro dovrebbero essere Gerolamo, il primogenito frutto del parto miracoloso, Pietro Agostino (o forse Giovanni Pietro, poi scomparso precocemente) e una delle figlie, forse Orsina, o Ambrogina, poi suora nel monastero di Santa Margherita (un tempo prossimo all'abitazione di famiglia) o Lucia Benedetta, che prese i voti in Santa Chiara (dove Lucia scelse di essere inumata)²¹.

Una riflessione immediata relativa all'affresco riguarda la campitura dello sfondo: identico a quello della cappella ducale nel castello di Milano; modellato cioè su una superficie a stucco rivestita di lamine d'oro con l'impresa dei radianti inserita in una stella a otto punte a formare un *pattern* continuo. La cappella ducale, realizzata verso il 1473, verosimilmente su un progetto iconografico di Paolo da San Genesio (confessore di Galeazzo Maria) e con il contributo ideativo dell'architetto Benedetto Ferrini, è solo una parte del progetto decorativo del castello. Le idee per le prime pitture, iniziate nel 1469, con l'ausilio di artisti quali Pietro Marchesi, Vincenzo Pestegalli e Baldassarre d'Este, sfociano in un programma megalomane tra il 1471 e il 1474²². Nella decorazione della cappella, la cui spesa supera i 2.000 ducati e che si deve datare al secondo ciclo di lavori, vengono coinvolti Bonifacio Bembo, Giacomino Vismara, Stefano de Fedeli, e verosimilmente Zanetto Bugatto e Costantino da Vaprio; mentre a stimare l'opera sono nell'estate del 1473 Vincenzo Foppa, Cristoforo Moretti, Stefano *de Magistris* e Battista Montorfano²³. È noto un contatto di Lucia con almeno uno di questi maestri, cioè con Giacomino Vismara, ma allo stato attuale risulta impossibile connettere il nome di questo artista ad una qualche opera; per lei il pittore dipinge la facciata del palazzo Torelli in San Giovanni sul Muro²⁴. Le riflessioni in merito allo sfondo spingono la Gengaro nel 1958 a ritenere l'opera di Santa Maria delle Grazie frutto della bottega dei Bembo, o meglio di alcuni maestri di *koinè bembiana*; per l'acconciatura di Lucia (*alla spagnola*,

²⁰ F. MAZZINI, *Notiziario di scoperte e restauri*, Milano, Santa Maria delle Grazie, in "Arte Lombarda", 7 (1962), pp. 169-170.

²¹ Per i componenti della famiglia Raverti si vedano F. LEVEROTTI, *Lucia Marliani*, cit., p. 310; F. ALEMANI, *Il terzo incomodo. Il marito Ambrogio Raverta con la discendenza legittima*, in Storia *in* Martesana - Rassegna on-line di storia locale, 2, (2009).

²² M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo". *La decorazione del castello nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466 - 1476)*, in "Il Castello Sforzesco di Milano", a cura di M. T. FIORIO, Milano, 2005, pp. 99-134; *Idem*, *Documenti per la decorazione del Castello di Milano nell'età di Galeazzo Maria Sforza (1466 - 1476)*, in "Solchi", 7 (2003), pp. 19-61;

N. COVINI, *L'esercito del duca*, cit., pp. 322-328.

²³ M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo", cit., p. 106; per i documenti *Idem*, *Documenti per la decorazione*, cit., pp. 45-49, 53.

²⁴ In una lista di conti datata 19 aprile 1477 è segnalata la spesa: "Magistro Jacomino Vicemale et compagni depinctori [...] deno avere per spexa et depinctura del ducale et altre arme depincte sopra la porta de la casa che fu de la contessa de Melzo, come appare in dicto libro a foglio 235, depincte del anno 1475, in summa libre 300 soldi 13 denari 7. Item per la depinctura del pontile depincto ne la suprascripta casa nel dicto anno, come appare ut supra in foglio 236 a tergo, in summa libre 219"; per questa cifra dovevano essere state dipinte più delle semplici insegne. I debiti non vengono pagati e una bolletta del 1480 riporta ancora: "Item per diversi lavori facti nella Caxa che se teneva per la contessa di Torelli quali non se nominano perché saria troppo longho, in summa libre 500" (M. CAFFI, *Di altri antichi pittori milanesi poco noti*, in "Archivio Storico Lombardo", 8 (1881), pp. 54-63, a p. 57; L. BELTRAMI, *Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza*, Milano, 1894, p. 380, 434). Sul Vismara, che collabora con la corte fin dal 1460 (con Pietro Marchesi dipinge di oro e colori costosi la "cortesella della fontana" nella Corte dell'Arengo) e nel 1464 realizza con i fratelli Zavattari un grande ciclo per il catino absidale di San Vincenzo in Prato si vedano M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Sulle tracce di Giacomo Vismara: un'ipotesi*, in "Arte Lombarda", 119 (1997), pp. 39-47; M. ALBERTARIO, *Documenti per la decorazione*, cit., pp. 24-25.

portata alla corte milanese da Isabella d'Aragona) e la foggia degli abiti l'affresco viene datato post 1489²⁵. Se l'evidente carattere ritardatario del dipinto, specie nella sua parte propriamente sacra, è sempre stato oggetto di giudizi negativi, i ritratti sono stati unanimemente lodati per la loro qualità²⁶.

Nel 1998 l'affresco è stato studiato da Laura Baini; quest'ultima tende a ricondurre una serie di opere pittoriche presenti in città e nel ducato (dipinto delle Grazie compreso) alla personalità di un unico ignoto maestro²⁷. Per spiegare l'evidente difformità nell'esecuzione dei santi e dei ritratti la Baini ipotizza che l'affresco sia stato realizzato nell'ultimo quarto del XV secolo, ma in due tempi: negli anni Settanta la Vergine e i Santi e negli anni Novanta i committenti. Sebbene il dipinto presenti una forte cesura tra la parte superiore e quella inferiore, specie nei pressi del capo del Raverti che si sovrappone in maniera del tutto anomala al Gesù Bambino, non sembrano manifestarsi eccessive differenze nella mano dell'autore: la Madonna e la Santa Lucia sono evidentemente sorelle, così come identico è il modo di rendere le mani sia nella Vergine, sia, ad esempio, nel ritratto della Marliani.

La composizione risulta effettivamente schiacciata e compressa verticalmente fino al punto di provocare inusitate sovrapposizioni, ma bisogna tenere presente alcuni dati pratici relativi alla superficie limitata in cui il pittore si trova ad operare: il dipinto è realizzato entro lo spazio obbligato di un vano di accesso tamponato la cui parte inferiore è occupata dal sepolcro in mattoni di Giacomo da Sesto. L'artista deve essersi dunque trovato nella condizione di comprimere un modulo iconografico, frutto forse di una precisa scelta dei committenti (ma su questo si tornerà più avanti), in uno spazio estremamente vincolato. La difformità tra i ritratti e i santi è peraltro comune alla pittura del tardo Quattrocento lombardo, si prenda per tutti l'esempio della pala Sforzesca. Qualche perplessità può sorgere inoltre in merito all'assenza del beato Giacomo da Sesto nella composizione, ma si ricordi che il suo ritratto era effigiato appena sotto i Raverti sul coperchio del sarcofago; inoltre pare che la rappresentazione di beati o santi appena saliti agli altari, o in procinto di salire, fosse vincolata da rigide procedure²⁸. L'opera delle Grazie è stata avvicinata dalla Baini all'autore degli affreschi della cappella laterale (prima a sinistra) della chiesa francescana osservante di San Bernardino a Caravaggio; i dipinti, rappresentanti *Storie della Vergine*, sono da datarsi sicuramente dopo il 1482 per la presenza di San Bonaventura, canonizzato in quell'anno²⁹. A

²⁵ M. L. GENGARO, *Breve percorso tra gli anonimi lombardi*, in "Arte Lombarda", 3 (1958), pp. 71-83, a p. 79. Già il Salmi, lodando la qualità dei ritratti, esprime un giudizio che avvicina il dipinto agli anni Novanta del Quattrocento (M. SALMI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci e la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano*, Milano, s.d. (ma 1926), commento alla tav. 38).

²⁶ Per una bibliografia sull'affresco: G. MONGERI, *L'arte in Milano. Note per servire di guida nella città*, Milano, 1872, p. 214; M. SALMI, *Il Cenacolo di Leonardo da Vinci*, cit., tav. 38; A. PICA, P. PORTALUPPI, *Le Grazie*, Roma, 1938, pp. 65-66; P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÈ, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1968, p. 661; M. L. GENGARO, *Breve percorso*, cit., pp. 79-81; F. MAZZINI, *Notiziario*, cit., p. 170; F. MAZZINI, 1965, p. 485; G. MULAZZANI, *La decorazione pittorica: il Quattrocento*, in *Santa Maria delle Grazie*, cit., pp. 112-139, p. 117; A. DEVITINI DUFOUR, *L'iconografia di Sant'Ambrogio negli affreschi fra Gotico e Rinascimento*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra (Milano, Museo Diocesano 17 marzo - 14 giugno 1998), a cura di P. BISCOTTINI, Milano, 1998, pp. 133-139, p. 135.

²⁷ L. BAINI, *Una nuova personalità del Quattrocento lombardo. Il frescante di San Bernardino a Caravaggio*, in "Arte Cristiana", 86/8 (1998), pp. 17-32.

²⁸ Si confronti in proposito il caso di Veronica da Binasco in Santa Marta esaminato da Cristina Quattrini (*Artisti e committenti a Santa Marta al tempo di Arcangela Panigarola*, in corso di stampa).

²⁹ L. BAINI, *Una nuova personalità*, cit., p. 18. Già il Mazzini poneva un forte accento sulla possibile committenza Secco e riteneva le opere di Caravaggio il frutto di un pittore di formazione milanese (F. MAZZINI, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Quattrocento*, vol. I, Bergamo 1986, scheda 6, pp. 552-554). Marco Tanzi assegna gli affreschi a Fermo da Caravaggio (M. TANZI, *Pittura a Caravaggio*, in *Pittura tra Adda e Serio*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1987, pp. 179-186, *speciatim* p. 180 e la scheda a p. 229); l'attribuzione è contestata da Roberta Battaglia, nella scheda sul *Maestro della Pentecoste Cernuschi in Piemontesi e Lombardi tra Quattrocento e Cinquecento*, catalogo della mostra (Antichi Maestri Pittori, Torino, 21 aprile - 27 maggio 1989), a cura di G. ROMANO, Torino, 1989, pp. 23-29, e da Boskovits, nella scheda su Giovanni Ambrogio Bevilacqua in *The Martello Collection. Further painting, drawing and miniatures. 13th-18th century*, a cura di M. Boskovits, Firenze, 1992, pp. 28-35. San Bernardino a Caravaggio viene fondato nel 1472, la chiesa è consacrata nel 1489; per un più recente contributo

questa mano sono stati uniti anche gli affreschi provenienti da Santa Chiara e ora al Monte di Pietà³⁰, l'*Adorazione dei Magi* di Sant'Eustorgio, nonché gli affreschi staccati dalla chiesa del monastero di San Bernardino a Milano; questi ultimi in condizioni pessime, ma da datarsi dopo il 1484 per la presenza di frate Michele Carcano beatificato³¹. Risulta comunque arduo collegare definitivamente tutto questo *corpus* di dipinti tra loro al dipinto delle Grazie³².

Il raffronto delle *storie di Cristo* in Santa Chiara con le *storie della Vergine* di San Bernardino a Caravaggio risulta particolarmente evidente tra l'*Ascensione* e l'*Assunzione*³³. Se si deve ammettere l'appartenenza al medesimo ambito culturale difficilmente i due cicli possono riferirsi alla medesima mano; nel tramezzo di Santa Chiara si rileva per altro la compresenza di più artisti di differente grado qualitativo³⁴. A rendere più complessa la situazione di queste pitture milanesi, oggettivamente brutte, sono i moduli iconografici utilizzati³⁵. L'*Andata al Calvario* sembrerebbe riproporre o anticipare - sempre che non vada ridiscussa anche tutta la datazione dei dipinti di Santa Chiara - un modello assai fortunato: quello probabilmente derivato dal tramezzo di Sant'Angelo, affrescato forse da Foppa nel 1481³⁶. Il soggetto, presente su uno dei salteri diurni probabilmente provenienti dalla biblioteca di Sant'Angelo Vecchio (Corale 1, c. 25r)³⁷, riproposto nella tavola della collezione Stanley Moss di New York³⁸ è ancora utilizzato nel tramezzo di Santa Maria delle

sui dipinti di Caravaggio, e per un loro inserimento nel più ampio contesto delle campagne decorative dei francescani osservanti si vedano E. MANTIA, in *Pittura a Caravaggio. Avvenimenti figurativi in una terra di confine*, a cura di S. Muzzin e A. Civai. Bergamo, 2007, pp. 24-27; F. CAVALIERI, *Note per la decorazione delle chiese Francescane Osservanti della Provincia milanese, in Rinascimento ritrovato. La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrosso*, a cura di P. L. DE VECCHI e G. BORA, Milano, 2007, pp. 131-141.

³⁰ La chiesa viene consacrata nel 1471 e presso alcuni affreschi, ma in luogo imprecisato, ricorreva un tempo la data 1476. Per il cenobio di Santa Chiara e gli affreschi, P. COMPOSTELA, *Il Monte di Pietà in Milano nel DCC anno della morte di San Francesco d'Assisi*, Milano, 1926, pp. 71-92; P. M. SEVESI, *Le clarisse di Milano e il monastero di S. Chiara*, Milano, 1930, pp. 106-144, 170-174; L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento*, cit., p. 387; A. GALLI, in *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, a cura di M. GREGORI, Milano, 1998, pp. 194-195.

³¹ L. BAINI, *Una nuova personalità*, cit., p. 22.

³² Laura Gnaccolini ed Elisa Mantia tendono a scindere il catalogo composto dalla Baini; la Gnaccolini però ritiene che "l'affresco votivo in S. Maria delle Grazie a Milano" sia "l'unico tra i testi pittorici che sono accostati agli affreschi caravaggini che risulti effettivamente della stessa mano" (L. GNACCOLINI, *Pittura a Caravaggio*, cit., p. 20, nota 2; E. MANTIA, in *Ibidem*, pp. 24-27).

³³ La comune matrice sarebbe da ritrovarsi nella scena di medesimo soggetto affrescata a Mirasole (F. MAZZINI, in *I pittori bergamaschi*, cit., pp. 552-554; E. MANTIA, in *Pittura a Caravaggio*, cit., pp. 24-27).

³⁴ Questo fin dalla prima pubblicazione dei dipinti aveva portato il Compostela e il Sevesi ad attribuire le opere ad una compagnia di artisti "trevigliesi" (*supra* nota 30).

³⁵ Raffronti evidenziati in L. BAINI, *Una nuova personalità*, cit., p. 18.

³⁶ Riguardo all'ipotesi Foppa si veda A. NOVA, *Tramezzi in Lombardia tra XV e XVI secolo: scene della Passione e devozione francescana*, in *Il Francescanesimo in Lombardia. Storia e arte*, Cinisello Balsamo, 1983, pp. 197-214 e il punto della situazione in S. BUGANZA, *Qualche considerazione sui primordi di Bramante in Lombardia*, in "Nuovi Studi", XI, (2004-2005), pp. 69-103, a p. 97, nota 92. Un tassello documentario che testimonia la presenza del Foppa presso Sant'Angelo in L. ANDREOZZI, *Vincenzo Foppa in Sant'Angelo Vecchio a Milano*, in "Prospettiva", 125 (2007), pp. 35-37. Affascinante l'ipotesi di un coinvolgimento di Beatrice d'Este, vedova di Tristano Sforza e donna più volte menzionata in questa storia, nella committenza del tramezzo (L. ANDREOZZI, D. MIRABILE, *Nuovi spunti*, cit., p. 83). Una recentissima considerazione apre uno spiraglio sulla possibile esistenza di un secondo ciclo normativo, dedicato alle storie della Vergine e probabilmente dipinto nella cappella presbiteriale (dietro il tramezzo) di una delle chiese francescane osservanti della provincia lombarda (G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, cit., pp. 29-30).

³⁷ R. CASCIARO, *Note su Antonio da Monza miniatore*, in "Prospettiva", 75/76 (1994-1995), pp. 109-12; C. QUATTRINI, *Fra' Antonio da Monza e il suo influsso in alcuni corali francescani lombardi. I parte: la questione dei corali per il convento di Santa Maria degli Angeli a Milano*, in "Arte Cristiana", 88 (2000), pp. 19-28.

³⁸ M. G. BALZARINI, *Un gruppo di tavole con "Storie della Passione di Cristo" e i tramezzi francescani in Lombardia: osservazioni e ipotesi*, in *Fare storia dell'arte. Studi offerti a Liana Castelfranchi*, a cura di M. G. Balzarini e R. Cassanelli, Milano, 2000, pp. 83-91. Nel gruppo di tavole legate all'*Andata al Calvario* è curiosa la figura del committente con il braccio fasciato accompagnato da un vescovo dell'osservanza francescana; per una sua identificazione, per il momento non provata, M. G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Sulle tracce di Giacomo Vismara*, cit., p. 44.

Grazie di Bellinzona nei primi anni del Cinquecento³⁹. La Risurrezione delle clarisse milanesi sembra invece vagamente legata al modello delle cappelle ducali in castello, dipinte verosimilmente verso il 1473; modello creato probabilmente da Bartolomeo Ferrini, o forse inventato qualche anno prima da Zanetto Bugatto⁴⁰.

Vale la pena di notare che la comune matrice atmosferica dei vari dipinti di Milano e per il ciclo di Caravaggio potrebbe essere imputabile allo stesso giro di committenza e non necessariamente all'opera dello stesso pittore; cioè alla scelta di comuni modelli che ordini religiosi (specie nel caso dei francescani osservanti) e committenti sovente impongono agli artisti verso il declinare del Quattrocento⁴¹. Potrebbe essere questo il caso degli affreschi con le storie della Vergine di San Bernardino a Caravaggio. Per la commissione si è fatto più volte il nome della famiglia Secco, pur senza precise basi documentarie; risulta quindi significativo che, con il suo testamento del 1479, la contessa Lantelmina Secco da Caravaggio (vedova del conte Gaspare Vimercati) lasciò al costruendo monastero caravagginò la consistente somma di 800 lire⁴². Cifra puntualmente versata entro l'aprile del 1486⁴³, come attestato dai suoi esecutori testamentari, e giunta quindi al cantiere di Caravaggio in una data che cade proprio poco dopo il termine *post quem* degli affreschi (1482)⁴⁴; anzi alcune note di spese del Luogo Pio della Carità testimoniano che almeno 200 lire sono già versate ai frati di Caravaggio nel 1485, proprio per completare i lavori della cappella di Lantelmina Secco in quella chiesa⁴⁵. Che si tratti proprio della cappella della Vergine?

³⁹ E. VILLATA, *Una copia quasi fedele: gli affreschi del Tramezzo di Santa Maria delle Grazie a Bellinzona*, in "Arte & Storia", 2 (2001), 4, pp. 72-80; A. DI LORENZO, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, 1994, p. 283. La chiesa venne consacrata nel 1505, Andrea Di Lorenzo propone una datazione "poco dopo il 1505", ma recentemente si è spinti a datare gli affreschi dopo il 1512 per alcune riprese della soluzione gaudenziana di Varallo (G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, cit., p. 30).

⁴⁰ M. ALBERTARIO, "Ad nostro modo", cit., p. 103-107. Per altro Marco Albertario avvicina parte della decorazione del castello proprio al gruppo di opere qui menzionato e all'affresco delle Grazie (p. 106).

⁴¹ Di questa opinione anche la Mantia (in *Pittura a Caravaggio*, cit.).

⁴² Il testamento di Lantelmina Secco in ASMi, Notarile, filza 1845, notaio Antonio Zunico, 1479 settembre 13.

⁴³ L'interessante dichiarazione fatta al Luogo Pio della Carità dagli esecutori testamentari di Lantelmina, Giovanni Rodolfo Vismara, parente e amico della Secco, e Lorenzo Vimercati (tutti deputati della Carità, nonché fabbricieri di Sant'Angelo e di Santa Chiara) si conserva in ASMi, Notarile, filza 1860, notaio Antonio Zunico, 1486 aprile 23. Testamento e relazione degli adempimenti dei legati sono citati con errata segnatura in L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento*, cit., p. 391, nota 21; M. PEDRALLI, *Novo, grande, coperto e ferrato*, cit., p. 340.

⁴⁴ L. BAINI, *Una nuova personalità*, cit., p. 18. La Mantia distingue due mani negli affreschi di Caravaggio e divide i tempi di realizzazione della cappella assegnando le pareti agli anni Settanta del Quattrocento e la volta a data successiva al 1482 (E. MANTIA, in *Pittura a Caravaggio*, cit.); se la compresenza di una *compagnia di pittori* a San Bernardino può essere auspicabile, sembra tecnicamente illogico che nel disporre un ciclo pittorico si realizzino prima le pareti e in un secondo momento la volta.

⁴⁵ "Fabricha del monasterio de li domini frati de l'ordine de Sancto Francesco di Observantia: verso li fabricieri de quello, quale se fa nel borgo de Caravazo et a la quale la quondam magnifica contessa di Sechi ha legato nel suo testamento lire 800 imperiali come appare per esso testamento rogato per domino Antonio de Zunicho a di 13 de settembre 1479, deno dare [...] lire 100 imperiali consegnate a di 26 de giugno a frate Henricho de Caresana per impositione de li venerabili patri domino frate Bernardino di Caymi e domino frate Luca da Borsano sopra dicto legato et de li quali denarii li deputati per lo bisogno del lavorare che se fa a la capella de la prefata quondam magnifica constructa ne la giesa del dito monasterio [...]. Item [...] sono altre libre 100 imperiali consegnate a di 10 de iullio al suprascripto frate Henricho per la stesa casone [...]" (Archivio Luoghi Pii Elemosinieri di Milano (in seguito ALPE, Mastri, Carità, 16, 1485, c. 164v). Vale la pena di notare che nel passaggio di denaro viene coinvolto anche l'intraprendente frate Bernardino Caimi, che di fatto, con Giovanni Rodolfo Vismara, sembra il vero gestore dell'eredità della contessa. È ancora da discutere e da comprendere quale sia il ruolo dei frati in queste commissioni, che sembra comunque apparire fondamentale. Quanto pesi l'influenza che i francescani esercitano in prima persona traspare anche dietro alle vicende del tramezzo di San Giacomo alla Vernavola (A. NOVA, *I tramezzi in Lombardia*, cit., p. 201).



Fig. 3. Cappella della Vergine (cappella di Lantelmina Secco?), ca. 1485, Caravaggio, San Bernardino

La nobildonna, pur disponendo sepoltura nel monumento del marito presso l'altare maggiore della domenicana Santa Maria delle Grazie di Milano (ornato, forse di lì a poco, da un'ancona di Butinone)⁴⁶, sembra prediligere i cenobi dell'osservanza francescana⁴⁷. Lega alle donne di Santa

⁴⁶ La notizia dell'ancona del Butinone è data dal Gattico, mentre il Torre la ricorda affiancata dal ritratto del conte Gaspare rappresentato come un "guerriero, che ginocchioni si stà nel lato sinistro dinanzi a Nostra Signora" (G. GATTICO, *Descrizione*, cit., pp. 45-46, 103; C. TORRE, *Il ritratto di Milano diviso in tre libri nel quale vengono descritte tutte le antichità e modernità che vedevansi e vedensi nella città di Milano*, Milano, 1714, p. 152); forse in una sorta di trittico che poteva prevedere dal lato destro il ritratto della stessa Lantelmina. Si è tentato di individuare nella splendida Madonna in trono con il Bambino e angeli in collezione Gallarati Scotti una parte della pala dell'altare maggiore delle Grazie (M. NATALE, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, 4 dicembre 1982 - 28 febbraio 1983), Milano, 1982, pp. 50-52). Nel completamento della decorazione della chiesa domenicana e nell'adempimento delle volontà di Gaspare Vimercati devono essere stati coinvolti Giovanni Rodolfo Vismara e Battista Visconti. Il primo nipote del conte, ricco mercante di origini legnanesi, sposo di Isabella Toscani, benefattore di Sant'Angelo e intraprendente deputato della Carità (A. NOTO, *Origine del Luogo Pio della Carità nella crisi sociale di Milano Quattrocentesca*. Giuffrè Editore, Milano, 1962, pp. 40-41, 52-59; S. FASOLI, *Tra riforme e nuove fondazioni: l'osservanza domenica nel ducato di Milano*, in "Nuova Rivista Storica", 76 (1992), pp. 417-494, *speciatim* pp. 443-453; E. SAITA, *Fra Milano e Legnano: il testamento di Gian Rodolfo Vismara (1492)*, in *L'Alto Milanese nell'età del ducato*, Atti del Convegno di studio (Cairate, 14-15 maggio 1994), a cura di C. Tallone, Varese, 1995, pp. 27-67). Il secondo aristocratico signore di Somma e Agnadello, sposo di Giovanna figlia del potente Pietro Pusterla, zio e tutore di Taddeo, Gaspare e Raffale Vimercati eredi del conte Gaspare. Per la

Chiara una parte sostanziosa della propria biblioteca, alcune sontuose vesti e 100 fiorini⁴⁸. I Secco stringono legami molto intensi, dal punto di vista parentale e politico, con tutto il gruppo di personaggi ruotante intorno a Santa Chiara e all'osservanza. Giovanni Agostino Vimercati, nipote acquisito di Lantelmina ed erede del conte Gaspare, è cognato di Battista Visconti, il nobile milanese che detiene un patronato in Santa Chiara⁴⁹, e una parente di Lantelmina sposa Gerolamo Carcano; quest'ultimo, a sua volta nipote del beato Michele Carcano e con due sorelle monacate nel cenobio delle clarisse⁵⁰. Non è quindi escluso che anche nella decorazione di Santa Chiara sia stata coinvolta (qualche anno prima della sua morte) la stessa contessa Secco.

Che fosse implicito un utilizzo a scopo decorativo del danaro corrisposto a seguito dei lasciti di Lantelmina si rileva da quanto avviene con il legato di 400 lire alla chiesa milanese di Sant'Angelo; a discrezione dei deputati del Luogo Pio della Carità e degli erogatori della contessa (che sono poi le stesse persone), in accordo con frate Bernardino Caimi e con la confraternita di San Francesco, la somma è usata tra il 1486 e il 1487 per fare dipingere uno dei chiostri del monastero "*cum istoria Sancti Francisci cum conformitatibus domini nostri Iesu Christi, pure et sine curiositate*"⁵¹. Frase

tutela esercitata dal Visconti si veda ASMi, Notarile, filza 2942, notaio Antonio Buchi, 1482 ottobre 29; atto rogato in casa di Battista con la presenza in qualità di testimone del pittore Antonio Raimondi. Intorno a quest'ultimo, E. ROSSETTI, *L'ancona lignea di Somma Lombardo: alcuni appunti sulla bottega di Antonio Raimondi e un'apertura su Santino da Corbetta*, in corso di stampa negli Atti del Convegno *Picta et inaurata. Scultura in legno tra Gotico e Rinascimento in provincia di Varese*, Varese, Castello di Masnago, 17 dicembre 2009. Ancora nel 1487 Battista Visconti è chiamato a dirimere le cause pendenti tra il Luogo Pio della Carità e gli eredi Vimercati (A. NOTO, *Visconti e Sforza fra le colonne di palazzo Archinto*, Milano, 1980, doc. 327, p. 152).

⁴⁷ Nel suo testamento Lantelmina dispone che "*corpus meum sepeliatur in sepulchro in quo sepultum est cadaver maritum meum in monasterio Sancte Marie de Gratiis*" (cfr. *supra* nota 42).

⁴⁸ Resta comunque tarda la data 1485 (quella dei pagamenti dei lasciti di Lantelmina) per immaginarla legata agli affreschi di Santa Chiara, ma i rapporti tra la Secco e parentela con le clarisse devono risalire a molto prima. Da rammentare che in Santa Chiara è monaca Veronica Secco, già sposa di Antonio Trivulzio, entrata in convento vergine dopo la conversione del marito (i due non consumarono mai il matrimonio), che contemporaneamente diventa frate in Sant'Angelo con il nome di Francesco; il frate Trivulzio regge l'osservanza milanese dal 1486 al 1490 ed è infine proclamato beato (P. M. SEVESI, *Le clarisse di Milano*, cit., pp. 138-139).

⁴⁹ Non è questa la sede per ripercorrere le complesse vicende del rapporto tra i Visconti di Somma o i loro parenti con l'osservanza francescana; ci si limita a segnalare che Battista Visconti esercita il patronato su Santa Chiara sia come erede di Antonia Visconti Carmagnola (sua nonna), sia in virtù di un legato del 1477 fatto da suo padre Francesco Visconti. Dal testamento di Battista del 1486 emerge che la famiglia detiene in Milano patronati su Santa Chiara, Sant'Apollinare e sul Gesù, tutti monasteri di clarisse osservanti dipendenti da Sant'Angelo e per i quali agiscono da fabbricieri gli stessi Giovanni Rodolfo Vismara e Lorenzo Vimercati che sono deputati del Luogo Pio della Carità ed esecutori testamentari di Lantelmina (ASMi, Notarile, filza 2970, notaio Francesco Pagani, 1486 aprile 28).

⁵⁰ Le sorelle di Gerolamo Carcano, monacate in Santa Chiara e poi beate dell'ordine, sono Gerolama Serafina e Angela Caterina; quest'ultima è ancora viva nel 1524 (P. M. SEVESI, *Le clarisse di Milano*, cit., pp. 136-138). La moglie di Gerolamo è Luchina Secco figlia di Giacomo, precocemente deceduta nel 1499 (F. CALVI, e al., *Famiglie notabili milanesi. Cenni storici e genealogici*, 4 voll., Milano, 1875-1885, vol. IV, *Carcano*, tav. IV). Si rammenti inoltre che un'altra delle sorelle Carcano, Cleofe, è la badessa di San Vittore a Meda committente di Luini e compagni nel 1520 (G. BORA, *Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore*, in "Raccolta Vinciana", 24 (1992), pp. 155-179; F. MORO, *Il primo Cinquecento*, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto Medioevo al Neoclassicismo*, a cura di M. Gregori, Milano, 1993, pp. 34-40, *speciatim* pp. 36-37 e la scheda alle pp. 262-263; M. T. BINAGHI OLIVARI, *Bernardino Luini*, cit., pp. 29-30). Con questi presupposti sorprende meno il fatto che Gaudenzio Ferrari, da poco trasferitosi a Milano, esegua proprio per l'altare maggiore di Santa Chiara il trittico con la *Madonna in trono col Bambino, Santa Chiara e Sant'Antonio*, tenuto soprattutto conto del fatto che quasi contemporaneamente, nel 1539, Gaudenzio stima per Gerolamo Carcano i restauri appontati dai fratelli Pessina nella cappella dello Spirito Santo (devastata nel 1527) sita ovviamente in Sant'Angelo (G. COLOMBO, *Vita ed opere di Gaudenzio Ferrari pittore, con documenti inediti*, Roma, 1881, pp. 340-1, doc. n. XXI; L. MALLÉ, *Incontri con Gaudenzio*, Milano, 1969, p. 254; R. SACCHI, *Ferrari, Gaudenzio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, Roma, 1996, pp. 573-581). Ci si interrompe qui per il momento nello sciogliere i tasselli di una pista che coinvolge anche il sopracitato Battista Visconti e la stessa cappella dello Spirito Santo, ma quanto accennato basti per rendere l'idea della ragnatela di relazioni che possono intravedersi dietro le commissioni artistiche milanesi.

⁵¹ ASMi, Notarile, filza 1860, notaio Antonio Zunico, 1486 aprile 23. Nei registri della Carità ricorre la menzione di un primo pagamento: "*26 de novembre de l'anno suprascripto a domino Iohanne Rodolfo Vicemala per parte de pagamento de quelle lire 100 imperaili le quale se hanno a satisfare per lo depingere principiato al monastero de Sancto Angelo de Milano de la legenda de Sancto Francesco con le conformitate del nostro Salvatore domino Ieshu*

un poco enigmatica che verosimilmente sta ad indicare una scelta iconografica simile a quella realizzata nella chiesa inferiore di Assisi dal *Maestro di San Francesco*; dove, lungo la navata centrale, sono rappresentati cinque episodi della vita del santo affiancati ad altrettante rappresentazione di episodi della vita di Cristo, ad esprimere i parallelismi tra la vita di Francesco e quella di Gesù.

Nello stesso 1486, forse sempre a seguito delle disposizioni testamentarie della Secco - che senza discendenza diretta nomina erede universale il Luogo Pio della Carità (braccio economico dell'osservanza francescana in Milano) - la sede dell'istituzione benefica occupante l'area tra la contrada di Santa Margherita e il *pasquario* dei Mandelli (accanto all'attuale teatro alla Scala, vicino al palazzo Vimercati e a due passi dalla casa della Marliani) viene rinnovata e affrescata da Ambrogio Bevilacqua⁵². Stando alle antiche guide, sulla facciata della Carità il pittore aveva steso un'intelaiatura architettonica all'antica entro la quale si muovevano varie figure occupate a compiere opere caritative, lasciando sotto il capitello di una colonna dipinta la propria firma e la data 1486⁵³.

La scelta di un pittore aggiornato e formatosi nella bottega di Matteo de Fedeli conforta l'ipotesi che anche per le scene di San Francesco, dipinte in parallelo a quelle di Cristo nel chiostro di Sant'Angelo (cantiere nel quale già opera un artista del calibro di Foppa), siano stati usati pittori di maggiore levatura rispetto a quelli mediocri di Caravaggio e pessimi di Santa Chiara⁵⁴. Ed è utile ricordare che tra il 1485 e il 1487, mentre si lavora al chiostro, proprio Vincenzo Foppa torna a risiedere in Milano⁵⁵. La stessa Lucia Marliani sembra legata al Luogo Pio della Carità, al quale lascia una consistente somma. Intrattiene buoni rapporti con i terziari francescani, che le cedono la casa di San Benedetto, e intesse particolari legami con le donne di Santa Chiara, dove si monaca la figlia Lucia Benedetta; qui sono custodite alcune sue importanti carte e vuole trovare sepoltura⁵⁶. Lucia è pienamente inserita in tutto quel giro di affari materiali e spirituali che ruotano intorno alla Carità, a Santa Chiara, ai terziari, a Lantelmina Secco e a Beatrice d'Este, e che coinvolgono i

Christo" (ALPE, Mastri, Carità, 18, 1487, c. 199v). La descrizione degli erogatori corrisponde a quanto visto da Pasquier le Moine nel 1515: "*Dedans le cloistre prochain de la dicte église est a l'entour paincte la vie de Saint François et ung autre bien prés dicelluy la vie Saint Bernardin bien riches painctures*" (L. BELTRAMI, *Notizie sconosciute sulle città di Pavia e Milano al principio del secolo XVI*, in "Archivio Storico Lombardo", 17 (1890), pp. 409-424, a p. 423). Nulla per ora si è ritrovato in merito alla decorazione dell'altro chiostro di Sant'Angelo affrescato con le storie di San Bernardino.

⁵² La localizzazione della casa della Carità in A. NOTO, B. VIVIANO, *Le sedi dei 39 Luoghi pii elemosinieri di Milano (1305-1980)*, Milano, 1980, pp. 256-260.

⁵³ C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, cit., p. 279; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, Milano, 1737, vol. V, p. 184. Non è da escludere che le figure in atto di distribuire le elemosine fossero dei veri e propri ritratti di deputati e benefattori del Luogo Pio, Giovanni Gherardo Pusterla e Lantelmina Secco con il nipote Giovanni Rodolfo Vismara compresi.

⁵⁴ Per Ambrogio Bevilacqua si veda N. RIGHI, *Giovanni Ambrogio Bevilacqua: proposte per la cronologia e per il catalogo*, in "Arte Cristiana", LXXXIII (1995), 768, pp. 179-196). Riguardo ad un esempio dell'aggiornamento del Bevilacqua si prenda in considerazione il trittico di Casoretto con i ritratti di Giovanni Melzi e Brigida Tanzi, per il quale S. BUGANZA, *Qualche considerazione*, cit., *speciatim*, pp. 83-84, 101, nota 116. Le pitture della Carità cadono all'altezza dei dipinti di San Vittore a Landriano che recano la scritta "*Ambrosius de Beaquì 1485*" e che secondo Francesco Malaguzzi Valeri devono essere stati commissionati da Cristoforo Landriani, cognato di Lucia Marliani. Il Malaguzzi si spinge ad identificare anche i due committenti inginocchiati in Cristoforo Landriani e Veronica Marliani; dato affascinante, ma verosimilmente non attendibile (F. MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del Quattrocento*, Milano, 1902, pp. 74-79).

⁵⁵ La data 1485 appare nella Madonna del tappeto di Foppa affrescata in Santa Maria di Brera, per la quale si veda S. FACCHINETTI, in *Vincenzo Foppa*, catalogo della mostra (Brescia, 3 marzo - 30 giugno 2002), a cura di G. Agosti, M. Natale, G. Romano, Milano, 2003, cit., pp. 200-201. La presenza dell'artista in Milano è attestata dal gennaio 1485 al gennaio 1487 dalla rubrica del notaio Leonardo de Sudati; quest'ultimo, per altro, uno dei notai milanesi attivi per i francescani osservanti e per i deputati della Carità (A. P. ARISI, S. BUGANZA, E. ROSSETTI, *Novità su Gualtiero Bascapè*, cit. p. 50, nota 7).

⁵⁶ Si veda a questo riguardo anche quanto esposto da Andrea Terreni durante la giornata di studi di Inzago in relazione ai testamenti di Lucia e *Idem*, in *E viene il tempo della pietà. Sentimento e poesia nei testamenti*, catalogo della mostra (Milano, Archivio di Stato, 5 novembre 2009 - 26 febbraio 2010), a cura di A. Osimo, pp. 134-135.

cantieri di Sant'Angelo, quelli delle clarisse milanesi (Santa Chiara, San Bernardino, Sant'Orsola e Sant'Apollinare) e di San Bernardino a Caravaggio⁵⁷. Ed è forse proprio per queste complesse vie che l'affresco votivo nella domenicana Santa Maria delle Grazie finisce per accomunarsi nello spirito agli affreschi di San Bernardino e di Santa Chiara. Resta comunque innegabile che la Madonna dell'*Adorazione dei pastori* di Caravaggio e quella di Lucia condividano molti elementi in comune, e non solo nello spirito. La posa è praticamente identica, il Bambino compie gli stessi gesti, simili i panneggi della veste che si stendono sul terreno in ampie onde, identico il modo di rendere il cappuccio del manto della Vergine che si riversa ai lati del collo in due ovati e simmetrici risvolti.

Il dipinto della Marliani alle Grazie porta dunque alla ribalta un problema di modelli. La scelta da parte di Ambrogio e Lucia di un artista non pessimo, ma abituato a lavorare su moduli iconografici forse risalenti agli anni Settanta (o anche Sessanta) del Quattrocento, non è solo una questione di gusto o di ritardo: può essere il frutto di una precisa intenzione devozionale. Specie i francescani osservanti vanno standardizzando, nella seconda metà del XV secolo, una serie di immagini devozionali di grande successo. La Madonna di Santa Maria della Pace legata al beato Amadeo Menez de Sylva e quella dipinta nella cappella votiva del duca Galeazzo Maria a Vigevano nel 1472 da Zanetto Bugatto (entrambe scapigliate e con capo scoperto: tipici connotati immacolistici)⁵⁸, le belle varianti di Vincenzo Foppa sui temi di Madonne adoranti, a mani giunte o conserte, con capo scoperto e coperto⁵⁹, sono probabilmente tutti moduli iconografici nella rappresentazione della Vergine legati a culti specifici che si assommano ad altri già presenti nella Milano del Quattrocento;

⁵⁷ Per Lucia i rapporti con gli osservanti nascono in realtà molto tempo addietro; già suo padre Pietro Marliani nomina esecutore testamentario il frate minore osservante Ambrogio Colli (F. LEVEROTTI, *Lucia Marliani*, cit., p. 285) e la madre Caterina d'Angera fa legati a frate Giorgio Marliani del terz'ordine (*infra* nella stessa nota). La famiglia di Lucia non intrattiene intense relazioni solo con Santa Chiara, un legame particolare la vincola anche a Sant'Orsola, il cenobio osservante creato da Agnese del Mayno (favorita ducale di altri tempi e madre della duchessa Bianca Maria). In questo monastero ricopre un ruolo guida suor Valeria d'Angera, zia materna di Lucia, ed è monaca Franceschina Marliani, sorella di Lucia col nome di suor Cecilia. La stessa Marliani interviene presso il duca in relazioni ai restauri del convento e al progetto di unione delle clarisse con il vicino e più ricco monastero del Cappuccio; questo scatena una sorta di faida tra le famiglie milanesi giunta all'apice con l'intervento di Ambrogino Longhignana, capitano del castello, di Fabrizio Marliani, vescovo di Piacenza e fratellastro di Lucia, dei frati di Sant'Angelo e delle monache di Sant'Orsola che assaltano *manu armata* il Cappuccio (F. LEVEROTTI, *Lucia Marliani*, cit., pp. 304-306). Caterina d'Angera, la madre di Lucia, così come Paola Gerolama Landriani Bascapè, sua nipote, dispongono qui la loro sepoltura in buona compagnia di alcune delle più insigni donne milanesi di tendenza filosforzesca e ghibellina. Riguardo ai due testamenti di Caterina d'Angera Marliani si veda ASMi, Notarile, filza 1227, notaio Lancellotto Sudati, 1480 agosto 26; *Ibidem*, filza 1886, notaio Antonio Zunico, 1496 novembre 13; in entrambi la sepoltura è disposta in Sant'Orsola per la cui chiesa sono destinati anche dei legati. L'altra chiesa beneficiata dai lasciti della madre di Lucia è, ovviamente, Santa Maria del Monte sopra Varese, alla quale è destinata "*tatiam unam argenti aureata quam habeo in domo*" e per la quale si ordina la realizzazione di "*tabernaculum unum per impositionem*". Riferimenti alla sepoltura di Paola Gerolama negli atti del 1502 relativi ai litigi tra il rettore della parrocchia di San Lorenzino *in Civitate* contro le monache di Sant'Orsola; accusate di attirare troppi fedeli nei propri sepolcri e di togliere *lavoro* al parroco (ASMi, Fondo di Religione, cart. 2197, Sant'Orsola). Poco, praticamente quasi nulla, si conosce in relazione alla primitiva decorazione della chiesa. Sopravvivono solo gli affreschi del refettorio completati nel 1520 e dati al *Maestro dei Santi Cosma e Damiano*, per i quali D. PESCARMONA, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Pinacoteca. Tomo II*, Milano 1999, pp. 232-235; un recente inquadramento del maestro in C. QUATTRINI, *Affreschi ritrovati del Maestro dei Santi Cosma e Damiano*, in "Nuovi Studi", 15 (2009), pp. 103-114; e S. FACCHINETTI, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., pp. 160-163.

⁵⁸ E. RAMPI, *La Madonna di Santa Maria della Pace: un'iconografia immacolista riconosciuta*, in "Artes", 4 (1996), pp. 5-20; M. T. BINAGHI OLIVARI, *Vigevano, 1472: Zanetto Bugatto, in Ambrogio da Fossano detto il Bergognone. Un pittore per la Certosa*, catalogo della mostra (Pavia, Castello Visconteo e Certosa di Pavia, 4 aprile - 30 giugno 1998), a cura di G. C. Sciolla, Milano, 1998, pp. 113-119; S. BUGANZA, *Interferenze nordiche alla Certosa di Pavia: Cristoforo de Mottis, una proposta per Zanetto Bugatto e un'apertura su Hans Witz*, in *La Certosa di Pavia e il suo museo: ultimi restauri e nuovi studi*, a cura di B. BENTIVOGLIO RAVASIO, Milano, 2008, pp. 193-217, *speciatim* pp. 203-205.

⁵⁹ S. BUGANZA, in *Vincenzo Foppa*, cit., p. 182.

come ad esempio la celebre Madonna del Coazzone⁶⁰. Sfugge per ora il preciso modello additato dai Raverti, ma non si è probabilmente molto lontani dal vero pensando ad una devozione della Vergine legata alla protezione delle partorienti. La Madonna rappresentata alle Grazie ha ovviamente il capo coperto, onde evitare ogni riferimento alle iconografie immacolistiche sopra citate, che sarebbero state sgradite ai domenicani delle Grazie.



Figg. 4 e 5. Anonimo lombardo, *Madonna con il Bambino*, Sant'Ambrogio, Santa Lucia, Ambrogio Raverti, Lucia Marliani e famiglia (particolare), ca. 1493, Milano, Santa Maria delle Grazie. A destra: Anonimo lombardo, *Adorazione dei pastori* (particolare), ca. 1485, Caravaggio, San Bernardino

Tra i nobili milanesi, la Marliani non è comunque la sola a perpetuare questi rimandi iconografici. Pietro Pusterla (che la Marliani conosce bene)⁶¹ obbliga i propri eredi, col suo testamento del 1484, a fare realizzare, in una delle sue due cappelle site nella chiesa parrocchiale di San Sebastiano e sopra il suo monumento marmoreo (del quale lascia un disegno), *angelos et arcangelos his modo et forma prout est truinam Sancti Vincentii extra portam Ticinenses Mediolani*⁶²; ovvero ricalcando un modello realizzato dal Vismara e dagli Zavattari venti anni prima, ma che ancora viene lodato dal Torre a fine Seicento: *venerabili veramente sono le pitture a fresco, ma vecchie, che adornano*

⁶⁰ E. KIRSCH, *The Madonna del Coazzone and the Cult of the Virgin Immaculate in Milan and Pavia*, in IL60. Essays honoring Irving Lavin in his Sixties birthday, New York, 1990, pp. 45-61.

⁶¹ Risulta interessante una lettera dell'agosto 1476 con la quale il duca viene informato che Lucia ha finalmente obbedito ai suoi inviti e si è intrattenuta a lungo con le figlie di Pietro Pusterla (tra queste Giovanna, poi moglie di Battista Visconti). Sembra di essere davanti ad un tentativo da parte del duca di appianare, con mediazione tutta femminile e cortese, i contrasti che ormai da tempo fremono tra lui e l'aristocratico milanese capo della fazione ghibellina e invisso a Cicco Simonetta. L'insistenza usata dal duca per ottenere la collaborazione di Lucia evidenzia forse il fatto che tra la Marliani e il Pusterla potesse non correre buon sangue (N. COVINI, *L'esercito del duca*, cit., p. 257, nota 91; per il Pusterla *Ibidem*, pp. 256-259; anche F. LEVEROTTI, *Diplomazia e governo dello Stato. I "famigli cavalcanti" di Francesco Sforza (1450-1466)*, Pisa, 1992, pp. 226-228; *Ead.*, *Governare*, cit., p. 19).

⁶² ASMi, Notarile, filza 1021, notaio Pietro Benna, 1484 febbraio 29, a. 7844 ½; L. PATETTA, *L'architettura del Quattrocento*, cit., pp. 371-372.

*il detto Coro, consistendo in più schiere d'angeli ben coloriti, gli quali tutti stanno adorando il Padre Eterno in varii atteggiamenti, questi cantando, e quegli temprando musicali strumenti*⁶³.

Nel 1524, anno di peste, Battista Visconti detto il *Comparino*, figlio di Guido e primo cugino del Battista più volte citato nelle note di questo lavoro, commissiona invece ai fratelli Silla di Angera, discepoli di Pietro da Velate, il tramezzo della chiesa di Santa Maria degli Angeli ad Erba, che deve essere realizzato *cum similibus coloribus, depenturis, ornamentis et designis, ac auro litteris* rispetto a quello di Santa Maria della Pace a Milano; anche quest'ultimo dipinto probabilmente un trentennio prima⁶⁴. Le espressioni usate sembrano indicare più che una semplice richiesta di generica ispirazione ad una precedente opera, ma vincolano gli artisti alla realizzazione di una vera e propria copia. Se nel caso del Pusterla non si è certi sul significato della scelta, se si trattasse cioè di un riferimento stilistico o iconografico-devozionale, per l'imposizione del *Comparino*, tenendo conto della peculiare spiritualità che doveva trasparire dal tramezzo amadeita di Santa Maria della Pace e delle attitudini e devozioni del committente, si può ipotizzare che le motivazioni di personale religiosità abbiano avuto la meglio sulla scelta stilistica⁶⁵.

Così un po' per gusto, un po' per devozione, un po' per i corsi e i ricorsi della moda, un po' per sentirsi più vicini a Dio: sulle basse volte delle cappelle legate a qualche immagine miracolosa, nei catini absidali, nei sottarchi dei pontili e sulle trune delle grandi chiese del ducato, sui tramezzi, sulle vetrate e sui retabli lignei, sulle oreficerie smaltate e sulle miniature o sulle pale da altare e negli affreschi votivi sembrano rincorrersi matematicamente le medesime immagini, gli stessi modelli artistici e devozionali in un movimento che complica e arricchisce al tempo stesso lo studio della storia dell'arte sforzesca.

Da queste pagine, e dall'incastro delle ricerche che le precedono, emergono quindi alcuni dati nuovi utili a ricostruire il *modus operandi*, in gran parte ancora da definire, dei nobili lombardi in veste di committenti. Il dipinto votivo di Santa Maria della Grazie si può assegnare al 1493 e la famiglia ivi rappresentata può essere identificata in quella Raverti. La cappella della Vergine in San Bernardino a Caravaggio può essere collegata alla committenza della contessa Lantelmina Secco Vimercati e il suo apparato decorativo, così oscillante tra vecchio e nuovo, può essere inchiodato ad una data prossima al 1485. Si scopre che presso la chiesa milanese di Sant'Angelo non si dipingono solo fantomatici tramezzi normativi, ma tra il 1486 e il 1487 (anni in cui il Foppa ritorna nella capitale del ducato) si attende, sempre a seguito dei lasciti della Secco, ad un vasto ciclo decorativo rappresentante le storie delle vite di Cristo e di San Francesco. Se purtroppo non si possono avanzare nomi di pittori per nessuna delle opere sopra citate, né si dipana - anzi forse si complica -

⁶³ C. TORRE, *Il ritratto di Milano*, cit., p. 102; R. MAIOCCHI, *Di alcuni dipinti dei fratelli Zavattari e di Giacomo Vismara in San Vincenzo in Prato di Milano*, in "Rivista di scienze storiche", 2 (1908), pp. 21-25; La Basilica di S. Vincenzo in Prato, Milano, 1989, pp. 46-48.

⁶⁴ J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino, 1995, doc. 98, alle pp. 256-257. Si è sempre creduto che le imposizioni contrattuali di Battista siano state disattese e che al posto del tramezzo di Santa Maria della Pace sia stata dipinta entro la fine del Cinquecento una copia del tramezzo di Luini in Santa Maria degli Angeli di Lugano (F. MORO, in *Pittura in Brianza e in Valsassina dall'Alto medioevo al Neoclassicismo*, cit., p. 266), ma non risulta siano state ancora prese in esame alcune affermazioni del Silvola relative al coro di Santa Maria degli Angeli ad Erba: "il tabernacolo indorato all'altare maggiore è stato fatto dalla riforma e la pittura a lo di lui arco si fece in questi ultimi tempi essendo guardiano il p.l. Mariano d'Asso dai fratelli Torricelli di Lugano" (B. SILVOLA, *Della minoritica riforma di Milano*, vol. IX, ms. sec. XVIII, Biblioteca Braidense, p. 228). In altra sede si amplierà la discussione sui tramezzi dei francescani osservanti, specie in rapporto alla committenza viscontea; resta da segnalare un'altra nota del Silvola relativa alla cappella Garimberti di Santa Maria degli Angeli in cui si ricorda una "Assunzione di Maria Santissima sopra di una tavola, giudicata del Luini, o almeno della di lui scuola" (*Ibidem*, p. 228). Si rammenti che ad Erba si esercita anche il pittore Bernardino Ferrari in un'Incoronazione della Vergine assai frammentaria (P. PELEGATTA, *Ultimi studi sulla vita e le opere di Bernardino Ferrari*, in "Viglevanum", 14 (2003), pp. 80-88, a p. 87; M. OLIVARI, *Tomasino da Mortara e Bernardino Ferrari. Appunti su un Rinascimento minore*, in *Splendori a corte. Gli Sforza, il Rinascimento e la Città*, catalogo della mostra (Castello di Vigevano, 3 ottobre 2009 - 31 gennaio 2010), Milano, 2009, pp. 43-57, a p. 53).

⁶⁵ La vicenda artistica e personale di Battista Visconti detto il *Comparino* è troppo complessa per essere riassunta in poche righe; basti solo sapere che quello di Erba non è l'unico tramezzo che il nobile commissiona.

il problema del catalogo di opere raggruppate dalla Baini, quanto emerso conferma un indirizzo importante: oggetto di particolare attenzione per i prossimi studi sull'arte nella Milano sforzesca sembra debba essere, ancora una volta, l'ambiente dei francescani osservanti, ma con particolare attenzione agli indirizzi artistici degli aristocratici e dei nobili lombardi e milanesi legati agli osservanti. Cioè allo studio dei contatti artistici, sociali, politici e spirituali di un gruppo compatto dell'aristocrazia meneghina, affezionato - a volte per *questioni di famiglia*, a volte per devozione personale - alla religiosità importata con vigore nella capitale del ducato da San Bernardino; gruppo ben definito e assai chiuso su se stesso, ma da non leggere in posizione completamente dicotomica rispetto a quello legato alla corte sforzesca, alle segreterie ducali e ai domenicani osservanti⁶⁶.

Dietro al ritratto ritrovato di Lucia sembra intuirsi la scelta di una precisa immagine devozionale adatta a ricordare il parto miracoloso e la redenzione morale e spirituale della Marliani, nonché la scelta di un artista probabilmente formatosi in una delle grandi *compagnie* di frescanti attivi negli stessi anni in cui Lucia è stata l'amante del duca e la *first lady* di Milano. Un pittore amato dai devoti amici della Marliani e conosciuto presso i popolari francescani osservanti, ma non sgradito ai raffinati domenicani, capace di tradurre in tono minore le eccellenze del Foppa ad uso di un vasto strato della Milano sforzesca. In un certo senso l'effigie di Lucia ritrovata potrebbe essere un po' deludente, ci si sarebbe aspettati una leggiadra fanciulla e ci si presenta invece un gran donnone biondo e dal cipiglio tipicamente lombardo. Questa è probabilmente l'immagine che Lucia vuole lasciare di sé a data 1493 e cioè quella di una madre di famiglia, devota e meno pericolosa di un tempo, ma pur sempre l'ex amante del duca. La Marliani si fa ritrarre con il marito e i figli legittimi (mancano ovviamente i due bambini Sforza affidati alle cure del Moro), ma la sua Madonna si staglia contro un fondo dorato tempestato dai radianti ducali, come quelli del castello sforzesco, e lei indossa il bianco e il morello, i colori di Galeazzo Maria; anzi, come ha fatto notare Chiara Buss durante la giornata di studi di Inzago, probabilmente veste proprio una delle vesti donate dal duca negli ormai lontani anni Settanta, solo un po' aggiornata.

E questa volontà di farsi ricordare con i colori del duca riporta al Bandello, ma ad un'altra novella, utile per aprire uno spiraglio sul comportamento e sulla fama della Marliani; è la quarantacinquesima della terza parte, narrata in *casa del signor Battista Vesconte patrizio veramente degno d'ogni commendazione*: ricompare curiosamente lo stesso narratore della novella di Porcellio romano, quel Dionisio Corio⁶⁷, nobile milanese non senza contatti artistici⁶⁸, genero del

⁶⁶ Di questo si spera di rendere conto a breve in due contributi in lavorazione dal titolo: *A dieci piedi da terra. Le sepolture dell'aristocrazia milanese tra Quattrocento e Cinquecento; Una questione di famiglie. Lo sviluppo dell'osservanza francescana e l'aristocrazia milanese*. È un piacere ritrovare, mentre queste pagine vanno in consegna (primi di ottobre 2010), lo stesso invito a riprendere gli studi sull'Osservanza francescana nelle pagine fresche di stampa di M. T. BINAGHI OLIVARI, *Tre generazioni per una mostra*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi*, cit., pp. 15-19, a p. 19.

⁶⁷ Merita qualche appunto la figura di Dionisio Corio, narratore della novella dove compare padre Giacomo da Sesto e dove sembra apparire in trasparenza Lucia Marliani. Ricordato come "gentiluomo di questa città molto onorato e di antica famiglia" (M. BANDELLO, *Tutte le opere*, cit., vol. I, p. 89), Dionisio è figlio di Giovanni Corio, nobile armaiolo quotato presso la corte sforzesca, sposa nel 1480 Caterina Besozzi (figlia del giurista Giovanni e di Marta Landriani) ereditando parte dei beni del suocero e andando a vivere nella casa di quest'ultimo in porta Nuova, nella parrocchia di San Martino ad Nuxigiam. Deputato al pagamento delle truppe sotto gli Sforza, nel settembre del 1499 fa parte della delegazione di milanesi inviata ad incontrare Luigi XII, durante la rivolta del gennaio 1500 si schiera a favore del Moro e viene posto in carcere, multato e confinato in Francia. Dal 1497 si trasferisce in una parte della casa degli Arcimboldi di porta Vercellina, nella parrocchia di Santa Maria alla Porta; questo edificio, con l'attigua casa di Filippo Maria Sforza, costituisce il nucleo dal quale si origina il palazzo di Bartolomeo Arese in corso Magenta, ora noto come palazzo Litta. Nel 1504 è scelto come esecutore testamentario dallo storico Bernardino Corio, insieme a Carlo Dugnani (altro personaggio bandelliano dagli interessanti contatti culturali), Galeazzo Visconti conte di Busto (cugino di Battista Visconti di Francesco e fratello di Battista Visconti detto il *Comparino*), al banchiere Pietro Gallarati e ad altri due membri dell'agnazione Corio. Probabilmente impegnato nel magistrato straordinario nel 1507, opera come maestro delle entrate ordinarie dal 1507 al 1512, risulta fermiere nel 1511, è confermato all'ordinario durante la prima restaurazione sforzesca e figura come socio per un appalto dei dazi della mercanzia nel 1513, muore nel 1523 (S. MESCHINI, *Uno storico umanista alla corte sforzesca. Biografia di Bernardino Corio*, Milano, 1995, pp. 171-172,

giurista Giovanni Besozzi, che abita fino al 1497 in porta Nuova, parrocchia di San Martino ad Nuxigiam, praticamente nello stesso isolato dove sorge la casa dei terziari affittata dal marito di Lucia⁶⁹; ritorna singolarmente anche frate Giacomo da Sesto⁷⁰. Si tratta della novella di Giovanni Andrea Cagnola⁷¹, abile e onesto giurista, che il duca Galeazzo Maria, un po' gabba e un po' mette alla prova con un terribile scherzo conducendolo per gioco fino al patibolo. Per testare l'onestà del giurista, il duca assegna al Cagnola l'incarico di esprimere giudizio su una vertenza che una delle sue amanti ha con certi suoi parenti. Bandello non fa nomi, Lucia non compare mai nelle sue novelle, ma si parla di un titolo comitale e di un matrimonio onorevole.

179; L. ARCANGELI, *Esperimenti di governo: politica fiscale e consenso a Milano nell'età di Luigi XII*, in *Milano e Luigi XII. Ricerche sul primo dominio francese in Lombardia (1499-1512)*, a cura di L. Arcangeli, Milano, 2002, pp. 255-352, p. 319 e nota 221; S. MESCHINI, *Luigi XII duca di Milano. Gli uomini e le istituzioni del primo dominio francese (1499-1512)*, Milano, 2004, nota 186 a p. 200). Sua figlia Giovanna sposa nel 1518 il ricco mercante Giovanni Pietro Porri (tesoriere generale durante la seconda restaurazione sforzesca), probabile committente del Luini per gli affreschi di Greco ed estimado per 36.000 ducati "*computando i beni de la mulier*" in porta Vercellina, parrocchia di Santa Maria Podone nel 1524. Nello stesso estimo gli altri eredi di Dionisio, la seconda moglie Bianca Crivelli e la piccola Barbara Corio, sono estimati in Santa Maria alla Porta per 3.000 ducati (ASMi, Censo p.a., cart. 1520, *Estimo del 1524*; M. T. BINAGHI OLIVARI, *Bernardino Luini*, cit., pp. 27-29; C. QUATTRINI, *Bernardino Luini nel secondo decennio del Quattrocento*, in "Rivista dell'Istituto Nazionale di Archeologia e Storia dell'Arte", 59 (2004, ma 2010), pp. 155-198, a p. 177; F. FRANGI, *Bernardino Luini: un ritratto per casa Porro*, in *Il più dolce lavorare che ci sia. Mélanges en l'honneur de Mauro Natale*, a cura di F. Elsing, N. Etienne, G. Extermann, Cinisello Balsamo, 2009, pp. 275-281). La biografia del Corio si ricostruisce attraverso i rogiti di Giovanni Andrea Besozzi, notaio di fiducia di Dionisio, e di Giovanni Antonio Robbiati.

⁶⁸ Nell'inventario dei beni mobili di Dionisio steso nel 1524 figurano i libri, vacchette e quinterni con le registrazioni dei pagamenti alle truppe del Moro, molte spalliere e *celloni* a figure e paesaggi agresti con animali, cassoni dipinti o intagliati con le armi di famiglia o *ab antiquam*, un Cristo ligneo, quattro maestà dipinte: due piccole tanto da stare in una cassa, una senza indicazioni e una magna rappresentante una *Ascensione di Cristo* (ASMi, Notarile, filza 4104, notaio Giovanni Antonio Robbiati, 1524 marzo 17; l'opera è descritta come: "*mayestas una magna super qua depictus est domini nostri Ihesus Cristi trahens Sanctos Patris ad superiores*"). Quest'ultima ancona domestica è, forse, una ripresa del modello di *résurrection ascensionnelle* importato a Milano negli anni Settanta del Quattrocento dal fiorentino Ferrini e sperimentato nella cappella ducale del castello; ancora in voga ai primi del Cinquecento presso l'aristocrazia tanto da venire additato da Francesco Bernardino Visconti - nel proprio testamento - come tema centrale del polittico della cappella di Santa Chiara in San Giovanni in Conca. Opera, quest'ultima, descritta come "*ascensio domini nostri Ihesus Cristi, cum monumento et aliis ministriis seu rapresentationibus solitis*" (ASMi, Notarile, filza 2923, notaio Bartolomeo Pagani, 1504 novembre 19; il testamento completo, non conservato nelle filze del notaio, è ricco di interessanti sorprese artistiche delle quali si darà conto altrove). L'opera, se realizzata, non deve essere stata lontana dalla *Resurrezione di Cristo* del Bergognone di collezione privata; messa in opera entro il primo decennio del Cinquecento e con un arcaismo motivato da Marco Albertario e da Laura De Fanti (in *Ambrogio da Fossano detto il Bergognone*, cit., pp. 338-339) nella "*ripresa di un prototipo antico, forse suggerita al Bergognone da un committente*".

⁶⁹ È assai probabile che Dionisio, Lucia e Ambrogio Raverti si conoscessero bene; almeno stando ad un documento notarile che attesta la precoce conoscenza tra Giovanni Besozzi (suocero di Dionisio) e il marito di Lucia (ASMi, Notarile, filza 1852, notaio Antonio Zunico, 1483 marzo 5). Purtroppo l'atto è solo registrato nel quinterno come *ricognitio et confessio*, ma non è presente in estensa.

⁷⁰ M. BANDELLO, *Tutte le opere*, cit., vol. II, pp. 475-478.

⁷¹ La carriera di Giovanni Andrea, figlio di Cristoforo Cagnola (causidico milanese), auditore fiscale, maestro delle entrate ordinarie dal 1468, incaricato di varie missioni diplomatiche, consigliere di giustizia dal 1472, sembrerebbe confermare in parte la vicenda narrata dal Bandello e la presenza di Lucia dietro alla favorita di cui si fa cenno nella novella. Stando a quanto il Simonetta registra nei propri diari, il Cagnola cade in disgrazia presso il duca tra il 1473 e il 1474, cioè nel momento in cui Lucia diventava la favorita, e sembra pienamente reintegrato nei suoi ruoli solo dopo la morte di Galeazzo Maria; il tutto in singolare sintonia con il racconto fantasticamente rielaborato dal Bandello e messo in bocca a Dionisio Corio. La carriera del Cagnola in F. PETRUCCI, *Giovanni Andrea Cagnola*, in DBI, vol. I, Roma 1964, pp. 145-146; F. LEVEROTTI, *Governare*, cit., pp. 113-114; N. COVINI, "*La bilancia drita*". *Pratiche di governo, leggi e ordinamenti nel ducato sforzesco*, Milano, 2007, pp. 58-59 e *ad indicem*.



Fig. 6. Lucia Marliani, particolare da, *Madonna con il Bambino, Sant’Ambrogio, Santa Lucia, Ambrogio Raverti, Lucia Marliani e famiglia*, ca. 1493, Milano, Santa Maria delle Grazie

Ad interessare non è tanto il racconto (dove comunque l’amante del duca appare come un’avida stizzosa che vuole spogliare i propri parenti di un’eredità), ma la premessa del Corio; che in merito al duca racconta al Visconti e convitati: *Vero è che fu tanto dedito ed amoroso di donne, che per cagione di quelle fece molti stracolli e cose molto mal pensate*⁷². [...] *Nondimeno furono l’amiche sue cagione de la sua immatura morte, perciò che per rispetto loro infinite volte chiuse gli occhi a la giustizia, non si curando offender questi e quelli*. Insomma Matteo inscena proprio in casa di Battista Visconti, un uomo potente cresciuto alla scuola di Cola Montano (presso la quale sono educati anche gli assassini del duca) e la cui inimicizia con Galeazzo Maria è stata palese⁷³, una

⁷² Questa, prontamente raccolta da Bandello, è l’immagine che lo stesso duca desidera lasciare di sé; come si rileva da una conversazione tra lo Sforza e l’oratore mantovano Zaccaria Saggi. Galeazzo Maria non ritiene di essersi macchiato di grandi peccati, ma ammette, probabilmente non senza una certa vena di orgoglio nell’esplicitare il *topos* principesco del grande amatore: “*io ho solamente il peccato de la luxuria, e quello ho in tutta perfectione, perché l’ho adoperato in tuti quelli modi e forme che si possi fare*” (F. LEVEROTTI, *Lucia Marliani*, cit., p. 279). Sull’intemperanza e sulla sessualità del giovane duca anche M. SIMONETTA, *Rinascimento segreto. Il mondo del segretario da Petrarca a Machiavelli*, Milano, 2004, pp. 119-120.

⁷³ R. FUBINI, *Osservazioni e documenti sulla crisi del ducato di Milano nel 1477 e sulla riforma del consiglio segreto ducale*, in *Italia quattrocentesca. Politica e diplomazia nell’età di Lorenzo il Magnifico*, Milano, 1994, pp. 107-135, a p. 125; F. LEVEROTTI, *Governare*, cit., pp. 24-25, nota 65.

novella in cui si fa riferimento allo strapotere concesso alle favorite ducali e all'inimicizia da loro creata con i nobili milanesi. La novella sembra quindi fare luce indiretta sulla situazione di Lucia, sull'opinione che di lei si è fatta la nobiltà meneghina, sul suo reale comportamento e contestualizza la comparsa dell'affresco votivo.

Nell'ultimo decennio del XV secolo, la moglie di Ambrogio Raverti è una donna che, con il suo parto miracoloso, reale o fittizio, ritrova la dignità di essere madre di un figlio legittimo e cerca, forse, di fare scordare un poco ai milanesi qualche macchia del suo passato; non tanto quelle morali, perché di quelle i milanesi che raccontano e ascoltano le novelle di Bandello non si scandalizzano di certo. Sono altre le macchie di Lucia. C'è probabilmente da fare scordare qualche intemperanza di troppo perpetrata nei loro confronti, qualche eccesso di favoritismo verso i propri parenti, qualche maneggio di troppo per incamerare denaro alle loro spalle, qualche offesa a *questi e quelli*, peccati gravi per i pratici milanesi, dei quali la Marliani, nel suo momento di massima gloria deve essersi pesantemente macchiata e che hanno contribuito a riscaldare il clima di tensione tra il duca e la sua aristocrazia inquieta. Fare dimenticare le cose peggiori, sì, ma non del tutto; con i suoi nuovi e vecchi amici, con i legami stretti con i nuovi vicini, con un patrimonio ben accumulato e gestito, con il vincolo intessuto con i francescani osservanti e con i devoti alla madonna di Santa Maria del Monte sopra Varese, Lucia ha un proprio ambito di azione e di prestigio. Con la sua presenza in quello che sta diventando il tempio della dinastia, alle Grazie, come madre e moglie legittima, ma rivestita e circondata dai simboli e dai colori del duca Lucia non vuole dimenticare del tutto, di essere stata e di essere ancora una donna di potere; né lasciarlo dimenticare.