

DOCUMENTI SUL DUOMO E GIAN GALEAZZO VISCONTI TRA INGEGNERI DELLA CATTEDRALE E ARTISTI DI CORTE

FRANCESCA TASSO (*)

RIASSUNTO. – L'intervento vuole documentare i casi di interferenza tra Gian Galeazzo Visconti e la Fabbrica del Duomo nel primo periodo di attività di quest'ultima, fino alla morte del duca, avvenuta nel 1402. Il rapporto è stato molto studiato, perché è cruciale per capire quanto il signore di Milano possa aver influenzato la costruzione della cattedrale e quindi il suo stile, ma la lettura dei documenti permette ancora di mettere a fuoco alcuni punti non del tutto noti e di trarre alcune considerazioni.

Il primo caso di sovrapposizione riguarda la realizzazione in chiesa di un monumento funebre per Galeazzo II, padre di Gian Galeazzo: la disputa in particolare riguarda la collocazione e rivela che Gian Galeazzo avrebbe voluto una posizione centrale, nel retrocoro, che avrebbe però condizionato pesantemente l'architettura della chiesa, rendendola più simile a un mausoleo gentilizio che a una chiesa cattedrale. Un caso non troppo diverso è il secondo, che oppone il duca ai deputati della Fabbrica per la costruzione di una cappella dedicata a san Gallo, il suo patrono; anche in questo caso la richiesta del duca non è neutra, perché la scelta di realizzare cappelle gentilizie nelle navate laterali imponeva un modello costruttivo diverso da quello ampio, ad aula, scelto dai deputati per la propria cattedrale.

Se nei primi due casi il rapporto tra Gian Galeazzo e la Fabbrica è conflittuale, la terza tipologia di rapporto mostra invece il duca come arbitro di conflitti che maturano all'interno del cantiere: si tratta di una serie di casi che riguardano particolarmente la presenza di architetti stranieri, che faticano a trovare un punto di incontro e contatto con i maggiorenti della Fabbrica e con gli altri ingegneri. Se in questo caso è la Fabbrica a chiedere al duca di intervenire, è vero però che egli approfitta di questa situazione ancora una volta per imporre un proprio punto di vista che è in primo luogo artistico, ma insieme anche politico. La morte del duca nel 1402 segna la fine del conflitto e l'evoluzione in senso locale, cioè prettamente lombardo, delle scelte artistiche.

(*) Conservatore responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello Sforzesco di Milano.

ABSTRACT. – The paper is about Gian Galeazzo's interferences on the Milan cathedral in the first period of activities, till the duke's death (1402). The relationship between Gian Galeazzo and the cathedral Fabrica has been already deeply studied: the pivotal subject is to understand how much the lord of Milan could influence the cathedral building and its style; inside the documents of the cathedral archive it is possible to find new informations.

The first case of overlap is about the building of Galeazzo II's, Gian Galeazzo's father, funeral monument; Gian Galeazzo and the Fabrica discussed especially about the position of the monument: Gian Galeazzo wanted a central position, in the choir, behind the main altar, but this place would affect the architecture, letting it closer to a family memorial than to a cathedral. The second case relates to the opposition of the duke against the Fabrica deputies to build a chapel dedicated to saint Gallo, Gian Galeazzo's patron: even in this case the duke's request would change the building: family chapels in lateral naves were typical of an architectural model different from the waste one chosen by the deputies for their cathedral.

The third type of relationship shows the duke as a judge in the cathedral conflicts between foreign architects and local engineers. In this case the Fabrica asks the duke to take part, and he uses his position to impose his own artistic and both political judgement. With the duke's death the conflict ends and the artistic choices will be for local artists and architects.

In questa sede è mia intenzione isolare alcune attestazioni documentarie raccolte intorno al rapporto di Gian Galeazzo con la cattedrale milanese, rapporto quanto mai complesso, in quanto intorno al Duomo si organizzarono fin dal principio due visioni radicalmente diverse: per i deputati della Fabbrica, che rappresentavano le forze vitali della città, le classi per così dire dirigenti, si trattava della chiesa della comunità; Gian Galeazzo accarezzava invece il desiderio di farne la chiesa "palatina", probabilmente inseguendo un modello che aveva visto realizzato dai sovrani francesi e in particolare dal re Carlo V, a lui legato da rapporti di parentela. Si tratta di un argomento che è stato affrontato, tangenzialmente o sistematicamente, da tutti coloro che si sono interessati alle iniziali fasi costruttive del Duomo, in quanto investe anche il tema, più ampio, delle responsabilità in materia di scelte costruttive, architettoniche e artistiche. Dal punto di vista che mi interessa, quello prevalentemente storico-artistico e in particolare dell'analisi della cultura che sottende a certe scelte in campo artistico, ho lavorato su alcune fonti che mi pare possano restituire – più ancora di quanto è stato poi messo in opera, che è frutto prevalentemente

di un compromesso – le intenzioni originarie dei protagonisti, di Gian Galeazzo in particolare.¹

Il primo caso di intersezione tra Gian Galeazzo e la Fabbrica del Duomo che desidero presentare riguarda la disputa sulla realizzazione di un monumento funebre per Galeazzo II, padre di Gian Galeazzo.²

Fin dall'estate del 1387, nella fase di progettazione della zona presbiteriale, Gian Galeazzo avanza l'ipotesi di una cappella absidale piuttosto prominente, dove collocare i resti di Galeazzo II. All'epoca si pensava ancora che il tiburio potesse essere completato da una torre centrale la cui progettazione era stata affidata ad un orafo tedesco, Aenchino de Alemania, torre che avrebbe probabilmente conferito un'intonazione più prettamente gotica all'insieme. Da una nota dell'11 novembre del 1393 ricaviamo l'informazione sull'artista che avrebbe dovuto disegnare il monumento, da collocarsi in corrispondenza del finestrone absidale centrale:

¹ Il tema del rapporto tra Gian Galeazzo e il Duomo è oggetto di numerosi interventi a partire dall'Ottocento. Nell'impossibilità di dare conto in breve spazio di tutta la bibliografia, si rimanda al testo più recente che affronti con una certa diffusione l'argomento, E.S. Welch. *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven-London 1995. Il testo ha un taglio non esplicitamente improntato all'analisi dei rapporti tra artisti e committenti, misura piuttosto gli interventi e le ingerenze di Gian Galeazzo Visconti – il suo ruolo "autoritario" – esclusivamente in rapporto al cantiere del Duomo di Milano, per distinguerne l'apporto in confronto all'altro polo "autorevole" costituito dalla Fabbrica del Duomo. Rispetto ad altri tentativi di sciogliere la *vexata quaestio* se il Duomo possa o meno essere considerato prodotto di una commissione viscontea – o almeno del gusto del Visconti –, quello della Welch si contraddistingue per la novità del metodo, fondato sulla lettura di fonti coeve e sull'interpretazione di eventi accertati. Per una breve ma efficace ricostruzione dell'ambiente culturale che domina nella Milano di Gian Galeazzo Visconti, tra Duomo e corte pavese, si cfr. anche L. Cavazzini. *Il crepuscolo della scultura medievale in Lombardia*, Firenze 2004, pp. 1-7.

² Alla morte, avvenuta nel 1378, Galeazzo era stato seppellito nella chiesa di Sant'Agostino a Pavia, dove si trovavano anche i resti di Violante, la sua secondogenita, e di altri membri della famiglia. Il dato della sepoltura pavese in Sant'Agostino contrasta tuttavia con quanto si evince dagli *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua Amministrazione*, Milano, vol. I 1877, p. 244 nel gennaio 1402, dove si legge che l'arca marmorea dedicata a Galeazzo II, che si trova già provvisoriamente in prossimità dell'entrata di Santa Maria Maggiore, sarebbe stata spostata nel capocroce del transetto destro, in una zona quindi già edificata della nuova chiesa; a meno di non supporre che uno dei due sarcofagi fosse un

*“Item quod scribatur magnifico Domino nostro super facto fenestras navis de medio Fabricae ecclesiae predictae, avisando eum quod ibi est deputata sepultura bone memorie magnifici genitoris sui, et quod magister Johanninus faciet unum disignamentum mittendum prefato Domino”.*³

Dal tono del documento sembra che la scelta dell’artista, il noto Giovannino de’ Grassi, sia da attribuire alla Fabbrica, anche se non possiamo escludere che i deputati affidassero l’incarico sulla base di un’indicazione specifica del duca. Infatti in questi primi anni di collaborazione con la Fabbrica del Duomo Giovannino sembra lavorare prevalentemente su progetti legati a Gian Galeazzo.⁴ Per questo ritengo che la ricorrenza del nome non sia affatto casuale ed attesti

monumento *ad memoriam*, un semplice cenotafio – ipotesi plausibile, dato che non si tratterebbe di un *unicum* nel Trecento.

La vicenda del monumento funebre di Gian Galeazzo è già stata trattata da chi scrive in F. Tasso. *Il progetto “della memoria”. Testimonianze documentarie e presenze sul territorio per una ricostruzione dell’attività di committente di Gian Galeazzo Visconti*, Nuova Rivista Storica, LXXXVI (2002), I, pp. 129-154, in un più ampio discorso sulle scelte di Gian Galeazzo in materia di sepolture, per sé e per i propri famigliari.

³ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 105, pubblicato anche in M. Rossi *Giovannino de’ Grassi. La corte e la cattedrale*, Milano, 1995, p. 156 doc. 70.

⁴ A parte un accenno in M. Rossi, op. cit., 1995, p. 21, mi pare sia stato in genere poco sottolineato il rapporto strettissimo che corre tra Giovannino de Grassi e Gian Galeazzo Visconti. Come ha osservato correttamente lo studioso, l’esordio nel cantiere dell’artista del Duomo, all’epoca ancora definito ‘pittore’, avviene nel 1389 su una tavola dipinta con l’immagine di San Gallo per il Visconti, immagine ritoccata l’anno seguente in occasione della festa del santo, che coincideva con il genetliaco del conte di Virtù. L’episodio non è casuale, soprattutto se lo si lega ad una serie di altri avvenimenti occorsi nei due anni (1389-1391) in cui Giovannino è costretto dalla Fabbrica a una sorta di anticamera: egli, che all’epoca era verosimilmente già molto noto, attivo per la corte nel prestigiosissimo *Libro d’Ore* del duca (oggi conservato a Firenze, Biblioteca Nazionale, Banco Rari 397), al di fuori del dipinto con san Gallo riceve inizialmente commissioni marginali, come la decorazione di due bussole per le offerte (*Annali...*, op. cit., 1883, p. 122; M. Rossi, op. cit., 1995, p. 149, doc. 4); la sua offerta di disegni alla Fabbrica per documentare la sua perizia giace per oltre un anno e viene considerata solo nell’estate del 1391, quando gli viene proposto un periodo di prova di quattro mesi come ingegnere. Da quel momento il percorso di Giovannino è tutto in discesa e addirittura, quando muore, nel 1398, la Fabbrica si offre di pagarne i funerali (*Annali...*, op. cit., 1877, p. 187; M. Rossi, op. cit., 1995, p. 169 doc. 193); pochi giorni dopo essa liquida al figlio Salomone il conto della decorazione del *Beroldo* senza effettuare i consueti controlli sull’opera svolta perché “*magister Johanninus predictus erat legalis homo*

un'evidente preferenza del futuro duca per il gusto espresso da Giovannino stesso.

Non è chiaro se la posizione del monumento al centro del coro fosse stata indicata da Gian Galeazzo o fosse stata individuata come opportuna dagli ingegneri della Fabbrica, ma certamente si tratta di una collocazione nodale nello sviluppo dell'edificio; la decisione di porre una tomba signorile nel cuore stesso della chiesa rimanda indubbiamente ad una concezione fortemente personalistica dell'architettura, come se si trattasse non di una chiesa cattedrale, ma di un mausoleo gentilizio.⁵ L'idea di adibire il coro a sepolcreto visconteo nasceva probabilmente da analoghi esempi oltralpini, tra cui il modello più carico di suggestioni e probabilmente più noto all'epoca era costituito dall'abbazia di Saint-Denis, e possiamo supporre che il progetto del Visconti fosse piuttosto articolato e quindi ambizioso. Ad esso sembra collegarsi infatti il più o meno coevo spostamento, voluto proprio da Gian Galeazzo, nel coro, in prossimità della sacristia settentrionale, del *monumento funebre di Ottone e Giovanni Visconti*: un sepolcro ricco di suggestioni per i Visconti, perché ospitava i corpi di due Signori che avevano segnato in senso più evoluto la Signoria: entrambi arcivescovi, l'uno, Ottone, era stato il fondatore

et amicus dicte Fabrice, qui non dedisset in scriptis quicquid ultra veritatem" (*Annali...*, op. cit., 1877, pp. 187-188; M. Rossi, op. cit., 1995, p. 169 doc. 194); infine stabilisce che venga conservato un modello ligneo della chiesa da lui apprestato, mentre i suoi disegni vengono affidati a Salomone, dopo avere tratto una copia di quelli relativi alla chiesa affinché rimangano accessibili in qualunque momento agli ingegneri della Fabbrica (*Annali...*, op. cit., 1877, p. 202; Rossi, op. cit., 1995, p. 170 docc. 201-202).

Certamente le notizie al proposito sono troppo scarse per tirare delle conclusioni; ma quando si allineano tutte le committenze note ottenute da Giovannino, dai codici miniati alle opere realizzate all'interno della Fabbrica per il duca e la duchessa, senza contare le assenze dal cantiere dovute ad impegni contratti con loro, emerge un quadro che autorizza a ritenere Giovannino un artista di corte, così strettamente legato ai suoi committenti da poter supporre che sia stato spinto ad entrare nel cantiere della cattedrale forse dal signore stesso. L'ipotesi, ovviamente indimostrabile, potrebbe però spiegare quella sorta di cauta avversione di cui Giovannino sembra vittima nei primi anni, determinata forse dalla paura dei deputati della Fabbrica che l'artista guadagnasse una posizione di peso eccessivo e mutasse i delicati equilibri di potere e autonomia tra loro e i Visconti a favore di questi ultimi.

⁵ A conclusioni analoghe perviene anche P. Boucheron. *Le pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditairiale à Milan (XIV-XV siècle)*, Roma 1998, pp. 189-192, il quale ricostruisce, con linee non troppo diverse, gli interventi di Gian Galeazzo per trasformare il Duomo in mausoleo dinastico.

della dinastia, l'altro, Giovanni, circa cinquant'anni dopo ne aveva consolidato e stabilizzato il potere.⁶ Come si vedrà, inoltre, forse proprio nella zona absidale era prevista una cappella dedicata a San Gallo, il santo patrono di Gian Galeazzo, che andava a completare una serie di "segni" evocativi del ruolo del Visconti nella città. come la grande *raza* viscontea al centro del finestrone absidale, quindi esattamente perpendicolare alla posizione che sarebbe andato ad occupare il monumento funebre di Galeazzo. Se effettivamente la *raza* fu prevista fin dai primi anni Novanta, bisognerebbe pensare ad un grande progetto di legittimazione del potere temporale visconteo a fianco di quello spirituale della Chiesa, accreditato dalle stesse famiglie nobili o facoltose rappresentate dai deputati della Fabbrica. Negli Annali la forma della *raza* è discussa con uno scambio di corrispondenza tra i deputati e Gian Galeazzo negli anni di scontri più difficili tra la Fabbrica e il Signore, tra 1401 e 1402. In un momento di grande tensione, la Fabbrica chiede al duca quali insegne devono essere riprodotte sul finestrone centrale dell'abside: egli si rifiuta di scegliere tra quelle proposte dalla Fabbrica:

*"...vulumus quod dicta fenestra in omnibus et per omnia fiat sicut videbitur et placebit civibus nostris Mediolani, qui in banc majorem et promptiorem practicam et avisamentum habent et habere debent, quam nos".*⁷

Sarà la Fabbrica, allora, a decidere di far scolpire al centro del finestrone una *raza*, cioè il sole raggiato simbolo dei Visconti, a undici raggi, la colombella e altre imprese del duca, "*...per modum zimeriorum et non solum cum scutis*".⁸ Ma dopo la morte del duca viene introdotta una significativa variante alla *raza*, che viene privata della colombina e del motto *à bon droit*, emblemi "personali" di Gian Galeazzo.⁹ Tuttavia

⁶ Il monumento, che si trovava già nella precedente chiesa di Santa Maria Maggiore, tra il portale occidentale e il campanile, fu spostato nel coro della nuova chiesa nel 1401 (*Annali...*, op. cit., 1877, p. 239, 20.11.1401) e ivi rimase fino al 1874, quando si decise di sistemarlo nella posizione attuale, nella navata laterale destra, addossato al muro perimetrale. Nello spostamento di fine Trecento furono aggiunti nuovi pilastri di sostegno, che hanno lasciato traccia nella parte inferiore del sarcofago.

⁷ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 235, 2.10.1401.

⁸ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 249, 28.5.1402.

⁹ Non credo che la colombina possa essere identificata nell'uccello ad ali spiegate al di sopra della *raza*, essendo questo più somigliante, a dire il vero, ad un'aquila ducale: in questo caso costituirebbe un ulteriore omaggio ai Visconti, cioè alla dignità ducale loro concessa dall'imperatore a partire dal 1395.

il finestrone absidale, nella parte sottostante la raza e le due statue dell'Annunciazione, legate al culto mariano cui è intitolata la Cattedrale, presenta diversi stemmi riconducibili non genericamente alla famiglia Visconti, ma proprio a Gian Galeazzo, come la vipera inquartata con l'aquila ducale e la vipera inquartata con i gigli, che ricordano rispettivamente la nomina a vicario imperiale e il favore del re di Francia. Intorno si riconoscono, oltre allo stemma con la vipera a tutto campo, quello di conte di Pavia.

Non è invece evidente quale posto dovesse occupare in questa esaltazione del potere visconteo la statua posta sulla sommità della guglia Carelli, che riproduce un *san Giorgio* con le precise fattezze di Gian Galeazzo. La posizione prestigiosa della statua, conclusa solo alla fine del 1403, quindi quando il duca era già morto da più di un anno,¹⁰ potrebbe costituire come un tardivo omaggio al ruolo centrale giocato dal duca nella fondazione e nell'esecuzione della cattedrale.

I lavori del mausoleo di Galeazzo non dovettero mai procedere, visto che nel 1400, dopo la morte di Giovannino de' Grassi, la commissione del monumento passava al figlio Salomone, il quale già nel seguente mese di febbraio si recava a Pavia per accordarsi sul soggetto e l'impostazione:

*“Circa il sepolcro da costruirsi per quondam magnifico Signor nostro Galeazzo Visconti, padre del Duca nostro, farsi il disegno da Salomone de' Grassi, per presentarlo poi al Duca”.*¹¹

Camillo Boito, nel suo volume sul Duomo del 1889, suppone che in realtà la commissione del monumento sia stata ben presto sottratta a Salomone, a causa di un documento, datato 28 febbraio 1400, in cui si registra una spesa di 8 soldi

“pro carta una magna capreti empta per magistrum Johannem pro designando sepulturam bonae memoriae q. magnifici domini Galeaz Viscecomitis olim genitoris dom. Ducis nostri”.

Il Johannem in questione dovrebbe essere identificato, secondo Boito, in Jean Mignot, che in quegli anni era ingegnere della Fabbrica.¹²

Era comunque risaputo che il progetto stesse massimamente a cuore a Gian Galeazzo, tanto che pochi mesi dopo i due ingegneri Bar-

¹⁰ *Annali...*, op. cit., App. I, 1883, pp. 266-267.

¹¹ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 209, 17.1.1400.

¹² C. Boito, *Il Duomo di Milano e i disegni per la sua facciata*, Milano 1889, p. 142.

tolomeo da Novara e Bernardo da Venezia, al servizio del Duca a Pavia, da lui richiesti di una perizia sullo svolgimento dei lavori nella cattedrale e in particolare sulla stabilità delle fondamenta, messa in discussione dagli ingegneri francesi, forse per malcelata piaggeria riportano in auge la questione: posto che è *belentissimo edifitio e grande*, la chiesa potrebbe essere ulteriormente stabilizzata trasformando le navatelle laterali in cappelle, cosicché si rafforzerebbero i contrafforti laterali, e costruendo una cappella nella parte posteriore della chiesa, verso il Camposanto, in modo da ampliare il coro, dove si potrebbe collocare *quell archa, che se dixit che vole fare lo el Signore messere lo duca*.¹³

Il progetto di intervento dovette piacere a Gian Galeazzo, che lo ripropone l'anno successivo in una lettera feroce indirizzata ai deputati della Fabbrica;¹⁴ la richiesta di costruzione della cappella non incontra però i favori dei deputati, che inviano al duca una delegazione per controbattere. Essi, intendendo questa volta rifiutare esplicitamente la richiesta di Gian Galeazzo di costruire la cappella nel retrocoro, si appellano al fatto che il Duomo deve essere costruito secondo il beneplacito dei cittadini di Milano, non secondo la volontà del signore; e che pertanto l'ipotesi di inserire una cappella al centro del retrocoro interessa la Fabbrica solo nel caso che venga dimostrato che senza di essa la chiesa crollerebbe. L'interesse personale del duca nella vicenda non è una ragione sufficiente per aderire ad una proposta che non piace e non convince la Fabbrica stessa:

“Quod intentionis expressae praefati Domini nostri est quod ecclesia major dominae Sanctae Mariae Mediolani fiat et construatur in omnibus et per omnia secundum placitum et dispositionem suorum civium et hominum Mediolani, et quod de aliqua ordinata voluntate praenominati Domini nostri numquam fuit nec est, quod cappella fiat post curatam ipsius ecclesiae nisi si et in quantum esset pro fortitudine ipsius ecclesiae, et placeret supradictis civibus et hominibus Mediolani, et non aliter, et quod vere parvi sunt sapientes qui assuerunt vel asserunt aliter expressa voluntatis praefati Domini fuisse et esse dictam videlicet cappellam mandato ejusdem Domini fieri debere. Et si qua mentio facta est de ipsa cappella fienda de voluntate memorati Domini nostri, hoc processit de mente ipsius Domini nostri, et si et in quantum omnino esset de necessitate, causa fortificationis, ratione mensurarum et proportionum dictae ecclesiae ut supra, et non aliter nec alio modo”.¹⁵

¹³ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 213, 1.5.1400.

¹⁴ *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 230-232, 10.7.1401.

¹⁵ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 234, 4.9.1401.

La lettera è un documento illuminante dei rapporti tra Gian Galeazzo e la Fabbrica e stranamente non è mai stata ricordata, a quanto ne so, nella discussione sul ruolo del duca nelle scelte costruttive e artistiche del Duomo. Questo scambio di corrispondenza sembra chiarire che la posizione di Gian Galeazzo – malgrado la sua influenza, il suo prestigio, le sue donazioni – rimane subordinata alla volontà dei deputati.

Nella successiva dichiarazione di Gian Galeazzo si legge un malcelato risentimento: sollecitato pochi mesi dopo a intervenire sulla spinosa questione che riguarda l'ingegnere francese Jean Mignot, egli risponde:

*“semper ejus firmæ intentionis et expressæ voluntatis fuit, et est, nolle se ullatenus intromittere de opere nec hædificio supradictæ ecclesiæ, nec de inzigneriis, magistris, offitialibus ipsius ecclesiæ seu ejus fabricæ, nisi solum in conferendo eidem gratianter quaelibet adminicula expedientia pro posse, sibi-que requisito secundum suam devotionem optimam, sed quod ipsam ecclesiam in omnibus et per omnia fiat, hædificetur et construatur, secundum libitum et dispositionem suorum civium et hominum Mediolani ac deputationum dictæ fabricæ (...), et quod tamen eidem Domino nostro bonum videretur quod ipsi sui cives et homines Mediolani, ac deputati in hoc bonam habeant diligentiam et advertentiam, haberentque, seu habere procurent, bonos inzignerios super opere predicto, ut laudabiliter procedatur, et ne ex aliquo defectu ullatenus corrueret, quamvis hoc videre non sperabat...”*¹⁶

Per tornare al monumento del padre Galeazzo II e alla cappella nel retrocoro, la questione viene risolta definitivamente il 29 gennaio 1402: l'arca marmorea, che a quella data risulta collocata provvisoriamente già in chiesa, a sinistra dell'entrata, verrà spostata nel capocroce del transetto meridionale, verso l'attuale arcivescovado, protetta da una paratia; e, a ribadire la paternità del progetto, si ricorda che tutte le spese saranno sostenute dalla Fabbrica:

*“Deliberaverunt quod arca illa marmorea alias ordinata pro sepoltura cadaveris quondam magistri Domini, domini Galeax Vicecomitis, olim genitoris illusterrimi Domini nostri, quæ præsentialiter residet in dicta ecclesia a manu sinistra ad introitum portæ magnæ ipsius, secus murum fatiei, “expensis fabricæ” statim reducat in angulum, seu caput spatii existentis versus curiam præfati Domini, sub libreria in dicta ecclesia constructa, fiatque ibidem circumcirca claustum muri vel assidum sicut expediet, quia illuc laudabilius permanebit et ecclesia ipsa magis ordinata conservabitur a pluribus præcipue immonditiis et inclitis actibus, quæ ibidem diversimodo fiunt”*¹⁷

¹⁶ *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 240-241, 27.11.1401.

¹⁷ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 244.

L'operazione di appropriazione dello spazio della cattedrale da parte di Gian Galeazzo, che nel 1393 sembra legittimato dall'acquiescenza della Fabbrica, viene arrestata da un comportamento più intransigente dei deputati, che, perfettamente comprese le intenzioni del duca, lo esortano a distinguere le ragioni personali da quelle costruttive. Il progetto di legare l'area del coro ai Visconti sopravvive alla fine solo attraverso scelte meno incisive ed invasive, come quella di appendere nel coro i sarcofagi, vuoti, di alcuni membri della famiglia, tra cui quelli di Galeazzo II, di Gian Galeazzo e poi, nei decenni successivi, dei due figli Giovanni Maria e Filippo Maria; Giovanni Ridolfi, ambasciatore fiorentino a Milano nel 1480, descrive i sarcofagi nel modo seguente:

“...dirieto a decto altare vi sono i corpi de' signori passati di Milano et maschi et femine in casse cuvertate di velluto assai semplicemente”.¹⁸

D'altra parte, come dare torto ai deputati? E' ovvio che l'inserimento di un monumento funerario nel retrocoro avrebbe condizionato pesantemente lo sviluppo architettonico, perché avrebbe richiesto uno spazio apposito: se non la famosa cappella, almeno un deambulatorio di proporzioni molto ampie, che non si accordava con lo sviluppo della pianta studiato dagli architetti che si erano succeduti fino a quel momento.¹⁹

La scelta della collocazione in un luogo appartato e a cui – si noti – i laici non avevano normalmente accesso era comunque condizionata

¹⁸ *Viaggi di Giovanni Ridolfi fiorentino da Firenze a Milano*, in Zibaldone, 1888, p. 155.

¹⁹ La cappella non compare nel più antico disegno del Duomo che sia rimasto, quello elaborato da Antonio di Vincenzo e conservato a Bologna, nell'archivio di San Petronio (cart. 389, 1). Secondo le più recenti indagini, (A. Cadei, *Scultura artistica delle cattedrali: due esempi a Milano*, in *Arte medievale*, serie II, V, 1, 1991, pp. 83-103, e da V. Ascani, *Le dessin d'architecture médiéval en Italie*, in R. Recht (a cura di), *Les bâtisseurs des cathédrales gothiques*, catalogo della mostra, Strasbourg 1989, pp. 255-277; Idem, *I disegni architettonici attribuiti ad Antonio di Vincenzo. Caratteristiche tecniche e ruolo degli 'appunti grafici' nella prassi progettuale tardogotica*, in *Arte Medievale*, serie II, V, 1, 1991, pp. 105-114; Idem, *Il Trecento disegnato. Le basi progettuali dell'architettura gotica in Italia*, Roma 1997, pp. 115-120), i disegni, eseguiti durante il soggiorno milanese dell'architetto, che va collocato tra l'estate del 1390 e l'inverno del 1391, rifletterebero un primitivo progetto abbandonato poi in corso d'opera. Non vi è traccia della cappella neppure nel disegno del matematico piacentino Gabriele Stornaloco, invitato nell'autunno del 1391 a presentare un progetto puramente ideale (*Annali...*, op. cit., 1877, p. 55); perduto l'originale, ne rimangono alcune copie, la più antica delle quali è inserita da Cesariano nel proprio trattato.

dalla tradizione inaugurata dai sovrani d'oltralpe, in particolare da quelli francesi: risaliva certamente all'abitudine di seppellire i sovrani in Saint-Denis, in particolare nel coro, come nel caso di Carlo V, che si era ritagliato uno spazio isolato per la propria tomba nella cappella di San Giovanni Battista nel coro dell'abbaziale. Ma scelte analoghe avevano compiuto Jean de Berry per il proprio monumento funebre, posto nel coro della Sainte-Chapelle di Bourges, il cardinale La Grange in Saint-Martial ad Avignone e lo stesso Carlo V per il sarcofago del cuore, collocato nel coro della cattedrale di Rouen.

Tuttavia la situazione a Milano era diversa: non solo perché Gian Galeazzo non era investito del potere sacrale del re di Francia, ma anche per la scarsa opportunità della scelta da parte del duca, che tentava di collocare un monumento funebre dalla valenza strettamente politica in una chiesa che non era né il mausoleo della casa regnante, come Saint-Denis, né un'abbazia strettamente connessa col potere come la Sainte-Chapelle di Bourges, e neppure una semplice cappella gentilizia, come quella Visconti in Sant'Eustorgio. D'altra parte non è da escludere che alla base del programma di Gian Galeazzo ci fosse la volontà di bilanciare nell'immaginario visivo dei contemporanei il prestigio e la forza comunicativa del monumento equestre di Bernabò Visconti, nella vicina chiesa di San Giovanni in Conca, puntando su un'interpretazione del potere meno violenta e globalmente più persuasiva.

Il secondo caso che desidero presentare data ai primi mesi del 1389. Da uno scambio di lettere tra Gian Galeazzo, l'arcivescovo di Milano Antonio da Saluzzo e i deputati dell'ufficio di provvisione, riassunto in un documento del 1 aprile 1389, si evince che l'allora Conte di Virtù e la moglie Caterina chiedono che siano istituite due feste da celebrare solennemente ogni anno, Santa Maria ad Nives (5 agosto) e San Gallo, coincidente con il genetliaco del duca (16 ottobre). La prima deve essere celebrata in una cappella della adiacente chiesa di Santa Tecla. La seconda festa, invece, deve essere celebrata in Duomo e all'uopo si deve erigere una cappella con un altare, di cui Gian Galeazzo intende mantenere il patronato.

La questione del patronato della cappella, fosse essa nel coro, come suppone Evelyn Welch,²⁰ o nella navata, riporta ad un problema costruttivo cruciale. I primi quindici anni del cantiere sono segnati dal dibattito sulla struttura della chiesa e, tra l'altro, sulla sistemazione delle navatelle estreme. La tradizione costruttiva trecentesca lombarda pre-

²⁰ E.S. Welch, op. cit., 1995, p. 76.

vedeva un impianto a tre navate e, sui lati, due file di cappelle gentilizie, costruite a posteriori per iniziativa di famiglie nobiliari che, mantenendone il patronato, le destinavano alla propria sepoltura.²¹ Nel caso del Duomo la prima soluzione adottata è in linea con la consuetudine locale: da una delibera del 20 aprile 1390 si comprende infatti che il progetto originario dell'edificio prevedeva le cappelle laterali al posto delle navatelle esterne.²² Tuttavia già nel disegno della pianta elaborato da Antonio di Vincenzo tra il 1390 e il 1391²³ le cappelle non figurano più e la chiesa ha un regolare sviluppo a cinque navate, in linea con la tradizione delle *Hallenkirchen* realizzate dai Parler nell'Europa centro-orientale.²⁴ L'idea originaria non fu però completamente accantonata, se il 19 marzo 1391 la Fabbriceria ordinava la sospensione della costruzione dei muri trasversali, in attesa dell'arrivo a Milano di un ingegnere tedesco che doveva dirimere la questione.²⁵ L'argomento venne ripreso nel corso della riunione del 1 maggio 1392,²⁶ a cui presenziò anche quell'Enrico di Gamodia che si tende a identificare in Heinrich Parler:²⁷ malgrado il parere avverso del tedesco, si decise che le navate laterali erano sufficientemente stabili e che non si rendeva quindi necessario il ritorno a un sistema articolato in cappelle: il dibattito, infatti, non verteva soltanto su esigenze pratiche o criteri estetici, perché l'adozione o meno delle cappelle prevedeva un modello costruttivo basato su di una differente ripartizione dei pesi: la soluzione a cinque navate rischiava di essere meno solida, per la mancanza dei muri divisorii delle cappelle che garantivano un migliore sostegno delle spinte.

Con il 1392 il progetto di edificare le cappelle venne quindi definitivamente bocciato: soltanto Simone da Orsenigo – che nel cantiere rap-

²¹ Su questo fenomeno si veda anche P. Boucheron, op. cit., 1998, pp. 146-151.

²² *Annali...*, op. cit., 1877, p. 34.

²³ V. Ascani, op. cit., 1997, pp. 116-120.

²⁴ A.M. Romanini, *Architettura gotica in Lombardia*, Milano 1964, pp. 367-369; Eadem, *Architettura*, in *Il Duomo di Milano*, Milano 1973, I, pp. 97-232, in particolare pp. 113, 174-176; J. Ackermann, *Ars sine scientia nihil est. Gothic theory of architecture at the cathedral of Milan*, in J. Ackermann, *Distance points. Essays in theory and Renaissance Art and Architecture*, Cambridge (Mass.) 1991, pp. 211-268; P. Sanvito, *Il Duomo di Milano. Le fasi costruttive*, in R. Cassanelli (a cura di), *Cantieri medievali*, Milano 1995, pp. 291-324, in particolare p. 299.

²⁵ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 45.

²⁶ *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 68-69.

²⁷ V. oltre nota 31.

presenta il filone più tradizionalista –,²⁸ il giorno successivo alla riunione, al momento della stesura del verbale, sosteneva ancora una volta la necessità di articolare gli spazi laterali in cappelle divise dal resto della chiesa da un tramezzo, così come era già stato previsto nelle fondamenta.²⁹

Nel 1400, tuttavia, i due architetti Bernardo da Venezia e Bartolino da Novara inviarono al duca Gian Galeazzo una lettera – già citata sopra per altre ragioni – in cui proponevano di

*“reduze la prima nave in forma de capelle cum le mezature tra l’una capella e l’altra (...), così vegniarevese a dare grandissima forteza ale altre tre nave per quilli archi butanti avereve più fermo el suo principio e el corpo de la giesia parerave più bello e più con sova rexone per che el seguireve la grandeza de la cruxe”.*³⁰

In questo caso non si tratta, forse, tanto di un modello architettonico cui Gian Galeazzo aderisce, di un contrasto tra un modello parliano ed uno lombardo, quanto piuttosto del sostegno ad una scelta che privilegia la possibilità di mantenere autonomia, per un tipo di fruizione più personale dello spazio ecclesiastico: come nel caso della collocazione del monumento di Galeazzo II nel retrocoro, Gian Galeazzo cerca di ritagliarsi margini di indipendenza all’interno della cattedrale.

La terza tipologia di interventi di Gian Galeazzo nel cantiere del Duomo è di segno quasi opposto ai precedenti, in quanto riguarda quei casi in cui il duca viene richiesto di un arbitrato ed è chiamato a prendere posizione quando i deputati non risultano in grado di trovare una soluzione ad un problema o ad un conflitto all’interno del cantiere: in molti casi la questione concerne il rapporto con gli ingegneri stranieri convocati per una consulenza sull’andamento della costruzione, i quali ben presto si scontravano con la sorda ostilità degli ingegneri locali. Il primo intervento del genere riguarda l’architetto tedesco Enrico di Gamodia, cioè di Gmünd, che viene in genere identificato in un architetto della famiglia Parler, Heinrich III;³¹ egli, giunto a Milano alla fine del 1391, provvede

²⁸ E. Welch, op. cit., 1995, pp. 76-77.

²⁹ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 69.

³⁰ *Annali...*, op. cit., 1877, p. 213.

³¹ La questione dell’identificazione di questo Enrico di Gamodia con un membro della famiglia Parler è diffusamente trattata da P. Sanvito, op. cit., 1995, pp. 293-294; per un’opinione contraria cfr. B. Schock-Werner. *Die Parler*, in *Die Parler und der schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, catalogo della mostra, Köln 1978, III, pp. 7-12. La bibliografia sugli apporti stranieri al Duomo di Milano è vastissima e non è questa la sede per ripercorrerla. Cito solo due interventi recenti: M. Rossi. *Architettura e scultura tardogotica tra Milano e l’Europa. Il Cantiere del Duomo alla fine del Trecento*, in *Arte Lombarda*, 126, 1999/2, pp. 5-29; L. Cavazzini, op. cit., 2004.

subito a denunciare una serie di errori dovuti, a suo avviso, all'allontanamento dalle buone norme costruttive. Il contrasto con gli ingegneri locali sfocia in un'infuocata riunione, tenutasi il 1 maggio 1392, in cui si passano in rassegna tutti i problemi non ancora risolti in sede costruttiva e le soluzioni proposte, che trovano l'unanime consenso degli architetti locali e il sistematico rifiuto del tedesco. Evidentemente la sua ostinazione nel criticare le scelte costruttive della Fabbrica gli aliena le simpatie dei deputati, i quali il 9 maggio dello stesso anno decidono che, rendendosi necessari tagli alle spese, il salario dell'architetto risulta superfluo. Enrico protesta, richiedendo almeno il rimborso delle spese sostenute per venire a Milano, dove evidentemente pensava di fermarsi molto più a lungo, e si appella a Gian Galeazzo: infatti il 7 luglio i documenti della Fabbrica registrano una piccata risposta dei deputati, che

“(...) *pro reverentia magnifici Domini nostri, qui super hoc scripserat deputatis fabricae...*”

concedono a Enrico di Gamodia il sospirato rimborso. Ancora una volta è evidente che a quelle date, per i rapporti di forza intercorrenti, i deputati non possono che uniformarsi alle richieste del Signore, ma è interessante l'annotazione di Welch, che osserva opportunamente che i deputati della Fabbrica non avevano informato con tempestività il Visconti della riunione del primo maggio, in cui si era discusso dei *dubia* espressi dal Parler, né ve l'avevano invitato: la difesa di Gian Galeazzo arrivava pertanto tardi e senza che egli avesse una visione completa delle soluzioni alternative proposte dall'ingegnere tedesco.³²

Una situazione molto simile si ripropone tra 1399 e 1401 con l'ingegnere francese Jean Mignot. All'arrivo, nell'agosto 1399, il maestro viene ben accolto dai deputati e invitato a restare; ma già alla fine dell'anno essi cominciano ad irritarsi per le reiterate lamentele del francese, che denuncia continuamente le mancanze della costruzione, appellandosi direttamente al duca, con cui stabilisce un rapporto di particolare intesa.³³ Come nel caso di Enrico da Gamodia, il duca si schiera

³² E. Welch, op. cit., 1995, pp. 89-90. La vicenda si ripercorre in A. Nava, *Memorie e documenti storici intorno all'origine, alle vicende ed ai riti del Duomo di Milano*, Milano 1854, e in *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 69-72.

³³ P. Boucheron, op. cit., 1998, p. 192, arriva a supporre che Gian Galeazzo stesso l'abbia convocato da Parigi a Milano. L'ipotesi è forse un po' forzosa, ma è vero che a causa della sua difesa ad oltranza nei mesi seguenti i deputati della Fabbrica sembrano ritenere il duca responsabile delle azioni del francese.

a difesa del francese, ma la diatriba continua, perché i deputati, persa ogni fiducia nell'ingegnere oltralpino, evidentemente poco propenso ad allinearsi alle posizioni della Fabbrica, si impegnano in ogni maniera per allontanarlo. L'apice della discussione viene raggiunto il 10 luglio 1401, quando Gian Galeazzo decide di inviare la lettera molto cruda ai deputati della Fabbrica di cui si è già trattato, in cui chiarisce la sua posizione riguardo ad alcuni temi dibattuti, quali la posizione della cappella del retrocoro e il rapporto con gli ingegneri stranieri. La reazione rabbiosa di Gian Galeazzo ben documenta la diversità di vedute tra lui e la Fabbrica in merito alla scelta degli ingegneri:

*“Considerantes altercationes et differentiam majorem solito oriri magis et procedere ex ignorantia inzigneriorum non expertorum nec se intelligentium circa necessaria fabricae, quam obstinatione suorum civium, quod sit quod absit sequeretur valde exosum haberet, disposuit, vult et mandat antelatus noster Dominus quod vos domini procuretis habere magistrum teutonicum de dicta fabricatione jam informatum, ac alios peritos et expertos inzignerios, qui cum Johanne Mignotho perito et experto, ac aliis inzigneriis ipsius fabricae se intelligant et taliter ordinent quod dicta ecclesia debito et suo jure et ordine procedat, defectus corrigendo quam melius fieri potest, adtendens quod unus expertus inzignerius solum in laborari faciendo lapides poterit dupliciter suum lucrare salarium”*³⁴

Emerge da questo quadro una situazione di forte antagonismo tra gli ingegneri locali, definiti da Gian Galeazzo inesperti ed incapaci di comprendere le necessità del cantiere, e quelli oltralpini, per i quali ricorrono gli aggettivi *expertus e peritus*. La frattura è ancor più evidente nel corso di una delle riunioni, effettuata il 15 maggio 1401, in cui si mette a confronto il Mignot con gli altri ingegneri della Fabbrica, per discutere della validità delle decisioni assunte fino a quel momento: il solo Giovanni Alcherio si schiera senza remore né dubbi a suo favore.³⁵ L'intercessione del duca serve a poco, perché il povero Mignot viene definitivamente allontanato il 22 ottobre 1401.

E' però necessario precisare che la nostra visione degli avvenimenti è sempre parziale, legata forzatamente al punto di vista di chi racconta le vicende, cioè la Fabbrica, e alla necessità di mascherare la verità sotto la diplomazia. Queste considerazioni si rendono necessarie

³⁴ *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 230-232, 10.7.1401.

³⁵ *Annali...*, op. cit., 1877, pp. 224-229.

per valutare l'ultimo atto della vicenda riguardante il Mignot, quando i deputati della Fabbrica decidono di inviare degli ambasciatori direttamente a Gian Galeazzo, impegnato in un'impresa militare, senza passare quindi attraverso la mediazione del Barbavara, che normalmente curava la corrispondenza del duca. Gli ambasciatori devono riferire al Visconti dell'avvenuto licenziamento del Mignot, cui egli dovrebbe essere contrario – per questo la missione si configura delicata. Gli ambasciatori riferiscono invece alla Fabbrica, in data 27 novembre 1401, che il duca si sarebbe detto all'oscuro di tutta la vicenda dell'architetto francese, che il Barbavara non lo aveva informato di nulla e che quindi le risposte da loro ricevute erano state scritte da lui, che in futuro si sarebbero dovuti attenere esclusivamente a quanto uscito dalla sua bocca,

“quod (...) semper ejus firmæ intentionis et expressæ voluntatis fuit, et est, nolle se ullatenus intromittere de opere nec hædificio supradictæ ecclesiæ, nec de inzigneris, magistris, officialibus ipsius ecclesiæ seu ejus fabricæ, nisi solum in conferendo eidem gratiantes quaelibet adminicula expedientia...”

Gli preme soltanto che i deputati selezionino con attenzione buoni ingegneri perché l'edificio non crolli. Conoscendo la natura scaltra di Gian Galeazzo, l'interpretazione più probabile della vicenda è che la risposta costituisca un magnifico esempio di doppiezza, per reagire ad una sconfitta – perché tale è, dal suo punto di vista, l'allontanamento del Mignot – rovesciando la situazione e proclamandosi assolutamente disinteressato e preoccupato soltanto, da buon amministratore, della riuscita del progetto. D'altra parte, in questo come in altri casi, il modo in cui i deputati della Fabbrica ricostruiscono gli eventi tende sempre a giustificare le loro scelte e per questo possiamo affermare che il loro punto di vista imponga la ricostruzione degli eventi; nel contrasto con il Duca, ad un certo momento sembra che tutte le colpe possano essere addossate al Barbavara: e così l'uno e gli altri potranno affermare che i pesanti dissapori siano nati soltanto da una mediazione scorretta dell'intermediario e su questa base si può ripartire per un nuovo accordo.

Questa particolare forma di ingerenza del duca nelle scelte della fabbrica si rinnova con la convocazione a Milano di un ingegnere di Praga. Il 10 luglio 1401 Gian Galeazzo suggerisce genericamente di chiamare un ingegnere tedesco: l'invito viene reiterato qualche giorno dopo e si precisa che l'ingegnere, che dovrà essere già informato dello sviluppo della fabbrica, valuterà insieme ad altri illustri architetti la stabilità e la congruità delle scelte del Mignot e degli altri ingegneri. Il 4

settembre è la Fabbrica a richiedere nuovamente di contattare l'architetto, pregando il maestro Nicolò di Alemagna, marchese di Godigliasco, di insistere presso il duca perché scriva al maestro teutonico, il quale, veniamo a sapere, gli è stato consigliato da alcuni ambasciatori. Ma soltanto nell'aprile 1403, ormai dopo la morte del primo duca di Milano, si ha conferma da Vienna della disponibilità del misterioso ingegnere a lavorare nel cantiere milanese: questa nota lo identifica come Venceslao di Praga, nome che consente di supporre con buona approssimazione che si tratti di un non meglio identificato membro della famiglia Parler.

Per concludere, ancora qualche annotazione. Accanto alle testimonianze fornite dagli *Annali* in merito all'intreccio di responsabilità e ruoli tra la Fabbrica e Gian Galeazzo, può essere utile accostare altre fonti elaborate in ambienti più vicini al Visconti, come il Testamento e l'*Elogio funebre* di Pietro da Castelletto.³⁶ L'elemento più interessante di queste fonti risiede proprio nell'assenza o nella scarsità di riferimenti alla cattedrale milanese, a differenza di quelli numerosi ad altri istituti ecclesiastici sostenuti dal duca in Lombardia e in molte città italiane. Non c'è alcun riferimento alla cattedrale nel testamento, se si eccettua la richiesta di portare a termine la sepoltura del padre. Nell'*Elogio* si ricorda una rendita mensile certamente cospicua destinata alla cattedrale; ma risulta particolarmente interessante la scelta della terminologia adottata: se per la Certosa e la chiesa di Santo Spirito a Pavia e il monastero certosino a Milano il monaco agostiniano Pietro da Castelletto utilizza rispettivamente i termini *fundator*, *edificavit* e *construxit*, che indicano una responsabilità diretta nella fondazione o nella costruzione, per la Cattedrale di Milano si limita a *dare*, in riferimento alla somma di denaro stabilita. Questi dati, già osservati e commentati da Welch,³⁷ sembrano risultare decisivi per misurare un interesse limitato, se non addirittura un certo disinteresse da parte di Gian Galeazzo per questa fondazione, a dispetto della straordinaria forza di impatto della *raza*

³⁶ Di queste fonti si tratta in F. Tasso, op. cit., 2002, *passim*. L'*Elogio funebre* si legge in P. da Castelletto, *Elogio funebre di Gian Galeazzo Visconti*, in L.A. Muratori, *Rerum Italicarum Scriptores*, Milano 1730, XVI, cc. 1037-1050. Per il testamento, che si conosce attraverso copie e riassunti, si rimanda a F. Tasso, op. cit., 2002, nota 3.

³⁷ E.S. Welch, op. cit., 1995, p. 56. Per un'altra disposizione del Testamento di Gian Galeazzo si cfr. L. Giordano, *Sub nomine Sanctae Marie de Nive secund. Gian Galeazzo Visconti e Santa Maria Maggiore di Roma*, in *Medioevo artistico e culturale pavese. Studi in onore di Donata Vicini*, Milano, 2007, pp. 119-128.

nell'abside o di altri segni "forti", e giustificare il ridimensionamento del suo ruolo nelle vicende costruttive della cattedrale.

Certamente la valutazione di Welch è largamente condivisibile e la predilezione del duca per altre fondazioni, a cominciare dalla Certosa, è evidente: lì può scegliere gli architetti che preferisce, lì può finalmente realizzare l'obiettivo di creare un proprio mausoleo dinastico.³⁸ Eppure il rapporto tra la Fabbrica e Gian Galeazzo non mi pare riducibile a un'antitesi troppo netta tra le due parti: mi sembra piuttosto configurarsi in maniera complessa, con un continuo scambio di posizioni nella lotta del potere, con il Signore sempre pronto a cogliere qualunque momento di debolezza o di maggiore malleabilità dei deputati per guadagnarsi nuove libertà di movimento e la Fabbrica a sua volta sempre in bilico tra la volontà di mantenere un autonomo potere decisionale ed una posizione di necessaria ed anche opportunistica deferenza – l'appoggio del duca era fondamentale nei momenti difficili e nelle controversie diplomatiche per guadagnarsi maggiori concessioni, vuoi dove si voleva scavalcare un divieto o diminuire la pressione delle imposte, vuoi dove si tentava di aumentare il volume delle entrate attraverso offerte o donazioni. Mi pare, insomma, che si tratti di un rapporto di forza profondamente dialettico.³⁹

Infine, dall'analisi condotta sulle fonti risulta abbastanza chiaramente che Gian Galeazzo mostra fin da giovane una predilezione per l'arte francese nella sua particolare declinazione francofiamminga, per la quale aveva una vocazione quasi naturale, determinata con ogni probabilità dalla cultura della madre, che più del padre fu un'amante delle

³⁸ P. Boucheron, op. cit., 1998, p. 194.

³⁹ Un inconsueto ritratto di Gian Galeazzo in relazione alla costruzione del Duomo è quello che viene da Girolamo Borserio, uno storico dell'inizio del XVII secolo (1619): "Furono già in Milano due Accademie di nome per l'architettura. Cominciò la prima verso 1380, mentre Gian Galeazzo Visconti andava pensando di gettare le fondamenta del Duomo, ciò che egli prima comandò che fosse fatto e in questa Accademia s'attese a quella maniera di fabbricare, che i moderni chiamano Alemanna. Soleva farsi nella Corte Ducale, compiacendosi in estremo quello stesso Duca del Fabbricare e del udirne talvolta discorrere i maggiori architetti di quei tempi" (riportato anche in P. Boucheron, op. cit., 1998, pp. 169-170). Il ritratto risente ovviamente dell'influenza dell'epoca in cui è stato scritto, con la posizione tutta centrale che viene riservata nell'apprendimento dell'arte all'Accademia, fondata su iniziativa del principe, e il ritratto ubbidisce a un *topos* biografico dell'epoca. Si tratta tuttavia di un documento interessante, in quanto attesta il rafforzamento di quella tradizione critica, poi radicalmente consolidata nel XIX secolo, che attribuisce al principe l'iniziativa della costruzione.

arti ed una committente sensibile ed attenta. Tuttavia mi pare che emerga una profonda differenza tra Gian Galeazzo ed i suoi modelli, i duchi di Francia, cui verrebbe naturale accostarlo: le scelte artistiche sono, come si è visto, sempre dettate da ragioni di opportunità in primo luogo politica; mai si trova un giudizio o un'espressione di apprezzamento in relazione ad un'opera o ad un artista; piuttosto, si legge di monumenti cui è assegnata la comunicazione di un messaggio, di opere da collocare in una posizione strategica, di artisti consigliati da ambasciatori, come nel caso dell'ingegnere Venceslao di Praga. In definitiva, quindi, pur non discutendo la sensibilità mostrata da Gian Galeazzo per l'arte del suo tempo, bisognerà ridimensionare il suo ruolo di committente ricordando che le sue scelte furono sempre determinate non dal gusto personale, ma da ragioni di politica culturale: un atteggiamento molto lontano da quello non solo di Jean de Berry, ma anche di Filippo l'Ardito o di Luigi d'Orléans. La fondatezza dell'assunto è ribadita anche dalle testimonianze coeve e dal ritratto ideale che l'*Elogio funebre* di Pietro da Castelletto, le cronache e le biografie quattrocentesche e infine il *monumento funebre* della Certosa consegnano alla storia:⁴⁰ Gian Galeazzo non viene mai ricordato per un particolare gusto collezionistico – gli studi di Sutton mettono in crisi persino il mito di appassionato committente di manoscritti miniati –,⁴¹ piuttosto per la sontuosa ricchezza che lo contraddistingue e che si riflette anche nelle opere d'arte; l'attività di committenza per gli istituti religiosi non è dettata da un particolare amore per gli oggetti – alla maniera di Suger di Saint-Denis, ad esempio – ma dal suo spirito religioso. In definitiva, se l'ambizione del progetto politico colloca Gian Galeazzo Visconti tra i personaggi più moderni della sua epoca, il suo impiego prevalentemente strumentale dell'arte corregge in qualche modo il profilo ideale di committente che parte della letteratura critica ama tratteggiare; la sua adesione talvolta superficiale alle manifestazioni più moderne e aggiornate del gotico internazionale, che ebbe molteplici occasioni di cono-

⁴⁰ Il monumento oggi nella Certosa di Pavia è opera del tardo Quattrocento, ma rispetta fedelmente le volontà espresse dal duca nel suo testamento.

⁴¹ K. Sutton, *The Original Patron of the Lombard Manuscript Latin 757 in the Bibliothèque Nationale, Paris*, in *The Burlington Magazine*, CXXIV, 1981, pp. 88-94; Eadem, *Giangaleazzo Visconti as patron. A prayer book illuminated by Pietro da Pavia*, in *Apollo*, febbraio 1993, p. 89-96. Per una ricostruzione un po' diversa, almeno per quanto riguarda la committenza di codici miniati, si cfr. A.W. Kirsch, *Five illuminated manuscripts of Gian Galeazzo Visconti*, London 1991.

scere, possono parzialmente spiegare lo straordinario successo che ebbe presso di lui la formula inventata da Giovannino de Grassi e Giacomo da Campione, che costituisce una risposta di squisita qualità alla fusione tra la consuetudine artistica locale e l'apporto oltralpino.

Che l'approccio all'arte di Gian Galeazzo sia stato dettato più da un atteggiamento esteriore e da opportunismo che da una reale sensibilità è anche dimostrato dal progetto architettonico che emerge dall'insieme dei suoi interventi nella cattedrale milanese: la tipologia di edificio verso cui egli tenta di indirizzare il cantiere non è moderna, ma improntata ad un modello gotico francese tradizionale, ormai vecchio di più di un secolo, più vicino a Sant'Eustorgio che alle *Hallenkirchen*: cappelle gentilizie al posto delle navate laterali e coro con cappelle radiali e cappella ducale al centro. Il suo progetto architettonico si modella ancora sull'edificio religioso concepito come mausoleo gentilizio, sul tipo di Saint-Denis o di Saint-Antoine-en Viennois, di cui certamente aveva una conoscenza diretta, per le evidenti implicazioni evocative del potere assoluto.⁴²

L'imposizione dall'alto, da parte del Signore, di un certo stile, se pur trova un consenso in parte della nobiltà e della borghesia locale, non sembra mai attecchire profondamente e questo spiegherebbe perché, mutate dopo la morte del Visconti le condizioni politiche, economiche ed anche artistiche, la portata innovativa del modello oltralpino si perda rapidamente e si cristallizzi ben presto in una formula generica, in stilemi ripetuti superficialmente, con la sola eccezione di quegli artisti che, pur restando solidamente integrati nella tradizione locale, mostrano di aver riassorbito all'interno del loro linguaggio gli apporti oltralpini, parte integrante della loro formazione, ma all'interno di un percorso che negli esiti da quei modelli si differenzia profondamente: penso a Michelino da Besozzo e a Jacopino da Tradate.

⁴² L'abbaziale di Saint-Antoine-en Viennois, nel Delfinato, costituì certamente un punto di incontro tra il duca di Milano e il re Carlo V di Francia, il quale vi fece realizzare nel retrocoro un altare in alabastro, mentre Gian Galeazzo dotò una cappella della navata laterale con affreschi e vi aggiunse un braccio reliquiario di cui si sono perse sfortunatamente le tracce. Si cfr. L. Giordano. *Ad ecclesiam sanctii Antonii Viennensis. Gian Galeazzo Visconti e la dinastia ducale a Saint-Antoine di Vienne*, in Artes, 7, 1999, pp. 5-24, e F. Tasso, op. cit., 2002, pp. 150-154.