

La trasformazione gotica della magnificenza signorile.  
Committenza viscontea e scaligera nei monumenti sepolcrali  
dal tardo Duecento alla metà del Trecento  
Peter Seiler

Quando nella storiografia artistica si parla del mecenatismo dei Visconti e degli Scaligeri, il più delle volte lo si fa in riferimento ai tempi del cosiddetto gotico internazionale. Ciò appare ovvio, considerando che Milano e Verona alla fine del XIV secolo – accanto a Parigi, Digione, Avignone, Praga e ad altre città di residenze ducali transalpine – erano fra i centri più importanti di questa corrente artistica. Spesso tuttavia si parte dal presupposto che i fattori che ne hanno determinato l'origine fossero in atto già nelle fasi precedenti. Fra questi fattori si contano le «presenze del gotico europeo». Fino a che punto ciò sia giustificato non è facile verificarlo né a Milano né a Verona. Le opere pittoriche, scultoree ed architettoniche, realizzate tra la fine del XIII e l'inizio del XIV secolo su commissione dei Visconti e degli Scaligeri, sono andate per lo più perdute e rimangono solamente alcuni oggetti che il caso ha risparmiato<sup>1</sup>. E tuttavia per lo più incerto se questi possano essere considerati come esempi caratteristici del primo mecenatismo dei Visconti e degli Scaligeri. Discreto è invece lo stato dei monumenti sepolcrali. Proprio in base a quelli di loro che ci sono pervenuti sarà perciò esaminata, dopo alcuni cenni di carattere generale, la questione delle «presenze del gotico europeo» nel primo periodo del mecenatismo dei Visconti e degli Scaligeri.

Nella storiografia dell'alta Italia, Milano e Verona sono considerate porte d'ingresso degli influssi culturali d'oltralpe. Situate presso gli sbocchi dei principali valichi, esse funsero da centri del commercio tra il nord ed il sud ed ebbero quindi molteplici contatti con le regioni transalpine<sup>2</sup>. La presenza di elementi oltremontani nelle opere d'arte realizzate in questi centri (come nell'intera Val Padana) è stata intesa, soprattutto dalla ricerca storico-artistica più antica, come una costante determinata proprio da fattori geografici e socio-economici<sup>3</sup>. Durante l'ascesa dei Visconti e degli Scaligeri, l'influsso politico delle due città andò sempre più espandendosi verso il settentrione e verso l'occidente: Verona si spinse verso il Sudtirolo, mentre Milano si allargò verso la Liguria, il Piemonte e l'area comasca; di certo però le due città intensificarono le loro comunicazioni con i confinanti territori, che erano di lingua tedesca o di lingua francese. Inoltre, per il loro tradizionale schieramento con la fazione ghibellina ambedue le dinastie ebbero, almeno temporaneamente, stretti legami politici con gli imperatori tedeschi. Sussistevano tuttavia anche relazioni con altri casati ducali<sup>4</sup>. Secondo fonti contemporanee la vita presso le due corti aveva un carattere internazionale. Di ciò sono testimonianza eloquente i versi del *Bisbidis di Manuello Giudeo a magnificenza di messer Cane della Scala*:

Quivi senza ala mi pareva volare;  
ch'io non mi credea di quel ch'ì vedea,  
ma pur mi pareva in gran mare stare.  
Baroni et Marchesi di tutti i paesi,  
gentili e cortesi qui veddi arrivare.  
Quivi astrologia con filosofia  
e di teologia udrai disputare.  
Quivi Tedeschi Latini et Franceschi  
Fiamenghi e Ingheschi insieme parlare<sup>5</sup>.

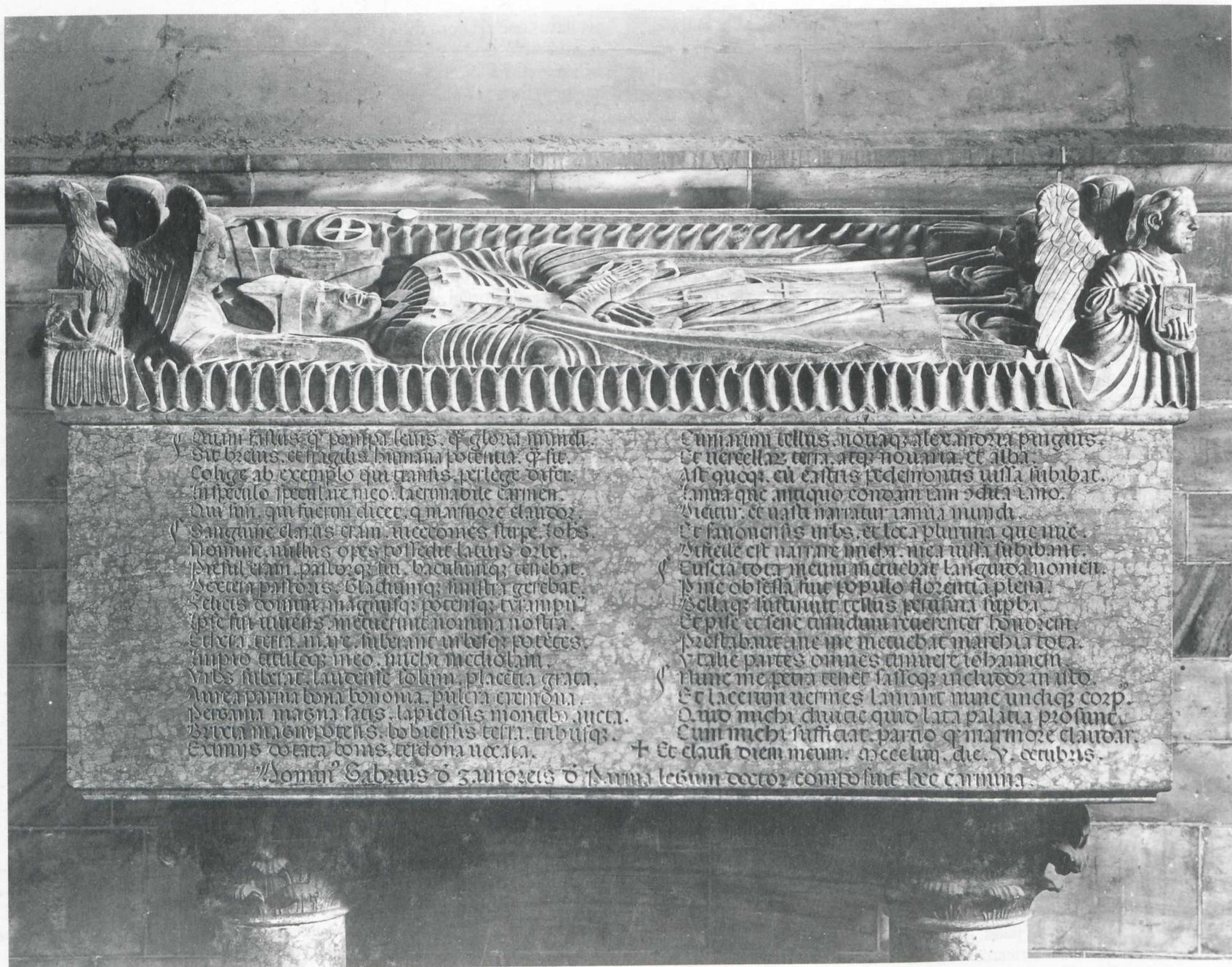
Sono da tenere in particolare considerazione i rapporti con la Francia per quanto concerne lo sviluppo linguistico e letterario<sup>6</sup>. Dato che in Italia la poesia in lingua volgare si sviluppò relativamente tardi, per un lungo periodo trovò am-

pie diffusione nel nord della penisola la poesia provenzale e francese. Risalgono al XII secolo alcune opere d'arte figurativa che testimoniano la conoscenza dei cicli narrativi francesi d'amore e d'avventura. Sul Duomo di Verona, come su quello di Borgo San Donnino (Fidenza) e di Cremona sono conservate sculture che presuppongono la conoscenza della leggenda di re Artù e della canzone di Rolando<sup>7</sup>; l'influenza della letteratura cortese, composta in lingua francese o provenzale, perdurò anche quando durante il XIII secolo avvenne il passaggio alla poesia in lingua italiana. Com'è noto, il gusto letterario e la cultura delle corti dell'alta Italia all'inizio del XV secolo erano ancora sotto l'influenza della letteratura francese<sup>8</sup>.

Anche nell'ambito della decorazione pittorica delle residenze signorili si ebbero tratti in comune con la cultura cortese transalpina. Le fonti storiche fanno supporre che già i primi Visconti ed i primi Scaligeri avessero fatto decorare i loro palazzi e castelli con rappresentazioni figurative che erano tipiche del «sistema iconografico cortese»<sup>9</sup>. Da un punto di vista tematico gli interessi sono quelli stessi dei duchi delle corti transalpine: storia, mitologia antica, scene di vita cortese ed argomenti di impronta allegorico-didattica.

Verso la fine del XIV secolo Milano e Verona erano divenute centri del gotico internazionale ed avevano stretto numerosi rapporti nelle direzioni più varie con nuclei di artisti transalpini. Appare pertanto plausibile che, fin dalla iniziale attività artistica svolta presso le due corti, si siano avute presenze del gotico europeo. Tuttavia non è esistita una continuità ed una costanza di influssi transalpini. In altre parole, non si ricorse in tutti gli ambiti della produzione artistica sempre e con la stessa determinata insistenza alla rete di rapporti culturali stretti dalle due signorie per accogliere dall'esterno i vari sviluppi artistici gotici. In base alle poche testimonianze che ci sono pervenute sulle commissioni di opere d'arte da parte delle corti nei primi decenni della signoria dei Visconti e degli Scaligeri, non si constata una polifonia franco-italiana di idiomi stilistici che possa corrispondere alla cultura letteraria di corte. Nell'ambito della scultura (come anche della pittura<sup>10</sup> e dell'architettura<sup>11</sup>), fino all'inizio del XIV secolo dominarono principalmente tradizioni locali e regionali. Infiltrazioni esterne dell'arte gotica rimasero limitate per decenni a colorazioni stilistiche esteriori e alla scelta di pochi motivi.

L'ascesa politica delle due signorie avvenne in un periodo nel quale il livello artistico della scultura nell'Italia settentrionale era nel complesso in una fase calante. Il periodo di massimo splendore della scultura emiliana, quello che si ebbe con l'attività dell'Antelami, non da ultimo fu influenzato dalla scultura francese protogotica, ma non ebbe ulteriore sviluppo. A partire dall'ultimo quarto del XIII secolo, l'attività artistica degli scultori del nord Italia ristagnò per circa mezzo secolo. Si può constatare un'evidente divaricazione dello sviluppo artistico in Toscana e nell'Italia settentrionale. Infatti, mentre in Toscana si andarono formando nuovi centri di attività scultorea, che si occuparono intensamente del linguaggio formale gotico, nell'Italia settentrionale l'accoglienza di correnti artistiche centrate sulla scultura gotica, che fioriva all'estero, andò invece scemando. Gli effetti di questa tendenza sono tangibili in modo evidente nella scultura sepolcrale. Singoli committenti dell'Italia settentrionale, interessati ai moderni monumenti funerari di stile gotico, si rivolsero agli artisti toscani<sup>12</sup>. Tali commissioni rappresentavano tuttavia casi eccezionali, che non ebbero pesanti conseguenze sulla produzione locale. A differenza di quanto avvenne per il

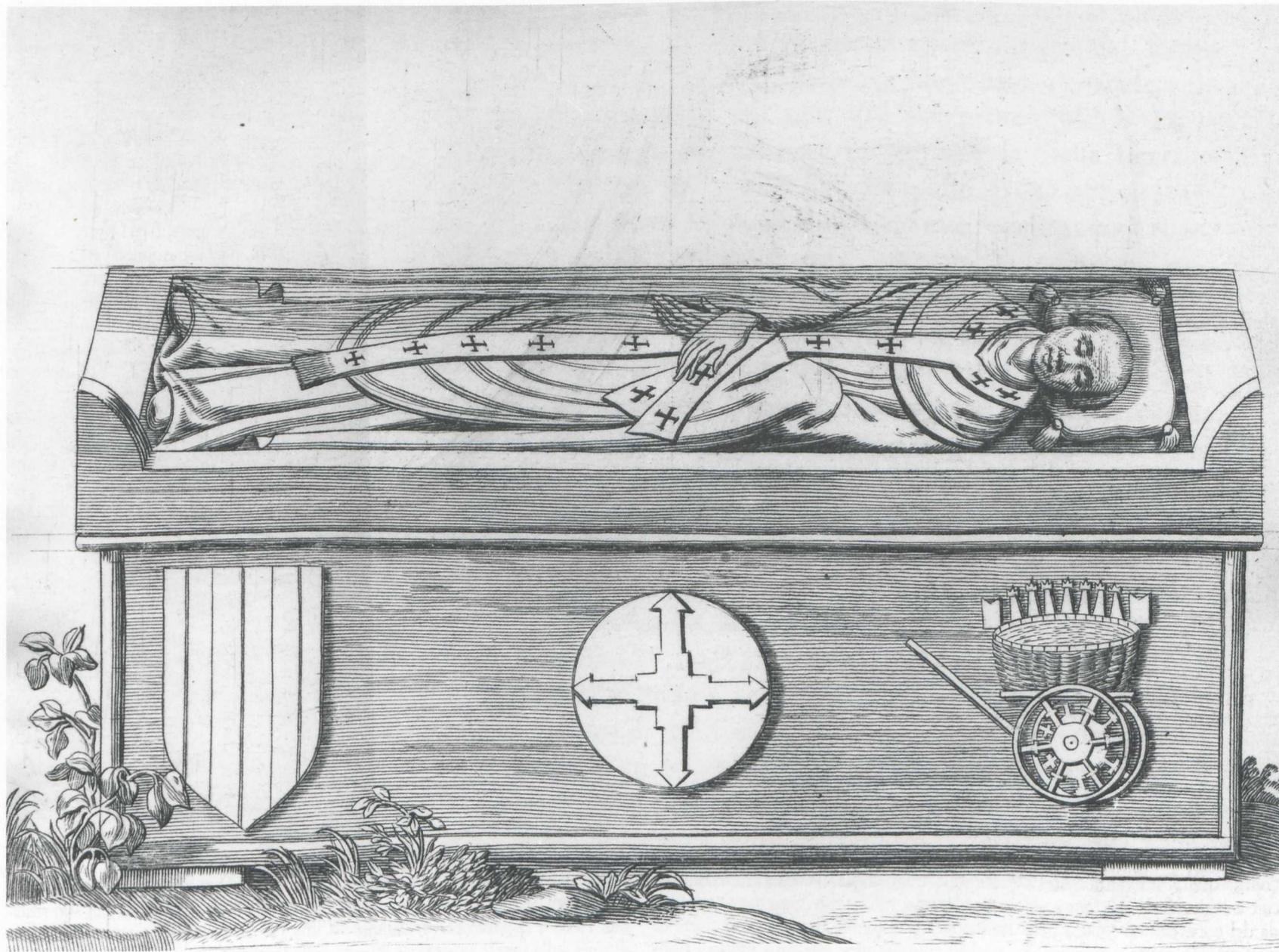


¶ Dami filius q̄ panis leuis. q̄ gloria mundi.  
 Sic breuis. ce fragilis humana potentia. q̄ sit.  
 Cohere ab exemplo qui transis. per lege dicit.  
 In speculo speculari meo. laetabile carmen.  
 Qui san. qui fuerit dicit. q̄ marmore claudor.  
 ¶ Sangvine claris erant. micromes stupe. iobs.  
 Nomine. nullis opes collecte lacus orbe.  
 Presul erant. pastorq̄ sui. baculumq̄ tenebat.  
 Decem pastoris. Gladiumq̄ sinistra gerebat.  
 Seditis comite. magnisq̄ potentia. tympu.  
 Ipse sui. tuens. meuerunt nomina nostra.  
 Et terra. mare. liberant in loto. poteres.  
 Impio atuleq̄ meo. p̄teli mediolan.  
 Vitis suberat. laurente solim. placenta grata.  
 Ane parua bona bononia. pulera crenou.  
 Persama magna satis. lapidosus montibz iucta.  
 Buxa incompotens. bobestis terra. tubusq̄.  
 Eximis totata bonis. terdona uecra.

¶ Cum arum tellus. nonaq̄ alex. noxia pauguis.  
 Et nerecellaz terra. atq̄ nouaria. Et alba.  
 Ast quocq̄. eu. exstis. p̄demontis uilla subabat.  
 Tama que antiquo condam tam s̄dica i. mo.  
 Vicitur. ce uasti narratur. tamia mundi.  
 Et sanonensis m̄bs. et lora plurima que uic.  
 Vitele est nam me m̄cha. nica uilla subabant.  
 ¶ Suscia tota meum meuebat languida nomem.  
 P̄ me oblesla fuit populo florentia plena.  
 Sellaq̄ sustinuit. tellus. p̄sana supba.  
 Et p̄se. et tene. amudam reuerent. honorem.  
 ¶ Sestabare me me meuebat. marelia tota.  
 V̄ tale partes omnes amere iohannem.  
 ¶ Nunc me terra tenet. salloq̄. in cludor in alto.  
 Et lacrima uermes. lamant nunc undiq̄ corp.  
 Quod michi. dicitur. quid lata palatia profunt.  
 Cum michi. sufficiat. paruo q̄ marmore claudor.  
 † Et clausi diem meum. in ceelum. die. V. cerubris.

¶ Domini Sabius ō zamoreis ō danna legum rector. composuit hec carmina.

2. Monumento funerario di Olrico  
Scaccabarozzi (non conservato).  
Già a Milano, Santa Maria Maggiore  
(da Giulini, «Memorie di Milano»).



gotico internazionale, in questo periodo di certo non furono attivi nell'Italia settentrionale scultori transalpini<sup>13</sup>. Ci si trovò di fronte alla circostanza curiosa che nelle città dell'Italia settentrionale – tra il 1260 ed il 1330 circa – la scultura gotica giocò un ruolo poco importante sebbene la posizione geografica così come i rapporti economici, politici e culturali avrebbero dovuto predestinare tali città a fungere da centri di scambio artistico con il mondo transalpino<sup>14</sup>.

Dopo la morte avvenuta l'8 agosto 1295, Ottone Visconti (arcivescovo di Milano dal 1262 al 1295, signore di Milano dal 1277 al 1278 e dal 1282 al 1295) venne sepolto in un sarcofago marmoreo eretto nella cattedrale milanese di Santa Maria Maggiore, dietro l'altare di una cappella dedicata a Sant'Agnese<sup>15</sup> (fig. 1). Posizione e aspetto della cappella non sono noti. È conservato soltanto il sarcofago<sup>16</sup>: si tratta di un cassone di marmo rosso di Verona, munito di un coperchio a doppio spiovente sulla cui falda frontale è scolpito un ritratto a rilievo del defunto arcivescovo con due diaconi in atto di maneggiare il cuscino e la coltre funebre<sup>17</sup>. Negli angoli, a formare acroteri figurati, sono posti i simboli dei quattro evangelisti. Il patronato della cappella e la concezione generale del monumento funerario sono importanti come testimonianze per la committenza della corte viscontea. I principali aspetti sono i seguenti: 1. Il patronato della cappella ha valore politico, essendo Sant'Agnese patrona dei Visconti. Infatti nell'anno 1277, nel giorno in cui viene festeggiata Sant'Agnese, Ottone riportò la vittoria decisiva contro il suo avversario Napoleone della Torre nella battaglia di Desio<sup>18</sup>. L'avvenimento segnò l'inizio del secolare dominio dei Visconti a Milano e per il suo significato fu altresì commemorato nel ciclo figurativo-storico nella Rocca di Angera<sup>19</sup>. 2. La posizione della tomba, dietro l'altare della cappella, è un indizio dell'alto valore che si voleva attribuire al monumento. Questo particolare abbinamento, infatti, di monumento funerario e di altare rappresentò il tipo di sepoltura più ambizioso dell'epoca<sup>20</sup>. 3. La forma del sarcofago è un adattamento di un antico modello, noto oggi come tipo ravennate, che consiste in un cassone con tetto a doppio spiovente ed ornato di acroteri, una forma di certo molto diffusa nell'Italia settentrionale e probabilmente anche a Milano<sup>21</sup>. Bonvesin de la Riva è il fedele testimone di una ricca tradizione di monumenti in pietra e in marmo che si trovavano nella città ed oggi sono quasi completamente spariti<sup>22</sup>. Fra i primi esempi di applicazione di questa antica forma di sarcofago, cui si è accennato, è da annoverare il sepolcro dell'arcivescovo milanese Ariberto da Intimiano (morto nel 1045) (già in San Dionigi ed oggi custodito nel Duomo)<sup>23</sup>. Il riferimento formale al tipo ravennate di sarcofago collega quindi il monumento funerario di Ottone ad una vecchia tradizione locale e regionale. 4. La figura giacente scolpita a rilievo direttamente su una falda del coperchio si colloca nella tradizione delle tombe di chierici: si tratta di uno schema preso a prestito da modelli transalpini e attestato molto presto nell'Italia settentrionale con il monumento funebre di Papa Lucio III (morto nel 1185) nel Duomo di Verona<sup>24</sup>. Un altro motivo presente nel rilievo del sarcofago di Ottone – i diaconi in atto di maneggiare il cuscino e la coltre funebre – è anch'esso di origine transalpina<sup>25</sup>.

Alla medesima concezione del monumento funebre di Ottone era strettamente legato il sarcofago dell'arciprete dell'area metropolitana di Milano, Olrico Scaccabarozzi (fig. 2), deceduto due anni prima di Ottone Visconti. Questo monumento, che ci è stato tramandato solo in un'incisione del XVIII secolo, mancava del motivo dei diaconi ma aveva conservato gli acroteri come forma architettonica<sup>26</sup>.

I monumenti dei chierici costituiscono i punti di riferimento più importanti per la collocazione cronologica e stilistica della tomba di Ottone Visconti. Come nell'Italia centrale, anche nel nord della penisola i monumenti funebri di questa categoria paiono avere svolto un ruolo d'avanguardia nell'imporre il tipo di sepolcro con la raffigurazione del defunto giacente<sup>27</sup>. Si sono conservati numerosi esempi di ritratti sepolcrali a tutto tondo o eseguiti in rilievo. Questi monumenti sono di un certo interesse per la questione dell'affermazione nell'Italia settentrionale del gotico transalpino, in quanto presentano singoli, isolati elementi dell'iconografia sepolcrale d'oltralpe.

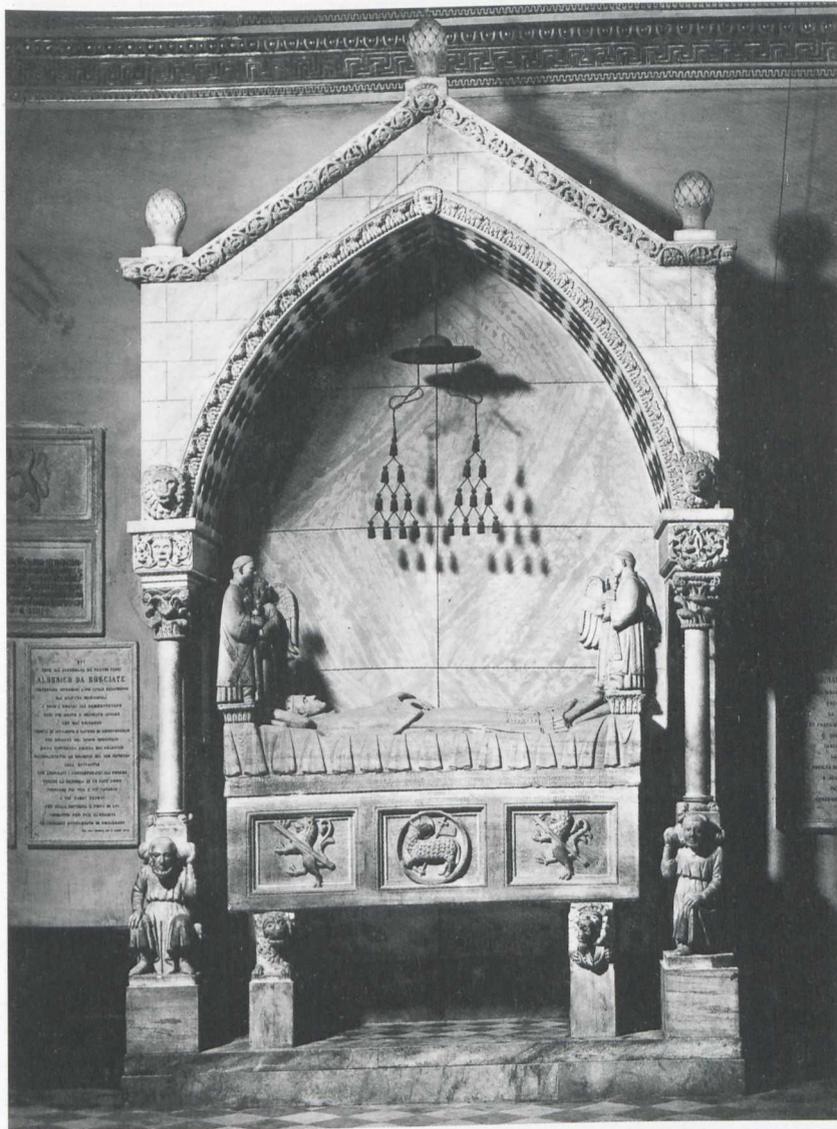
Da un punto di vista cronologico, il più vicino al monumento di Ottone Visconti è il sarcofago di Raimondo della Torre nel Duomo di Aquileia<sup>28</sup>. Raimondo della Torre, Patriarca di Aquileia (1273-1299), fu il capo di una colonia lombarda in Friuli ed appoggiò politicamente e militarmente i Torriani che lottavano contro i Visconti per il potere a Milano; egli stesso nel 1263 aveva aspirato alla cattedra vescovile di Milano, fallendo perchè Papa Urbano IV aveva appoggiato Ottone Visconti<sup>29</sup>. Durante il suo patriarcato fondò nel Duomo di Aquileia una cappella che consacrò a Sant'Ambrogio, in riferimento alle sue origini e alle sue ambizioni<sup>30</sup>. Dopo la sua morte, avvenuta nell'anno 1299, fu deposto in un sarcofago a cassone di marmo rosso di Verona. Il rilievo del coperchio mostra il defunto tra due angeli che lo depongono, un motivo questo tratto dalla iconografia sepolcrale d'oltralpe<sup>31</sup>.

Anche il sarcofago del vescovo Bernardo Maggi (morto nel 1308) nel Duomo Vecchio di Brescia<sup>32</sup> è sotto molti aspetti paragonabile al monumento visconteo: 1. Esso rappresenta lo stesso tipo architettonico. 2. L'apparato figurativo mostra elementi iconografici d'oltralpe: per la figura sdraiata, scolpita su una delle due falde del coperchio a doppio spiovente, fu utilizzato il repertorio iconografico d'oltralpe del vescovo benedictino<sup>33</sup>; e la stessa scena d'esequie che circonda la figura a mo' di fregio è anch'essa di provenienza transalpina<sup>34</sup>. 3. Negli angoli del sepolcro vi sono i quattro simboli degli evangelisti<sup>35</sup>. 4. Anche questo monumento possiede una valenza politica: sull'altro lato del coperchio del sarcofago è scolpita un'immagine che commemora la storica pacificazione politica ottenuta nel 1298 dallo stesso vescovo<sup>36</sup>.

È possibile che i sarcofagi finora citati siano stati coperti in origine da una struttura architettonica. Non esistono tuttavia concreti punti di riferimento. Nell'esempio che segue – la tomba del cardinale Guglielmo Longhi (morto nel 1319) in Santa Maria Maggiore a Bergamo (fig. 3) – è conservata un'edicola sepolcrale sorretta da atlanti<sup>37</sup>. Essa sovrasta un sarcofago a cassone, sul quale è rappresentato il defunto che giace su un feretro. Due diaconi e due angeli, in piedi sugli angoli del sarcofago, affiancano il defunto. Il motivo, nel suo insieme, doveva appartenere in origine ad una più ampia scena d'esequie, che era dipinta sulla parete posteriore interna della tomba<sup>38</sup>.

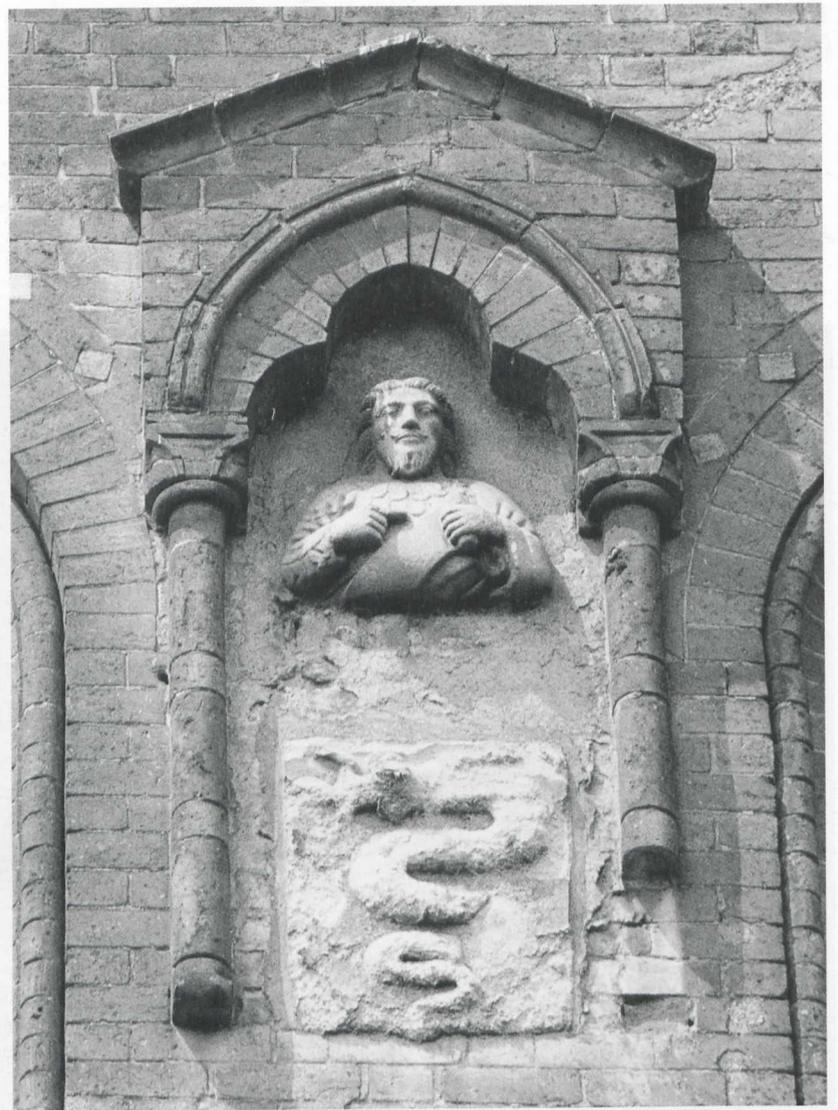
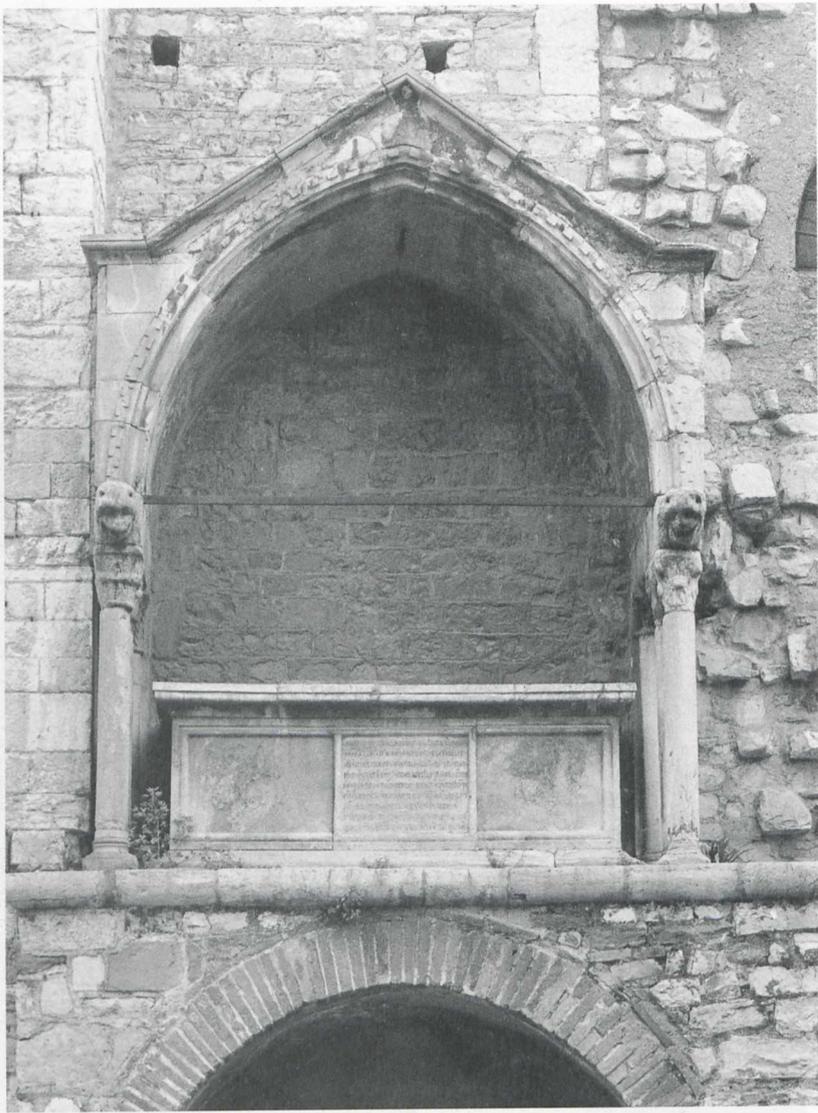
Il monumento funerario del cardinale Longhi è opera di uno scultore inserito nella tradizione dei maestri campioni<sup>39</sup>. Quest'affermazione è avvalorata non solo dallo stile della scultura, ma anche dalla struttura architettonica. Di quest'ultima la tomba di Giacomo Oldofredi (fig. 5) (morto nel 1325) ad Iseo (chiesa di Sant'Andrea) e quella di Lanfranco Suardi (fig. 4) (deceduto nel 1330) a Trescore Balneario (Oratorio Suardi) offrono esempi di raffronto<sup>40</sup>. La comparsa di elementi d'oltralpe nell'apparato figurativo del monumento del cardinale Longhi è di un certo interesse; e non solo la presenza del tema delle esequie che proviene dall'iconografia sepolcrale d'oltralpe, ma lo stesso motivo

3. Monumento funerario di Guglielmo Longhi, Bergamo, Santa Maria Maggiore.



4. Monumento funerario di Lanfranco Suardi. Trescore Balneario, Oratorio Suardi.





5. Monumento funerario di Giacomo Olofredi. Iseo Sant' Andrea.

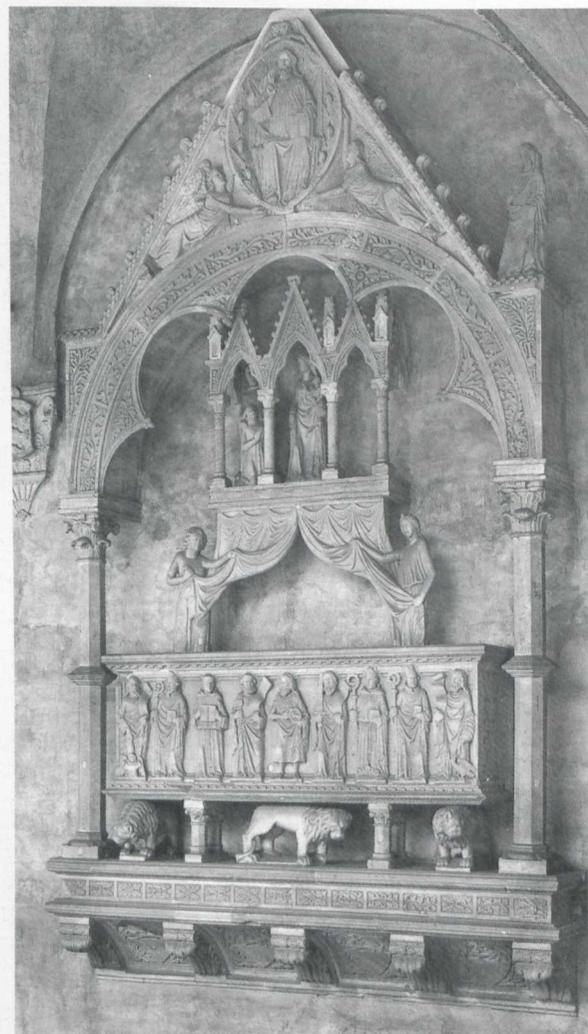
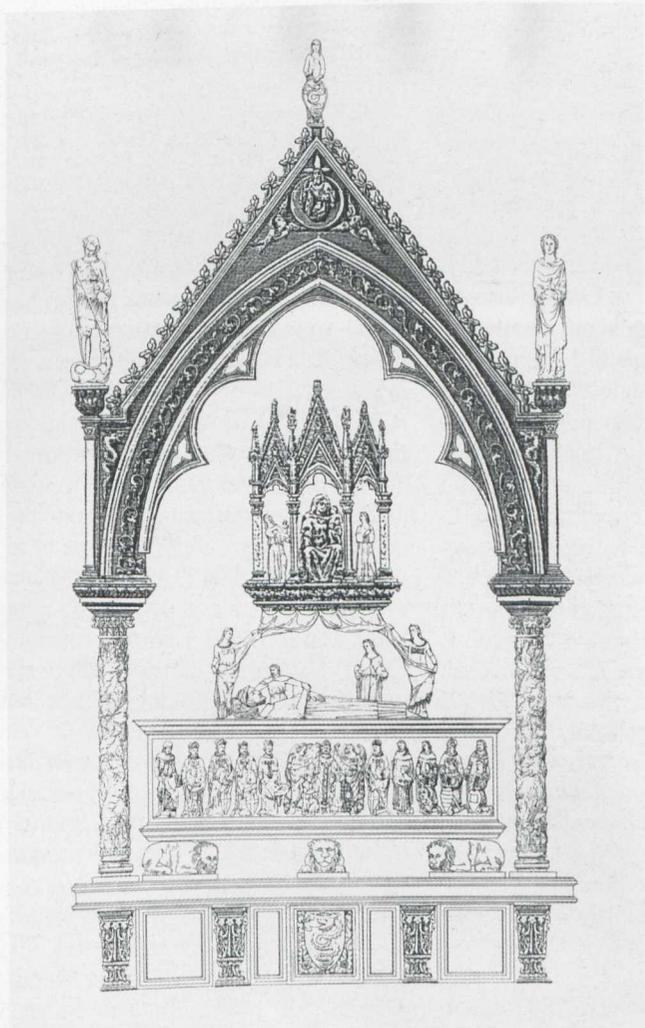
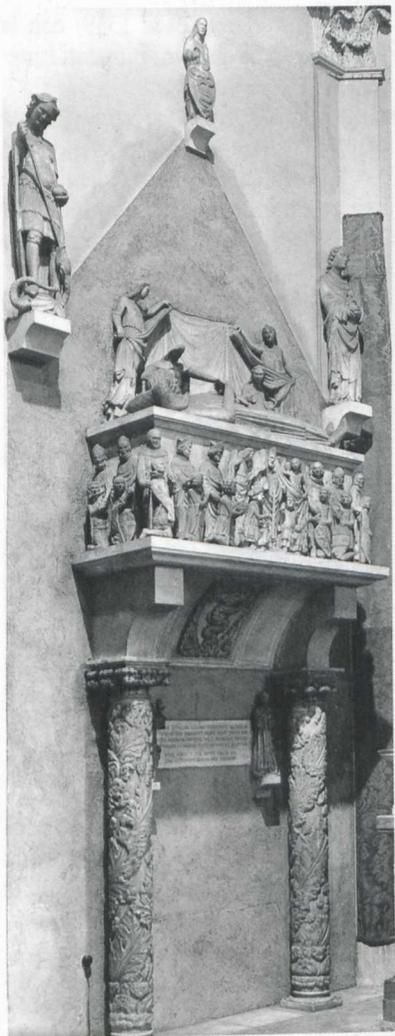
6. Monumento funerario di Alberico Suardi. Lurano, Villa Secco-Suardo (già a Bergamo, Santo Stefano).

7. Edicola con San Giovanni Battista. Milano, Sant'Eustorgio.

8. Giovanni di Balduccio, monumento funerario di Azzo Visconti. Milano, San Gottardo.

9. Monumento funerario di Azzo Visconti. Ricostruzione di P. Seiler e di H. Peuker.

10. Monumento funerario di Franchino Rusca. Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco (già a Como, San Francesco).



dei diaconi e degli angeli posti ai lati del feretro, pare essere di provenienza francese<sup>41</sup>.

Infine va menzionato in proposito il monumento funebre dell'arcivescovo di Genova, Jacopo da Voragine (morto nel 1299), di cui è conservata soltanto la scultura del corpo disteso. In questo caso non si tratta di un'opera ben inserita nella tradizione locale; perché essa in base ai caratteri stilistici, può essere messa in rapporto con la scultura pisana<sup>42</sup>. Per quanto riguarda poi i punti di contatto con i già citati monumenti di chierici, è degno di nota un comune motivo iconografico di provenienza transalpina: quello degli occhi aperti<sup>43</sup>.

Per riassumere, si può affermare che il monumento funebre di Ottone Visconti si inserisce in una tradizione tipica dell'Italia settentrionale, le cui caratteristiche fondamentali per i monumenti di chierici furono le seguenti: 1. Il prevalente orientamento del gusto fu verso sepolcri che la tradizione locale e regionale aveva stabilito<sup>44</sup>. 2. Furono utilizzati semplici sarcofagi a cassone o venne riprodotta l'antica forma ravennate. 3. Per i sarcofagi più 'raffinati' (quelli con figure scolpite) non furono sviluppate nuove forme, ma fu applicato lo schema della figura distesa e/o dell'ornato decorativo (ogni volta in maniera differente) al tipo di sarcofago tradizionale prescelto. 4. Occasionalmente si fece uso di elementi iconografici, provenienti dal repertorio dell'arte sepolcrale d'oltralpe, e che si erano diffusi attraverso la conoscenza diretta o indiretta (ad esempio, da tombe gotiche dell'Italia centrale) di monumenti funebri francesi o tedeschi. 5. Per lo più ci si accontentò del livello artistico spesso mediocre di scultori locali o provenienti dai territori dell'Italia settentrionale, il cui stile rimaneva legato al repertorio formale delle correnti stilistiche romaniche e goticizzanti.

All'erezione del monumento funebre in onore di Ottone Visconti seguì un periodo di circa quattro decenni, dal quale non ci sono pervenute altre tombe monumentali viscontee. Questo fatto non dipende dalla perdita completa di opere realizzate. Fu invece il lungo conflitto con la curia papale, che condusse alla scomunica di eminenti membri della famiglia e all'interdetto per la città di Milano, che produsse circostanze politiche poco favorevoli ai progetti di tombe monumentali. Esistono tuttavia alcune testimonianze architettoniche del mecenatismo visconteo in ambito sepolcrale.

Fin dal XIII secolo la chiesa dei domenicani milanesi, Sant'Eustorgio, fungeva da chiesa sepolcrale per i membri laici della dinastia dei Visconti. Basti ricordare che Matteo I (signore di Milano dal 1287 al 1302 e dal 1311 al 1322) finanziò, intorno al 1290, la costruzione della volta del transetto settentrionale e fece erigere le due cappelle confinanti, che più tardi servirono da luogo di sepoltura per il fratello Uberto III (morto nel 1315) e per i suoi successori<sup>45</sup>. Nel 1321 Bonacossa Borri, moglie di Matteo, fondò la cappella di San Tommaso d'Aquino situata nella navata di destra. Nella prima metà del XIV secolo vi furono sepolti oltre alla Bonacossa stessa, il figlio Stefano (morto nel 1327) e due figlie<sup>46</sup>. Matteo I (morto nel 1322) non poté essere seppellito in Sant'Eustorgio per via della scomunica pronunciata contro di lui. Le sue ossa furono tumulate di nascosto nella Canonica di Crescenzo e soltanto alcuni anni dopo, quando fu revocata la scomunica, furono traslate nel convento domenicano di Milano<sup>47</sup>. Galeazzo I (signore di Milano dal 1322 al 1327), che morì a Pescia nel 1328, un anno dopo il suo spodestamento per mano di Lodovico il Bavaro, anche lui scomunicato, fu invece sepolto in San Francesco a Lucca<sup>48</sup>.

Fino alla sospensione dell'interdetto decretato per la città di Milano – che avvenne all'inizio degli anni trenta del XIV secolo nel quadro dell'avvicinamento

politico avviato da Azzo Visconti (signore di Milano dal 1329 al 1339) con la curia che si trovava ad Avignone – non furono eretti grandiosi monumenti funebri<sup>49</sup>.

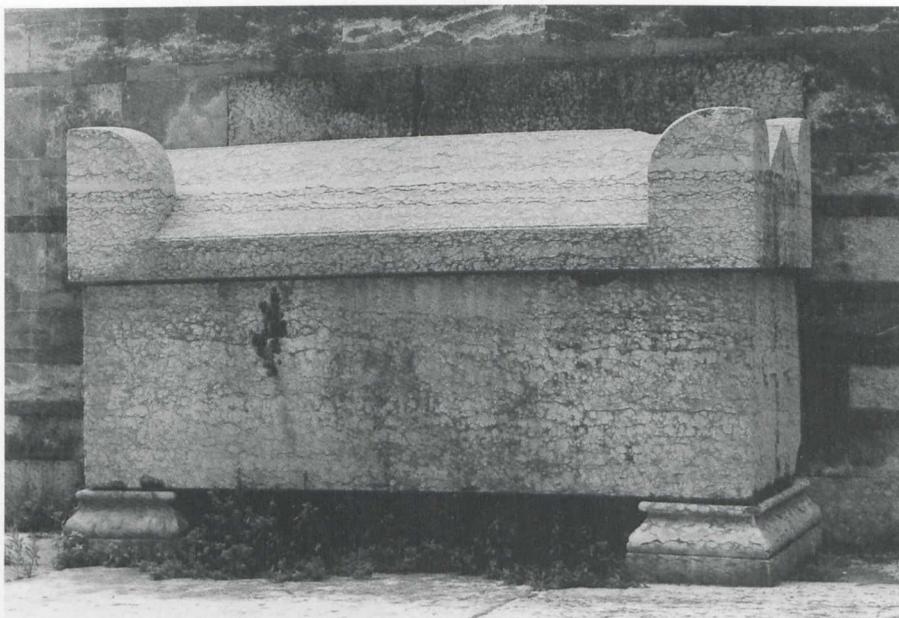
Anzi, per meglio dire: fatta eccezione per un busto di San Giovanni Battista (fig. 6), applicato sopra lo stemma dei Visconti all'esterno della cappella di San Tommaso, non si sono conservate sculture dell'inizio del XIV secolo realizzate per commissione dei Visconti. Il busto fornisce un indizio della continuità di orientamento locale della committenza viscontea<sup>50</sup>. Si tratta di opera mediocre di uno scultore ben inserito nella tradizione locale.

Per quanto riguarda i primi signori Scaligeri – nel periodo tra il 1260 ed il 1330 circa – sono conservati vari monumenti funebri. È utile premettere che per questa famiglia non vi fu, come per i Visconti, un conflitto politico che 'impedisce' la realizzazione di progetti di tombe monumentali.

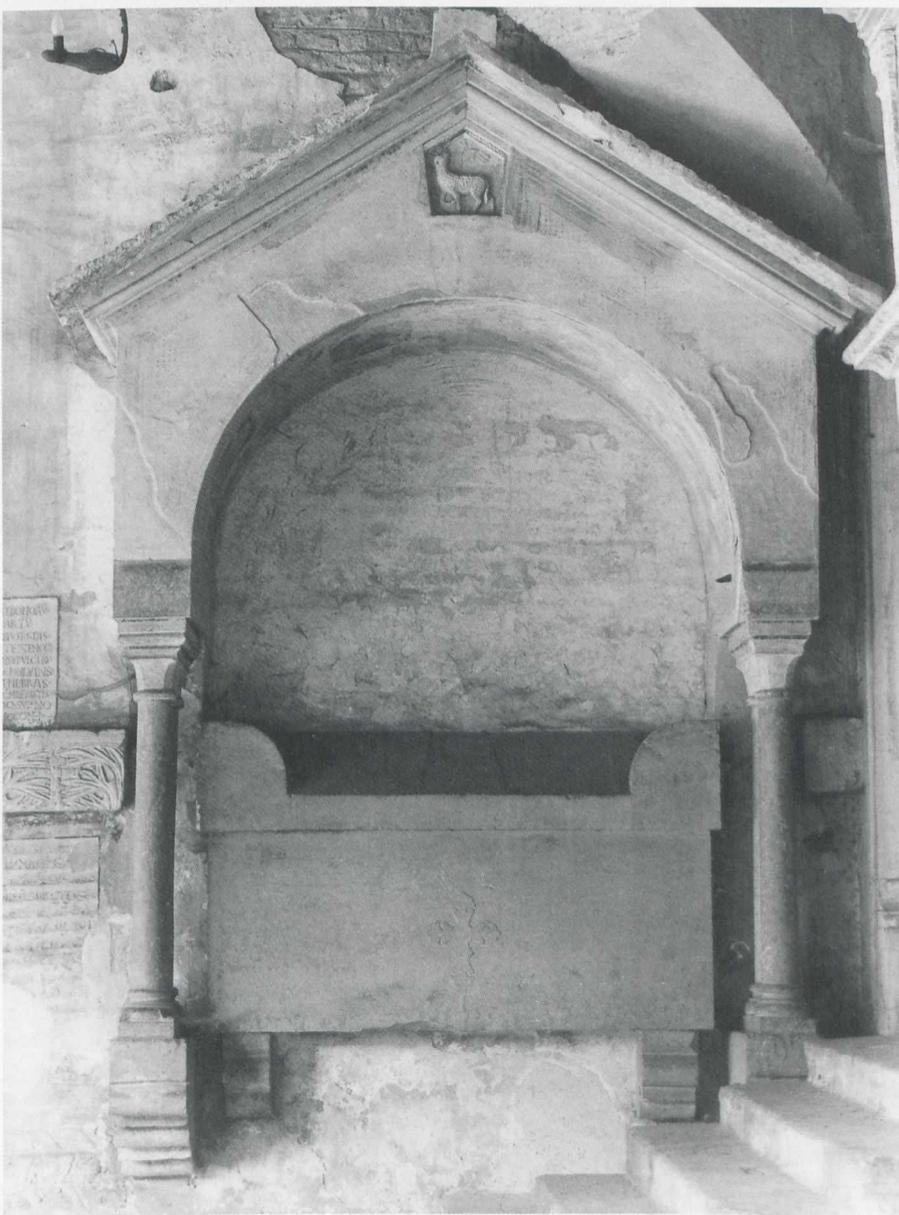
A partire dal XIII secolo, se non addirittura già dal XII secolo, Santa Maria Antica rappresentò il luogo tradizionale di sepoltura per tutti i rami familiari degli Scaligeri. Il primo monumento funebre è quello di Mastino I (podestà di Verona nel 1259, e capitano del Popolo dal 1262 al 1277)<sup>51</sup>. È rimasto solo il sarcofago (fig. 11) che – come anche le altre tombe monumentali del primo periodo scaligero – presenta l'antica forma ravennate. Esso doveva in origine costituire l'elemento centrale di una tomba a muro, situata accanto all'entrata laterale di Santa Maria Antica. L'edicola romanica fu smontata alla fine del XVIII secolo. Grosso modo, se ne può supporre una notevole corrispondenza con il monumento funerario di Giuseppe della Scala (morto nel 1313) che si trova nel chiostro di San Zeno a Verona<sup>52</sup>.

Seguirono all'inizio del XIV secolo altri tre sarcofagi che furono realizzati l'uno dopo l'altro, rispettivamente in occasione della morte di Alberto I (avvenuta nel 1301), di quella di Bartolomeo (morto nel 1304) e di quella di Alboino (decaduto nel 1311). Non si tratta comunque di monumenti funebri destinati ad una singola persona, ma sono sepolcri concepiti per un'intera famiglia. In origine erano allineati accanto al monumento di Mastino I a ridosso del muro perimetrale della chiesa, ma erano privi di edicola.

Intorno al 1330, sopra l'entrata laterale di Santa Maria Antica, fu eretto un monumento funebre a Cangrande I della Scala (morto nel 1329), che solo in parte corrisponde a quello oggi conservato (figg. 13, 14). La sovrastruttura che forma un tetto piramidale con la statua equestre ed il sarcofago con la figura giacente sono aggiunte successive. In base ad una serie di indizi, il sarcofago lavorato a rilievo che si trova nel cimitero sembra essere l'originale del monumento funebre a Cangrande I<sup>53</sup>. La prima versione di tale monumento è inserita nella tradizione locale. La sovrastruttura architettonica si distingue dalla tradizionale edicola romanica per due elementi: l'arco a tutto sesto, che fu sostituito da un arco a sesto acuto trilobato e la volta a botte, che fu trasformata in una volta a crociera costolonata con quattro vele. Questa versione goticizzata di edicola era già stata realizzata in precedenza a Verona: infatti, si incontra già nella tomba del Dussaimi a San Pietro Martire<sup>54</sup> (fig. 15). Gli elementi decorativi presenti nella versione originale del monumento funebre di Cangrande – ovvero i capitelli corinzi e l'ornamento con viticci sul frontone dell'arco, il fogliame sul coperchio del sarcofago, e le croci con racemi presenti sui lati corti del sarcofago – derivano dal tradizionale repertorio formale della scultura a rilievo del periodo romanico ed in parte anche di quello bizantino<sup>55</sup>. A differenza dei monumenti funebri dei primi Scaligeri si tratta di un monumento con elementi figurativi; gli

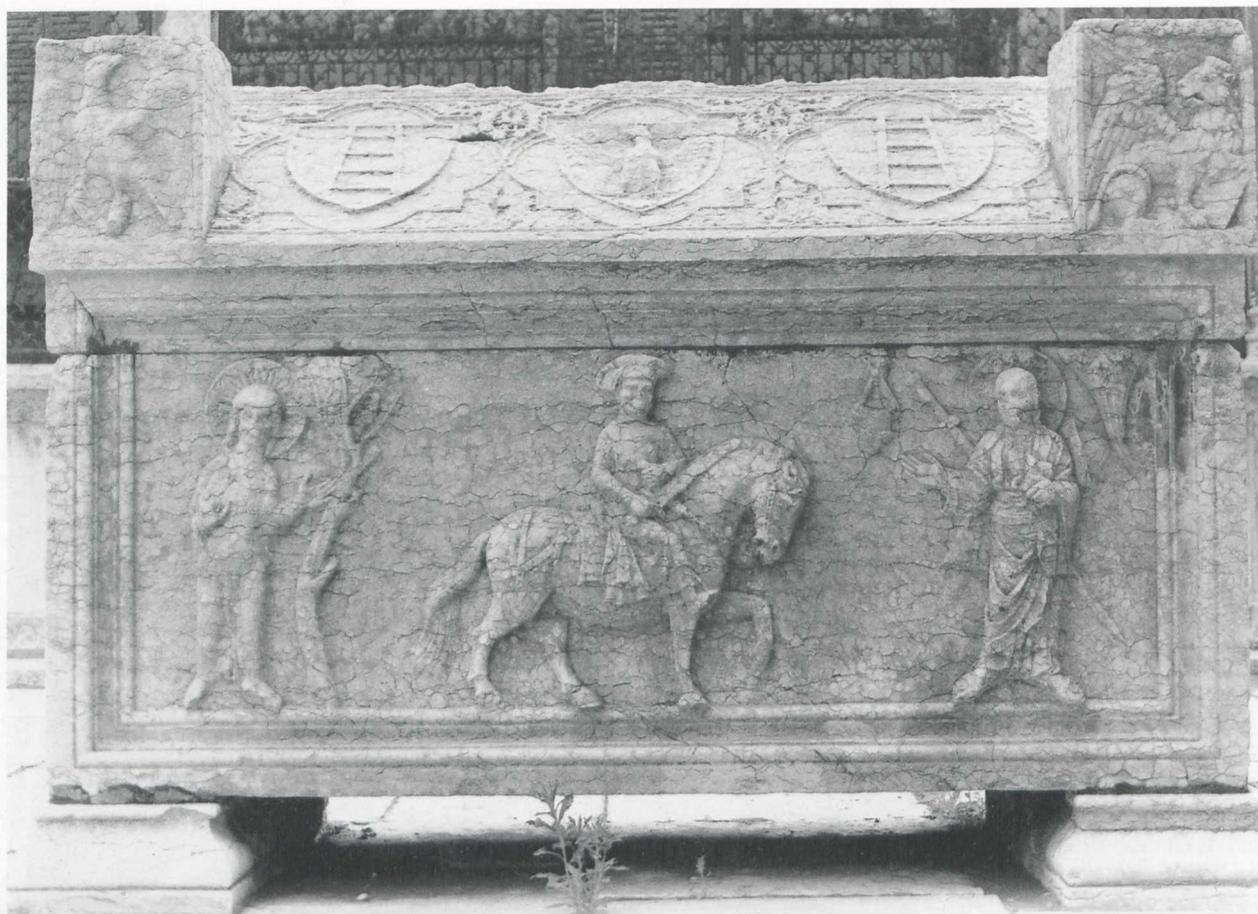


11. Sarcophago di Mastino I della Scala.  
Verona, Santa Maria Antica,  
cimitero degli Scaligeri.



12. Monumento funerario di Giuseppe  
della Scala. Verona, San Zeno, chiostro.

13. Sarcophago di Cangrande I della Scala.  
Verona, Santa Maria Antica,  
cimitero degli Scaligeri.



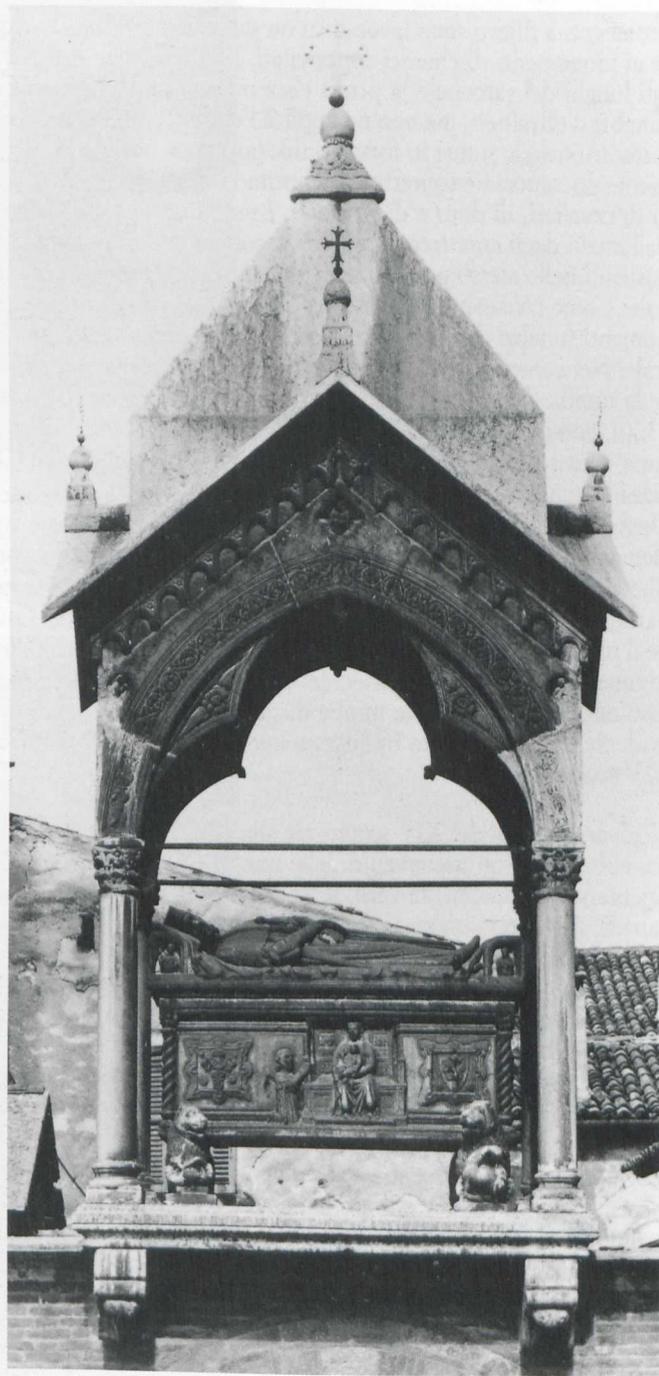
14. Sarcophago di Cangrande I della Scala.  
Verona, Santa Maria Antica,  
cimitero degli Scaligeri.



15. Monumento funerario Dussaimi.  
Verona, San Pietro Martire.



16. Monumento funerario di Guglielmo  
Castelbarco. Verona, Santa Anastasia.



ornamenti a rilievo sono lavorati su un sarcofago di forma ravennate, similmente ai monumenti di chierici sopra citati. La figura, che si trova su uno dei due lati lunghi del sarcofago, a prima vista ricorda i rilievi equestri dei monumenti funebri d'oltralpe<sup>56</sup>, ma non ne implica l'effettiva diretta conoscenza. Nell'Italia settentrionale le statue in formato ridotto di personaggi di rango sono ripetutamente documentate soprattutto nel primo trentennio del XIV secolo su sarcofagi di cavalieri, di dotti e di vescovi<sup>57</sup>. I monumenti degli Scaligeri, realizzati fin dall'inizio degli anni trenta del XIV secolo, non differiscono in fondo da quelli costruiti nello stesso periodo per i defunti del ceto elevato, sia locale che regionale. Come i Visconti a Milano, gli Scaligeri non si orientarono mai verso i monumenti funebri di stile gotico, propri delle regioni d'oltralpe o dell'Italia centrale. Nel contesto dell'arte sepolcrale veronese assume una posizione particolare la tomba (fig. 16) del feudatario trentino Guglielmo Castelbarco (morto nel 1320), uomo di fiducia della casa scaligera e uno dei più insigni mecenati di Verona<sup>58</sup>. La sovrastruttura architettonica corrisponde al tipo di baldacchino goticizzante e pertanto è affine al monumento funebre di Cangrande ed a quello del Dussaimi; tuttavia le sculture, che rappresentano personaggi o almeno singoli elementi ornamentali, hanno caratteri stilistici spiccatamente gotici. Va posta in rilievo soprattutto la monumentale figura giacente. Se dovesse risultare esatta la datazione finora accettata – intorno al 1320 – l'immagine del Castelbarco sarebbe il più antico esempio di ritratto di un laico giunto fino a noi in un monumento funebre dell'Italia settentrionale<sup>59</sup>. In generale questo tipo figurativo, già diffuso nel XIII secolo fra le tombe ducali d'oltralpe, compare in Italia in modo evidente e con una certa frequenza solo a partire dalla metà degli anni 30 del XIV secolo<sup>60</sup>.

Negli anni trenta del XIV secolo, sia alla corte di Milano che a quella di Verona, ebbe luogo un mutamento delle norme stilistiche. Invece di continuare ad orientarsi principalmente verso le tradizioni locali di impronta piuttosto conservatrice, si sviluppò un maggiore interesse per le tendenze gotiche dei centri artistici situati oltre i confini della regione. Nelle due città iniziò un processo di trasformazione in senso gotico dell'arte di corte, di cui furono protagonisti Azzo Visconti (signore di Milano dal 1329 al 1339) e Mastino II della Scala (signore di Verona dal 1329 al 1351).

Le opere architettoniche e figurative realizzate sotto Azzo Visconti sono per la maggior parte andate perdute. Tuttavia, un'idea seppure approssimativa delle dimensioni della sua attività di mecenate la offrono le notizie contenute nella *Biografia del Signore* redatta dal domenicano Galvano Fiamma. Al centro del mecenatismo di Azzo c'è il monumentale complesso di palazzi che si fece costruire come residenza signorile nei pressi del centro urbano. Ma egli diede inizio pure alla costruzione di una serie di edifici pubblici fra i quali è da ricordare la ricostruzione del campanile della cattedrale di Santa Maria Maggiore, sul cui lato frontale in seguito gli fu eretta una statua equestre dorata, forse per iniziativa dei suoi successori. Quanto Azzo abbia contribuito a dar lustro alla città di Milano per mezzo della sua committenza di arte 'straniera', è tangibile soprattutto nella pittura e nella scultura. A differenza dei suoi predecessori, non si accontentò delle prestazioni degli artisti locali, ma mise a frutto le sue relazioni transregionali per attirare alla corte dei Visconti artisti delle regioni confinanti. Gli artisti che giunsero a Milano e che vi svolsero un ruolo importante non venivano tuttavia d'oltralpe, ma dalla Toscana: intorno al 1335 il pittore fiorentino

Giotto e lo scultore pisano Giovanni di Balduccio entrarono al servizio dei Signori milanesi<sup>61</sup>.

Il fatto che proprio sotto Azzo prevalessero alla corte dei Visconti gli artisti toscani è generalmente ritenuto conseguenza di un suo gusto personale. In particolare, in base agli elementi toscani che si trovano nella biografia del Signore di Milano, appare ragionevole attribuirgli un certo legame personale con la cultura toscana<sup>62</sup>. Alla fine, però, rimane un fondo di incertezza. Non sono state tramandate notizie a lui contemporanee sui suoi gusti artistici. Inoltre, esistono alcuni indizi a favore dell'ipotesi che il cambiamento del corso artistico, imposto dal mecenatismo di Azzo, fosse finalizzato ad aumentare il suo prestigio come Signore, piuttosto che suggerito da una semplice preferenza personale.

Azzo Visconti si decise infatti per un mecenatismo dal profilo nuovo solo nel momento in cui ottenne i primi successi politici e poté registrare un notevole aumento del suo potere<sup>63</sup>. Egli cercò di mostrare nel modo più evidente e con mezzi adeguati il nuovo rango politico della Signoria milanese. I suoi sforzi trovarono eco ed ebbero legittimità nelle argomentazioni di Galvano Fiamma, uomo vicino ai Visconti, il quale – appellandosi ad Aristotele – valutò nella sua cronaca il mecenatismo di Azzo come espressione della virtuosa *magnificentia* signorile<sup>64</sup>. Metro delle pretese artistiche raggiunte dalla «committenza viscontea» sotto Azzo sono alcuni paragoni che il cronista fa con personaggi di vario rango: egli ripetutamente commisura le molteplici espressioni della *magnificentia* dei Visconti con quelle del dominio regale, attribuendo in tal modo alla corte milanese una pretesa di legittima affermazione che supera i confini regionali<sup>65</sup>.

Tale pretesa non si conciliava bene con le prestazioni mediocri degli artisti locali e conservatori, dato che presso le principali corti europee erano *en vogue* correnti artistiche gotiche. Non sorprende quindi che proprio sotto la Signoria di Azzo si siano iniziate a produrre alla corte di Milano opere influenzate dall'arte gotica.

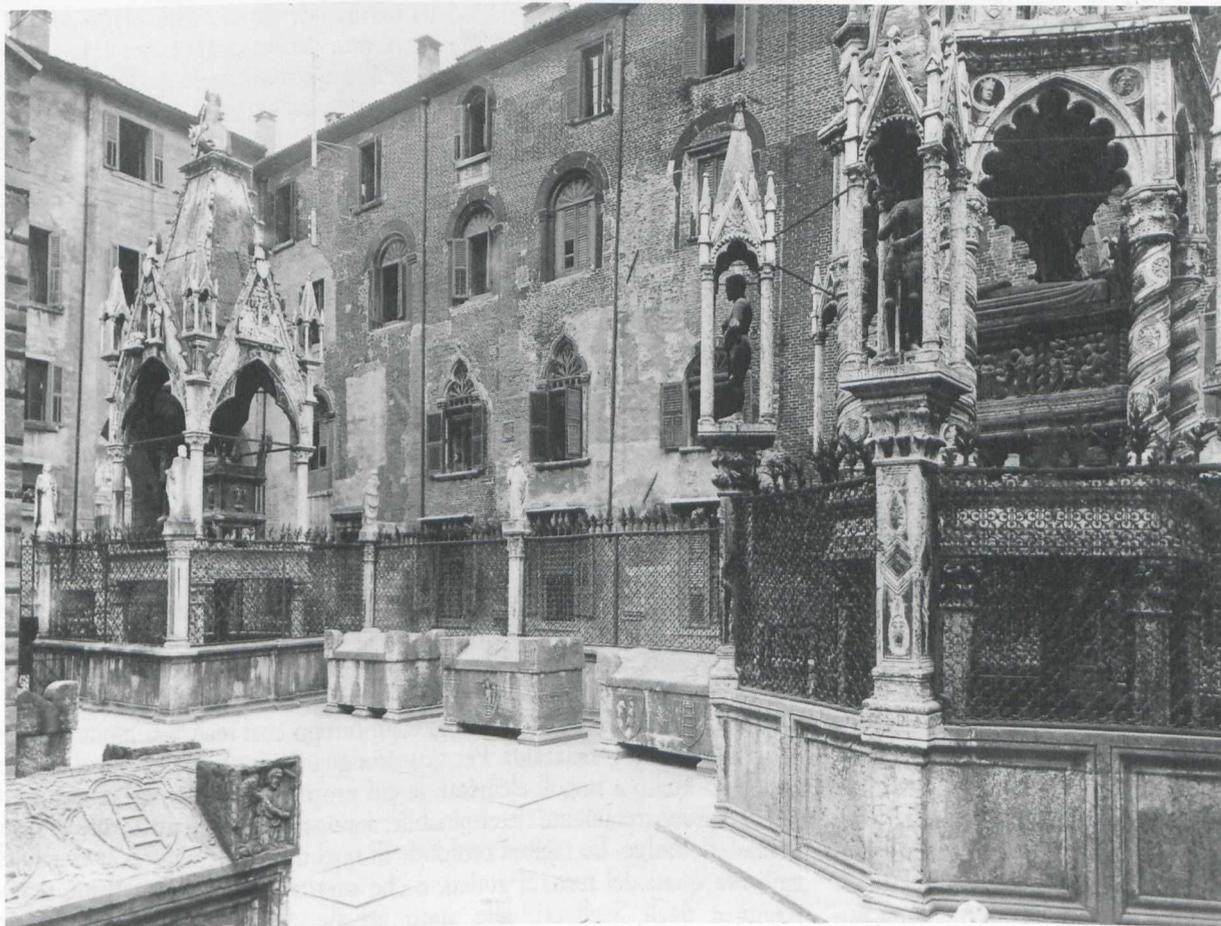
La scelta di una ben precisa corrente gotica, guidata dalle ambizioni per il prestigio cortese, non implica necessariamente che prevalga il gusto personale. Neanche nel caso di Azzo. Infatti le prestazioni dei principali artisti toscani avevano già ottenuto, alla corte reale angioina a Napoli come anche presso la curia papale ad Avignone, particolari attestati di stima. La buona reputazione della quale godeva l'arte toscana nell'ambiente di corte sarà stata per Azzo sufficiente motivo di attrazione.

Nell'ambito dell'arte sepolcrale l'aumentata pretesa di prestigio della Signoria milanese è riconoscibile già dalla predilezione per esclusivi luoghi di sepoltura. Con il riavvicinamento politico di Azzo alla curia papale di Avignone si ristabilirono le condizioni che avrebbero permesso la costruzione di tombe monumentali. Così, la chiesa domenicana di Sant'Eustorgio continuò a rimanere la principale chiesa sepolcrale di tutti i Visconti, ma sia la madre di Azzo che lui stesso non la elessero più come luogo di sepoltura. Sua madre, Beatrice d'Este (morta nel 1334) fu sepolta nella cappella del coro maggiore di San Francesco a Milano in una tomba a muro marmorea<sup>66</sup>, ed egli stesso inaugurò la cappella di San Gottardo, posta dentro la sua residenza, come un luogo separato di sepoltura signorile. Alcuni anni dopo la sua morte gli fu eretto un monumento funebre sulla parete sinistra dell'abside che si trova di lato e un po' avanti all'altare<sup>67</sup>. Questo monumento, come probabilmente anche quello di Beatrice d'Este, furono eseguiti da Giovanni di Balduccio assieme alla sua bottega (figg. 8, 9)<sup>68</sup>.



17. Arche Scaligere.  
Verona, Santa Maria Antica.

18. Arche Scaligere.  
Verona, Santa Maria Antica.



Il monumento funebre di Azzo ci permette di illustrare con indizi concreti che la scelta di uno scultore toscano dovette essere principalmente suggerita da una questione di prestigio. I cenni del Fiamma a proposito della posizione quasi regale della casata signorile di Milano riguardano anche l'ambito sepolcrale. Secondo il cronista, infatti, la sontuosità dei funerali di Azzo superò quella delle esequie di re ed imperatori<sup>69</sup>. Così pare non essere un caso il fatto che il monumento funebre eretto per il Signore milanese presenti un ricchissimo apparato decorativo, paragonabile a quello della tomba dell'imperatore Enrico VII nel duomo di Pisa, alla quale si richiama direttamente, come fa supporre in particolare l'uso delle colonne con racemi<sup>70</sup>. Alla corte di Milano, tuttavia, non si badava solo allo sfarzo gotico dei monumenti funebri toscani<sup>71</sup>. La concezione generale del monumento di Azzo palesa uno studio attento dei contenuti iconografici dei monumenti, sepolcrali e no, dell'arte pubblica nei comuni toscani. Le formule iconografiche del fregio a rilievo sulla parte anteriore del sarcofago appartengono infatti alla tradizione dell'arte figurativa pubblica nei comuni toscani<sup>72</sup>: si tratta di una rappresentazione di omaggi politici, in cui sant'Ambrogio assurge a protettore dell'intero territorio sotto il dominio della Signoria viscontea.

Mentre nelle altre città dell'Italia settentrionale l'invito a scultori toscani rimase limitato alla realizzazione di pochi progetti isolati, la serie di progetti per monumenti funebri e per sculture varie, avviata da Azzo Visconti, procurò all'arte di Giovanni di Balduccio una risonanza molto estesa, che determinò in modo duraturo alla corte di Milano quella svolta stilistica verso l'arte gotica già iniziata anche in altri ambiti. Per cui, non solo gli scultori lombardi attivi sotto la guida ed il controllo di Giovanni di Balduccio si videro indotti ad assumere il repertorio di forme gotiche, ma anche i maestri campionesi, che lavoravano per proprio conto, reagirono alla pesante concorrenza aderendo alla nuova tendenza gotica elaborando senza controllo alcuno le forme gotiche sì da creare una corrente stilistica più o meno autonoma (e a volte bizzarra). A questo contesto appartengono sia quelle sculture nelle quali, in base a vaghi riferimenti, si è occasionalmente creduto di riconoscere influssi d'oltralpe, – come le sculture della Loggia degli Osii a Milano<sup>73</sup> e quelle del battistero a Bergamo<sup>74</sup> – sia pure opere quali il monumento funerario per il Signore di Como, Franchino Rusca (morto nel 1339; Milano, Musei Civici del Castello Sforzesco, già nella chiesa di San Francesco a Como: fig. 10)<sup>75</sup>.

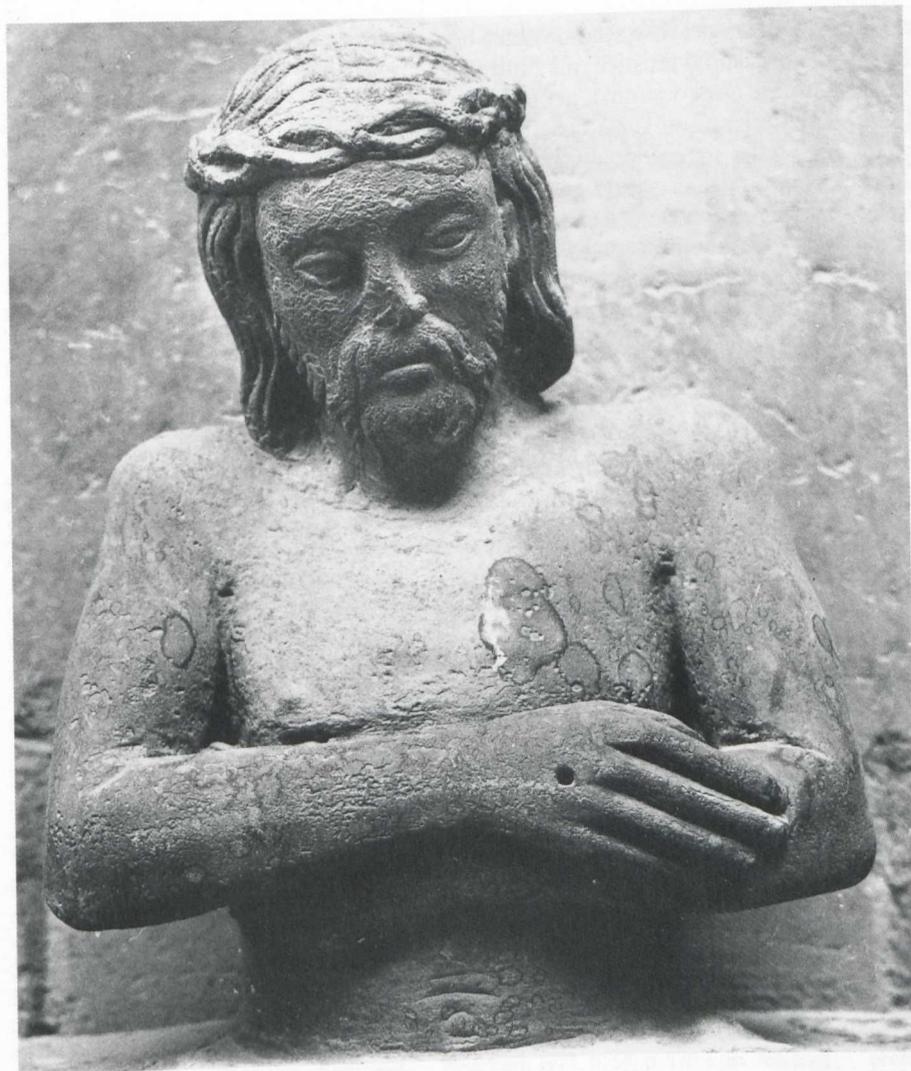
Mastino II della Scala svolse a Verona una funzione di mecenate paragonabile a quella di Azzo Visconti a Milano<sup>76</sup>. Nasce il sospetto che i due Signori si facessero concorrenza non solo sul piano politico e militare, ma anche come mecenati<sup>77</sup>. Con Mastino il dominio della signoria scaligera raggiunse la sua massima estensione territoriale. Già il suo predecessore Cangrande I aveva conquistato l'intera marca trevigiana. Nei primi anni della sua Signoria, Mastino riuscì ad impadronirsi in Lombardia di Brescia, in Emilia di Parma ed in Toscana di Lucca<sup>78</sup>. Non sorprende quindi, che anche in questo caso i cronisti contemporanei paragonino gli Scaligeri a sovrani di rango regale. Essi fanno riferimento non solo alla dispendiosa 'amministrazione' della sua corte o alle entrate provenienti dalle tasse, che erano paragonabili a quelle del re di Francia. Alcuni cronisti sostengono addirittura che il Signore di Verona avesse intenzione di farsi incoronare re della Lombardia<sup>79</sup>.

Come Azzo Visconti, anche Mastino II cercò di porre di fronte allo sguardo di tutti il suo potere quasi regale, con la sua attività di mecenate. L'Anonimo Ro-

mano, che riporta nel dettaglio le *magnificenze* del Signore veronese, ricorda in modo esplicito l'intreccio di motivazioni tra mecenatismo e pretese di prestigio signorile. Menziona soprattutto lo smisurato progetto di costruzione di una residenza<sup>80</sup>, ma alla fine dell'esposizione rimanda al monumento funebre di Mastino<sup>81</sup>. Mastino non si occupò soltanto della propria tomba. Sotto la sua Signoria fu intrapresa la vasta progettazione artistica del cimitero di Santa Maria Antica, situato nei confini della residenza scaligera, che doveva costituire un complesso tombale, in stile gotico, finalizzato alla glorificazione politica e dinastica<sup>82</sup>. Il progetto comprendeva un'elaborata ristrutturazione del monumento funebre a Cangrande, l'erezione della tomba per Mastino II e, per recinzione del cimitero, un muro coronato di statue<sup>83</sup>. Questo progetto determinò il repentino cambio di interessi della corte veronese verso il fasto dei monumenti funebri gotici (come avvenne nello stesso periodo a Milano). La tomba di Mastino II – con le sue sculture a rilievo, le figure a tutto tondo, i frontoni a ghimberga ed i pinnacoli figurati – segna in pieno la cesura stilistica rispetto alla tradizione locale delle tombe romaniche o goticizzanti. Anche alla corte veronese non si seguivano i canoni stilistici delle tombe d'oltralpe. Elementi iconografici ed architettonico-decorativi indicano che furono le monumentali tombe gotiche degli scultori toscani a porsi come modello di riferimento<sup>84</sup>. Le condizioni preesistenti del cimitero, tuttavia, resero necessari adattamenti e soluzioni diverse. Così, la scarsa altezza del muro esterno della navata laterale di Santa Maria Antica fa escludere a priori che Mastino II potesse aver pensato seriamente di farsi erigere una tomba monumentale a muro di tipo toscano, come quella di Azzo Visconti. Inoltre, a differenza della metropoli lombarda, Verona commissionò l'opera ad uno scultore dell'alta Italia. Il cosiddetto Maestro delle Arche Scaligere risolse in modo originale il compito assegnatogli, creando un canone di stile sincretistico, in quanto combinò elementi formali ed iconografici di provenienza sia locale che straniera, applicandolo non solo alla ristrutturazione del monumento funebre a Cangrande, ma anche alla costruzione *ex-novo* della tomba per Mastino II<sup>85</sup> (figg. 17, 18). La committenza di Mastino II non stimolò in modo diretto l'accettazione del gotico d'oltralpe anche se svolse un certo ruolo, seppure modesto, in quella direzione. È evidente che al Maestro delle Arche Scaligere non erano note solamente le sculture toscane e quelle dell'Italia settentrionale, ma anche opere d'oltralpe. Infatti, due aspetti iconografici presenti sul monumento funebre a Cangrande sono di sicura provenienza transalpina: il sorriso gotico della statua equestre di Cangrande ed il repertorio iconografico dell'Ecce Homo – posto al centro della parte anteriore del sarcofago – derivano dalla scultura della Germania meridionale (figg. 19, 20)<sup>86</sup>.

Riassumendo, si può osservare che, nel periodo tra il 1260 e la prima metà del Trecento, si distinguono nettamente due fasi di committenza sepolcrale a Milano ed a Verona, nelle quali l'arte gotica straniera fu accolta con diversa intensità. Nel periodo tra il 1260 ed il 1330 circa, l'orientamento del gusto seguì in prevalenza le tradizioni locali e regionali: furono così realizzati monumenti funebri romanici e goticizzanti. Per quanto riguarda questi ultimi, l'uso di forme gotiche si limitò a singoli elementi, la cui provenienza nella maggior parte dei casi non è concretamente determinabile; sono scarsi gli indizi a favore di diretti influssi d'oltralpe. Le ragioni profonde di quel decennale conservatorismo, che ignorava quasi del tutto il gotico, e che caratterizzò il mecenatismo dei Visconti e degli Scaligeri, allo stato attuale della conoscenza rimangono

19. Monumento funerario di Cangrande I della Scala, particolare con il Cristo passo. Verona, Santa Maria Antica, cimitero degli Scaligeri.



20. Monumento funerario di Cangrande I della Scala, particolare della statua equestre. Verona, Santa Maria Antica, cimitero degli Scaligeri.



oscare<sup>87</sup>. Negli anni trenta del XIV secolo, a causa delle accresciute ambizioni delle due Signorie, ebbe inizio un processo di trasformazione del gusto artistico presso le due corti che le condusse ad accettare dall'estero lo stile gotico dell'arte funeraria. Anche in questa fase gotica, tuttavia, i rapporti transalpini ebbero un ruolo soltanto marginale, dato che entrambe le corti attribuirono la funzione di *exemplar monumenti* ai monumenti funerari realizzati da scultori toscani. Non è da escludere che abbia prevalso questa preferenza per il solo fatto che risultava più facile lo scambio con i centri artistici toscani. Le distanze con i centri d'oltralpe erano di gran lunga maggiori e non sempre facilmente superabili. Non esistevano città o corti vicine ai confini settentrionali che ospitassero opere artistiche di qualità elevata nel tipico stile gotico d'oltralpe. È vero che nei primi del Trecento le due Signorie avevano esteso il loro dominio su territori molto a nord, ma questi erano di gran lunga più distanti dalle aree dove aveva trovato diffusione l'arte gotica, di quanto non possa apparire a prima vista. La vicinanza delle regioni ai confini settentrionali – quali il Ticino<sup>88</sup> ed il Tirolo<sup>89</sup> – non comportò affatto un contatto diretto con il gotico transalpino, la cui espansione e diffusione raggiunse queste regioni non prima

della metà del XIV secolo<sup>90</sup>. Esse non costituirono dunque una zona di immediato scambio artistico, ma piuttosto agirono quasi da cuscinetto distanziante. Già per questo motivo, nei primi anni del XIV secolo, le correnti gotiche che caratterizzavano l'arte delle città toscane erano più alla portata dei mecenati dell'Italia settentrionale. L'alto contributo che la scultura toscana fornì allo sviluppo della scultura gotica – messo in evidenza dalla letteratura storico-artistica meno recente e specialmente da quella immersa nella tradizione del Vasari – rimane un aspetto centrale, che necessita ulteriori approfondimenti: e ciò nonostante gli avvertimenti dei critici contro qualsiasi pregiudizio toscano sulla questione degli influssi esterni in questa regione<sup>91</sup>. Fenomeni di acquisizione dell'arte sepolcrale toscana sono presenti non solo a Milano ed a Verona, ma anche in altre città dell'Italia settentrionale. Si tratta di fenomeni ben più comprensibili di un'eventuale acquisizione diretta della scultura d'oltralpe: quest'ultimo essendo un evento spesso supposto – più sulla base di tradizionali teoremi (che necessitano di revisione) che non di un attento esame degli elementi dell'arte francese e tedesca<sup>92</sup> – ma raramente dimostrato nella letteratura storico-artistica.

<sup>1</sup> Per una visione d'assieme del materiale sul mecenatismo visconteo, cfr.: *I Visconti a Milano*. Testi di M. Bellonci, G. A. Dell'Acqua, C. Perogalli, Milano 1977. Per il mecenatismo tardomedievale in Italia in generale, cfr.: J. Larner, *Culture and Society in Italy, 1290-1420*, London 1971.

<sup>2</sup> G. Soldi Rondinini, *Le vie transalpine del commercio milanese dal sec. XIII al XV, in Felix olim Lombardia. Studi di storia padana dedicati dagli allievi a G. Martini*, Milano 1978, pp. 343-484; L. Frangioni, *Milano e le sue strade. Costi di trasporto e vie di commercio dei prodotti milanesi alla fine del Trecento*, Bologna 1983; P. Ugolini, *La formazione del sistema territoriale e urbano della Valle Padana, in Storia d'Italia*. Annali 8, Insestimenti e territorio, a cura di C. De Seta, Torino 1985, pp. 159-240; J.F. Bergier, *Le trafic à travers les Alpes et les liaisons transalpines du haut Moyen Age au XVII siècle*, in *Le Alpi e l'Europa*, Atti del Congresso omonimo, Milano 4-9 ottobre 1973, I-V, Bari 1975, III. Economia e transiti, pp. 1-72, p. 2 «(...) ce n'est pas le moindre paradoxe des Alpes, que cette formidable chaîne de montagnes n'a jamais constitué une barrière insurmontable, mais bien plutôt un lien entre l'Orient et l'Occident, le Midi et le Nord, une zone de contact, un carrefour des économies comme des idées et des formes».

<sup>3</sup> Osservazioni relative p.es. si trovano già in B. Riehl, *Deutsche und italienische Kunstcharaktere*, Frankfurt a. Main 1893, pp. 61-89, soprattutto p. 80, cfr. anche H. Keller, *Die Kunstlandschaften Italiens*, I-II, München 1960, 1983<sup>2</sup>, II., pp. 624 segg. Per la problematica dei diversi «paesaggi artistici» nell'Italia settentrionale, cfr. inoltre: H. Lehmann, *Zur Problematik der Abgrenzung von «Kunstlandschaften» dargestellt am Beispiel der Po-Ebene*, in «Erdkunde» XV, 1961, pp. 249-264; H. Keller, *Italien und die Welt der höfischen Gotik*, «Sitzungsberichte der wissenschaftlichen Gesellschaft an der Johann Wolfgang von Goethe Universität», Frankfurt/Main, vol. 3, anno 1964, nota 4, Wiesbaden 1967; E. Castelnuovo, *Le Alpi crocevia e punto d'incontro delle tendenze artistiche nel XV secolo*, in «Ricerche di Storia dell'arte» 9, 1978-79, pp. 5-12; E. Castelnuovo, *Pour une histoire dynamique des arts dans la région alpine au Moyen age*, in «Schweizerische Zeitschrift für Geschichte» 29, 1979, I, pp. 265-286; H. Keller, *Südtirol - Kunstlandschaft oder Pass- und Strassen-land* («Sitzungsberichte der wissenschaftlichen. Gesellschaft an der Johann Wolfgang von Goethe Universität» Frankfurt am Main, vol. XXIII, 3 Stuttgart 1987.

<sup>4</sup> F. Cognasso, *L'unificazione della Lombardia sotto Milano*, in *Storia di Milano V*, 1955, pp. 1-567; F. Trautz, *Die Reichsgewalt in Italien im Spätmittelalter*, in «Heidelberger Jahrbücher» VII, 1963, pp. 45-81; J. Riedmann, *Gli Scaligeri*, Catalogo della mostra storico-documentaria allestita dal Museo di Castelvecchio di Verona (giugno-novembre 1988), a cura di G.M. Varanini, Verona 1988, pp. 25-33 e G.M. Varanini, *Gli Scaligeri, il ceto dirigente veronese, l'élite «internazionale»*, ibid. pp. 113-124.

<sup>5</sup> C. Cipolla/F. Pellegrini, *Poesie minori riguardanti gli Scaligeri*, in «Bollettino dell'Istituto Storico Italiano» 24, 1902, pp. 5-206, p. 52; G.P. Marchi, «Valore e cortesia»: *l'immagine di Verona e della corte scaligera nella letteratura e nella memoria storica*, in *Gli Scaligeri*, pp. 485-496, p. 495.

<sup>6</sup> P. Meyer, *De l'expansion de la langue française en Italie pendant le moyen-âge*, in *Atti del Congresso Internazionale di Scienze storiche* (Roma, 1-9 aprile 1903), IV. Atti della Sezione III. Storia delle Letterature, Roma 1904, pp. 61-104; G. Folena, *Tradizioni e cultura trobadorica nelle corti e nelle città venete*, in *Storia della cultura veneta*. I. Dalle origini al Trecento, Vicenza 1976, pp. 453-562, L. Renzi, *Il francese come lingua letteraria e il franco-lombardo. L'epoca carolingia nel Veneto*, ibid. pp. 563-589. Per un breve sommario cfr. W.Th. Elwert, *Die italienische Literatur des Mittelalters*, München 1980, pp. 11 segg. e pp. 70 segg.

<sup>7</sup> R. Léjeune - J. Stiennon, *La légende arthurienne dans la sculpture de la Cathédrale de Modène*, in «Cahiers de civilisation médiévale» 6, 1963, pp. 281 segg.; R. Léjeune - J. Stiennon, *The Legend of Roland in the Middle Ages*, I, New York 1971, p. 64, p. 170 e pp. 366 segg.; M. Catalano, *Le effigie di Orlando e Uliviero sul Duomo di Verona*, in «Studi medievali» 3, 1930, pp. 305 segg.; per Cremona cfr. M. Dachs, *Zur Illustration des höfischen Romans in Italien*, in «Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte» 42, 1989, pp. 133-154, p. 137 nota 21

<sup>8</sup> In proposito cfr. J. Woods-Marsden, *The Gonzaga of Mantova and Pisanello's Arthurian Frescoes*, Princeton 1988.

<sup>9</sup> J.von Schlosser, *Ein veronesisches Bilderbuch und die höfische Kunst des XIV Jahrhunderts*, in «Jahrbuch der Kunstsammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses» 16, 1895, pp. 144-230, in part. pp. 156 segg.; P.Toesca, *La pittura e la miniatura nella Lombardia*, Torino 1987, pp. 79 segg.

<sup>10</sup> La testimonianza principale di una commissione pittorica risalente al primo periodo del

dominio visconteo è costituita dal ciclo (figurativo) storico della rocca di Angera (cfr. bibliografia citata nella nota 19). Nell'ambito della miniatura va menzionato soprattutto il manoscritto illustrato del romanzo di Tristano (Parigi, B.N., ms Français 755F, circa 1320-30), cfr. E. Pellegrin, *La Bibliothèque des Visconti et des Sforza ducs de Milan au XVe siècle*, Paris 1955 (supplemento 1969), p. 283; F.Avril, Alcuni codici milanesi anteriori al 1388, in *Il millennio ambrosiano*, III. *La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 104-109. Un mecenatismo di maggiori dimensioni nell'ambito di codici di lusso illuminati si osserva presso i Visconti soltanto a partire dagli anni sessanta del 1300, cfr. K.Sutton, *Codici di lusso a Milano: gli esordi* in Bertelli, *Il millennio cit.*, 1989, pp. 110-139. Per quanto riguarda i primi Scaligeri non sono conservate pitture di tipo profano e nell'ambito della pittura religiosa può essere indicato soltanto l'affresco appartenente in origine al monumento funerario di Giuseppe della Scala (Verona, San Zenò), sul quale cfr. la bibliografia citata nella nota 52. Nei dipinti contemporanei realizzati nell'ambiente delle corti, le ricerche occasionalmente hanno presentato indizi di un influsso gotico d'oltralpe. Non si constata tuttavia una accentuata tendenza ad accogliere l'arte transalpina. Nel primo Trecento si manifestarono soprattutto ed in svariati modi le infiltrazioni stilistiche della pittura di Giotto.

<sup>11</sup> Fino al Trecento inoltrato - quando a Verona furono costruite chiese degli ordini mendicanti in stile gotico anche con il loro supporto finanziario - gli Scaligeri si fecero erigere palazzi secondo i canoni architettonici romanici, propri della tradizione locale e regionale. Vedi soprattutto G. Sandri, *I palazzi scaligeri di S. Maria Antica*, in *Il palazzo della provincia di Verona*, Verona 1931, pp. 3-31, e recentemente P.J.Hudson, *Il palazzo Scaligero di S. Maria Antica*, in *Gli Scaligeri*, cit. 1988, pp. 225-235 (con ulteriori cenni bibliografici). A Milano i palazzi dei primi Visconti possedevano già elementi gotici, limitati tuttavia sostanzialmente ad un apparato formale radicato nella tradizione dell'architettura gotica lombarda del Duecento. Cfr. A.M.Romanini, *L'architettura gotica in Lombardia*, I-II, Milano 1964, pp. 186 e segg., pp. 233 e segg. e pp. 281 e segg.

<sup>12</sup> Esempi di scultura toscana, realizzati tra il 1260 ed il 1350 nell'Italia settentrionale, si trovano a Bologna, Cremona, Genova, Milano, Padova, Venezia. Bologna, S. Domenico, Arca di S. Domenico (1264-67), cfr. J. Pope-Hen-

nessy, *Italian Gothic Sculpture*, New York 1985, p. 181, Padova, Cappella Scrovegni, Madonna con Bambino e due angeli di Giovanni Pisano (1306 circa), cfr. Pope-Hennessy, *Italian Gothic*, cit. 1985, p. 175; Venezia, S. Simone grande, monumento funebre di S.Simeone cfr. Wolters, *La scultura veneziana gotica (1300-1460)*, Venezia 1976, pp. 152-153, Cat. 12; Madonna col Bambino, Sant'Imerio e Sant'Omobono sulla facciata del duomo di Cremona, cfr. G. Previtali, *Alcune opere «fuori contesto»: il caso di Marco Romano*, in «Bollettino d'arte» 22, 1983, pp. 43-68, pp. 43 e segg.; frammenti di una pala marmorea, già in San Domenico a Bologna, realizzata da Giovanni di Balduccio all'inizio degli anni trenta del XIV secolo, cfr. R. Grandi, *I Monumenti dei Dottori e la Scultura a Bologna (1267-1348)*, Bologna 1982, pp. 141-143, Cat. 23; frammenti del monumento funerario del cardinale Luca Fieschi (morto nel 1336 ad Avignone), cfr. M. Seidel, *Studien zu Giovanni di Balduccio und Tino di Camaino*, in «Städel Jahrbuch», NF, 5 1975, pp. 37-84, pp. 41 e segg.; secondo Kreytenberg le origini dello scultore vanno cercate nell'ambito della scultura romana, cfr. G. Kreytenberg, *Das Marmorbildwerk der Fundatrix Eitalensis und die Pisaner Skulptur zur Zeit Ludwigs des Bayern*, in *Katalog Wittelsbach und Bayern I,1, Die Zeit der frühen Herzöge. Von Otto I. zu Ludwig dem Bayern. Beiträge zur Bayerischen Geschichte und Kunst*, a cura di H. Glaser, München-Zürich 1980, pp. 445-452, 449; monumento funerario di Taddeo Pepoli (morto nel 1347), cfr. F. Negri Arnoldi, *Sulla paternità di un ignoto monumento in Campania e di un noto sepolcro bolognese*, in *Skulptur und Grabmal des Spätmittelalters in Rom und Italien*. Atti del congresso «Scultura e Monumento Sepolcrale del tardo Medioevo a Roma e in Italia (Roma 4-6 luglio 1985)» a cura di J. Garms e A.M. Romanini. Wien 1990, pp. 431-438; in part. pp. 434-438, per le sculture milanesi di Giovanni di Balduccio cfr. nota 16.

<sup>13</sup> Per la presenza di artisti tedeschi in Italia cfr. W.Körte, *Deutsche Vesperbilder in Italien*, in «Kunstgeschichtliches Jahrbuch der Bibliotheca Hertziana» 1, 1937, pp. 1-138, soprattutto pp. 86 e segg.; H. Siebenhüner, *Deutsche Künstler am Mailänder Dom*, München 1944; Wolters, *La scultura cit.* 1976, pp. 101-106..

<sup>14</sup> Una situazione simile si nota intorno al 1300 (nel tardo XII secolo ed ai primi del XIII secolo) anche per la scultura veneziana, cfr. O. Demus, *Der skulpturale Fassadenschuck des 13.*

Jahrhunderts, in *Die Skulpturen von S. Marco in Venedig: Die figürlichen Skulpturen der Außenfassaden bis ins 14. Jahrhundert*, a cura di W. Wolters, München-Berlin 1979, pp. 1-15, in part. p. 15, e W. Wolters *La scultura cit.*, 1976 pp. 18 e segg.

<sup>15</sup> *Catalogus Episcoporum Mediolanensium, Rerum Italicarum Scriptores*, II Ed. (in seguito <sup>2</sup>RIS), I, 2 pp. 107 e 108: Igitur victoriam supradictam de divina dispensatione, precibus beate Agnetis virginis, in cuius festo prefatorum Turrianorum modo predicto fuit strada potentia, pastoralis clementia processisse cognoscens, ad Dei et ipsius beate virginis honorem in ecclesia hyemali beate Marie construxit capellam quam, ut inferius continetur, sufficienter dotavit. (108) In predictis autem operibus vigilans ille pater piissimus, cum archiepiscopoli sede a. 33 et diebus 23 sedisset, an. 1295 die Augusti vocatus de tenebris huius vite ad patriam celestem migravit. Cuius corpus jacet in supra scripta cappella beate Agnetis in archa marmorea decenter sculpta, ibi elevata post altare ipsius, cuius anima per Dei misericordiam requiescat in pace. Amen. Annale Mediolanenses RIS XVI, 683 Jacet in Ecclesia Majori super omnes Archiepiscopos honorifice tumulatus. B. Corio, *Storia di Milano 1503*, a cura di A. Morisi Guerra, I-II, Torino 1978, I, p. 552 «(...) ne la ecclesia de Sancta Maria Maggiore (...) fu tumulato scontro lo altare de Sancta Agnese (...)»; E. Cattaneo, *Istituzioni Ecclesiastiche Milanesi*, in *Storia di Milano IV*, 1955, pp. 613-721, p. 707 nota 5; G. Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo, ed alla descrizione della città, e della campagna di Milano nei secoli bassi, I-XII*, Milano 1760-1771, VII, 1771, pp. 459 e segg. e pp. 474-475. La disposizione odierna su due colonne risale al 1401, cfr. nota 71.

<sup>16</sup> Per l'inquadramento critico-stilistico del monumento sepolcrale cfr. A.G. Meyer, *Lombardische Denkmäler vom 14. Jahrhunderts. Giovanni di Balduccio und die Campionesen*, Stuttgart 1983, p. 45; C. Baroni, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 33-36.

<sup>17</sup> Nella letteratura sull'argomento i due diaconi spesso sono indicati come nipoti di Ottone. Questa assunzione si basa su una supposizione errata di Giulini, *Memorie cit.*, 1771, VIII, p. 474 «Presso il Capo, e presso i piedi del Defunto vedonsi due Figure, che probabilmente rappresentano i due suoi Nipoti Matteo ed Umberto».

<sup>18</sup> Cfr. G. Franceschini, *La vita sociale e la politica nel Duecento*, in *Storia di Milano*, IV. *Dalle lotte contro il Barbarossa al primo Signore*, Milano 1954, pp. 115-392, pp. 328 e segg.

<sup>19</sup> P. Toesca, *La pittura cit.* 1987, pp. 79-87; D. Blume, *Planetengötter und ein christlicher Friedensbringer als Legitimation eines Machtwechsels: die Ausmalung der Rocca di Angera*, in *Akten des XXV. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte*, Wien-Graz 1986, pp. 175-185; E. Bellantoni, *Gli affreschi della Sala della Giustizia nella Rocca di Angera*, in «Arte Cristiana» 75, 1987, Fasc. 722, pp. 283-294; J.-F. Sonnay, *Il programma politico e astrologico degli affreschi di Angera*, in Bertelli, *Il millennio cit.* 1989, pp. 164-187; M. Boskovits, *Pittura e miniatura a Milano: Duecento e primo Trecento*, in Bertelli, *Il millennio cit.* 1989, pp. 26-65, p. 37.

<sup>20</sup> Una tale sepoltura fu realizzata in dimensioni monumentali per la prima volta intorno al 1296 da Arnolfo di Cambio per Bonifacio VIII in San Pietro a Roma. Sull'argomento cfr. J. Gardner, *Arnolfo di Cambio and Roman tomb design*, in «Burlington Magazine» 115, 1973, pp. 420-439, in part. pp. 437 segg. Gardner fa notare che la tomba di Bonifacio VIII pare aver preso a modello quella di Niccolò III (accostata alle pareti della navata laterale settentrionale in S. Pietro). Cfr. anche G.B. Ladner, *Die Papsbildnisse des Altertums und des Mittelalters, I-III*, Roma, Città del Vaticano 1941-1984, 1970, pp. 209 e segg. È ben possibile che anche nell'Italia settentrionale già nel XIII secolo vi fossero esempi di tombe di chierici poste dietro agli altari. Data la vicinanza cronologica con il progetto della cappella e del monumento sepolcrale per Bonifacio VIII, a quanto pare già iniziato nel 1295, va presa in considerazione l'ipotesi che l'iniziativa di erigere il sarcofago dell'arcivescovo dietro all'altare della cappella di Sant'Agnese sia nata in seguito alla forma di quel sepolcro monumentale.

<sup>21</sup> Sarcofagi del tipo ravennate furono realizzati già nell'antichità in vari centri dell'Italia settentrionale, tra i quali anche Milano e Verona. Cfr. G. Koch e H. Sichtermann, *Römische Sarkophagen*, München 1982, pp. 281 e segg. Per la sua forma di base, il sarcofago di Ottone Visconti va inserito nell'ampio spettro di rielaborazioni dei sarcofagi antichi nell'Italia settentrionale. Tale spettro va dalla semplice riutilizzazione fino all'imitazione di antichi sarcofagi e monumenti sepolcrali. Per una serie di esempi a Modena, che prende inizio con il sarcofago del console Azzo (1119) cfr. F. Rebecchi, *Il reimpiego di materiale antico nel Duomo di Modena*, in *Lanfranco e Wiligelmo. Il Duomo di Modena*, Modena 1984, pp. 319-353; per esempi a Padova e Venezia, cfr. H.-M. Her-

zog, *Untersuchungen zur Plastik der venezianischen «Protorenaissance»*, München 1986, pp. 17 e segg. p. 122, pp. 128 e segg. W. Wolters, *Il trecento*, in *Le Sculture del Santo a Padova*, a cura di G. Lorenzoni (Fonti e Studi per la storia del Santo a Padova, Studi 4), Vicenza 1984, pp. 5-30; D. Pincus, *The Fourteenth-Century Venetian Ducal Tomb and Italian Mainland Traditions*, in Garms - Romanini, *Skulptur cit.* 1990, pp. 393-400, in part. pp. 393-396; per Ravenna, cfr. J. Kollwitz-H. Herdejürgen, *Die Ravennatischen Sarkophagen*, Berlin 1979, 103 per il sarcofago monumentale di Alberto Azzo D'Este (morto nel 1097) e di Cunizza di Altdorf e quello di Azzo D'Este VI (morto nel 1212) presso l'Abbazia della Vangadizza (Polesine), cfr., L. Chiappini, *Gli Estensi*, Varese 1979<sup>2</sup>, pp. 21 e segg. e fig. dopo p. 32; a Verona accanto ai sarcofagi dei primi Signori Scaligeri (cfr. sotto) vi è il monumento sepolcrale di Cavalcan Cavalcani (1279), (Verona S. Eufemia), cfr. U.G. Tessari, *La chiesa di S. Eufemia*, Verona 1955, p. 13; Lodi, S. Francesco, monumento funebre di Antonio Fissiraga (morto nel 1327), cfr. Toesca, *La pittura cit.* 1987; p. 91; monumento funebre di Argilio da Gargnano (morto nel 1302) presso S. Francesco in Gargnano, cfr. G. Panazza, *L'arte romanica in Storia di Brescia, I, Dalle origini alla caduta della Signoria viscontea (1406)*, Brescia 1963, p. 786. Sembra che le forme dei sarcofagi tipici dell'antichità fossero spesso usate soltanto per esprimere in modo convenzionale il senso della dignità: in singoli casi furono anche accomunati alla storia locale e raggiunsero un mitico valore simbolico. Si trovano così sarcofagi del tipo ravennate anche tra i monumenti sepolcrali di eroi locali, come p.es. a Padova la presunta tomba di Antenore, cfr. C. Gasparotto, *Alla origine del mito della tomba di Antenore*, in *Medioevo e Rinascimento I*, 1979, pp. 3-12; a Monza il monumento sepolcrale della regina Teodolinda (realizzato *ex-novo* tra il 1308 ed il 1310), cfr. S. Lomartire, *Scultura «gotica» in Monza. Il Duomo nella storia e nell'arte*, a cura di R. Conti, Milano 1989, pp. 87-122, p. 91 e a Modena il cosiddetto sarcofago di Marco Giunio Bruto, cfr. Rebecchi, cit., 1984, pp. 332-333 e p. 345. A questo proposito è interessante notare che un miniaturista bolognese verso la fine del XIII secolo rappresentò il Santo Sepolcro di Gerusalemme come un sarcofago sorretto da colonnine con tetto a due spioventi ed ornato da acroteri, cfr. *Il Graduale di Modena*, Biblioteca Estense, lat. 1005, fol. 179r, fine del XIII secolo; cfr. A. Conti, *La miniatura bolognese. Scuole e botteghe 1270-1340*, Bologna 1981,

pp. 48 e segg., fig. 125. All'ambito dell'adattamento di monumenti sepolcrali antichi appartengono anche le tombe monumentali dei glosatori a Bologna, cfr. Grandi, *I Monumenti cit.*, 1982, pp. 23-63, pp. 107-120.

<sup>22</sup> Cfr. Bonvesin de la Riva, *De magnalibus Mediolani / Le meraviglie di Milano*, Traduzione di G. Pontiggia, Introduzione e note di M. Corti, Milano 1979, pp. 73 e segg. cap. XXXV. Sarcofagi del tipo ravennate si trovano occasionalmente anche rappresentati su miniature, p.es. in un Passionario della Chiesa milanese, Milano Biblioteca Ambrosiana ms. P. 165 sup., fol. 16v (*Storia di Milano IV*, 1954, tav. dopo p. 574).

<sup>23</sup> C. Romussi, *Milano nei suoi monumenti*, I-II. Milano 1912-1913, II, 1913, p. 35 e tav. II; G.L. Barni, *Dal Governo del Vescovo a quello dei cittadini*, in *Storia di Milano III*, 1954, pp. 1-236, p. 108.

<sup>24</sup> Per il monumento funerario di Papa Lucio III, cfr. G. De Francovich, *Contributi alla scultura romanica veronese*, in «Rivista del Reale Istituto d'archeologia e storia dell'arte», 1942, pp. 103-147, pp. 106 e segg.; Ladner, *Die Papsbildnisse cit.*, II, p. 38; K. Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, Berlin-New York 1976, p. 154; I. Herklotz, «Sepulcra» e «Monumenta» del Medioevo. *Studi sull'arte sepolcrale in Italia*, Roma 1985, p. 101, pp. 114-116. Il monumento funerario papale di Verona generalmente viene indicato nella letteratura come unico precursore del successivo monumento papale con figure. È tuttavia possibile che nell'Italia settentrionale non fosse rimasto come caso isolato. Sarcofagi a cassone con ritratti funebri paiono aver avuto maggiore diffusione in questa regione d'Italia. Degna di nota a questo proposito è altresì la tomba anonima di un vescovo in San Pietro a Bologna, cfr. Grandi, *I Monumenti*, cit. 1982, p. 154, Cat. 34. Si è conservata inoltre la parte frontale del monumento sepolcrale di Federico Maggi (morto nel 1333) in San Eustorgio a Milano, anch'esso con un ritratto a rilievo che, da un punto di vista formale, corrisponde al tipo di ritratto sui coperchi, cfr. R. Bossaglia, *La scultura*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984, pp. 93-123, p. 93 e p. 113; fig. 113; una foto riportata in Romussi, *Milano cit.* II, p. 276 fig. 186, mostra la cassa del sarcofago ancora completa posta su mensola, con un rilievo sul lato corto che rappresenta una croce. Ritratti funebri di chierici si trovano anche su altri tipi sepolcrali, così p.es. la tomba dugentesca ad arcosolio di Guglielmo de' Cottis (Milano, Sant'Ambrogio,

Oratorio di San Vittore in Ciel d'Oro) presenta un ritratto funerario ottenuto per incisione, cfr. Bertelli *Il millennio* cit., 1989, III, p. 154, fig. 185.

<sup>25</sup> R. Kroos, *Grabbräuche - Grabbilder*, in *Memoria. Der geschichtliche Zeugniswert des liturgischen Gedenkens im Mittelalter* («Münstersche Mittelalter-Schriften», 48), München 1985, pp. 285-353, pp. 290 segg. con vari esempi. Per un ulteriore esempio, il monumento funerario dell'arcivescovo di Narbonne Pierre de Montbrun tramandato attraverso un disegno della Collection Gaignières, cfr. J. Gardner, *The French Connection: Thoughts about French Patrons and Italian Art, c. 1250-1300*, in *Art and Politics in Late Medieval and Early Renaissance Italy: 1250-1500*, ed. by Ch. M. Rosenberg, London 1990, pp. 81-102, p. 85. Come mostra il monumento funebre del vescovo di Fiesole, Corrado della Penna (morto nel 1313 Firenze, S.Maria Novella) motivi di quel tipo erano noti anche in Toscana, cfr. M.H. Longhurst, *Notes on Italian monuments of the 12th to the 16th century, I-II*, London 1963; H.A.Ronan, *The Tuscan wall tomb 1250-1400*, tesi di dottorato, Università dell'Indiana, Ann Arbor, Michigan 1982, p. 103, cat.27.

<sup>26</sup> Giulini, *Memorie* cit. 1771, IV, pp. 784-5 e VIII, p. 494; per Olrico Scaccabarozzi cfr. E. Cattaneo, *Il Canto Ambrosiano*, in *Storia di Milano* IV, 1954, pp. 575-611, p. 609.

<sup>27</sup> Cfr. Garms-Ward Perkins, in J. Garms-R. Juffinger-B. Ward Perkins, *Die mittelalterlichen Grabmäler in Rom und Latium vom 13. bis zum 15. Jahrhundert*, Vol 1: *Die Grabplatten und Tafeln*, Rom-Wien, p. 13.

<sup>28</sup> Wolters, *La scultura* cit., 1976, p. 18.

<sup>29</sup> P. Litta, *Famiglie celebri italiane*, Fasc. I Torriani di Valsassina, 1850, tav.II; A.Battistella, *I Lombardi in Friuli*, in «Archivio Storico Lombardo», Anno 32, 1910, pp. 297-372; Franceschini, *La vita sociale*, cit., 1954, pp. 299-300 e pp. 304 e segg.

<sup>30</sup> G. Vale, *Storia della Basilica dopo il sec. XI*, in *La basilica di Aquileia*, Bologna 1933, pp. 47-106, p. 59. La cappella era luogo di sepoltura anche per altri membri della famiglia: Allegranza, madre del patriarca Gastone della Torre (morto nel 1318), Rainaldo della Torre (morto nel 1332) come anche il patriarca Pagano della Torre (1319-1332) e Lodovico della Torre. Per i monumenti funebri cfr. A. Morassi, *La pittura e la scultura nella basilica*, ibid. pp. 299-346, pp. 335-337, tav. LXXXVIII-LXXXIX e Wolters, *La scultura* cit. 1976, pp. 18, 29, 147, 159, 196 cat. 24, 97.

<sup>31</sup> G. Schmidt, *Typen und Bildmotive des spätmittelalterlichen Monumentalgrabes*, in Garms/Romanini, *Skulptur und Grabmal* cit., 1990, pp. 13-82, p. 81. Il defunto è rappresentato con un drago sotto ai piedi, il lato frontale del sarcofago è decorato con tre tondi in rilievo: in quello centrale è rappresentato l'Agnello di Dio con una croce sul vessillo che innalza, mentre su ciascuno dei due tondi laterali è raffigurata una torre, simbolo araldico dei Torriani, sul lato corto a sinistra del sarcofago è rappresentata l'anima del defunto sorretta da due angeli.

<sup>32</sup> Meyer, *Lombardische Denkmäler* cit. 1983, pp. 54-55; G. Nicodemi, *L'arca di Berardo Maggi nel Duomo Vecchio di Brescia*, in «Dedalo» 5, 1924, pp. 147-155, Baroni, *Scultura* cit. 1944, pp. 33-36; G. Panazza, in *Storia di Brescia*, I, pp. 786-789; G.L. Mellini, *Scultori veronesi del Trecento*, Milano 1971, pp. 16-17; e J.-F.Sonnay, *Paix et bon gouvernement: A propos d'un monument funéraire du Trecento*, in «Arte medievale» II. ser. anno IV, n.2, 1990, pp. 179-191.

<sup>33</sup> Sonnay, *Paix et bon gouvernement*, cit., 1990, p. 181 nota 9, rimanda ad esempi francesi.

<sup>34</sup> Sonnay, *Paix et bon gouvernement* cit., 1990, p. 183, cita a paragone il monumento funebre del vescovo di Poitiers, Pierre de Chatellerault (morto nel 1135), situato in origine nella chiesa abaziale di Fontevault e noto soprattutto per un disegno della Collection Gaignière. La scena delle esequie su questo monumento, datato nel XIII secolo, era applicata in modo analogo.

<sup>35</sup> Sui due acroteri posti sul lato della figura giacente sono rappresentate le coppie dei Santi patroni della città di Brescia: due Santi vescovi Sant'Apollonio e San Filastrio e i due martiri San Faustino e San Giovita; sugli acroteri del lato opposto sono riportati in rilievo i volti degli apostoli Pietro e Paolo e su uno dei frontoni del coperchio San Giorgio che lotta contro il drago.

<sup>36</sup> Un dipinto murale, dal contenuto simile, si trova nel Broletto di Brescia. G. Panazza, *Affreschi medioevali nel Broletto di Brescia*, in «Commentari dell'ateneo di Brescia», CXLV-CXLVI, 1946-47, pp. 79-104; *Idem.*, *L'arte romanica in Storia di Brescia* 1963, pp. 799-801.

<sup>37</sup> Il monumento in origine era posto nella chiesa di San Francesco in una cappella funeraria consacrata a San Nicola. Nel 1839 fu trasferito in Santa Maria Maggiore e in questa occasione fu anche restaurato. Lo stato originario del monumento ci è tramandato da un'incisione del XVII secolo. Cfr. Donato Calvi, *Effe-meridi Sacre e profane di Bergamo*, Milano

1676-7, III, p. 27; G. Marchetti-Longhi, *Il cardinale Guglielmo de Longis de Adraria di Bergamo*, Roma 1961, pp. 81 e segg. e p. 90.

<sup>38</sup> Una scena dipinta con le esequie fu rappresentata alcuni anni dopo sulla tomba di Antonio Fissiraga (morto nel 1327) Lodi, San Francesco. Cfr. Toesca, *La pittura*, cit. 1987, p. 91.

<sup>39</sup> Meyer, *Lombardische Denkmäler*, cit. 1983, pp. 51-53; Baroni, *Scultura*, cit. 1944, pp. 36-38; G. De Francovich, *Benedetto Antelami, Architetto e scultore e l'arte del suo tempo*, Milano-Firenze 1952, p. 102; Gardner, *Arnolfo* cit. 1973, p. 436; G. Previtali, *Una scultura lignea in Lombardia e la Loggia degli Osii*, in «Prospettiva» 1, 1975, pp. 18-24.

<sup>40</sup> Nel caso del monumento funebre di Iseo è oggetto di paragone la presenza di teste di leoni alla base degli archi dell'edicola, mentre in quello del sepolcro Suardi l'edicola funeraria è parimenti sostenuta da atlanti ed il sarcofago a cassone poggia su sostegni a forma di leone. Per i monumenti funebri conservati a Bergamo e Brescia e nei suoi dintorni cfr. G. Panazza, *L'arte gotica*, in *Storia di Brescia*, I, pp. 799-928, pp. 916 e segg. A mio avviso non è possibile partire dal presupposto che i singoli monumenti non siano altro che derivazioni semplificate del monumento funerario del Longhi. Nelle città dell'Italia settentrionale esisteva una tradizione di tombe romaniche il cui apparato decorativo non è sufficientemente documentato dai pochi esempi conservati. Riguardo al monumento funerario di Lanfranco Suardi va preso in particolare considerazione il fatto che anche la tomba di Alberico Suardi (morto nel 1309), della quale è conservato solo il frontone del sarcofago, possedeva probabilmente in origine un'edicola funeraria (cfr. la bibliografia riportata nella nota 57).

<sup>41</sup> Per un esempio francese cfr. W. Sauerländer, *Zu einem unbekanntem Fragment im Museum in Chartres*, in «Kunstchronik» 12, 1959, pp. 298-304. Lo stesso motivo è presente anche nell'Italia meridionale sul monumento sepolcrale, di poco posteriore, di Caterina di Asburgo in San Lorenzo Maggiore a Napoli. Cfr. J. Gardner, *A Princess among Prelates: A Fourteenth-Century Neapolitan Tomb and some Northern Relations*, in «Römisches Jahrbuch für Kunstgeschichte» 23-24, 1988, pp. 31-60, p.31. Poiché Guglielmo Longhi è stato in Francia, si può presumere da parte sua una conoscenza diretta dei monumenti funebri francesi. Morì nel settembre del 1319 ad Avignone, la salma fu tralata a Bergamo, sua città natale, e deposta provvisoriamente nella cappella di San Nicola nella chiesa di San Francesco.

Curò l'erezione di un monumento sepolcrale suo nipote Cipriano, vescovo di Bergamo. Gardner menziona il monumento Longhi in rapporto con quello Annibaldi realizzato da Arnolfo di Cambio e poiché entrambi rappresentano una scena d'esequie Gardner richiama l'attenzione sui rapporti del Longhi con il cardinale Annibaldi. Cfr. Gardner, *Arnolfo* cit., p. 436 e Marchetti-Longhi, *Il cardinale Guglielmo de Longis* cit. 1961, p. 20.

<sup>42</sup> Il monumento funerario era posto originariamente nella cappella del coro maggiore di S. Domenico a Genova. La figura giacente si trova oggi nel Museo di S. Agostino. Cfr. *Museo di Sant'Agostino*, Catalogo a cura di Ida Maria Botto, Genova 1985, p. 94. Rimane controverso se la tomba del vescovo Castellano Salomone (morto nel 1322), che si trova nel Duomo di Treviso, può essere considerata tra i primi monumenti sepolcrali di chierici con figura giacente nell'Italia settentrionale. L'immagine del defunto, abbinata ad un motivo di provenienza toscana - un baldacchino con le tende tenute aperte da angeli - è stata di tanto in tanto considerata un'aggiunta posteriore applicata decenni dopo, in proposito cfr. Wolters, *La Scultura* cit. 1976, p. 155, cat. 15.

<sup>43</sup> In proposito cfr. E. Panofsky, *Grabplastik*, Köln 1964, p. 56.

<sup>44</sup> Sulle differenze regionali del mecenatismo tra Italia settentrionale e centrale, nell'ambito dell'arte sepolcrale, è emblematico quanto segue: il milanese Gastone della Torre, patriarca di Aquileia, quando nel 1318 improvvisamente morì presso Firenze non fu deposto come Raimondo della Torre in una semplice tomba a sarcofago, gli fu bensì eretto nella città sull'Arno, per commissione della famiglia Barucci, un sontuoso monumento sepolcrale figurato realizzato da Tino di Camaino. Per il monumento di Gastone della Torre cfr. G. Kreytenberg, *Tino di Camaino Grabmäler in Florenz*, in «Städel-Jahrbuch», NF, 7,1979, pp. 33-60, pp. 49 e segg.

<sup>45</sup> G. Fiamma, *Cronaca maggiore dell'ordine domenicano*, ed. G.Odetto, *La cronaca maggiore dell'Ordine Domenicano di Galvano Fiamma*, in «Archivium Fratrum Praedicatorum» 10, 1940, pp. 297-373, p. 335 «Anno domini 1290 (...) Tunc dominus Mattheus fecit fieri in conventu sancti Eustorgii unam magnam voltam et duas cappellas sancti Ambrosii et sancti Stephani». Romanini, *L'architettura gotica* cit. 1964, p. 88, ignorando la citata cronaca del Fiamma, assegna le cappelle del transetto agli anni 1227-49.

<sup>46</sup> Fiamma, *Cronaca maggiore* cit., 1940, p. 340

Anno domini 1321. Domina Bonacossa uxor domini Matthei Vicecomitis fieri fecit capellam sancti Thome, in qua ipsa quiescit cum duabus filiabus et uno filio». Va corretta l'affermazione della Romanini, *L'architettura gotica* cit., 1964, p. 85 e segg., la quale assume che le prime cappelle delle navate laterali risalgano alla fine del XIII secolo. Le notizie del Fiamma non sono prese in considerazione neppure da M. Righetti Tosti-Croce, *L'architettura e scultura medievale*, in *La basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, a cura di G.A. Dell'Acqua, Milano 1984, pp. 45-69, 58-59, in part. p. 59 nota 49; Bossaglia, *Scultura* cit. 1984, pp. 93-125, p. 93, presuppone che la cappella sia stata commissionata da Matteo nel 1316, basandosi su quanto tramandato da P.M. Bugatto, *Storia del convento* (sino al 1577), Archivio di Stato, Milano, fondo Religione, p.a., C. 1103. Per Stefano Visconti: Fiamma, *Manipulus Florum* RIS XI, p. 731 «ad S. Eustorgium, ubi in cappella B. Thomae de Aquino cum matre & sorella honorifice tumulatur», *Annales Mediolanenses* RIS XVI, p. 703, 1327 «apud Sanctum Eustorgium cum matre sua tumulatur.» Giulini, *Memorie* cit. 1771, X (=Cont. I), pp. 239-240; Corio, *Storia* I, cit. 1503, p. 709 «fu tumulato nel tempio di Sancto Eustorgio», Cognasso, *L'unificazione* cit., 1955, p. 198.

<sup>47</sup> Corio, *Storia* cit. 1503, I, p. 679 «La morte di questo magno Mattheo Vesconte (...) fu occultata da figlioli per il spacio de quatuordecim giorni con quegli modi che a simile cosa si richiede per meglio potere provedersi di quanto al stato perteneva. Fu tumulato entro incognita sepoltura per paura del pontefice, che il cadavere non facesse remanere insepulto per haverlo già interdicto de la Chiesa, non di meno al loco predicto (=la Canonica di Carsenzago) o vero a Chiaravalle, fu reposito»; P. Giovinio, *Vitae Duodecim Vicecomitum Mediolani Principum*, Lutetiae 1549, p. 51; Cognasso, *L'unificazione* cit. 1955, p. 163 e p. 170, cfr. anche L. Besozzi, *I processi canonici contro Galeazzo Visconti*, in «Archivio storico lombardo» 107, 1981, pp. 235-247.

<sup>48</sup> Corio, *Storia* cit. 1503, I, p. 711; Giovinio, *Vitae* cit. 1549 p. 66; Giulini, *Memorie* cit. 1771, X (=Cont.I), p. 250; la notizia che Galeazzo fosse sepolto in S. Francesco, si trova soltanto in Cognasso, *L'unificazione* cit., p. 204 (senza indicazione della fonte); nella rimanente letteratura citata è riportato semplicemente che il Visconti sarebbe sepolto a Lucca.

<sup>49</sup> Per la politica di Azzo Visconti nei confronti della curia papale cfr. Galvano Fiamma, *Opusculum de rebus gestis ab Azone, Luchino et*

*Johanne Vicecomitis ab anno MCCCXXVIII usque ad annum MCCCXLII*, <sup>2</sup>RIS XII, 4, pp. 7-8. De pace inter ecclesiam et Mediolanum, cfr. anche G. Biscaro, *Le relazioni dei Visconti con la Chiesa - Azzone, Giovanni e Luchino - Benedetto XII*, in «Archivio storico lombardo» 47, 1920, pp. 192-270 e cenni bibliografici in P. Seiler, *Das Grabmal des Azzo Visconti in San Gottardo in Mailand*, in Garms/Romanini, *Skulptur und Grabmal* cit. 1990, p. 374 nota 22.

<sup>50</sup> Il busto è tradizionalmente identificato come quello di Matteo I Visconti, presupponendo che costui abbia donato la cappella, cfr. S. Vigezzi, *Catalogo descrittivo, ragionato e critico delle sculture esistenti nella basilica di Sant'Eustorgio in Milano*, in «Archivio Storico Lombardo», Anno LX, fasc. III, 1933, pp. 16-289, pp. 221-222; Bossaglia, *La scultura*, cit. 1984, p. 93. Recentemente Bertelli, *Introduzione in Il millennio*, cit. 1989, p. 10, che vorrebbe il busto ispirato a Petrarca, in una osservazione gettata là casualmente riferisce che gli spettatori contemporanei ritenevano il busto una probabile rappresentazione di San Giovanni Battista. A mio avviso si tratta effettivamente di un'immagine del Santo. I seguenti motivi sono in contrasto con l'identificazione con Matteo I: 1. Il busto presenta elementi iconografici propri delle rappresentazioni del Battista (la veste di pelliccia, il mantello, il rotolo nella mano sinistra sul quale punta l'indice della mano destra). 2. Durante il periodo in cui fu costruita la cappella, Matteo era scomunicato e quindi alla sua morte nel 1322 non poté essere sepolto a Milano. 3. Secondo quanto riportato da Galvano Fiamma, la cappella non fu donata da Matteo, bensì da sua moglie Bonacossa nel 1321 (cfr. nota 46). 4. Nell'ambito della scultura veneziana si possono trovare, nella parte centrale dei frontoni dei sarcofagi, simili raggruppamenti costituiti da un'edicola e uno stemma al di sopra del quale è collocato un busto in rilievo che rappresenta il Salvatore o un angelo (cfr. Wolters, *La scultura*, cit. 1976, 148, cat. 3 fig. 16, p. 156 cat. 16 fig. 52, p. 164, cat. 34 fig. 112), il busto di Milano potrebbe essersi ispirato a tali rilievi. Circa l'esistenza di busti-ritratto nel Trecento cfr. N. Rash, *Bonifaz VIII. and Honorific Portraiture: Observations on Half-Length Image in the Vatican*, in «Gesta» 26, 1, 1987, pp. 47-58.

<sup>51</sup> Nel periodo precedente tutti gli Scaligeri senza eccezione furono sepolti in tombe poste sotto il pavimento (e coperte da semplici lastre sepolcrali). Successivamente, questo tipo di sepoltura fu di sicuro utilizzato in singoli casi, almeno fino all'inizio del XIV secolo.

<sup>52</sup> Per il monumento funerario di Giuseppe della Scala (morto nel 1313) cfr. M.T. Cuppini, *L'arte gotica a Verona*, in «Verona e il suo territorio», III, 2, Verona 1969, p. 287.

<sup>53</sup> P. Seiler, *Zur Identifizierung des Relief-sarkophags auf dem Scaligerfriedhof in Verona* (in preparazione).

<sup>54</sup> F. De Maffei, *Le arche scaligere di Verona*, Verona 1955, pp. 19 e segg.; P. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente in Italien. Studien zu personalen Monumentsetzungen in den italienischen Kommunen und Signorien des 13. und 14. Jahrhunderts*, Inaugural-Dissertation, Universität Heidelberg (tesi di dottorato presso l'università di Heidelberg) 1989 (non pubblicata) I-II, II appendice XVIII, p. 167 nota 39.

<sup>55</sup> L'ornato a racemi sul frontone dell'arco corrisponde, da un punto di vista tipologico, ai tralci presenti sui portali. Cfr. E. Arslan, *Portali Romanici Veneziani*, in *Festschrift U. Middeldorf*, 1968, pp. 15-19. La presenza di pavoni nella scena della presentazione sarà stata ispirata da sarcofagi paleocristiani di tipo ravennate.

<sup>56</sup> Cfr. in proposito Bauch, *Das mittelalterliche Grabbild*, cit. 1976, pp. 186-187.

<sup>57</sup> Sarcofagi con statue sul lato frontale: Alberico Suardi (morto nel 1309, Lurano, Villa Secco; Baroni, *Scultura*, cit., 1944, p. 38 e B. Bellotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, II, Bergamo 1959, p. 69); Alberto Scotti (?) (morto nel 1318, Piacenza, S. Giovanni in Canale; L. Cocchetti Pratesi, *La scultura*, in *Storia di Piacenza*, II. *Dal Vescovo Conte alla Signoria (996-1313)*, pp. 603-668); Rogati-Negri (Padova, S. Antonio; Wolters, *Scultura* cit. 1976, p. 147, cat. 1); Frassalastra Capodivacca (ibid., p. 76); Alberto «fisico», (Treviso, Duomo; ibid., p. 152, cat. 11); Nicolò da Monselice e Bonjacopo Sanvito (entrambi a Padova, S. Antonio; ibid., p. 122 cat. 123); vescovo Castellano Salomone (Treviso, Duomo; ibid., p. 155, cat. 15).

<sup>58</sup> Per questo monumento funerario cfr. Mellini, *Scultori* cit. 1971, pp. 22-23, per Guglielmo Castelbarco cfr. E. Occhipinti, s.v., in *Dizionario biografico degli Italiani* 21, Roma 1978, pp. 570-574 e A. Amadori, *Guglielmo di Castelbarco. L'unico vero gran signore nella storia della Vallagarina*, in «Atti della Accademia Roveretana degli Agiati. Contributi della classe di scienze umane, di lettere ed arti», a.231, 1981, s. VI, vol.21, f.A., 1983, pp. 79-130.

<sup>59</sup> Non si può tuttavia escludere completamente una esecuzione posteriore. Appare così degno di nota il fatto che sul lato lungo posteriore del sarcofago vi sia una croce affiancata da due scudi. Il tipo di scudo così rappresentato

trovò diffusione solo a partire dalla seconda metà del XIV secolo. Cfr. H. Nickel, *Der mittelalterliche Reiterschild des Abendlandes*, Berlin 1958, pp. 56 e segg.

<sup>60</sup> Gli esempi conservati nell'Italia settentrionale di figure giacenti di laici, che risalgono alla prima metà del XIV secolo, si trovano sulle tombe di Rizzardo VI di Camino (morto nel 1335), Vittorio Veneto, S. Giustina, cfr. Wolters, *La scultura*, cit. 1976, pp. 160-161, cat. 28, Cangrande I della Scala (seconda versione del monumento), Mastino II della Scala, Azzo Visconti (nota 62), Manfredino Pio (morto nel 1348), Longhurst, *Notes* cit., I, 9, Duccio degli Alberti (morto nel 1336), Venezia, S. Maria dei Frari, Wolters, *Scultura* cit. 1976; p. 166, cat. 38; Enrico Scrovegni (morto nel 1336), ibid. p. 161, cat. 29; Ubertino Da Carrara (morto nel 1345), Padova, Eremitani, ibid. p. 168, cat. 40. Al monumento sepolcrale di Franchino Rusca (morto nel 1339; Milano, Castello Sforzesco, cfr. nota 75) oggi manca la figura del personaggio giacente, tuttavia, a giudicare dalla struttura del monumento in origine deve essere di certo esistita. Va inoltre menzionata la figura giacente di un cavaliere - rappresentato con l'armatura - su una tomba anonima in S. Maria dei Frari (Cappella del SS. Sacramento), Wolters, *La scultura* cit. 1976, p. 163, cat. 31 con datazione «non molto dopo il 1330». Nel presente contesto la figura è di particolare importanza in quanto presenta due elementi propri dell'iconografia sepolcrale d'oltralpe: gli occhi aperti e le mani giunte in preghiera.

<sup>61</sup> C. Gilbert, *The Fresco by Giotto in Milan*, in «Arte Lombarda», 47-48, 1977, pp. 31-72. Per Giovanni di Balduccio cfr. Pope-Hennessy, *Italian Gothic* cit. 1985, pp. 198 e segg. pp. 279-280 (con bibliografia non recente).

<sup>62</sup> La madre di Azzo, Beatrice d'Este, si sposò in primo matrimonio con il pisano Nino Visconti. Azzo stesso nel 1325 e nuovamente nel 1328-29, quando i Visconti furono temporaneamente spodestati da Lodovico il Bavaro, soggiornò in Toscana dove intrattenne relazioni soprattutto con il Signore di Lucca, Castruccio Castracane. Cfr. in proposito L. Green, *Galvano Fiamma, Azzone Visconti and the revival of classical theory of magnificence*, in «Journal of the Warburg and Courtauld Institutes» 53, 1990, pp. 98-113, pp. 106 e segg.

<sup>63</sup> Fiamma, *Opusculum* <sup>2</sup>RIS XII, 4, p. 15. Tra il 1332 ed il 1335 Azzo conquistò il dominio su Bergamo, Vercelli, Pavia, Cremona, Piacenza e Lodi, cfr. Cognasso, *L'unificazione* cit. 1955, pp. 219 segg.

<sup>64</sup> L. Green, *Revival* cit. 1990, pp. 98-113.

<sup>65</sup> Fiamma, *Opusculum*<sup>2</sup> RIS XII,4, p. 26 (per le vittorie militari dei Visconti sui re), p. 33 (per lo sfarzo ai funerali di Azzo che superò quello di re e imperatori), pp. 35-36 (per le qualità di livello regale dei Visconti), p. 45 (per la provenienza regale dei Visconti), per Azzo Visconti cfr. anche B. Morigia, *Chronicon Modoetiense*, RIS 12, p. 1164, «Castra et alia aedificia magna erexit. Equos, famuliam magnam et pulchram ad nondum regis tenebat (...)».

<sup>66</sup> Fiamma, *Opusculum*<sup>2</sup> RIS XII,4, p. 14, Christi anno MCCCXXXV, «(...) Isto tempore nobilis domina Beatrix marchionissa hestensis mater Azi Vicecomitis moritur primo die septembris, et cum mirabili honore in tumulo marmoreo in domo fratrum minorum tumulatur in capella, nobili et ornatissima, quam adhuc vivens fabricari fecerat (...)»; Corio, *Storia* cit. 1503, I, p. 562 e p. 735 «(...) fu tumulata in Milano nel templo del divo Francesco ne la sepoltura al presente ne la magiore capella entrando a la sinistra mano, de marmo constructa con grande ministerio»; Giulini, *Memorie* cit. 1771, X (=cont.I), p. 320; E.M. in *Il Necrologio del convento di S. Francesco*, in «Archivio storico lombardo», ser.IV, Anno V, 1906, pp. 171-173, p. 172, cita un «libro ms. compilato a frate Cesare Besuito, in nota annalium in singulis anni dies dispositorum», per il quale Beatrice fu sepolta nella cappella della Trinità (=la cappella del coro maggiore) «scilicet in arca illa pulcherissima pro ipsa constructa»; Baroni, *Scultura* cit. 1944, p. 73; per la costruzione della cappella cfr. A.M. Romanini, *L'architettura lombarda nel secolo XIV*, in *Storia di Milano* V, Milano 1955, p. 473.

<sup>67</sup> Seiler, *Das Grabmal des Azzo Visconti* cit. 1990, pp. 367-392.

<sup>68</sup> Baroni, *Scultura* cit. 1944, p. 73 e segg. Nello stesso periodo o qualche anno prima fu eretto in Santa Maria Maggiore un altro monumento funebre marmoreo da Giovanni di Balduccio e la sua bottega. Non è noto quale membro della dinastia dei Visconti sia stato sepolto in questo monumento, di cui si conservano solo pochi frammenti. Forse era destinato a Marco Visconti, un figlio di Matteo I deceduto già nel 1329. Marco Visconti fu sepolto nella cattedrale di Santa Maria Maggiore presso l'altare di Sant'Agnese. Cfr. Giulini, *Memorie* cit. 1771, X (=cont.I), pp. 268-269; B. Morigia, *Chronicon Modoetiense* RIS XII, p. 1160, «(...) in Ecclesia Sanctae Mariae Majoris Mediolani humatus fuit»; Fiamma, *Opusculum* RIS XII, p. 1002 «(...) & V. die Septembris (1329) diem clausit extremum, & sepultus fuit in Ecclesia majori in capella Sanctae Agnetis»; Corio, *Sto-*

*ria*, cit. 1503 (cfr. nota 15), I, p. 723 «(...) fu con illustri funerali sepolto ne la chiesa di Sancta Maria Maggiore»; Giovo 1549, 72v con la notizia errata «fu sepolto a Santo Eustorgio nella sepoltura de' suoi maggiori». Non è chiaro il motivo per il quale Marco Visconti non venne deposto, come gli altri membri laici della famiglia, in Sant'Eustorgio. Essendo egli morto in circostanze poco chiare, poteva essersi trattato di una decisione ad hoc, che fu in seguito accettata come definitiva.

<sup>69</sup> Fiamma, *Opusculum*<sup>2</sup> RIS XII, 4, p. 33, «(...) apparatus funeralium excessit modum regum sublimium et imperatorum».

<sup>70</sup> Nell'ambito dei monumenti sepolcrali evidentemente non fungeva da modello soltanto la tomba di Guarnerio degli Antelminelli (Sarzana, S.Francesco) realizzata da Giovanni di Balduccio, ma anche il monumento funerario dell'imperatore Enrico VII nel Duomo di Pisa. Azzo doveva sicuramente conoscere quest'ultimo di persona, avendo soggiornato nel 1328 e ancora nel 1329 a Pisa. Cfr. Green, *Revival*, cit. 1990, p. 107. Per la ricostruzione dell'aspetto originale del monumento conservato solo in una versione moderna ridotta cfr. recentemente V. Herzner, *Herrscherbild oder Grabfigur? Die Statue eines thronenden Kaisers und das Grabmal Heinrichs VII. von Tino di Camaino*, in «Ikonographia. Anleitung zum Lesen von Bildern (Festschrift Donat de Chapeaurouge)», edit. B.Brock e A.Preiß, München 1990, pp. 27-77 (con bibliografia estesa e una discussione dei diversi tentativi di ricostruzione). Herzner giunge alla conclusione che il gruppo di statue custodito nel Museo dell'Opera del Duomo e noto come rappresentazione di Enrico VII e dei suoi consiglieri in origine non facesse parte del monumento sepolcrale dell'imperatore. Se ciò fosse vero tale monumento probabilmente avrebbe avuto una struttura simile a quella della tomba di Azzo Visconti. Per la ricostruzione dell'aspetto originale del monumento milanese, cfr. Seiler, *Das Grabmal des Azzo Visconti* cit. 1990, pp. 385-392.

<sup>71</sup> Il monumento funerario fu eretto tra il 1342 e il 1346 durante il periodo del dominio dei successori di Azzo, Luchino e Giovanni. A questi ultimi per varie ragioni non furono costruite tombe monumentali in stile gotico. Un progetto sepolcrale per Luchino (signore di Milano dal 1339 al 1349) non fu realizzato a causa di conflitti interfamiliari, che costrinsero sua moglie Isabella Fieschi e il figlio minore Luchino Novello a fuggire da Milano nel 1356 (cfr. in proposito Seiler, *Mittelalterliche*

*Reitermonumente* I, p. 225). Il luogo di sepoltura di Luchino non ci è stato tramandato in modo univoco. Secondo Azario fu sepolto nella Canonica di Crescenzago, secondo Corio in S. Gottardo: Azario, *Liber gestorum in Lombardia*<sup>2</sup> RIS 16,4, p. 46; Corio, *Storia* cit. 1503, I, p. 768. Giovanni Visconti (Signore di Milano dal 1339 al 1354, arcivescovo di Milano a partire dal 1342) si fece inumare nel sarcofago marmoreo di Ottone Visconti, che aveva cercato di imitare anche per altri aspetti durante la sua Signoria. Cfr. Fiamma, *Opusculum*<sup>2</sup> RIS XII,4, p. 52. Per la sepoltura cfr. M.Villani, *Cronica* IV, 25, RIS 14, Azario, *Liber gestorum in Lombardia*<sup>2</sup> RIS 16,4, p. 62, Corio, *Storia* cit. 1503, I, p. 787 «(...) Onde a pontificali funerali nel maggiore templo di Maria Virgine in Milano fu tumulato in una marmorea sepoltura sopra due rubee colonne scontro a l'altare maggiore, entrando a mano manca (...)». Nell'anno 1401, per ordine di Gian Galeazzo Visconti, il sarcofago fu trasferito nell'edificio nuovo del duomo vicino l'altare maggiore e innalzato su due colonne, cfr. *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine al presente* I, Milano 1877, p. 239: disposizioni del 6 e 20 novembre 1401.

<sup>72</sup> Per un'analisi accurata del programma iconografico del fregio a rilievo cfr. Seiler, *Das Grabmal des Azzo Visconti* cit. 1990, pp. 371-385.

<sup>73</sup> Le sculture della loggia, pur senza valide motivazioni, nella letteratura vengono generalmente datate anteriormente. Cfr. Previtali, *Una scultura lignea* cit. 1975, pp. 18-24, la datazione proposta da Previtali - che la fissa nel secondo decennio del secolo - si basa su argomenti incerti e su notizie imprecise circa il monumento; Longhi (cfr. la bibliografia riportata nelle note 37 e 39) e, soprattutto i contributi di Marchetti-Longhi e Gardner, che Previtali non ha preso in considerazione, sono ripresi da Bertelli, Volpe e Fiorio, cfr. M.T. Fiorio, *Una scultura campionesa trascurata: la «Madonna Littà»*, in «Paragone», anno 39, n.s. fasc. 475, 1988, pp. 3-14; C. Bertelli, *Introduzione*, in *Il millennio* cit. 1989, pp. 6-25, p. 15; Baroni e Rosci collocano le sculture nel terzo decennio. Cfr. C. Baroni, *La scultura gotica, in Storia di Milano*, V, Milano 1955, pp. 748-754 e M. Rosci, *La scultura gotica nell'Italia settentrionale* (=I Maestri della Scultura 86), Milano, p. 3. L'opinione su presunti influssi transalpini visibili nelle statue, espressa già all'inizio del secolo da Carotti, fu più volte ripresa nella letteratura sull'argomento. Paragoni concreti, che tuttavia non sono convincenti, sono riportati solo

da Baroni. G. Carotti, *Il restauro della Loggia degli Osii in Milano*, «L'arte» 7, 1904, pp. 179-181; Baroni, *Scultura* cit. 1944, pp. 41-43; cfr. Toesca, *Il Trecento*, Torino 1951, pp. 383-84. A mio avviso i motivi gotici sulle vesti delle statue si rifanno a fonti pisane.

<sup>74</sup> Meyer, *Lombardische Denkmäler*, cit. 1983, pp. 46 segg.; Baroni, *Scultura* cit. 1944, pp. 44 segg. J.White, *Art and Architecture in Italy 1250-1400*, 2nd. ed., Harmondsworth 1987, pp. 487-489.

<sup>75</sup> Per quanto riguarda la struttura generale, il monumento realizzato dai maestri campionesi si rifà al modello toscano del monumento sepolcrale sorretto da mensole e introdotto a Milano da Giovanni di Balduccio. La serie paratattica dei santi sul frontone del sarcofago potrebbe essere una reminiscenza indiretta della fila di apostoli sulla tomba di Enrico VII. Una buona conoscenza delle sculture balduccesche si può riconoscere facilmente in alcune figure, anche per l'uso decorativo dei fori di lavorazione della pietra. Baroni, *Scultura* cit. 1944, pp. 85, 105; Toesca, *Il Trecento* cit. 1951, p. 385; O. Zastrow, *Scultura gotica in pietra nel Comasco*, Como 1989, pp. 171-182.

<sup>76</sup> È un luogo comune della letteratura storico-artistica di attribuire al mecenatismo di Cangrande il ruolo decisivo per lo sviluppo della cosiddetta «arte scaligera», così p.es. G. Fiocco, *Profilo dell'arte scaligera*, in *Verona e il suo territorio* III, 2, Verona 1969, pp. 191-209. Mancano tuttavia elementi sufficienti a documentare tale affermazione. Recentemente sono stati rilevati da Varanini i notevoli progressi nell'organizzazione della corte scaligera sotto Mastino II; Varanini, *Gli Scaligeri* cit. 1988, p. 121.

<sup>77</sup> Per la rivalità politica tra i due Signori durante la guerra che vide l'alleanza veneziano-fiorentina contro gli Scaligeri cfr. p. es. l'esposizione del *Chronicon Estense*<sup>2</sup> RIS 15,3, p. 108.

<sup>78</sup> E. Rossini, *Gli Scaligeri*, in *Verona e il suo territorio*, III,1, Verona 1975, pp. 479-654, in part. pp. 493 segg.

<sup>79</sup> *Chronicon Estense*<sup>2</sup> RIS 15,3, p. 108; G. Villani, *Chronica*, Lib. IX, cap. 44-45, RIS 13; Anonimo Romano, *Chronica*, Edizione critica a cura di G. Porta, Milano 1979, pp. 33-45; Jacopo Piacentino, *Cronaca della Guerra veneto scaligera*, a cura di L. Simeoni (R. Deputazione di Storia Patria per le Venezie, vol. V, ser. VI), Venezia 1931, pp. 1-200, p. 32; cfr. anche Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente* cit. 1989, I, pp. 265-269.

<sup>80</sup> Anonimo Romano, *Chronica* cit. 1979, p. 35 «La soa fama sonava in corte de Roma. Non

hao simile in Italia. Ora se mannifica missore Mastino. E considerannose essere tanto potente, gloriavase, non conosce la frailtate umana. Quanno se vidde in tanta aitezza, fece fare palazza esmesurate in Verona. E per fare le fondamenta guastao una chiesa: Santo Salvato' abbe nome». Dalle notizie dell'Anonimo Romano sappiamo che il cosiddetto Palazzo Grande, che dalla ricerca storico-artistica finora era stato messo in relazione con Cansignorio della Scala (Signore di Verona dal 1359 al 1375), in realtà era un progetto di Mastino II. Cfr. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente* cit. 1989, I, pp. 316 e segg. e II, pp. 262-268 con bibliografia meno recente.

<sup>81</sup> Anonimo Romano, *Chronica* cit. 1979, p. 45 «Omo de guerra fece fare in soa vita uno monimento de marmo, dove fu seppellito, in casa de frati minori, là dove posano le donne. In quello monimento non ce stao iscritto né Dio né santi, anche ce stao inscuite cacciasconi, cavalli, cani, astori e aitre paganie. Il progetto sepolcrale di Mastino era evidentemente noto al cronista solo per sentito dire».

<sup>82</sup> Per quanto segue cfr. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente* cit. 1989, II, pp. 146-248.

<sup>83</sup> I tratti stilistici delle sculture forniscono chiari indizi che l'esecuzione del progetto ebbe luogo in varie tappe e si prolungò per un lun-

go periodo di tempo. Le statue sul muro di cinta probabilmente furono eseguite e aggiunte solo dopo gli anni sessanta.

<sup>84</sup> Il fatto che su entrambi i monumenti funebri: 1. oltre alla figura giacente del defunto, vi sia anche una statua che lo ritrae, e 2. i rilievi riportino le *res gestae* sul monumento sepolcrale di Cangrande I e parallelamente la figura allegorica della fortezza scaligera e le virtù su quello di Mastino II, fa presupporre la conoscenza di monumenti funerari toscani. Cfr. Seiler, *Mittelalterliche Reitermonumente* cit. 1989, pp. 296-301. L'apparato formale gotico dell'architettura a baldacchino del monumento funebre di Mastino II (soprattutto i frontoni a ghimberga, i tabernacoli figurati e le foglie rampanti) non deriva di certo dalla tradizione locale, che poi si basi su rapporti con l'arte toscana è ben riconoscibile dai tabernacoli, che corrispondono a quelli toscani non solo per la struttura architettonica ma anche per la serie di rosette che ornano i piccoli sostegni sui quali poggiano.

<sup>85</sup> Al Maestro delle Arche Scaligere sono state attribuite radici stilistiche toscane, lombarde, veneziane, tedesche e locali, ma non esiste un'analisi filologica sufficientemente dettagliata dei due monumenti. Più di due brevi cenni a elementi transalpini non sono consigliabili

nel presente contesto e rinvio ad altra sede i complessi problemi di critica stilistica. Delle letterature precedenti cfr. in particolare Meyer, *Lombardische Denkmäler* cit. 1983, pp. 70 segg.; Baroni, *Scultura* cit. 1944, pp. 51 segg.; De Maffei, *Le arche scaligere* cit. 1955, 37-72; L. Magagnato, *Arte e civiltà del Medioevo veronese*, Torino 1962, pp. 38 segg.; Mellini, *Scultori* cit. 1971, pp. 28 segg. e pp. 100 e segg.

<sup>86</sup> Per il motivo del sorriso cfr. Magagnato, *Arte e cultura* cit. 1962, p. 38; per le rappresentazioni tedesche dell'Ecce Homo cfr. G. von der Osten, *Der Schmerzensmann*, Berlin 1935 e W. Merzmann, *Der Schmerzensmann*, Düsseldorf 1952.

<sup>87</sup> Fa parte della problematica del conservatorismo a cui si è accennato - che nell'ambito della produzione scultorea del tardo XIII secolo e dell'inizio del XIV secolo è caratteristico non solo dei Visconti e degli Scaligeri, ma in genere di tutti i mecenati dell'Italia del nord - anche il livello mediamente basso della qualità artistica, tipico delle opere di quel periodo. Cfr. Wolters, *Il Trecento* cit. 1984, p. 13.

<sup>88</sup> D. Gamboni, *Kunstgeographie* (=Ars Helvetica I. Die visuelle Kultur der Schweiz), Disentis 1987, pp. 67-102, in part. p. 86, Ch. e D. Eggenberger, *Die Malerei des Mittelalters* (=Ars Helvetica V), Disentis 1989, p. 96.

<sup>89</sup> Keller, *Südtirol* cit. 1987, p. 136.

<sup>90</sup> Anche in Piemonte ed in Liguria la produzione scultorea era scarsa sia a livello quantitativo che qualitativo, cfr. Toesca, *Il Trecento* cit. 1951, p. 380.

<sup>91</sup> Wolters, *La scultura* cit. 1976, pp. 9-10.

<sup>92</sup> Uno sguardo alla bibliografia che segue, e che si riferisce alla ricerca sulla scultura gotica dell'Italia settentrionale dal 1260 circa fino alla metà del XIV secolo, dimostra la scarsità di documenti che attestano concretamente la ricezione della scultura gotica transalpina: Meyer, *Lombardische Denkmäler* cit. 1983; Baroni, *Scultura* cit. 1944; G. Paccagnini, *La scultura*, in *Mantova III. Le arti I. Il Medioevo*, a cura di G. Paccagnini, Mantova 1960, pp. 219-252; L. Mallé, *Le arti figurative in Piemonte*, Torino (dopo il 1970); Mellini, *Scultori* cit., 1971; Wolters, *La scultura* cit. 1976; Demus, *Der skulpturale Fassadenschmuck* cit. 1979; B. Passamonti, *Le arti figurative*, in *Brescia nell'età delle Signorie*, a cura di Vasco Frati, Brescia 1980, pp. 193-209; Grandi, *I monumenti* cit. 1982; Wolters, *Il Trecento* cit. 1984; *La scultura in Friuli*, vol I, *Dall'Epoca Romana al Gotico*, a cura di Maurizio Buora, Pordenone 1983; Herzog, *Untersuchungen* cit. 1986; Zastrow, *Scultura gotica* cit. 1989; Lomartire, *Scultura «gotica»* cit. 1989.