





RACCOLTE ARTISTICHE  
RACCOLTE GRAFICHE E FOTOGRAFICHE

COMITATO DI REDAZIONE

*Membri:*

CLAUDIO SALSI: Direttore

LAURA BASSO: Conservatore delle Raccolte d'Arte Antica

ARNALDA DALLAJ: Conservatore del Gabinetto dei Disegni

RODOLFO MARTINI: Conservatore del Gabinetto Numismatico e Medagliere

GIOVANNA MORI: Conservatore del Gabinetto delle Stampe

CAROLINA ORSINI: Conservatore delle Raccolte Extraeuropee

SILVIA PAOLI: Conservatore delle Raccolte Fotografiche

FRANCESCA TASSO: Conservatore Responsabile delle Raccolte Artistiche

PAOLO BELLINI

GRAZIA BISCONTINI UGOLINI

ROSSANA BOSSAGLIA

GRAZIETTA BUTAZZI

ALBERTO MILANO

OLEG ZASTROW

*Direttore Responsabile*

CLAUDIO SALSI: Direttore del Settore Musei del Comune di Milano

In copertina:

Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Colloquio mistico di San Pietro con le sante Agnese, Caterina e Cecilia* (particolare), Opava (Repubblica Ceca), Museo della Slesia.

COMUNE DI MILANO

Raccolte d'Arte Antica  
Raccolte d'Arte Applicata  
Raccolte Extraeuropee  
Museo degli Strumenti Musicali  
Gabinetto Numismatico e Medagliere  
Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli  
Archivio Fotografico  
Gabinetto dei Disegni

RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE

(Numero monografico)

Vol. XXXII - Anno XXXVI

CASTELLO SFORZESCO

SETTORE MUSEI  
MILANO 2009

Rassegna di Studi e di Notizie  
Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati  
scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento

a cura di Francesca Tasso

con la collaborazione di Fabio Frezzato e Luca Quartana

con ricerche e saggi di

CARLO CAIRATI, LARA CALDERARI

DANIELE CASSINELLI

ILARIA DE PALMA

FABIO FREZZATO

LUCIANO GRITTI

PAMELA HATCHFIELD

ANDREA MEREGALLI

MARIOLINA OLIVARI

JAROMÍR OLŠOVSKÝ

PATRIZIO PEDRIOLI

DANIELE PESCARMONA

LUCA QUARTANA

MICHELLE SCALERA

MARIA PAOLA ZANOBONI

redazione Ilaria Bruno

---

## I Musei del Castello e la scultura lignea in Lombardia

Claudio Salsi

*Direttore del Settore Musei*

*Saluto l'uscita di questa raccolta di studi come l'ultimo risultato di un coerente programma di approfondimento della scultura lignea lombarda, sviluppatosi a partire dagli studi condotti su questa specifica classe di materiali conservati al Castello Sforzesco. Molti anni orsono chi scrive ha avuto il privilegio di avviare recuperi, restauri e ricerche, pubblicate in "Rassegna di Studi e di Notizie", indirizzati a mettere nella giusta evidenza la pregevole sezione di sculture lignee dei Musei del Castello, fino ad allora ingiustamente trascurata. Mi riferisco ad un preciso piano di valorizzazione, culminato, almeno per quanto riguarda la scultura lignea lombarda del XV secolo e di parte del XVI, in un primo clamoroso evento pubblico con la mostra Maestri della Scultura in legno nel Ducato degli Sforza, organizzata sotto la sapiente guida di Giovanni Romano nel 2005. Ma ripenso anche al convegno, tenutosi nello stesso anno, Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco, a cura di Marco Bascapè e Francesca Tasso. Non dimentico la collaborazione del Castello alla mostra Scultura lignea. Legni sacri e preziosi in Valtellina e Valchiavenna tra Gotico e Rinascimento promossa dal Museo valtellinese di storia ed arte (2005). A Francesca Tasso, prima nel suo ruolo di Conservatore delle Raccolte d'Arte Applicata e attualmente in quello di Responsabile delle Raccolte Artistiche del Castello, si deve riconoscere il merito di aver costantemente coltivato l'interesse per questo tema e di averlo progressivamente approfondito fino alla scelta di costituire un qualificato gruppo di studio, che ora ci consegna diverse novità su importanti aspetti della pratica dell'intaglio ligneo in Lombardia nel Rinascimento e soprattutto sulla produzione dei Fratelli De Donati. Siamo certi che i loro apporti, contribuendo alla miglior conoscenza di quest'arte, ne favoriranno pure la tutela e la salvaguardia anche al di fuori dei luoghi deputati alla conservazione dei beni culturali, come sono i musei. Pensando alle deprecabili dispersioni del secolo appena trascorso nella nostra città ci si deve dispiacere, ad esempio, per la totale scomparsa di una "deposizione nel sepolcro scolpita nel legno", secondo Luca Beltrami risalente agli inizi del '500, che ancora alla fine del XIX secolo si trovava nella chiesa di S. Maria Bianca della Misericordia in Casoretto, a quel tempo piccolo borgo*

*fuori di Porta Orientale. L'interesse per l'elaborato è accresciuto da una parziale descrizione (con precisa restituzione grafica di un dettaglio) che ne fece lo stesso Beltrami: l'artista, volendo rappresentare nel fondo della composizione una veduta delle mura di Gerusalemme, si ispirò al Castello di Milano e situò a fianco di una torre rotonda a bugnato, ricordo delle torri rotonde di Francesco Sforza, una torre più alta con vari sopralzi, di un forma che si accorda con quella della torre principale del Castello detta "del Filarete" (L. Beltrami, Il Castello di Milano, Milano 1894). Sappiamo trattarsi di una composizione complessa con "statue grandi figuranti il Calvario e Santo Sepolcro" collocata in una cappella almeno fino al 1772, come risulta da un inventario redatto a quella data. Impossibile eludere il facile riferimento all'immagine delle imponenti architetture fortificate che chiudono gli sfondi dei due rilievi della Passione da S. Maria del Monte, oggi esposti al Castello, e non rammaricarsi, una volta di più, per la perdita di una testimonianza, probabilmente non secondaria, delle relazioni artistiche tra i maestri dell'intaglio nel nostro territorio e della rete delle committenze illustri tra Quattrocento e Cinquecento. La chiesa di Casoretto, fino alla fine del XV secolo, infatti, godette di privilegi, immunità e concessioni da parte della corte sforzesca, confermati nel 1508 dal re di Francia, Luigi XII (cfr. E. Cazzani, La parrocchia di Santa Maria Bianca della Misericordia in Milano, Saronno 1977, p. 45).*

## INDICE

Claudio Salsi - <i>I Musei del Castello e la scultura lignea in Lombardia</i> .....	Pag.	5
Francesca Tasso - <i>Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento</i> ...	»	11
 <i>Schede</i>		
Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana - <i>Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Martino di Castello di Caspano</i> - San Pietro lascia i confratelli .....	»	17
Jaromír Olšovský - <i>Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Martino di Castello di Caspano</i> - The Mystical Conversation of St Peter Martyr with three Saint Women (St Agnes, St Catherine of Alexandria and St Lucia) - The Prayer of St Peter Martyr .....	»	21
Michelle Scalera - <i>Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Martino di Castello di Caspano</i> - Martirio di San Pietro Martire .....	»	27
Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana - <i>Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?)</i> - Natività (1490 circa) .....	»	29
Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana - <i>Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?)</i> - Andata al Calvario - Deposizione nel sepolcro .....	»	33

Pamela Hatchfield – <i>Workshop of Giacomo Del Maino (or Workshop Brothers De Donati?)</i> - Nativity, with the Journey of the Magi and St. Jerome (1490 circa) .....	Pag.	41
Fabio Frezzato, Luca Quartana - <i>Bottega di Giacomo Del Maino (o Bottega Fratelli De Donati?)</i> - Natività con Adorazione dei pastori e San Gerolamo penitente .....	»	51
Lara Calderari, Andrea Meregalli, Patrizio Pedrioli - <i>Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, pittore lombardo (tavola dipinta centrale) e Maestro di San Rocco a Pallanza (tavole dipinte laterali)</i> - Ancona della Pietà (inizio del XVI secolo) .....	»	55

### **Saggi**

Fabio Frezzato - <i>Le policromie. Ricostruzione dei procedimenti esecutivi dall'interpretazione dei dati delle indagini scientifiche</i> .....	»	71
Daniele Pescarmona - <i>Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardi fra Quattro e Cinquecento</i> .....	»	85
Mariolina Olivari - « <i>Facta, picta, constructa et fabricata</i> ». <i>Botteghe e scultura lignea</i> .....	»	97
Maria Paola Zanoboni - <i>Il commercio del legname</i> .....	»	105
Ilaria De Palma - <i>Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti</i> .....	»	123

### **Regesto**

Carlo Cairati, Daniele Cassinelli - <i>Regesto dei documenti</i> .....	»	133
--	---	-----

### **Immagini**

»	159
---	-----



## RASSEGNA DI STUDI E DI NOTIZIE



---

## Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati scultori e imprenditori del legno nella Lombardia del Rinascimento

Francesca Tasso

Il volume che qui si presenta chiude una lunga stagione che ha visto lavorare le Raccolte d'Arte Applicata e altri istituti del Castello Sforzesco sul tema della scultura lignea lombarda, stagione conclusa con l'esposizione *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*, tenutasi nel 2005-2006. La mostra ha acceso discussioni e stimolato riflessioni; per il museo il coinvolgimento maggiore ha riguardato aspetti tecnico-esecutivi e di conservazione: la necessità di tutelare opere di una fragilità intrinseca, di ben valutare l'opportunità delle movimentazioni, anche in relazione ai delicati cambiamenti microclimatici, ha comportato l'istituzione di un piccolo gruppo di restauratori che ha accompagnato lo staff del museo in tutte le fasi. La competenza e l'esperienza accumulate in particolare Luciano Gritti e Luca Quartana ne hanno fatto un punto di riferimento anche per colleghi di musei stranieri, con cui si sono stabilite collaborazioni durevoli.

In primo luogo questo volume si propone di documentare e condividere la messe estesissima di conoscenze sviluppate osservando sistematicamente e a lungo queste opere. Il ricco apparato fotografico che correda il volume, solo una parte dell'ampia campagna fotografica effettuata tra il 2005 e oggi, costituisce uno dei principali pregi di questa pubblicazione.

Gli scritti si aprono con lo sguardo strettamente analitico con cui sono state redatte le schede delle singole opere, in cui si esaminano le strutture, le carpenterie e la stesura delle policromie; il saggio di Fabio Frezzato, cui spetta di aver tenuto la regia delle indagini tecnico scientifiche e dei loro risultati, costituisce la sintesi che permette di collegare i risultati tra di loro in una lettura unitaria. Ne emergono considerazioni importanti: ad esempio risulta che il *Presepe* di Trognano presenta stringenti affinità nella costruzione della carpenteria e nella stesura pittorica, persino nelle anomalie, con le quattro tavole provenienti dall'ancona di San Pietro Martire già nella chiesa di San Giovanni Pedemonte a Como, tanto da rendere assai plausibile l'attribuzione agli stessi autori Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati<sup>(1)</sup>. I due rilievi provenienti da Santa Maria del Monte sopra Varese, assegnati dalla critica ormai da tempo allo stesso

Maestro di Trognano, presentano criteri costruttivi non dissimili, ma esibiscono uno straordinario virtuosismo nella scelta e nella lavorazione del legno per costruire la carpenteria che non ha pari nelle altre due ancone, basate su moduli ridotti. Negli unici due rilievi che è stato possibile esaminare la policromia risulta inoltre stesa secondo modalità profondamente diverse dai due esempi precedenti: sia la gessatura sia la stesura dei vari strati di colore sono in linea con le modalità esecutive proprie dei pittori contemporanei e incidono profondamente anche nella percezione dell'intaglio del legno sottostante, laddove a Como e Trognano, come nota Frezzato, il completamento pittorico va nella direzione di un'assimilazione dell'opera a un grande tabernacolo dorato<sup>(2)</sup>.

L'esteso ricorso alla doratura nelle sue diverse forme e in particolare alla tecnica dello sgraffito, che si osserva nei rilievi dei De Donati, è presente anche in opere di produzione certamente seriale, come le piccole ancone di devozione privata di cui qui si esaminano due celebri esemplari, assegnati dalla critica ora a Giacomo del Maino, ora ai fratelli De Donati. L'imbarazzo critico trova riscontro nell'analisi strutturale e del completamento pittorico: malgrado le evidenti affinità compositive con altri rilievi usciti dalla bottega dei De Donati, come la lunetta con la *Natività* del Museo civico di Lodi (FIG. 111) o l'anconetta di analogo soggetto conservata nei musei del Castello Sforzesco (FIGG. 114-118), e malgrado l'uso estensivo dello sgraffito, non vengono invece utilizzati sistematicamente il bolo sopra la preparazione gessosa e la foglia d'oro. Una diversa concezione si registra anche nel modo di scolpire il legno: là dove i De Donati e anche il maestro di Varese lavorano sempre intagliando il legno per piani paralleli destinati ad una visione esclusivamente frontale, come ha ben illustrato Daniele Pescarmona sia in questa sede sia in un intervento del 2005<sup>(3)</sup>, senza staccare la figura dal piano di fondo, il maestro attivo nelle due ancone ritaglia le figure, ne arrotonda le teste, dà loro una consistenza volumetrica e tridimensionale che sembra più in linea con le opere attribuite a Giacomo del Maino.

L'analisi ravvicinata dei rilievi permette di confermare un'intuizione sviluppata e illustrata con dovizia di esempi anche documentari da Mariolina Olivari: i maestri di cui stiamo parlando lavorano con ampio concorso di collaboratori, in botteghe strutturate con diverse professionalità che si specializzano in una singola fase della lunga ed elaborata realizzazione. La ricchezza e complessità delle botteghe degli intagliatori è confermata dal saggio di Maria Paola Zanoboni, che indaga il mercato del legno nella Lombardia del Quattrocento, e soprattutto dal regesto dei documenti riguardanti i De Donati. L'ostinazione e la sistematicità del lavoro di Carlo Cairati e Daniele Cassinelli hanno consentito di allineare numerosissimi documenti, che forniscono, nella loro consequenzialità, un gustoso spaccato su una famiglia di artisti tra Quattro e Cinquecento. La lettura sarà ricca di stimoli: dai tantissimi spunti traggio solo alcune considerazioni, a cominciare dal fatto che finché Giovanni Ambrogio è in vita sembra evidente che a lui spettava un ruolo più manageriale nell'organizzazione della vita della famiglia e della bot-

tega. Accanto a lui si muovono anche gli altri parenti più stretti, di cui ricordiamo in particolare i fratelli Ludovico, pittore, e Francesco, tessitore. Spiccano poi i numerosissimi contratti di apprendistato che portano al fianco di Giovanni Pietro una continua sequenza di giovani destinati ad apprendere il mestiere. Se Ambrogio emerge come un organizzato imprenditore – e con questo ruolo sottoscrive probabilmente i contratti anche per il fratello – Pietro risulta, almeno fino alla morte di Ambrogio, essenzialmente scultore. La complessa struttura delle botteghe potrebbe aiutare a sciogliere certi nodi attributivi assai complessi. Per questo mi sento di avanzare l'ipotesi che anche i rilievi con *Storie della Passione* provenienti da Varese possano essere ricondotti alla bottega dei due fratelli, pensando ad un contesto generale più complesso di altri casi e alla presenza di un pittore più specializzato di quelli utilizzati abitualmente.

Il documento più interessante pubblicato nel regesto riguarda il contratto di apprendistato che lega Giovanni Pietro De Donati a Giacomo del Maino dal 1470 al 1478. Questo rapporto consegna a Giacomo un ruolo di primogenitura nell'evoluzione della scultura lombarda. Le date della collaborazione gettano nuova luce sul documento del 6 giugno 1478, quello in cui entrambi gli scultori risultano al lavoro sugli stalli della Basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese: a quella data Pietro è ancora allievo di Giacomo, anche se destinato ad emanciparsi di lì a poco. Se vogliamo riconoscere nell'autore delle *Storie della Passione* Giovanni Pietro, dobbiamo pensare che la sua partecipazione all'impresa del grande altare della basilica debba collocarsi un po' dopo quel 1478, in una fase in cui il giovane maestro, che si era probabilmente messo in luce all'interno della bottega dell'illustre maestro, potesse essere chiamato per una commissione ducale. Una data intorno al 1480 o poco dopo, prima delle commissioni in San Francesco a Pavia e a Treviglio, ha il pregio di ben allacciarsi ai documenti che attestano la presenza al Sacro Monte di Bernardino Butinone (1480 e 1488), ormai segnalato da più parti come il possibile esecutore della policromia dei rilievi<sup>(4)</sup>.

L'apprendistato di Pietro presso Giacomo può spiegare le strette affinità che talvolta si registrano in opere uscite dalle loro botteghe, a cominciare dalla questione delle anconette con *Natività* di cui si trattava sopra. Il discrimine tra le due botteghe si misura tuttavia in una scelta stilistica e costruttiva peculiare dei De Donati, i quali sviluppano fin dalle loro prime prove una costruzione prospettica delle scene che deriva dall'adesione alla nuova cultura portata a Milano da Bramante a partire dal 1481. La predilezione per la lavorazione su un rilievo molto basso, per piani paralleli, permette di impostare la scultura in stretta analogia con un dipinto e di raggiungere esiti che risultano in definitiva lontani dal *modus operandi* di Giacomo.

Il saggio conclusivo di Ilaria De Palma ripercorre la storia dello studio della scultura lignea lombarda dal punto di vista della storia della tutela e del restauro sul territorio e costituisce un tributo al maestro da cui tutti noi abbiamo imparato ad osservare queste opere, Eugenio Gritti.

*Arrivati finalmente alla chiusura del volume, desidero ringraziare calorosamente tutti i compagni di viaggio che in questi anni hanno avuto la pazienza e il costante entusiasmo di aderire al progetto, di seguirlo e di discutere con me gli sviluppi che la lunga gestazione ha consentito. Il mio ringraziamento va a tutti gli autori, a Claudio Salsi per aver promosso il lavoro e per non averlo lasciato esaurire, a Rachele Autieri per aver messo in atto con ostinazione tutte le procedure che hanno consentito di realizzarlo e alla giovane Ilaria Bruno per aver dedicato tanto tempo prezioso nell'uniformare gli interventi e nel raccordare gli autori. Non avendolo potuto fare in altra sede, dedico questo impegno a Giovanni Romano: lavorare con lui per la mostra sulla scultura lignea lombarda del 2005 è stato un privilegio tra i più preziosi, il suo magistero resta per me un modello a cui, seppur immeritatamente, sempre mi ispiro.*

#### NOTE

- <sup>(1)</sup> L'analisi tecnica conferma un'intuizione critica già emersa nella letteratura più recente: G. AGOSTI, J. STOPPA, in *Mantegna 1431-1506* (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, assistiti da A. GALANSINO e J. STOPPA, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. CANOVA e A. MAZZOTTA), pp. 258-260; A. UCCELLI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (Casale Monferrato, 9 maggio - 28 giugno 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA e M. TANZI, Milano 2009, pp. 127-129; ma l'ipotesi era già in R. CASCIARO, F. MORO, *Proposte e aggiunte per Giovan Pietro, Giovanni Ambrogio e Ludovico De Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 20 (1996), pp. 37-125, sebbene Casciario l'abbia poi smentita nella sua bibliografia successiva.
- <sup>(2)</sup> Le osservazioni tecniche sulla carpenteria dei rilievi che vengono da Santa Maria del Monte sopra Varese confermano la necessità di un'ulteriore riflessione sulla conformazione del complesso altare, che doveva configurarsi come una commissione eccezionale per dimensioni e complessità strutturale: si cfr. D. PESCARMONA, *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento (dicembre 1975)*, in *La Storia di Varese, Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, vol. VIII, progetto diretto e coordinato da M.L. GATTI PERER, in corso di stampa; ringrazio C. CAIRATI per avermi prontamente messo a disposizione il suo intervento, dal titolo *Maestri della scultura in legno nei cantieri varesini tra Quattrocento e Cinquecento*, tenuto in un recente convegno organizzato dal Comune di Varese sulla scultura lignea dell'area varesina, in cui ritorna sull'argomento.
- <sup>(3)</sup> D. PESCARMONA, *Annotazioni di tecnica esecutiva*, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 231-241.
- <sup>(4)</sup> R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di S. Maria del Monte di Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio, Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005, a cura di M. BASCAPÈ, F. TASSO, Cinisello Balsamo 2005, pp. 42-43; C. CAIRATI, cit. n. 2.

# SCHEDA





---

## Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Martino di Castello di Caspano

*San Pietro lascia i confratelli* –  
Rilievo dall'ancona di San Pietro Martire,  
già Como, chiesa di San Giovanni Pedemonte (1497)

Legno intagliato, dipinto e dorato (86x50 cm) –

Berlino, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst, inv. 246

Specie riconosciute: pioppo, tiglio (?)

Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana

### Notizie storiche e descrizione

Il rilievo appartiene all'insieme scultoreo, commissionato a Giovanni Ambrogio De Donati e a Martino di Castello di Caspano nel 1497 dai confratelli della Scuola di San Pietro Martire nella chiesa di San Giovanni Maggiore a Como, imperniato sulla figura e su episodi della vita di San Pietro Martire.

Il gruppo era in origine composto da quattro rilievi con le storie del santo e da due figure centrali rappresentanti a grandezza naturale la Vergine col Bambino e il santo inginocchiato di fronte a lei.

Nel rilievo dei musei berlinesi è rappresentato l'episodio in cui San Pietro si congeda dai confratelli per incamminarsi dal convento di San Giovanni a Como verso Milano, lungo il percorso che lo vedrà vittima dell'agguato in cui troverà la morte.

La composizione della scena è organizzata in profondità su quattro livelli principali, corrispondenti alle figure in primo e in secondo piano, alla struttura architettonica e al cielo dipinto sulla tavola di fondo (FIG. 1).

In primo piano al centro stanno San Pietro, con la cappa scura sullo scapolare e la tonaca bianca, e un confratello, senza la cappa, a creare un contrasto cromatico netto all'interno di una scena che, per quanto delle quattro sia la più affollata di personaggi, risulta al contrario la meno ricca sul piano cromatico. I due personaggi stanno in piedi uno di fronte all'altro, di profilo, sul pavimento scorciato prospetticamente, tenendosi le mani in un gesto che manifesta da un lato il tentativo del confratello di trattenere il santo e dall'altro, come vuole il racconto dei suoi ultimi giorni, la pacata ma ferma determinazione dello stesso a procedere nel suo intento, benché febbricitante e presago della possibile imboscata.

In secondo piano la scena è animata da quattro figure di frati: a sinistra se ne vedono due, impegnati in una conversazione; al centro un altro guarda verso destra trattenendo la cap-

pa con una mano all'altezza della coscia e l'altra poggiata sul petto; infine, sulla destra, è raffigurato il confratello Daniele, vestito di bianco con la cappa scura gettata su una spalla e la sacchetta contenente il breviario, in attesa di partire col santo.

Lo sfondo architettonico costituisce il terzo livello di profondità degli elementi della composizione. Si tratta certamente di una delle rarissime raffigurazioni di un elemento dell'alzato del convento di San Giovanni Pedemonte, di cui San Pietro era priore dal 1251, un anno prima della morte. Potrebbe corrispondere al corpo absidale della chiesa del convento prima delle ricostruzioni cinque e seicentesche che si possono osservare in una veduta di Como attribuita al pittore ticinese Gian Domenico Caresana (attivo all'inizio del XVII secolo) e presente nelle Civiche Raccolte di Palazzo Volpi a Como. Nel rilievo berlinese si vede al centro il corpo di fabbrica, a salienti, con la parte inferiore che presenta ai lati due alte finestre con vetrate e al centro una nicchia parzialmente sporgente e sorretta da mensole che ospita una statua di San Giovanni Battista. Lungo il saliente inferiore corre un fregio dorato, che ritroviamo in forma meno elaborata anche in quello della parte superiore, quasi completamente occupata da un oculo con vetrata. La costruzione è prospetticamente disposta a mostrare parte del fianco sinistro ed è abbellita agli angoli degli spioventi da pinnacoli a pilastro, alcuni dei quali mancano o sono stati spostati. A limitare lo sguardo in profondità contribuiscono due elementi che si innestano sulle pareti laterali del corpo principale: queste comprendono, a sinistra, parte di un ambiente porticato con tetto a spiovente aggettante sopra un semiarco e un oculo inscritto in un fregio; a destra è invece visibile solo un semiarco contornato da una fascia decorativa.

L'ultimo elemento della composizione è semplicemente il cielo azzurro al di là della costruzione, dipinto direttamente sulla tavola di fondo.

## Tecnica costruttiva

Il legno del fondale, costituito da due tavole verticali giuntate (FIG. 2), approssimativamente di uguale misura, è quasi sicuramente pioppo, se si tiene in considerazione il fatto che tale essenza è stata riconosciuta nelle tavole di fondo del *Martirio di Pietro Martire* del museo di Sarasota grazie all'analisi morfoanatomica su sezione microstratigrafica sottile. Al supporto è applicato, mediante una chiodatura dal retro, l'insieme degli elementi in rilievo.

Ad un primo esame frontale sfuggono segni evidenti di giunture tra il piano prospettico costituito dall'architettura e quello più avanzato, costituito dalle figure di san Pietro e dei confratelli. Invece dalla visione laterale dell'opera, con particolare riferimento ai vertici inferiori (FIGG. 4, 5), si evince chiaramente che i due piani prospettici sono stati realizzati in due blocchi autonomi scolpiti singolarmente e poi assemblati e rifiniti. La fase di stesura degli strati preparatori e della policromia è stata eseguita ad assemblaggi ultimati, nascondendo le linee di giunzione e i punti di ancoraggio mediante chiodature.

I due blocchi figurativi sovrapposti sono stati assicurati al fondo con chiodi infissi dal retro, di cui sono visibili le teste; i chiodi sono stati con tutta probabilità ribattuti sul fronte e coperti dallo strato preparatorio, ma non si possono escludere anche chiodature originarie dal fronte, spinte sotto livello e coperte poi dagli strati pittorici, delle quali però non si notano tracce evidenti sulla superficie scolpita e dipinta.

Sugli elementi scolpiti le parti di materiale ligneo a vista permettono di ipotizzare che la

specie impiegata siaiglio, vuoi per il tipo di traccia residuale dell'utensile utilizzato per l'intaglio, vuoi per il tipo di fibra che si osserva ingrandendo le immagini acquisite al videomicroscopio, e infine da quanto si può intuire osservando la definizione dei particolari dei diversi elementi (volti, mani ecc.). Tuttavia, non essendo stato possibile effettuare analisi morfoanatomiche di caratterizzazione della specie legnosa, non si deve escludere la possibilità che sia stata usata anche una delle numerose varietà di pioppo impiegate anticamente dagli intagliatori. È invece possibile escludere qualsiasi altra specie legnosa utilizzata in produzioni coeve, come ad esempio il noce.

## Policromia

Il rilievo di Berlino esibisce una decorazione pittorica in cui trova posto solo un numero limitato di colori, come nella scena che raffigura il santo inginocchiato davanti al crocifisso del museo di Opava. La posizione gerarchicamente preminente spetta invece, come in tutto il ciclo, all'oro, il quale caratterizza soprattutto lo sfondo architettonico e il selciato in primo piano. È comunque determinante il ruolo giocato dal bianco e dal nero dell'abbigliamento domenicano che, considerate le numerose figure di frati, interessa circa la metà della scena. Va però detto che l'artefice della policromia non si è limitato a campire le superfici dei panneggi con i due colori, affidando gli effetti chiaroscurali al solo gioco della luce sugli intagli delle pieghe dei panneggi, ma ha ricoperto interamente gli abiti dei monaci con una trama fittissima di puntini e trattini dorati (FIG. 3), ottenuti incidendo a graffito lo strato pittorico, che assicurano in questo modo una vibratilità luminosa vivificante (FIG. 6). Inoltre, un esame ravvicinato permette di osservare come puntini e trattini siano utilizzati anche per differenziare gli elementi degli abiti. Così, ad esempio, le cappe nere sono coperte da una fitta rete di puntini, mentre sui cappucci brillano brevi e sottili trattini. Questa reinterpretazione dell'uniforme domenicana è comune a tutti gli altri rilievi, e rappresenta anche un elemento di continuità con l'oro in foglia visibile nelle altre zone. A contrastare la pervasività dell'oro contribuisce, oltre al bianco e al nero, l'azzurro del cielo. Il colore blu ricopre la superficie uniformemente, ma considerando che nella formella del *Colloquio con le tre Sante* e in quella del *Martirio* la monotonia dell'azzurro è interrotta da nuvolette bianche, si può ipotizzare che nel *Congedo dai confratelli* parte del cielo possa essere stata ridipinta.

Dall'opera sono stati prelevati cinque microcampioni che, analizzati in sezione microstratigrafica, hanno permesso di apprezzare la presenza degli strati originali (FIG. 8). Parziale eccezione è rappresentata dal blu proveniente dal cielo subito sotto il semiarco sulla destra, che sopra la lamina d'oro mostra una stesura verdastra di ridipintura in cui si sono trovati alcuni granuli di cuproarseniti, classe di pigmenti conosciuti dagli ultimi decenni del XVIII secolo. Al di sopra della preparazione gessosa, in tutti i campioni si osserva uno strato arancio di bolo armeno, materiale tradizionalmente impiegato come fondo su cui applicare lamine metalliche secondo la tecnica a guazzo. Tuttavia, solo in tre casi su cinque la lamina dorata è stata trovata sopra il bolo, mentre in due casi questo è ricoperto direttamente da strati di colore. È quindi molto probabile che ogni elemento della formella, dal fondo alle figure in rilievo, sia stato trattato allo stesso modo, con il bolo a fare da base sia per le dorature sia per le stesure pittoriche (FIG. 9).

La tavolozza utilizzata in origine dall'esecutore non è caratterizzata da grande varietà di

materie coloranti: ciò è principalmente dovuto, come si è detto, al tipo di figurazione. Così per i bianchi domina il bianco di piombo (biacca), mentre il colore degli abiti neri è composto da un nero di origine animale<sup>(1)</sup>, oca bruna e carbonato di calcio. Il fondo azzurro è ottenuto invece con stesure di azzurrite.

L'incarnato del volto del monaco sulla destra (FIG. 7) è costituito da una miscela a base di biacca, pochissima oca rossa e minio, stesa su uno strato di sola biacca. Sopra la foglia d'oro della cornice del semiarco di sinistra è stata riscontrata la presenza di giallo di piombo e stagno di tipo I (senza silicio) mescolato con biacca. Dai risultati dell'analisi micro FTIR, si può considerare molto plausibile la presenza di un medium lipoproteico (forse uovo) che, in alcuni strati, si è parzialmente trasformato in ossalati. Oltre al pigmento cuproarsenicale citato sopra, anche il bianco di zinco presente in superficie sopra lo strato di incarnato originale va messo in relazione a un intervento di ridipintura, mentre cera d'api e, in un punto, tracce di adesivo polivinilico sono riferibili a trattamenti protettivi e conservativi moderni.

## Interventi conservativi

Si può affermare che in origine la chiusura perimetrale della formella fosse diversa da quella visibile oggi. La cornice attuale non è sicuramente quella che inquadrava il rilievo e lo si deduce dal fatto che essa è troppo aderente alla figurazione, con particolare riferimento al culmine della struttura architettonica, che è stata addirittura intaccata per creare la sede per la cima del pinnacolo laterale destro nella parte superiore dell'architettura.

Inoltre, a quest'ultima manca il coronamento finale; a ciò si aggiunga che nel cielo dipinto sullo sfondo sono ben visibili, a sinistra e a destra in alto, i segni evidenti, a livello cromatico, di un precedente inquadramento dell'intera figurazione in una struttura perimetrale comprendente un arco a tutto sesto, costituito da un elemento sicuramente a rilievo andato perduto. Anche i due particolari laterali dell'architettura raffiguranti aperture di archi e relative trabeazioni sono accostati alla cornice in modo innaturale e posticcio e danno l'impressione di essere stati ridotti lateralmente.

L'osservazione del retro della formella conferma in parte le precedenti osservazioni (FIG. 2). Alla base della formella e lungo i due lati verticali sono inchiodati listelli aggiunti, in legno di larice o abete, i quali fungono da supporto per la cornice, che solo parzialmente si sovrappone sul fronte al fondo dipinto della scena scolpita. Il lato superiore è privo di listello di aggiunta e la cornice è inchiodata direttamente dal fronte alle due tavole che costituiscono il fondale dipinto. Infatti i chiodi visibili sul retro sono quelli adoperati per ancorare la scena a bassorilievo.

Sul retro è anche visibile uno schizzo a matita che sintetizza il profilo della parte superiore dell'architettura in corrispondenza della posizione frontale di quest'ultima. Tutti questi dati consentono di ipotizzare che la formella sia stata rifilata su tre lati: quello superiore e i due laterali, con conseguente riduzione del fondale dipinto.

## NOTA

<sup>(1)</sup> La natura animale del pigmento nero sembra confermata dalla presenza di fosforo, assente nelle aree circostanti.

---

**Giovanni Pietro and Giovanni Ambrogio de Donati,  
Martino di Castello di Caspano**

*The Mystical Conversation of St Peter Martyr with three Saint Women (St Agnes, St Catherine of Alexandria and St Lucia)* –  
Relief from the ancona of St Peter Martyr, originally Como,  
church San Giovanni Pedemonte (1497)

Painted and gold-plated wood-engraving (92x69 cm) –  
Opava, Silesian Museum, Inv. No. U 34 B

Woods species: poplar

*The Prayer of St Peter Martyr* –  
Relief from the ancona of St Peter Martyr, originally Como,  
church San Giovanni Pedemonte (1497)

Painted and gold-plated wood-engraving (90x62 cm)  
Opava, Silesian Museum, Inv. No. U 35 B

Woods species: poplar

Jaromír Olšovský

### **The works from a historical and structural point of view**

The both Opava relief works (FIGG. 10, 16) were originally the parts of the *ancona* of St Peter Martyr which was commissioned by the brothers of the School of St Peter Martyr with the Church of S. Giovanni Maggiore in Como for the chapel consecrated to St Peter in 1497. The execution of this altar was commissioned to brothers Giovanni Ambrogio and Giovanni Pietro De Donati and to Martino di Castello di Caspano. Originally the altar was composed of four reliefs based on the stories from St Peter Martyr's life and of two central sculptures with the life-size figures of Virgin Mary with the Child and of the Saint kneeling in front of her. The central theme of the both Opava relief works is the Verona Saint and his life episodes. The first Opava relief (FIG. 10) depicts the episode from the life of Saint Peter Martyr according to a legend mentioned in *Acta Sanctorum* (Antverpie 1675) that describes St Peter Martyr's mystical vision of Virgin Mary accompanied with

three saint women, namely St Agnes, St Catherine and St Cecile, and a mystical conversation with these saints. The legend says that the entire scene took place in the Saint's cell in the monastery of Saint Giovanni in Como the prior of which he was. According to G. Kaftal (Kaftal 1952, pl. 933; Kaftal 1978, pl. 1109) the first pictorial representation of this St Peter Martyr's legendary episode can be found in Quattrocento painting on predella by the Siena painter Sano di Pietro at Pinacoteca Vaticana and in Antonio Vivarini's painting in Dahlem Museum, now Gemaeldegalerie, in Berlin. In comparison with the composition by Sano di Pietro, showing the Virgin Mary and three Saint woman figures, the image by Vivarini depicts three Saint woman figures only that are, however, liven up with some additional figures of amazed witnesses to this miracle. Facing the task to depict this miraculous scene from St Peter Martyr's life the authors of the Opava relief represented this scene in figural composition also reduced to the three saints. In addition to that they replaced St Cecile by the figure of Saint Lucia, standing to the left of the kneeling St Peter Martyr, as it is clear from her personal attribute, her eye balls in a small dish that she is holding in her hand.

The whole scene of mystical vision is displayed inside the small St Peter's monastery cell with the dominant figure of St Peter Martyr, who is kneeling down before three full-sized saint women that can be seen at the very right of the cell. In comparison with other relief works from Bode Museum (Berlin) and John and Mable Ringling Art Museum (Sarasota, U.S.A.) the composition of the relatively high relief is developed in a depth of four main levels corresponding to the dominant figure of St Peter Martyr in the foreground, the group of three saint women and another figure of a male witness looking through the door on the very left wall of the cell, the architectural back of the cell with some dishes on the shelf in the left corner and the painted blue sky that is visible on the very left and also through the cell's windows. All important lines of the central figural scene are based on the principle of two triangles with the common base. The first line is formed by the kneeling figure of Dominican saint in the foreground that is composed near to the central axis of the whole panel, the figure of St Lucia and St Catherine of Alexandria. The second one is formed by the arrangement of these three saint women with the figure of St Agnes in the right corner of the cell. The common base of both triangles seen from the spectator's view is formed by the figure of St Lucia which is to the left of the kneeling saint, and the figure of St Catherine of Alexandria standing at the right end of the panel in front of St Peter Martyr and facing him. In that way both St Peter Martyr and St Catherine of Alexandria are in the close eye contact.

The both most important figures of the whole figural scene, i.e. St Peter Martyr and St Catherine of Alexandria, who are connected with the very close eye contact, can be seen from the profile, whereas St Agnes is rendered *en face* and St Agnes in the corner of the cell is captured in a three-quarter profile. Also the full-sized figure of the Dominican monk, who witnesses the whole mystical scene, is sculpted in a three-quarter profile. St Peter Martyr is wearing a dark Dominican cloak over his white scapular and a long white frock that is in excellent chromatic contrast with the splendour of Saint women's clothes. St Catherine of Alexandria and St Agnes are wearing golden cloaks over their dark greenish-blue clothes.

The brilliant red-gilded reverse sides of the dark greenish-blue cloaks that can be partly seen create a very impressive chromatic contrast to the figure of St Peter Martyr mantled to dark Dominican cloak. The bordures of the figures' garments bear damaged and only partly readable inscriptions: e.g. "*Credo in Deum*" – his legendary words before his outrageous death and legendary St Peter Martyr's apostolic profession of faith that can be readable on the bordure of his Dominican cloak and "*Santa ...Sponsa...Regina*", the fragments of words connected with the legendary life of St Catherine.

The inner space and architectural construction of the cell's interior is formed with four wooden boards of a trapezium shape representing side cell's walls and floor and ceiling that are fastened to the background panel in an obtuse angle in correspondence with the perspective foreshortening. These side walls are opened by the door with the figure of witness of martyr's vision on the left and by the window of a rectangular shape with the opened pair of shutters. There is another window on the back wall in front of a spectator's direct view with the view of the blue and clouded sky through the opened pair of shutters. Also the motifs of the tiles covering the floor and coffered ceiling that are foreshortening in depth are rendered in harmony with the laws of perspective.

The second Opava relief work representing the prayer of St Peter Martyr in his monastery cell is structurally constructed in the same way as the previous relief of a mystical conversation of this Dominican Saint with three Saint women (FIG. 16). There are four wooden pieces boards of a trapezium shape that are fastened to the background panel in an obtuse angle in order to form the inner space of the Saint's cell. The setting of these boards representing the both side walls and floor with ceiling of the monastery cell is in accordance with the perspective foreshortening including the motifs of tiles covering the floor and coffered ceiling. The left side wall and the wall in the background are opened by the windows of a rectangular shape with pairs of shutters. The door opens the right side wall of the cell. The relief displays St Peter Martyr kneeling down and praying in front of his domestic altar that is positioned at the very left (the altar crucifix is missing). As in the previous relief, St Peter Martyr is wearing a dark Dominican cloak over his white scapular and a long white frock and is rendered in the profile. The gesture of his hands expresses his deep devotion to the Lord. In the background of the cell is a rack with some dishes, fastened to the wall at the right corner, and a small pulpit with the opened Bible (FIG. 19), which is placed on the cell stall by the background wall. In comparison with the previous relief of martyr's mystical conversation with Saint women, the inner space of this relief is developed in depth only at three main levels corresponding to the single figure of St Peter Martyr praying in front of the altar in the foreground, the back wall of the cell with the Bible on the pulpit in the middle, and the blue painted sky in the background that is visible through the opened window in front of a spectator's view.

## **Wood species, description of the structure and of the building methods**

The morphoanatomic analysis has been carried out only in the case of the Sarasota relief of *St Peter's Martyrdom*. Therefore, as in the case of the Berlin relief *St Peter leaves the*

brothers we can assume the wood of the background panels of both Opava relief works are poplar.

Considering the relief with *Mystical Conversation of St Peter Martyr* it is very likely that figures of three Saint women, namely St Agnes, St Catherine and St Lucia, that form the dominant part of the whole figural scene, were carved from a single block of wood and then fixed to the background panel at the right place by means of riveting. Examining this group of figures visually, no clear narrow spaces among each figure are noticeable in the lower parts of their bodies. All the details are covered with the polychromy and gilded layers. Therefore, the other possibility, i.e. that each figure of the three saint women was carved separately, can not be entirely refuted. Nevertheless, it can be stated that the figure of St Peter Martyr and of the witness looking through the door on the very left were carved individually as it is evident from the clearly visible narrow spaces between them and the background of the panel. The same observation is also valid for the second Opava relief with the motif of the prayer of St Peter Martyr to the Lord with only one figure of the kneeling St Peter Martyr. Firstly, the kneeling figure of St Peter Martyr praying in front of the crucifix was carved and then it was fastened to the background of the panel. Also the small architectural and interior details such as racks, dishes, pulpit or the base of the altar with the crucifix were carved first and then they were fixed.

Since the morphoanatomic analysis of the Opava relief works has not been carried out, it can be only supposed that the wood used for the relief elements is linden wood or one of the many varieties of poplar wood that was also commonly used for the carvings at that time. In addition, the using of linden or poplar wood that enabled craftsman to carve in a very high detail is in good accordance with the detailed and precise carving of various details of the both Opava relief works as figures' faces, hands, curls of hair or beard.

## The polychromy

The pictorial decoration plays a very important role in the case of the both Opava relief works. As with other preserved relief panels from the *ancona* of St Peter Martyr, the role of the gold is one of the great importance because it covers almost continuously the surfaces of the both Opava relief panels. Varied ornamental gilding of the architectural and the interior elements as pavement in the foreground, back and side walls or ceiling as well as some details of the cell's furnishing, such as the rack with the dishes on the wall characterise the Saint's cell. The gilded surface of the various architectural elements makes them also very impressive and creates a brilliant contrast for the figures in the foreground. In that way the black and the white of St Peter Martyr's clothing with his pale face with a little pink-flesh (FIG. 12) increase the very vibrant character of the gilding that is also used for the figures' details, such as the Saint's hair and beard in the both Opava relief works or the curls of Saint women's hair in the case of *The Mystical Conversation of St Peter Martyr*. In the latter one there are optically dominant a red-gilded layers also used for the reverse side of the dark cloak of St Catherine of Alexandria and for the clothes of St Lucia that can be seen by a spectator as well. The vivid and



bright atmosphere emanating from the both relief scenes, which unifies all parts and individual elements in a pictorial manner, is also caused by a “*sgraffito* technique” – consisting of scratching the polychrome layers to reveal the gold leaf beneath – applied to the draperies of Saint Peter Martyr and also for the figures of three Saint women. The differences among the pictorial effects of the displayed figures in the Opava relief works also function to contrast their clothing. In *The Mystical Conversation of St Peter Martyr* for instance, the draperies of the three Saint women’s dark greenish-blue cloaks and their clothes are covered by close texture of golden stitches and hatches (FIG. 13), whereas the black Dominican cloak of the Saint Martyr is dotted with gold specks and his hood is scattered by short and thin hatches. The same motif, i.e. gold specks and short and thin hatches, is again repeated in the case of the figure of the monk on the left, who witnesses the mystical vision of St Peter Martyr. The using of the gold close hatching on the folds of the women’s dark greenish-blue clothes creates a nearly chiaroscuro effects with the very delightful play of light and dark tones. In comparison with other preserved relief works, such as the relief in the Berlin Museum, the both Opava relief works display a greater variety of used colours. Besides the above mentioned black, white and red-gold, there is especially the dark greenish-blue colour used for the sky visible through the windows of the Saint’s cell and also for the friezes with the gilded astragal ornaments which decorate the Saint’s cell walls. The dark greenish-blue colour is also used for the tiles that cover the Saint’s cell pavement. In the *Mystical conversation of St Peter Martyr* there are the dark greenish-blue and squared tiles decorated with the gilded stars, the same ornamental motif is repeated again in the cell’s coffered ceiling. In the case of the second relief, the cell’s pavement is covered with the dark greenish-blue and rounded tiles with the interlinked floral motifs in gold that occur again on the greenish-blue coffers in the cell’s ceiling. There is also the motif of the dark greenish-blue rosettes, consisting of interlinked leaves of acanthus, that are regularly scattered on the gilded surfaces of the cell’s walls covered with the ornament of the rectangular and diagonal interlaced strips on *The Prayer of St Peter Martyr*. In the case of the second relief work the cell’s walls are covered only with the motif of the interlaced gilded circles.

## **The materials and the painting techniques**

The both Opava relief works have been examined by the use of optical microscopy in visible and ultra-violet light, scanning electron microscopy (ESEM) and FTIR microscopy. The analytical research of the materials used by the painter who painted the relief carvings and his *modus operandi* has been carried out on cross-sections of samples taken from six points from one relief and five points from the other relief.

Each sample of the eleven samples shows the ground layers, composed by gypsum (calcium sulphate dihydrate) and animal glue. In every case to this ground the layer of an orange Armenian bole with the animal glue as a base for the gold leaf for the water gilding was added (FIG. 15). In the case of the *Mystical Conversation of St Peter Martyr* only in two samples of the six the gold leaf has not been found between the base layer and the

paint layer (FIG. 14). On the other hand, the gold leaf has been found also under the paint layer of the Saint's hood in the case of *The Prayer of St Peter Martyr*, so we can suppose that the Armenian bole layer was used as the base for the both, gilded and painted layers, and that other paint layers of figures' garments are laid on the gold leaf. The use of the pigments for the painted layers depends on the presented context: the pigment of the azurite of fine particles with the blue greenish layer or the dark-greenish pigment with little ochre for the clothes of the women Saints for instance; the flesh-pink of St Peter Martyr's neck is composed from the lead white with little amount of the dark green and scarlet pigments and minium; the paint layers of the blue sky consist of the lead white with pigment of azurite that is covered by the paint layer of azurite with the lead white. The black colour of the Saint's hood (*The Prayer of St Peter Martyr*) is composed of mixing the animal black with the yellow ochre, calcium carbonate and little particles of soot. The blue layer of the sky visible from the window is composed from azurite with the traces of the ochre. The painted greenish blue layer of the rosettes decorating the back wall of *The Prayer of St Peter Martyr* is based on the pigments of malachite. The traces of lipoproteic binding medium (probably egg), partially converted in oxalates, have also been found in the original paint layers. In some cases the presence of bee-wax used as protection has also been confirmed. Some painting materials can not be attributed to the original paint decoration as acetate of copper founded in the paint layer of green on the sleeve of the St Catherine's garment that can be ascribed to the later interventions. The same case is the Prussian blue, pigment unknown before the beginning of the 18<sup>th</sup> century, discovered in the layers of blue sky in the opened window of *The Prayer of St Peter Martyr*.

## Notes on possible past conservation or restoration interventions

The painted backgrounds of the both relief Opava panels with the architectural framing of the panel creating the perspective illusion of the Saint's cell are fastened to the contemporary rear panel, composed of the two joined vertical planks of approximately similar size that can be seen from the back. In the case of the *Mystical Conversation of St Peter Martyr* relief this architectural framing is fortified by the four consoles of a triangular shape to the rear panel, which were probably added later in order to improve the joining of the panel to the present rear panel. In the bottom of the backside of *The Prayer of St Peter Martyr* nails can be seen which were most likely used to reinforce the whole structure later. The outer framings of the both Opava relief works are not certainly original ones and they were added in modern times. To that time, also some restoration interventions as the using the Prussian blue for the blue sky can be ascribed.

## BIBLIOGRAPHY

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in Tuscan Paintings*, Firenze 1952.

G. KAFTAL, *Iconography of the Saints in the Painting of North East Italy*, Firenze 1978.

---

## Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, Martino di Castello di Caspano

*Martirio di San Pietro Martire* –  
Rilievo dall'ancona di San Pietro Martire, già Como,  
chiesa di San Giovanni Pedemonte (1497)

Legno intagliato, dipinto e dorato (96x58 cm) –  
Sarasota, John and Mable Ringling Art Museum, inv. SN 1227

Specie riconosciute: pioppo

Michelle Scalera

La chiesa di San Giovanni Maggiore (nota anche come San Giovanni in Pedemonte) a Como nel 1497 commissionò allo scultore Giovanni Ambrogio De Donati e al pittore Martino di Castello di Caspano l'esecuzione delle *Storie di San Pietro Martire*. Dopo lo smontaggio dell'ancona, avvenuta in epoca imprecisata, il rilievo con il *Martirio di San Pietro Martire* passò probabilmente alla collezione di Emile Gavet e poi alla Marble House di Newport (Rhode Island). Il progetto e la decorazione della cosiddetta "Sala gotica" di Marble House furono frutto della collaborazione fra Richard Morris Hunt e Jules Allard, che si ispirarono all'appartamento parigino di Gavet, pubblicato nel *Catalogue raisonné* della sua collezione (1889). Nell'agosto 1892, quella che era la residenza di Alva Erskine Smith Vanderbilt veniva inaugurata con un Gala per celebrare l'evento. Il rilievo fu successivamente acquistato da John Ringling con la mediazione di Lord Joseph Duveen nel 1928 dalla collezione di Alva Vanderbilt e fu lasciato al museo nel 1936.

Le analisi ottiche e le indagini svolte sui frammenti di policromia prelevati dal rilievo con la *Morte di San Pietro Martire* sono state effettuate con la stessa metodologia impiegata per i tre rilievi di Berlino e Opava. Per un'analisi complessiva, si rimanda più avanti, al saggio di Fabio Frezzato sulle policromie (pp. 74-77).

Il John and Mable Ringling Art Museum di Sarasota è l'unico ad aver effettuato l'analisi morfoanatomica su una sezione tangenziale e radiale del legno, analisi che ha dato come risultato l'identificazione della specie lignaria come pioppo.



---

## Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?)

### *Natività* (1490 circa)

Legno intagliato, dipinto e dorato (166x120x14 cm) –

Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. Sculture Lignee 272  
in deposito dall'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi-Redaelli", Milano

Specie riconosciute: pioppo, tiglio, abete

Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana

### Notizie storiche e descrizione

Il rilievo, di cui non si hanno notizie antecedenti al 1732, proviene dall'oratorio di San Giuseppe a Trognano, frazione di Bascapè (Pavia)<sup>(1)</sup>. Rimase a Trognano sino all'inizio del 1978, quando venne trasportato a Bergamo nella bottega di Eugenio Gritti per essere restaurato. L'intervento, finanziato dalla Soprintendenza ai Beni Artistici e Storici di Milano, fu diretto da Sandra Maspero, che poco prima era riuscita a sventare un tentativo di vendita del pezzo. Terminato il restauro, il rilievo venne portato a Brera, dove la ditta Siapa di Casalbeltrame (Vercelli) stava effettuando interventi di disinfestazione. Un tagliandino posto sul retro della cassa indica che la *Natività* fu sottoposta a disinfestazione tra il 12 e il 20 agosto 1978. Per garantire una maggiore tutela, il rilievo venne poi ricoverato presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia, fino al 2004, quando l'Asp Golgi Redaelli, proprietaria dell'opera, decise di depositarlo presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano. Prima di quest'ultima collocazione, la *Natività* venne trasportata nella bottega di Eugenio Gritti per una verifica delle condizioni di conservazione e per un intervento di manutenzione ordinaria.

Per ciò che concerne la provenienza dell'opera, non avendo alcuna notizia documentaria, si possono solo formulare delle ipotesi. Il rilievo potrebbe essere un'opera autonoma, oppure parte di un'altra, più articolata, forse un'ancona. Ad una prima analisi si osserva come i bordi della cassa in legno grezzo che contiene il rilievo siano poco compatibili con la preziosità del rilievo: per tali motivi si potrebbe supporre che tali bordi in origine fossero coperti da cornici o ante.

Un buon esempio di opera autonoma inserita in una cassa piuttosto grezza è la *Natività* di Bongiovanni de Lupi di Rivolta d'Adda, in cui lo spessore della cassa è nascosto da una cornice intagliata e dorata, fissata con chiodi.

Il fatto che la *Natività* in origine facesse invece parte di un'opera complessa come un'ancona potrebbe essere supportato proprio dalla citata mancanza di una finitura sui bordi della cassa: una volta inserita all'interno del complesso architettonico, questa sarebbe stata nascosta dalle cornici dell'ancona. È il caso ad esempio delle formelle di Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati provenienti dall'ancona dell'Incoronata conservate nei Musei Civici di Lodi.

Dal punto di vista compositivo, nell'opera si possono individuare tre livelli prospettici (FIG. 29). In primo piano si trova una scena divisa in tre parti. In quella centrale vi sono nove figure: il Bambino con la Vergine e san Giuseppe, due pastori, una figura maschile inginocchiata e tre angeli oranti. Sulle schiene di questi ultimi, alcuni frammenti indicano che in origine essi erano dotati di ali. Nella parte destra è raffigurato un paesaggio alpestre, mentre in quella sinistra, inserita tra due frammenti di architettura, si trova una donna inginocchiata in atto di asciugare un panno sul fuoco. Sul bordo del panno si legge la scritta «MAR VR IA GRA TRI».

In secondo piano si trovano il tetto della capanna appoggiato a un'architettura e, a sinistra, un altro paesaggio alpestre con due pastori, un cane e un gregge di cinque pecore, mentre il terzo piano è costituito dal fondo della cassa.

## Tecnica costruttiva

Il presepe è composto da un fondo a cui è ancorato il rilievo, concluso perimetralmente da quattro tavole che costituiscono la cassa di contenimento del bassorilievo vero e proprio. Il fondo è costituito da quattro tavole orizzontali di uguale lunghezza (cm 166) e spessore (cm 2,8) e diversa altezza (in realtà l'ultima sezione superiore è un semplice listello incollato alla tavola sottostante) (FIG. 30). Le tre tavole restanti sono giuntate tra loro con spine in legno inserite nei fili di spessore, come si può vedere nelle fessure rettilinee tra tavola e tavola, dovute a variazioni dimensionali per ritiro delle medesime. A questo fondo sono inchiodate le assi costitutive della chiusura perimetrale: mentre nel lato superiore e nei due lati laterali la chiodatura fissa la testa delle tavole di fondo allo spessore delle tavole di bordo. Per quanto riguarda il lato inferiore, la tavola di bordo è inchiodata al filo inferiore dell'ultima tavola di fondo.

Inoltre, la tavola di bordo, che si configura in definitiva come base d'appoggio del rilievo, è costituita da legno d'abete, a differenza di tutte le altre assi, sia di bordo sia di fondo, che sono in legno di pioppo.

Si differenzia altresì dalle altre tavole per lo spessore, che varia da 2,5 a 3,2 cm.

Il rilievo è composto da quattro sezioni di massello in legno di tiglio disposte in verticale, giuntate con spine e incollate tra loro.

Come in altre formelle dei De Donati costituite da rilievi applicati ad assiti di fondo, l'assemblaggio è garantito da chiodi inseriti dal retro dell'opera e ribattuti sulla parte frontale (FIGG. 29A, 30A). In seguito il rilievo viene preparato con il consueto strato di gesso e colle animali che nascondono la chiodatura. La sovrapposizione degli strati preparatori e dei

relativi film pittorici alle chiodature descritte è l'evidente conferma dell'originalità del sistema di fissaggio del manufatto.

La profondità prospettica del rilievo è ottenuta, oltre che con l'escavazione del massello di taglio, anche con l'aggiunta di ulteriori volumi in aggetto per la realizzazione degli elementi compositivi più prossimi all'osservatore. Sono riconoscibili come elementi ricavati da piani applicati il secondo pilastro dal lato sinistro del rilievo, che si sovrappone alla giunzione tra due sezioni principali, le porzioni di prato in corrispondenza del lato inferiore dell'opera e la massa costituita dalle rocce su cui poggia un fusto di albero in corrispondenza dell'estremità inferiore destra della composizione (FIG. 29).

Si nota la mancanza di alcuni elementi in aggetto: in corrispondenza della tavola basale del rilievo mancano alcune porzioni di intaglio costituenti l'alzata del prato. Inoltre sono visibili due tacche in cui s'insediavano in precedenza elementi metallici di sostegno o chiusura. Salendo sulla coscia della gamba sinistra genuflessa del pastore adorante al centro, è visibile la traccia della rottura di un elemento preesistente andato perduto. Detto elemento poteva essere poggiato originariamente in prossimità del piede destro di san Giuseppe. Avvalora questa ipotesi l'osservazione delle mani del santo, aggiunte durante un restauro precedente: la loro posizione attuale è probabilmente diversa da quella originale, in cui forse le mani erano connesse al pezzo ora mancante (FIG. 32).

## Policromia

In perfetta aderenza al canone rappresentativo dell'oggetto ligneo policromo trasfigurato in opera di oreficeria, il *Presepe* assume in sé, su scala ben più ampia, i caratteri che contraddistinguono i rilievi del ciclo di San Pietro Martire per San Giovanni in Pedemonte. Se infatti si esclude l'azzurrite del blu del fondo, che occupa poco più di un quarto della scena, e gli incarnati dei personaggi, l'oro è l'assoluto protagonista di ogni altro elemento del *Presepe*. Nelle parti architettoniche, così come nell'altura dello sfondo e nel paesaggio a destra della capanna, la lamina aurea ricopre ogni elemento, conferendo ai volumi il carattere di blocchi metallici, con un effetto che contrasta del tutto con quello di leggerezza e friabilità che quasi invita alla presa laddove, ad esempio, la foglia d'oro asseconda l'intaglio del tetto di paglia della capanna. Anche in alcuni elementi dei panneggi l'oro è presente da solo; ma in moltissimi luoghi il metallo si sposa coi colori in corrispondenza delle innumerevoli decorazioni a sgraffito (FIG. 31), utilizzate in primo luogo nella resa dei tessuti degli abiti, preziosi o rozzi che siano, ma anche nella vegetazione, nelle capigliature, nel vello delle pecore e nel pelame di un cane accucciato sull'altura a sinistra. Mancano i trattamenti a pastiglia, le punzonature e le dorature a mordente, ma i motivi a sgraffito degli abiti più preziosi e del panno sorretto dalla figura femminile sulla sinistra raggiungono livelli di preziosità paragonabili solo alle parti più virtuosistiche delle formelle del ciclo comasco (FIGG. 33, 34).

La gamma cromatica, al di là dei toni dell'oro e del blu dello sfondo, non è apprezzabile nella sua interezza e nel suo originale bilanciamento, a causa di numerose cadute di colo-

re che hanno interessato ad esempio l'abito di San Giuseppe e dell'angelo a sinistra. Tuttavia sembra prevalere il blu, presente nei panneggi della Vergine e di altre figure, seguito dal bianco, dai verdi e, in zone estremamente limitate, dal rosso di una lacca, identificata nel panno che fa da copricapo e da mantello del pastore in piedi a destra.

## Interventi conservativi

Come già ricordato, il rilievo è stato restaurato nel 1978. All'epoca le condizioni di conservazione erano precarie. Vi erano delle zone erose da vecchi attacchi di insetti xilofagi e il massello a destra era staccato dal resto del rilievo.

Gesù Bambino era ridipinto con un colore violaceo; il fondo della cassa risultava ritinto con una tempera azzurra su cui poi erano state incollate delle stelle di carta dorata. Uno strato di vernice molto scuro alterava in modo radicale tutte le coloriture e la doratura. Al centro, sopra la capanna, erano stati inseriti due piccoli angeli.

Durante l'intervento di restauro sono state eliminate le ridipinture e lo strato di vernice, con il recupero della policromia originale, in ottime condizioni. Il fondo della cassa è risultato di colore blu notte.

Si sono fermati alcuni sollevamenti e distacchi della preparazione a gesso e dello strato pittorico. Le zone erose dal tarlo sono state consolidate ed è stato incollato il massello di destra staccato. I due angeli, non originali, sono stati rimossi.

Ventisei anni dopo, nel 2004, l'opera è stata sottoposta a un intervento di manutenzione in occasione del suo trasferimento da Pavia a Milano. Le condizioni di conservazione erano buone. Unica eccezione era rappresentata da una fessurazione, tuttora esistente, aperta al centro del rilievo e che interessa direttamente la testa del Bambino. Nelle fotografie del 1978 tale fenditura risulta più chiusa e circoscritta alla zona alta della parte scolpita e non interessa la figura del Bambino. Le cause di questa contrazione e ritiro della materia lignea sono probabilmente da imputare a un'esposizione dell'opera a una o più variazioni termoisometriche repentine.

## NOTA

<sup>(1)</sup> R. CASCIARO, in *Maestri della Scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSUCCI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 122-123; G. AGOSTI, J. STOPPA, in *Mantegna 1431-1506* (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, assistiti da A. GALANSINO e J. STOPPA, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. CANOVA e A. MAZZOTTA), pp. 258-260; A. UCCELLI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (Casale Monferrato, 9 maggio - 28 giugno 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA e M. TANZI, Milano 2009, pp. 127-129.



---

## Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?)

### *Andata al Calvario* –

Rilievo dall'altare maggiore, già Varese,  
basilica di Santa Maria del Monte (1480-1488 circa)

Legno intagliato, dipinto e dorato (189x125 cm)

Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. SL 77  
in deposito dalla Pinacoteca di Brera

### *Deposizione nel sepolcro* –

Rilievo dall'altare maggiore, già Varese,  
basilica di Santa Maria del Monte (1480-1488 circa)

Legno intagliato, dipinto e dorato (189x125 cm)

Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, inv. SL 76  
in deposito dalla Pinacoteca di Brera

Specie riconosciute: tiglio

Fabio Frezzato, Luciano Gritti, Luca Quartana

## Notizie storiche e descrizione

I rilievi facevano parte, insieme ad altri due pannelli, della decorazione dell'altare maggiore della basilica di Santa Maria del Monte sopra Varese e, mentre la *Flagellazione* e la *Crocifissione* si trovano ancora nel monastero delle Romite ambrosiane attiguo alla basilica, l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione al sepolcro* sono oggi conservati presso le Civiche raccolte d'arti applicate al Castello Sforzesco di Milano, in deposito dalla Pinacoteca di Brera.

L'altare, di cui i rilievi facevano parte, sembra rientrasse in un progetto di commissione sforzesca che ebbe inizio a partire dal 1474, sotto il duca Galeazzo Maria.

Il gruppo fu smembrato dopo il 1660 quando al posto dell'altare ligneo ne fu montato uno marmoreo tuttora *in situ*. Per una serie di donazioni e passaggi di proprietà i due rilievi giunsero quindi nel 1922 alla Pinacoteca di Brera<sup>(1)</sup>.

Il primo rilievo in esame rappresenta l'*Andata di Cristo al Calvario* (FIG. 35), episodio biblico citato da tutti gli Evangelisti (Mt 27, 33; Mc 15, 22; Lc 23, 33; Gv 19, 17) che, secondo la tradizione, si svolse sul Gòlgota, colle roccioso che si trovava appena fuori dalle mura di Gerusalemme.

Al centro della scena è situata la figura di Cristo portacroce avvolto in una veste bianca, elemento che lo esalta visivamente rispetto al resto dei partecipanti all'episodio, così come la croce, che rappresenta il punto di focalizzazione della scena grazie a due diagonali che confluiscono sulla testa del Cristo.

Attorno alla figura del Cristo si dispiegano su diversi livelli alcuni personaggi che indossano vesti moderne, i cui colori vivaci e arricchiti con profusione d'oro contribuiscono ad esaltare e isolare la bianca figura del Cristo.

Alle due donne sontuosamente abbigliate sulla sinistra che incedono con atteggiamento quasi indifferente al seguito del Cristo portacroce e alle quali si accompagna un bambino che indica il Redentore, si contrappone la scena di destra, espressa in un linguaggio particolarmente drammatico. Qui appaiono infatti all'estremità del rilievo la Vergine Maria, accompagnata da Maria di Cleofa e Maria di Magdala (Gv 19, 25), di cui s'intravedono solo le teste e l'aureola, e San Giovanni. Questi, i cui gesti appaiono concitati e pieni di disperazione, sono trattiene nel loro avanzare verso il Cristo da un soldato romano, il cui abbigliamento, ornato d'oro come quello dei personaggi del gruppo di sinistra, si differenzia nettamente dalle vesti più sobrie e austere della Vergine e San Giovanni.

In secondo piano s'intravedono altre figure, tra cui quella di un ladrone, anch'esso recante sulle spalle una croce con una corda legata al collo e l'uomo che, con la corda tenuta in mano, sembra in atto di condurlo nel suo percorso verso il colle. Dietro questo s'intravede una terza figura che regge la croce, posto su un piano ancora più arretrato rispetto agli altri personaggi della scena.

A incorniciare l'episodio è presente una quinta rocciosa corrispondente al Gòlgota, aperta simmetricamente a "v" al centro del rilievo, in modo da lasciar in vista le mura della città di Gerusalemme, raffigurata a guisa di castello trecentesco con tanto di merlature e di torri.

Ai lati della composizione si ergono le due sommità del monte che chiudono il rilievo come una sorta di cornice lasciando al centro, al di sopra della turrata città, uno spazio vuoto e illimitato rappresentante il cielo.

Tutta la scena è comunque costruita sui primi due piani del rilievo in cui è raffigurata la processione che si sposta da sinistra verso destra e in cui campeggia la figura di Cristo. Il terzo livello scultoreo è dato, come detto, dalla quinta naturalistica del Gòlgota, mentre un'ulteriore superficie lineare compone le mura della città sullo sfondo.

La semplicità compositiva si sposa qui in maniera perfetta con le finezze formali e tecniche. La ricercatezza descrittiva ed espressiva mostra la piena conoscenza delle opere di autori moderni quali il Mantegna, che vedremo essere riferimento principale per la com-

posizione dell'altro rilievo del Castello Sforzesco, mentre i colori brillanti arricchiti di dettagli dorati e i panneggi robusti e squadrati ci riportano ad esiti tipicamente lombardi<sup>(2)</sup>. Il secondo rilievo in esame rappresenta la *Deposizione di Cristo nel sepolcro* (FIG. 42), avvenuta per intercessione di Giuseppe d'Arimatea, membro del sinedrio di Gerusalemme che, non accettandone la condanna, dopo la crocifissione di Cristo ne chiese il corpo esanime all'allora prefetto della Giudea Ponzio Pilato per poterlo seppellire (Mt 27, 57-61; Mc 15, 42-47; Lc 23, 50-56; Gv 19, 38-42).

Giuseppe d'Arimatea è raffigurato mentre, aiutato da un altro discepolo di Gesù, Nicodemo, solleva con il lenzuolo il corpo senza vita del Maestro. Assistono nella loro disperazione la Vergine Maria, la Maddalena, San Giovanni e le tre Pie donne.

Il linguaggio drammatico espresso nell'episodio è particolarmente enfatizzato rispetto al rilievo analizzato precedentemente, dove la tensione e la disperazione erano ostentati solo nel gruppo di destra formato dalla Vergine e da San Giovanni. L'autore abbandona inoltre qui la ricchezza decorativa che aveva sfoggiato nelle vesti dell'*Andata al Calvario* per una maggior austerità, giocando soprattutto sulla brillantezza dei pigmenti, sui riflessi dati dai profondi intagli dei panneggi e sui contrasti cromatici.

L'organizzazione spaziale è strutturata in modo non dissimile rispetto all'altro rilievo, con il monte che si apre alle spalle del gruppo verso i lati della cornice, lasciando la quinta centrale libera per la rappresentazione del Gòlgota, su cui si ergono le tre croci, e della città di Gerusalemme ricca di torri e merlature.

La composizione è chiaramente tratta da un'incisione di Andrea Mantegna datata anteriormente al 1478<sup>(3)</sup>, da cui l'autore del rilievo riprende il gruppo di figure che attorniano il Cristo, eliminando la scena dello svenimento della Vergine, posta invece vicino al figlio per chiare ragioni spaziali. La riproposizione della scena avviene in maniera quasi analitica: le posizioni, i volti, gli sguardi e i panneggi risultano infatti sovrapponibili e viene ripresa anche l'iscrizione sulla pietra sepolcrale che recita «HUMANI GENERIS REDEMPTORI».

La semplificazione spaziale dell'incisione è invece abbandonata nella *Deposizione* di Milano a favore di una descrizione ambientale, in cui non viene meno la ricerca prospettica ed architettonica, che traccia un *continuum* stilistico e visivo con l'*Andata al Calvario* e la *Crocifissione*. Elemento unificante delle tavole dell'*Andata al Calvario*, della *Crocifissione* e della *Deposizione* è senza dubbio la progettazione dello spazio e la rappresentazione della scena naturalistica con le rocce formate da semplici e profonde incisioni e dagli alberi conici e tondi dai lunghi steli dorati.

## Tecnica costruttiva

Osservando il retro dei rilievi si nota che essi sono costituiti da due metà di larghezza approssimativamente uguale, giuntate in corrispondenza della mezzera di ciascun rilievo. I due elementi sono costituiti da due tavole di tiglio<sup>(4)</sup> disposte con vena verticale.

L'osservazione delle nodosità di ciascuna delle due metà lascia intuire che le due opere sono state realizzate utilizzando quattro sezioni longitudinali di un unico tronco. L'artefice del rilievo ha scelto accuratamente un tronco di diametro considerevole la cui sezione radiale gli consentiva di ottenere due metà che ha poi ulteriormente sezionato per la lunghezza, ricavando da ciascuna delle due metà due tavole consecutive di spessore utile per produrre i rilievi. Le tavole ricavate da sezioni radiali sono di gran lunga più stabili di quelle ricavate dalle sezioni tangenziali, più esterne, che sono più soggette a deformazione.

I due rilievi, inoltre, mostrano sui fianchi difetti simmetrici, che confermano che essi provengono da tavole della stessa pianta.

Risulta anche evidente che le quattro tavole sono state giuntate a due a due tra loro lungo lo stesso spessore longitudinale, ottenendo l'accostamento speculare di due metà.

Un assemblaggio siffatto è assai stabile; la tecnica di sezione del tronco è dispendiosa per quanto riguarda il legname di scarto (alburno e tavole tangenziali), ma produce assai meno soggetto a variazioni dimensionali.

Sono state le nodosità che caratterizzano le varie sezioni del legno costitutivo la causa di movimenti di assestamento differenziati di diverse aree dei rilievi, che si sono manifestati nel momento in cui i rilievi sono stati rimossi dalla sede originale a cui erano ancorati. Nell'*Andata al Calvario* si sono provocate forti fessurazioni che si ripercuotono anche sulla parte frontale interessata dalla policromia. Nel caso della *Deposizione* lo smontaggio dal supporto originario ha causato le evidenti deformazioni in corrispondenza dei vertici superiori e ha determinato il distacco di due sezioni triangolari laterali che originariamente nella pianta erano adiacenti.

Tali sezioni risultano essere oggi inchiodate al fianco laterale dell'opera con chiodi antichi, soluzione che lascia supporre che il manufatto abbia subito dei danneggiamenti già molto prima del restauro consistente che ha messo in opera i vistosi elementi di rinforzo: lungo i fianchi infatti sono presenti fori, tracce dell'originario ancoraggio ad una struttura di supporto e contenimento. Venendo a mancare detti ancoraggi si sono venute a determinare sia la separazione delle due metà sia una deformazione per curvatura delle parti più sottili alle estremità superiori.

## Policromia

L'impatto visivo che i rilievi di S. Maria del Monte sopra Varese offrono allo spettatore deve moltissimo al partito pittorico che li contraddistingue e che li colloca in una dimensione diversa da quella in cui, ad esempio, si inseriscono i rilievi del ciclo di S. Pietro Martire o le anconette con *L'adorazione dei pastori*. Se in quelli le modulazioni di colore erano limitate e certo condizionate dalla soverchiante presenza dell'oro, nelle *Storie della Passione* il colore si manifesta in una varietà di modulazioni che si espande in tutte le direzioni, originata dal bianco luminoso della veste del Cristo. Gli elementi del

paesaggio, anche se in parte coperti da ridipinture, sono dipinti adottando un punto di vista naturalistico, che in molte zone non richiede il contributo dell'oro. Gli abiti delle donne sulla sinistra e la corazza del soldato che trattiene la Madonna mostrano cromie accese e variate, caratterizzate da campiture a fasce orizzontali separate da strisce di colori trattati a sgraffito. La manica della donna che tiene per mano il bimbo è invece scandita da riquadri rossi e gialli in sequenza alternata. Una tale ricchezza cromatica sottolinea l'appartenenza dei personaggi al 'mondo', nell'accezione cristiana del termine, di cui gli abiti riccamente tessuti e decorati sono simboli, in contrasto non solo con la purezza del bianco della veste del Cristo, ma anche con il sobrio monocromatismo dei panneggi della Madonna e di San Giovanni<sup>(5)</sup>. L'uso dell'oro è ripensato in funzione pittorica e non, come nelle formelle per S. Giovanni in Pedemonte, per modificare la sostanza del rilievo ligneo, quasi cercando l'illusione di un'opera di oreficeria. Nel paesaggio rimangono alberelli dorati, ma il terreno è quasi ovunque occupato da stesure pittoriche e lo stesso si può dire delle parti architettoniche. L'oro trova invece la sua tradizionale collocazione nei panneggi delle figure e nei nimbi, come anche nelle capigliature. È in questi spazi che il pittore esibisce la sua maestria, giocando con tutte le tecniche che impiegano la foglia d'oro: lo sgraffito, il rilievo a pastiglia, le filettature sottili applicate a mordente e le punzonature. In sintesi, la quantità d'oro è limitata drasticamente, ma i modi di lavorazione si moltiplicano. E degno di nota è l'uso del rilievo a pastiglia, riservato unicamente alle figure sante, nelle bordure degli abiti e nei nimbi. Unica eccezione è lo spallaccio borchiato della corazza del soldato che trattiene la Madonna. Le bordure inferiori nelle vesti di Gesù e della Vergine sono interamente percorse da motivi decorativi a lettere che solo nella parte iniziale compongono parole, ad esempio *stabat mater* per la Madonna, per continuare con lettere e simboli in funzione esclusivamente decorativa.

Diversamente, le bordure degli abiti dei personaggi privi di connotati di santità, come le donne sulla sinistra e il soldato davanti a Gesù, sono dorate e punzionate con motivi che potrebbero dare indicazioni per l'attribuzione, se messi a confronto con quelli di opere di mano certa.

La tavolozza usata dal pittore non è stata del tutto identificata dalle analisi, che sono state limitate a sei punti selezionati per il prelievo. Tuttavia i pigmenti trovati rientrano nella normale prassi pittorica dell'epoca: malachite nei verdi, che si mostrano in diverse variazioni di tinta e luminosità, ottenute con aggiunte di biacca e di giallo di piombo e stagno; nei blu azzurrite e indaco; ocre e lacche rosse per i rossi, ai quali si deve aggiungere con molta probabilità il vermiglione, benché il pigmento non sia stato strumentalmente rilevato nelle aree interessate dal prelievo dei sei microcampioni<sup>(6)</sup>, che non hanno peraltro compreso la veste di S. Giovanni e gli abiti delle donne sulla sinistra (FIGG. 39-41).

Messa a confronto con il rilievo dell'*Andata al Calvario*, la scena della *Deposizione* dà spazio a un minor numero di personaggi, in tutto nove. Come conseguenza si osserva un

restringimento della gamma cromatica, a cui contribuisce anche l'assenza di figure contraddistinte da abbigliamenti ostentatamente sontuosi e legati alla dimensione più mondana, che nell'*Andata al Calvario* rivestivano le due donne sulla sinistra e il soldato davanti al Cristo. A ciò si aggiunga sul piano strettamente materico la 'semplificazione' di alcuni panneggi, che in diversi punti sono stati ridipinti o hanno subito la perdita dei motivi decorativi realizzati con foglia d'oro applicata a mordente, ad esempio il manto della Vergine o la veste della pia donna davanti a San Giovanni. Per il resto valgono le considerazioni fatte per il rilievo precedente riguardo alla varietà delle tinte e dei trattamenti a foglia d'oro. Si deve però considerare che il numero minore di figure, ma soprattutto sul piano compositivo la collocazione dell'episodio evangelico a un livello più basso rispetto all'*Andata al Calvario*, fanno sì che sia maggiore lo spazio e la varietà cromatica riservati al paesaggio e alle architetture dello sfondo. Diventa così più evidente il doppio binario su cui viaggiano parallelamente due modalità pittoriche diverse, con le alture più elevate e tutti gli alberi trattati a sgraffito, diversamente dalle rocce più in basso e dal colle in mezzo, che sono invece dipinti senza integrazioni di lamine auree<sup>(7)</sup>.

## Interventi conservativi

Oltre agli interventi di ridipintura di cui si è già trattato precedentemente, purtroppo non risulta documentazione di un intervento, relativamente recente e assai invasivo, evidente ad un'ispezione del retro dell'opera. Per ovviare alla separazione delle due tavole costitutive sono stati messi in opera sistemi di fissaggio quali inserti a farfalla, filettature rettilinee, e inserti a cuneo che, per modalità d'esecuzione, possono essere ritenuti precedenti agli anni Settanta del Novecento. Per quanto concerne il primo rilievo in esame, l'*Andata al Calvario* (FIG. 36), si notano quattro inserti a farfalla di diverse dimensioni e disposti controvena rispetto al massello costitutivo del rilievo e, anche, tre grossi cunei, anch'essi controvena rispetto all'andatura della venatura della tavola, a chiusura della fessurazione centrale. Inoltre, per rinforzare un elemento architettonico probabilmente pericolante, è stato applicato un listello in legno di faggio, chiodato con chiodi recenti ed incollato con colla a caldo.

Nel caso del secondo rilievo raffigurante la *Deposizione*, ci si trova di fronte ad un intervento invasivo ancora più consistente di quello appena descritto (FIG. 43). Come già accennato, in seguito all'asportazione del rilievo da un supporto originario molte parti non più incatenate da una struttura portante sono rimaste libere di seguire tensioni diverse, a seconda della diversa disposizione delle venature. Ciò ha determinato in alcuni casi la separazione di porzioni delle parti esterne del rilievo. Come già detto, viste le chiodature laterali di fissaggio, tali deformazioni sono iniziate in epoca antica. Per questo motivo sono visibili stratificazioni di operazioni di fissaggio condotte in epoche differenti, con particolare riferimento a due staffe metalliche utilizzate per fissare una scheggia deformata del bordo inferiore destro del rilievo e ai già descritti

inserti a farfalla e cunei grossolani di dimensioni variabili, utilizzati per unire le due porzioni distaccate in corrispondenza dei bordi della parte superiore dell'opera, sia a destra sia a sinistra.

Le croci e le architetture presenti nella parte superiore del rilievo sono tutte rinforzate mediante l'applicazione di listelli, come già detto per l'*Andata al Calvario*.

In epoca recente, precisamente nel 2004, i due rilievi sono stati sottoposti ad un intervento di manutenzione e controllo da parte di Eugenio Gritti che, pur lasciando in opera il restauro esistente per evitare ulteriori deformazioni e assestamenti, ha condotto degli interventi conservativi sul manufatto. Operazione iniziale e decisamente importante dell'intervento di restauro è stata il fissaggio dei sollevamenti dello strato preparatorio e di quello pittorico; sono stati fissati tutti i pezzi posticci pericolanti o parzialmente decoesi, quindi sono stati rimossi gli strati di polveri grasse.

Successivamente si è ritenuto necessario rimuovere anche lo strato di vernice steso nell'ultimo restauro, che nel tempo era virato ed era leggermente ingiallito.

Durante la pulitura sono stati rimossi i vecchi ritocchi, alterati e parzialmente debordanti sopra la policromia originale adiacente.

Si sono poi fissate le superfici pulite e sono state ritoccate alcune stuccature, insieme alle lacune di policromia con velature in leggero sottotono. È stato infine steso un trattamento finale a base di cera d'api.

#### NOTE

- <sup>(1)</sup> R. GANNA, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSÌ, Cinisello Balsamo 2005, pp. 116-119; F. TASSO, in *Tra Otto e Novecento, dalla chiesa al museo: la storia collezionistica dei rilievi del Maestro di Trognano*, in *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro, tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, Atti della giornata di studio, Milano, Castello Sforzesco, 17 marzo 2005, a cura di M. BASCAPÉ, F. TASSO, Cinisello Balsamo 2005, pp. 79-86; C.T. GALLORI *Una mostra d'arte lignea e qualche novità sui rilievi Stroganoff*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 31 (2007-2008), pp. 121-152.
- <sup>(2)</sup> Secondo Venturoli a dipingere parti del rilievo fu un artista lombardo di alta qualità vicino allo stile di Butinone e Bramantino (P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra quattro e cinquecento*, Torino 2005, p. 19).
- <sup>(3)</sup> L. ALDOVINI, in *Maestri della scultura in legno*, cit. n. 1, pp. 112-113; G. AGOSTI, J. STOPPA, in *Mantegna 1431-1506* (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, assistiti da A. GALANSINO e J. STOPPA, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. CANOVA e A. MAZZOTTA), pp. 258-260; A. UCCELLI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (Casale Monferrato, 9 maggio - 28 giugno 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA e M. TANZI, Milano 2009, pp. 127-129.

- <sup>(4)</sup> Su una scheggia prelevata dal rilievo raffigurante la *Deposizione al sepolcro* è stata effettuata un'analisi morfoanatomica dettagliata della specie legnosa su sezione lucida con taglio trasversale, radiale e longitudinale.
- <sup>(5)</sup> Spunti interessanti sulla valenza negativa attribuita in Occidente ai tessuti a righe e a quadri a partire dal XIII secolo sono contenuti in M. PASTOUREAU, *L'étoffe du Diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*, Parigi 1991.
- <sup>(6)</sup> Nel XV secolo, così come nei secoli precedenti e successivi, il vermiglione (solfuro di mercurio HgS) è stato tradizionalmente usato nelle campiture di panneggi con tinta rossa a sfumatura aranciata, spesso mescolato con minio (tetrossido di piombo Pb<sub>3</sub>O<sub>4</sub>).
- <sup>(7)</sup> L'analisi di un frammento prelevato dalle rocce brune a sinistra dimostra come anche al di sotto delle ridipinture non sia presente la foglia d'oro, ma due stesure pittoriche, di cui quella soprastante contiene fra l'altro giallo di piombo e stagno, pigmento non attribuibile a interventi moderni, dato che non fu più usato dopo il XVII secolo e fu identificato da R. Jacobi, che successivamente lo riprodusse in laboratorio, solo negli anni '40 del XX secolo (R. JACOBI, *Über den in der Malerei verwendeten gelben Farbstoff der alten Meister*, «Angewandte Chemie», 54 (1941), pp. 28-29).



---

## Workshop of Giacomo Del Maino (or Workshop Brothers De Donati?)

### *Nativity, with the Journey of the Magi and St. Jerome* (1490 circa)

Carved, painted and gilded wood (102x61x9.5 cm)

Museum of Fine Arts, Boston, inv. 46.1423

Gift of Mrs. John Tempelman Coolidge, 1946

Woods species: poplar

Pamela Hatchfield

### Description

A depiction of the *Nativity* dominates the central rectangular area of this painted and gilded relief (FIG. 49). Mary and Joseph kneel at the left, an angel holds up a cloth behind the Child, and two shepherds approach in adoration from the right. In the upper register, the three Magi travel on horseback, preceded by an attendant, who gazes upward. At the right, a shepherd also gazes upward, his right hand on his head in apparent amazement. The scene in the lunette above depicts St. Jerome kneeling in prayer in front of a skull (the crucifix is lost), his left hand on a book. A lion appears to his left, a small, red-roofed building in the background. The sculpture has been attributed to the workshop of Giacomo Del Maino<sup>(1)</sup>. The relief is richly gilded and polychromed, with elaborate sgraffito decoration throughout.

A coat-of-arms is painted on the reverse and has been identified as combining the viper, associated with the Visconti family, and the wheel on a red field, associated with the Da Rho family (FIG. 50). It is known that Paola Visconti (still living in 1558) married Carlo Da Rho (d. 1553), but the exact year is not known. The relief may have been commissioned on the occasion of this marriage, or perhaps for the birth of a child. It is also possible that the coat-of-arms was added at a later date than the carving of the relief, to celebrate one of these events. Further archival research might help in more precisely dating the relief<sup>(2)</sup>.

A vine- or ribbon-like pattern is painted in red around the outside of the coat of arms. In this and many other aspects, the appearance of this relief closely resembles one in a private collection in Milan, attributed to the workshop of Giacomo del Maino<sup>(3)</sup>. The ribbon-like pattern seen on both of these reliefs, interestingly, may bear some resemblance to traces of a pattern found on the back of a magnificent relief depicting the Massacre

of the Innocents, also in the collection of the MFA, Boston (42.563), by Giovanni Angelo del Maino, son of Giacomo<sup>(4)</sup>.

## Construction

The back panel spans the primary relief, the lunette, and supports framing elements at the top and the bottom of the relief. It serves as the background for the carved portion of both reliefs, appearing as the sky in the lunette, and in the primary relief, as the sky in the upper register and the back wall of the interior space, where the ox and donkey peer through an arch to view the Child. The entire central relief is carved from a single piece of wood, with some minor additions. The foreground incorporates the cliff-like natural surroundings, the interior space, the tree trunk supporting the roof, as well as the primary figures of the Nativity scene. The head of a nail securing the foreground carving to the flat panel background is visible in the X-radiograph in the cliff behind Joseph (FIG. 54). Other nails serving this function appear in the background under the hem of Joseph's robe; between the feet of the rightmost shepherd (the heads of both of these partially visible in the front of the relief); and nails in the lowest register of rocky support, approximately 80 mm below each of these (these not visible on the finished surface).

In the upper register, the following elements all appear to be carved from the same single piece of wood as the primary scene: natural elements such as the cliffs and trees, the three Magi, one figure walking behind them, another riding in front, three sheep and the large figure at the right with hand on his head all appear to be carved from the same single piece of wood as the primary scene.

Only one nail apparently secures the relief in this upper area, below the group of three sheep on the right side (visible on the surface below the cliff on which the three sheep graze, and in the X-radiograph). The animal placed in the cleft between the rocks below the sheep appears to have been carved separately; perhaps this is secured with a small tack, but no means of attachment is clearly visible. Two small creatures, a frog and lizard, are carved in relief on the thatched roof over the heads of Mary and Joseph.

The head of the donkey terminates in a straight edge behind the figure of the Virgin, and is secured separately to the wall behind, whereas the body of the ox originates at the left edge of the arch. No mechanical means of attachment (such as a nail) is visible in the X-radiograph, so it appears that these sections are glued to the background. Below these animals is a wall in low relief that separates from the background but does not appear to be integral with the carved figures. The wall is quite thin but bows outward and has separated from the background (FIG. 55). It is secured to the background with a nail visible at the center of the upper edge. Its plastic nature, thinness and its relative transparency to X-radiographs lead to the conjecture that it could be made of a material other than wood, perhaps *carta pesta*. However, it is not possible to see the substrate in order to identify the material.

The figural area of the lunette depicting St. Jerome, like the main relief field, appears to

have been carved from a single piece of wood. It is secured by three primary nails, two in the lower section of the cliff, visible from the front, and a third behind the head of St. Jerome, are visible in the X-radiograph. The outer dimensions of the relief are: 102.9 (height) x 61 (width) cm; however, the moldings comprising the widest points of the relief are not original. Without the moldings, the outer edges of the pilasters, the relief measures 52.5 cm in width. The thickness of the back panel is 1.4 cm. The total depth of the relief is 9.5 cm (from outermost edge of back panel to outer edge of predella molding). The thickness of the back panel itself measures: 1.4 cm. In both instances, the depth of the relief carving is 5.5 cm. The dimensions of the original pieces of wood used in the figural areas prior to carving would have been not smaller than: 47.5 cm x 39.5 cm and 19.5 x 40.5 cm. The lunette is distinctly separated from the upper cornice, possibly due to shrinkage of the wood over time, and the lunette is presently secured only to the backing board, not directly to the cornice. A series of vertical, tapered holes appear faintly in the X-radiograph, possibly an indication that a row of nails originally protruded upward into the lunette from the cornice below. A regular row of headless nails appears at the bottom of the lunette; while it is possible that these were cut down in a later restoration, it is perhaps more likely that the ends of headless nails were sunk into the top edge of the cornice, the pointed ends inserted into the bottom of the lunette to secure it.

### *Framing elements*

The primary scene is supported by a predella (height 12 cm). A void is visible inside the predella, and the X-radiograph reveals debris collected in this void including lost fragments of polychromy. Small nails secure the moldings to the predella, with large vertical (possibly later) nails at the pilasters and at the center. The capitals are integral to the elaborately carved pilasters rising from pedestals on either side of the figural relief. At the bottom, these terminate at the predella, and at the top of the capitals. The function of two separate pieces of wood attached with nails to the curved outer edge of the lunette is unclear. It is possible that they served as supports for decorative volutes which were often applied on the top edge, or on its sides resting on the cornice<sup>(5)</sup>. There are also joins between the parts of the entablature, between the cornice, Guilloche frieze and between the architrave and the capitals. A piece of an iron nail protrudes from each border element, which might have secured coats-of-arms as seen, for example, on the closely related *Adoration of the Shepherds* from a private collection in Milan<sup>(6)</sup>.

### *Discussion of X-radiography (FIGG. 54, 56, 57 X-radiograph image)*

The X-radiograph reveals a variety of different types of hardware used to secure areas of the relief. Some is clearly modern, in restored areas such as the left cornice; others are hand made, with shaped, irregular heads; note one in particular with a distinctive hexagonal head at the center below the Guilloche frieze. Also, in the foreground on which the figures kneel, a distinctive diagonal pattern is visible, which gives texture and dynamism to the surface on which the figures are placed. This is particularly visible

under the kneeling shepherd at the right of the Child. Also barely visible to the eye but quite strikingly apparent in the X-radiograph, is a stippled effect in the carving of the background area of the pilaster capitals.

Although no wood samples could be taken from the figural areas of the relief for identification, a sample from the underside of the arch at the upper right of the relief was submitted for identification and identified as Poplar (*Populus sp.*)<sup>(7)</sup>. A pronounced wood grain is visible running horizontally in the area of the predella. Vertical wood grain can also be seen, almost certainly a feature related to the backingboard.

### *Damage and restoration visible in the X-radiograph*

Pronounced damage from wood boring insects is visible throughout, especially at the bottom edge of the predella, and the sides of the relief at the level of the entablature. A crack runs down the backing board associated with a wide area of restoration. The top molding of the arch of the lunette is damaged and secured with several large nails. Restoration at the cornice is visible both from visual examination and confirmed by the visualization of modern nails in the outer portions of the cornice, the upper molding edges of the predella and the adjacent column bases.

## **Polychromy, materials and techniques**

### **General discussion**

The sculpture was examined using Wild M650 stereobinocular microscope; X radiography<sup>(8)</sup>; FTIR Fourier Transform infrared microscopy<sup>(9)</sup>; scanning electron microscopy with energy dispersive spectrometry SEM/EDS<sup>(10)</sup>. Samples were taken and examined under magnification using visible and ultraviolet light. Although the relief has been subjected to several restoration campaigns, most of the polychromed decoration is original. The paint medium is identified as proteinaceous, the ground layer is calcium sulfate. Water gilding is applied over an iron oxide red bole. Azurite and malachite are present for blues and greens, and some iron oxide yellow (goethite) is present. In addition, an organic yellow colorant was present mixed with finely ground azurite to give the blue-green color found in the clothing of the primary figures of the relief. Several reds were used; one bright red present in horse trappings of the Three Magi on the front, and the tongue of the serpent-like creature on the back, was identified by Raman microspectroscopy as vermilion (mercuric sulfide). Red lead was identified on the back in the ribbon-like pattern, and the transparent red glaze seen over gilding was identified as an organic colorant, but could not be further characterized either by infrared or Raman spectroscopy<sup>(11)</sup>. Oxalate salts were identified in many areas. A distinctive continuous but irregular diagonal zig-zag pattern is seen in the X-radiograph on both reliefs on the upper surfaces of the rocks on which the primary figures, the Magi and animals are placed. Much restoration obscures any sense of texture on the left side of the primary scene, but some of this pattern remains visible on the right, as well as in the lunette.

Liberal and varied use is made of the sgraffito technique to embellish polychromed areas

(FIGG. 58-60); paint is applied over gilding and scratched through to reveal the gold beneath. In some instances, the most delicate of tools was used to create texture, for example in the bricks above the swaddling cloth upon which the Child rests. Elsewhere, these incisions used to give the impression of leaves on trees, or of fur – as in the ox and donkey, or the leggings of shepherds in the foreground. They are used to convey the richness of textiles throughout, particularly in geometric patterns on the borders of garments, stars or circles in the garments worn by shepherds and the angel; or spirals to convey the coiled wool of the sheep.

In addition to the use of opaque pigments, translucent green and red glazes over gold are used to create a luminescent effect on garments and even on shoes.

### *Discussion of cross-sections*

Seventeen pigment and cross-section samples were taken in order to identify grounds and colorants. Fig. 51 identifies the locations of sampling sites on the front of the relief. Sample A (FIGG. 61 A-C) examined under magnification shows a coarsely ground matrix with particles of iron oxide, underneath a layer containing azurite. Under ultraviolet light, no evidence of oil or resin medium is seen. The SEM image (seen at 150X magnification) shows three distinct layers, the lowermost (probably gypsum) high in calcium, silicon and potassium.

Sample F (FIGG. 62 A-C), the green from the robe of the shepherd at the proper right, shows a particulate ground layer of calcium sulfate, a very compact layer of iron red bole, a thin layer of lead white paint with particles of azurite in it, covered with a finely ground layer of a mixture of azurite and an unidentified organic yellow pigment. The milky white layer on the uppermost surface is a modern consolidant. Again, no fluorescence indicating the presence of oil or resin is visible when the cross-section is viewed under ultraviolet light. However, oil was tentatively identified in some areas (for example, sample P, taken from the Child). Infrared analysis of this sample identified lead white with an oil binder, and a gypsum ground containing a proteinaceous binder. Numerous previous campaigns of restoration make certain identification of the presence and origin of proteins and oils problematic.

Cross-sections taken from a very similar relief in a private collection<sup>(12)</sup> show animal glue in gesso, bole and other areas of the samples, 5-10 um layer of gold, and a red lake, probably applied with an oil medium. Other areas show azurite with a lipoprotein medium, identified by UV fluorescence. In the similar relief from a private collection, azurite was found with probably a lipoprotein medium; copper resinate with oleoresin, verdigris in an oil medium, and gold applied with oil<sup>(13)</sup>. Verdigris was not identified in samples from the Boston relief.

Cross-section L (FIGG. 63 A-C) from the rock, shows a relatively coarse gypsum ground layer, with a thick layer of very fine bole above, on top of which lies a layer of gilding. A very thin but coarsely ground layer of bole lies on top of this, with a subsequent layer of gilding; these latter two appear to be later restoration. A modern consolidant appears white under ultraviolet light in this cross-section.

## Pigment and ground identification

Sample, description	FTIR	SEM/EDS	Comments/Other analysis
A) Blue background, visually thick brown layer covered with bright blue; cross-section	Blue upper layer: azurite Brown lower layer: protein, calcite, quartz; possibly gypsum	Bright blue particles contain primarily copper, minor amounts of Al, Si, Ca, K	
B) Bright red, from furthest left Magi	Lower white layer: gypsum, protein; Red and brown layer: protein, kaolin type clay, and polyvinyl acetate		
C) Transparent red with green, front of Virgin's dress; cross-section	White layer: gypsum, protein Red bole: protein, calcite, long chain organic acid salt, eg. calcium stearate Upper brown layer: protein, silicates, gypsum	Lower white layer: Ca, S Middle white layer: Ca, S Red bole (Al, Si, Fe, Ca, K, S) Gilding: Au Upper layer: Ca, Si	UV fluorescence: 2 white ground layers plus thin layer at bottom of ground
D) Bright green from tree, proper right side, over gilding	Blue green layer: malachite; some polyvinyl acetate, possibly protein. Yellow layer: protein, kaolin type clay with goethite (yellow iron oxide)		
E) Blue particle on Joseph's robe	Blue layer: azurite, protein and polyvinyl acetate, possibly also protein. Yellow layer: protein and kaolin type clay.		
F) Green robe from proper left figure with staff; cross-section	White layer: gypsum and protein Red: kaolin type clay and protein; Blue green layer: azurite, protein and polyvinyl acetate	White bottom layer: Ca, S; White middle layer: Ca, S; Red bole: Al, Si Gilding: Au White: Pb; Bright blue: CU Blue green: Cu, Pb, S.	
G) Donkey, background	Lower white layer: gypsum, protein. Brown layer: protein, calcite, gypsum, quartz, with some siliceous material (probably dirt)		
H) Blue from Virgin's sleeve, inside cuff (appears green)	Blue layer: azurite. Brown layer: protein, polyvinyl acetate, dirt		

Sample,description	FTIR	SEM/EDS	Comments/Other analysis
I) Green glaze over gold on belt	Blue particles: azurite; Clear medium: protein		Visually appears as blue and yellow particles in clear medium
J) Red glaze, upper register of main section; on furthest left figure behind Magi, from his hip	Transparent red glaze over gilding which lies over a red bole and white ground. White ground layer: primarily gypsum and protein. Red glaze: stearate salt, calcite, protein and organic colorant.		Neither Raman nor FTIR could identify the organic red colorant
K) Red from upper register main section, harness of headless animal (camel?)	Bright red paint covered with thin brownish surface. Red lies on a thin white layer over gilding which itself is over a thick white layer. All layers contain lead white, protein and an oil/waxy material. Brown surface layer contains gypsum. Polyvinyl acetate identified throughout.	The lowest coarse layer is gypsum based on major presence of Ca and S. Finely ground, thick red layer is bole, based on major. Al, Si and minor K, Fe. Gold is present, then a white layer and finally a red layer.	Red paint layer is identified as vermilion by Raman
L) Layers of gold on rock; cross-section	Two layers of gilding are present over thick, finely ground red layer (bole) and coarse white ground. Very thin but coarser layer of bole under top layer of gilding, apparently a later addition.	Lower coarse ground layer contains Ca, S, indicating gypsum. Red bole is identified by the presence of Al, Si, K, Fe	Under ultraviolet light, a modern consolidant (probably polyvinyl acetate) fluoresces white
M) Blue of St. Gerome's book	Blue pigment is identified as azurite		
N) Red from verso, ribbon-like pattern; visually, sample appears red with brown surface layer	Protein, calcite and gypsum		Red is identified as red lead by Raman
O) Red from verso, figure in serpent's mouth: visually sample appears red over thick white layer	White layer is primarily gypsum, oxalate salts and calcite. Red contains protein and oxalate salt		Red is identified as vermilion by Raman
P) White from Child; visually sample appears to have a dark layer over thick white layer	Two white layers are separated by a thin brown layer and possibly some gilding. Infrared identifies upper white layer as white lead with an oil binder. Black brown over surface contains protein, oxalate salt, calcite and possibly a carbohydrate		
Q) Gilding from cliff		Lower coarse ground layer contains Ca, S, indicating gypsum. Red bole is indicated by presence of Al, Si, K, (major); Fe (minor)	

### *Comparison with Adorazione dei pastori, Milan, private collection*

In 2006, several samples from a very similar relief attributed to the workshop of Giacomo Del Maino<sup>(14)</sup> were analyzed by Dott. Fabio Frezzato of the Centro Ricerche sul Dipinto, Divisione della C.S.G. Palladio, S.r.l.. This relief measures 101x52 cm; the relief in the collection of the MFA, has similar dimensions (103x61 cm), although the moldings comprising the widest points of the relief, as already mentioned, are not original. Without the moldings, the relief measures 52.5 cm in width from outer edge to outer edge of the pilasters; the widest dimension of the lunette is 53.5 cm.

The backing board of the Boston relief rests on top of a bottom section which forms the lower edge of the predella, whereas that of the private collection relief appears to extend down to the ground, the moldings of the predella added around the sides.

Examination under ultraviolet and infrared light<sup>(15)</sup> and raking light was conducted of the predella of the Boston relief to see whether any trace of inscription similar to the one in Milan could be found, but none could be seen. The predella is quite abraded, but no sign of underdrawing, incision or other preparations or remains of an inscription was detected.

### **Condition and previous treatment**

The structure of the relief remains primarily intact, but numerous losses of projecting elements has occurred, including: the right hand of the Child; both hands of the Madonna; all but one head of the animals being ridden by the Magi and attendants; both arms of the attendant following the Magi; and St. Jerome's crucifix.

Significant wood boring insect damage has undermined the structure, particularly at the bottom edge, and the sides of the relief at and below the cornice. Moldings at the cornice and upper base were previously restored with fir, but no record of this treatment is found. Prior restorations include partial regilding, particularly in the lower areas of the primary relief, where cleaning and handling would have abraded it. Small squares of gold leaf have been applied to protruding areas.

Major restoration appears to have taken place to restore damaged areas at the right and left sides of the relief, particularly in the area of the cornice. Many surfaces show a shiny synthetic resin which is found in numerous crosssections, identified as polyvinyl acetate. In 1992, structural stabilization of the left side was conducted where it was badly undermined by insect damage. An acrylic resin bulked with glass microspheres was used to fill losses. At that time, dust was removed from the relief with a vacuum aspirator, and the surface cleaned with an aqueous enzymatic solution on cotton swabs. Flaking paint was set down with 2% gelatin solution a wetting agent had been added. Subsequent treatment was conducted in 2006, in preparation for the exhibition *Donatello to Giambologna: Italian Renaissance Sculpture at the Museum of Fine Arts, Boston* (2007). This treatment included cleaning with limited application of mild aqueous solutions on cotton swabs, and consolidation with isinglass (sturgeon glue), 2.5%, applied warm



after application of ethanol by brush, to reduce surface tension. Consolidation of areas severely undermined by the tunneling of wood boring insects, particularly the bottom front edge, was conducted using a dilute solution of Rohn and Haas Acryloid® resin B-72 in organic solvents<sup>(16)</sup>.

## Acknowledgements

Profound thanks are due to Michele Derrick for her extensive work in preparing, analyzing and interpreting findings on pigment samples and cross-sections; Richard Newman for performing the X-radiography; Keith Lawrence for assistance with image manipulation; Francesca Tasso and Sylvio Leydi for identification of the coat of arms; Marietta Cambareri Gordon Hanlon, Andrew Haines, Cassius Clay and Matthew Siegal at the MFA, Boston for thoughtful comments and review during the process of examination of this object, and for permission to publish.

## NOTE

- <sup>(1)</sup> R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 277-278..
- <sup>(2)</sup> The identification was made by Dr. Silvio Leydi through personal communication with Dott. Francesca Tasso (8 June, 2006).
- <sup>(3)</sup> CASCIARO, cit. n. 1, p. 276.
- <sup>(4)</sup> R. CASCIARO, *Giovan Angelo Del Maino. La formazione e gli anni giovanili*, «Nuovi Studi», 1 (1996), pp. 47-64, figures following.
- <sup>(5)</sup> See for example, a Florentine frame in the collection of the Metropolitan Museum of Art ca. 1480-1500, catalogue number 11 (1989.132) in: T.J. NEWBERY, G. BISACCA, L.B. KANTER, *Italian Renaissance Frames*, New York, 1990, published in conjunction with the exhibition *Italian Renaissance Frames* held at the Metropolitan Museum of Art, New York, June 5-September 2, 1990, p. 43.
- <sup>(6)</sup> Illustrated in CASCIARO, cit. n. 1, p. 276.
- <sup>(7)</sup> Center for Wood Anatomy Research, United States Department of Agriculture, Forest Service, Forest Products Laboratory, Madison, WI, USA, 24 August 2008.
- <sup>(8)</sup> X-radiography conducted by Richard Newman, Conservation Scientist at the Museum of Fine Arts, Boston, using a Philips tube, a 1.5 second exposure at 35 KeV, 3 mA and a 1 second exposure at 80 KeV 5 mA.
- <sup>(9)</sup> FTIR conducted by Michele Derrick, the Schorr Family Associate Research Scientist, Museum of Fine Arts, Boston, using Nicolet 510P FTIR spectrophotometer with NicPlan microscope and Omnic 32 (version 6.0) software. Samples were pressed on a microdiamond cell and analyzed with transmitted radiation over a range of 4000-700 cm<sup>-1</sup> at a resolution of 4 cm<sup>-1</sup>. MFA scientific report.

- <sup>(10)</sup> SEM/EDS performed by Michele Derrick using JEOL JSM 6460LV scanning electron microscope with INCA x-sight energy-dispersive X-ray spectrometry (EDS) and INCA platform software. Samples were embedded in Buehler Epothin epoxy and analyzed in low vacuum chamber (35 Pascals) with electron beam energy of 20kV. Images were collected using JEOL backscattered electron imaging in shadow mode. Analysis was conducted at 20 KV with SEM chamber pressure at 35 Pascals. The resolution of the INCA Reflector is 133 eV at 5.9 KeV.
- <sup>(11)</sup> Raman microspectroscopy, was performed using a Bruker Senterra instrument with Opus 5.5 software. Powdered samples were placed on a glass slide and analyzed using 785 nm laser at a power setting of 10 mW over a wavelength range of 65-1555  $\text{cm}^{-1}$ , and resolution of 3-5  $\text{cm}^{-1}$ . The spectrum was integrated for 60 seconds. A 50x objective was used for an analysis area of approximately 2 microns.
- <sup>(12)</sup> F. FREZZATO, *Aspetti materici e tecnico-esecutivi in tre opere lignee policrome del Quattrocento Lombardo*, in *La statua e la sua pelle: artigiani tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, a cura di R. CASCIARO, Galatina 2007, p. 50.
- <sup>(13)</sup> F. FREZZATO, *ibidem*, pp. 49-50.
- <sup>(14)</sup> *Adorazione dei pastori* 1490-1500; collezione privata, Milano.
- <sup>(15)</sup> Fuji S3Pro IRUV camera.
- <sup>(16)</sup> Rohm and Haas Acryloid® B-72 (ethyl methacrylate/methylacrylate:) Rohm and Haas Corporate Headquarters, 100 Independence Mall West, Philadelphia, Pa 19106, 877-288-5881.

---

## Bottega di Giacomo Del Maino (o Bottega dei Fratelli De Donati?)

### *Natività con Adorazione dei pastori e San Gerolamo penitente*

Legno intagliato, dipinto e dorato (101x61x13 cm)

(*Natività* 46,2x38,1x5 cm; *San Gerolamo penitente* 18,5x38,5x5 cm) –

Milano, Collezione privata

Fabio Frezzato, Luca Quartana

### L'oggetto sul piano storico, compositivo e strutturale

Il rilievo ora in collezione privata rappresenta una *Natività con Adorazione dei pastori* ed è inserito in una cornice lignea completamente dorata, conclusa in alto da una lunetta in cui, sempre a rilievo, è raffigurato *San Gerolamo nel deserto*. Attribuita alla bottega di Giacomo del Maino<sup>(1)</sup> o alla mano dei fratelli Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati<sup>(2)</sup> l'ancona venne commissionata probabilmente da un privato per l'altare di una cappella o di una camera personale.

La scena principale, che raffigura l'episodio narrato nel Vangelo di Luca (Lc 2, 8-20), è suddivisa in due sequenze (FIG. 66): nella parte superiore, sopra l'idealizzato rilievo roccioso, un pastore inginocchiato vicino ad un gruppo di pecore sta, molto probabilmente, ricevendo dall'angelo l'annuncio della nascita del Bambino mentre sotto abbiamo l'*Adorazione dei pastori*.

La composizione è strutturata in maniera semplice, con una lineare capanna impostata con un tetto di paglia sorretto da un tronco verticale, sotto cui compaiono San Giuseppe e la Madonna in preghiera davanti al Bambino, adagiato su un ampio lembo del manto della Vergine, che è tenuto sollevato da un angelo. Sul lato destro invece campeggiano due pastori, uno inginocchiato in adorazione e l'altro, più esterno, in piedi, appoggiato a un bastone e caratterizzato da un notevole gozzo.

Nel livello prospettico inferiore è modellato lo sfondo della capanna a guisa di parete rocciosa completamente dorata da cui fanno capolino, dietro la Vergine, le teste del bue e dell'asino. L'ambientazione continua sopra il tetto dell'improvvisato ricovero, dove appaiono un gruppo di tre pecore ed il pastore che si copre gli occhi con la mano, circondati da stilizzati alberi e rocce.

Struttura analoga è presente nella scena della cimasa, che circonda completamente la figura di San Gerolamo penitente davanti al teschio, elemento che ricorre molto spesso nell'iconografia tradizionale del santo e simboleggia la penitenza cristiana. Sullo sfon-

do s'intravede una figura d'animale, probabilmente il leone, secondo la leggenda suo fido compagno nel deserto, a cui aveva tolto una spina dalla zampa. In mano il santo regge il volume della *Vulgata*, la traduzione della Bibbia dal greco in latino, attribuita proprio al santo di Stridone.

Il retro dell'ancona è decorato con un grande stemma gentilizio il cui blasone appartiene probabilmente alla milanese famiglia Stampa (FIG. 67).

Sono state individuate ben sei opere di analogo soggetto attribuibili alla mano dei De Donati, due delle quali, individuate da Andrea Di Lorenzo<sup>(3)</sup>, sovrapponibili dal punto di vista formale ed iconografico a questo rilievo. L'impaginazione di due anconette conservate al museo di Liberec in Repubblica Ceca e al Museum of Fine Arts di Boston risulta infatti identica, sia per l'architettura in cui è inserita la scena, che per la presenza della lunetta con il San Gerolamo, differenziandosi solamente in piccoli particolari nella parte superiore della scena principale.

Elemento comune di questi manufatti è il massiccio uso della lamina d'oro da cui è ricoperta, oltre la cornice, tutta l'opera a rilievo. Dove è stesa invece una pellicola di cromia diversa emergono delle finiture realizzate a sgraffito per lasciare trasparire l'oro, come ornamento o in modo da far risaltare certi dettagli descrittivi, come si può vedere nelle decorazioni delle vesti o in particolari quali la pelliccia degli animali o la chioma degli alberi. Usato sui panneggi e sulle superfici ondulate questo espediente contribuisce a dar vita e vibrante luminosità all'intera scena.

## Tecnica costruttiva

L'opera, che si presenta sotto forma di edicola, si compone di un fondo dipinto costituito da due tavole di pioppo, inchiodate a una cornice intagliata e dorata, caratterizzata da una predella con iscrizione dipinta; due lesene con decorazione a candelabre sormontate da capitello, un architrave con decorazione a rilievo e a coronamento, in alto, da un arco a tutto sesto. All'interno dell'edicola sono fissati i due rilievi: quello inferiore, raffigurante l'*Adorazione dei pastori* e quello superiore con *San Gerolamo penitente*.

I chiodi per il fissaggio del fondo dipinto alla cornice e dei rilievi al fondo sono applicati dal retro e, quasi certamente, ribattuti frontalmente per garantire l'adesione del massello del rilievo al fondo.

La venatura del massello del rilievo e delle due tavole di fondo è disposta verticalmente. Sia il rilievo inferiore sia quello superiore inserito nella lunetta sono ricavati da due blocchi distinti, mentre non sono stati evidenziati punti di giunzione ed elementi applicati.

In un primo momento si è pensato che il fondo e la cornice dell'edicola non fossero originali, ma frutto di una modifica successiva. I motivi principali che avevano indotto a reputare tarda la sistemazione dell'opera erano due: in primo luogo le analisi sui pigmenti effettuate oltre un decennio orsono, con tecniche meno sofisticate e precise delle attuali, avevano indicato come blu di Prussia la colorazione del fondo a cui sono applicati i rilievi, pigmento utilizzato dall'inizio del XVIII secolo. Inoltre, la decorazione del retro del fondo non sembrava, rispetto al resto dell'opera, appartenere stilisticamente

alla stessa epoca. La recente ripetizione delle analisi stratigrafiche eseguite tramite microspettrofotometria FTIR e microscopia elettronica a scansione (ESEM), ha consentito di individuare lo strato originale di azzurrite, riportando in un ambito coevo al rilievo la colorazione del fondale (FIG. 69). È poi visibile, in corrispondenza della parte traforata del rilievo inferiore, ove sono ricavati i profili del bue e dell'asino, la traccia sul fondo della presenza dell'orecchio del bue andata persa e originariamente coesa sia alla testa dell'animale che al fondo mediante un unico strato preparatorio (FIG. 71).

È stato possibile confrontare tra l'altro i retri di altre ancone del tutto simili a quella in oggetto, in cui compaiono decorazioni araldiche similari, come ad esempio l'opera conservata a Boston e citata precedentemente, e l'*Adorazione del Bambino* attribuita sempre ai fratelli De Donati, delle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano (FIGG. 114, 115)<sup>(4)</sup>. La presenza di queste decorazioni lascia ipotizzare che i fondi siano contemporanei alle opere, in quanto prodotti appositamente nell'ambito di una committenza privata e in maniera quasi seriale con riferimento al soggetto, sia nel caso della formella di Boston, sia per quella qui analizzata, anche riguardo alla fattura stilistica.

## Policromia

La gamma cromatica, riapparsa in seguito al restauro del 1997, appare articolata su alcuni colori di base, blu, rossi e verdi, che caratterizzano in special modo i panneggi dei personaggi e, nel caso del blu, anche lo sfondo. A questi vanno aggiunti gli incarnati e i colori usati per rendere il pelame del bue e dell'asino o il vello delle pecore. I verdi sono presenti anche per riprodurre l'erba del terreno sia in primo piano, sia sui rilievi a terrazza delle alture dietro la capanna, sia nel paesaggio della lunetta in alto. Inoltre, la veste dell'angelo che regge il manto su cui è deposto il Bambino sembra caratterizzata da un tono di blu con sfumatura più violacea del blu del manto della Vergine e del fondo. Come nei rilievi per S.Giovanni in Pedemonte l'oro è l'elemento cromatico principale, applicato sempre a guazzo e protagonista insieme agli altri colori delle numerose zone trattate a sgraffito, che nell'anconetta non raggiungono mai il livello di raffinatezza dei rilievi comaschi, indice di un'esecuzione affidata probabilmente alla bottega.

Le aree ricoperte dal colore sono in alcuni punti lacunose, fino a lasciare in evidenza il supporto; in altre, meno profonde, la conseguenza è uno sbilanciamento verso l'oro, che risulta ancora più dominante, specialmente nel pannello del pastore col gozzo sulla destra. La veste di San Giuseppe appare invece alterata nella tinta originaria e in alcuni punti manca della pigmentazione sopra l'oro.

I materiali pittorici riscontrati nei quattro campioni analizzati evidenziano in sezione uno strato di preparazione a gesso piuttosto disomogeneo nella granulometria, ricoperto in tre casi su quattro da bolo. Le stesure pittoriche sono costituite da azzurrite, che solo nel cielo del fondo è applicata in due strati, il primo di azzurrite e biacca, ricoperto da un secondo strato di azzurrite caratterizzata da una macinazione più grossolana, utile ad esaltare la saturazione della tinta (FIG. 69). Il verde del pannello a sgraffito del pastore inginocchiato è costituito da più mani di verdigris (verderame) in olio, che raggiungono uno

spessore non trascurabile (compreso fra 100 e 300  $\mu\text{m}$ ). I picchi di resine nello spettro FTIR indicano che il pigmento può essere considerato resinato di rame, che al microscopio appare in parte imbrunito. Anche nell'unico campione di rosso, costituito da una stesura di lacca rossa applicata sopra l'oro, questa risulta in parte alterata e imbrunita.

## Interventi conservativi

La formella è stata restaurata a cura di Luca Quartana nel 1997<sup>(5)</sup>. Il manufatto si presentava ricoperto completamente da una patina posticcia assai scura composta da oli, poi rimossa fino a riportare alla luce la policromia sottostante, che conservava oltretutto i pigmenti originali stesi sopra la foglia d'oro.

Durante la pulitura i sollevamenti della preparazione sono stati fissati per mezzo di colle cianoacriliche, mentre le parti erose sono state consolidate mediante infiltrazioni di colle a base di resine alifatiche.

La superficie del manufatto è stata quindi protetta da uno strato di cera d'api diluita con essenza di trementina.

Il retro presentava invece una preparazione gessosa, con precaria adesione al supporto, che è stata consolidata, mentre sulle lacune pittoriche dello stemma sono state effettuate delle velature ad acquarello.

## NOTE

<sup>(1)</sup> R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, p. 276.

<sup>(2)</sup> A. DI LORENZO, *Tre schede per i fratelli De Donati*, «Nuovi Studi», 4, II (1997), pp. 99-102.

<sup>(3)</sup> *Ibid.* Le altre formelle rappresentanti l'*Adorazione dei pastori* citate dallo studioso sono: la lunetta dell'ancona dell'Incoronata di Lodi, il *Presepe di Trognano*, l'ancona del Victoria & Albert Museum di Londra, il rilievo delle Civiche Raccolte d'Arte applicata del Castello Sforzesco di Milano e quello del Detroit Institute of Arts.

<sup>(4)</sup> Il blasone presente in quest'ultimo è stato identificato come stemma gentilizio composito con le insegne delle famiglie Trivulzio e Grassi (C. SALSI, *Sculture e bassorilievi lignei del rinascimento lombardo al Castello Sforzesco. Le origini della collezione in Maestri della scultura lignea nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo 2005, p. 28.

<sup>(5)</sup> Nell'ambito degli studi condotti in questa sede sulle tecniche della scultura lignea è stato deciso di ripetere gli esami diagnostici degli strati pittorici sui campioni conservati presso lo studio di Luca Quartana. L'evoluzione delle tecniche diagnostiche ha consentito di superare e precisare i risultati ottenuti all'epoca del restauro. I dubbi riguardo all'originalità di alcune parti sono stati risolti consentendo di considerare come interamente originale l'impianto dell'opera, fatta eccezione per inserti, riparazioni e rinforzi effettuati precedentemente al restauro del 1997.

---

## **Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, pittore lombardo (tavola dipinta centrale) e Maestro di San Rocco a Pallanza (tavole dipinte laterali)**

### *Ancona della Pietà* (inizio del XVI secolo)

Legno intagliato, dipinto e dorato (275 x 171 x 125 cm) –

Orselina, Sacro monte, cortile del convento, cappella della Pietà

Lara Calderari, Andrea Meregalli, Patrizio Pedrioli

L'ancona è composta da sette parti principali: quattro scolpite (il gruppo centrale, i due pilastri laterali e l'arco) e tre dipinte (la tavola centrale e le due a lato). Il gruppo scultoreo vede al centro, sul sarcofago, la figura del Cristo morto sorretto a destra da Giovanni evangelista e con la Vergine accasciata a sinistra; completano la scena cinque angeli dolenti in secondo piano. Nella tavola centrale sono raffigurati Nicodemo, la Maddalena e Giuseppe d'Arimatea; nello sfondo, il profilo del Golgota con le tre croci e il Santo Sepolcro. Le tavole laterali raffigurano due Pie donne identificabili (stando alle scritte dorate nelle aureole in parte lacunose) a sinistra con Maria Salomè («Maria Solomeia So[...]») e a destra con Maria di Giacomo («Maria Jacobe Sor[...]»). Nei due pilastri laterali si aprono tre piccole edicole sovrapposte contenenti altrettanti angeli dolenti variamente atteggiati. L'arco è finemente decorato sia sui prospetti esterni (fronte e laterali) sia nell'intradosso, dove si trovano delle rosette lignee applicate.

L'aspetto attuale dell'opera è dato dal recente restauro che ha in gran parte mantenuto le ridipinture eseguite a inizio Novecento (v. oltre “Il restauro Annoni (1913-1914), e altri interventi minori” e “Il restauro del 2005”).

### **Gli artefici e le vicende**

Non si conosce la data d'esecuzione dell'ancona che è stata riferita da Raffaele Casciaro, in occasione della mostra *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* tenutasi al Castello Sforzesco di Milano, per via stilistica alla fine del Quattrocento<sup>(1)</sup>. In passato l'opera era stata ancorata da Virgilio Gilardoni al 1487, anno di consacrazione del sacello della Pietà che la ospitava sin dalle sue origini<sup>(2)</sup>. L'attribuzione ai fratelli De Donati è stata invece proposta da Janice Shell e da Paolo Venturoli nel 1987 e da allora accolta unanimemente dalla critica<sup>(3)</sup>. L'attribuzione delle tavole dipinte al Maestro di San Rocco a Pallanza, pure avanzata in occasione della mostra milanese, spetta invece a Maria Cristina Passoni<sup>(4)</sup>. Tale ipotesi è tuttavia sostenibile solo per le due tavole latera-

li e non per quella centrale da riferire a un secondo pittore. Lo stile delle tavole suggerisce di posticipare la datazione dell'insieme all'inizio del Cinquecento<sup>(5)</sup>.

Tenuto conto che al Maestro di San Rocco si possono riferire anche i piccoli tondi con l'*Annunciazione* e le decorazioni sulle tavole laterali dell'arco, si può ragionevolmente ipotizzare che all'artista spetti anche l'esecuzione della policromia delle parti scolpite, secondo un *modus operandi* non estraneo alla bottega.

Mentre la cappella della Pietà è ricordata brevemente dal vescovo di Vercelli Francesco Bonomi nel 1578<sup>(6)</sup>, che ne notò le piccole dimensioni e la grande devozione da parte dei fedeli, la prima notizia documentaria dell'opera è piuttosto tarda e risale al 1625, quando venne descritta dal canonico locarnese Giacomo Stoffio in questi termini:

«Nel claustro [...] in mezzo al portico [...] in una cappelletta [...] si rappresenta la depositione della Croce di Nostro Signore, chiamata della Santa Pietà, con tre o quattro figurine di rilievo, che in maggior numero non capiva la strettezza del luogo, ma tanto eccellenti, che nel mirarle resta l'occhio appagatissimo, e quello, che non si è potuto rappresentare in statue si vede supplito in pittura, come sono le figure di Nicodemo, Gioseffo, e alcuni angeli così perfettamente dipinti, che fanno invidia a quelle di rilievo, e tutte si veggono piangenti [...]»<sup>(7)</sup>.

Intorno al 1736 l'ancona venne trasferita nella cappella fatta costruire nella prima metà del Seicento dalla famiglia Von Roll pure situata nel cortile del convento; essa ospita attualmente il gruppo con il *Compianto sul Cristo morto* attribuito al Maestro di Santa Maria Maggiore e proveniente dalla chiesa di San Francesco a Locarno. Tale situazione è documentata da una fotografia (Fig. 72) del tardo Ottocento, prima cioè dei lavori di ristrutturazione del santuario e del convento risalenti agli anni 1890-92, lavori che coinvolsero anche la cappella Von Roll nel 1891. Nell'immagine sono ancora visibili i plintri forse originali alla base dei pilastri a sostegno dell'arco; è inoltre particolarmente evidente il cattivo e lacunoso stato di conservazione della tavola centrale.

Fu don Santo Monti, storico comasco, nel 1903 a ritrovare e in seguito a segnalare l'ancona smembrata in vari pezzi e suddivisa tra la chiesa dell'Annunciata, situata alle pendici del Sacro monte, e il solaio del convento<sup>(8)</sup>. Dopo il restauro ad opera di Francesco Annoni a Milano negli anni 1913-14, l'opera venne collocata all'interno del santuario della Madonna del Sasso, nella seconda cappella a sinistra della navata (Fig. 73). Nel 1982 essa fu infine spostata nella sua sede attuale, probabile sua collocazione originaria, nell'ambito dei lavori di restauro del convento e, parzialmente, della chiesa<sup>(9)</sup> (Fig. 74).

## Un'opera complessa

Sin dalle origini le parti scolpite erano policrome e dorate. Oggi, tuttavia, la policromia visibile è quella del restauro di Francesco Annoni; solo le dorature sono ancora in gran parte quelle originali. I dati qui esposti sulla struttura scaturiscono dall'osservazione diretta, mentre quelli sulle policromie e sulle dorature originali sono desunti da una serie di indagini puntuali (stratigrafie e analisi dei materiali) su varie parti dell'opera, che non consentono tuttavia una ricostruzione precisa del suo aspetto originale.



## *La struttura*

### *Gruppo*

Il gruppo è ricavato da blocchi di pioppo di dimensioni diverse, anche ridotte, resi solidali tramite chiodi e colla. Nella tavola di base (spessa circa cm 9, larga 123 e profonda 43) sono comprese anche le prime parti intagliate del gruppo vero e proprio. L'insieme è trattenuto sul retro da due tavole di rinforzo (l'inferiore di cm 97x15, spessore 2.5; la superiore di cm 96x25, spessore 2). Anche la parte alta del profilo superiore del sarcofago è intagliata direttamente nella tavola di base. La parte bassa e il profilo inferiore sono costituiti da listelli profilati applicati tramite piccoli chiodi e colla. La tavola frontale del sarcofago è piallata e levigata, così da offrire un fondo idoneo alla lavorazione pittorica a finto marmo. Le tavole sui fianchi evidenziano riseghe regolari dell'avanzamento della lama (sega idraulica?) e non sono né levigate né piallate. Tutto il materiale ligneo non esposto alla vista è lavorato in modo sommario. L'abbozzo delle figure è attuato con sgorbie a cucchiaio e il perfezionamento con sgorbie di varia forma e dimensione, raspe e lime. Le ali degli angeli presentano sul retro lavorazioni diverse, alcune levigate, altre lavorate con la sgorbia.

Dimensioni (cm): altezza 134, larghezza 123.5, profondità 63.

### *Arco*

La struttura rettangolare a cassone è realizzata con tavole di pioppo (spessore medio cm 2.5), inchiodate sulle teste. La base, costituita dagli appoggi laterali all'arco, irrigidisce il cassone; la parte alta è libera. Sul profilo dell'arco sono inchiodate dodici tavolette più sottili (spessore medio cm 1.2) fissate e rinforzate sull'estradosso da una centina assiale. Sull'imbotte, listelli appena profilati coprono le giunte tra le tavolette e altri, ortogonali, disegnano i cassettoni occupati da rosette applicate. Semplici bottoni ornano l'incrocio dei listelli divisorii. L'impianto decorativo è ricco e alterna parti intagliate e dorate a parti dipinte. Sui lati sono ben visibili i segni della lavorazione con la sgorbia, che testimonia una preparazione grossolana; i giunti tra le assi sono stati rinforzati da strisce di garza prima della stesura della preparazione.

Dimensioni (cm): altezza 88, larghezza 171, profondità 66.

### *Pilastrini*

I pilastrini sono ricavati da un travetto di legno di pioppo (circa cm 137x19.5x13 cm). Le figurine e le edicole sono intagliate in un pezzo unico. Parti applicate sono invece il profilo sagomato della base, i profili frontali e laterali delle edicole, le colonnine con le basi e i capitelli. I giunti tra i pezzi che compongono il pavimento delle edicole sono stati rinforzati da strisce di garza prima della stesura della preparazione.

### *Sinistro*

Dimensioni (cm): altezza 162, larghezza 26.5, profondità 17.

Altezza singole parti (cm): tavola di base 7, prima edicola 40, seconda edicola 41, terza edicola 44.3, capitello 25.7.

Destro

Dimensioni (cm): altezza 162.5, larghezza 26.5, profondità 17.

Altezza singole parti (cm): tavola di base 7, prima edicola 41.5, seconda edicola 41.2, terza edicola 41.8, capitello 26.5.

### *Tavola centrale*

Il supporto è composto da cinque tavole di pioppo poste in verticale rinforzate sul retro da tre traverse non originali.

Dimensioni (cm): altezza 217, larghezza 128.5, spessore medio 2.2.

Larghezza tavole (da sinistra) cm: 31.5 - 21.2 - 25.0 - 18.7 - 31.2.

### *Tavole laterali*

I supporti sono composti ciascuno da due tavole di pioppo poste in verticale e rinforzate sul retro da tre traverse non originali.

Sinistra (*Maria Salomè*)

Dimensioni (cm): altezza 158.5, larghezza 49.5, spessore medio 1.6.

Larghezza tavole (da sinistra) cm: 30.5 - 17.6.

Destra (*Maria di Giacomo*)

Dimensioni (cm): altezza 158, larghezza 49, spessore medio 1.8.

Larghezza tavole (da sinistra) cm: 16.8 - 31.5.

## *La policromia e la doratura originali*

### *Gruppo*

La preparazione è a base di gesso e colla stesa in più strati; le parti dorate sono preparate con una stesura di bolo. Dalle analisi emerge che sia i panneggi sia gli incarnati sono stati eseguiti con tempera all'uovo in più strati, uno di preparazione e uno o due di finitura. I manti azzurri presentano una finitura composta da bianco di piombo e un pigmento blu a base di rame finemente macinato. I manti rossi hanno uno strato di fondo a base di bianco di piombo e minio (parti più chiare) e una finitura con bianco di piombo e cinabro (più intenso). Sulla manica verde dell'angelo a sinistra (non ridipinta) sono presenti decorazioni rosse. Il perizoma del Cristo presenta due strati di fondo, il primo con bianco di piombo intonato con cinabro e minio e il secondo con bianco di piombo e cinabro e una finitura con bianco di piombo; esso è completato con una decorazione a righe azzurre. Le finte cornici che riquadrano gli specchi del sepolcro, parzialmente ridipinte, sono eseguite con uno strato unico a base di bianco di piombo, intonato con nero di carbone, cinabro e ocre gialla. Gli incarnati sono costituiti da una base stesa in due mani di bianco di piombo, minio e cinabro e una finitura a velatura di bianco di piombo e cinabro. L'incarnato del Cristo presenta una base con bianco di piombo, minio e cinabro; è inoltre presente un altro strato preparatorio con bianco di piombo intonato con terra verde e una sottile velatura di bianco di piombo e cinabro. La decorazione a ricami delle papaline degli angeli è eseguita con la tecnica della graffiatura su foglia d'oro.

### *Arco*

La preparazione è a base di gesso e colla stesa in più mani; le parti dorate sono preparate con una stesura di bolo intonata con qualche granulo di cinabro. Il legante della pellicola pittorica è una tempera all'uovo. I fondi delle rosette nel sottarco e sul fregio sono dipinti con bianco di piombo e azzurrite. Le decorazioni verdi sui lati sono eseguite con malachite su preparazione nera a base di grafite. Le lustrature bianche delle decorazioni sono eseguite con bianco di piombo su una base rossa contenente cinabro e poco bianco di piombo. Il vestito dell'angelo dipinto nel tondo è costituito da cinabro, minio e bianco di piombo.

### *Pilastr*

La preparazione è a base di gesso e colla stesa in più mani; le parti dorate sono preparate con una stesura di bolo. Dalle analisi emerge che sia i panneggi sia gli incarnati sono eseguiti con tempera all'uovo in più strati, uno di preparazione e uno o due di finitura. Il manto dell'angelo in basso del pilastro destro è costituito da una base di bianco di piombo intonato con pigmento azzurro a base di rame e una finitura con verderame. Il cielo delle edicole del pilastro sinistro è decorato con piccole stelle dorate su fondo azzurro.

### *Tavola centrale*

La preparazione è a base di gesso e colla stesa in più mani; la pellicola pittorica è eseguita con tempera all'uovo in più strati. Le analisi effettuate hanno inoltre accertato sui manti verdi la presenza di bianco di piombo e terra verde, sul cielo una preparazione nera e una finitura con bianco di piombo e grossi granuli di azzurrite. La parte bassa della tavola è stata lasciata grezza in quanto nascosta alla vista dello spettatore dal gruppo ligneo.

### *Tavole laterali*

La preparazione è a base di gesso e colla stesa in due mani; la pellicola pittorica è eseguita con tempera all'uovo in più strati. Le analisi effettuate sulla tavola sinistra hanno accertato sul manto verde la presenza di uno strato di base composto da bianco di piombo, ocre rosse e nero carbone e una finitura con bianco di piombo e finissimi grani di un pigmento blu-verde. Sulla tavola destra hanno messo in evidenza sul manto rosso violaceo la presenza di uno strato eseguito con due stesure contenente terre gialle, ocre rosse e nero carbone.

## **Il restauro Annoni (1913-1914) e altri interventi minori**

Il principale intervento di restauro a cui l'ancona è stata sottoposta fu eseguito all'inizio del Novecento, tra il 1913 e il 1914, da Francesco Annoni a Milano; l'intervento fece seguito al ritrovamento dell'opera stessa da parte di Santo Monti nel 1903 (v. *supra* "Gli artefici e le vicende"). Purtroppo non si dispone della relazione tecnica di restauro e il preventivo, datato 5 settembre 1913, parla semplicemente di un intervento «consi-

stente nel rifare in tutte le parti detta ancona» per un costo di 800 lire. Le analisi e le prove eseguite in occasione dell'ultimo restauro hanno comunque permesso di acquisire, come si dirà nel dettaglio, dati sicuri e significativi. Sulla base della documentazione fotografica a disposizione si può osservare che l'ancona fu ricomposta dal restauratore milanese diversamente da quando si trovava nella cappella Von Roll (FIG. 72); in particolare, l'architettura fu abbassata di circa 30 centimetri poiché nella ricostruzione non furono riproposti i plinti a sostegno dei due pilastri laterali; il gruppo scultoreo centrale andò così a nascondere parte della tavola di fondo (FIG. 73).

A questo primo intervento seguirono altri restauri di minore portata. Si ha infatti notizia di limitati lavori sulla tavola laterale destra («consolidamento, appianamento, risarcimento, restauro pittorico, verniciatura matt») e sul gruppo scultoreo («rinsaldamento, stuccatura e restauro pittorico») nel 1948 da parte del restauratore Tita Pozzi di Massagno. Nel 1960 il restauratore Bruno Abbiati di Ponte Tresa sostituì le traverse fisse sul retro della tavola centrale con delle traverse mobili ed eseguì un appianamento della pellicola pittorica che presentava dei rigonfiamenti procedendo quindi con la stuccatura e il ritocco integrativo mimetico delle lacune; questi ultimi interventi furono eseguiti anche sulle tavole laterali che si presentavano comunque in migliore stato di conservazione.

Nel 1982, poco prima dello spostamento dell'ancona nella sua sede attuale, e in seguito nel 1998, il restauratore Piero Pedroia di Minusio, intervenne nuovamente sull'opera con una serie di operazioni conservative (pulitura, trattamento antitarlo e antifungo, fissaggio delle parti sollevate) e integrative (stuccatura delle lacune e ritocco integrativo mimetico).

### *Gruppo*

In corrispondenza del gruppo scultoreo Annoni ridipinse le vesti coprendo la policromia originale mentre sugli incarnati si sovrappose a una ridipintura precedente, probabilmente settecentesca. Le dorature furono ritoccate dal restauratore milanese con porporina e foglie d'oro. Il sepolcro fu invece meno coinvolto dalle ridipinture; furono ripresi interamente i fianchi mentre sul fronte vennero eseguiti diversi piccoli ritocchi e la stesura di uno strato di gommalacca. Sui lati del sepolcro i profili delle cornici furono segati riducendoli leggermente mentre le cornici applicate furono sostituite. In corrispondenza delle linee tra i giunti delle assi e dei blocchi di legno si notano numerosi interventi di stuccature e ritocchi quasi sicuramente effettuati in occasione dei vari spostamenti dell'opera.

### *Arco*

Sui lati Annoni sostituì il cornicione, che appare diverso da quello frontale per intaglio e qualità della doratura e che non presenta continuità con la parte dipinta. Il cornicione sostituito è stato successivamente tagliato in occasione della collocazione dell'ancona nel Santuario (seconda cappella laterale a sinistra). Le dorature furono ritoccate più volte con porporina e riprese con foglie d'oro. Annoni rimosse e riapplicò il profilo superiore della cornice, come si deduce dall'utilizzo di chiodi moderni. I fondi del fregio e delle rosette del sottarco furono ridipinti con blu di Prussia. Sul fronte, i piccoli tondi, le deco-

razioni e gli specchi delle lesene vennero parzialmente ridipinti. Anche sui lati si sono riscontrate delle ridipinture limitatamente alla parte che rimase in vista dopo la collocazione dell'ancona nel Santuario.

### *Pilastri*

L'elaborazione coloristica primitiva fu conservata in vista all'interno delle edicole, mentre venne interamente ripresa da Annoni sulle vesti e sugli incarnati degli angeli. Come per gli altri elementi anche le dorature furono ritoccate più volte con porporine e riprese con foglie d'oro. Nelle teste dei capitelli venne inserita una tavola di rinforzo con due spinotti per l'ancoraggio all'arco e nella base una tavola di rinforzo con infissi altri due spinotti per il posizionamento sulla base d'appoggio. Sul retro venne inoltre applicato un listello di legno utilizzato come spessore per l'appoggio delle tavole laterali. Anche i capitelli del pilastro presentano alcune parti strutturali rifatte riconducibili all'intervento Annoni.

### *Tavola centrale*

Le assi furono incollate tra di loro con caseina e rinforzate da tre traverse orizzontali mobili (cm 7 di altezza, 121 di lunghezza e 1.8 di spessore medio) applicate con viti dal restauratore Abbiati nel 1960 in sostituzione di quelle messe probabilmente da Annoni. Una sconnessione (lunga 35 cm) situata tra la seconda e la terza tavola venne risanata con dei cunei. Furono inoltre applicati due tasselli di legno negli angoli della parte bassa, a destra di forma trapezoidale (altezza cm 27, larghezza 14 e spessore 2.2) e a sinistra di forma rettangolare (altezza cm 21, larghezza 14 e spessore 2.2); un terzo listello di forma trapezoidale (altezza cm 84, larghezza 3.5, spessore 2.2) venne applicato sul margine sinistro in alto.

Sul lato dipinto Annoni eseguì inoltre numerose stuccature, maggiormente concentrate nella parte superiore sinistra in corrispondenza delle lacune visibili nella fotografia della fine dell'Ottocento (FIG. 72). Vistose ridipinture andarono poi a ricoprire quasi interamente la pellicola originale; alla figura di sinistra (Nicodemo) furono addirittura rifatti i simboli della Passione sostituendo la lancia al martello e la corona di spine alle tenaglie. La superficie venne trattata con gommalacca e con vernice naturale. Numerosi buchi di tarlo vennero infine chiusi con la cera.

### *Tavole laterali*

Le assi furono incollate tra di loro con caseina e fermate con viti nella parte superiore a un telaio di legno applicato presumibilmente da Annoni. Si notano anche alcuni segni lasciati da tasselli di legno (rimossi in occasione dell'applicazione del telaio) incollati al supporto probabilmente per sostenere delle precedenti traverse. Sul retro della tavola sinistra (*Maria Salomé*) due fenditure furono risanate con dei cunei mentre sul margine in alto a sinistra venne applicato un tassello di legno di forma trapezoidale (altezza cm 18.2, larghezza 2.5 e spessore 1.6). Numerose ridipinture non documentate vennero inoltre effettuate sui manti.

## Il restauro del 2005

Malgrado gli interventi di manutenzione eseguiti negli ultimi decenni, l'ancona presentava evidenti segni di degrado soprattutto in corrispondenza dei pilastri laterali di sostegno e delle tavole dipinte, con diffusi sollevamenti e cadute delle dorature e della pelli-cola pittorica. Tali inconvenienti, a cui si aggiungevano la presenza del tarlo e la diffusa sporcizia, rendevano indispensabile un nuovo restauro che è stato eseguito a partire dalla primavera del 2005. L'obiettivo iniziale era duplice: fermare il degrado in atto attraverso i necessari interventi di carattere conservativo e verificare la possibilità di migliorare la fruizione dell'opera con l'eventuale eliminazione delle ridipinture e delle false dorature e la correzione dell'altezza della composizione. Gli accertamenti e le analisi preliminari hanno tuttavia indotto ad accantonare ben presto l'ipotesi di un recupero generalizzato delle policromie originali. La ridipintura d'inizio Novecento, che ha modificato notevolmente i toni originali e parzialmente i colori stessi, era stata infatti eseguita con lo stesso legante della policromia originale, cioè con una tempera all'uovo. La sua rimozione, a prescindere dall'incognita della reale estensione della policromia originale superstita, risultava quindi oltremodo problematica se non impossibile sia per via chimica sia per via meccanica, tanto più che sugli incarnati emergevano finiture originali sottili e discontinue difficilmente recuperabili.

Il restauro ha pertanto preso pertanto come riferimento di base la situazione acquisita con l'intervento eseguito da Annoni all'inizio del Novecento. Importanti miglioramenti sono comunque stati apportati in corrispondenza di taluni fondi dell'arco e delle edicole, sul sepolcro e sulle dorature, eliminando diversi rifacimenti precedenti e reintegrando quanto necessario.

Un recupero soddisfacente è per contro stato possibile sulle tre tavole, in particolare su quella di fondo rimuovendo, tra l'altro, le vernici e le ridipinture precedenti che presentavano vistosi sollevamenti e in parte si erano sovrapposte all'originale.

Grazie ai riscontri raccolti nel corso del lavoro è stato inoltre possibile riportare l'ancona alle sue probabili corrette proporzioni, in particolare ripristinando la presunta altezza originale dei pilastri e portando in avanti il gruppo principale. Eliminando i listelli di legno applicati da Annoni sulle scanalature poste sul retro dei pilastri si è infatti potuto osservare, oltre alla modalità con la quale le tavole laterali furono in origine inchiodate ai pilastri, la loro giusta posizione, confermata dal fatto che i buchi dei chiodi presenti sui profili delle tavole laterali e sulle scanalature dei pilastri coincidono perfettamente. Nella disposizione ereditata da Annoni le tavole si trovavano, per contro, spostate verso l'esterno per l'evidente scopo di inserire il gruppo scultoreo all'interno della struttura. Con la nuova sistemazione anche alcune parti della tavola centrale prima nascoste dal gruppo hanno così potuto essere recuperate alla vista; lo stesso per il sarcofago dipinto anche sui fianchi. Per il ripristino delle proporzioni sono stati inseriti due nuovi plinti di legno con colore e venature neutre (FIG. 75). Considerato che l'ancona era in origine molto probabilmente posta su un altare, si può quindi comprendere la ragione per la quale la tavola centrale non fosse stata dipinta nella parte bassa perché comunque nascosta dal gruppo centrale.

L'attuale ricomposizione dell'opera è quindi suffragata – come detto – da riscontri oggettivi anche se può non convincere totalmente, specie per la posizione del gruppo principale in rapporto alla struttura retrostante. Occorre tuttavia considerare che il punto di osservazione dell'ancona da parte dello spettatore doveva in origine essere frontale e che comunque non ci sono giunte tutte le parti che la componevano. Da qui le difficoltà nella ricostruzione del suo presunto aspetto originale.

## *Gruppo*

### STATO DI CONSERVAZIONE PRIMA DEL RESTAURO

Presenza di depositi superficiali di polvere, sporcizia e materiali incoerenti; diversi sollevamenti con piccole cadute della preparazione e della pellicola pittorica (diffusi su tutta la superficie); sollevamenti con cadute in corrispondenza delle linee tra i giunti delle assi o dei pezzi di legno; numerosi piccoli buchi dovuti agli insetti xilofagi (FIGG. 76, 77).

### INTERVENTO EFFETTUATO

1. Pulitura della struttura lignea con spazzole morbide e aspirapolvere.
2. Preconsolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce (storione) e conservante New Des al 2% (prodotto a base di sali d'ammonio quaternari).
3. Trattamento antitarlo per impregnamento con Permetar in benzina leggera.
4. Pulitura della pellicola pittorica con rimozione dei depositi superficiali con acqua e sapone neutro. Pulitura delle dorature con rimozione dei depositi superficiali e delle integrazioni novecentesche eseguite in similoro o bronzina con acetone (FIG. 78).
5. Consolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
6. Pulitura e trattamento antiruggine dei chiodi visibili.
7. Stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di pesce; nei giunti tra le assi o nei pezzi di legno è stato aggiunto allo stucco il 5% di resina metacrilica (Primal AC33) per aumentarne l'elasticità.
8. Integrazione pittorica delle lacune con acquarelli:
  - sulle sculture policrome, in corrispondenza della ridipintura Annoni, sono state trattate a mimetico;
  - sul sarcofago, con la policromia originale, a rigatino;
  - sulle dorature originali a selezione oro.
9. Verniciatura finale stesa a pennello con miscela di vernice mat (a base di cera) e dammar (resina naturale) diluite in benzina leggera (FIGG. 79-81).

## *Arco*

### STATO DI CONSERVAZIONE PRIMA DEL RESTAURO

Presenza di depositi superficiali di polvere, sporcizia e materiale incoerente, piccoli sollevamenti con caduta della preparazione e della pellicola pittorica (maggiormente concentrati sul fronte); sollevamenti e piccole cadute e parziale distacco della garza sui lati

(in corrispondenza delle linee tra i giunti delle assi); sulle decorazioni crettatura molto fine della preparazione e della pellicola pittorica; numerosi piccoli buchi dovuti agli insetti xilofagi (FIGG. 97, 98).

#### INTERVENTO EFFETTUATO

1. Pulitura della struttura lignea con spazzole morbide e aspirapolvere.
2. Preconsolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
3. Trattamento antitarlo per impregnamento con Permetar in benzina leggera.
4. Pulitura della pellicola pittorica:
  - rimozione della vernice di restauro ossidata, dei ritocchi e delle ridipinture con metiletilchetone;
  - rimozione dei resti di colle e sporcizia superficiale con soluzione tampone (pH 8.5) (FIG. 99A).Doratura: rimozione dei depositi superficiali e delle integrazioni novecentesche eseguite in similoro o bronzina con acetone.  
Sono stati utilizzati come supportanti Klucel G (idrossipropilcellulosa) ed emulsione cerosa.
5. Consolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
6. Incollaggio delle garze staccate in corrispondenza dei giunti delle tavole con resina acrilica (Acrykleber HV 498 - 20 X).
7. Pulitura e trattamento antiruggine dei chiodi visibili.
8. Stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di pesce (FIG. 99A); nei giunti tra le assi o nei pezzi di legno è stato aggiunto allo stucco il 5% di resina metacrilica (Primal AC33) per aumentarne l'elasticità.
9. Integrazione pittorica delle lacune con acquarelli:
  - sulla policromia eseguita a rigatino (FIG. 99B);
  - sulle dorature originali a selezione oro.
10. Verniciatura finale stesa a pennello con miscela di vernice mat (a base di cera) e dammar (resina naturale) diluite in benzina leggera (FIGG. 100-103).

### *Pilastr*

#### STATO DI CONSERVAZIONE PRIMA DEL RESTAURO

Presenza di depositi superficiali di polvere, sporcizia e materiale incoerente; alcune fessure dovute al movimento naturale del legno; diversi sollevamenti con caduta della preparazione e della pellicola pittorica o della doratura; una crettatura molto fine interessava la preparazione e la doratura; numerosi piccoli buchi dovuti agli insetti xilofagi (FIG. 104).

#### INTERVENTO EFFETTUATO

1. Pulitura della struttura lignea con spazzole morbide e aspirapolvere.
2. Preconsolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce e conservante New Des al 2%.



3. Trattamento antitarlo per impregnamento con Permetar in benzina leggera.
4. Pulitura della pellicola pittorica con rimozione dei depositi superficiali con acqua e sapone neutro.  
Doratura: rimozione dei depositi superficiali e delle integrazioni novecentesche eseguite in similoro o bronzina con acetone.
5. Consolidamento della preparazione, della pellicola pittorica e della doratura con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
6. Stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di pesce; nei giunti tra le assi o nei pezzi di legno è stato aggiunto allo stucco il 5% di resina metacrilica (Primal AC33) per aumentarne l'elasticità.
7. Integrazione pittorica delle lacune con acquarelli:
  - sulle sculture policrome, in corrispondenza della ridipintura Annoni, sono state trattate a mimetico;
  - sui fondi, con la policromia originale, a rigatino;
  - sulle dorature originali a selezione oro.
8. Verniciatura finale stesa a pennello con miscela di vernice mat (a base di cera) e dammar (resina naturale) diluite in benzina leggera (FIGG. 105-107).

### *Tavola centrale*

#### STATO DI CONSERVAZIONE PRIMA DEL RESTAURO

Nel supporto è stata constatata la cattiva funzionalità delle traverse con ancoraggi che avevano ormai perso la loro mobilità. Anche l'inserimento dei cunei fu eseguito in modo estremamente invasivo con eccessiva asportazione di materia originale e senza ricercare un allineamento dei margini dei medesimi. Gli inserti si erano deformati e rischiavano di condizionare il supporto originale. Sul legno si notavano anche numerosi piccoli buchi dovuti agli insetti xilofagi. Sulla pellicola pittorica vi erano depositi superficiali di polvere, sporcizia e materiale incoerente; diversi erano poi i sollevamenti e le cadute che interessavano anche la preparazione (in particolare in corrispondenza delle stucature) (FIGG. 82, 83).

#### INTERVENTO EFFETTUATO

1. Preconsolidamento della preparazione e della pellicola pittorica con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
2. Pulitura del retro con asportazione dei resti di colla utilizzata nei precedenti interventi.
3. Trattamento antitarlo per impregnamento con Permetar in benzina leggera.
4. Supporto ligneo. L'inserto in basso a destra di forma trapezoidale è stato rimosso e sostituito con una tassellatura eseguita con piccoli elementi di pioppo posti a doppio strato sfalsato in modo da creare un miglior ancoraggio con gli elementi originali, frazionando le forze e quindi i movimenti delle parti applicate. I nuovi elementi sono stati incollati con colla vinilica (Bindan RS). Sono inoltre stati rimossi i vecchi cunei e la materia lignea è stata ricostruita con una tassellatura delle parti erose eseguita

con piccoli elementi di pioppo vecchio fermati al supporto, ove possibile, con collante vinilico (Bindan RS) e nelle zone particolarmente erose con resina epossidica (AW 106+HV 953 e SV 427+HV 427). Dopo il risanamento le singole tavole sono state munite di un sistema di controllo delle deformazioni in sostituzione di quello presente, troppo rigido e poco efficace. Sono state applicate traverse in rovere aventi una curvatura regolare rispondente alla freccia di deformazione del supporto. Esse sono state ancorate attraverso un sistema elastico registrabile che si avvale dell'azione costante di molle coniche. Il meccanismo è quasi totalmente compreso nello spessore della traversa per il tramite di un appoggio circolare in noce incollato al supporto con una miscela di resina epossidica (AW 106+HV 953 e SV 427+HV 427 in rapporto di 2:1). La funzione di questo elemento è quella di trattenere una vite inox in modo che essa possa oscillare in senso trasversale alla fibratura e quindi di ottenere un valido punto di presa sul supporto senza operare forature su di esso. La dislocazione degli agganci non è geometrica, ma segue la scansione del tavolato privilegiando il centro e la prossimità ai bordi di ciascuna asse in modo da controllare i punti di maggior sollecitazione all'imbarco (il centro) e alla dilatazione (i bordi). L'ancoraggio è completato nella traversa da un cappello filettato che registra una molla a spirale conica poggiante su di essa. Il criterio è quello di controllare le deformazioni del tavolato in occasione di variazioni microclimatiche e di offrire un valido richiamo al supporto proporzionale al suo fabbisogno. In questa logica svolge un ruolo fondamentale lo spessore della traversa, eseguita in modo da costituire un rinforzo con un buon grado di elasticità, così da entrare in azione e distribuire le singole e locali deformazioni sulla larghezza del supporto (FIG. 87).

5. Pulitura della pellicola pittorica:
  - rimozione della vernice di restauro ossidata, dei ritocchi e delle ridipinture con metiletilchetone;
  - rimozione dei resti di colle e sporizia superficiale con soluzione tampone (pH 8.5). Sono stati utilizzati come supportanti Klucel G (idrossipropilcellulosa) ed emulsione cerosa. Il livello di pulitura è stato verificato con analisi chimiche effettuate sulla stessa campitura dopo la rimozione della vernice superficiale e la pulitura. Queste certificano la presenza di residui di un film brunastro (vernice o colle alterate) confermando che non si è arrivati a contatto con la pellicola pittorica originale (FIGG. 84, 85 A, B).
6. Consolidamento della preparazione e della pellicola pittorica con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
7. Stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di pesce; nei giunti è stato addizionato allo stucco il 5% di resina metacrilica (Primal AC33) per aumentarne l'elasticità. Nelle parti basse, nascoste dal gruppo, il gesso è stato colorato per facilitare le operazioni di integrazione pittorica.
8. Integrazione della pellicola pittorica con acquarelli eseguita a rigatino; nelle parti basse nascoste dal gruppo si è adottato il sottotono.
9. Verniciatura finale stesa a pennello con miscela di vernice mat (a base di cera) e dammar (resina naturale) diluite in benzina leggera (FIGG. 86, 87).

## *Tavole laterali*

### STATO DI CONSERVAZIONE PRIMA DEL RESTAURO

Nel supporto è stata constatata la cattiva funzionalità del telaio di legno e la pericolosità degli ancoraggi composti da viti che non permettevano un corretto controllo. Le assi più larghe si presentavano leggermente imbarcate. Sul fronte non vi erano particolari movimenti o scalini tra una tavola e l'altra. L'applicazione di cunei sulla tavola sinistra era stata eseguita in modo estremamente invasivo con eccessiva asportazione di materia originale e senza ricercare un allineamento dei margini degli stessi; in queste zone la materia appariva erosa e indebolita. Nella tavola destra in basso, dove la materia era indebolita, si notava una fenditura verticale non lineare (seguiva cioè le venature del legno) di circa 70 cm. La pellicola pittorica presentava un protettivo alterato su tutta la superficie; una crettatura molto fine interessava la preparazione e la pellicola pittorica; depositi superficiali di polvere, sporcizia e materiale incoerente; alcuni sollevamenti della preparazione e della pellicola pittorica con alcune cadute, concentrati sui manti verdi; numerosi piccoli buchi dovuti agli insetti xilofagi (FIGG. 88-91).

### INTERVENTO EFFETTUATO

1. Preconsolidamento della preparazione e della pellicola pittorica con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
2. Pulitura del retro con asportazione dei resti di colla utilizzata nei precedenti interventi.
3. Trattamento antitarlo per impregnamento con Permetar in benzina leggera.
4. Supporto ligneo. Prima di iniziare il risanamento delle varie fenditure sono stati rimossi i vecchi cunei ed è stato eseguito un consolidamento con Paraloid B72 a pennello allo scopo di rendere la materia meccanicamente idonea per ricevere l'aggancio dei nuovi inserti. La materia lignea è stata quindi ricostruita in corrispondenza delle parti erose con tasselli di pioppo vecchio fermati al supporto, ove possibile, con collante vinilico (Bindan RS) e nelle zone particolarmente erose con resina eposidica (AW 106+HV 953 e SV 427+HV 427). Per l'applicazione delle nuove traverse si è proceduto come nella tavola centrale (v. *supra*) (FIGG. 94, 96).
5. Pulitura della pellicola pittorica:
  - rimozione della vernice di restauro alterata e dei ritocchi e ridipinture con metilchetone;
  - rimozione dei resti di colle e sporcizia superficiale con soluzione tampone (pH 8.5) (FIG. 92 A, B).Sono stati utilizzati come supportanti Klucel G (idrossipropilcellulosa) ed emulsione cerosa.
6. Consolidamento della preparazione e della pellicola pittorica con colla di pesce e conservante New Des al 2%.
7. Stuccatura delle lacune con gesso di Bologna e colla di pesce; nei giunti è stato addizionato allo stucco il 5% di resina metacrilica (Primal AC33) per aumentarne l'elasticità.

8. Integrazione della pellicola pittorica con acquarelli eseguita a rigatino.
9. Verniciatura finale stesa a pennello con miscela di vernice mat (a base di cera) e dammar (resina naturale) diluite in benzina leggera (FIGG. 93-96).

*L'opera è proprietà dello Stato del Cantone Ticino.*

*Il restauro è stato eseguito nel corso del 2005 sotto la vigilanza dell'Ufficio dei Beni Culturali del Cantone Ticino (Dipartimento del Territorio) in collaborazione con la Commissione cantonale dei Beni Culturali.*

*I documenti sul restauro si conservano nell'archivio dell'Ufficio dei Beni Culturali a Bellinzona.*

*Finanziamento: Repubblica e Stato del Cantone Ticino, Confederazione elvetica (Ufficio federale della Cultura)*

*Analisi chimiche: Arcangelo Moles, Lucca.*

*Consulenza per il risanamento delle tavole dipinte: Ciro Castelli e Andrea Santacesario, Firenze.*

*Restauro: Andrea Meregalli della ditta A. T. R., Arte e Tecnica del Restauro, Canobbio.*

*Testo: Patrizio Pedrioli, caposervizio monumenti, e Lara Calderari, ricercatrice, Ufficio dei Beni Culturali del Cantone Ticino, Bellinzona; Andrea Meregalli, restauratore, Canobbio.*

#### NOTE

- <sup>(1)</sup> R. CASCIARO, in *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005 - 29 gennaio 2006, a cura di G. ROMANO, C. SALSÌ, Cinisello Balsamo 2005, pp. 124-127 (con bibliografia precedente).
- <sup>(2)</sup> V. GILARDONI, *Locarno e il suo circolo (Locarno, Solduno, Muralto e Orselina)*, Basilea 1972, p. 471.
- <sup>(3)</sup> J. SHELL, P. VENTUROLI, *De Donati*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, XXXIII, 1987, pp. 650-656, in part. p. 652.
- <sup>(4)</sup> M.C. PASSONI, in *Maestri della scultura in legno*, cit. n. 1, p. 144.
- <sup>(5)</sup> *Beni culturali. Cento anni di attività (1909-2009). Monumenti, restauro e valorizzazione. Un esempio: l'ancona della Pietà di Orselina*, a cura di P. PEDRIOLI, Bellinzona 2009, p. 5.
- <sup>(6)</sup> V. GILARDONI, s.v. *Locarno*, «Ticinensia», IV, 1973, p. 353.
- <sup>(7)</sup> G. STOFFIO, *Descrizione (...) d. S. M. del Sasso (...) hora ristampata con l'aggiunta di nuovi accrescimenti (...) del P. Michele Leoni (...)*, ed. cons. Milano 1677, pp. 30-31.
- <sup>(8)</sup> S. MONTI, *L'Esposizione d'arte sacra in Bellinzona (settembre 1903)*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», XXVI, 1904, 1-5, pp. 1-24, in part. pp. 20-21.
- <sup>(9)</sup> P. PEDRIOLI, *Restauri nel Ticino. Notiziario 2005*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», CIX, 2006, II, pp. 345-358.

# SAGGI



---

# Le policromie

## Ricostruzione dei procedimenti esecutivi dall'interpretazione dei dati delle indagini scientifiche

Fabio Frezzato

Nell'intrigante e per certi aspetti aggrovigliata serie di questioni che da decenni permea la ricerca storica intorno agli oggetti lignei policromi prodotti fra il XV e il XVI secolo in area lombarda va certamente compresa l'identificazione del cosiddetto Maestro di Trognano.

I risultati prodotti dagli studi sono stati esposti nel 2005 in una giornata di studi dedicata proprio all'enigmatica figura dell'artefice del celebre *Presepe*, poco tempo prima della mostra milanese *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza*<sup>(1)</sup>.

Le ipotesi rimangono molteplici: vi è chi ritiene di poter identificare l'artista con Bartolomeo da Como<sup>(2)</sup>; altri con i fratelli Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati; altri ancora pensano a un maestro di bottega non assimilabile a costoro, né tantomeno a quelli i cui nomi compaiono nell'elenco della corporazione. Al *corpus* del Maestro di Trognano sono stati inoltre assegnati i rilievi con le Storie della Passione di Santa Maria del Monte sopra Varese, per la decorazione pittorica dei quali si fa anche il nome di Bernardino Butinone, in base a due documenti che ne attestano la presenza presso il cantiere varesino nel 1488<sup>(3)</sup>.

Ma i problemi non si fermano all'identificazione del Maestro di Trognano, perché molte sono anche le lacune sul terreno della ricerca documentaria circa la paternità di molte opere ancora esistenti e l'epoca della loro realizzazione. Solo per fare un esempio, due anconette raffiguranti l'*Adorazione dei Pastori*, che mostrano un impianto compositivo e strutturale molto simile, la prima custodita presso il Museum of Fine Arts di Boston e l'altra appartenente a una collezione privata, sono state variamente attribuite, in particolare la seconda, a Giacomo Del Maino e ai De Donati<sup>(4)</sup>.

Va detto che in merito alla scultura lignea del periodo considerato, le ricerche di tipo storico e stilistico non hanno quasi mai potuto avvalersi dell'aiuto che l'indagine scientifica e tecnico-artistica può spesso fornire e si deve riconoscere alla mostra milanese del 2005 il merito di aver fornito lo stimolo iniziale per approfondire dall'interno la conoscenza delle policromie di diverse opere, con risultati che, se anche non possiedo-

no il valore di un documento scritto, vanno senz'altro proposti all'attenzione della comunità storico-scientifica. L'esecuzione delle policromie e i relativi autori costituiscono un problema aperto: in che rapporto fossero i pittori con gli intagliatori, se interni alla bottega o esterni, non è questione semplice<sup>(5)</sup> e va tenuta in considerazione ogni volta che in questo scritto si evidenzieranno coincidenze tecnico-esecutive in opere assegnate su base stilistica ad autori diversi. Potrebbe infatti nascere la tentazione di considerare frutto di una stessa bottega o di uno stesso intagliatore due oggetti le cui policromie presentano forti analogie esecutive, ma la valutazione di un intaglio dovrebbe, se possibile, essere in un primo tempo separata dall'apparenza della pittura. Ciò non giustifica però l'assunzione di un atteggiamento pilatesco: se come si vedrà più avanti, alcuni modi di eseguire le decorazioni pittoriche in opere attribuite a maestri diversi sono strettamente connessi, è obbligatorio chiedersi se gli artefici sono realmente diversi o se le differenze fanno parte del divenire artistico di un autore legato a un lungo percorso esistenziale. Se d'altra parte per certa pittura avessimo la stessa lacunosa documentazione e la stessa relativa penuria di oggetti, non sarebbe certamente immediato assegnare alla stessa mano l'*Incoronazione di spine* di Tiziano nelle due versioni del Louvre e dell'Alte Pinakothek di München.

Il punto di partenza del percorso che è descritto in queste pagine è rappresentato dalle analisi scientifiche eseguite su alcuni campioni prelevati da uno dei rilievi dell'ancona con le *Storie di San Pietro Martire*, che si trovava un tempo nel convento domenicano di San Giovanni in Pedemonte a Como. Si tratta della formella, attualmente custodita al Bode Museum di Berlino, che raffigura San Pietro Martire mentre saluta i confratelli prima di avviarsi verso Milano, lungo la strada che sarà teatro del suo martirio. Si può dire che l'importanza della ricerca non sta tanto nei risultati in sé, ma in quanto questi sono esemplificativi della prassi esecutiva della bottega dei De Donati, ai quali la realizzazione delle *Storie di San Pietro martire* è attribuita con certezza, come attestano due documenti del 1497 e del 1501<sup>(6)</sup>. Si è nell'occasione potuto ricorrere a metodologie avanzate di indagine, secondo un protocollo che è stato seguito anche per una buona parte dei campioni prelevati da altre opere<sup>(7)</sup> in momenti successivi. Dalla correlazione dei dati acquisiti con diverse metodologie sono derivate per il rilievo berlinese molte informazioni sui pigmenti, sulle classi di leganti, sulle modalità esecutive e sui successivi interventi di restauro. Ciò ha incoraggiato a continuare la campagna analitica, che è stata estesa alle altre tre formelle del ciclo, grazie alla disponibilità e alla collaborazione dei musei di Opava e Sarasota, presso cui le opere sono custodite, che hanno concesso la possibilità di prelevare diversi campioni dalle opere. Si è in questo modo notevolmente ampliato l'orizzonte della conoscenza delle raffinate modalità esecutive della bottega milanese, che unita alla lettura ravvicinata delle eccezionali capacità virtuosistiche, così manifeste nel ciclo di Como sul piano della manipolazione della foglia d'oro e della tecnica dello *sgraffito*, hanno richiamato alla mente il grado di qualità che caratterizza il *Presepe di Trognano*.



Da qui si è giunti all'idea di analizzare campioni del *Presepe* per mettere a confronto materiali e tecniche dei De Donati e del Maestro di Trognano. Successivamente, nella primavera del 2008, le indagini scientifiche hanno interessato i due rilievi con l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione* dall'altare di S.Maria del Monte sopra Varese, attribuiti allo stesso maestro e attualmente presenti nelle raccolte del Castello Sforzesco di Milano.

Nel frattempo altre analisi sono state eseguite su campioni dell'*Adorazione dei pastori* in collezione privata<sup>(8)</sup> e della *Deposizione* attribuita a Giacomo Del Maino custodita presso le raccolte civiche milanesi<sup>(9)</sup>.

Metodologie d'indagine in buona parte simili sono state applicate dal laboratorio scientifico del Museum of Fine Arts di Boston sull'*Adorazione dei pastori* e, tramite un protocollo diverso, da Arcangelo Moles sulla *Pietà* di Orselina attribuita ai De Donati<sup>(10)</sup>. Inoltre è stato pubblicato uno studio sulla *Predica di San Pietro Martire*, rilievo attribuito ai De Donati e conservato nel Museo per le Arti Figurative 'Bogdan e Varvara Khanenko' di Kiev. Il saggio contiene anche una descrizione dei pigmenti e dei materiali degli strati preparatorii individuati per via spettrometrica e al microscopio ottico su campioni in sezione<sup>(11)</sup>.

Se l'obiettivo principale di questo contributo è costituito dal tentativo di fornire sulle tecniche pittoriche informazioni provenienti dal côté scientifico della ricerca, da utilizzare per eventuali raffronti in chiave storico-artistica degli oggetti presi in esame, è altresì necessario cercare, fra le diverse possibilità, un criterio che faccia da generatore di una sequenza, che si spera logica, nella trattazione delle opere. Si è così scelto di cominciare dalle formelle del ciclo comasco di S.Giovanni in Pedemonte, per le quali l'attribuzione è certa. Ai risultati delle indagini condotte sui quattro rilievi sarà dato un valore 'canonico' per quanto riguarda l'attività della bottega De Donati nei cinque-dieci anni a cavallo fra il XV e il XVI secolo. Si deve però considerare che l'attività di Giovan Pietro De Donati, forse la figura guida della bottega sul piano tecnico, copre un periodo lunghissimo, compreso fra il 1470, quando entra a bottega da Giacomo Del Maino, fino a circa il 1525, quando per l'ultima volta accetta di insegnare a un giovane l'arte dell'intaglio<sup>(12)</sup>. Sono cinquantacinque anni di carriera, di cui tutto sommato ci rimane un numero non enorme di manufatti, e nel corso della quale il talento artistico di Giovan Pietro e degli altri fratelli intagliatori si sarà nutrito del *modus operandi* di Giacomo, per raggiungere nel tempo, sul piano pittorico, esiti sublimi di preziosità decorativa, secondo una visione che mette al centro tutto ciò che può dare risalto ai valori dell'intaglio, trasformandolo in oggetto prezioso, al punto da poter rivaleggiare con un'opera di oreficeria, ma sostanzialmente meno incline a concedere alla pittura di 'tener lo campo'. Un esempio che invece contraddice una tale visione si trova nei rilievi di Santa Maria del Monte sopra Varese, dove il pittore agisce sugli elementi lignei in maniera opposta e cercando, mediante l'uso di una tavolozza ricchissima e di aggiunte di motivi decorati a 'pastiglia', di invertire il rapporto fra intaglio e pittura, affidando maggiormente a questa il compito di colpire lo spettatore.

Ritornando a questo punto alla sequenza proposta, dopo le *Storie di San Pietro Martire* della smembrata ancona, saranno esposti nell'ordine i risultati relativi alle opere che evidenziano le maggiori affinità esecutive col ciclo comasco, per allontanarsi progressivamente e giungere alla conclusione del percorso con la descrizione dei dati relativi alle due opere pittoricamente più autonome, l'*Andata al Calvario* e la *Deposizione* dell'altare di Santa Maria sopra Varese.

## I rilievi dell'ancona di San Pietro Martire

Da un esame ravvicinato della policromia dei rilievi emerge un livello qualitativo elevatissimo, che si esprime attraverso una padronanza magistrale delle tecniche di doratura, usate sia per la valorizzazione degli spazi prospetticamente definiti, sia per ampliare la gamma delle possibilità offerte dal rapporto oro-colori nelle aree trattate a 'sgraffito', che non sono limitate all'imitazione di tessuti operati, ma si estendono agli abiti dei monaci, agli sfondi prospettici, agli elementi vegetali, parietali o di diverso tipo, come le imposte delle finestrelle nei rilievi di Opava, in cui lo sgraffito è l'artificio usato per delineare le sottilissime venature del legno (FIGG. 3, 6, 13, 17, 18, 24, 25). La gamma dei colori usati non è molto estesa; solo dove altri personaggi si aggiungono ai monaci si riscontra ovviamente un ampliamento, come negli abiti delle figure femminili e del sicario; mancano invece campiture rosse e arancio, ad esclusione delle pennellate relative alle sanguinazioni sul capo e sul collo del santo nella formella del *Martirio*.

### *Gli strati preparatorii*

La necessità di contenere l'invasività dei microprelievi non ha consentito di raggiungere in tutti i campioni i livelli più profondi degli strati di preparazione. Tuttavia, dalle molte immagini ottenute al microscopio elettronico a scansione, sembra abbastanza chiaro che gli ingessatori abbiano operato la tradizionale bipartizione delle fasi gessose, secondo quanto si trova descritto nella trattatistica<sup>(13)</sup>. Si è potuto infatti osservare in molti casi la presenza di un primo livello di preparazione a gesso di granulometria e gradi di idratazione variabili, simile al cosiddetto 'gesso grosso', contenente anche impurezze silicatiche e carbonatiche. Più sottili gli strati superiori, con gesso un poco più fine e abbastanza omogeneo, tale da rientrare nella categoria del 'gesso sottile'<sup>(14)</sup> (FIG. 14). In molti casi l'analisi micro FTIR ha permesso di riconoscere anche il legante proteico.

Sopra la preparazione gessosa, in venti campioni su ventuno, si trovano sottili strati di bolo armeno (FIG. 9, 15, 20, 21, 27, 28), argilla ferrosa ricca di alluminio, che possiede caratteri di adesività e plasticità, determinanti nella doratura a guazzo, sia per fissare la lamina dorata, sia per il successivo trattamento di brunitura. Il colore arancio o rosso arancio del bolo permette inoltre alla superficie dorata e polita di assumere quel-

la tonalità calda, perfettamente funzionale alla valorizzazione materica e simbolica della superficie.

È interessante notare che in cinque campioni dove si osserva lo strato di bolo non è visibile al di sopra alcuna lamina metallica (FIGG. 9, 28), in particolare nei tre campioni di incarnato<sup>(15)</sup>. Ciò significa che dopo la gessatura tutte le superfici sono state ricoperte con bolo e poi ricoperte con foglia d'oro, assente solo sotto le stesure degli incarnati. Il dato è molto importante perché la stessa tecnica caratterizza il *Presepe di Trognano*.

L'unico campione che non evidenzia né bolo né oro corrisponde a un'area limitata del cielo nella formella del *Martirio*, probabilmente interessata da un rifacimento.

### *Le stesure pittoriche e le parti dorate*

La gamma cromatica non estesa è all'origine dell'impiego di un limitato numero di pigmenti, che rientrano tutti nell'elenco di quelli utilizzati più comunemente in epoca medievale e rinascimentale.

### *Pigmenti rossi e arancio*

L'assenza di campiture rosse e arancio non impedisce che pigmenti caratterizzati da tali tinte, come ocre, vermiglione e minio, siano presenti, ad esempio nelle miscele di incarnati (FIG. 9).

### *Gialli*

La sovrabbondanza di superfici dorate ha in diversi casi diminuito la necessità di ricorrere a pigmenti gialli. Nell'unico campione in cui il colore è presente, prelevato al confine fra i capelli e il manto di S.Caterina nel *Colloquio mistico*, il pigmento trovato è ocre gialla. Vi è però evidenza di altri gialli, considerando che nel rilievo di Berlino si è trovato, in un punto dell'architettura, giallo di piombo e stagno di tipo I (senza silicio).

### *Bruni*

Nei campioni di stesure brune, dall'incarnato del sicario nel *Martirio* e dall'imposta della finestra nel rilievo con *San Pietro in ascolto del Crocifisso*, i pigmenti riscontrati sono ocre brune di varia tonalità (FIG. 28).

### *Verdi*

Sono stati identificati tre tipi di pigmenti verdi: la malachite, per l'elemento floreale sullo sfondo dorato del rilievo *San Pietro in ascolto del Crocifisso*; il pigmento appare qui macinato grossolanamente per conservare la saturazione della tinta (FIG. 21). In altri campioni, dalla manica verde di una santa nel *Colloquio mistico* e dalla foglia dorata di un albero nel *Martirio*, dove il pittore cercava effetti di trasparenza, si è trovato verdigris, che nella manica potrebbe corrispondere a resinato di rame<sup>(16)</sup>. In un campione di incarnato del *Colloquio* sono stati inoltre riconosciuti granuli di terra verde.

## **Blu**

Il colore azzurro, analizzato in otto campioni, di cui sette riferibili alla fase originaria<sup>(17)</sup>, è sempre azzurrite<sup>(18)</sup>, sia nella sua versione merceologicamente più pregiata, sia in una varietà più corrente, con sfumatura verdastra e contaminata da impurezze silicatiche. In tre casi l'azzurrite migliore, a cristalli macinati grossolanamente, è applicata sopra uno strato costituito dal pigmento più scadente e macinato più finemente. In due casi l'azzurrite pregiata ricopre uno strato di azzurrite mescolata con biacca (FIG. 15). Solo nel *Martirio*, l'azzurrite del gonnellino del sicario, della migliore qualità, è stesa in un unico strato, piuttosto spesso (~ 100 µm), mentre in un campione di cielo della formella di Berlino lo strato azzurro in sezione appare disgregato, per cui si osservano solo granuli di azzurrite sparsi.

## **Bianchi e neri**

Sia negli incarnati, sia come schiarente, il pigmento bianco è generalmente bianco di piombo (biacca). Solo in un campione dal rilievo con *San Pietro in ascolto del Crocifisso* si è trovato carbonato di calcio in una stesura pittorica grigia. Sotto questa è presente una stesura nera in cui il pigmento, a particelle molto fini, sembra essere nerofumo; si tratta di un caso isolato, dato che in quasi tutti gli altri campioni i neri sono comunque pigmenti di natura carboniosa, costituiti però da particelle più grossolane. Nella scena dell'*Addio ai confratelli* un campione dall'abito del santo sembra contenere nero d'ossa, data la presenza di fosforo<sup>(19)</sup> proprio nelle particelle nere (FIG. 8).

## **Lamine metalliche**

La foglia d'oro ricopre a vista gran parte delle raffigurazioni, sia come semplice superficie riflettente o solcata da linee sottili (FIG. 11), sia impreziosita da minutissime granulazioni (FIG. 17) o rilucente in forma di lettere, motivi geometrici e ricami che emergono nelle numerose aree trattate a sgraffito (FIGG. 11, 13). Tuttavia, in diversi casi la si ritrova anche in zone di non immediata evidenza: ad esempio nei cieli visibili al di là delle finestrelle nel *Colloquio mistico* e nell'*Ascolto del Crocifisso* (FIG. 15), così come nelle imposte delle stesse finestre (FIG. 18) e nei tronchi degli alberi del *Martirio*, dove sono tracciati sottilissimi motivi a sgraffito tesi a riprodurre le venature del legno o i segni sulle cortecce (FIG. 25).

## **I leganti**

L'analisi delle classi di leganti è stata condotta utilizzando la microspettrofotometria FTIR direttamente sui singoli strati delle sezioni microstratigrafiche. Gli spettri acquisiti hanno evidenziato la presenza, nella maggior parte dei casi, di assorbimenti riconducibili a esteri di acidi grassi e composti proteici, da cui è possibile ipotizzare che sia stato usato come legante un legante lipoproteico, ad esempio l'uovo, da solo o in misce-

la con altri leganti lipidici o proteici. In alcune stesure di biacca o nei verdi applicati a velature trasparenti si è invece riscontrato in prevalenza il contributo spettrale degli esteri, indicativo della presenza di oli. È però necessario tenere in considerazione il fatto che in alcuni casi si è trovato fosforo nella miscela lipoproteica, un dato che sembra indicativo della presenza di adesivi caseinici, forse usati in interventi conservativi successivi e che hanno impregnato in alcuni punti gli strati sottostanti. I gruppi proteici di questi composti potrebbero interferire con quelli del legante originale e falsare l'interpretazione degli spettri. Si consideri inoltre che i leganti risultano quantitativamente impoveriti, essendo in parte trasformati in ossalati, secondo un processo degradativo molto frequente.

## Presepe di Trognano

Proprio l'opera eponima del misterioso maestro di Trognano è quella che presenta più similarità coi raffinati rilievi del ciclo di San Pietro Martire per quanto riguarda l'applicazione degli strati pittorici.

L'analisi di sei campioni ha infatti rivelato, dove si è scesi più in profondità, una preparazione a gesso a due fasi e la presenza di bolo in quattro campioni su sei<sup>(20)</sup>. Inoltre, la lamina d'oro ricopre ovunque il bolo (FIG. 34), con l'eccezione delle stesure di incarnato. L'impianto cromatico è giocato principalmente sull'oro e secondariamente sugli azzurri. Non resta perciò molto spazio per il dispiegamento di una tavolozza di grande ricchezza, simile a quella dei rilievi di Santa Maria del Monte sopra Varese. Rispetto alle formelle di San Pietro Martire, le differenze nella gamma dei pigmenti sembrano limitate alla presenza nel *Presepe* di una lacca rossa sulla mantellina, trattata a sgraffito, di uno dei pastori (FIG. 34). È invece molto interessante il raffronto fra gli azzurri. Anche qui è sempre l'azzurrite a dominare, sia per i panneggi più ricchi, come il manto della Vergine, dove ci si potrebbe forse aspettare il blu oltremare, sia nel cielo dello sfondo. Ma come nel ciclo comasco le qualità di azzurrite sono due, la meno pregiata delle quali stesa a mo' di fondo e ricoperta da un secondo strato del pigmento migliore, macinato grossolanamente e di tinta azzurra intensa (FIG. 33).

La ricerca dei leganti è stata ostacolata in alcuni casi dalla presenza di etilacrilato/metilmetacrilato (Paraloid B72) usato nel corso di un recente restauro. Tuttavia l'analisi micro FTIR ha consentito di rilevare assorbimenti riconducibili a composti lipidici e proteici di un probabile legante lipoproteico negli strati di azzurrite e di malachite, mentre nell'incarnato della mano della Madonna prevalgono i picchi riferibili a un legante oleoso. La lacca rossa sulla mantellina del pastore è stata applicata con un legante proteico, ma alcuni caratteri spettrali inducono a ipotizzare la presenza di oli, rivelata soprattutto dall'intensa fluorescenza gialla in luce UV che caratterizza il sottile strato che separa la lacca dalla lamina d'oro.

## **La predica di San Pietro Martire**

Il rilievo custodito nel Museo ‘Bogdan e Varvara Khanenko’ di Kiev, presenta dal punto di vista tecnico molte delle caratteristiche evidenziate nelle formelle del ciclo comasco di San Pietro Martire.

Le indagini di tipo scientifico, pubblicate in *Rassegna di Studi e di Notizie 2007-2008*, sono state limitate ai pigmenti, individuati, secondo quanto è scritto nell’articolo, “con il metodo dell’analisi dello spettro di emissione e con lo studio della stratigrafia...nella luce riflessa e luminescenza visibile, eccitata dai raggi ultravioletti”. I risultati rappresentano una conferma di quanto già visto, a cui va aggiunta la presenza di una lacca rossa. Accompagna i dati materici un’interessante disamina della tecnica esecutiva da cui, nonostante qualche problema nella traduzione della terminologia tecnico-artistica, si ricava che anche nel rilievo di Kiev, sopra la preparazione a gesso e colla è presente bolo rosso su tutta la superficie, ricoperta da foglia d’oro ad eccezione degli incarnati.

## **L’Adorazione dei pastori in collezione prevata**

Le indagini rieseguite nel 2006 su vecchie sezioni stratigrafiche analizzate dieci anni prima<sup>(21)</sup> sono state già in parte pubblicate da chi scrive<sup>(22)</sup>.

Dai quattro campioni analizzati, non giungono informazioni particolari sui pigmenti riscontrati – azzurrite, lacca rossa, resinato di rame – ma vale la pena di segnalare un’importante differenza rispetto a quanto visto in precedenza: la preparazione mostra un’unica fase di gessatura, sotto cui si osserva, in un campione, solo una mano di colla. Il gesso è inoltre ovunque caratterizzato da una granulometria disomogenea, più simile alla forma del gesso grosso. Si potrebbe aggiungere che l’azzurrite del cielo dello sfondo, pur essendo data in due mani di qualità diversa come nei rilievi di San Pietro Martire, non mostra al di sotto lo strato di bolo armeno (FIG. 69); tuttavia l’osservazione di alcune foto ravvicinate del fondo blu sembra evidenziare piccole lacune attraverso le quali traspare un colore rosso arancio, facilmente riconducibile al bolo.

## **L’Adorazione dei pastori del Museum of Fine Arts di Boston**

La ricerca svolta dal MFA di Boston sull’anconetta della Natività ha permesso di raccogliere informazioni ad ampio spettro su ben diciannove campioni prelevati dal fronte e dal retro, senza contare le analisi radiografiche. Si rimanda perciò al saggio di Pamela Hatchfield per la descrizione dettagliata dei campioni. Sembra comunque utile al confronto con le opere precedenti soffermarsi su alcuni aspetti comuni, come la presenza di azzurrite ovunque, sia nei blu, sia in alcune miscele di verdi e il legante oleoso utilizzato nell’incarnato, ricco di biacca, del Bambino Gesù. Quest’ultimo dato, for-

nito con qualche cautela in quanto isolato rispetto al resto delle analisi, coincide invece con quanto rilevato dall'analisi micro FTIR eseguita su diversi strati ricchi di biacca negli altri rilievi. Differenze sono invece percepibili negli strati di preparazione, nei quali il gesso sembra, dalle immagini al SEM, meno omogeneo verso la superficie, rispetto ai rilievi comaschi, ma di granulometria meno irregolare che nella formella di collezione privata.

## **Altare della Pietà del santuario della Madonna del Sasso di Orselina**

Il gruppo di Orselina, attribuito ai fratelli De Donati e per la pittura delle tavole a due maestri, di cui uno è il Maestro di San Rocco a Pallanza, presenta nell'esecuzione alcune peculiarità rispetto al ciclo di San Pietro Martire, che probabilmente risentono da un lato della differente natura degli elementi dipinti, sculture o tavole piane anziché rilievi; d'altra parte, però, si deve tenere conto del fatto che gli autori della policromia possono con buona probabilità non essere gli stessi.

Dai diversi elementi che compongono l'ancona sono stati prelevati microcampioni che sono stati analizzati da Arcangelo Moles in microscopia ottica e in spettrofotometria FTIR. Gli strati preparatorii sono ovunque costituiti da strati di gesso e colla.

I pigmenti individuati non presentano differenze significative rispetto a quelli individuati nel ciclo di San Giovanni in Pedemonte, se non considerando che un maggior spazio spetta ai rossi – vermiglione, minio e ocre rosse – presenti in alcuni panneggi. Ciò che invece è davvero quasi ovunque nettamente diverso è il modo di applicare le stesure cromatiche. Se infatti nel ciclo di San Pietro Martire tutta la superficie dei rilievi era trattata a bolo, anche là dove l'oro, come negli incarnati, non era previsto, nel caso di Orselina il bolo è presente in genere solo sotto le dorature, ad eccezione del blu di fondo del sottarco, dove ritroviamo il bolo sotto uno strato azzurro chiaro di biacca e azzurrite, ricoperto a sua volta da una stesura di azzurrite in granuli grossolani al di sopra. Per il resto si osserva una varietà di imprimiture colorate e di strati di fondo non assimilabili al ciclo comasco, ad esempio gli strati neri a base di grafite su cui sono applicate le stesure di azzurrite o di malachite.

Riguardo ai leganti usati, i risultati delle indagini spettrofotometriche e delle analisi istochimiche sulle sezioni vengono ricondotte alla presenza di un medium a base di uovo.

## **Andata al Calvario e Deposizione**

L'osservazione ravvicinata dei due rilievi attribuiti al Maestro di Trognano, e i risultati delle analisi eseguite su dieci campioni dagli stessi, assicurano uno dei confronti più stimolanti con le policromie dei rilievi comaschi di San Pietro Martire.

Come già si è scritto nella scheda dell'*Andata al Calvario* e nel preambolo alla descrizione delle tecniche pittoriche in questa sezione, le differenze col ciclo comasco sono rimarchevoli. Gli strati preparatorii che si osservano nelle sezioni mostrano perlopiù uno strato di gesso sottile, solo in un caso preceduto da uno strato di gesso più grosso (FIG. 39) e in un altro caso solo da uno strato di colla<sup>(23)</sup>. Rispetto ai rilievi comaschi qui il gesso sottile è di granulometria ancora più fine e omogenea, del tipo che si ritrova spesso nella pittura italiana su tavola del XIV e del XV secolo. Ciò che però si nota di più è l'assenza del bolo armeno sopra il gesso nelle aree destinate alle campiture di colore (FIGG. 40, 41, 47, 48), laddove nelle *Storie di San Pietro Martire*, nel *Presepe* di Trognano e nei rilievi con *L'adorazione dei pastori* il bolo è steso ovunque e non solo sotto l'oro.

La scelta di un numero limitato di campioni ha necessariamente ristretto il campo d'indagine; non sono stati infatti prelevati, in questa fase, campioni da aree a sgraffito e con dorature, in cui il bolo è evidentemente presente.

Più che per il numero di pigmenti, la tavolozza ha un rilievo ben maggiore rispetto alle altre opere per la ricerca di variazioni tonali continue, ottenute miscelando in proporzioni diverse gli stessi pigmenti. Così è per i verdi, che vanno dal tono assai chiaro dell'abito del ladrone dietro il Cristo al tono molto scuro della veste della Maddalena: il primo è stato ottenuto mescolando alla biacca poca malachite e giallo di piombo e stagno; il secondo è invece frutto della sovrapposizione di malachite pura sopra uno strato di malachite e biacca (FIG. 48). L'azzurrite, che in tutti gli altri rilievi e gruppi esaminati è l'unico pigmento blu, qui è in competizione con l'indaco, riscontrato insieme alla biacca nello strato di fondo sotto la stesura di splendida azzurrite che caratterizza il manto della Madonna nella *Deposizione* (FIG. 47). Il giallo di piombo e stagno è largamente usato sia nei gialli, sia, come si è visto sopra, nelle miscele dei verdi<sup>(24)</sup>. La ricchezza cromatica è comunque tale che una campagna di indagini più approfondita sarebbe auspicabile.

Non mancano le ridipinture, ma nei campioni presi in esame sembrano caratterizzate da spessori sottili, sufficienti tuttavia a ottundere lo squillo dei colori originari e in un caso a trasformare la cromia originaria verde malachite, mediante una stesura contenente pigmenti arancio di cadmio, forse pensata per scaldare il tono freddo della malachite sottostante.

Come si è detto nella scheda relativa alle opere, qui l'oro è stato usato meno invasivamente; tuttavia sul piano tecnico l'artefice non si è limitato alla doratura con granulazioni e sgraffito, ma ha aggiunto in molti casi rilievi a 'pastiglia', filettature di oro applicate a mordente e punzonature di vario tipo (FIGG. 38, 46).

La presenza di resine acriliche, cere e caseinati ha reso difficile la ricerca dei leganti, che tuttavia possono essere classificati nella categoria dei medium proteici o lipoproteici, in base ai dati microspettrofotometrici dei punti in cui l'influenza di sostanze estranee è risultata meno invadente. Oli sono stati trovati sempre verso la superficie e vanno assegnati agli strati di ridipintura, mentre a segnare un'ulteriore differenza rispetto alle opere



precedentemente descritte, sia nell'unico campione di incarnato, sia nel campione preso dalla veste bianca del Cristo, in cui lo strato originario era di biacca (FIG. 41) il legante riscontrato è di natura proteica e non oleosa.

## Conclusioni

A chiusura della rassegna si può provare a riassumere quanto emerso dalle indagini tenendo in considerazione gli aspetti stilistici che le opere esibiscono.

Ciò che le *Storie di San Pietro Martire* per S. Giovanni in Pedemonte raccontano a livello tecnico-esecutivo è indicativo di un punto di vista artistico che mette la decorazione pittorica al servizio dell'intaglio, per fornire un contributo fondamentale alla trasformazione di un manufatto ligneo policromo in oggetto prezioso, comparabile coi prodotti dell'oreficeria. Non si spiegherebbe altrimenti facilmente come un impianto figurativo naturalistico e prospettico, fortemente razionalizzato, possa fare a meno della varietà cromatica per lasciare spazio alla presenza preponderante dell'oro, anche volendo supervalutare la valenza simbologica del prezioso metallo. Da una simile concezione nascono gli impressionanti virtuosismi tecnici eseguiti con la foglia d'oro sui rilievi comaschi, nella *Predica di San Pietro Martire* del museo di Kiev e in altri oggetti attribuiti alla bottega De Donati, ma anche nel *Presepe* di Trognano. Oltreché nei tessuti pregiati, l'oro traluce anche dagli abiti dei monaci (FIGG. 3, 6), dalle capigliature (FIGG. 7, 12), dagli alberi (FIG. 24), ricopre i monti, ogni elemento delle architetture, le pareti e le basi pavimentali. Per ottenere questo era necessario preparare tutto lo spazio in funzione della doratura, con il bolo steso ovunque, senza neppure risparmiare le aree dove l'oro non va applicato, come gli incarnati. Gli autori di una simile maniera decorativa, dei veri e propri "pittauratori", sembrano ben inseriti nella visione generale, alla base della quale nella bottega De Donati dovevano stare Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio, che nei documenti relativi alle commesse e ai contratti di apprendistato di nuovi allievi sono sempre i più citati. L'oggettiva vicinanza di tecnica esecutiva e di materiali fra le opere citate, per quanto notevole, non può però e non deve essere considerata come un criterio sufficiente, per quanto non trascurabile, ad assegnare automaticamente ai De Donati un oggetto su cui si è molto dibattuto, come il *Presepe di Trognano*, ma viene qui messa in evidenza a vantaggio di chi vorrà utilizzarla come integrazione delle ricerche stilistiche. Scendendo un gradino nell'ordine proposto si giunge alle anconette di Boston e della collezione privata Bagatti Valsecchi, attribuite alle botteghe di Giacomo Del Maino o dei De Donati, tutti personaggi che comunque per lungo tempo hanno condiviso parte del cammino artistico. I due oggetti evidenziano tangenze significative con la metodologia operativa descritta per i rilievi di Como, di Kiev e del *Presepe*, mentre dalle analisi di due incarnati, nei residui di policromia della *Deposizione* del Castello Sforzesco, attribuita a Giacomo Del Maino, non si vede il bolo sopra il gesso, ma terra verde mescolata a biacca, che ricalca l'uso più antico del sottomodellato verde applicato prima delle

stesure di incarnati<sup>(25)</sup>. Non ha però senso avventurarsi in ipotesi attributive legate a dati scientifici peraltro parziali, poiché più ipotesi si possono avanzare per spiegare queste differenze: la *Deposizione* può essere stata concepita secondo esigenze diverse della committenza riguardo alla policromia, oppure può appartenere semplicemente a una fase creativa cronologicamente differente, o si può ritenere che il pittore fosse altra persona rispetto a quelli delle anconette, entrambe le quali in ogni caso rientrano nella dimensione del blocco dorato e dipinto degli altri rilievi, seppure a un livello inferiore di raffinatezza esecutiva, legata a un momento del percorso evolutivo o, come già scritto in altre occasioni, a una produzione seriale<sup>(26)</sup> e all'operato di esecutori non identificabili con i personaggi di maggiore spicco all'interno delle botteghe.

Un discorso particolare merita la *Pietà* di Orselina: qui la complessità e le dimensioni dell'opera non sono riconducibili a un unico schema; le sculture richiedono un trattamento pittorico diverso, le campiture di colore non sono funzionali al blocco dorato, ma riacquistano la loro autonomia. Lo stesso dicasi per le tavole delle pareti, dipinte da un maestro specializzato, probabilmente esterno alla bottega. Solo nel sottarco, dove si alternano gli elementi dorati all'azzurro del fondo, si ritrova il bolo applicato estensivamente su tutta la superficie, a fare da strato preparatorio alla stesura di azzurrite.

Non si ritornerà a questo punto sulla distanza, palese sul piano della policromia, che corre tra i rilievi comaschi, con i loro simili, e i rilievi di Varese.

Conviene tuttavia riflettere sulla personalità del pittore che è stato in grado di operare un riassetto gerarchico, riconquistando alla pura decorazione pittorica un ruolo alla pari, se non addirittura superiore a quello dell'intaglio. Solo un personaggio di spiccata personalità poteva venire incontro alle esigenze dei committenti, affermando nella collaborazione con gli esecutori dei rilievi una visione che per certi versi si opponeva alla loro. L'ipotesi che questo personaggio sia identificabile con Bernardino Butinone non è assurda, anche se va maneggiata con cautela ed eventualmente arricchita da altri riscontri sugli stessi rilievi e da confronti con i dati provenienti da opere conosciute del maestro. In ogni caso ciò che i rilievi mostrano a una visione ravvicinata e nei campioni al microscopio, vale a dire l'accuratezza degli strati di preparazione, la manipolazione disinvoltata dei materiali coloranti nella ricerca di un'infinità di sfumature, offuscate in parte dalle ridipinture, e la raffinatezza esibita nella realizzazione di decorazioni dorate a sgraffito e a rilievo, sono senza dubbio collegabili all'arte di un maestro di primo piano.

#### NOTE

<sup>(1)</sup> Della giornata di studi svoltasi il 17 marzo 2005 sono stati pubblicati gli Atti, raccolti nel volume curato da M. BASCAPÈ e F. TASSO, *Opere insigni, e per la divozione e per il lavoro*, Milano 2005. La mostra *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* si è tenuta nelle sale viscontee del Castello Sforzesco dal 21 ottobre 2005 al 26 febbraio 2006.

- (2) M.T. BINAGHI OLIVARI, in *Il tesoro dei poveri. Il patrimonio artistico delle Istituzioni pubbliche di assistenza e beneficenza (ex ECA) di Milano*, Cinisello Balsamo 2001, pp. 425-427.
- (3) Sulle ipotesi riguardanti l'identità del maestro di Trognano è ritornato riassuntivamente R. CASCIARO nel catalogo della mostra *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), Cinisello Balsamo 2005, pp. 122-123; G. AGOSTI, J. STOPPA, in *Mantegna 1431-1506* (Parigi, Musée du Louvre, 26 settembre 2008 - 5 gennaio 2009), a cura di G. AGOSTI, D. THIÉBAUT, assistiti da A. GALANSINO e J. STOPPA, Milano 2008 (edizione italiana rivista e corretta con la collaborazione di A. CANOVA e A. MAZZOTTA), pp. 258-260; A. UCCELLI, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia* (Casale Monferrato, 9 maggio - 28 giugno 2009), a cura di G. AGOSTI, J. STOPPA, M. TANZI, Milano 2009, pp. 127-129. I documenti che vedono Butinone a Santa Maria del Monte sono stati pubblicati da S. COLOMBO in *Sculture dei Sacri Monti sopra Varese*, Gavirate 2002, p. 100. R. GANNA attribuisce a Butinone la decorazione pittorica di tutti i rilievi con le *Storie della Passione* (R. GANNA, *La fabbrica sforzesca di S. Maria del Monte di Varese: revisione critica e fatti inediti*, in *Opere insigni* cit., n. 1, p. 43).
- (4) Sul problema attributivo, con particolare riferimento a questa anconetta, si veda R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000, pp. 276-278.
- (5) Si veda il contributo di D. PESCARONA, *Annotazioni di tecnica esecutiva*, nel catalogo della mostra *Maestri della scultura in legno* cit. n. 3, pp. 237-239.
- (6) Si vedano nel regesto i documenti del 29 maggio 1497 e del 13 luglio 1501.
- (7) Le indagini sono state condotte dal *Centro Ricerche sul Dipinto* della CSG Palladio di Vicenza, su microcampioni prelevati a bisturi dall'opera e inglobati in resina poliesteri. I minuscoli blocchetti di resina trasparente, una volta solidificati, sono stati tagliati e lucidati in superficie in modo da mostrare i campioni in sezione microstratigrafica che permette di osservare al microscopio la sequenza delle stesure sopra il supporto, dagli strati di preparazione fino agli ultimi interventi di verniciatura, ridipintura o restauro. Le sezioni sono state analizzate strato per strato mediante l'utilizzo di diverse tipologie strumentali: microscopia ottica in luce visibile e ultravioletta, microscopia elettronica a scansione (di tipo ESEM) con microsonda EDX e microspettrofotometria FTIR in modalità micro ATR con cristalli in silicio e in diamante.
- (8) I risultati sono stati in parte pubblicati da F. FREZZATO nel contributo *Aspetti materici e tecnico-esecutivi in tre opere lignee policrome del Quattrocento lombardo*, in *La statua e la sua pelle. Artifici tecnici nella scultura dipinta tra Rinascimento e Barocco*, Galatina 2008, pp. 49-50.
- (9) Sulla *Deposizione* sono state eseguite da CSG Palladio (Vicenza) solo due analisi stratigrafiche su incarnati senza ricerca spettrofotometrica FTIR delle classi di leganti. Sopra la preparazione a gesso si osserva in entrambi i campioni una sottile stesura di biacca e poca terra verde, ricoperte da stesure di incarnato con biacca, mescolata in un caso con vermiglione e nel secondo caso con ocre gialle e arancio.
- (10) Oltre al microscopio ottico, al microscopio elettronico a scansione (SEM/EDX) e alla microspettrofotometria FTIR, il laboratorio scientifico del MFA di Boston ha fatto ricorso in alcuni casi alla spettroscopia Raman, molto utile nella determinazione dei pigmenti. Sul gruppo della *Pietà* di Orselina, Arcangelo Moles ha invece utilizzato la microscopia ottica in luce visibile e UV applicata a sezioni microstratigrafiche, accompagnata da test istochimici per la ricerca delle classi di leganti e, sui campioni tal quali, la spettrofotometria FTIR.
- (11) E. ZHIVKOVA, V. TZITOVIC, *Il rilievo ligneo La predica di San Pietro Martire (?) di Giovanni Ambro-*

gio e Giovanni Pietro De Donati del Museo per le Arti Figurative “Bogdan e Varvara Khanenko” di Kiev, «Rassegna di Studi e di Notizie», 31 (2007-2008), pp. 249-277.

- <sup>(12)</sup> Si vedano nel regesto i documenti del 26 luglio 1470, del 13 febbraio 1525 e del 27 febbraio 1526. Dopo quella data i documenti non fanno più riferimento all'attività artistica di Giovan Pietro, che nel 1531 risulta morto, circa sedici anni dopo Giovanni Ambrogio.
- <sup>(13)</sup> Ne parla approfonditamente nel suo trattato Cennino Cennini ai capp. CXV-CXIX (C. CENNINI, *Il Libro dell'Arte*, ed. curata da F. FREZZATO, Vicenza 2003).
- <sup>(14)</sup> Le due varietà sono descritte, ad esempio, nel trattato scritto da Cennino Cennini alla fine del Trecento, in cui l'autore parla delle modalità per dipingere su tavola (*ibid.*, capp. CXV-CXVII). Il *gesso grosso* è in genere costituito da gesso anidro (anidrite), gesso emiidrato e gesso biidrato, con particelle di dimensioni e forma differenti, mentre il *gesso sottile* contiene prevalentemente gesso biidrato, che al microscopio elettronico a scansione si mostra in fini cristalli aciculari.
- <sup>(15)</sup> Manca la lamina aurea anche in un campione da un punto del cielo in prossimità dell'architettura del rilievo berlinese e in un campione proveniente dal manto azzurro a evidenza ricamato in oro nel *Colloquio mistico con le tre Sante*. Qui in origine il bolo prevedeva la lamina, che però proprio nel punto di prelievo è assente.
- <sup>(16)</sup> È stata recentemente messa in discussione la reale esistenza di resinato di rame nei casi di velature trasparenti verdi a base di pigmenti di rame in olio (si veda il volume di M. VAN EIKEMA HOMMES, *Changing Pictures. Discoloration in 15th to 17th Century Oil Paintings*, Londra 2004). Tuttavia sembra opportuno sul piano analitico tenere conto della presenza o meno di marker di resine naturali negli spettri FTIR o GC-MS eseguiti su simili strati.
- <sup>(17)</sup> L'ottavo campione, prelevato dal cielo del rilievo di Berlino contiene sì azzurrite, che però non è riconducibile alla fase originaria, in quanto si trova sopra uno strato verdastro, in cui è presente un cuproarsenite verde, pigmento sconosciuto fino agli ultimi decenni del XVIII secolo.
- <sup>(18)</sup> Non si sono trovati altri tipi di blu, come il blu oltremare ricavato dal lapislazzuli o l'indaco.
- <sup>(19)</sup> Il fosforo nei pigmenti carboniosi neri è un importante indicatore dell'origine animale, essendo residuo del fosfato di calcio costitutivo dei tessuti ossei.
- <sup>(20)</sup> Dei due campioni dove manca il bolo, il primo appartiene a una zona di rifacimento, mentre il secondo, un micro frammento di cielo subito sopra l'elemento architettonico dorato 'alla Prevedari', proviene da un punto in sottosquadro rispetto all'architettura, che potrebbe non essere stato raggiunto dalla pennellata di bolo certamente stesa sotto l'oro adiacente.
- <sup>(21)</sup> Alcuni aspetti problematici hanno portato nel 2006 a nuove analisi con metodologie più recenti.
- <sup>(22)</sup> Si veda la nota 8.
- <sup>(23)</sup> La presenza in un solo caso di gesso più grosso è comunque indicativa di una prassi d'ingessatura in due fasi e forse potrebbe essere estesa agli altri campioni, per i quali probabilmente il campionamento, necessariamente non troppo profondo, non consente di scendere oltre lo strato di gesso più fine. Sembra invece da attribuire al punto di prelievo, abbastanza nascosto in una piega del manto della Vergine nella *Deposizione*, la presenza di colla subito sotto il gesso sottile. Ne è prova lo spessore, altrettanto esiguo del gesso sottile, sotto la prima stesura pittorica.
- <sup>(24)</sup> Si tratta di una varietà di giallorino con poco silicio, assimilabile al cosiddetto giallorino di tipo I, usato a partire dal terzo o quarto decennio del Quattrocento e preferito alla versione con silicio (giallorino di tipo II) usata fino ad allora, ma non scomparsa del tutto nell'uso fino al XVII secolo.
- <sup>(25)</sup> Si veda la nota 10.
- <sup>(26)</sup> Si veda la scheda di CASCIARO in *Maestri della scultura in legno*, cit. n. 3, p. 122.

---

# Annotazioni sulla tecnica esecutiva degli scultori lombardi fra Quattro e Cinquecento

Daniele Pescarmona

**R**iprendo il discorso già avviato nell'occorrenza della fortunata mostra milanese *Maestri della scultura in legno nel ducato degli Sforza* (2005)<sup>(1)</sup>.

Si è da allora accertato, come risultato di maggior significato (confermando l'intuizione avanzata da Vittorio Pini, e appoggiandosi alle preziose documentate ricerche di Rossana Sacchi), che i nomi di Andrea da Saronno e di Andrea da Milano, o da Corbetta, corrispondono a due distinte figure storiche. L'intera produzione di Andrea da Milano, morto nel 1537, si inserisce quindi all'interno del medesimo arco cronologico che vede in concorrente attività anche quella di Giovanni Angelo Del Maino. È pertanto altresì evidente che devono considerarsi contemporanee, antecedenti per il tempo di una sola generazione, le botteghe di Giacomo Del Maino e dei fratelli De Donati. Le loro differenti tecniche di lavorazione sono alla fine lecitamente confrontabili, e da questa constatazione si possono dedurre importanti riflessioni<sup>(2)</sup>.

Andrea da Milano, occorre rilevare, è stato un assai qualificato componente di un'ampia famiglia di intagliatori e scultori in legno, diramata e operosa per decenni, dalla quale, per giovanile esperienza di collaborazione, può aver acquisito la propria prassi esecutiva (la supposizione dovrebbe però presto essere verificata). Fra le sue opere più note sono quelle conservate nel santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno. Le statue destinate all'arredo delle cappelle del Sepolcro e del Cenacolo e la *Vergine assunta* dell'arco trionfale furono realizzate, sempre attenendosi ai modelli approvati dai committenti (ma da chi approntati?), con legni che i fabbricieri per contratto si impegnarono a consegnare allo scultore<sup>(3)</sup>.

Le figure di Saronno non sono integralmente contenute all'interno del volume cilindrico dei tronchi d'albero utilizzati. Lo scultore ha avuto esigenza, per completarle, di aggregare singole parti. Non si tratta dei soliti arti sporgenti, che nella statuaria lignea sono comunque quasi d'obbligo, nel repertorio delle grandi dimensioni. Sono parti, in Andrea da Milano, che ampliano il volume, che aprono teatralmente la gestualità e movimentano il ricadere del panneggio<sup>(4)</sup>.

Ma anche nella maniera di inserire arti che si irradiano dal tronco costituente il suppor-

to della figura rappresentata si riscontrano esiti differenti. Sembra pianificata, a confronto (allo stato attuale della documentazione di restauro acquisita in Soprintendenza), la costante ricerca di Giovanni Angelo Del Maino di comprendere, con coscienza di artista preoccupato anche del valore intrinseco della materia offerta al committente, le proprie statue entro un capace e ben stagionato fusto arboreo scrupolosamente prescelto. Le braccia che per necessità si devono applicare si inseriscono tuttavia con naturalezza nello schema compositivo dei gesti, e la mano si snoda dal polso senza sforzo. Molto più semplice, al contrario, è innestare nel blocco squadrato della figura, con un non flessibile incastro a spina, rigide avambraccia e mani inarticolate. L'effetto che ne consegue è senza dubbio sgraziato, o arcaicizzante, per usare un eufemismo. Nella mostra di Milano, a occhi aperti, si notava nella Maddalena del *Compianto* della chiesa parrocchiale di Sant'Imerio di Ripalta Vecchia. Non sfuggono a tale espediente riduttivo, in modo meno vistoso, i fratelli De Donati, oberati come sempre da molte incombenze e pressati dall'urgenza della fretta, nel *Compianto* della chiesa arcipretale di San Bartolomeo di Caspano, nel comune di Civo, ad esempio<sup>(5)</sup>.

A proposito dei De Donati, nel gruppo detto della *Pietra dell'Unzione*, ora depositato presso la Pinacoteca di Varallo Sesia, la Vergine che sviene sarebbe sostenuta, secondo la proposta di Paolo Venturoli, dalle due donne che la stringono fra le braccia. In questo caso sarebbero scolpite anche parti delle braccia non visibili ad una visione frontale. In raffigurazioni analoghe, ma studiate per non essere viste sul verso, Andrea da Milano, si è già indicato, opera invece al risparmio, privilegiando illusivamente un esclusivo momento di sintesi pittorica<sup>(6)</sup>.

Altrettanto interessante è segnalare come in alcune Deposizioni nel sepolcro o Compianti, dovendosi relazionare figure partecipi della comune azione di sostenere il Cristo morto, lo scultore decida di intagliare le mani di chi sorregge il peso nel tronco che forma il Cristo stesso o di unire ad esse lembi del sudario. Rimando ai gruppi di Giovanni Zebellana e di Andrea da Milano conservati, rispettivamente, nelle chiese di Santa Toscana di Verona e di San Francesco di Saronno<sup>(7)</sup>.

Così come avviene per la commissione di pitture di soggetto religioso, soprattutto nell'ambito tradizionale di locali confraternite, è tuttavia frequente il ricorso ad ammirati modelli di prestigioso e accreditato successo devozionale. Significativo è l'incarico affidato in data 10 gennaio 1485 dagli scolari del Santo Sepolcro di Gallarate a Giacomo Del Maino di eseguire, destinato alla chiesa di Santa Marta, un *Compianto* simile a quello già esistente nella chiesa di San Francesco di Locarno, trasferito nel 1878 in una cappella del complesso monumentale del santuario della Madonna del Sasso di Orselina, attribuito al Maestro di Santa Maria Maggiore, identificabile con Domenico Merzagora. Lo scultore milanese avrebbe dovuto scolpire «*ipsas figuras et imagines bonas pulcras et naturales ac meliores predictis figuris predicti sepulcri loci de Locarno, et etiam maioris devotionis et pietatis et in diversis actibus*». Con una seconda convenzione il sottoscrittore dell'accordo assumeva, un mese dopo, la collaborazione di Ambrogio da

Angera, al quale, fra l'altro, si obbligava di «*ostendere arte sua sepulcri et aliorum laboriorum circa predicta*»<sup>(8)</sup>.

L'esperienza del Maestro di Santa Maria Maggiore era quindi ormai giudicata inadeguata di fronte alla nuova sensibilità religiosa e all'accresciuto bisogno di coinvolgimento emotivo. L'arte di intagliare e comporre *Compianti*, inoltre, si riteneva, poteva essere oggetto di insegnamento, avvalendosi di appropriati espedienti, fra cui quelli sopra riconosciuti. E se erano pretese *figuras et imagines* naturali e di maggiore devozione, era inteso che la naturalezza e la devozione avrebbero potuto essere conseguite *modis et formis* di scultura e non solo di rifinitura pittorica<sup>(9)</sup>.

Non è improponibile, in mancanza di gruppi statuari di identico soggetto di Giacomo Del Maino, un confronto fra le prove del maestro vigezzino e dei De Donati e, di questi, fra la *Pietra dell'Unzione* di Varallo e il *Compianto* di Civo. Si avverte la tendenza, che ancor più sarà continuata da altri autori in gruppi successivi, di atteggiare i componenti della sacra rappresentazione in atti condivisi e mirati sguardi, iniziando, *in primis*, dal gruppo della Vergine sorretta dalle pie donne o reggente, a sua volta, il corpo del Cristo morto (evoluzione di cui è partecipe lo stesso Maestro di Santa Maria Maggiore, se si tiene anche conto delle statue del Museo Civico d'Arte Antica di Torino). Per coincidenza di date, sarà stato certamente allora di ineludibile lezione il *Sepolcro* in terracotta del sacello di San Satiro di Milano, avvantaggiato dall'impiego di una incisione del Mantegna, che Agostino de' Fondulis si era vincolato a finire con atto dell'11 marzo 1483<sup>(10)</sup>.

Dalla correlazione fra le figure, che attua il concetto di *compositio* raccomandata in pittura dall'Alberti, esemplarmente applicato, a parere di Michael Baxandall, nelle incisioni di Andrea Mantegna, discendono innovative modalità di staccare nel legno e connettere le separate parti anatomiche delle forme statuarie<sup>(11)</sup>.

La diffusione del commercio e dell'apprezzamento critico delle stampe ottenute dalle invenzioni, oltre che di Mantegna, di Raffaello, di Baccio Bandinelli, di Schongauer, di Dürer e di altri pittori d'oltralpe, ha segnato, ad ampio raggio, uno dei ricorrenti momenti di rinnovamento del repertorio iconografico dell'arte di soggetto devozionale. Si incontrano o più o meno importanti trasposizioni di schemi grafici in realizzazioni statuarie (basti ricordare la Maddalena che sorregge Maria del *Compianto* della confraternita di San Dionigi di Vigevano e l'*altare della Pietà* del santuario della Madonna del Sasso di Orselina, di Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, sempre a proposito delle due celebri incisioni raffiguranti il *Seppellimento di Cristo* del Mantegna, la seconda delle quali altrettanto adoperata dall'ancora inattribuito gruppo in terracotta della chiesa parrocchiale di Medole). Ma non mancano, e sono più numerose, le utilizzazioni di stampe nell'esecuzione dei rilievi narrativi<sup>(12)</sup>.

L'accennata conquista dello spazio, per statue non più costrette nello spazio ristretto di casse lignee, può essere messa in relazione con l'esigenza di confrontarsi con schemi pittorici e tradurre bozzetti tridimensionali plastici<sup>(13)</sup>.

Uno degli immediati problemi presenti allo scultore che si proponga di intagliare nel

legno una scena complessa è quello di adeguare la suddivisione del supporto, se frazionato in molteplici parti, allo schema complessivo del disegno. Un altro, al primo tuttavia connesso, è scegliere la profondità di campo in cui collocare lo svolgimento della storia da rappresentare. La realizzazione di figure ed elementi scenici ad altorilievo, o resi a tutto tondo, permette di nascondere i margini di congiunzione lineare delle tavole lavorate, unificando la veduta. Si vede bene nel *Presepe* del Maestro di Trognano, depositato presso le Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano: a sinistra interviene il frammentario pilastro che sta alle spalle della Madonna (sul quale ora manca anche un qualche cosa di imprecisabile), al centro il braccio sinistro del pastore inginocchiato. In basso alcuni tasselli sigillano, come una cornice, il lato inferiore. Posteriormente sono disposte, in senso trasversale, assi che funzionano da piano di fondo e garantiscono nel medesimo tempo la stabilità dell'assieme della struttura. Che la testa del Bambino, trattata a bassorilievo, sia tagliata nel mezzo, non infastidisce lo scultore, che, confidando nella propria esperienza e abilità tecnica, non si preoccupa di un'eventuale fastidiosa apertura della cesura, non coperta da rinforzi di tela sotto la preparazione a gesso (FIGG. 110, 110 A)<sup>(14)</sup>.

Sul fondamento di questo sistema compositivo si semplificano o si sperimentano diverse alternative, adattate a specifiche necessità d'espressione.

Elementare è la struttura di connessione delle grandi tavole raffiguranti quattro episodi della *Passione di Cristo*, ognuna delle quali costituita da due assi affiancate che impreziosivano l'altare del santuario di Santa Maria del Monte di Varese. La loro particolarità deriva dal fatto che sono realizzate a bassorilievo (ad eccezione del Cristo e dei ladroni protagonisti del riquadro della *Crocifissione*), con un procedimento d'intaglio che per la prima volta propone sperimentalmente nella scultura lignea in Lombardia una maniera divulgata nel marmo dagli scultori Giovanni Antonio Amadeo e Antonio Cazzaniga, discendente dagli esempi della lezione donatelliana, che nel ridotto spessore della lastra, scavando nel fondo, presenta e a volte parzialmente sovrappone gli appiattiti elementi del racconto su pochi piani frontali<sup>(15)</sup>.

Dalla scelta innovativa di riprodurre le figure in superficie, che identica si riconosce nel *Presepe* di Trognano, e dal procedimento di assemblaggio descritto a proposito dello stesso *Presepe* muove la costruzione del 'metodo' fatto proprio dai fratelli De Donati nelle loro innumerevoli ancone e anconette, lavorate su commissione e per il mercato. La riduzione dei piani di appoggio è talvolta compensata, ad esempio nella *Pietà* di Orselina e nella *Resurrezione di Lazzaro* di Caspano di Civo, dall'inserimento di notevoli fondali dipinti. Il progetto grafico della storia (così è anche nelle *Storie di Gioacchino ed Anna* dell'ancona di Ponte in Valtellina, di Giacomo Del Maino) è suddiviso in sezioni verticali, tagliando indifferentemente le figure nel mezzo, per essere scolpito in singole, sottili e bene stagionate tavole, prelevate dai capaci depositi del magazzino. In primo piano, poste davanti alla scena, con quinte prospettiche disposte sul palco in diagonale e aperte sulla profondità in ombra dello spazio retrostante, possono essere mon-



tate altre figure staccate dal fondo, intagliate autonomamente come forme appiattite (FIGG. 114-118)<sup>(16)</sup>.

Rimanda a concezioni compositive affatto differenti la tecnica esecutiva dei rilievi di Giovanni Angelo Del Maino, o anche del fratello Tiburzio. Le tavole adoperate sono scolpite nella profondità del supporto, pur senza escludere l'occasionale addizione sul piano frontale di forme scolpite quasi a tutto tondo. Le storie sono affollate da un maggior numero di protagonisti e di comparse di scena, conseguentemente riprodotti in una scala dimensionale ridotta, dalle superfici non più appiattite ma dai volumi arrotondati. Le figure, non più tagliate lungo la linea di congiunzione dei masselli, ritagliano agevolmente il proprio profilo dal retrostante margine del supporto, salvaguardando così, con i piedi ancorati al piano di appoggio inclinato della scatola prospettica, la loro totale integrità fisica. (Si sviluppa una progressiva tendenza ad allinearle su due livelli sovrapposti, si veda la *Strage degli Innocenti* del Museum of Fine Arts di Boston). Esito unico, finora incomparabile nel catalogo dei nostri scultori, è la pala d'altare già nella chiesa dei canonici regolari lateranensi di Piacenza, ora conservata presso il Victoria and Albert Museum di Londra. L'impegnativa e affollata composizione della *Crocifissione*, nella quale sono assemblate varie azioni narrative trattate singolarmente, richiama, senza mediazioni, gli affini prodotti riscontrabili nei retable delle botteghe fiamminghe (FIGG. 113, 113 A)<sup>(17)</sup>.

*Il presente scritto e la bibliografia relativa sono datati al 3 dicembre 2007. Ringrazio sentitamente Enrica Fiandra per il lontano coinvolgente interesse, che ha cercato di trasmettere, per lo studio dei modi di costruzione dei monumenti e dei manufatti.*

*P.S. Al momento della correzione delle bozze si fa in tempo di ricordare che è in restauro, presso il laboratorio Parma Pirovano di Milano, il Crocifisso (dalla testa lavorata a parte e mobile) della chiesa di Santa Maria del Carrobiolo di Monza, documentato a Battista da Corbetta. La tecnica costruttiva dell'opera bene corrisponde, per quanto è dato ora di osservare, a quella solitamente riscontrata nella produzione di Andrea da Milano.*

#### NOTE

<sup>(1)</sup> D. PESCARMONA, *Annotazioni di tecnica esecutiva*, in *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco, 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSI, Cinisello Balsamo 2005, pp. 231-241.

Per indicazioni bibliografiche sulle opere citate nel testo rinvio, oltre che al catalogo sopra menzionato, al volume di R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000. La difficoltà di condurre lo studio che ho iniziato consiste nella non sempre adeguata pertinente documentazione disponibile. L'osservazione autoptica trova ostacoli insormontabili davanti allo strato di gessatura e di policromia sovrapposto alle opere. Il risultato del confronto fra le varie tecniche, condotto per campioni disponibili, è pertanto da considerarsi provvisorio. In ogni caso, non interessa tanto la constatazione del singolo espediente quanto invece la possibilità di un'e-

ventuale soluzione diversa. Come ho notato, in riferimento con le preziose rilevazioni rese note da Elisabetta Arrighetti Tomasoni, già si può delimitare ad est un significativo confine di operatività con l'area geografica bresciana, la quale, a mio avviso, è piuttosto confrontabile con la prassi toscana ricostruita da Peter Stiberc. Si vedano: E. ARRIGHETTI TOMASONI, *Stefano Lamberti e Maffeo Olivieri: questioni di stile e di tecnica. Indagine sulle tecniche esecutive*, in *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, stili e tecniche. 1450-1550*, a cura di G. PERUSINI, Udine 1999, pp. 77-88; P. STIBERC, *Polychrome Holzskulpturen der Florentiner Renaissance. Beobachtungen zur bildhauerischen Technik*, «Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz», XXX, 2-3, 1989, pp. 205-228. Aggiungo, perché da me non citati nel contributo del 2005: M.D. MAZZONI, *La tecnica esecutiva e l'intervento di restauro*, in *Il Crocifisso di Badia a Passignano. Tecnica, conservazione e considerazioni critiche*, a cura di L. SPERANZA, Firenze 2004, pp. 33-45; P. STIBERC, *La scultura lignea policroma del Rinascimento fiorentino. Osservazioni sulla tecnica scultorea*, «OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze», 17 (2005), pp. 304-316.

Per ulteriori considerazioni sulla particolare tecnica di lavorazione toscana rinvio alle mie *Annotazioni di tecnica esecutiva*, cit. n. 1, p. 240, n. 6. Peter Tangeberg ha evidenziato, per altro riferimento culturale, l'impiego di tavole di quercia, provenienti presumibilmente dall'esportazione dalla regione baltico-polacca, da parte di botteghe di Bruxelles e di Anversa, ma anche della Germania settentrionale, per la realizzazione di altari e di singole figure. P. TANGEBERG, *Norddeutscher Export von Holzskulpturen und Altarschreinen nach Schweden im Mittelalter. Bestimmung von Herkunftsort und Entstehungsdatum anhand technologischer Untersuchungen*, in *Sculptures médiévales allemands. Conservation et restauration*, a cura di S. GUILLOT DE SUDIRAUT, Paris 1993, pp. 233-254; ID., *Beobachtungen zu spätmittelalterlichen Holztechniken*, in *Unter der Lupe. Neue Forschungen zu Skulptur und Malerei des Hoch- und Spätmittelalters. Festschrift für Hans Westhoff zum 60. Geburtstag*, a cura di A. MORAHT-FROMM, G. WEILANDT, Ulm 2000, pp. 204-206.

- (2) Per la separazione delle personalità storiche di Andrea da Saronno e di Andrea da Corbetta o da Milano si vedano V. PINI, *Sopra la scultura lignea del Cenacolo cinquecentesco a Saronno: il cosiddetto "Andrea da Milano" è Andrea da Corbetta?*, «Raccolta Vinciana», 19 (2005), pp. 125-141; e R. SACCHI, *Il disegno incompiuto. La politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005, I, pp. 141-146.

Accenni documentari e critici relativi alla necessità di tale distinzione, o più o meno espliciti, si possono già cogliere nel catalogo della mostra citata alla nota 1.

Segnalo inoltre sull'argomento il mio contributo *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento (dicembre 1975)*, in *La Storia di Varese* v. VIII, *Storia dell'arte a Varese e nel suo territorio*, progetto diretto e coordinato da M.L. GATTI PERER (consegnato nel dicembre 2005, in corso di stampa).

- (3) L'utilizzazione di modelli e la consegna del legname da parte dei fabbricieri del santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno sono documentate dai contratti pubblicati da A. SALA, *Siste viator. Dagli archivi la storia del Santuario 1400-1600*, («I Quaderni del Santuario», a cura dell'Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, 6), Saronno 1995, pp. 71, 79, 99; P.C. MARANI, A. SALA, C. CIPRANDI, *La cappella del Cenacolo. Storia e restauri* («I Quaderni del Santuario», a cura dell'Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, 9), Saronno 1996, pp. 20-22; A. SALA, *La storia della Cappella del Sepolcro*, in P.C. MARANI, A. SALA, C. CIPRANDI, *La cappella del Sepolcro. Storia e restauri* («I Quaderni del Santuario», a cura dell'Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, 16), Saronno 2003, pp. 21-22.

<sup>(4)</sup> Il restauro realizzato da Carola Ciprandi fra il 1994 e il 2002, con la direzione dei lavori di Pietro Marani, ha consentito di approfondire la conoscenza della tecnica esecutiva delle statue, illustrata da accurati rilievi grafici. C. CIPRANDI, *Il restauro delle sculture di Andrea da Milano dipinte da Alberto da Lodi*, in *Il Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno*, a cura di M.L. GATTI PERER, Milano 1996, pp. 189-192; C. CIPRANDI, *Relazione di restauro delle sculture*, in *La cappella del Cenacolo. Storia e restauri*, cit. n. 3, pp. 57-67; EAD., *Relazione del restauro delle sculture*, in *La cappella del Sepolcro. Storia e restauri*, cit. n. 3, pp. 57-67.

<sup>(5)</sup> È senza difficoltà evidente la differenza che si coglie fra i sistemi di costruzione delle figure di Giovanni Angelo Del Maino e di Andrea da Milano. Le statue del primo mostrano un rigoroso rapporto di reciproco condizionamento fra la dimensione del supporto disponibile e l'invenzione studiata. Quelle di Andrea, invece, sia perché l'autore deve tradurre modelli plastici di aperta gestualità pittorica, sia perché forse dispone di legno non accuratamente selezionato, sono ottenute inchiodando ad un principale tronco d'albero, internamente svuotato, com'è d'uso, altre parti dalle dimensioni irregolari, messe assieme, sembra con fretta, per completare forme altrimenti incomplete. Le linee di congiunzione sono coperte da pezze di tela di camottatura.

Non si tratta di statue che possiamo definire conseguite con l'ordinato assemblaggio di vari masselli. Secondo questo metodo compositivo è costruito il *San Maurizio* (un particolare ed insolito soggetto, un gruppo equestre che misura in altezza 125 cm), di collezione privata, già discusso in relazione con la scenografia del Calvario posta sul fondo della cappella saronnese del Sepolcro. Similmente sono realizzati il *San Bernardino* della chiesa dei Disciplini di Clusone (Bergamo) e la *Madonna col Bambino* dell'ancona della Madonna di Loreto della chiesa di San Giacomo di Ossucio (Como). (Sul fondo dell'ancona, ascrivibile ad un maestro di area culturale prealpina e orientale della Lombardia, verso l'area del confine veneto, sono conservate apprezzabili tracce di decorazione di Pressbrokat). P.C. MARANI, *Il Sepolcro di Andrea da Milano nel santuario di Saronno: restauro e ricomposizione*, in *Itinerari d'arte in Lombardia dal XIII al XX secolo. Scritti offerti a Maria Teresa Olivari*, a cura di M. CERIANA, F. MAZZOCCA, Milano 1998, pp. 163-164; L. SPERANZA, R. C. DE FELICE, *San Bernardino, XV secolo, Clusone (Bergamo), chiesa dei Disciplini*, «OPD Restauro. Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze», 16 (2004), pp. 232-236; D. PESCARMONA, C. CIPRANDI, *L'ancona della Madonna di Loreto della Chiesa di San Giacomo di Spurano*, «La Valle Intelvi», 11, 2007, pp. 117-127.

Si può pertanto ipotizzare provvisoriamente che la «committitura dei pezzi» sia stata impiegata soprattutto nei casi in cui si dovessero approntare sculture di dimensioni non eccessivamente grandi, non scavate nel verso.

<sup>(6)</sup> P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, p. 51.

<sup>(7)</sup> Per le sculture di Giovanni Zebellana si veda F. PIETROPOLI, in *Mantegna e le Arti a Verona 1450-1500* (Verona, Palazzo della Gran Guardia, 16 settembre 2006-28 gennaio 2007), a cura di S. MARINELLI, P. MARINI, Venezia 2006, pp. 415-417.

Se il collegamento delle mani scolpite in un unico tronco è scelto per meglio collegare il rapporto gestuale di due figure di grandi dimensioni, nelle opere minori e nei rilievi (in questi casi si lavora il legno quando è posizionato su un piano di appoggio) lo stesso trattamento permette di utilizzare più agevolmente (e più scontatamente) piccoli masselli distinti. S. GUILLOT DE SUDUIRAUT, J. LEVY, *Autour d'une Descente de croix acquise par le musée du Louvre. Etude stylistique et technique d'éléments dispersés d'un retable de la Passion brabançon des années 1470-1490*, in *La sculpture en Occident. Etudes offertes à Jean-René Gaborit*, a cura di G. BRESCH-BAUTIER, F. BARON, P.-Y. LE POGAM, Dijon 2007, p. 94.

<sup>(8)</sup> P. TORNO, *Documenti inediti per Giacomo Del Maino e la scultura lignea in provincia di Varese*, in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo*, a cura di J. SHELL, L. CASTELFRANCHI, Milano 1993, pp. 439-449. Non passino inosservate, nel contratto di commissione, le clausole che vincolano l'esecutore alla posa in opera del gruppo statuario ("*Postquam fuerit depictum*") e a un anno di 'garanzia', con possibilità di riparazioni o eventuale sostituzione di parti deteriorate. Un anno di garanzia è richiesto altrettanto ai fratelli De Donati dopo la consegna, dopo diciotto mesi di lavorazione, del coro della chiesa di San Francesco di Pavia. R. MAIOCCHI, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, I, Pavia 1937, pp. 288-289. Il saldo del pagamento dell'ancona della chiesa di San Francesco di Voghera, commissionata a Baldino da Surso il 10 settembre 1476, avrebbe dovuto essere corrisposto sette mesi dopo la collocazione sull'altare maggiore. Di certo sarà stata realizzata con legno selezionato meglio di quello utilizzato per diversi Crocifissi, anche di bottega, che presentano gravi fenditure. M.G. ALBERTINI OTTOLENGHI, *Note per Bernardo da Venezia scultore*, in *Florilegium. Scritti di storia dell'arte in onore di Carlo Bertelli*, Milano 1995, p. 77.

Non è concordata la data di consegna del *Compianto* di Gallarate. Se non casualmente Giacomo Del Maino, risiedendo in loco, si impegna ad ospitare in casa per un anno Ambrogio da Angera, assunto come collaboratore, i tempi di lavorazione si avvicinano a quelli impiegati da Andrea da Milano per le raffigurazioni di Saronno. SALA, *Siste viator*, cit. n. 3, pp. 71-72, 78-81.

Di fronte al «*facere et fabricare*» e ai tempi certamente non pressanti accettati da Giacomo Del Maino, e da Andrea da Milano, affatto differenti sono le condizioni sottoscritte dai De Donati per collocare nella chiesa di San Francesco di Milano il *Sepolcro di Cristo* commissionato dagli impazienti eredi di Paolo Scaccabarozzi, nel contratto del 9 settembre 1504: «*primo quod dicti fratres de Donatis et uterque eorum teneatur et obligati sint facere seu fieri facere hinc ad dies XV mensis novembris proxime futuros figuras octo lignaminis ..., cum hoc tamen quod omnibus (quindecim) diebus singulis proxime futuris ex ipsis figuris tenantur et debeant dare ipsis de Scachabarotiis seu pictori ad quem ipsi de Scachabarotiis dixerint dari debere pro eis ornandis, figuras duas fornitas ...*». J. SHELL, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995, pp. 258-259.

Anche Giacomo Del Maino si obbligò «a fare o a far fare» il coro dei conversi della Certosa di Pavia. MAIOCCHI, *Codice diplomatico*, cit. n. 8, II, Pavia 1949, pp. 159-160.

Proficuo è il confronto con la documentazione relativa alle commissioni di Agostino de' Fondulis. Nel contratto dell'11 marzo 1484, dove sono oggetto di accordo anche altri lavori pertinenti alla decorazione della chiesa di San Satiro di Milano, si conviene che lo scultore di Padova «*teneatur et obligatus sit finire seu finire facere sepulchrum existens in dicta ecclesia sancti Sattiri et loci respectu ac quod completet circha eius exercitium*». Questo primo lotto di interventi, già parzialmente iniziato, avrebbe dovuto essere ultimato entro il primo maggio. Nel contratto del 5 aprile 1502 il maestro di Crema, detto padovano, si impegna «*facere seu fieri facere*», entro l'estate, dieci statue di Apostoli in terracotta da collocare nel tiburio della chiesa di Santa Maria presso San Celso di Milano. L'urgenza delle commissioni ha reso necessario, e forse abituale, la pratica del "subappalto". Che così fosse, bene attesta – per contrario – l'atto notarile del 27 novembre 1510, con cui il de' Fondulis accetta di realizzare per l'oratorio di Santa Maddalena di Crema otto statue di un *Sepolcro* in terracotta («*ad similitudinem sepulchri Domini nostri in civitate Jerusalem*») «*infra octo menses factis et in opere omnibus laboribus et impensis ipsius magistri Augustini, non tantum coloratum nec pictum sed aptatum pingi et convenienter ornari ...*». S. BANDERA, *Agostino de' Fondulis e la riscoperta della terracotta nel Rinascimento lombardo*, Bergamo 1997, pp. 193-194, 199.

<sup>(9)</sup> La richiesta di sculture che presentino accentuate esteriori connotazioni di naturalezza, al fine di accrescere la devozione e la pietà popolare, è ricorrente nello stesso tempo anche in altri contesti locali, al di fuori dell'ambito culturale della spiritualità degli ordini religiosi, soprattutto francesca-

na. Significativa, ad esempio, è la pretesa del consiglio comunale di Sanseverino, in data 1490, «*super ordine dando circa magisterium et fabricam unius pulcherrime et devotissime imaginis devotissimi martiris Sancti Sebastiani: quem abiliter et maiori cum devotione portari possit in processionem per terram Sancti Severini quod nunc sit*». F. COLTRINARI, *Appendice documentaria, in Rinascimento scolpito. Maestri del legno tra Marche e Umbria* (Camerino, 5 maggio-5 novembre 2006), a cura di R. CASCIARO, Cinisello Balsamo 2006, p. 266.

- <sup>(10)</sup> Per il *Compianto sul Cristo morto* di San Satiro si vedano: S. BISTOLETTI BANDERA, *Il gruppo del "Sepolcro" di Agostino de' Fondulis*, in *Il sacello di San Satiro. Storia, ritrovamenti, restauri*, a cura di S. BISTOLETTI BANDERA, Cinisello Balsamo 1990, pp. 49-57; C. PARNIGONI, P. BOLOGNESI, *Il restauro delle statue di Agostino de' Fondulis*, *ibid.*, pp. 67-73; A. GALLONE *Le sculture policrome di Agostino de' Fondulis: studio analitico del colore e della terracotta*, *ibid.*, pp. 77-78; BANDERA, *Agostino de' Fondulis*, cit. n. 8, pp. 49-63; G. AGOSTI, *Su Mantegna I*, Milano 2005, p. 378.
- <sup>(11)</sup> M. BAXANDALL, *Giotto e gli umanisti: gli umanisti osservatori della pittura in Italia e la scoperta della composizione pittorica 1350-1450*, Milano 1994 (ed. or. Oxford 1971).
- <sup>(12)</sup> Per le sculture di Vigevano si vedano: P.I. GALLERANI, *Un Bussolo d'oro e un Mantegna di legno. Due schede sulla scultura lombarda del Rinascimento*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 26 (2002) pp. 224-232; M. OLIVARI, *La Deposizione nel sepolcro di San Dionigi a Vigevano. Note dopo il restauro*, «Bollettino Pavese di Storia Patria», 2007, pp. 235-251.
- Per le sculture di Orselina: P. PEDRIOLI, *Restauri nel Ticino: notiziario 2005. Nota introduttiva*, «Bollettino Storico della Svizzera Italiana», 2 (2006), pp. 345-358.
- Per le sculture di Medole: G. ALGERI, *Note attorno ad un gruppo in terracotta: il Compianto sul Cristo morto*, in *Sulle tracce di Mantegna. Zebellana, Giolfino e gli altri. Sculture lignee tra Lombardia e Veneto 1450-1540* (Castel Goffredo, 20 marzo-21 giugno 2004), a cura di G. FUSARI e M. ROSSI, Castel Goffredo 2004, pp. 57-61; AGOSTI, *Su Mantegna I*, cit. n. 10, pp. 378-379.
- Per le stampe di Mantegna: *ibid.*, pp. 378-379; L. ALDOVINI, in *Maestri della scultura in legno*, cit. n. 1, pp. 112-113; G. MARINI, in *Mantegna e le arti a Verona 1450-1500*, cit. n. 7, pp. 228-229, 234-238.
- <sup>(13)</sup> Escluderei che senza la conoscenza di un'invenzione quale è quella leonardesca della mano sinistra della *Vergine delle Rocce* potrebbero essere stati pensati il braccio destro della Madonna del *Compianto* di San Paolo di Gambolò o quello disteso perpendicolarmente rispetto alla longitudinalità del corpo del Cristo del gruppo di San Vittore di Meda. Si vedano inoltre la zenaliana *Deposizione* della chiesa di San Giovanni Evangelista di Brescia e quella documentata da Giulio Romano nel disegno già in collezione Ellesmere in relazione con la pala della chiesa di San Domenico di Mantova. Per l'illustrazione del disegno si veda *Catalogue of the Ellesmere Collection: drawings by Giulio Romano and other sixteenth century masters, collected by Sir Thomas Lawrence, Sotheby's and Co.*, Londra 1972, lotto 57.
- <sup>(14)</sup> Per il Presepe già conservato nell'oratorio di San Giuseppe di Trognano si vedano gli interventi di vari autori raccolti in *Opere insigni e per la devotione e per il lavoro. Tre sculture lignee del Maestro di Trognano al Castello Sforzesco*, a cura di M. BASCAPÈ, F. TASSO, Cinisello Balsamo 2005. Pubblicato a parte è il contributo di G. B. SANNAZZARO, *Il presepe di Trognano. Nota di studio sull'architettura*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 29 (2005), pp. 109-118.
- Interessanti sono stati i riscontri effettuati a seguito del sopralluogo compiuto nella Pinacoteca del Castello Sforzesco dove il rilievo è attualmente esposto, con Francesca Tasso e Jonathan Santamaria Bouquet. L'esame ravvicinato dell'opera ha preso avvio dalla constatazione, evidenziata da Jonathan Santamaria Bouquet, che sulla gamba sinistra del pastore inginocchiato a destra dell'angelo che solleva la coperta sulla quale è adagiato il Bambino compare una lacuna non casuale del-

la decorazione pittorica, come se derivasse dalla caduta di un oggetto (un canestro, un bastone?) sorretto da san Giuseppe. Le stesse mani di san Giuseppe, articolate eccezionalmente nello spazio, mi sembrano un intervento non originale di integrazione, dal momento che sono, senza confronto, sostenute da pezzi di legno inchiodati sul fondo. Altrettanto esito di restauro è il posizionamento del massello di prato sul lato destro dello zoccolo su cui poggia l'intera scena. Mancano inoltre un alberello (?) che cresceva sugli arbusti sviluppatisi sul pilastro spezzato di sinistra, due imprecisabili elementi scolpiti a sinistra e sopra il pilastro di destra e le ali che tutti gli angeli possedevano. Si vedano anche, come significativi esempi di ripartizione di gruppi figurati nelle limitate dimensioni dell'altorilievo, il *Compianto sul Cristo morto* dei fratelli De Donati recentemente presentato all'Asta Finarte di Milano del 5-6 giugno 2007 e la *Pietà* di Giovanni Angelo (e Tiburzio?) Del Maino appartenente alle Civiche Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco di Milano. L'altorilievo dei De Donati è illustrato, con scheda di J. Stoppa, nel catalogo *Arredi, dipinti e oggetti d'arte da una dimora lecchese, da un'importante collezione privata e altre provenienze* (Asta Finarte, n. 1380, Milano 5-6 giugno 2007), lotto 317, pp. 124-125. Utili sono i confronti con la tecnica esecutiva sia della *Pietà* dell'Abbazia di Carrara Santo Stefano, terracotta policroma attribuita ad Andrea Brioso, sia della *Pietà* della chiesa parrocchiale cattolica di Tosters, presso Feldkirch, in Vorarlberg, gruppo ligneo della bottega di Michel Erhart. Si vedano, G. ERICANI, G. PASSARELLA, in *Restituzioni '94. Opere restaurate* (Vicenza, Palazzo Leoni Montanari, 17 settembre-31 ottobre 1994), a cura di F. RIGON, Cittadella 1994, pp. 47-49, e E. POPP, *Die Skulpturen Michel Erharts und seines Kreises. Technologische Beobachtungen in Michel Erhart & Jörg Syrling d. Ä. Spätgotik in Ulm* (Ulm, 8 settembre-17 novembre 2002), a cura del Museo di Ulm, B. REINHARDT, S. ROLLER, Stuttgart 2002, pp. 216, 218, 340-342. Diverso è invece il procedimento di comporre il rilievo adottato da Stefano Lamberti nella *Pietà* dell'altare della Scuola della chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta di Condino, in provincia di Trento. Rinvio al relativo grafico elaborato da ARRIGHETTI TOMASONI, *Stefano Lamberti e Maffeo Olivieri*, cit. n. 1, p. 78.

<sup>(15)</sup> Un progetto di ricostruzione dell'altare di Santa Maria del Monte di Varese differente rispetto a quello finora accreditato è stato proposto da chi scrive in *La scultura lignea del Rinascimento fra Quattro e Cinquecento*, in *La Storia di Varese*, cit. n. 2 (in corso di pubblicazione).

L'impossibilità di prendere diretta visione del rilievo raffigurante la *Crocifissione*, come ho già avuto occasione di scrivere, ostacola un parere attendibile in merito alla coerenza di autografia del Cristo crocifisso a confronto con lo stesso soggetto trattato negli altri tre riquadri. Sembra proprio evidente che i due ladroni siano stati inseriti nella composizione incongruamente, ad intaglio del fondo ormai eseguito. In ogni caso, il disegno anatomico delle loro braccia scorciate risulta affatto grossolano.

<sup>(16)</sup> Le sempre più numerose anconette ascrivibili alla bottega dei De Donati inducono a supporre che la stessa bottega avesse attivato una redditizia produzione di manufatti già finiti per il mercato. Non sembra tuttavia che si sia mai perfezionata in Lombardia, nei diversi generi della produzione artistica, un'organizzazione seriale del lavoro così evoluta come si riscontra in Toscana, dove però si commercializzavano opere riproducibili in copie. R. COMANDUCCI, *Produzione seriale e mercato dell'arte a Firenze tra Quattro e Cinquecento*, in *The Art Market in Italy (15th - 17th Centuries)*, a cura di M. FANTONI, L.C. MATTHEW, S.F. MATTHEWS-GRIECO, Ferrara 2003, pp. 105-113; S. KUBERSKY-PIREDDA, *Immagini devozionali nel Rinascimento fiorentino: produzione, commercio, prezzi*, *ibid.*, pp. 115-125. L'approfondimento della ricerca si rende nondimeno indispensabile, verificando se e come ci si attenesse alla vincolante interpretazione dei regolamenti corporativi. P. VENTUROLI, *Gli statuti della Scuola di san Giuseppe di Milano (1459)*, in *Scultori e intagliatori del legno in Lombardia nel Rinascimento*, a cura di D. PESCARMONA, Milano 2002, pp. 11-17.

La produzione di ancone lignee, organizzata con criteri di larga diffusione artigianale, si è svilup-

pata significativamente per iniziativa di varie botteghe operose nelle Fiandre e nei Paesi Bassi. Nel racconto delle storie è stata privilegiata la tecnica dell'alto rilievo, delle figure a tutto tondo. I gruppi narrativi sono stati così scomposti in sottogruppi, scolpiti isolatamente in masselli distinti. Si tratta di un procedimento tecnico scelto per ottenere figure distaccate dal fondo e rese con finezza e virtuosa miniaturizzazione dei particolari, riscontrabile pertanto anche nella lavorazione in altri materiali (ad esempio, nel sontuoso retablo di alabastro delle *Sette gioie della Vergine* realizzato nella chiesa del Monastero Reale di Brou, a Bourg en Bresse). Si vedano *Antwerpse retabels 15de-16de eeuw* (Katedraal Antwerpen, 1993), a cura di H. NIEUWDORP, Antwerpen 1993; F.L. JACOBS, *Early Netherlandish Carved Altarpieces, 1380-1550. Medieval Tastes and Mass Marketing*, Cambridge 1998.

Per quanto riguarda le storie narrative dell'ancona dell'Immacolata della chiesa di San Maurizio di Ponte in Valtellina, di Giacomo Del Maino, alcune sono realizzate affiancando due tavolette, per ottenere la misura di base del quadrato dell'assieme voluto. L'ancona, escludendo la predella e le tre lunette, è costruita su tale modulo dimensionale. Non sembra quindi che abbia costituito un rilevante problema la ricerca del supporto ligneo adeguato.

Ritornando alla discussione relativa alla tecnica di costruzione dei rilievi dei De Donati, si sono presi in considerazione, in occasione del presente studio, quelli numerosi del Museo Civico di Lodi (FIGG. 111-111A, 112-112A). Il *Presepe* si attiene, ad evidenza, all'invenzione iconografica già trattata dal Maestro di Trognano. Sembra incongrua (giustificata soltanto da pretesto di pertinente citazione) la presenza della colonna, non si capisce bene in quale maniera originariamente spezzata. Dietro la stessa colonna, lavorata come parte lignea staccata, si apprezza il panneggio del mantello di san Giuseppe. Intagliato è anche il fuoco acceso nel camino collocato a destra della *Natività di Maria*, coperto e nascosto dall'applicazione della figura di Gioacchino. Un chiodo è visibile sotto i piedi, a destra, dei pastori che pascolano le pecore. Il loro impiego è consuetudine per l'assemblaggio dei vari masselli. I rilievi sono realizzati traducendo con meccanica fedeltà disegni sovrapposti su tre o quattro pannelli lignei accostati in senso longitudinale. L'impiego di disegni è determinante per l'organizzazione della bottega dei De Donati: chi intaglia il legno non si prende alcuna responsabilità di adattare il disegno alla limitatezza eventuale del supporto. È impressionante vedere come risultino tagliati, nella scena della *Natività*, il sottile profilo del volto ed i piedi di Maria e il piccolo frammento inferiore della veste dell'ancella che porta il vassoio della colazione. Se la realizzazione del *Presepe* non regge il confronto con il lavoro del Maestro di Trognano, mi sento però in dovere di concludere escludendo che la qualità dei rilievi lodigiani sia mediamente più bassa di altre opere documentate, e di esecuzione più corsiva. La sgargiante policromia non deve pregiudicare il riconoscimento della specifica bontà della scultura. Le storie sono narrate con complessità di invenzione, le varie figure sono sempre variamente atteggiare e l'intaglio dei particolari è reso con scrupolosa finezza (anche le orecchie del bue e dell'asino del *Presepe*, se si riescono a guardare con attenzione).

<sup>(17)</sup> La struttura architettonica delle ancone di Morbegno e di Ardenno è stata rilevata e studiata da Giorgio Rolando Perino. Si vedano a proposito i suoi contributi: *Verifica pratica dell'uso dei rapporti proporzionali di due ancone di Giovan Angelo Del Maino*, in *Scultori e intagliatori*, cit. n. 16, pp. 172-181; e *Due ancone lignee di Giovanni Angelo Del Maino: tra prassi e progetto*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di G. B. FIDANZA, Perugia 2005, pp. 273-282.

Un'altrettanto attenta documentazione grafica non è disponibile per l'ancona di Como. Di essa non ha potuto avvalersi il precedente studio di M. L. CASATI, *La struttura architettonica dell'ancona di S. Abbondio nel Duomo di Como*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, a cura di M. L. CASATI, D. PESCARMONA, Como 2008, pp. 101-117.





---

# «Facta, picta, constructa et fabricata»

## Botteghe e scultura lignea

Mariolina Olivari

È nostra inveterata abitudine attribuire ogni manufatto ligneo al nome di un singolo scultore o di una bottega dimenticando quanto i documenti ci vengono a rivelare senza incertezze: e cioè che gli autori in gioco nella quasi totalità dei casi vanno da un minimo di due (uno scultore e un pittore) a un massimo di quattro o più (nell'ordine di intervento un progettista – solitamente un «inzeniero» –, uno o più scultori, un gessatore/doratore, un pittore). Di queste figure la più ignorata è la prima, una figura il cui peso finora si è teso a dimenticare o perlomeno a sottovalutare, forse anche per le condizioni di frammentarietà in cui ci sono giunte gran parte delle opere conosciute. In realtà i documenti dimostrano che a monte di un grande altare, di un coro ligneo, o di qualsiasi altra commissione che usciva dalla produzione seriale, esisteva la presenza di un progettista che solo saltuariamente coincideva con lo scultore o il capobottega.

È poi fondamentale ricordare che era consuetudine che in molti casi si consorziassero più intagliatori o più botteghe, ciò che spesso rende labili, quando non indecifrabili, le possibili linee attributive.

Il problema della scultura lignea, quindi, andrebbe affrontato, almeno talvolta, con linee valutative diverse da quelle consuete. Si dovrebbero separare, innanzitutto, le commissioni seriali, più semplici, da quelle che nascevano già con intenti prestigiosi.

La produzione seriale fu abbondantissima e riguardò tutta una serie di arredi usuali o addirittura indispensabili nella pratica liturgica e in quella devozionale, sia pubblica che privata. Oggetti come i presepi o i Crocifissi, che non potevano mancare nemmeno nella più umile delle chiese, venivano prodotti in gran quantità, e con poche varianti tra un esemplare e l'altro. Nelle ricostruzioni fino ad oggi possibili l'esempio migliore è dato dalla bottega di Urbanino e Baldino da Surso, cui si possono attribuire con certezza fino a questo momento almeno quattordici Crocifissi, tutti mutuati dagli stessi prototipi<sup>(1)</sup>. Visto l'ampio arco geografico di diffusione delle sculture dei da Surso la ripetizione di stilemi riconoscibili doveva essere, di fatto, quasi una sorta di garanzia dell'autografia del pezzo.

Anche manufatti di maggior rilievo come i compianti<sup>(2)</sup>, avevano dei moduli, che, pur nelle infinite e suggestive varianti messe in atto ogni volta, non richiedevano una progettazione particolare. Per aiutare lo scultore a impostare e rinnovare le composizioni se mai aiutò, da un certo punto in poi, la circolazione delle stampe, delle placchette metalliche, la conoscenza – quasi sempre indiretta – di frammenti antichi. Negli ultimi anni è stata ben indagata la fortuna dei fogli incisi con le raffigurazioni della *Deposizione* di Mantegna, utilizzate nella pratica della scultura lignea in tutte le versioni ideate dal maestro padovano. Ma l'uso di un repertorio di modelli, non solo italiani e non solo cartacei, va dato per scontato e sappiamo che costituiva anzi ambito patrimonio delle botteghe, esattamente come in pittura.

Nei casi più semplici, dunque, la bottega era perfettamente in grado di agire in proprio, e di utilizzare modelli codificati anche personali, lo studio dei quali passava attraverso disegni e bozzetti parziali in gesso e in terracotta. Una preziosa testimonianza ci viene dal testamento degli scultori bresciani Stefano Lamberti<sup>(3)</sup>, morto nel 1538, e Maffeo Olivieri<sup>(4)</sup>, morto nel 1544. Nell'inventario dei beni ritrovati nella bottega del primo, che par di vedere, oltre alla sculture in legno non finite, sono elencati numerosi pezzi in «giesio», teste, tondi, busti, figure, «*omnia afixa parieti seu muro camere*», che dovevano essere parti delle ancone monumentali da lui eseguite. Evidentemente il passaggio avveniva tramite modelli plastici, attraverso i quali l'artista studiava l'effetto generale dell'opera o di singole parti specifiche. Nella bottega del secondo furono trovate invece numerose incisioni.

Gli autori, si è detto, erano generalmente soltanto due, non calcolando l'abituale intervento degli aiuti: un intagliatore preparava la scultura e un pittore pensava alla policromia. L'opera dei collaboratori non solo era intesa a coadiuvare lo scultore nella sgrossatura della statua o quella del pittore tramite la macinazione e la preparazione dei colori, ma si frapponeva fra le due fasi principali con l'esecuzione della gessatura, un'operazione che già richiedeva una manodopera di tipo specialistico<sup>(5)</sup>. Se l'oggetto prevedeva l'applicazione di foglia d'oro interveniva un gessatore-doratore, una figura che si configurava come autonoma<sup>(6)</sup>. L'aspirazione di tutti, ovviamente, era di poter concludere tutte le fasi operative all'interno della propria bottega. Questo garantiva risparmio nei costi, con un più alto margine di guadagno, possibilità di garantire tempi più brevi nelle consegne, perfino maggiore tutela per l'oggetto, che non doveva essere spostato nemmeno per brevi percorsi. Per questo le botteghe a conduzione familiare cercavano di specializzare i componenti della famiglia in ciascuna delle diverse attività previste e di avere al proprio interno l'intagliatore (anzi, possibilmente più intagliatori), il gessatore-doratore, il pittore. Sono esemplari, in proposito, i casi di botteghe come quelle dei De Donati in Lombardia o dei Giovenone in Piemonte, dove ogni fratello, o ogni figlio, aveva un proprio specifico ruolo tecnico, nel quale divenivano specialisti. Poteva succedere che il gessatore-doratore e soprattutto il pittore, cioè coloro che avevano in mano la professionalità più finita e più alta, avessero collaborazioni o commissioni anche al di fuori della

bottega di famiglia<sup>(7)</sup> e divenissero anche professionisti con una statura del tutto autonoma. Gessare e poi costruire una buona policromia sul legno, infatti, sapendo stendere, stratificare, punzonare, graffiare l'oro, sovrapporre e lavorare le lacche e i colori era un lavoro estremamente raffinato, vicino a quello degli orefici e dei miniatori. Per contro non era affatto detto che chi intagliava si avvalesse sempre dell'opera del pittore 'di famiglia'. Se questo succedeva, non era per propria volontà, ma per gli esigenti dettati della committenza. Molte delle opere dei De Donati sono state policromate non da Alvisse, il fratello pittore, ma da artisti diversi, di calibro ben maggiore, come Gaudenzio Ferrari, a conferma che la volontà e le possibilità economiche del committente dettavano comunque legge e andavano ben oltre le eventuali opportunità offerte della bottega.

Le botteghe con più collaboratori erano quindi in grado di fornire oggetti finiti, ma poche erano quelle che potevano garantire una qualità elevata in tutti i settori. I prodotti seriali erano di solito coperti da una policromia semplice, a tinte unite o con motivi decorativi lineari, quali righe o piccole geometrie, nelle parti che lo prevedevano tradizionalmente. Esistevano casi in cui questi campi colorati con motivi sempre uguali, o comunque scelti in un repertorio che era convenzionalmente ristretto, finivano per essere un vero e proprio tratto distintivo del personaggio: sono esemplari i casi del perizoma di Cristo, solitamente rigato, o, nei compianti, la veste di Giuseppe d'Arimatea, il ricco seguace che aveva messo a disposizione il proprio sepolcro per il corpo di Gesù. La sua agiatezza veniva distinta dalla povertà degli altri personaggi tramite panni dalla policromia un poco più elaborata o con qualche finitura dorata. Anche nei prodotti seriali era frequentissima comunque la doratura parziale, ma se i mezzi del committente lo permettevano la doratura poteva diventare addirittura totale, anche se il manufatto non era di lignaggio particolarmente alto.

Quando però il committente chiedeva un prodotto qualitativamente importante, raramente una bottega poteva provvedere al proprio interno. La policromia, come è noto, veniva quindi affidata ad un artista esterno alla bottega, il cui prestigio a volte addirittura cancellava l'opera degli intagliatori, tanto da poter firmare l'opera come sua.

Benché sia ovvio che gli scultori disegnassero e progettassero, la norma sembra essere che fino ai primi decenni del Cinquecento solo strutture semplici o di medio livello sono frutto autonomo della progettualità degli intagliatori. È provata un'alta capacità progettuale solo nel caso della generazione che opera già in apertura del secolo, Giovan Angelo del Maino, Stefano Lamberti, Maffeo Olivieri, che costituiscono una punta avanzata nel panorama generale. Credo sia da valutare con attenzione che Stefano nei documenti definisca suo padre, Pietro da Caravaggio, uno «statuario», mentre a partire dal 1527 definisce se stesso non più (o non solo) intagliatore, ma «ingegnerio»<sup>(8)</sup>, delineando così una diversa e più evoluta sfera professionale.

Oltre ai singoli oggetti, anche un altare non particolarmente impegnativo, una ancona che ripeteva schemi tradizionali, o alla quale per contratto si chiedeva addirittura di clonare modelli famosi, non avevano evidentemente bisogno di essere ripensati.

Quando invece il livello qualitativo delle fabbriche o del singolo progetto era molto alto, interveniva a monte l'opera di un progettista. Nel 1473 il Consiglio del Comune di Salò affida a Bartolomeo di Isola Dovarese l'incarico per l'importante cornice del futuro polittico per l'altar maggiore del Duomo cittadino. Il maestro cremonese la deve però realizzare secondo un *disegnamantum* che gli viene dato dagli eletti<sup>(9)</sup>. Giacomo del Maino nel 1486 correda il contratto per una piccola ancona a tre scomparti da farsi a Gravedona con un disegno di sua mano<sup>(10)</sup>, ma, nonostante vanti anche una attività come architetto, quando gli viene commissionata l'ancona dell'Immacolata Concezione di san Francesco Grande a Milano, cioè la cornice per la Vergine delle Rocce di Leonardo, nel contratto viene detto chiaramente che dovrà eseguirla su «designa» di altri, che gli saranno forniti dal Priore e dagli scolari della Confraternita<sup>(11)</sup>. La stessa cosa succede quando nel 1525 la confraternita dell'Immacolata Concezione vigevanese commissiona all'intagliatore Giovan Pietro Corbetta di completare, con un «ornamento» e un ciborio<sup>(12)</sup>, il proprio altare nella chiesa di San Francesco (a Vigevano, ovviamente), dove dal 1502 riluceva l'ancona dei De Donati. Il Corbetta, in questo caso, doveva seguire il progetto fatto dall'«ingegnere» Bernardino da Milano.

Le opere ottenute da un progettista importante finivano spesso per costituire dei veri e propri progetti pilota, destinati ad assurgere al rango di modelli, poi ripetuti o copiati in infinite varianti.

Il fatto che nei contratti molte volte venga chiesto agli intagliatori di “copiare” un coro o una ancona precedenti, va spiegato proprio alla luce di una progettazione illustre del modello che si intendeva imitare. A quel punto il capobottega interpellato doveva limitarsi a rielaborare e a riadattare quest'ultimo, comportandosi di fatto a sua volta come un «inzeniero», ma privato fondamentalmente della prova qualificante della ‘invenzione’, riservata agli architetti cui veniva riconosciuto un livello professionale più alto. Collaborazioni fra le diverse professionalità che fossero risultate particolarmente felici potevano ripetersi nel tempo o diventare addirittura abituali. Non a caso spesso troviamo i fratelli De Donati al lavoro come intagliatori in fabbriche di Bramante architetto. La presenza di un progettista a monte dell'*iter* giustifica una anomalia altrimenti difficilmente spiegabile: il fatto che a volte le grandi cornici venissero eseguite prima delle pale o delle statue che dovevano contenere. Torno di nuovo agli esempi dell'altar maggiore del Duomo di Salò e a quello dell'ancona della *Vergine delle rocce* in San Francesco Grande a Milano. Nel primo caso a cornice finita e montata si tentò di commissionare a vari pittori le tavole che dovevano andare dentro gli scomparti vuoti. Solo nel 1500 si decise infine per una ancona scolpita e Pietro Bussolo fu chiamato a riempire con le sue figure di robusto impianto naturalistico il trinato verticalismo della cornice tardogotica di Bartolomeo, ormai pronta da un quarto di secolo<sup>(13)</sup>, nel secondo caso Leonardo e i fratelli De Predis furono chiamati nel 1483 a dorare, dipingere e “riempire” con tre dipinti l'ancona già preparata da Giacomo del Maino fra il 1480 e il 1482 su disegno altrui.

Perciò, oltre a studiare l'architettura delle singole ancone, andrebbero valutate anche le relazioni con lo spazio architettonico dove le opere erano collocate originariamente, per capire se i progetti erano in qualche tipo di rapporto con l'architettura circostante o nascevano del tutto slegati da quest'ultima come una architettura nella architettura.

Spesso i termini di consegna dettati dai committenti sono brevi o addirittura brevissimi. Il rischio di scadimento del manufatto era dunque alto, poiché è logico che l'intagliatore a questo punto doveva avvalersi di aiuti per rispettare le scadenze ed evitare penalità. Il regolamento della Scuola di San Giuseppe, cioè la scuola che raccoglieva i *magistri a lignamine* milanesi, dettando le norme che devono disciplinare le collaborazioni, di fatto finisce per costituire una garanzia di qualità del manufatto, poiché limita drasticamente il numero degli aiuti che potevano lavorare a fianco del maestro titolare. Ogni maestro non poteva avere più di due collaboratori. Da qui la necessità di consorzarsi tra più maestri, divenuta una prassi comune in tutte le grandi fabbriche. Solo in questo modo, infatti, si poteva mettere insieme una forza lavoro capace di far fronte a cantieri molto impegnativi o a lavori da consegnare nei tempi ridotti imposti dalle richieste della committenza.

Ma quanto erano 'nomadi', i *magistri a lignamine*? La mobilità delle botteghe era fondamentale. Una parte del lavoro, o forse meglio, alcune tipologie di lavori, comportavano obbligatoriamente il trasferimento dei maestri sui cantieri per periodi più o meno lunghi. È questo ovviamente il caso dei cori lignei, che potevano essere in parte intagliati e preparati in bottega, ma venivano poi finiti, costruiti, adattati – e a volte policromati<sup>(14)</sup> – sul posto, ma anche quello di alcune ancone costituite da un cospicuo numero di pannelli a rilievo e di statue a tutto tondo. Il fatto che spesso ci si trovi davanti a documenti che provano l'assunzione di aiuti nei luoghi dove queste grandi ancone furono costruite induce a credere che nel caso di commissioni di questa entità problemi tecnici di vario tipo, come la vicinanza della materia prima e, soprattutto, le difficoltà di trasporto dei pezzi finiti rendessero conveniente lavorare fin dall'inizio in prossimità della sede finale cui le opere erano destinate. Che Giacomo del Maino avesse assunto un aiutante in Valtellina o Ambrogio De Donati un collaboratore a Vigevano testimonia che i soggiorni fuori dalla bottega vanno calcolati come una estensione cronologicamente molto importante del lavoro.

A questo proposito va considerato anche che doratura e policromia dei grandi complessi venivano eseguite a montaggio finito nella sede definitiva. Dai libri mastri del cantiere sforzesco di Sant' Ambrogio a Vigevano si evince con chiarezza che esisteva un doratore a servizio della fabbrica (Giuseppe da Vercelli, cioè Giuseppe Giovenone), il quale lavorava direttamente nella cattedrale su cornici, ancone e sculture che arrivavano dalle botteghe prive di finitura. Non so se questo avvenisse anche per permettere alle fabbricere di esercitare un maggior controllo sull'uso del prezioso metallo. Indipendentemente da qualunque fosse lo spessore della lamina che i battiloro quattro e cinquecenteschi riuscivano ad ottenere<sup>(15)</sup>, i dati dimostrano che sulle sculture lignee lombarde la media

dello spessore della lamina usata va (ora, cioè dopo secoli di consumo, abrasioni e puliture) dai due ai cinque micron. I costi erano talmente alti che spesso le confraternite e le fabbricerie si trovavano nella necessità di vendere parte dei loro beni per far fronte alle forniture di oro necessarie per una ancona. Terreni e case venivano alienati per procurarsi l'oro necessario. Casse di contenimento, ante di chiusura in tela o ancora in legno che completavano i manufatti non erano solo una necessità strutturale o liturgica, ma veri e propri scrigni in cui tali tesori andavano protetti<sup>(16)</sup>. A ben guardare si vede, anzi, che la presenza di questi completamenti era costante nei casi di ancone nelle quali la doratura era, ed è ancor oggi, particolarmente importante per estensione e per ricchezza.

La questione delle casse merita qualche riflessione. La loro funzione, infatti, aveva molteplici e diverse valenze. La più ovvia è naturalmente, come si è detto, quella conservativa. Ma esiste, alle spalle, anche una filosofia precisa, legata all'uso dell'oro e al ruolo collettivo o privato dei manufatti. Le ancone lignee, specie se dorate, hanno una presenza scenografica altissima. Nel caso di altari maggiori, centri evidenti della comunità di tutti i fedeli, l'ostensione dell'oro era il segno forte di una antica valenza simbolica: il suo potere riflettente, nell'ombra dello spazio architettonico, diveniva infatti manifestazione ed essenza stessa della luce divina. Se ne privilegiava dunque la vista ed era raro che fossero presenti ante di chiusura. L'oro doveva anzi esaltare la presenza scenica dell'altare<sup>(17)</sup> e a sua volta venire esaltato dalla centralità e dalle dimensioni di quest'ultimo.

Nel caso di proprietà di confraternite o di famiglie che detenevano il giuspatronato di cappelle e altari secondari, invece, contava non poco anche il valore sociale dell'ostentazione del potere economico sotteso alla ricchezza dell'opera. La presenza delle ante o di qualche tipo di copertura diveniva quindi fondamentale elemento per permettere o negare la visione del loro tesoro. Veniva dunque deciso quando aprire o quando chiudere le ante tenendo conto prima di tutto dei tempi obbligati della liturgia, ma, anche, della solennità delle funzioni, dell'importanza dei fedeli presenti, del peso dell'occasione. Lo spettacolo costituito dalle ancone intagliate, colorate, dorate, a volte altissime, comunque imponenti, veniva regolato anche in funzione di un attento e sottile gioco politico.

#### NOTE

<sup>(1)</sup> Ai tredici contati da Venturoli (P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra quattro e cinquecento*, Torino 2005, pp. 88-89) che coprono un arco che comprende Liguria, Piemonte, Lombardia e Veneto, va aggiunto quello segnalatomi gentilmente da Paola Strada a Casteggio, in provincia di Pavia, praticamente gemello di quello di San Lorenzo a Mortara. Se ne è già data notizia nella scheda dell'esemplare di San Pietro a Vigevano contenuta in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, a cura di L. GIORDANO, Vigevano 2007, pp. 197-199.

- (2) Non è stato forse acquisito in modo sufficientemente chiaro che le commissioni dei compianti sono legate, nella quasi totalità dei casi, alle confraternite penitenziali dei laici, e in special modo alle varie ramificazioni e tipologie dei Disciplini, che avevano, nella Settimana Santa, il *clou* della loro professione. Il fatto che il Cristo deposto venisse portato in processione non è una peculiarità che riguarda qualche scultura isolata, ma la norma più diffusa in casi consimili. Anche la rarità di preziosismi nelle policromie sui compianti e la preferenza accordata a intonazioni severe e a campi cromatici uniti, è da mettere in relazione alla misura penitenziale della committenza. Solo in epoca relativamente tarda si trovano splendide eccezioni, che si spiegano, oltre che con un cambiamento di costume, anche con la ricchezza, il potere e il ruolo sociale raggiunto da alcune confraternite.
- (3) Il documento è stato pubblicato da C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, suppl. ai «Commentari dell'Ateneo Bresciano», 1976, II, pp. 65-67.
- (4) *Ibid.*, II, pp. 74-75, n. 68.
- (5) La gessatura poteva essere stesa in più mani, per lo più due. In questi casi le analisi fatte negli ultimi anni provano che lo strato inferiore era a granulometria più grossa mentre quello superiore risulta più fine. La prima stesura, la cosiddetta 'gessatura grossa', doveva quindi soprattutto saturare le porosità e le eventuali disuguaglianze del legno, la seconda, la 'gessatura fine', era invece una superficie levigatissima, sulla quale il pittore poteva lavorare con il colore come su una tavola.
- (6) La cornice dell'affresco dell'Incoronata di Lodi (ora ai Musei Civici del Castello Sforzesco di Milano) scolpita da Giovan Pietro e Giovan Ambrogio De Donati nel 1494, e dipinta da Alvise, fu gessata e dorata da Antonio Raimondi nel 1498.
- (7) Esempio il caso di Giuseppe da Vercelli, cioè Giuseppe Giovenone, gessatore e doratore, fratello del pittore Gerolamo e dell'intagliatore e corniciario Giovan Pietro, che ebbe collaborazioni continue nel tempo con artisti come Gaudenzio Ferrari e poi Bernardino Lanino.
- (8) BOSELLI, *Regesto artistico* cit. n. 3, I, pp. 179-183.
- (9) M. IBSEN, *Il Duomo di Salò*, Gussago 1999, pp. 75-83.
- (10) Il contratto, corredato dal disegno dell'ancona (perduta) e sottoscritto da Giacomo Del Maino e dal committente Bartolomeo Sforza è conservato presso l'Archivio di Stato di Milano (Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile, notaio Luchino de Aplano, filza 2873, 23 novembre 1486) ed è stato più volte pubblicato, *in primis* da M. OLIVARI, in *Zenale e Leonardo* (Milano, Museo Polizzi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), a cura di M. NATALE con A. MOTTOLA MOLFINO, M. DALAI EMILIANI, Milano 1982, pp. 118-120.
- (11) P. VENTUROLI, *L'ancona dell'Immacolata Concezione in San Francesco Grande a Milano*, in *Studi*, cit. n. 1, pp. 62-69.
- (12) L'iniziativa nasceva come *ex-voto* dei confratelli scampati alla peste dell'anno precedente, che aveva falciato la popolazione della città.
- (13) La doratura e la policromia furono poi eseguite da Vincenzo da Brescia, identificabile forse con Vincenzo Foppa. Per la travagliata vicenda dell'altare di Salò rimando comunque a IBSEN, *Il Duomo* cit. n. 9, pp. 72-83. Lo stesso *iter*, cioè la preparazione preliminare dei legni e posteriormente l'esecuzione del dipinto fu seguito qualche anno dopo per l'ancona della Natività di Zenone Veronese. Zenone lavorò alla tela tra il 1518 e il 1520. La cornice-ambone, splendida, dovrebbe far parte delle strutture lignee per le quali vennero pagati «maestro Pietro intaiador» e «maestro Anto-

nio da Zara» negli anni che vanno dal 1513 al 1517. Il doratore, Martino Martinazzoli, risulta pagato nel 1519. La policromia fu eseguita dallo stesso Zenone, cui venivano man mano affidati anche i fogli d'oro necessari, che arrivarono al numero di 2350. Per i documenti relativi si veda M. AMATURO, I. MARELLI, L. VENTURA, *Zenone Veronese*, Brescia 1994, pp. 77-79 e IBSEN, *Il Duomo* cit. n. 9, p. 89, n. 131.

- <sup>(14)</sup> È questo il caso del coro di San Francesco a Pavia, commissionato nel gennaio del 1484 a Giovan Pietro e a Giovan Ambrogio De Donati, nel cui contratto era specificato che doveva essere fatto a immagine di quello di Sant'Ambrogio a Milano. Le recentissime indagini effettuate dall'ENEA (P. Moioli e C. Seccaroni, che qui ringrazio per la sempre amichevole e generosa disponibilità) sui frammenti di colore dei quattro stalli conservati nel Museo Civico di Pavia (che li ha acquistati nel 1978), dimostrano che i fondi erano colorati in cinabro o in lapislazzuli (o indaco), steso su un sottile strato di biacca, il cui compito doveva essere principalmente quello di turapori. Gli stalli dovevano dunque essere montati alternativamente rossi e blu, con un effetto arcaizzante che sottolineava quello delle raffigurazioni botaniche che già Donata Vicini aveva messo in relazione con vari *Tacuina Sanitatis* medioevali (D. VICINI, in *La pinacoteca Malaspina*, Pavia 1981, pp. 183-184). Gli intagli a rilievo, invece, erano lasciati a legno, come dimostrano le attente rifiniture di dettagli come il pelo degli animali o la definizione del terreno, nei cui microscopici solchi non esiste traccia di pigmento. L'uso di fondi colorati con il motivo centrale lasciato con il legno a vista imparenta metodologicamente e visivamente gli stalli con soffitti a cassettoni lignei dipinti e perfino con fregi affrescati diffusi in area lombarda e lombardo-veneta fino ai primi anni del cinquecento, nei quali i disegni a grisaglia si stagliano sul fondo rosso o blu.
- <sup>(15)</sup> Rimando, per un'apertura del problema, a M. OLIVARI, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano* cit. n. 1, p. 144, n. 24. Sui battiloro milanesi si veda M.P. ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano Sforzesca*, Firenze 1996, pp. 130-145.
- <sup>(16)</sup> È interessante notare che casse e ante vengono quasi sempre commissionate solo in un secondo momento, solitamente negli anni immediatamente successivi a quelli dell'installazione.
- <sup>(17)</sup> Anche le dimensioni e la tipologia costruttiva degli altari maggiori scoraggiavano, o perlomeno rendevano più difficile, l'installazione delle ante.



---

# Il commercio del legname

Maria Paola Zanoboni

## **I**l legname

Già nella prima metà del secolo XV, preoccupazione costante dei duchi di Milano era stata quella di fissare i prezzi del legname<sup>(1)</sup>, la cui penuria, lamentata in continuazione dai cittadini<sup>(2)</sup>, aveva portato a vertiginosi aumenti di prezzo<sup>(3)</sup>. Nella seconda parte del secolo la richiesta di questo materiale sia come combustibile che per l'edilizia, dovette farsi ancora più cospicua in seguito all'aumento della domanda, dovuto soprattutto al fervore edilizio che la corte rinascimentale degli Sforza promuoveva. I maggiori acquirenti erano infatti quei mercanti di laterizi, come i *de Venzago* e i *de Cixate*, che avevano ottenuto l'appalto per la fornitura del materiale necessario alla costruzione del Castello Sforzesco, dell'Ospedale Maggiore, dell'Incoronata e di Santa Maria delle Grazie. Negli anni 1450-1476, corrispondenti alla prima fase della costruzione di questi edifici, le richieste si concentrarono soprattutto sulla legna da ardere necessaria per il funzionamento delle numerose fornaci che costellavano le rive del Naviglio Grande, che proveniva prevalentemente dai boschi situati lungo il Ticino ed il Naviglio, ed era venduta "a misura"<sup>(4)</sup> o a peso. La legna da ardere era commerciata a fascine o a centinaia di fascine del peso di 18 libbre grosse ciascuna<sup>(5)</sup>.

Come combustibile i documenti<sup>(6)</sup> menzionano fascine di rovere, ontano (*onitia*) e pioppo (*pobia, pobieta*)<sup>(7)</sup>; come legname da costruzione il larice e la picea<sup>(8)</sup>, sulle cui virtù si soffermano anche Leon Battista Alberti<sup>(9)</sup> ed il Filarete<sup>(10)</sup>. Ontano e rovere, invece, nei medesimi trattati, vengono considerati in primo luogo materiali da costruzione, entrambi adattissimi per pali e strutture di sostegno, l'uno nell'acqua, l'altro nel terreno<sup>(11)</sup>.

La legna da ardere viene indicata nei documenti notarili<sup>(12)</sup> come *gatina*, oppure come *fassina*, od anche come *fassina reperata*. *Gatine*<sup>(13)</sup> e fascine<sup>(14)</sup> potevano comunque essere verdi o secche<sup>(15)</sup>; le fascine avevano sempre un prezzo corrispondente circa al doppio rispetto a quello delle *gatine*; il motivo non è chiaro: poteva trattarsi forse di una diversa

qualità di legna, oppure dell'utilizzazione di unità di misura differenti<sup>(16)</sup>; anche il prezzo del trasporto per le *gatine* corrispondeva sempre alla metà<sup>(17)</sup> di quello delle *fassine reparate*. Quest'ultimo termine di solito accompagna il sostantivo *fassina*<sup>(18)</sup>, quando è da solo lo sottintende<sup>(19)</sup>. Ne chiariscono in qualche modo il significato due decreti dell'Ufficio di Provvisione<sup>(20)</sup> in cui si menzionano «*fassine ruporis sicke religate ponderis librarum XVIII, et reparate, videlicet ad curias suas*» (cioè dei mercanti): il vocabolo potrebbe allora indicare quelle fascine che erano state per un certo tempo immagazzinate nei depositi dei mercanti.

Quanto al termine *redondonus* o *redondinus*<sup>(21)</sup>, di solito accompagnato dal genitivo *pezii* (=di picea), o *laricis*, e utilizzato per il legname da costruzione, dovrebbe indicare le «misure di legna tonda»<sup>(22)</sup> adatte a fare travi, pali ed opere di sostegno in genere, come suggeriscono l'Alberti ed il Filarete<sup>(23)</sup>, e contrapposte alle *assides*.

Il termine *cantilium*, infine, sempre riferito al legname da costruzione, allude, almeno secondo la definizione del Cherubini<sup>(24)</sup>, a qualcosa di simile al *redondinus*.

### *I prezzi*

Se i documenti pubblici elencano sempre<sup>(25)</sup> i prezzi di ciascun tipo di legname includendovi anche il trasporto, dagli atti notarili è possibile invece spesso desumere i costi del solo trasporto o del solo materiale. Su queste due componenti, la cui somma doveva risultare inferiore od uguale alle mete imposte dall'Ufficio di Provvisione, è possibile fare alcune considerazioni.

In primo luogo parrebbe di poter affermare che il prezzo della legna senza quello del trasporto risultava inversamente proporzionale alla distanza del bosco da Milano: più il bosco era lontano, meno costoso era il legname. Per le *gatine*, per le quali più numerosi degli altri sono i documenti, il prezzo minimo di s. 7 è stato riscontrato a Riale e Torrazza, e di s. 8 a Castel Novate<sup>(26)</sup>, mentre quello massimo di s. 20-22 il centenario per le *gatine* che si trovavano già in città, nei depositi dei mercanti Michele *de Ferrariis* e Santino *de Moronis*<sup>(27)</sup>. Tale prezzo era giustificato ovviamente dal fatto che il trasporto via terra fino al Ticino e per via fluviale attraverso il Ticino e il Naviglio Grande era già avvenuto, oltre alle varie operazioni di carico e scarico della merce. Chi acquistava il legname in città, dunque, insieme al vantaggio di averlo subito a disposizione, non doveva sostenere tali spese, né i rischi connessi a queste operazioni<sup>(28)</sup>, e nemmeno i costi di magazzinaggio che pure sembrerebbero notevoli: l'affitto annuo di uno spazio per il deposito della legna (*curia a lignis*) a porta Ticinese presso la Darsena o la conca di Viarenna, infatti, superava spesso le 10 od anche le 20 lire annue<sup>(29)</sup>.

Per tutti questi motivi il prezzo del legname acquistato in città era più elevato di quello risultante dalla somma del costo della merce più quello del trasporto<sup>(30)</sup>. Quanto a quest'ultimo, la sua incidenza aumentava col crescere della distanza, e contemporaneamente col crescere del valore della merce: il prezzo del trasporto da un medesimo luogo della legna *reperata* corrispondeva sempre al doppio di quello delle *gatine*<sup>(31)</sup>, ed era anco-

ra superiore per altri tipi di legname, o per i manufatti già pronti per essere utilizzati (travi ed assi di larice, *cantilia*, *redondoni*)<sup>(32)</sup>.

## L'organizzazione commerciale

La fornitura dei materiali da costruzione destinati alle grandi opere pubbliche cittadine (in primo luogo il castello e l'Ospedale Maggiore) era demandata ad un'organizzazione verticistica di mercanti che aveva il suo fulcro nell'appaltatore il quale, dopo aver ottenuto l'incarico in esclusiva dalla camera ducale, entrava in società con numerosi altri imprenditori specializzati in grado di controllare tutto il processo produttivo, dalla gestione della fornace (tramite salariati o mediante la commissione del lavoro ad artigiani autonomi) al trasporto dei laterizi in città<sup>(33)</sup>.

Gli impianti erano infatti ubicati lontano dai centri abitati, ed in prossimità di importanti vie fluviali: quelli per la calce<sup>(34)</sup>, che necessitava di un tipo di terra particolare, reperibile in Lombardia prevalentemente nella zona del Lago Maggiore e lungo il corso del fiume Adda<sup>(35)</sup>, erano disseminati lungo le rive del Lago Maggiore, a Pallanza, Angera ed Arona, mentre le fornaci per la cottura dei mattoni si trovavano lungo il Naviglio Grande (soprattutto nei pressi di Cusago<sup>(36)</sup>, Vermezzo ed Abbiategrasso), e a Vigevano<sup>(37)</sup> lungo il corso del Ticino, in prossimità dei boschi dai quali proveniva in buona parte la legna da ardere, che la produzione edilizia avviatasi nella seconda metà del secolo XV divorava in quantitativi enormi.

Proprio per garantire un adeguato rifornimento di combustibile, l'accordo del 1464 tra la camera ducale e l'appaltatore che aveva ottenuto l'esclusiva per la fornitura dei mattoni per il castello prevedeva che per i quattro milioni di laterizi ad esso destinati venissero utilizzate dodici delle fornaci situate lungo il Naviglio Grande<sup>(38)</sup>, e ancora negli impianti lungo il Naviglio Grande, in particolare nel territorio di Abbiategrasso e di Vermezzo<sup>(39)</sup>, in prossimità dei boschi della Valle del Ticino, facevano cuocere il materiale da costruzione i principali mercanti del settore, i *de Cixate* e i *de Venzago*. Le due famiglie mercantili di solito prendevano in affitto fornaci in cui facevano lavorare propri salariati fornendo loro gli utensili e la legna necessaria<sup>(40)</sup> che si procuravano acquistandola da un commerciante di legname specializzato<sup>(41)</sup>, oppure prendendo in affitto un bosco nei pressi della fornace<sup>(42)</sup>, oppure ancora partecipando come soci di capitale a patti per lo sfruttamento dei boschi<sup>(43)</sup>. Si accordavano quindi con i navaroli per il trasporto fino alle soste cittadine di loro proprietà<sup>(44)</sup>.

Della fornitura soprattutto della legna da ardere<sup>(45)</sup> necessaria a far funzionare le fornaci dell'Ospedale Maggiore<sup>(46)</sup> si occupò in modo particolare Stefano *de Cixate*, richiedendone l'approvvigionamento a Gregorio Squassi<sup>(47)</sup> che avrebbe provveduto a far tagliare un bosco di sua proprietà e a farne trasportare il legname fino alla sosta "*Hospitalli Magni*", a porta Romana, parrocchia S.Nazaro in Brolo<sup>(48)</sup>.

Il commercio del legname veniva dunque effettuato dai mercanti di laterizi coordinatori

di tutto il processo produttivo, oppure da mercanti specializzati che agivano individualmente o con un socio che forniva il capitale<sup>(49)</sup>, prendendo in affitto un bosco o acquistando la legna in piedi occupandosi poi di farla tagliare<sup>(50)</sup> e trasportare via terra<sup>(51)</sup> fino al più vicino corso d'acqua e poi per via fluviale. I fratelli Domenico e Pietro Marinoni, ad esempio, stipularono fra loro una società per il commercio della legna da ardere che Domenico aveva acquistato in piedi «*in buschis lavandarie comunitate de Induno et Galbenti (?)*»<sup>(52)</sup>; Pietro avrebbe tenuto i conti della società e apportato un capitale di £. 400; Domenico, oltre alla legna, avrebbe fornito un capitale di £. 200 e il cortile per lo scarico della merce in città. Il bosco sarebbe stato tagliato e il legname trasportato via terra fino al Naviglio, a spese dei soci<sup>(53)</sup>, i quali si accordarono poi con due navaroli per il trasporto fluviale fino a Milano<sup>(54)</sup>. La legna da ardere veniva poi rivenduta dai due mercanti alle fornaci cittadine<sup>(55)</sup>.

Se lo schema era generalmente questo<sup>(56)</sup>, nulla impediva che il mercante acquistasse anche legname già tagliato. Lo stesso Pietro Marinoni comprò, ad esempio, 200 centenari di *mensure e remondate roporis* del monastero di Morimondo dal navarolo Giovanni de Vedano<sup>(57)</sup> che si sarebbe occupato egli stesso del taglio, del carico e del trasporto. L'acquisto del legname poteva avvenire anche molto tempo prima del taglio, o comunque con la possibilità di effettuare tale operazione progressivamente, in un periodo molto lungo: Ambrogio Marinoni, fratello di Pietro, comprò dal prevosto della chiesa di S. Giorgio di Cuggiono tutto il legname “*a terra supra*” che fosse cresciuto nei boschi della valle del Ticino nei cinque anni successivi<sup>(58)</sup>; il taglio sarebbe avvenuto di volta in volta, a seconda della necessità.

### *I navaroli*

Il trasporto di legname e laterizi dal luogo di produzione a quello di utilizzazione o di smercio veniva effettuato dai così detti “navaroli” che lavoravano su commissione dei mercanti, coadiuvati da dipendenti, con barconi di loro proprietà, a remi o trainati da cavalli.

Il fatto che un buon numero di questi trasportatori fosse in grado di impegnare somme notevoli per l'acquisto dei barconi ne lascia intuire un'ottima condizione economica derivante dalla possibilità di ottenere guadagni elevati con il commercio per via fluviale; molti di loro avevano anzi raggiunto lo status di mercanti, commerciando anche in proprio.

Una ulteriore conferma dell'ottima situazione raggiunta da molti di coloro che effettuavano il trasporto di legname e laterizi per via fluviale è costituita da un documento riguardante l'accordo, in forma privata, tra venti navaroli della parrocchia di San Lorenzo Maggiore a porta Ticinese, che si impegnarono a non trasportare legname e laterizi per alcun mercante a prezzi inferiori a quelli da loro stabiliti con l'accordo in questione<sup>(59)</sup>, e a non lavorare per alcun mercante che avesse debiti con uno qualsiasi di loro<sup>(60)</sup>. Patti di questo genere che contrappongono al ceto mercantile determinati gruppi di lavo-

ratori ricorrono, nei documenti notarili milanesi della seconda metà del '400, per quegli artigiani che, per la disponibilità di capitali, l'esiguità numerica, o il notevole grado di specializzazione, erano dotati di una forza contrattuale sufficiente ad imporre le proprie condizioni ai mercanti<sup>(61)</sup>. È probabile dunque che molti dei navaroli di porta Ticinese avessero raggiunto uno *status* sociale elevato, e cercassero perciò di consolidare la propria posizione sia nei confronti dei mercanti di legname tradizionali, sia nei confronti di quelli di laterizi. A conferma di ciò si può citare il caso di Passolo Beolco, navarolo di porta Ticinese aderente al patto del 1453, che già nel 1452 aveva ottenuto dalla duchessa Bianca Maria Visconti la facoltà di vendere fino a 2000 centenari di legname al prezzo che gli fosse convenuto, e direttamente al compratore<sup>(62)</sup>. Qualche anno dopo Passolo risulta vendere ed acquistare legname<sup>(63)</sup> insieme al figlio Donato, il quale esercitò poi esclusivamente l'attività di mercante<sup>(64)</sup>.

Nella maggior parte dei casi non sembra però che le tariffe per il trasporto imposte con l'accordo del 1453 siano state poi effettivamente praticate neppure dai navaroli di porta Ticinese che vi avevano aderito. I compensi previsti dal tariffario risultano infatti di solito superiori a quelli pattuiti dalle medesime persone nei rogiti per la fornitura di legname<sup>(65)</sup>. In un solo contratto<sup>(66)</sup>, stipulato da due navaroli aderenti all'accordo del 1453 meno di due mesi dopo l'accordo stesso, la retribuzione corrisponde esattamente a quanto previsto dal tariffario. Nel 1458 i medesimi navaroli ottennero invece condizioni meno favorevoli<sup>(67)</sup>.

### *Gli scaricatori/mediatori*

Se dunque il trasporto delle merci veniva effettuato dai navaroli e dai loro dipendenti per conto del mercante, il carico e lo scarico dei barconi era invece in genere di competenza del mercante stesso<sup>(68)</sup> che a tal fine doveva probabilmente assumere, forse con accordi orali, lavoranti a giornata che trovava nel luogo in cui caricava il materiale e in città. A questa categoria di scaricatori, le cui tracce sono pressoché inesistenti nella documentazione d'archivio, fa riferimento esplicito un unico atto notarile. Si tratta della costituzione di una società tra sette individui<sup>(69)</sup> che si impegnarono per due anni a «*sollicitare cum eorum personis, omnibus diebus et horis debitis et consuetis, ad exonerandum et ad marosandum ligna*», dividendo guadagni e perdite. I soci avrebbero nominato uno di loro *prior* con la facoltà di impartire ordini agli altri per un mese. In caso di infermità superiore ad una settimana, il socio ammalato non avrebbe partecipato alla divisione dei guadagni. Ciascuno degli aderenti all'accordo, infine, era tenuto a presentarsi davanti al priore, presso il ponte di porta Ticinese o quello di Viarenna, «*salvo caso fortuito aut iusto impedimento*». Chi non si fosse presentato non avrebbe percepito alcun guadagno per quel giorno.

Il documento sembrerebbe dunque suggerire un primo tentativo di organizzazione<sup>(70)</sup> di un gruppo di lavoratori a giornata che sostavano ordinariamente nei due punti principali del Naviglio Grande in città (il ponte di porta Ticinese e la conca di Viarenna), aspet-

tando di essere ingaggiati da qualche mercante per lo scarico di una *navis* e probabilmente anche per fare da mediatori tra il mercante stesso ed eventuali acquirenti, per lo smercio almeno di una piccola parte del legname<sup>(71)</sup>. Nel 1477 una società formata in parte dalle medesime persone<sup>(72)</sup>, designate questa volta soltanto come mediatori, ottenne il riconoscimento ducale. Già nel 1469, però, in seguito all'aumento dei prezzi della legna da ardere, era stato severamente vietato effettuare mediazioni per quella che giungeva a Milano per via fluviale<sup>(73)</sup>.

Nel 1488, in seguito all'aggravarsi della situazione, il Vicario di Provvisione proibì a chiunque di fare da mediatore, per qualsiasi tipo di legna da ardere, decretando la nomina di otto probi viri ai quali era demandato il compito di misurare la merce e di scaricarla dai carri e dai barconi, e che avrebbero avuto una retribuzione di 3 denari il centinaio di fascine<sup>(74)</sup>. Questi probi viri («*numeratores lignorum*») dovevano giurare solennemente che non avrebbero svolto mediazioni<sup>(75)</sup>.

### *Le soste*

Tutti i principali edifici pubblici cittadini in costruzione disponevano di una loro 'sosta' lungo il naviglio od uno dei fossati interni, dove venivano scaricati e custoditi il materiale edilizio, il legname e tutto quanto necessitava al cantiere.

Disponevano di una sosta il castello<sup>(76)</sup> e l'Ospedale Maggiore<sup>(77)</sup> per la cui costruzione erano state allestite anche tre fornaci in loco<sup>(78)</sup>, mentre i principali mercanti di legname e laterizi, e in primo luogo le famiglie *de Venzago* e *de Cixate*, gestivano numerose soste cittadine di loro proprietà<sup>(79)</sup>.

I documenti sembrerebbero fare una distinzione tra le soste vere e proprie e gli spazi per il deposito della legna (le *curie a lignis*, dette però talora soltanto «soste»<sup>(80)</sup>) anch'esse situate accanto al naviglio o ad un corso d'acqua, ma probabilmente destinate allo scopo specifico di immagazzinare e soprattutto di custodire il legname, fatto, quest'ultimo, di non poca importanza in anni in cui la domanda di questo materiale era fortissima, sia per l'edilizia, sia per il riscaldamento domestico e per le fornaci, che in un momento di intenso fervore edilizio come il secondo quattrocento ne divoravano quantitativi enormi<sup>(81)</sup>. A differenza delle normali 'soste', le «*curie a lignis*» sembrerebbero dunque più estese<sup>(82)</sup>, e dotate talora di strutture (*cassine*)<sup>(83)</sup> in cui mettere sotto chiave il materiale, o comunque ubicate in posizioni particolarmente protette in quanto circondate da «*curie*» o soste di altri mercanti, o confinanti con le mura cittadine, e naturalmente con l'acqua del Naviglio o della Darsena<sup>(84)</sup>. In questi spazi poteva svolgersi anche la vendita diretta del legname o dei laterizi<sup>(85)</sup>.

Talora gli spazi destinati allo scarico e al commercio della legna potevano essere utilizzati anche per altre attività richiedenti l'utilizzazione di combustibile. Di questo genere la sosta situata nel 1477 sul fossato di porta Vercellina, nella quale il proprietario svolgeva anche il commercio del legname, destinandone parte alle esigenze della tintoria gestita dal suo socio<sup>(86)</sup>. Era consentito stendere nella sosta le pezze di fustagno tinte ad asciugare<sup>(87)</sup>.

L'autorizzazione a realizzare soste lungo i corsi d'acqua era di competenza ducale<sup>(88)</sup>, sia perché il duca era proprietario degli spazi che davano sui fossati<sup>(89)</sup>, sia perché spesso queste strutture confinavano con le mura cittadine che potevano essere danneggiate da eventuali lavori per consentire l'accesso<sup>(90)</sup>. Nonostante ciò, l'apertura di pusterle nella cinta muraria per le necessità delle soste, divenne pratica comune e sempre più diffusa negli ultimi decenni del Quattrocento, tanto da provocarne un progressivo logorio e da accelerarne il degrado<sup>(91)</sup>.

### *La politica ducale*

I problemi che interessavano il commercio del legname nella seconda metà del Quattrocento, e l'atteggiamento dell'autorità pubblica a tale proposito sono ben documentati da un registro inedito dell'Ufficio di Provvisione<sup>(92)</sup> che sembra far riferimento in modo particolare, se non esclusivamente, alla legna da ardere. Ne emerge, soprattutto per gli anni successivi al 1458, il quadro di una grave carenza di questo combustibile<sup>(93)</sup>, insieme ad una parziale consapevolezza delle cause che l'avevano provocata (la riduzione a campi di molti boschi)<sup>(94)</sup>, e soprattutto delle conseguenze che da essa erano già derivate: aumento eccessivo dei prezzi, frodi, difficoltà per i «*pauperes homines*» di procurarsi il combustibile con cui riscaldarsi durante l'inverno<sup>(95)</sup>. Quest'ultimo elemento sembra anzi ricorrere in modo quasi ossessivo, forse per il timore che potesse provocare malcontento e sommosse: come conseguenza della penuria di legna da ardere, infatti, non viene mai lamentata una difficoltà di approvvigionamento delle fornaci, che pure dovevano essere responsabili in buona parte della situazione, e richiedere un quantitativo di combustibile sicuramente superiore a quello consumato dai «*pauperes homines*» di Milano. L'approvvigionamento delle fornaci e la produzione dei laterizi spettavano infatti ai mercanti, sui quali ricadevano le sanzioni nel caso in cui non avessero ottemperato agli obblighi previsti dal contratto di appalto stipulato col duca<sup>(96)</sup>. All'Ufficio di Provvisione importava soltanto che a Milano ci fosse legna da ardere a sufficienza e ad un prezzo equo.

I provvedimenti presi dall'autorità pubblica per cercare di ovviare a questo stato di cose si possono ricondurre a tre linee fondamentali tutte miranti ad evitare una ulteriore lievitazione dei prezzi: 1) i reiterati tentativi di accordo con i mercanti; 2) il divieto assoluto a chiunque di effettuare mediazioni; 3) la proibizione di rivendere la legna giunta a Milano per via fluviale e di scaricare prima della vendita quella trasportata in città via terra.

Per quanto concerne il primo punto, i rapporti dell'Ufficio di Provvisione coi mercanti appaiono volti, da un lato ad evitare le frodi, dall'altro ad imporre un calmiera ai prezzi, infine a garantire la costante presenza in città di un quantitativo di legna da ardere sufficiente alle esigenze della popolazione. A questo proposito in particolare va ricordata la norma, più volte ribadita, che imponeva ai mercanti di avere sempre nei propri depositi una scorta di fascine secche da vendere presumibilmente al minuto<sup>(97)</sup>. A scongiurare frodi erano tese invece la prescrizione di non vendere a numero la legna che andava venduta

‘a misura’<sup>(98)</sup>, quella secondo la quale le fascine secche avrebbero dovuto pesare 18 libbre<sup>(99)</sup>, quella infine che vietava ai mercanti di mescolare legna di diverso tipo<sup>(100)</sup>. Per quanto riguarda poi la regolamentazione dei prezzi, oltre ai generici calmieri che imponevano tariffe determinate per ogni tipo e quantitativo di legna venduta<sup>(101)</sup>, peraltro con scarsi risultati<sup>(102)</sup>, veniva stabilita anche la possibilità per i mercanti di vendere le fascine di rovere al minuto «*in eorum curiis*» ad un prezzo (d. 9/11 ciascuna) leggermente superiore a quello di vendita all’ingrosso<sup>(103)</sup>. Era inoltre prevista sempre la consegna a casa del compratore<sup>(104)</sup>, almeno per quantitativi superiori alle 4 fascine<sup>(105)</sup>, se ciò non fosse avvenuto, il prezzo avrebbe dovuto essere diminuito di s. 8 il centinaio di fascine<sup>(106)</sup>. Particolarmente interessante appare poi la rigorosa regolamentazione della vendita al minuto, perchè, enumerando le diverse componenti sociali dalle quali era effettuata (mercanti, ma anche *revenditores e posterii*), ed il modo in cui avveniva<sup>(107)</sup>, offre uno spaccato vivace della vita quotidiana nella Milano quattrocentesca. La vendita delle singole fascine poteva essere effettuata, come accennato, dai mercanti «*in eorum curiis*»<sup>(108)</sup>, oppure, allo stesso prezzo (d. 9/11 per fascina), agli «*zoreti sive portatores euntes per civitatem*»<sup>(109)</sup>, che avrebbero provveduto a smerciare la legna di casa in casa; oppure ancora ai *posterii* che rivendevano al minuto la legna da ardere in luoghi fissi<sup>(110)</sup>. Questi ultimi, a loro volta, potevano rivenderla con un guadagno di non più di 2 denari per fascina<sup>(111)</sup>.

Veniva infine concesso ai mercanti che avevano le *curie* in città di vendere al minuto le fascine di quercia ad un denaro in più rispetto a coloro che avevano il deposito fuori città<sup>(112)</sup>. Ancora a proposito dei rapporti tra l’Ufficio di Provvisione ed i mercanti, bisogna sottolineare la volontà dell’autorità pubblica di dichiarare in continuazione il consenso della controparte ai provvedimenti presi. Così, i calmieri del 1458 e del 1464<sup>(113)</sup> furono imposti, affermavano il Vicario e i Dodici, «*habito prius multotiens colloquio cum maiori et saviori parte ipsorum mercatorum concurrentium amicabiliter et concorditer*»<sup>(114)</sup>, e «*auditis prius etiam per eos ipsos mercatores et eorum motivis et omnibus hiis que super hoc dicere voluerunt*»<sup>(115)</sup>. Ugualmente nel 1476 e nel 1489<sup>(116)</sup>, poiché i mercanti si lamentavano di non riuscire a rispettare le mete decretate dall’Ufficio di Provvisione e di non poter vendere senza frodi<sup>(117)</sup>, fu dapprima concesso loro l’aumento dei prezzi di vendita dei «*redondini ruporis*» (s. 52 il centenario), e dei «*redondini onizie*» (s. 48 il centenario)<sup>(118)</sup>, in un secondo momento vennero esortati a mettere per iscritto le loro richieste<sup>(119)</sup>. Esse giunsero quasi immediatamente<sup>(120)</sup>, ed il Vicario e i Dodici le esaudirono in buona parte. Stabilirono cioè che i forestieri, se non fossero riusciti a vendere la legna prima di scaricarla, dovessero sottostare alle norme alle quali erano soggetti i mercanti milanesi, sia che la vendessero al minuto, sia che la vendessero all’ingrosso<sup>(121)</sup>; concessero un leggero aumento per le fascine di quercia e di ontano<sup>(122)</sup>; permisero di tenere mescolati nei depositi dei mercanti i *redondini* di minor misura<sup>(123)</sup>; ridussero da 3 ad 1 lira a fascina la multa per chi avesse frodato sul peso<sup>(124)</sup>.

Infine, all’inizio del 1490<sup>(125)</sup>, data la penuria di fascine secche, fu concesso ai mercanti di legare insieme le fascine secche e quelle verdi.



Al proposito di evitare un aumento dei prezzi va ricondotto anche il divieto di effettuare mediazioni, a cui si è già accennato<sup>(126)</sup>. Allo stesso scopo era volta la proibizione ai mercanti ed ai rivenditori di acquistare per rivendere la legna da ardere giunta a Milano per via fluviale<sup>(127)</sup>, ed in seguito quella portata a Milano dai mercanti forestieri in genere, «*tam cum navibus quam cum plaustris*»<sup>(128)</sup>.

Connesso ai precedenti e con lo stesso fine era anche il terzo tipo di provvedimento ripetuto più volte dall'autorità pubblica: si trattava del divieto di scaricare prima di averla venduta la legna da ardere trasportata a Milano «*super plaustris aut equis*»<sup>(129)</sup>. Il motivo, come è detto esplicitamente in un documento del 1492<sup>(130)</sup>, era quello di evitare le incette, aventi come conseguenza un aggravio della penuria di legna da ardere, ed ulteriori aumenti di prezzo. Molti infatti avevano l'abitudine di scaricarla ed accumularla nelle loro 'poste', vendendola poi «*eo pretio che li pare, cossa che cade in grave metura de li poveri homini de questa cita*»<sup>(131)</sup>. Dal 1493 il provvedimento fu esteso anche alla legna detta 'forestiera' che arrivava in città per via fluviale, con l'obbligo di notifica all'Ufficio di Provvisione nel caso in cui, trascorsi tre giorni, non fosse stato possibile venderla senza scaricarla; il Vicario avrebbe quindi stabilito le modalità ed i prezzi di vendita<sup>(132)</sup>.

In questo caso l'Ufficio di Provvisione si dimostrava preoccupato anche «*de variis et diversis maliciis, fraudibus et inconvenientiis que in dies comittuntur in modis et formis vendendi eiuscemodi ligna, aliqua vice breviori longitudine, aliqua subtiliori debito et solito ac ordinato per publica ebdita modo, aliqua leviori pondere, aliqua sine pondere, et dulcia pro fortiis sive fortibus, et aliis diversis modis*»<sup>(133)</sup>. Per scongiurare il più possibile tali frodi, veniva anche prescritto ai *forasterii* di disporre la legna sulle navi in gruppi di uguale grandezza e lunghezza, in modo che gli acquirenti potessero rendersi ben conto di ciò che compravano<sup>(134)</sup>.

#### NOTE

<sup>(1)</sup> Sul commercio del legname: PH. BRAUNSTEIN, *De la montagne à Venise: les réseaux du bois au XVe siècle*, «Mélanges de l'école française de Rome», 100 (1988), pp. 761-798; E. ROVEDA, *I boschi nella pianura lombarda del '400*, «Studi Storici», 30 (1989), pp. 1013-1030; PH. BRAUNSTEIN, *Il cantiere del Duomo di Milano alla fine del XIV secolo: lo spazio, gli uomini e l'opera*, in *Ars et ratio. Dalla torre di Babele al ponte di Rialto*, Sellerio 1990, pp. 147-164; S. DELLA TORRE, I. GIUSTINA, *Documenti notarili per la storia del cantiere seicentesco*, in *La Ca' Granda di Milano. L'intervento conservativo sul cortile richiniano*, Milano 1993, pp. 109-125; P. BOUCHERON, *Le pouvoir de bâtir: urbanisme et politique ediltaire à Milan, XIV-XV siècles*, Rome, Ecole Française de Rome, 1998, *passim*. Più numerosi si sono rivelati invece i lavori su tali temi riferiti ad altre zone italiane ed europee. Per il legname si vedano in particolare gli atti del Convegno dell'Istituto Datini tenutosi nel 1995 (*L'uomo e la foresta (secc. XIII/ XVIII)*, a cura di S. CAVACIOCCHI, Firenze 1996), i numeri 49 (1982) e 86/87 (1994) della rivista «Quaderni Storici» e M. AGNOLETTI,

- E. TOGNOTTI, A. ZANZI SULLI, *Appunti per una storia del trasporto del legname in Val di Fiemme*, «Quaderni Storici», 62 (1986), pp. 491-504; K. OCCHI, *Boschi e mercanti. Traffici di legname tra la contea di Tirolo e la Repubblica di Venezia (secoli XVI-XVII)*, Bologna 2006. Sul legno in genere: *Civiltà del legno. Per una storia del legno come materia per costruire dall'antichità ad oggi*, a cura di P. GALLETI, Bologna 2004. Sul bosco e sul legname in genere: G. CHERUBINI, *Il bosco in Italia tra il XIII ed il XVI secolo*, in ID., *Il lavoro, la taverna, la strada. Scorci di Medioevo*, Napoli 1997, pp. 95-114.
- <sup>(2)</sup> *I Registri dell'Ufficio di Provvisione e dell'Ufficio dei sindaci sotto la dominazione viscontea*, a cura di C. SANTORO, Milano 1929, 16/128, 1433 nov. 30.
- <sup>(3)</sup> *Ibid.*, 15/31, 1407 nov. 22; 16/86, 1423 febb. 27; 16/128, 1433 nov. 30.
- <sup>(4)</sup> Archivio di Stato di Milano (ASMi), *Notarile*, G. Bonderio e T. Cesati, *passim*. A tale proposito gli statuti di Milano del 1396 affermavano: «*ligna de mensura sint et esse debeant brachiorum II et spane in longitudine ad minus ad brachium de lignamine....; item quod mensura lignorum levata sit brachiorum II in longitudine, tam de ante quam de retro*»: Archivio Storico Civico (ASC), *Statuta Mediolani 1396*, Antonius Suardus 1480, f. 170 r.).
- <sup>(5)</sup> 1 libbra grossa = kg.0,7625; 1 fascina= 18 libbre grosse= kg.13,72 (L. CHIAPPA MAURI, *Le merci di Lombardia. Le produzioni agricole e agroalimentari*, in *Commercio in Lombardia*, a cura di G. TABORELLI, Milano 1986, I, p. 142); 1 centenario o fasso milanese = kg.76,25 (ROVEDA, *I boschi*, cit. n. 1, p. 1026). Nei documenti riguardanti il legname si parla però di centinaia di fascine, cioè di gruppi di 100 fascine del peso di 18 libbre grosse ciascuna se secche e 22 libbre grosse ciascuna se verdi (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim* e CHIAPPA MAURI, *Le merci di Lombardia*, cit., p. 142) Un centenario dovrebbe perciò corrispondere in questo caso a q. 13,72 (nel caso delle fascine di 18 libbre) o a q. 16,77.
- <sup>(6)</sup> Questi tipi di legname sono menzionati sia nei documenti notarili, sia nelle delibere dell'Ufficio di Provvisione (ASC, *Dicasteri*, cart. 219).
- <sup>(7)</sup> Ontano = *onitia*, dal milanese *oniscia* (F. CHERUBINI, *Vocabolario milanese-italiano*, Milano 1839 [rist. anast. Milano 1968]); pioppo=pobbia (*ibid.*)
- <sup>(8)</sup> In latino medioevale *pizium* o *pezium* (ASMi, *Notarile*, *passim*).
- <sup>(9)</sup> L.B. ALBERTI, *L'Architettura*, trad. di G. Orlandi, Milano, 1989, p. 64 ss.
- <sup>(10)</sup> A. AVERLINO detto il FILARETE, *Trattato di architettura*, testo a c. di A.M. FINOLI, intr. e note a cura di L. GRASSI, Milano 1972, p. 79: «*ecci ancora un'altra spezie di legname il quale si chiama pesce, e pure fa ancora lui licore il quale si chiama trementina. Questo non è così forte legname, ma pure se n'adopera assai a fare asse e tavole e molti altri lavori*». In base a queste caratteristiche, potrebbe trattarsi del peccio o abete rosso, oppure del pino selvatico che da Plinio e da Virgilio era appunto designato col termine *picea* (F. CALONGHI, *Dizionario della lingua latina*, Torino 1951; L. FENAROLI, *Guida agli alberi d'Italia*, Firenze 1989).
- <sup>(11)</sup> ALBERTI, *L'Architettura*, cit. n. 9, pp. 64-65; AVERLINO, *Trattato*, cit. n. 10, pp. 78-79.
- <sup>(12)</sup> Si tratta sia dei rogiti notarili, sia delle delibere dell'Ufficio di Provvisione (ASC, *Dicasteri*, cart. 219).
- <sup>(13)</sup> Nei rogiti notarili sono designate talora come «*gatine a focho*».
- <sup>(14)</sup> Le fascine potevano essere di rovere, ontano o pioppo (*I registri dell'Ufficio di Provvisione*, cit. n. 2; ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim*).
- <sup>(15)</sup> *Ibid.*, 16/190, 1447 dic.12.
- <sup>(16)</sup> Le fascine dovevano infatti pesare, secondo alcune prescrizioni dell'Ufficio di Provvisione, 18

- libbre grosse, cioè kg.13,72, ciascuna (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim*); un'altra delibera parla invece di *gatine* secche del peso di 6 libbre per fascina (*I registri dell'Ufficio di Provvisione*, cit. n. 2, 16/190, 1447 di c. 12).
- <sup>(17)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1452 febb. 5; cart. 964, 1453 magg. 3; cart. 971, 1463 apr. 23; cart. 971, 1464 mar. 22; cart. 973, 1467 febb. 7; cart. 1478, 1471 dic. 13. Si veda inoltre il tariffario dei navaroli riportato in appendice (ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1453 febb. 12).
- <sup>(18)</sup> ASMi, *Notarile*, G. Bonderio e T. Cesati, *passim*; ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim*.
- <sup>(19)</sup> Il termine *gatine* da solo è utilizzato soprattutto nei rogiti notarili.
- <sup>(20)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1458 magg. 10 e 1458 magg. 18.
- <sup>(21)</sup> *Redondonus* o *redondinus*: ASMi, *Notarile*, cart. 1472, 1462 apr. 9, 1462 ag. 16; cart. 1473, 1464 nov. 12, 1466 genn. 11, 1466 giu. 4, 1467 magg. 9; cart. 1477, 1470 sett. 12, 1471 genn. 2; cart. 1478, 1471 dic. 13, 1472 giu. 28.
- <sup>(22)</sup> CHIAPPA MAURI, *Le merci di Lombardia*, cit. n. 5, pp. 140-144. Il Cherubini definisce il termine *redondin* come “rondello”.
- <sup>(23)</sup> ALBERTI, *L'Architettura*, cit. n. 9, pp. 64-65; AVERLINO, *Trattato*, cit. n. 10, pp. 78-79.
- <sup>(24)</sup> *Cantilium* potrebbe derivare dal milanese *cantir*, cioè “legno lungo, tondo, diritto, per ponti da fabbriche (CHERUBINI, *Vocabolario*, cit. n. 7).
- <sup>(25)</sup> *I registri dell'Ufficio di Provvisione*, cit. n. 2; ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim*.
- <sup>(26)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 965, 1454 genn. 19 (Riale e Torrazza); cart. 1473, 1464 febb. 27 (Castel Novate).
- <sup>(27)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1463 giu. 17; cart. 1478, 1471 ott. 18.
- <sup>(28)</sup> Nei contratti per la locazione di navi si vietava talora di portarle nel Ticino, e si prevedeva che, in caso di naufragio, le spese fossero a carico del locatario.
- <sup>(29)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1463 genn. 21: Michele *de Cixate* prende in affitto una “*curia a lignis*” e 2 “*cassi domus*” sulla Darsena a £. 14 annue; 1463 genn. 11: Stefano *de Cixate* prende in locazione una “*curia magna*” larga 30 braccia, sulla Conca di Viarenna, a £. 22 s. 5 annui; 1464 magg. 23: locazione di una *curia* con *cassina* sulla Darsena a £. 5 per 6 mesi; cart. 1474, 1466 mar. 3, locazione di una *curia* nello stesso luogo «*quanta et quanto est sufficiens pro ponendo meddas duas lignorum*», a £. 9 annue; cart. 1475, 1467 febb. 4: locazione di una *curia* a porta Romana (p.R.) parrocchia, S. Nazaro in Brolo a s. 12 per ogni “*sgiapata lignorum*” scaricata; cart. 1476, 1468 apr. 26: Ambrogino *de Ferariis* q. Giovanni prende in affitto una *curia* a porta Ticinese (p.T.) parrocchia S. Lorenzo Maggiore *intus* per £. 32 annue; cart. 1479, 1472 nov. 16: locazione di una *curia* sulla Darsena a £. 14 annue.
- <sup>(30)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1463 giu. 17, 1466 giu. 4; cart. 1477, 1470 magg. 21; cart. 1478, 1471 ott. 18.
- <sup>(31)</sup> Risulta dal tariffario dei navaroli (ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1453 febb. 12), ma anche da tutti i *pacta* per il trasporto di legname reperiti nei rogiti notarili (ASMi, *Notarile*, G. Bonderio e T. Cesati, *passim*).
- <sup>(32)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1479, 1474 apr. 9.
- <sup>(33)</sup> Per l'organizzazione produttiva del settore si rimanda a: M.P. ZANOBONI, *Il commercio del legname e dei laterizi lungo il Naviglio Grande nella seconda metà del '400*, «Nuova Rivista Storica», LXXX, 1996, pp. 87-118, e in EAD., *Produzioni, commerci, lavoro femminile nella Milano del XV secolo*, Milano 1997.

- <sup>(34)</sup> Sulla produzione di calce : L. FIENI, *Le calce Lombarde. Produzione e mercati dal 1641 al 1805*, Firenze 2000.
- <sup>(35)</sup> AVERLINO cit. n. 10, p. 65. Per la costruzione di S.Maria delle Grazie, ad esempio, veniva utilizzata calce proveniente dalla Val Travaglia, nei pressi del Lago Maggiore (ASMi, *Notarile*, cart. 1477, 1468 genn. 26).
- <sup>(36)</sup> Sulla fornace di Cusago: BOUCHERON, *Pouvoir de bâtir*, cit. n. 1, pp. 482-483.
- <sup>(37)</sup> A Vigevano ben 1500 persone lavoravano nelle fornaci nel 1463 e la loro attività era ricercata e tenuta in grande considerazione in tutta Italia, fino al Regno di Napoli, e persino nel sud della Francia (BOUCHERON, *Pouvoir de bâtir*, cit. n. 1, pp. 487-488). Si veda anche: P. MAINONI, "Viglaebium opibus primum". *Uno sviluppo economico nel Quattrocento lombardo*, in *Meta-morfosi di un borgo. Vigevano in età visconteo-sforzesca*, a cura di G. CHITTOLINI, Milano 1992, pp. 193-266.
- <sup>(38)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1464 genn. 5. Il documento è stato trascritto per intero in ZANOSONI, *Il commercio del legname e dei laterizi*, cit. n. 33, pp. 77-78, 113-115.
- <sup>(39)</sup> Fornaci in cui si svolgeva la produzione dei *de Venzago*: Fagnano, pieve di Rosate (ASMi, *Notarile*, cart. 1470, 1454 magg. 20); Vermezzo, pieve di Rosate (cart. 965, 1455 febb. 25; cart. 1470, 1455 febb. 3, 1455 giu. 28, 1459 dic. 31); Abbiategrasso (cart. 1470, 1455 febb. 8). Fornaci in cui si svolgeva la produzione dei *de Cixate*: Abbiategrasso (cart. 964, 1452 apr. 14; cart. 1470, 1456 apr. 1, 1458 febb. 8; cart. 1471, 1459 febb. 10, 1459 febb. 20); Robecco, (cart. 1471, 1459 magg. 4); Magenta (cart. 1471, 1479 magg. 26); Ronchetto Inferiore (cart. 962, 1450 apr. 17); Lonate (cart. 1470, 1454 giu. 15).
- <sup>(40)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 962, 1450 apr. 17; cart. 963, 1451 apr. 23; cart. 966, 1455 febb. 25; cart. 1470, 1455 febb. 3; 1456 apr. 1; cart. 1471, 1459 genn. 20, 1459 apr. 14; 1459 magg. 4, 1459 dic. 31, 1461 genn. 28.
- <sup>(41)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 964, 1452 febb. 5; cart. 965, 1453 magg. 30, 1454 magg. 16; cart. 966, 1457 giu. 25; cart. 969, 1461 apr. 27, 1461 magg. 23; cart. 973, 1466 giu. 25; cart. 974, 1467 ott. 23; cart. 976, 1471 genn. 5; cart. 1470, 1455 dic. 18; cart. 1471, 1460 genn. 7, 1460 genn. 31; 1461 mar. 15, 1461 mar. 23, 1461 mar. 18, 1461 apr. 10; cart. 1472, 1462 ag. 16; cart. 1473, 1462 sett. 10, 1462 dic. 23, 1463 genn. 22, 1463 magg. 5, 1463 ag. 30, 1463 nov. 11, 1464 febb. 27, 1465 nov. 16; cart. 1475, 1467 febb. 18, 1467 magg. 9, 1467 magg. 27, 1468 nov. 18, 1469 giu. 19; cart. 1477, 1470 sett. 12 e *passim*.
- <sup>(42)</sup> Giovanni *de Cixate* f. Simone, ad esempio, prese in affitto dall'abate di S. Celso una fornace a Ronchetto Inferiore (ASMi, *Notarile*, cart. 962, 1450 apr. 17), e contemporaneamente (*ibid.*) un bosco di 125 pertiche situato accanto alla fornace. Sempre nello stesso giorno (*ibid.*) si accordò con Antonio *de Ruschonibus* e Ambrogio *de Lambro* perché andassero a lavorare, l'estate successiva, come salariati, nella fornace da lui presa in locazione. Un anno dopo Antonio *de Ruschonibus* promise al *de Cixate* che avrebbe lavorato, con le stesse modalità, ma con salario inferiore (s. 30 d. 6 anziché s. 34 il migliaia di mattoni), nella fornace di Mirasole (cart. 963, 1451 apr. 23). In entrambi i casi Antonio risulta indebitato con Giovanni.
- <sup>(43)</sup> Una società di questo tipo fu stipulata ad esempio tra Michele *de Cixate* q. Simone, il mercante di legname Donato *de Bebulcho*, Maffeo *de Magistris* q. Giacomo ed il tintore Zanino *de Henrigonibus*, per lo sfruttamento di un bosco sito a Borgomanero. I quattro, che avevano preso in precedenza accordi orali con gli *agentes* del comune di Borgomanero, stabilirono che Zanino avrebbe provveduto al taglio ed al trasporto, mentre gli altri tre soci avrebbero versato un anticipo per le prime spese (cart. 1472, 1462 ott. 2).

- <sup>(44)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1452 febb. 5; cart. 964, 1453 apr. 6, 1453 magg. 3; cart. 971, 1463 apr. 23; cart. 971, 1464 mar. 22; cart. 973, 1467 febb. 7; cart. 1478, 1471 dic. 13.
- <sup>(45)</sup> La legna da ardere viene di solito designata come *gatina* (ASMi, *Notarile*, G. Bonderio e T. Cesati, *passim*). Si veda il paragrafo relativo al legname.
- <sup>(46)</sup> Per la costruzione dell’Ospedale Maggiore furono allestite tre fornaci sul luogo (S. RIGHINI PONTICELLI, A. DI SILVESTRO, *L’Ospedale Maggiore dalla seconda metà del ‘400 all’inizio del ‘600*, in *La Ca’ Granda di Milano*, cit. n. 1), ma molto più numerose erano quelle che operavano fuori città, come si è accennato, soprattutto lungo il Naviglio Grande. Le fornaci di Vermezzo, Albairate e Fallaveccchia rifornivano il cantiere dell’Ospedale ancora nel Seicento, come è stato rilevato attraverso l’analisi del «mastro Carcano» (DELLA TORRE, GIUSTINA, *Documenti notarili*, cit. n. 1, pp. 109-125).
- <sup>(47)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1472, 1461 mar. 15: Gregorio *de Squassis* q. Giovanni si impegna a consegnare a Stefano, «*super rippam et seu sostam Hospitali Magni Mediolani, et ad dictum Hospitallem, centenaria milletregentumtriginta gatarum*» a s. 18 il *centenarium*, da scaricare a spese di Gregorio; 1461 mar. 23.
- <sup>(48)</sup> *Ibid.*
- <sup>(49)</sup> E. Roveda ricorda ad esempio, una società stipulata nel 1492 tra Giacomo *de Campo* e Giovanni Pozzobonelli per lo sfruttamento del bosco di Villoreggio appartenente al conte Francesco Torelli: il legname era stato acquistato per £. 3200 dal Pozzobonelli che aveva poi assunto come socio il *de Campo*. Quest’ultimo era partecipe per un terzo dei guadagni, e avrebbe dovuto provvedere a far tagliare, carreggiare e vendere il legname (ROVEDA, *I boschi*, cit. n.1).
- <sup>(50)</sup> *Roncare* = tagliare (*ibid.*).
- <sup>(51)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1474, 1464 ott. 19: i mercante Donato *de Bebulcho* ed il suo socio si impegnano a pagare “*carizatores qui carezabunt et carezium*”.
- <sup>(52)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 964, 1453 febb. 8.
- <sup>(53)</sup> *Ibid.* Sui metodi di trasporto del legname via terra: AGNOLETTI, TOGNOTTI, ZANZI SULLI, *Appunti per una storia*, cit. n. 1.
- <sup>(54)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 964, 1453 apr. 6, 1453 magg. 3; cart. 968, 1458 nov. 27: Pietro *de Marinonis* richiede il trasporto a Giovanni *de Aliate* e Antonio *de Banfis* con 2 *naves*; nel 1460 (cart. 968, 1460 genn. 19) Domenico cedette al fratello la restante legna del “bosco della lavandaia” a lui spettante. Nel 1463 troviamo Pietro *de Marinonis* ed il fratello Ambrogio ancora impegnati nel commercio del legname (cart. 971, 1463 mar. 15, 1463 apr. 23, 1463 apr. 30), Domenico risulta invece «*incantator datii cathene seu reperationis Navigii*» (cart. 970, 1461 nov. 27).
- <sup>(55)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 973, 1466 febb. 18; cart. 974, 1467 ott. 23: si tratta della fornace di S. Cristoforo.
- <sup>(56)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1475, 1466 ag. 23; 1466 nov. 7; cart. 975, 1469 mar. 13.
- <sup>(57)</sup> Giovanni *de Vedano* f. Guidolo, abitante a Cuggiono, bosco «*de la Braida*» a Galliate (ASMi, *Notarile*, cart. 968, 1458 ott. 7). Ugualmente, come già accennato, Ambrogio *de Marinonis*, fratello di Pietro, acquistò legname già tagliato da Giovanni *de Mandello* q. Francesco, impegnandosi a farlo trasportare (cart. 1474, 1465 ott. 12).
- <sup>(58)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 971, 1463 dic. 9.
- <sup>(59)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1453 febb. 12 (il documento è stato trascritto in appendice): «*primo quod nullus navarolus ex predictis non possit nec debeat conducere aliqua ligna pro minori pretio infrascripto*», pena la multa di £. 10 per ogni viaggio.

- <sup>(60)</sup> *Ibid.*: «*Item pacto quod, si aliquis predictorum navarolorum habere deberet et seu contingeret aliquam quantitatem denariorum ab aliquo merchatore, quod aliter nec alii possint nec debeant ire ad laborandum cum dicto merchatore debitore si notificatum fuerit ante quam ei satisfactum fuerit de dicta sua mercede et credito, sub predicta pena...*».
- <sup>(61)</sup> Si trattava in particolare dei tessitori di lana, dei follatori di berretti, dei traversatori e dei filatori di seta. A tale proposito si rimanda a M.P. ZANOBONI, *Artigiani, imprenditori, mercanti. Organizzazione del lavoro e conflitti sociali nella Milano sforzesca (1450-1476)*, Firenze 1996.
- <sup>(62)</sup> *I registri delle lettere ducali del periodo sforzesco*, a cura di C. SANTORO, 1/132, 1452 nov. 23.
- <sup>(63)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 966, 1455 magg. 13: Passolo *de Bebulcho* vende al mercante Giacomo *de Campo* 500 centenari di *gatine*; cart. 1470, 1455 giu. 11: acquista legna a s. 43 il centenario; cart. 967, 1457 febb. 18: nomina un procuratore per la vendita del legname che si trovava nella grangia di Morimondo; cart. 967, 1457 magg. 7: acquista 200 centenari di *fassine* e *reperate* e 300 centenari di *gatine in meda* a Corsico, oltre a 100 centenari di *regondini* e 100 di *fassine* già *in navi*, pagando subito £. 400; cart. 1470, 1455 giu. 11: acquista legname; cart. 966, 1455 magg. 13: vende legname; cart. 1471, 1459 genn. 20: vende legna per £. 150.
- <sup>(64)</sup> Donato *de Bebulcho* f. Passolo, nel 1459 acquistò legname dall'abbazia di Morimondo (E. ROVEDA, *I boschi nella pianura lombarda del '400*, «Studi Storici», 30, 1989, pp. 1013-1030); il 2 ottobre 1462 costituì una società col tintore Zanino *de Henrignonibus* q. Merzino, col mercante di laterizi Michele *de Cixate* f. Simone e con Maffeo *de Magistris* q. Giacomo per lo sfruttamento di un bosco a Borgomanero (ASMi, *Notarile*, cart. 1472): i soci, che avevano acquistato insieme il bosco dal comune di Borgomanero, si impegnarono a fornire degli anticipi a Zanino che avrebbe provveduto a far tagliare il bosco e far trasportare il legname; guadagni e perdite sarebbero stati divisi in parti uguali tra i quattro soci. Il 15 marzo 1463 (cart.971) prese in affitto dal mercante Pietro *de Marinonis* q. Nicola una *curia* presso S. Lorenzo ed una sosta sita «*in fossa civitatis Mediolani iuxta dictam curiam*», confinante con la sosta dei *de Venzago* e con quella di Cristoforo *de Molteno*; il 19 ottobre 1464 (cart. 1474), insieme al 'navarolo' Giovan Pietro *de Manzolis* q. Lorenzo (di cui si dirà più oltre), Donato si impegnò a consegnare a Giovanni *de Comitibus* e a Martino *de Lissis* tutte le fascine tagliate nel bosco di Rovagnasco a £. 40 grosse il centenario: Donato e G. Pietro avrebbero provveduto al taglio e a far *caezzare* il legname.
- <sup>(65)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 971, 1463 apr. 23: navarolo = G. Pietro *de Manzolis*, tariffa per il trasporto fino a Milano dal tratto compreso fra il ponte di Padregnano e Cuggiono: s. 7 le *reperate* e s. 3 e mezzo le *gatine*, anziché s. 9 e s. 4 e mezzo previsti dal tariffario; cart. 1474, 1465 sett. 17: navarolo Ambrogio *de Udrugio*, fratello del navarolo Ardighino aderente al tariffario, tratto Boffalora-Milano, per le *gatine* s. 3 o s. 3 d. 6 (a seconda che fossero scaricate «*in burgis Mediolani*» o «*in fossato Mediolani*»), invece dei s. 4 previsti dal tariffario.
- <sup>(66)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 964, 1453 magg. 3: i navaroli erano Antonio *de Banfis* e Giovanni *de Aliate*, entrambi aderenti all'accordo del 12 febbraio 1453.
- <sup>(67)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 968, 1468 nov. 27: da Turbigio a Milano: s. 8 il centenario le *reperate* e s. 4 le *gatine*, invece di s. 10 e s. 5; per il tratto compreso tra Boffalora e Robecco, fino a Milano: s. 6 le *reperate* e s. 3 le *gatine*, invece di s. 8 e s. 4.
- <sup>(68)</sup> ASMi, *Notarile*, G. Bonderio e T. Cesati, *passim*; il carico dei laterizi o del legname sui barconi era di solito di competenza di chi produceva il materiale edilizio e di chi organizzava il taglio del bosco, come dimostra l'obbligo, che ricorre in tutti i documenti, di consegnare tali merci «onerate in navi» (o «in navi») presso il luogo di produzione. Ugualmente lo scarico dei barconi spettava ai mercanti che avevano commissionato la fornitura: ciò è detto molto chiaramente in un rogito per il

trasporto di legname da Oleggio a Milano: il navarolo non era tenuto allo scarico del barcone, onere di cui si incaricava il mercante, impegnandosi ad assoverlo nel minor tempo possibile (cart. 1479, 1474 apr. 9).

- <sup>(69)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 975, 1468 ag. 1: si trattava di: Donato *de Breno* f. Zino, G. Antonio *de Peraxosiis* q. Nicola, Donato *de Putheo* q. Arasmino, Martino *de Turbaxio* q. Pietro, Taddeo *Gari-boldus* q. Giorgio, Leonardo *de Baldironibus* q. Riccardo, Cristoforo *de Banfis* q. Giovanni.
- <sup>(70)</sup> Per altri tentativi di questo genere: ZANOBNONI, *Artigiani*, cit. n. 61; EAD., *I Salarati nel medioevo*, “*Guadagnando bene e lealmente il proprio compenso fino al calar del sole*”, con introduzione di F. Franceschi e M.S. Mazzi, Ferrara 2009 (Collana “L’altra storia/Medioevo – manuali” diretta da Maria Serena Mazzi: [www.nuovecarte.net](http://www.nuovecarte.net)).
- <sup>(71)</sup> Si trattava probabilmente della vendita al minuto a privati cittadini, in quanto lo smercio di grandi quantitativi di legname per le fornaci o per uso edilizio sembrerebbe avvenire di solito con accordi che precedevano il taglio del bosco, data la necessità di trasportare il legname direttamente nel luogo in cui veniva utilizzato. Nulla impedisce comunque che i primi abbozzamenti tra i mercanti di legname, quelli di laterizi, i gestori di fornaci, e forse anche i proprietari dei boschi, fossero mediati in questi luoghi, da queste stesse persone.
- <sup>(72)</sup> *I registri delle Lettere Ducali*, cit. n. 62, 4/11, 1477 giu. 30: si trattava di G. Antonio *de Peraxosiis*, Nicolò *de Palantia*, Cristoforo *de Banfis*, Cristoforo *de Romanono*, Bartolino *de Canobio*, Donato *de Porcis* (o *de Putheo*?), Riccardino *Baldirono*, G. Antonio Baroldo, Negro *de la Mota*.
- <sup>(73)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, v. I, 1469 dic. 4.
- <sup>(74)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, vol. I, 1488 giu. 28: «*et quod nemini liceat ligna ab igne alicuius generis marossare, sub pena ducatorum decem pro qualibet vice*».
- <sup>(75)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, vol. I, 1490 genn. 28: assoluzione di Cristoforo *Lanzonus*, «*numerator lignorum*», scoperto a fare da mediatore. A tale proposito si veda anche oltre.
- <sup>(76)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1464 genn. 5: accordo tra Rodolfo *de Rusperego* ed il «commissario sopra li laborerii ducali» Bartolomeo da Cremona, per la fornitura dei laterizi necessari al castello. La consegna dei laterizi sarebbe avvenuta di mese in mese, a partire dal 1 maggio 1464 per un anno, presso il «pallo de la sosta del castello de Mediolano, o vero altrove...». Il documento è stato trascritto per intero in ZANOBNONI, *Il commercio del legname e dei laterizi* cit. n. 33, pp. 113-115.
- <sup>(77)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1472, 1461 mar. 15 e 1461 mar. 23: Gregorio *de Squassis* q. Giovanni si impegna a consegnare a Stefano *de Cixate* q. Giovanni, «*super rippam et seu sostam Hospitali Magni Mediolani, et ad dictum Hospitallem, centenaria milletregentumtriginta gatarum*» a s. 18 il *centenarium*, da scaricare a spese di Gregorio che avrebbe provveduto a far tagliare un bosco di sua proprietà; la sosta si trovava a porta Romana, parrocchia S.Nazaro in Brolo.
- <sup>(78)</sup> RIGHINI PONTICELLI, DI SILVESTRO, *L’Ospedale Maggiore*, cit. n. 46. Molto più numerose erano però le fornaci che operavano fuori città, come si è accennato, soprattutto lungo il Naviglio Grande. Quelle di Vermezzo, Albairate e Fallavecchia rifornivano il cantiere dell’Ospedale ancora nel ‘600, come è stato rilevato attraverso l’analisi del «mastro Carcano» (DELLA TORRE, GIUSTINA, *Documenti notarili per la storia del cantiere seicentesco*, *ibid.*, pp. 109-125).
- <sup>(79)</sup> Soste dei *de Venzago* e *de Cixate* : ASMi, *Notarile*, cart. 963, 1452 febb. 5; cart. 964, 1453 apr. 6, 1453 magg. 3; cart. 971, 1463 apr. 23; cart. 971, 1464 mar. 22; cart. 973, 1467 febb. 7; cart. 1478, 1471 dic. 13.
- <sup>(80)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 973, 1467 giugno 9: spazio per lo scarico del materiale («*curia seu sosta*»).
- <sup>(81)</sup> Sull’aumento dei prezzi del legname in quest’epoca ZANOBNONI, *Il commercio del legname*, cit. n. 33.

- <sup>(82)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1463 gennaio 11: *curia magna* larga 30 braccia, presso la conca di Viarenna; cart. 1474, 1466 marzo 3: *curia* sufficiente a due cataste di legna; ASMi, *Notarile*, cart. 973, 1467 giugno 9.
- <sup>(83)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1473, 1463 gennaio 21, 1464 maggio 23; cart. 973, 1467 giugno 9; cart. 1479, 1472 novembre 16.
- <sup>(84)</sup> ASMi, *Rogiti Camerali*, cart. 370, 1455 gennaio 8; *Notarile*, cart. 1473, 1463 gennaio 21; cart. 973, 1467 giugno 9; cart. 1476, 1468 aprile 26.
- <sup>(85)</sup> ASMi, *Rogiti Camerali*, cart. 370, 1455 gennaio 8.
- <sup>(86)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1482, 1477 agosto 11: società tra Zanino *de Henrignonibus* q. Marzino, da una parte e Antonio *de Leucho* q. Giovanni e Giorgio *de Castoldis* q. Guido, dall'altra, «*pro arte tingendi fustaneos in collore baretini et nigri*». L'attività sarebbe stata esercitata «*in sosta in et sub cassina dicte soste dicti Zanini ... que cassina de presentis fit et hedificatur*».
- <sup>(87)</sup> ASMi, *Notarile*, cart. 1482, 1477 agosto 11: i soci d'opera Antonio e Giorgio avrebbero potuto «*ire ad accipiendum aquam in fosso Mediolani, et quod habeant in dicta sosta seu eius pertinentiis ius et modum extendendi petias et tenendi de lignis pro usu dicte artis et compagnie*».
- <sup>(88)</sup> ASMi, *Rogiti Camerali*, cart. 370, 1455 gennaio 8; *Notarile*, cart. 1480, 1474 agosto 19; BOUCHERON, *Pouvoir de bâtir*, cit. n. 1, p. 532; ID., *Milano e i suoi sobborghi: identità urbana e pratiche socio-economiche ai confini di uno spazio incerto (1400 ca-1550 ca)*, «Società e storia», XXIX, 2006, n.112, aprile-giugno, pp. 235-254, in particolare alle pp. 248-249.
- <sup>(89)</sup> ASMi, *Rogiti camerali*, cart. 370, 1455 genn. 8; *Notarile*, cart.1480, 1474 agosto 19: il duca dona ai fratelli Zanino ed Andrea *de Henrignonibus*, tintori e commercianti di legna, il diritto di fare una sosta «*in fosso civitatis Mediolani... in quodam spatio terre existens inter sostam Francisci de Pandulfis et torratiam Sancti Michaelis iuxta plateam monasterii abbacie Sancti Ambrosii, sostam unam ordine et forma quibus quamplures alie in dicto fosso constructe et edificate sunt*»; dona loro inoltre lo «*spatium terre in eo fosso esistente*» su cui realizzare la sosta. Per altri esempi: BOUCHERON, *Pouvoir de bâtir* cit. n. 1, p. 532-533; ID., *Milano e i suoi sobborghi* cit. n. 88, pp. 248-249.
- <sup>(90)</sup> ASMi, *Rogiti camerali*, cart. 370, 1455 genn. 8: Francesco Sforza aveva concesso ad Antonio *de Mozate* la facoltà di costruire una sosta presso porta Orientale «*ubi alias fuerat molandinum*», che si estenda fino alla seconda torretta della mura cittadine verso porta Tosa, per scaricare «*lateres, cuppi et legname, ibidem tenendi more mercantili*», e con la facoltà di costruire «*portam seu pusterlam in muro predicte civitatis prout habent alie soste*», purché non vengano danneggiate le mura della città. Ora i maestri delle entrate straordinarie investono in perpetuo Antonio *de Mozate* f. Parolo, porta Orientale (p.O.), parrocchia S. Babila, di detta pusterla e sosta da lui costruite, «*seu toto terreno*» da porta Orientale alla seconda torretta di porta Tosa, «*item de iure conducendi et conduci faciendi et possendi tenere et vendere ligna cuiuscumque manerey, lateres, cupos et medonzinos*» e qualunque altra cosa necessaria a detto esercizio. La sosta confina col «*terragium civitatis Mediolani*», la sosta di Marco da Parma, l'acqua del fossato cittadino, il fertilizio di porta Orientale. Il canone di affitto ammonta a £. 8 annue.
- <sup>(91)</sup> BOUCHERON, *Pouvoir de bâtir*, cit. n. 1, pp. 533-534.
- <sup>(92)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219.
- <sup>(93)</sup> Anche i Maestri delle Entrate, nel 1469, lamentavano una grave penuria di legname per gli abitanti del milanese, attribuendola all'esportazione attraverso il Po verso Mantova (ROVEDA, *I boschi*, cit. n. 1).
- <sup>(94)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1469 dic. 4: «*penuria ob buschorum depopulationem*»; 1476 apr. 30: «*quod ligna et buschi aliquantulum rarefacta sunt... et quod mercatores predicti nequeunt cum*



*lucro honesto ea vendere et dare secundum formam provisionis*"; 1489 dic. 2: "quod nemora multa sunt sive in pratis, sive in agris reducta, ex quo maxime rarefacta sunt"; 1490 genn. 25 e 26: «attento quod fassine sicche reperiuntur in parva quantitate...».

- <sup>(95)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1459 magg. 10; 1464 giu. 7: «intellectis lamentationibus et querellis coram eis (i Dodici di Provvisione) factis et que cottidie fiunt per cives Mediolani de mercatoribus habentibus ligna ad vendendum in civitate, suburbiis et Corporibus Sanctis Mediolani, ipsa vendere volentibus multo maiori et excessivo pretio quam conveniat et quam vendita fuit temporibus retroactis, et a seculo non auditis...», in grande dampnum et preiucium hominum Mediolani, et specialiter pauperum personarum...»; 1473 magg. 26: «animadvertentes ligna in presente vendita fuisse multo maiori pretio solito, nemoraque a certis annis citra multum reffecta esse...»; 1493 dic. 3: «conquerentibus multis et multis, ac quemadmodum personis infinitis, de caritudine nedum lignorum a focho que in civitate hac, ac suburbiis et Corporibus Sanctis venduntur...»; 1492 ott. 18: «pare pero che alcuni temerarii, et posponuto ogni reverentia et timore delli ordini, conducano a Mediolano legni de ogni factione, et quele descarecheno ad sua posta et vendeno eo pretio che li pare, cosa che cade in grave iactura de li poveri homini de questa cita». Le frodi sono invece elencate minuziosamente in un altro decreto dell'Ufficio di Provvisione (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1493 dic. 3), come si vedrà più oltre.
- <sup>(96)</sup> Si veda il contratto di appalto stipulato col duca da Rodolfo *de Rusperego*.
- <sup>(97)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1458 magg. 18; 1459 magg. 10; 1464 giu. 7.
- <sup>(98)</sup> *Ibid.* e ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1473 magg. 26. Gli Statuti di Milano del 1396 stabilivano, a proposito della *ligna de mensura* che: «*ligna de mensura sint et esse debeant brachiorum II et spane in longitudine ad minus ad brachium de lignamine...; item quod mensura lignorum levata sit brachiorum II in longitudine, tam de ante, quam de retro*» (*Statuta Mediolani*, 1396, *Mediolani, apud Paulum Suardum*, 1480, f. 170 r.).
- <sup>(99)</sup> *Ibid.*
- <sup>(100)</sup> Era vietato, ad esempio, mescolare legna di rovere con legna di ontano (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7).
- <sup>(101)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, *passim* e *I Registri dell'Ufficio di Provvisione*, cit. n. 2, *passim*.
- <sup>(102)</sup> Il prezzo della legna continuò infatti a salire vertiginosamente: basti l'esempio delle «*fassine quercoris seu ruporis reperate*» che costavano, compresa la consegna, £. 3 s. 16 il centenario nel 1455 (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1455 magg. 28), £. 4 s. 8 nel 1464 (*ibid.*, 1464 giu. 7), £. 5 nel 1469 (*ibid.*, 1469 dic. 4).
- <sup>(103)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7, 1469 dic. 4, 1473 magg. 26.
- <sup>(104)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1451 magg. 17, 1453 ag. 3, 1453 sett. 25, 1454 giu. 17, 1454 sett. 19, 1458 magg. 18, 1459 magg. 10, 1464 giu. 7, 1469 dic. 4, 1473 magg. 26.
- <sup>(105)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1473 magg. 26.
- <sup>(106)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7, 1473 magg. 26.
- <sup>(107)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7: si parla ad es. degli «*zoreti sive portatores euntes per civitatem*».
- <sup>(108)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7, 1469 dic. 4, 1473 magg. 26.
- <sup>(109)</sup> *Ibid.*
- <sup>(110)</sup> *Ibid.*
- <sup>(111)</sup> *Ibid.*: la formula non é propriamente questa, ma vengono fissate tariffe ben precise; la differenza tra il prezzo di vendita da parte del mercante e quello da parte del *posterius* é comunque, in tutti e tre i casi, di d. 2.

- <sup>(112)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1473 magg. 26.
- <sup>(113)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1458 magg. 18, 1464 giu. 7.
- <sup>(114)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1458 magg. 18.
- <sup>(115)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1464 giu. 7.
- <sup>(116)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1476 apr. 30, 1489 nov. 25.
- <sup>(117)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1476 apr. 30: «*quod ligna et buschi aliquantulum rarefacta sunt... et quod mercatores predicti nequeunt cum lucro honesto ea vendere et dare secundum formam provisionis*»; 1489 nov. 25: «*ventilatis et discussis quam pluribus super requisitione facta per mercatores lignorum conquerentes eos non posse stare provisioni lignorum que in presenti viget*».
- <sup>(118)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1476 apr. 30.
- <sup>(119)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1489 nov. 25.
- <sup>(120)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1489 dic. 2: i mercanti chiesero di essere trattati nello stesso modo dei forestieri; di poter vendere le fascine di legna di vario tipo a d. 13, e quelle di rovere a d. 14 ciascuna; di poter tenere nei loro depositi contemporaneamente «redondini mercanteschi» e «non merchanteschi», «forti» e «dolci»; l'annullamento degli ordini emanati nell'ultimo mese relativi all'aumento della multa per le frodi sul peso.
- <sup>(121)</sup> *Ibid.* Va sottolineato però che il legname portato dai mercanti forestieri prima di essere scaricato non sottostava alle norme né alle mete imposte dall'Ufficio di Provvisione (ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1488 giu. 28); vi sottostava invece una volta scaricato (*ibid.*).
- <sup>(122)</sup> *Ibid.*: fascine di quercia: d. 13; fascine di ontano e di legni dolci: d. 11; gli stessi tipi di fascine potevano essere vendute ad un denaro in più dai mercanti che avevano la *curia* «*intra foveam civitatis Mediolani*».
- <sup>(123)</sup> *Ibid.*
- <sup>(124)</sup> *Ibid.*
- <sup>(125)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1490 genn. 26.
- <sup>(126)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1488 giu. 28; si veda inoltre il paragrafo relativo agli scaricatori.
- <sup>(127)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1469 dic. 4.
- <sup>(128)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1488 giu. 28: «*nec valeant ipsi rivenditores se excusare quod emerint pro usu suo*».
- <sup>(129)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1469 dic. 4: «*quod non sit aliqua persona conducens et que in futurum conducet ligna super plaustis aut equis ad hanc civitatem Mediolani et suburbia que audeat nec presumat ea ligna ex et de ipsis plaustis et equis... exonerare nec exonerari facere, nisi prius venditis ipsis lignis et ad domos personarum illarum quibus vendiderunt dictam lignam conduxerint*»; 1489 dic. 2; 1492 ott. 18.
- <sup>(130)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1492 ott. 18, 1493 nov. 16.
- <sup>(131)</sup> *Ibid.*
- <sup>(132)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1493 dic. 3: «*Providerunt, statuerunt et ordinarunt quod quicumque conducentes seu conduci fatientes ligna que foresteria appellantur, in navibus sive naviculis, et que dicuntur posse vendi sine forma alicuius provisionis, sed solum ad libitum vendentium et ementium, amodo in antea talia ligna vendidisse antequam ea ex navibus ipsis extrahantur et reponantur*».
- <sup>(133)</sup> ASC, *Dicasteri*, cart. 219, 1493 dic. 3.
- <sup>(134)</sup> *Ibid.*

---

# Esempi di tutela della scultura lignea: la bottega dei Gritti

Ilaria De Palma

**B**enché in Lombardia episodi significativi di conservazione della scultura lignea si siano verificati fin dalla fine del XIX secolo, alcuni studiosi sono concordi nell'individuare proprio negli anni Settanta del Novecento l'inizio di un lavoro sistematico di tutela<sup>(1)</sup>, a conferma di come la fortuna critica di una certa tipologia di opere vada di pari passo con gli interventi di conservazione condotti su di esse<sup>(2)</sup>.

Una trattazione sulla scultura lignea non può quindi prescindere dal progredire degli studi su quest'ultima. In Lombardia vi furono tre momenti importanti per la fortuna critica della scultura lignea: il primo fu la mostra inaugurata il 3 aprile 1976 alla Pinacoteca di Brera che ospitò due opere appena restaurate, il *Crocifisso* della chiesa parrocchiale di Santa Maria Maggiore di Sondalo (Sondrio) e il *San Grato* dell'Oratorio di Vendrogno (Como). Il secondo momento fu la mostra "Restaurati da voi" allestita al Museo Poldi Pezzoli (25 giugno-10 settembre 1981), in cui si presentò il restauro di diverse sculture tra cui il rilievo raffigurante il *Matrimonio della Vergine* di Giovanni Angelo Del Maino<sup>(3)</sup>. Da questi due episodi presero avvio diversi studi sulla scultura lignea lombarda poiché, forse per la prima volta, veniva considerata per la sua qualità. L'evento del 1976, inoltre, fu importantissimo anche per la storia della tutela: nei cinque fogli ciclostilati costituenti il catalogo, prima del testo storico-artistico, Maria Teresa Binaghi Olivari e Paolo Venturoli collocarono la relazione dell'intervento di restauro<sup>(4)</sup>.

Vi è, a parer mio, un altro momento importante: nel 1981 a Bergamo si tenne una mostra intitolata "Per una politica dei Beni Culturali: restauri 1961-1981". Il relativo catalogo<sup>(5)</sup> diede il via ad una serie di pubblicazioni aventi per oggetto le attività di tutela promosse dalla Provincia di Bergamo<sup>(6)</sup>. In esso vennero presentati numerosi restauri di sculture lignee tra cui lo splendido *Presepe* di Giovanni Angelo Del Maino, conservato nella Basilica di San Martino a Treviglio.

In tutte e tre le esposizioni venne coinvolta la bottega che già da oltre quindici anni lavorava sotto la direzione della Soprintendenza nel restauro di manufatti lignei: i Gritti di Bergamo.

La bottega dei Gritti nacque all'inizio del Novecento ad opera di Lorenzo Gritti. Da quattro generazioni essa vede impiegati membri della famiglia che, nel tempo, ne hanno

modificato l'attività trasformando una bottega artigianale in cui venivano prodotti manufatti lignei di alto livello qualitativo in un laboratorio di restauro di consolidata e affermata esperienza.

Tale passaggio avvenne nel 1958 quando il figlio di Lorenzo, lo scultore Angelo Gritti, coadiuvato dal proprio figlio Eugenio, accettò di effettuare una serie di restauri promossi dall'amministrazione provinciale di Bergamo e diretti dalla Soprintendenza alle Gallerie di Milano. Negli anni Sessanta la Soprintendenza contattò Angelo Gritti proprio in considerazione del fatto che il restauro delle sculture lignee costituiva un terreno ancora inesplorato e privo di teorie di riferimento. La disponibilità di Angelo e del figlio Eugenio a mettere a disposizione le loro conoscenze tecniche e ad essere guidati in scelte, che, fino a qualche anno prima, competevano solo all'artista-artigiano, fu il fattore che permise alla bottega di fare il suo ingresso nel campo della conservazione. Angelo si era già occupato di restauro anche prima del 1958, interpellato dalla famiglia di doratori Dossena<sup>(7)</sup> che in occasione della sistemazione di statue, altari, arredi liturgici, spesso gli avevano affidato i lavori più propriamente di " falegnameria". Essendo Angelo uno degli scultori di arte sacra più stimati della zona, godeva della piena fiducia dei parroci. Di questi restauri, volti principalmente a ripristinare la funzione d'uso dei manufatti, non rimane documentazione; consistettero per lo più in sistemazioni delle carpenterie e in rifacimenti di parti mancanti dorate e dipinte dai Dossena.

Dal 1958 alla metà degli anni Settanta la Provincia di Bergamo – caso unico in Italia – finanziò (o co-finanziò) l'80% dei lavori eseguiti dai Gritti e diretti dalla Soprintendenza milanese<sup>(8)</sup>, i cui funzionari Franco Mazzini, Angela Ottino Della Chiesa, Stella Matalon e Rosalba Tardito permisero quel felice incontro tra chi possedeva le competenze tecniche per intervenire su un'opera lignea e chi le conoscenze teoriche per effettuare un restauro rispettoso dell'opera d'arte e della sua storia. Nei primi quindici anni i Gritti si occuparono di differenti tipologie di manufatti lignei, dai cori agli altari, dalle sculture lignee policrome ai mobili da sacrestia. Le diverse problematiche che ogni opera portava con sé misero restauratori e studiosi di fronte a scelte che, oltre a creare un bagaglio di esperienze da cui attingere per la costituzione di una metodologia di intervento, contribuirono ad aprire la strada ai fortunati restauri degli anni Settanta che videro come protagonista, insieme ai Gritti, la nuova generazione di ispettori: Sandra Maspero, Paolo Venturoli<sup>(9)</sup> e Maria Teresa Binaghi Olivari.

Come si è visto, in quel periodo in Lombardia i restauri di scultura lignea finanziati dallo Stato furono molto frequenti. Parallelamente essa fu oggetto di studi sistematici i cui esiti sfociarono, all'inizio del decennio successivo, nel momento più importante di conoscenza critica: la mostra "Zenale e Leonardo" allestita al Museo Poldi Pezzoli<sup>(10)</sup>. Appare evidente, quindi, l'importanza che ha avuto la bottega dei Gritti negli anni cruciali degli studi sulla scultura lignea lombarda: i preziosi dati tecnici che gli storici acquisivano da Eugenio durante i lavori contribuirono ad alimentare l'interesse verso questa tipologia di opere<sup>(11)</sup>.

La bottega, ad oggi, conta più di cinquecento interventi su manufatti situati soprattutto in Lombardia e Piemonte e con datazioni che vanno dal XII al XX secolo. L'attività di

Eugenio Gritti, dal 1988 affiancato stabilmente dal figlio Luciano, è di grande interesse perché permette di ricavare utili informazioni sul modo di restaurare il legno negli ultimi cinquant'anni in Lombardia, dal momento che gli studi, fino ad ora, si sono rivolti soprattutto all'ambito toscano<sup>(12)</sup>.

Gli interventi sulle sculture lignee spesso si presentano complessi poiché, in virtù dei materiali costitutivi di queste ultime, durante il restauro devono essere affrontate le problematiche caratteristiche della pittura su tavola e quelle della scultura in generale.

Più che altri manufatti artistici, inoltre, le sculture policrome furono soggette a periodiche manutenzioni, consistenti talvolta in veri e propri rifacimenti – spesso di livello mediocre e in grado di svilire l'opera – non solo del colore ma anche della plastica, per il fatto di essere oggetti di devozione continua. La stessa bottega dei Gritti, prima di iniziare a lavorare sotto la direzione scientifica della Soprintendenza di Milano, fu interpellata in più occasioni dai parroci per la “sistemazione” delle statue affinché fosse ripristinata la loro funzione liturgica.

Andrea Fedeli, in un *excursus* sul restauro della scultura lignea dal 1970 ad oggi, fa coincidere la fine di questo *modus operandi* con l'avvento della *Carta del Restauro 1972*<sup>(13)</sup>. Eugenio Gritti ricorda invece come durante i primi interventi diretti da Mazzini e dalla Ottino Della Chiesa, all'inizio degli anni Sessanta, il dibattito sul metodo più corretto per intervenire sulle opere nel rispetto della loro storia fosse già in corso: la norma prevedeva la rimozione di tutti i restauri che non fossero coevi all'opera, in nome della ricerca dell'aspetto originale. Le integrazioni plastiche, frutto di interventi precedenti, venivano sistematicamente eliminate e sostituite solo nel caso in cui avessero avuto un'importante funzione statica. Questa tendenza progressivamente si ammorbidì: integrazioni plastiche divennero sempre più frequenti purché riconoscibili, allo scopo di restituire l'“unità potenziale dell'opera”. Un altro aspetto affrontato nel dibattito degli anni Sessanta fu la problematica relativa alla pellicola pittorica e in particolar modo la presenza di ridipinture. Tale questione, ancora oggi, rende l'intervento più difficile ma estremamente affascinante per restauratori e storici dell'arte, i quali individuano nella pulitura una delle fasi fondamentali del restauro.

Proprio in occasione di un'importantissima pulitura eseguita da Eugenio Gritti nel 1978, Venturoli parlò di un “restauro rivelatore” che permise di scoprire la bellezza della *Natività* attribuita al Maestro di Trognano (ora depositata dall'Azienda di Servizi alla Persona “Golgi-Redaelli” di Milano presso le Raccolte d'Arte Applicata del Castello Sforzesco della stessa città). L'intervento<sup>(14)</sup> sull'opera, eccezionalmente mai ridipinta, fu l'occasione per osservare la raffinatissima tecnica dell'oro graffito su un rilievo ligneo; si trattò di un caso fortunato in cui la presenza di policromie originali pressoché intatte permise agli storici di studiare le tecniche pittoriche antiche.

Nella maggior parte dei casi, invece, i funzionari di Soprintendenza e Eugenio Gritti si trovarono di fronte a sculture ridipinte più volte: in quelle circostanze uno dei nodi da sciogliere fu la scelta di asportare le varie sovracommissioni, costituenti parte della storia dell'opera, in nome della ricerca della policromia originale. Quasi sempre si cercò di far riaffio-

rare il colore originario, salvo i casi in cui questo fosse risultato scarso. Difficilmente i direttori dei lavori rischiarono di ritrovarsi un'opera pressoché completamente priva di policromia, partendo dal presupposto che le sculture lignee nacquero per essere dipinte: talvolta furono mantenute ridipinture antiche storicamente significative piuttosto che recuperare frammenti lacunosi di policromia originale. Cito ad esempio il restauro del *Compianto su Cristo morto* della bottega di Andrea Fantoni, sito nella chiesa dei Disciplini a Rovetta (Bergamo). I lavori, eseguiti da Eugenio Gritti, iniziarono nel 1983 sotto la direzione di Paolo Venturoli e finirono nel 1988 con Mariolina Olivari; dopo aver constatato la lacunosità della policromia originale mediante tasselli di pulitura, entrambi i funzionari decisero di fermarsi alla ridipintura ottocentesca.

Se la ricerca della policromia antica rappresenta una costante, l'approccio verso le lacune pittoriche è uno degli aspetti che maggiormente sono cambiati nel tempo, determinando una modificazione nei metodi di integrazione delle stesse. Inizialmente la preparazione a gesso, lasciata a vista dalle cadute di colore, era trattata in leggero sottotono: lacune troppo "vistose" rispetto al resto della policromia venivano attenuate per smorzare il contrasto spesso troppo evidente tra policromia e preparazione a gesso; le integrazioni, perfettamente riconoscibili ad una certa distanza, contribuivano alla ricostituzione dell' "unità" dell'opera, rimanendo ben distinte dalla pittura antica. La tendenza attuale è invece di integrare le lacune pittoriche con stesure che si avvicinino maggiormente per tonalità alla policromia originale; tali interventi sono riconoscibili da un occhio attento posto ad una distanza ravvicinata.

Si confrontino, ad esempio, il *San Giovanni* (FIG. 108) appartenente al gruppo della *Pietra dell'Unzione* della Pinacoteca civica di Varallo, restaurato tra il 1990 e il 1991<sup>(15)</sup> da Eugenio Gritti sotto la direzione di Paola Astrua, e il *San Giovanni* (FIG. 109) di un *Compianto su Cristo morto* conservata nella Diocesi di Novara, opera di Giovanni Angelo Del Maino restaurata nel 2005 da Gritti sotto la direzione di Marina Dell'Omo. Nel primo, le lacune pittoriche sono state ritoccate con velature a vernice di colore terra d'ombra naturale; nel secondo con velature a vernice di tonalità vicina a quella della policromia originale.

Progressivamente l'attenzione verso il ritocco pittorico delle sculture lignee è aumentata, tanto che l'intervento sulla policromia di queste ultime è stato inserito nel più ampio dibattito del restauro della pittura in generale. Viste e considerate le differenze tra scultura lignea dipinta e pittura su tavola, è lecito pensare di utilizzare tecniche caratteristiche del ritocco di opere bidimensionali – quali il rigatino, la selezione o astrazione cromatica, il puntinato, ecc. – su pitture nate e pensate per essere stese su un supporto a tre dimensioni? La questione è molto complessa e merita una trattazione più approfondita. Per comprenderne le diverse sfaccettature vorrei solo citare un recente intervento di Rita Chiara de Felice e di Laura Speranza, responsabile del settore Scultura Lignea presso l'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Quest'ultima lega in modo organico il problema del ritocco pittorico a quello dell'integrazione plastica<sup>(16)</sup>. Le sue riflessioni sono nate in occasione dell'intervento su una scultura lombarda: il *San Bernardino* proveniente dalla chiesa dei Disciplini di Clusone (Bergamo). Ultimata la pulitura si sono dovute integrare le cadute di colore e, contemporaneamente, mimetizzare le integrazioni plastiche rea-

lizzate con tassellature lignee. Dopo aver stuccato tutte le lacune con gesso e colla di coniglio, nelle zone in cui la mancanza si limitava alla preparazione e al colore è stata effettuata una velatura col metodo della selezione cromatica; mentre in quelle in cui la lacuna interessava anche il modellato, il ritocco è stato eseguito a puntinato per una migliore individuazione delle aree in cui il supporto non è originale<sup>(17)</sup>.

*La storia della bottega Gritti e la ricostruzione della sua attività nel campo del restauro sono state oggetto della mia tesi di specializzazione dal titolo La bottega bergamasca dei Gritti: Lorenzo, Angelo, Eugenio e Luciano, discussa nel maggio 2008 presso la Scuola di Specializzazione dell'Università Cattolica del Sacro Cuore di Milano (relatore: Mariolina Olivari; correlatore: Maria Grazia Albertini Ottolenghi). Il presente testo e la bibliografia relativa sono datati al dicembre 2008.*

#### NOTE

<sup>(1)</sup> Si vedano a questo proposito: S. SICOLI, *Per una storia della tutela in Valtellina e Valchiavenna tra Otto e Novecento: la conservazione delle sculture lignee*, in *Recuperi e restituzioni. Tesori nascosti dal territorio* (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte – Galleria Credito Valtellinese, 22 settembre-25 novembre 2006), Sondrio 2006, pp. 27-51, e M. OLIVARI, *Tutela e scultura lignea in Lomellina*, in *Sculture lignee a Vigevano e in Lomellina*, Vigevano 2007, pp. 132-144. La Sicoli si è rivolta agli interventi di tutela in Valtellina tra XIX e XX secolo, mentre la Olivari si è occupata della tutela moderna in Lomellina mostrando in particolare come, a partire dagli anni Settanta, l'attenzione degli storici dell'arte e del Ministero si sia rivolta soprattutto alle opere lignee quattro-cinquecentesche per diversi motivi, non ultimo il fatto che intorno ad esse iniziava a ruotare un forte interesse antiquariale.

<sup>(2)</sup> Nel suo studio sulla scultura lignea toscana medievale Alessandra Frosini ha affrontato la questione della fortuna critica del restauro del legno partendo dal presupposto che, essendo la pratica del restauro strettamente legata al pensiero estetico dell'epoca, il disinteresse dal punto di vista artistico e critico che per lungo tempo ha subito la statuaria lignea ha portato, come conseguenza, la sua dimenticanza nel campo della tutela (A. FROSINI, *Scultura lignea dipinta nella Toscana medievale*, San Casciano Val di Pesa 2005, p. 45). In questa sede, seguendo le indicazioni della Frosini, vorrei brevemente ripercorrere le principali trattazioni sul restauro per mostrare l'assenza di indicazioni inerenti gli interventi sulla scultura lignea. Tale assenza costituì uno dei motivi per cui la Soprintendenza di Berra negli anni Cinquanta si affidò a una bottega di artigiani e scultori del legno per il restauro delle sculture lignee dipinte.

Per tutta la seconda metà dell'Ottocento i manuali di restauro si rivolsero soprattutto alle opere pittoriche; i pochi accenni alla scultura riguardavano quella antica in marmo o in pietra, non in legno poiché quest'ultimo veniva considerato solamente come il materiale di supporto delle tavole dipinte (si vedano ad esempio: U. FORNI, *Manuale del pittore restauratore*, Firenze 1866; G. SECCO SUARDO, *Manuale ragionato per la parte meccanica dell'arte del restauratore dei dipinti*, Milano 1866. Il primo è rivolto principalmente alle opere pittoriche. Il secondo dimostra un approccio più scientifico e meno artigianale verso il restauro, ma prende in esame solo dipinti su tavola, su tela e su muro). Negli anni 1879-1882, l'opera di C. Conti *Del restauro in generale e dei restauratori* (C. CONTI, *Del restauro in generale e dei restauratori. Il manoscritto 280 della Biblioteca degli Uffizi*, ed. cons. a cura di A. TORRESI, Ferrara 1996) diede indubbiamente maggiore spazio alla scultura rispetto alle trattazioni

precedenti, benché quella in legno non venisse neanche presa in considerazione. Dopo Conti, la prima trattazione organica in materia di restauro fu la *Teoria del restauro* di Cesare Brandi (C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1963). Brandi non parlò esplicitamente di scultura lignea ma fornì un approccio metodologico codificato nella successiva *Carta del Restauro del 1972* (*Carta del Restauro 1972* (circolare del Ministero della Pubblica Istruzione n. 117 del 6 aprile 1972), in C. BRANDI, *Teoria del restauro*, Torino 1977, pp. 131-154), in cui tra le *Previdenze da tenere presenti nell'esecuzione di restauri ad opere di scultura* venne menzionata chiaramente la scultura lignea: «Qualora si tratti di sculture in legno, e questo sia in stato fatiscente, l'uso di fissativi dovrà essere subordinato alla conservazione dell'aspetto originario della materia lignea. Se il legno sia infestato da tarli, termiti ecc., occorrerà sottoporlo all'azione dei gas idonei, ma quanto più possibile si deve evitare l'imbibizione con liquidi che, anche in assenza di parti dipinte, potrebbero alterare l'aspetto del legno» (p. 150). Ci si soffermò quindi soprattutto sulla struttura del legno e lo stesso accadde nella successiva *Carta 1987 della conservazione e del restauro degli oggetti d'arte e di cultura* (in G. PERUSINI, *Il restauro dei dipinti e delle sculture lignee: storia, teorie e tecniche*, Udine 1989, pp. 51-62) che rinnovò, integrò e sostituì la precedente. Anche in questo documento i riferimenti diretti alle sculture lignee furono piuttosto scarsi; inoltre il legno fu considerato solamente come materiale costitutivo della scultura, senza essere messo in relazione alla policromia di quest'ultima: l'unico caso di legno dipinto considerato rimase quello della pittura su tavola (in realtà l'articolo 7 della *Carta 1987* – molto simile all'articolo 7 della *Carta 1972* – affrontando il problema delle puliture che «non devono giungere mai alla sostanza pigmentale del colore», parla di pitture e sculture policrome, senza specificarne il materiale). Benché spesso si sia sottolineata l'affinità delle materie costitutive tra la scultura lignea policroma e dipinti su tavola, la componente lignea del modellato plastico delle prime «è elemento creativo primario e non solo base» (M.D. MAZZONI, R. PASSERI, G. RASARIO, M. VENTURI, *Sculture lignee policrome: modelli operativi di restauro* (parte I), in *La scultura lignea policroma. Ricerche e modelli operativi di restauro*, a cura di L. SPERANZA, Firenze 2007, pp. 45-56, in particolare p. 46, già pubblicato in «OPD Restauro», 5, 1993, pp. 108-116) e pertanto non può essere considerato un semplice supporto. Inoltre, passando dalla fase teorica a quella pratica, ecco che proprio in sede di restauro caratteristiche morfologiche quali la terza dimensione delle sculture lignee rendono estremamente difficili alcune fondamentali operazioni come il consolidamento, la pulitura, la stuccatura e il ritocco pittorico (L. SPERANZA, *Metodologie di intervento nel restauro della scultura lignea: l'esperienza dell'Opificio delle Pietre Dure*, in *L'arte del legno in Italia. Esperienze e indagini a confronto*, a cura di G.B. FIDANZA, Perugia 2005, pp. 309-318). Nell'opera di Umberto Baldini *Teoria del restauro e unità metodologica* (1978) si fece finalmente preciso riferimento al restauro della scultura lignea ed in particolar modo alla necessità di coprire il legno riportato a vista dalle cadute della policromia attraverso una nuova imprimitura: «Si pensi ad esempio alla errata oltre che pessima ma dilagante consuetudine di sfruttare il fondo del legno nelle sculture policrome laddove il colore se ne è andato via; si giunge persino a distruggere qualsiasi resto di imprimitura ancora esistente per scoprire il legno che viene poi 'sensibilizzato' con le parti originali cromatiche ancora *in situ* mediante un 'caldo' uso della cera o con altri mezzi capaci di modificare lo stato naturale di solito disuguale del legno [...] sì che si finisce col dare a questo, con atto assolutamente arbitrario e falsificante, un valore espressivo che mai, nel caso specifico, ha o deve avere; e si giunge, laddove la cromia originale non è che poca cosa, anche a dare valore preminente a tutta una superficie plastica che nacque come base e non già come conclusione dell'espressione» (U. BALDINI, *Teoria del restauro e unità di metodologia*, Firenze 1978, I, pp. 47-48). Dello stesso avviso Alessandro Conti che nel suo *Manuale* affrontò il problema della pulitura delle sculture lignee dipinte reputando l'eliminazione della policromia una soluzione che «ruderizza l'oggetto» (A. CONTI, *Manuale di restauro*, Torino 1996, p. 212, ed. cons. a cura di M. ROMITI CONTI).

<sup>(3)</sup> L'importanza dei due momenti venne sottolineata da Giovanni Romano nella presentazione del catalogo della mostra *Maestri della scultura in legno nel Ducato degli Sforza* (Milano, Castello Sforzesco 21 ottobre 2005-29 gennaio 2006), a cura di G. ROMANO, C. SALSÌ, Cinisello Balsamo 2005, p. 17.



- <sup>(4)</sup> Dopo la mostra di Brera il *Crocifisso* di Sondalo fu esposto a villa Quadrio a Sondrio, in occasione della *Mostra del restauro di opere artistiche valtellinesi*. Il catalogo, inizialmente edito sotto forma di quaderno a tiratura limitata a cura degli Assessorati alla Cultura del Comune e della Provincia di Sondrio, nel 1976 fu pubblicato da Venturoli sul *Bollettino della Società Storica Valtellinese* per garantirne una maggiore diffusione (cfr. P. VENTUROLI, *Restauri in Valtellina 1975-1976*, «Bollettino della Società Storica Valtellinese», XXIX, 1976, pp. 79-122. La relazione scritta da Eugenio Gritti è alle pp. 82-83).
- <sup>(5)</sup> *Per una politica dei Beni Culturali: restauri 1961-1981* (Bergamo, Palazzo della Ragione, 8 novembre-13 dicembre 1981), Gorle 1981.
- <sup>(6)</sup> Per il finanziamento degli interventi la Provincia di Bergamo aveva istituito una Commissione Provinciale per i Restauri delle Opere composta da un ispettore ai monumenti, un rappresentante della Curia di Bergamo, l'assessore alla cultura della Provincia ed alcuni esperti. Dal 1960 alla commissione venne aggiunto stabilmente un rappresentante della Soprintendenza ai Beni Artistici di Milano.
- <sup>(7)</sup> Il doratore Giovanni Dossena aveva bottega all'interno del cortile della chiesa parrocchiale di Sant'Alessandro. Egli si occupava della stesura della preparazione a gesso e della doratura, mentre suo figlio Giuseppe (Bepi) eseguiva le decorazioni sull'oro.
- <sup>(8)</sup> Inizialmente la bottega venne interpellata dalla Soprintendenza di Milano soprattutto per i restauri di opere situate nel territorio di Bergamo. È a partire dagli anni Settanta che i Gritti iniziarono a lavorare anche per la Valtellina. Nel 1972 l'ispettore Germano Mulazzani diresse i Gritti nel restauro del monumentale altare settecentesco della chiesa parrocchiale di Mantello (Sondrio).
- <sup>(9)</sup> Per il fortunato incontro tra Gritti e Venturoli si veda P. VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda: studi e restauri (1974-1982)*, in *L'arte del legno*, cit. n. 2, pp. 265-272 (ripubblicato in P. VENTUROLI, *Studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento*, Torino 2005, pp. 99-104). La mostra di Brera non fu la prima occasione in cui Venturoli e Gritti lavorarono insieme. Essi si conobbero nel 1974, durante il conferimento dei lavori di restauro sull'*Ancona della Natività* della chiesa di San Giorgio a Grosio (Sondrio). Venturoli, succeduto in quell'anno a Mulazzani nell'incarico di funzionario della Soprintendenza preposto alla tutela della Valtellina, non conosceva Gritti. La fama del restauratore era però nota grazie ai lavori svolti da Eugenio in precedenza, tra i quali vorrei ricordare quello del 1967 sull'ancona della parrocchiale di Monte di Nese (Bergamo), diretto da Angela Ottino Della Chiesa: un intervento particolarmente significativo perché, per la prima volta, i Gritti smontarono interamente un'ancona. Eugenio Gritti e Paolo Venturoli discussero dell'intervento sull'ancona di Grosio sfogliando l'*Inventario degli Oggetti d'arte d'Italia. IX. Provincia di Sondrio* curato da Maria Gnoli Lenzi (Roma 1938). Poco dopo la presentazione del preventivo l'incarico venne affidato a Gritti e Venturoli si trovò a dirigere, per la prima volta, un restauro su sculture lignee policrome. Durante un sopralluogo Eugenio osservò che la cassa contenente l'ancona poteva essere smontata: la separazione tra parti architettoniche e parti scultoree permise di studiare l'opera da un punto di vista nuovo, tanto che Venturoli, ad oggi, considera quel restauro come il momento di inizio dello studio delle architetture delle pale d'altare lombarde. Tale studio proseguì durante i successivi restauri di ancone lignee valtellinesi. Nel 1981 Venturoli, inoltre, divenne per un breve periodo funzionario della zona di Bergamo e poté seguire lo smontaggio della cornice del polittico di Treviglio autorizzato l'anno precedente da Rosalba Tardito per facilitarne il restauro. Tali lavori gli diedero l'opportunità di effettuare una serie di importanti considerazioni sul rapporto tra architettura della cornice e architettura del dipinto anche grazie al rilievo in scala 1:1 realizzato da Giorgio Rolando Perino (P. VENTUROLI, *L'architettura delle pale d'altare*, in *Zenale e Leonardo. Tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982, p. 70 e pp. 258-260).
- <sup>(10)</sup> *Zenale e Leonardo*, cit. n. 9. Per la fortuna critica della scultura lignea lombarda si vedano in particolare: P. VENTUROLI, *Gli studi sulla scultura lignea lombarda tra Quattro e Cinquecento: un bilancio 2000*, in A. GUGLIEMMETTI, *Scultura lignea nella Diocesi di Novara tra '400 e '500. Proposta per un*

catalogo, Borgomanero 2000, pp. 9-14 (ripubblicato in VENTUROLI, *Studi sulla scultura*, cit. n. 9, pp. 80-83); R. CASCIARO, *La scultura lignea lombarda del Rinascimento*, Milano 2000; *Maestri della scultura*, cit. n. 1; VENTUROLI, *Studi sulla scultura*, cit. n. 9 e le relative bibliografie.

- <sup>(11)</sup> Vorrei solo citare alcuni episodi ricordati da Venturoli avvenuti in seguito ai restauri eseguiti dalla bottega Gritti. Nel 1977 Ilaria Toesca suggerì di inviare alcuni campioni del legno prelevati dal *Crocifisso* di Sondalo all'Istituto del Legno di Firenze per l'analisi della specie legnosa. Si decise allora di effettuare le stesse analisi anche sull'ancona di Grosio. Furono momenti fondamentali per la nascita di un 'modello metodologico' nella tutela di Stato della scultura lignea. Ciò che Venturoli fece in quegli anni divenne prassi per i successivi restauri di manufatti lignei policromi in cui, allo studio storico-artistico, vennero affiancati quello delle tecniche costruttive, gli esiti delle indagini scientifiche (analisi delle specie legnose, sezioni stratigrafiche del colore, analisi dei pigmenti e dei leganti) ed un'attenta documentazione fotografica. Il metodo con cui fu condotto nel 1979 il restauro dell'Ancona di Morbegno (restauratori: Eugenio Gritti e Paola Zanolini; direttore dei lavori: Paolo Venturoli) rappresentò il punto di arrivo delle conoscenze ottenute dai restauri precedenti (VENTUROLI, *Scultura lignea lombarda*, cit. n. 9, pp. 265-272).
- <sup>(12)</sup> Tra le diverse pubblicazioni si segnalano: PERUSINI, *Il restauro dei dipinti*, cit. n. 2; *La scultura lignea nell'arco alpino. Storia, Stili e Tecniche*, a cura di G. PERUSINI, Udine 1999; *L'arte del legno*, cit. n. 2; FROSINI, *Scultura lignea*, cit. n. 2; *La scultura lignea. Tecniche esecutive, conservazione e restauro*, a cura di A.M. SPIAZZI, L. Majoli, Cinisello Balsamo 2007; *La scultura lignea policroma*, cit. n. 2.
- <sup>(13)</sup> A. FEDELI, *Il restauro fra scienza e tradizione, l'evoluzione del gusto dal 1970 ad oggi*, in *L'arte del legno*, cit. n. 2, pp. 327-334.
- <sup>(14)</sup> Nonostante l'assenza di ridipinture si trattò di un restauro non facile per la conformazione dell'opera e per la raffinatezza e delicatezza della tecnica pittorica utilizzata (vedi scheda di Fabio Frezzato, Luciano Gritti e Luca Quartana nel testo).
- <sup>(15)</sup> Nel 2005, sotto la direzione di Massimiliano Caldera, la bottega Gritti ha effettuato un intervento manutentivo sulla *Pietra dell'Unzione* durante il quale è stato possibile verificare le buone condizioni dell'opera.
- <sup>(16)</sup> Il problema delle integrazioni plastiche è piuttosto articolato: come si è detto, fino a quando la Soprintendenza di Milano non iniziò a seguire i lavori di restauro la bottega Gritti fu spesso chiamata a risistemare, talvolta anche tramite completamenti del modellato, sculture per la maggior parte conservate nelle chiese bergamasche. A partire dalla fine degli anni Cinquanta con l'ispettore di Soprintendenza Franco Mazzini, i Gritti iniziarono ad effettuare restauri di tipo archeologico. Ciò accadde ad esempio per il già citato restauro della *Pietra dell'Unzione*, quando con il legno vennero completate solamente alcune piccole parti (dita delle mani e dei piedi, pieghe dei manti) utili per una lettura più corretta dell'opera e per la sua stabilità. Da qualche anno invece alla bottega Gritti sempre più spesso è stato richiesto di integrare zone di modellato, più o meno grandi. È significativa, ad esempio, l'estesa integrazione effettuata alla base dell'*Ecce Homo* (Cerano, Chiesa dell'Annunciata) attribuito a Cerano: lo spicchio mancante è stato integrato con araldite mista a pezzi di legno. Sull'integrazione plastica è stata poi stesa una velatura a vernice dello stesso colore del resto della base (restauro eseguito dai Gritti nel 2007 sotto la direzione di Marina Dell'Omo). Questo tipo di intervento è perfettamente in linea con quanto avviene presso l'Opificio delle Pietre Dure: la tendenza all'integrazione delle lacune plastiche è quasi diventata una prassi nei casi in cui l'elemento mancante sia di tipo seriale, o consista in una «perdita di raccordi o di sostegni statici di ridotta incidenza» (L. SPERANZA, *Metodologie e problematiche nel restauro della scultura lignea*, in *La scultura lignea. Tecniche esecutive...*, cit. n. 12, p. 18).
- <sup>(18)</sup> R.C. DE FELICE, L. SPERANZA, *San Bernardino*, in *La scultura lignea policroma*, cit. n. 2, pp. 187-193, già pubblicato in «OPD Restauro», 16, 2004, pp. 232-236; ma si vedano anche SPERANZA, *Metodologie di intervento*, cit. n. 2, pp. 314-315; ID., *Metodologie e problematiche*, cit. n. 16, pp. 17-18.

# REGESTO



---

# Regesto dei documenti

a cura di Carlo Cairati e Daniele Cassinelli

**1467 ottobre 26**

*Liberatio fatta da maestro Giovanni de Donati di Rosate, detto Secursi fu Stefanino, e da sua figlia Confortina, p. di S. Carpofo ro intus, a favore di Francesco di Treviglio.*

Testi: Maurizio Marliani fu maestro Giovanni, Maffiolo Marliani di Martino, Giovanni de Gariboldis fu [...]

ASMi, Not., G. Scazzosi, 538

SIRONI

**1468 febbraio 9**

*Confessio rilasciata da Francesco de Padule fu Giovanni a Confortina de Donati fu Giovanni e moglie legittima del detto Francesco, in relazione alla dote della donna.*

Testi: Antonio Borsani fu Domenico, Paolo Suardi fu Zanino e Marco de Ysachis di Giovanni

ASMi, Not., G. Scazzosi, 538

**1468 settembre 9**

*Recognitio livellaria fatta da Caterina Suardi di Bergamo, vedova di Giovanni de Donati detto Secursi, nei confronti dei fratelli Francesco e Galeazzo Medici fu Giacomo di un sedime giacente in borgo di Rosate.*

ASMi, Not., G. Scazzosi, 539 [atto mancante]

**1470 luglio 26**

*Patti d'apprendistato durevoli per otto anni stipulati tra maestro Giacomo del Maino e Caterina Suardi di Bergamo, vedova di Giovanni de Donati, e suo figlio Giovan Pietro [d'ora in poi G.P.] de Donati, affinché questi impari l'arte dell'intaglio.*

Come fideiussore è presente Paolo Suardi, fratello di Caterina. Testi: Francesco de Padule fu Giovanni Savius, Giacomo de Horabonis fu Beltramolo, calzolaio, Cristoforo Ferrari "barbitonsor" fu Giovanni

ASMi, Not., G. Scazzosi, 539

SIRONI

**1477 febbraio 26**

*Procura ad causas fatta da Caterina Suardi e dai figli Giovanni Antonio e Francesco in favore di Giuliano de li[...], Genasio de Comite, Benedetto [?] de Medici, Bartolomeo de Pegis, Antonio de Sachis, Ambrogio Cattaneo e Tommaso de Barlassina.*

Testi: Stefano Marliani, Giovan Pietro de Orsoris di Giovanni, Giovanni de Coliobus fu Agostino

ASMi, Not., F. Pagani, 2967

SIRONI

**1478 giugno 6**

*Protestatio del miracolo dell'unghia ricresciuta presso il Santuario di Santa Maria del Monte a Varese a Caterina da Pallanza resa dai maestri Giacomo del Maino, Bartolomeo da Como e G.P. de Donati.*

*Protestatio di alcuni miracoli di Caterina da Pallanza resa da Giacomo del Maino, Bartolomeo da Como, G.P. de Donati, Bernardino Maggi, Ambrogio d'Angera e Bernardino Porri, in cui si afferma che detti maestri stanno lavorando agli stalli del coro della Basilica già da tre mesi.*

ASMi, Not., P. Piantanida, 1060

GANNA 1996, pp. 65 e 70; VIOTTO 1996, p. 41

**1480 marzo 21**

*Maestro Giacomo de Merate fu Francesco, p. S. Martino in Compedo, affitta una camera a G.P. e Giovanni Ambrogio [d'ora in poi G.A.] de Donati, p. S. Maria Beltrade, nello stesso sedime in cui risiedono Matteo de Fedeli, maestro Lorenzo d'Angera, maestro Boniforte Solari, Gerolamo Castelfranchi.*

Testi: Matteo de Fedeli fu Antonio, Donato de Trizio fu Martino, Bartolomeo da Como fu Antonio

ASMi, Not., P. Sansoni, 618

LONGONI 1998, p. 103

**1484 gennaio 24**

*Contratto per il coro per la chiesa di S. Francesco a Pavia.*

ASPavia, Not., M. Marchino, 1478-89

MAIOCCHI 1937, pp. 288-289, n. 1224

**1484 gennaio 26**

*G.P. e G.A. de Donati presentano a frate Francesco della Somaglia, agente dei frati del monastero di S. Francesco di Pavia, il fideiussore Paolo Suardi e confermano i patti stipulati in precedenza.*

Testi: Gaspare de Formagallo fu Antonio di Casago pieve di Missaglia, Giovanni Andrea de Suardi di Bergamo, Donato de Vincemala fu Donato

ASMi, Not., A. Capitani, 1947

SIRONI

**1484 agosto 4**

*Pagamento per il coro di S. Francesco a Pavia a G.P. de Donati.*

ASPavia, Not., M. Marchino, 1478-89

MAIocchi 1937, p. 294, n. 1246

**1484 agosto 23**

*G.P. e G.A. de Donati e Giovanni Giacomo de Cazzaniga fu Lazzarino e Bernardo de Cazzaniga fu Guglielmo stipulano patti di apprendistato affinché il detto Giovan Giacomo sia tenuto a stare con i de Donati per quattro anni "ad adiscendum et laborandum in ea arte intaliandi figura set alia in lignamine".*

Testi: Alvisè Brambilla fu Giovanni, D. Scaravaggi di Giovanni, Francesco Bonfigli di Antonio

ASMi, Not., P. Sansoni, 620

SIRONI

**1484 dicembre 18-22**

*Francesco de Donati intagliatore figura come testimone in atti relativi ad un affitto nel convento di S. Francesco a Pavia. Pagamento a G.P. de Donati per il coro per la chiesa di S. Francesco a Pavia; un nuovo pagamento avviene al 22 dicembre.*

ASPavia, Not., M. Marchino, 1478-89

MAIocchi 1937, p. 297, nn. 1253-1254

**1485 giugno 13**

*Patti tra G.A. de Donati, Bernardino Butinone e Bernardo Zenale per la realizzazione della cornice del polittico di Treviglio.*

ASMi, Rub. Not., S. Fagnani, 2052 [atto mancante]

SHELL IN ZENALE E LEONARDO 1982, p. 272, n. 5

**1485 settembre 2**

*G. A. de Donati è attivo come intagliatore in casa Trivulzio.*

ASMi, Archivio Trivulzio, *Registri*, cart. I, Libro Mastro 1485, f. 87 r e f. 135 v.

ROBERTSON 2002, p. 70, n. 16

**1486 gennaio 9**

*G.A. de Donati confessa di aver ricevuto 100 lire imperiali da Pietro e Paolo fratelli de Camnago fu Onrighino a nome della sorella Lucrezia, moglie del detto G.A. Essendo morta Lucrezia senza figli, i de Camnago confessano di aver ricevuto dal de Donati alcuni beni, pur rimanendo debitore nei loro confronti di 35 lire imperiali.*

Testi: Giovanni Antonio Cairati fu Gerolamo, Giovan Battista e Giovanni Evangelista fratelli de Rubeis fu Paolo

ASMi, Not., S. Fagnani, 2312

SIRONI

**1487 gennaio 24**

*Giovanni Antonio de Donati di Giovanni e Pietro Paolo de Putheo fu Antonio stipulano patti di apprendistato, affinché quest'ultimo sia tenuto a lavorare con Giovanni Antonio nella sua bottega impegnato "in arte tessutorum".*

Testi: Giacomo de Lanteris di Antonio detto Fra, Olivino [?] Solari di Dionigi e Antonio de Phis [?] di Guglielmo

ASMi, Not., B. Pecchi, 1562

SIRONI

**1487 marzo 15**

*Patti tra G.P. e G.A. de Donati, p. S. Paolo in Compedo, e Giovanni Castiglioni fu Antonio di Masnago, affinché i maestri milanesi insegnino a Giovanni "ad exercendum de arte sua videlicet arte lignarium ad intaliandi prout ipsi fratris de Donatis exercentur temporibus". Come fideiussore viene convocato Battista Castiglioni fu Antonio di Masnago.*

Testi: Antonio de Garbagnate di Guisniero, Giovan Pietro de Rancate di Cristoforo, Francesco de Comitè fu Andrea.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, cart 4298

**1487 ottobre 11**

*Patti tra G.P., G.A. de Donati e Giovan Angelo de la Curte, affinché quest'ultimo sia istruito "ad laborandum et exercendum de arte lignarium et intagliando".*

Come fideiussore si presenta Matteo de Habiate fu maestro Giovanni; testi: Melchion de Gradi, Giovanni de Menolo e Giovanni Ambrogio Villa

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

**1488 ottobre 16**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a frate Cristoforo da Laurentino, prevosto della chiesa dei SS. Filippo e Giacomo dell'ordine degli umiliati di Monza per l'esecuzione di un'ancona oggi perduta.*

Testi: Michele de Saronno fu Gemolo, Bartolomeo de Brunelis di Minetus, entrambi di Monza e Cristoforo de Magnardis di maestro Giovanni.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 652

**1489 febbraio 3**

*Patti stipulati tra Giovanni Antonio de Donati e Antonio de Cersanis di Monza, in vece di Bartolomeo suo figlio, affinché quest'ultimo impari l'arte di far calzature e di tessere.*

*Patti stipulati tra Giovanni Antonio de Donati e Bertola e Rainaldo de Bonfantis fu Antonio di Campsirago, rispettivamente di 16 e 15 anni e abitanti a Mondovì, pieve di Brivio, affinché i due giovani imparino l'arte di tessere.*

Teste: Andrea de Gabusiis fu Nicola

ASMi, Not., P. Pecchi, 2818

SIRONI

**1489 febbraio 19**

*Procura speciale rilasciata da Bartolomeo Pozzobonelli a G.A. de Donati, affinché lo scultore riscuota il credito che Bartolomeo detiene nei confronti dei fratelli de Brunelis [rogito del 3 maggio 1452, not. F. Zerbi].*

Testi: Antonio de Malviganiis fu Cristoforo, Giovanni Maria de Lanzapanighis fu Cristoforo, Pietro de Barengo fu Andrea.

*Venditto e obligatio fatte da Vergelio Pozzobonelli fu Francesco a G.A. de Donati di un sedime sito a Borgomanero. La transazione è eseguita con il beneficio della patente ducale datata 2 febbraio 1489, con cui si concedeva a Vergelio e al fratello Giovan Stefano di alienare il detto possedimento di Borgomanero per saldare il resto della dote della sorella Margherita, moglie di G.A. de Donati.*

Testi: Gerolamo Solari fu Guiniforte, Andrea Moriggia fu Antonio Cristoforo de Abiate di Giovanni.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

**1489 febbraio 27**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Evangelista de Curte fu Donato di un'abitazione che confina con proprietà di: maestro Giovanni de Galinis, di Matteo de Fedeli, con la chiesa di S. Martino, e con "Comin de Verta".*

Testi: Gerolamo Solari, Francesco de Custoldis fu Giovanni, Vespasiano da Velate fu Battista.  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

**1489 marzo 11**

*Venditio fatta da Vergelio Pozzobonelli a nome di Giovan Stefano suo fratello a G.A. de Donati per saldare il resto della dote della sorella Margherita.*

In casa di Giovanni Castiglioni fu Enrico i testi: Gaspare de Monza fu Giovanni Antonio, Giovanni Enrico Castiglioni del detto Giovanni.  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

**1489 maggio 11**

*Confessio rilasciata da Matteo Bonfigli fu Antonio a G.P. de Donati per aver ricevuto in deposito per conto di Guido de Lucis de Pergamascha 20 braccia di fustagno nero raso.*

Testi: Ambrogio de Platis fu Giacomo di Pavia, Giovanni de Masnago fu Antonio e Cristoforo de Habiate fu maestro Giovanni.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4298

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 653

**1490 agosto 23**

*Investitura fatta da Ludovico de Donati in Galeazzo de Lanzapanighis di immobili confinanti con maestro Giovanni de Galinis e con gli eredi di Guiniforte Solari.*

Testi: Benedetto Scaravaggi, Battista de Lelma e Giovanni Maria de Saronno

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1490 ottobre 7**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Lazzaro Moriggia di una "apoteca" ubicata in un sedime giacente in p. S. Martino in Compedo, che confina da una parte con la strada, dall'altra con Matteo de Fedeli e dall'altra ancora con "illis de Solario".*

Testi: Francesco de Bregnano di Antonio, Bernardo de Crixano [?] fu maestro Antonio e Tommaso de Conaziis fu maestro Viniano.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1491 gennaio 4**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Bernardo Zenale e Bernardino Butinone per aver ricevuto dai pittori il saldo finale per la cornice del politico di Treviglio.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3326

SHELL 1995, p. 274, n. 124

**1491 marzo 7**

*G.A. de Donati riceve un acconto dalla Fabbrica del Duomo di Milano per l'esecuzione dell'organo nuovo della cattedrale.*

AFD, giornale di cassa 1491, n. 842, f. 19v

ANNALI 1880, v. III, p. 68

**1491 marzo 18**

*Procura speciale e liberatio rilasciate da Ludovico de Donati a G.A. suo fratello.*

Testi: Melchiorre Grandi, Giovan Pietro de Bergamo e Anzinolo de Capitaneis fu Giovanni

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1491 marzo 26**

*Obbligatio rilasciata da Ludovico de Donati a Francesco de Donati suo fratello.*

Testi: Melchiorre Grandi, Bernardo de Martinis fu Cristoforo di Balbiano, pieve di S. Giuliano e Andrea Crivelli.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1491 aprile 23**

*Testamento del pittore Giosuè Oldoni di Boniforte, in procinto di lasciare Vercelli, con cui istituisce eredi universali i suoi fratelli Eleazaro e Ismaele e cessione da parte di Giosuè ad Eleazaro di un immobile. Gli atti sono redatti a Vercelli e maestro Ludovico de Donati, detto nel primo documento pittore di Milano e nel secondo pittore di Vercelli, è presente in qualità di teste.*

ASCVercelli, Not., G. da Lonate, L-6, F. 2, c. 474 e, stesso notaio, not. 17, cc. 96r e 96v.

BENTIVOGLIO RAVASIO 2006, p. 108

**1491 luglio 21**

*Patti tra G.A. de Donati, a suo nome e in vece del fratello G.P., e Ambrogio de Platis fu Giacomo, affinché detto Ambrogio sia tenuto a lavorare per due anni con i detti fratelli de Donati.*

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

TERRAROLI 2006, p. 124

**1491 agosto 13**

*Patti tra G.A. de Donati a suo nome e in vece di G.P. e Lazzaro e Giovan Angelo padre e figlio de Cislago, affinché Giovan Angelo sia tenuto a stare e abitare con i detti fratelli de Donati per otto anni "ad laborandum die noctuque" nell'arte dell'intaglio.*

Testi: Andrea Crivelli, Domenico de Ponte fu maestro Pietro, Vincenzo Pusterla fu Iorius

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1491 agosto 27**

*Patti tra Francesco de Donati, p. Santo Stefano in Brolio intus, e Luchino de Cixate fu Tommaso, affinché Luchino abiti con Francesco per 15 mesi "ad laborandum de exercitio tessendi et fatiendi tessuta a velutata".*

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 651

**1491 dicembre 12**

*Confessio rilasciata da Giovan Angelo de Brebbia fu Lorenzo a G.A. e G.P. de Donati per la completa soluzione dell'affitto di alcuni beni giacenti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: D. Scaravaggi di Giovanni, Giovan Pietro de Mera-te fu Lancellotto, Francesco Bossi fu Dionigi

ASMi, Not., M. Agrati, 3327

**1492 febbraio 10**

*Vendita fatta da prete Enrico de Terzago a G.A. de Donati*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4374 [atto illeggibile]

**1492 aprile 4**

*Investitura fatta da Eusebio Crivelli fu Stefano a G.P. e G.A. de Donati di due botteghe confinanti con le proprietà di Benedetto Lombardi, Francesco Boltraffio, Giovanni da Rancate, Giorgio Grazi, Giovan Angelo e Francesco de Brebbia*

Testi: Benedetto Lombardi, Giorgio Grassi fu Ambrogio, Andrea de Arigonibus fu Marchino

ASMi, Not., M. Agrati, 3327

**1492 maggio 2**

*Vendita fatta da Eusebio Crivelli fu Stefano a G.P. e G.A. de Donati delle botteghe menzionate nell'investitura del 4 aprile 1492. Obbligatio rilasciata a favore di Eusebio Crivelli da G.P. e G.A. de Donati*

Testi: Benedetto Lombardi fu Giovanni, Andrea de Rigonibus fu Marchino, Giovanni Andrea Crivelli fu Lorenzo

ASMi, Not., M. Agrati, 3327

**1492 luglio 10**

*Procura speciale irrevocabile rilasciata da G.A. de Donati nei confronti di Pietro de Brescia fu Belolo, affinché costui riscuota dagli eredi di Bellino di Piacenza e dalla vedova 80 lire imperiali.*

Testi: Andrea Moriggia fu Antonio, Lazzaro suo fratello, Lorenzo Lombardi fu Giovanni

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1492 agosto 1**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Giacomino de Magnano fu Domenico detto Albano di Rosate.*

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Giacomino de Magnano di alcune vigne in Rosate.*

Testi: G.P. de Donati, Giovanni Maria di Saronno e Giuseppe Spanzotti fu Cristoforo, abitante a [...], episcopato di Lodi.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1492 dicembre 6**

*Investitura fatta da G.A. de Donati a suo nome e in vece di G.P. in Andrea de Scherpalupis di Giovan Pietro di alcuni locali presso la bottega dei due fratelli.*

Testi: maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio, Melchion Gradi fu Pietro Paolo, Gregorio Centurioni

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4299

**1493 aprile 19**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati in favore di Andrea de Scherpalupis.*

Testi: Giorgio Centurioni, Benedetto Lombardi e Andrea Crivelli

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300

**1493 giugno 7**

*Cambio fatto tra Eusebio Crivelli e G.P. de Donati. Obbligo fatto da G.P. a G.A. de Donati. Investitura livellaria fatta da Eusebio Crivelli a G. A e G.P. de Donati.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3328 [atti mancanti]

**1493 giugno 10**

*Investitura fatta da G.P. e G.A. de Donati in maestro Beltramino Rasini de Gallarate fu Cristoforo di alcuni immobili presso la propria bottega, imponendo alcuni oneri e vietando l'installazione in loco di telai.*

Testi: maestro Pietro de Ello fu Antonio, Ambrogio da Como de Lurago fu Agostino, Ambrogio de Platis fu Giacomo

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300.

**1494 aprile 9**

*Liberatio rilasciata da maestro Antonio de Casorate, frate del terzo ordine nonché maestro "a lignamine" [di costui si possono ricostruire le vicende biografiche dalle carte del notaio A. Mantegazza, cartt. 4035-4036], in favore di G.A. de Donati e Ambrogio de Platis realtiva a debiti assunti da questi ultimi.*

Testi: Gerolamo de Bernadegio fu Giovanni Battista, Marco Frisani fu Alvise, Donato de Duorano [?] di Branda

ASMi, Not., A. Mantegazza, 4036, atto 1428

**1494 luglio 15**

*Ludovico de Donati, p. S. Martino in Compedo, accetta come apprendista Bartolomeo Barondi, figlio del defunto pittore Lorenzo e nipote di Stefano.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3228

SHELL 1995, p. 221, n. 30

**1494 settembre 2**

*Liberatio vicissim fatta tra G.A. de Donati e Francesco suo fratello in merito alla divisione dei beni derivanti dall'eredità paterna fatta tra tutti i fratelli de Donati.*

Testi: maestro Cressinus de Ciseranis di Giacomo, Giovanni Ambrogio de Magistris, Gerolamo Delfinone.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300 [atto parzialmente illeggibile]

**1494 settembre 23**

*Ludovico de Donati percepisce dal canonico Giovanni Felice Ranzo un pagamento per l'ancona oggi perduta destinata alla cappella di S. Michele in S. Maria Maggiore a Vercelli, che stava eseguendo in collaborazione con Eleazaro Oldoni.*

ASCVercelli, Not., A. de Canibus, not. 4, cc. 118 r-v.

BENTIVOGLIO RAVASIO 2006, p. 109

**1494 ottobre 14**

*Confessio rilasciata da maestro Lazzaro Palazzi fu Antonio a Ludovico de Donati relativa all'affitto di alcuni beni immobili.*

Testi: Venturino Brambilla, Alvise Brivio fu Cristoforo, Gerolamo di Appiano di Guglielmolo

ASMi, Not., M. Agrati, 3328

**1494 ottobre 24**

*Confessio rilasciata dai maestri G.A. e G.P. de Donati a maestro Beltramino Rasini per la soluzione di un affitto.*

Testi: maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio, maestro Giacomo de Merate fu Francesco e maestro Pietro Bevilacqua fu Giovanni

ASMi, Not., G. Centurioni, 5226

Si ringrazia per la segnalazione Davide Mirabile



**1494 ottobre 25**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati al dominus Vincenzo de Habiate fu Andriolo per l'affitto di alcuni immobili.* ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300 [atto parzialmente illeggibile]

**1494 ottobre 29**

*Confessio rilasciata da Battista de Fossato fu Francesco ai maestri G.A. e G.P. de Donati per l'affitto delle botteghe in S. Martino in Compedo, il quale affitto era soluto in precedenza a Eusebio Crivelli, come si evince da investitura di Melchiorre Gradi del 4 aprile 1492 [atti mancanti]*

Testi: Giovanni de Vercelli fu Antonio, Cesare Porro fu Cristoforo, dominus Andrea Porro fu Antonio di Lentate, pieve di Seveso

ASMi, Not., B. Lombardi, 3117

**1494 dicembre 12**

*Confessio rilasciata da Francesco Crivelli, procuratore di Eusebio suo padre, a G.A. e G.P. de Donati per la soluzione del fitto dei beni locati ai De Donati nella p. di S. Martino in Compedo, come si evince da investitura di Andrea Crivelli [atti mancanti].*

Testi: Gaspare de Maneris fu Beltramolo, Benedetto Lombardi, Andrea Crivelli

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300

**1495 marzo 4**

*Patti tra G.P. e G.A. de Donati e Giovanni Ambrogio de Platis*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4375 [atto mancante]

**1495 aprile 28**

*“Confessio sive augmento dotis facta per Aloisium de Donatis domine Bianchine de Lonate uxori sue”*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4375 [atto mancante]

**1495 aprile 29**

*Venditio fatta da Eusebio Crivelli a G.P. e G.A. de Donati dei beni già concessi in affitto in Milano.*

Testi: Andrea Crivelli, Petri de Sanionibus fu Giacomino di Abbiategrosso, Giovanni Ambrogio de Magistris fu Ambrogio

ASMi, Not., B. Lombardi, 3117

**1495 maggio 15**

*Venditio fatta da Battista de Fossato a G.A. e G.P. de Donati.*

Testi: Gregorio Centurioni, Nicola Moriggia fu Paolo, e Giovan Ambrogio Centurioni fu Giovan Pietro

ASMi, Not., B. Lombardi, 3117

**1495 agosto 25**

*Liberatio fatta da Francesco de Donati a G.P. de Donati.*

Testi: Giovan Ambrogio de Magistris, Andrea de Perego, fu maestro Giacomo, maestro Pietro de Rabiis fu Galdino

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4300

**1495 settembre 2**

*Confessio rilasciata da maestro Francesco de Donati a maestro Maffiolo de Bizzozzero*

ASMi, Rub. Not., G. Centurioni, 1523 [atto mancante]

**1495 settembre 18**

*Confessio rilasciata da Francesco Crivelli procuratore del padre Eusebio a G.A. e G.P. de Donati per il saldo dell'affitto degli immobili in p. S. Paolo Compedo.*

Testi: Gregorio Centurioni, Giovanni Ambrogio de Magistris e Martino de Palude fu Maffiolo

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

**1495 ottobre 3**

*Denuntia fatta da Ludovico de Donati contro Alberto Sansoni fu Protasio, affinché costui gli permetta di occupare i beni a lui locati in p. Santo Stefano ad Nuxigiam.*

Testi: Donato de Colliate fu Martino, Leonardo de La Strata fu Luchino, Marco Antonio de Melingeris di Giovanni

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

**1495 ottobre 23**

*Procura speciale rilasciata da Eliazar de Oldonibus a maestro Ludovico de Donati affinché il de Donati riscuota l'affitto relativo a un sedime che Eliazar ha affittato a Francesco Oldoni fu maestro Arasino.*

Testi: maestro Antonio de Brippio fu Martino, G.A. de Donati e Gregorio Centurioni.

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

**1495 novembre 19**

*Ludovico de Donati compare come teste di un accordo stipulato a Vercelli tra il nobile Tommaso da Lodi e la nipote Margherita.*

ASCVercelli, Not., G. da Lonate, not. 17, cc. 65r-v.

BENTIVOGLIO RAVASIO 2006, p. 109

**1495 novembre 24**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a maestro Beltramino Rasini per la completa soluzione dell'affitto dei beni giacenti in p. di S. Paolo in Compedo.*

Testi: Marco Antonio de Malingieris di Giovanni, maestro Marco Lombardi fu Giovanni, Ambrogio de Platis fu Giacomo.

ASMi, Not., G. Centurioni, 5226

Si ringrazia per la segnalazione Davide Mirabile

**1496 febbraio 17**

*G.A. de Donati riceve il saldo per il polittico destinato all'altare della Vergine in S. Matteo a Morbegno.*

ASSondrio, Not., G. M. Olmi, 531

VIRGILIO 2007, pp. 72-73

**1496 aprile 7**

*Venditio fatta da Battista de Fossato a G.A. e G.P. de Donati di un fitto livellario di immobili nella p. di S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovan Pietro de Casate fu Luchino, maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio e Gabriele Bevilacqua di maestro Pietro

ASMi, Not., B. Lombardi, 3117

**1496 dicembre 1**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a maestro Beltramino Rasini relativi alla completa soluzione dell'affitto di alcuni beni immobili giacenti in p. S. Paolo in*

*Compedo dei quali Beltramino è stato investito dai due fratelli de Donati* [rogito di D. Scaravaggi del 10 giugno 1493]. Sono compresi nel pagamento 3 lire imperiali e 15 soldi “pro pelizola una data per dictum magistrum Beltrimum dictis fratribus”.

Testi: Balsarius de Rapisit fu Antonio, Giacomo de Lomeno fu Ruggero, Baldassarre de Cusano fu Protasio  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3254

#### 1496 dicembre 2

*Confessio rilasciata da Alessandro Carcano fu Giacomo a G.A. de Donati a suo nome e in vece del fratello G.P. relativi all'affitto di alcuni beni immobili giacenti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Irachinus de Tadonibus fu Gabriele, Giacomo Carcano fu Giovanni Antonio, Leonardo de La Strata  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

#### 1496 dicembre 16

*Liberatio fatta da Eusebio Crivelli nei confronti di G.P. e G.A. de Donati in particolare di un fermaglio depositato dallo stesso Eusebio presso i due maestri.*

Testi: maestro Pietro Bevilacqua fu Giovanni, Cristoforo de Trivilio de Gerardus di Giovanni, Ambrogio de Platis  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

#### 1497 marzo 10

*Patti tra i maestri G.P. e G.A. de Donati e Ambrogio de Platis affinché costui si impegni a lavorare con detti fratelli de Donati per due anni.*

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301  
TERRAROLI 2006, p. 124-125

#### 1497 maggio 29

*Obbligatio, condemnatio e securitas tra G.A. de Donati, maestro Martino di Castello di Caspano e gli scolari di S. Pietro Martire a Como per l'esecuzione dell'ancona di San Pietro Martire in San Giovanni Pedemonte.*

ASComo, Not., L. Lambertenghi, 1497  
BATTAGLIA 1996, p. 226

#### 1497 agosto 25

*Ludovico de Donati accetta a bottega Giovan Giacomo da Conigo, che reciderà in contratto l'anno seguente.*

ASMi, Not., P. Sansoni, 624  
SHELL 1995, p. 228, n. 41

#### 1497 settembre 27

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a maestro Maffiolo de Bizozzero relativa alla completa soluzione del fitto di un sedime sito in p. S. Babila intus, nel quale il detto maestro Maffiolo abita.*

Testi: Francesco de Homate fu Bartolomeo, maestro Giovanni de Legnano fu Minonus [?], maestro Ambrogio de [...] fu Giovanni  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3254

#### 1497 novembre 4

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a Beltraminio Rasini concernente la completa soluzione del fitto di alcuni beni immobili.*

Testi: Simone de Soris fu Filippo, Francesco Binasco fu Alberto, maestro Giovanni Antonio de Mercato fu Franco  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3254

#### 1497 novembre 14

*G.P. e G.A. de Donati e Isaia de Ixate di Francesco fanno alcuni patti affinché Giovan Battista de Ixate impari l'arte dell'intaglio.*

Testi: Bernardo della Strada fu Giovanni, Davide de Rapiitiis fu Cristoforo, Benedetto de Medici di Novate  
ASMi, Not., M. Agrati, 3330  
SIRONI

#### 1498 febbraio 21

*Liberatio vicissim fatta tra G.A. de Donati e Giovan Stefano Pozzobonelli*

Testi: Ambrogio de Platis, Martino de Palude fu Maffiolo, Giorgio Visconti di Giacomo  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4301

#### 1498 marzo 1

*Venditio fatta da Battista de Fossato a G.A. e G.P. de Donati con confessione seguente per beni nella p. di S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Marco Lombardi fu Giovanni, maestro Baldassarre de Rapisit fu Antonio e Giovan Pietro de Casate di Pagano  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3255

#### 1498 aprile 20

*Giovanni Giacomo da Conigo si trasferisce dalla bottega di Ludovico de Donati a quella di Ambrogio Bevilacqua.*

ASMi, Not., P. Sansoni, 674  
SHELL 1995 pp. 228-229, n. 42.

#### 1498 maggio 12

*G.A. de Donati a suo nome e in vece di G.P. investe Vincenzo de Abbiate fu Andreotto di una bottega.*

Testi: Bernardino de Camporgnago fu Giovanni, Giovanni de Leporibus fu Masetus, Cristoforo de Carnago fu Giovanni  
ASMi, Not., B. Albignani, 3482  
SIRONI

#### 1498 giugno 23

*Patti tra G.A. de Donati, a suo nome e in vece di G.P., e Ambrogio de Platis.*

Da questa data non compare più il nome di Ambrogio de Platis, collaboratore dei de Donati da almeno dieci anni.  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3255  
TERRAROLI 2006, pp. 125-126

#### 1498 luglio 16

*Patti stipulati tra G.P. e G.A. de Donati e maestro Bernardino de Ghislantis e Battista suo figlio, affinché il giovane Battista sia tenuto a stare e abitare con detti maestri per imparare l'arte dell'intaglio.*

Testi: Baldassarre de Rapisit fu Antonio, Benedetto de Pazolo fu maestro Bono, maestro Angelo de Meda fu Antonio  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3255

#### 1498 settembre 13

*Ludovico de Donati riceve un pagamento per non precisati lavori in San Giovanni in Pedemonte a Como.*

ASComo, Not., L. Lambertenghi, 137  
BATTAGLIA 1996, p. 219

**1498 novembre 12**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a Beltrami-no Rasini relativa alla soluzione del fitto di alcuni beni immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovanni de Merate di Giacomo, Giovanni Antonio de Donadeis fu Cristoforo, maestro Matteo de Fedeli fu Antonio

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3255

**1498 novembre 23**

*Bernardino Lanzani e Jacopino de Motti periziano l'ancona per l'Incoronata di Lodi, scolpita dai de Donati e dorata da Antonio Raimondi.*

BCLAudense, ms. di P. C. Cernusco, *Relazione...* c. 8r.  
VENTUROLI IN *ZENALE E LEONARDO* 1982, pp. 106-107

**1499 agosto 20**

*Ludovico de Donati accetta a bottega Giovan Pietro di Locarno, che si impegna a seguirlo anche nelle imprese al di fuori del Ducato di Milano e sarà denunciato per aver mancato agli impegni l'anno successivo.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3331

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 657

**1499 settembre 13**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a maestro Maffiolo de Bizzozzero relativi alla completa soluzione del fitto di due anni del sedime in cui abita lo stesso Maffiolo, in p. S. Babila intus, "quod ipse Maffiolus faciebat magistro Angelino de Leuco".*

Testi: Giovan Stefano Marliani fu Leonardo, Paolino de Piro fu Giorgio, Francesco Binasco fu Bartolomeo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3256

**1499 novembre 12**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a maestro Beltramino Rasini.*

Testi: Giovanni de Merate fu Giacomo, Pietro de Rizolis fu Antonio, Antonio Sormani fu maestro Giovanni

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3256

**1499 dicembre 5**

*Recognitio fatta per Bernardo de Galinis versus prete Paolo de Marinonibus canonico et versus maestro Francesco de Donati. Francesco de Donati affitta un immobile a Maffiolo di Bizzozzero.*

ASMi, Not., G.A. de Magistris 3256

**1500 gennaio 24**

*Paolo de Buconis fu medico Andrea vende a G.A. de Donati il fitto livellario che il defunto Benedetto Lombardi versava al detto Paolo, che al momento è tenuta a versare Caterina de Missaglia, vedova del detto Bartolomeo e tutrice del minore Giovanbattista, ed erede di Benedetto, relative a beni immobili in p. S. Paolo in Compedo. Confessio rilasciata da Paolo de Buconis a G.A., stipulante a nome degli eredi di Benedetto Lombardi. Obbligazione rilasciata da G.A. de Donati a Paolo de Buconis*

Testi: Gabriele de Odonibus fu Giovanni di Pavia, Andrea e Giovanni Antonio de Magistris di maestro Pietro e G.P. de Donati

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3256

**1500 febbraio 29**

*Procura speciale rilasciata da Francesco de Donati a favore di G.A. de Donati, suo fratello, e maestro Angelo de Leuco, suo suocero, affinché riscuotano quanto dovuto presso tutti i suoi debitori e in particolare da maestro Maffiolo de Bizzozzero.*

Testi: Beltramino Rasini, Giuseppe de Roziis fu Gerolamo, maestro Giovanni Ambrogio Ferrari di Protasio  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3256

**1500 giugno 16**

*Confessio rilasciata da Paolo de Buconis a G.A. de Donati*

Testi: Bernardo Trivulzio fu Pietro, Giovanni Ambrogio de Micheris di Antonio, Giovanni de Trevolo [?] fu Bartolomeo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3256

**1500 agosto 4**

*L'ancona scolpita dai de Donati viene messa in opera sull'altare maggiore dell'Incoronata di Lodi. L'altare sarà benedetto il 28 maggio 1501.*

BCLAudense, ms. di P. C. Cernusco, *Relazione...* c. 8r.  
VENTUROLI IN *ZENALE E LEONARDO* 1982, pp. 106-107

**1500 ottobre 23**

*Damiano Corio accusa ricevuta di pagamento d'affitto di una proprietà da parte di Ludovico de Donati: il pagamento comprende due "capse" dipinte dall'artista.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3331

SHELL 1995, p. 242, n. 72.

**1500 dicembre 16**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Beltramino Rasini relativa all'affitto di alcuni immobili siti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Matteo de Burris fu Giovanni, Simone de Daltris fu Bernardo e maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4302

**1501 febbraio 10**

*La scuola dei Disciplini di S. Marta a Como ingaggia G.P. e G.A. de Donati per realizzare un'ancona destinata all'altare maggiore della chiesa.*

BATTAGLIA 1996, p. 227 [atto mancante]

**1501 marzo 7**

*Ludovico de Donati lamenta che il garzone di bottega Giovan Pietro da Locarno non ha rispettato i termini del contratto stipulato nell'agosto 1499.*

ASMi, Not., M. Agrati, 3331

SHELL 1995, pp. 227-228, n. 40

**1501 luglio 6**

*Procura ad causas rilasciata da G.A. de Donati a favore di M. Scaravaggi, Felice de Rondis, Bernardo Albignani, Enrico de La Strata e G.P. de Donati.*

Testi: Alessandro Albignani, Andrea Crivelli fu Lorenzo, maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4303

**1501 luglio 13**

*Pagamento da parte di Francesco Antonio Pellegrini a nome degli scolari di S. Pietro Martire a Como a favore di G.A. de Donati quale anticipo per l'esecuzione dell'ancona di S. Giovanni in Pedemonte.*

ASCom, Not., C. Corticella, 68  
BATTAGLIA 1996, p. 227

**1502 gennaio 11**

*Confessio rilasciata da G.P. e G.A. de Donati a Beltrami-no Rasini relativi all'affitto di beni immobili.*

Testi: Ambrogio de Besana fu Cristoforo, Giovan Cresino de Septara di Raynerius, Gaspare de Barzizii fu Gerardo  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3258

**1502 marzo 18**

*Venditio fatta da G.P. de Donati a G.A. di una parte degli immobili in S. Martino in Compedo.*

Testi: maestro Giovanni de Merate fu Giacomo, Paolo de Cuticis di Giacomo, Beltrami de Donadeis fu maestro Cristoforo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3258

**1502 agosto 12**

*Venditio fatta da domina Caterina de Missalia fu Donato e vedova di Benedetto Lombardi a nome del minore Giovanni Battista suo figlio a G.A. de Donati di un sedime giacente in p. S. Paolo in Compedo costituito da due botteghe, tenute a livello per conto della detta curatrice in parte da Filippo de Bernadegio ed in parte da G.A. e G.P. de Donati [rogito di G.A. de Magistris del 24 gennaio 1500 e dal rogito di F. de Regnis, 8 agosto 1500]. La vendita avviene grazie alla patente ducale rilasciata per saldare la dote promessa a Giovanni Giacomo de Brescia fu Pietro, marito di Angelina Lombardi, figlia di Caterina e sorella di Giovanni Battista.*

*Segue l'investitura fatta da G.A. de Donati in domina Zacharia Porro fu Antonio e vedova di Giovanni Antonio de Mengoxis di Piacenza per l'affitto dei beni appena menzionati ed il deposito della stessa a favore di G.A. de Donati*

Testi: Giuliano de Longono fu Antonio, Francesco de Farixeis, maestro Stefano di Melegnano, Stefano Crivelli  
ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4303

**1502 agosto 27**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Giovan Pietro de Gradi fu Arico di beni nella p. di S. Martino in Compedo, con il patto speciale che la moglie di Giovanni dovrà istruire Lucia, figlia del locatore, nell'arte che la donna eserce.*

Testi: maestro Pietro de Galinis fu Gaspare, Giovanni Maria de Beauquis fu Lazzaro, maestro Pietro de Magistris fu Andrea

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3259

**1502 settembre 24**

*Cambio e permutati eseguito tra G.P. e G.A. de Donati di beni immobili in p. di S. Martino in Compedo.*

Testi: Enrico de Lastrata fu Luchino, maestro Benedetto de Fossato fu Francesco, Gabriele de Piro, fu maestro Giorgio

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4303

**1502 novembre 15**

*Venditio fatta da Filippo de Bernadegio fu Pietro a G.P. de Donati di alcuni beni immobili nella p. S. Paolo in Compedo*

Testi: Matteo de Castoldis fu Giovanni, Bartolomeo Foppa fu Antonio di Bernadegio, pieve di Vimercate, Bartolomeo de Verona fu Giovanni di Savignano, pieve di Gonzola

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4303

**1503 gennaio 18**

*Patti stipulati tra G.P. e G.A. de Donati e maestro Cresino de Ciseranis e Giovanni Antonio suo figlio per insegnare a quest'ultimo l'arte dell'intaglio.*

Testi: maestro Beltrami de Donadeis, maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, maestro Andrea Moriggia fu Antonio

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3259

**1503 febbraio 3**

*Confessio rilasciata a G.A. de Donati da domina Zacharina Porro, che agisce qui con il consenso di suo fratello Venturino Porro fu Antonio.*

Testi: Beltrami de Donadeis, Bernardo de Fossato fu Francesco, Cristoforo de Longono fu Ambrogio

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1503 agosto 19**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Bartolomeo de Varese fu maestro Romerio di beni immobili in p. S. Paolo in Compedo, "et tenentur" per maestro Cristoforo Briosco, con il patto speciale che la fornace che il conduttore intende costruire nel luogo dietro la bottega dovrà essere completata entro la festa di S. Michele del 1504.*

Testi: Alessandro Albignani fu Bernardo, Giovanni Battista de Ghislantis fu maestro Bernardo, maestro Pietro de Galinis fu Gaspare

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1503 settembre 13**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in maestro Giovanni de Cataneis fu Vasinus di beni in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Guglielmo Visconti, maestro Giovanni da Velate fu Zemino, maestro Michele de Stupanis del maestro Lanzino

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3259

**1503 settembre 28**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Gaspare di Modena fu Andrea di immobili ubicati in p. S. Paolo in Compedo*

Testi: maestro Pietro Oggioni fu maestro Bernardo, Vincenzo Regni fu Ambrogio, Galeazzo de Borziis fu Baldassarre

ASMi, Not., Giovanni Ambrogio Casteni, 5923

**1503 settembre 30**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Beltrami Rasini.*

Testi: Giovanni Agostino de Albiate fu Tommaso, Giovanni Antonio de Novate fu Giacomo, Battista de Pietrasanta di Lorenzo

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1503 ottobre 2**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Franceschina de Maineri de Gazanino fu Nicola, moglie di Vincenzo de Abbiate, relativa alla soluzione dell'affitto di beni immobili giacenti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Zanus de Bochadolis de Lodi fu Bassiano, Giovanni Antonio de Fedeli fu Matteo, Ambrogio de Merate fu Giacomo. Si rileva come dallo spoglio dei documenti del notaio G.A. de Magistris sia possibile ipotizzare un legame societario tra il de Bochadolis e Giovanni Antonio de Fedeli.

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3259

**1503 dicembre 9**

*Protestatio caducitatis dall'investitura livellaria stipulata fatta da maestro Francesco de Donati contro Bernardo de Galinis.*

Testi: Bernardo e Alessandro, padre e figlio Albignani e Federico de Vimercate

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1504 maggio 24**

*Confessio relativa all'affitto di certi beni immobili rilasciata da G.A. de Donati a maestro Giovanni de Cataneis [rogito dello stesso notaio, 13 settembre 1503]. In questa confessione sono comprese "serraturis et ferramentis datis et factis per dictum magistrum Iohannem".*

Testi: Giovanni Antonio e Francesco de Fedeli fu Matteo, Paolo Tadoni

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3260

**1504 luglio 16**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Giovanni de Herba fu maestro Beltrame di beni immobili ubicati in p. S. Paolo in Compedo*

Testi: Giorgio de Varese fu Giulio, Galeazzo de Pasqualibus fu Castellino, Battista Sormani

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1504 luglio 20**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Filippo Sormani fu Donato di beni immobili in p. S. Paolo in Compedo*

Testi: maestro Marco Burri fu Giovanni, Bernardo Albignani fu Pietro, Francesco de Sant'Agostino di Giovanni

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

*Renuntiatio investiture fatta da G.A. de Donati e da maestro Giovanni de Cataneis come da atto del 13 settembre 1503.*

Testi: dominus Ruggero Marliani fu Melchiorre, Domenico de Garbagnate fu Antonio, Lazzaro de Mediolano fu Gabriele

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3260

**1504 agosto 9**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a G.P. suo fratello [rogito 24 settembre 1502].*

*Confessio rilasciata da Zaccarina Porro a G.A. de Donati.*

Testi: Beltramo de Donadeis, Zanino de Laude de Bochadolis fu Bassiano, Giovanni Antonio de Bexana fu Stefano

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1504 agosto 22**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Andrea de Paliariis di Francesco avente la facoltà di agire in proprio grazie a una patente regia del luglio 1502 "de tante parte canepae que respicit versus curiam infrascripti sediminis", capace di contenere almeno 3 plaustris di vino.*

Testi: Filippo de Capitaneis fu Cristoforo Elia, Ambrogio de Vesino fu Fermo, Donato Lampugnani fu Filippo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3260

**1504 settembre 9**

*Gli eredi di Paolo Scaccabarozzi incaricano G.A. e G.P. de Donati di scolpire un Compianto, composto di otto figure a grandezza naturale e con la doratura del Raimondi, per la chiesa di San Francesco grande a Milano.*

ASMi, notarile, not. F. Bianchi di Velate, 5827

SHELL 1995, pp. 258-259, n. 100

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Giovan Battista de Amiconibus, figlio emancipato di Luchino, di una camera già condotta dalla defunta Zaccarina Porro in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Berduxius [?] di Petregalis fu Dionigi, Enrico Fontana del magnifico Francesco, Ruggero de Albiate fu Tommaso

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4304

**1504 novembre 27 - dicembre 23**

*Giovanni Antonio Amadeo e Lorenzo da Mortara sono incaricati di periziare il Compianto Scaccabarozzi. Consegnano la perizia il 28 novembre. Il giorno 1 dicembre Raimondi si impegna ad effettuare la doratura, periziata il 17 dicembre. Le sculture sono in opera entro il 23 dicembre.*

ASMi, Not., F. Bianchi di Velate, cartt. 5827-5828

SHELL 1995, pp. 259-261, nn. 101-102-104

**1505 aprile 30**

*Francesco Osnago da Melegnano commissiona un'ancona a Bergognone, il quale dovrà anche dipingere la cornice intagliata dai de Donati per la chiesa di S. Giovanni Battista in Melegnano. G.P. e G.A. de Donati compaiono tra i testimoni.*

ASMi, Not., G. E. Rossi, 4803

SHELL 1983, pp. 101-103

**1505 maggio 18**

*G.A. de Donati riceve da Giovanni Domenico de la Geixa il pagamento per l'ancona eseguita per l'altare del Corpo di Cristo nel Duomo di Vigevano.*

ASCVigevano, Ospedale civile, 14/d, *Liber Thesaurii* della scuola del SS. Sacramento, 1500-1543, foglio libero inserito a c. 369, altri pagamenti in c. CLXIIIv.

TONANI 2003, p. 82; SACCHI 2005, p. 218

**1505 luglio 30**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Aloisio de Vesino fu Firmino di alcune stanze, tra cui un solaio "per lignis tenendi", in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Zanino de Bochadolis fu Bassiano e maestro Antonio de Limiate fu Giovanni, Bernardino de Crispis de Busto fu Bono

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3261

**1505 agosto 6**

*G.A. de Donati [che compare anche quale testimone all'atto precedente che concerne l'investitura fatta da Battista de Anono a Giovanni Maria Bevilacqua fu maestro Lazzaro] investe maestro Guglielmo Visconti fu Ambrogio di beni ubicati in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Battista de Corbetta, maestro Benedetto de Brambilla fu maestro Gasparino, maestro Bono de Parazzollo fu Bartolomeo

ASMi, Not., M. Agrati, 3335

SIRONI

**1505 agosto 8**

*Investitura di beni in S. Paolo in Compedo fatta da G.P. de Donati in Bartolomeo de Intropis fu Paolino.*

Testi: Giovanni de Peretis fu Beltramino, Alessandro Albignani e Battista Lombardi

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4305 [atto parzialmente illeggibile]

**1505 agosto 13**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Giovanni Maria de Malvolta fu Galvagno di alcuni immobili in p. S. Paolo in Compedo poi condotti a livello da Andrea de [...]*

Testi: maestro Ambrogio de Vesino fu Firmino, Francesco de Buscho fu Antonio, Ambrogio de Merate fu Giacomo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3261

**1505 agosto 14**

*Revocatio investiture fatta da G.A. de Donati e da Cristoforo Briosco fu Paolo relativa ad alcuni beni immobili in p. S. Paolo in Compedo [rogito di F. Pusterla, 26 luglio 1503, atto mancante].*

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani fu Beltrame degli immobili sopradetti.*

Testi: Giovanni Antonio de Fedeli, Aloisio de Stazana detto de Beluscho fu Giorgio, maestro Zanino de Bochadolis fu Bassiano

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3261

**1505 novembre 14**

*G.A. de Donati compare come teste in un atto rogato nel capitolo di S. Giovanni in Pedemonte a Como.*

ASComo, Not., F. M. Malacrida, 168-169

BATTAGLIA 1996, p. 213

**1505 novembre 24**

*Confessio rilasciata da Alvise de Marinonibus a nome dagli eredi di prete Paolo de Marinonibus "olim" arciprete della chiesa di S. Fedele di Incasate, diocesi milanese, a maestro Francesco de Donati relativa all'affitto di immobili siti in p. S. Babila [rogito di G. Lazzaroni, notaio della curia arcivescovile].*

Testi: Alessandro Albignani, Leonardo de Sirturi fu Antonio, Battista de Cazolis di Maffeo

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4305

**1506 febbraio 3**

*G.A. e G.P. de Donati completano il polittico di Melegnano, andato in parte disperso, la cui pala centrale, esegui-*

*ta da Bergognone e raffigurante il Battesimo di Cristo, si conserva a Melegnano ed è datata febbraio 1506.*

ASMi, Not., G. E. Rossi, 4803

SHELL 1983, p. 103

**1506 giugno 27**

*Confessio rilasciata da maestro Giovanni de Ferrariis fu Benedetto a maestro Francesco de Donati.*

Testi: Federico de Vicconleatus [?], Baldassarre Albignani e Alessandro suo figlio

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4306

**1506 agosto 13**

*Investitura fatta da Francesco de Donati in maestro Giovanni de Ferrariis di una "apotecha a tinctoria" e altri immobili vicino a dove risiede Puginus (?) de Orta, in p. S. Babila intus.*

Testi: Alvise de Madiis fu Gabriele, Gabriele de Pristino fu Giovan Filippo, Alessandro Albignani

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4306

**1506 agosto 20**

*Investitura fatta da Francesco de Donati e Margherita de Leuco fu Angelo, coniugi, in Nicola Visconti di Matino di immobili in p. S. Babila intus.*

Testi: Giuseppe de Ziletis fu Antonio, Bernardino de Donati di Giovanni Antonio, Ambrogio Castiglioni fu Bartolomeo

ASMi, Not., F. Pusterla, 6313

**1506 settembre 10**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Bernardino Bossi fu maestro Cristoforo di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Bartolomeo de Intropis fu Porinus, Cristoforo de Briosco fu Antonio, maestro Zanino de Bochadolis fu Bassiano

ASMi, Not., F. Pusterla, 6313

**1506 ottobre 21**

*Ludovico de Donati, che risiede in p. S. Donnino a Como, e Battista da Lainate di maestro Antonio, entrambi pittori, sono incaricati dalla scuola dei Disciplini di S. Marta a Como di eseguire le ante dipinte per l'altare realizzato da G.P. e G.A. de Donati.*

ASComo, Not., B. Zobio, 182

BATTAGLIA 1996, pp. 228-229

**1507**

*Ludovico de Donati firma il polittico con l'Adorazione del Bambino e Santi per la chiesa dei SS. Agata e Martino a Moltrasio (Como).*

DI LORENZO IN PITTURA A COMO... 1994, p. 281

**1507 gennaio 20**

*Patti tra G.A. de Donati e maestro Bernardino e Agostino padre e figlio da Giussano per l'insegnamento dell'arte dell'intaglio a quest'ultimo.*

Testi: Andrea de Giochis di Giovan Pietro, Gerolamo di Giacomo, Giovan Pietro de Birago fu Lorenzo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3263

MOTTA 1905, p. 484

**1507 aprile 7**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in maestro Gabriele de Vesino fu Fermo e Gabriele de Piro fu Giorgio con successiva confessione per un mulino a seta e altri immobili siti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Domenico de Bechariis di Antonio, Marino Angelo de Castrofranco fu Gerolamo, maestro Bernardino de Curtis di Giovanni

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3263

**1507 aprile 12**

*G.A. e G.P. stipulano il contratto per realizzare l'ancona dell'altare maggiore della chiesa di San Lorenzo a Lugano.*

ASMi, Not., S. M. Castagna, 6264

GATTI 1977, pp. 162-164.

**1507 maggio 11**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi fu Franco e Galdino Marliani fu Bartolomeo relativi alla soluzione dell'affitto di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Zanino de Bochadolis, Giovanni Ambrogio de Grassi di Alvisè, Bernardino de Curtis di Giovanni

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7188

**1507 maggio 14**

*Venditio fatta da Giovanni Alberto Sansoni fu Protasio a G.A. de Donati di terreni agricoli in territorio di Sidriano, pieve di Corbetta. Una porzione di tale appezzamento è tenuta a livello da Leonardo de Predis come si evince da investitura dello stesso notaio del 15 novembre 1505. Come fideiussore si presenta lo stesso Leonardo de Predis fu Evangelista. La vendita è fatta alla presenza della moglie di Sansoni, Lucia de Corradis fu Giorgio, cui appartengono i detti beni, a lei giunti tramite la dote, e che li vende con il consenso di Antonio de Corradis fu Giorgio, suo agnato.*

*Recognitio fatta da G.A. de Donati nei confronti di Leonardo de Predis; obbligatio rilasciata da G.A. de Donati in favore di Alberto Sansoni.*

Testi: Marino Angelo de Castrofranco, Stefano Marliani fu Baldassarre, Francesco de Brena de Cumis fu maestro Pietro. L'atto fu cancellato il 7 settembre 1507 "de mandato creditoris presentis debiti", presenti Mario Sansoni di Bernardo, Giovan Francesco Lombardi di Marco.

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3263

**1507 giugno 12**

*Giovan Pietro "de Leporibus" e suo figlio [...], si impegnano a saldare il debito contratto con maestro Francesco de Donati "occaxione pretii unius telarii a tesutis".*

Testi: Giovan Angelo de Platis di Clemente, Francesco Albignani, Princivalle de Locarno fu Cristoforo

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4306 [atto parzialmente illeggibile]

**1507 agosto 5**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Pietro de Fructerolis de Laude fu Antonio.*

Testi: Pietro de Agliate fu Stefano, Alessandro Albignani, Alvisè de Missaglia fu Donato

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4307 [atto parzialmente illeggibile]

**1507 ottobre 5**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a maestro Pietro de Rabiis fu Galdino, presente a nome di Ambrogio de [...] relativi a parte dell'affitto di alcuni beni ubicati in p. S. Babila, tenuti a livello dal detto Pietro per conto di Giovanni Ambrogio de [manca], i quali beni "conduxerat a Nicolao Visconti qui similiter conduxerat dicta bona a dicto magistro Francisco" [locazioni rogate da Melchiorre Gradi].*

Testi: Giovanni Luca Raimondi fu Gabriele, Alessandro Albignani e Princivalle de Locarno

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4307 [atto parzialmente illeggibile].

**1507 ottobre 7**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a Giovanni de Ferrari fu Benedetto, relativa all'affitto di immobili, dei quali il detto maestro Giovanni è stato investito [atto del 13 agosto 1506]*

Testi: Princivalle de Locarno, Alessandro Albignani, Francesco de Sant'Agostino

ASMi, Not., D. Scaravaggi, 4307

**1508 gennaio 3**

*Investitura di immobili in p. S. Paolo in Compedo fatta da G.A. de Donati in Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani.*

Testi: Giovanni Antonio de Fedeli, Bartolomeo de Marono [?] fu Abelus, maestro Guglielmo Visconti

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 gennaio 5**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a domino Leonardo de Predis relativa al fitto della vigna in territorio di Sidriano [atto del 14 maggio 1507].*

Testi: Zanino de Bochadolis, Giovan Giacomo de Cardano fu Giuliano, Cristoforo de Cavalieriis fu Dionisio di Cornaredo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 gennaio 18**

*Liberatio rilasciata da G.A. de Donati nei confronti di Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani in merito a tutto quello che l'artista può esigere dai due "occasione incendi".*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, maestro Zanino de Bochadolis, Andrea de Vimercate fu Gemolo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 gennaio 29**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani.*

ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883 [atto mancante]

**1508 febbraio 25**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Galdino Marliani di immobili ubicati in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Gaspare de Comite fu Pietro, Giacomo de Ghilis fu Cristoforo, Gaspare de Merate di Gabriele

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 maggio 4**

*Patti stipulati tra G.A. de Donati e maestro Giuseppe de Basti fu Nicolino di Vigevano e Giovan Pietro suo figlio per l'apprendistato di quest'ultimo.*

Testi: Gabriele de Regnis fu Antonio di Vigevano, Paolo Antonio Suardi e Stefano de Puteo fu Eustachio  
MOTTA 1905, p. 484.

*Confessio fatta a G.A. de Donati da Paolo Antonio Suardi.*

Testi: maestro Guglielmo Visconti, Stefano de Puteo, e Giovanni Maria Bevilacqua

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 maggio 18**

*Confessio rilasciata da prete Giovan Angelo de Gallarate a maestro Francesco de Donati.*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4375 [atto non consultabile]

**1508 giugno 2**

*Patti stipulati tra G.A. de Donati e i fabbricieri della chiesa di S. Giovanni Battista di Monza.*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4375; Not., 4307 [atto non consultabile]

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 654

**1508 giugno 20**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Domenico de Radicibus.*

ASMi, Rub. Not., D. Scaravaggi, 4375; Not., 4307 [atto non consultabile]

**1508 luglio 27**

*G.P. e G.A. de Donati vengono denunciati per non aver concluso entro i termini prestabiliti l'ancona di San Lorenzo a Lugano.*

ASMi, Not., S. M. Castagna, 6265

GATTI 1977, pp. 164-165

**1508 agosto**

*Ludovico de Donati firma la Resurrezione di Lazzaro di Caspano di Civo, eseguita in collaborazione con i fratelli G.A. e G.P.*

CASCIARO IN *LEGNI SACRI...* 2005, pp. 90-91, n. 12

**1508 agosto 8**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in maestro Giovanni de Canepatis de Robio tonsore fu Antonio di una camera il cui fitto è tenuto nominalmente da maestro Guglielmo Visconti tonsore.*

Testi: Giovanni Maria Bevilacqua, Stefano della Porta di Antonio, abitante a Ridobio [?] e Filippo Castiglioni di Franchino

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3264

**1508 agosto 18-19**

*Cristoforo Solari e Ambrogio di Angera stilano una dettagliata perizia per l'ancona di Lugano.*

ASMi, Not., S. M. Castagna, 6265

GATTI 1977, pp. 165-166

**1508 novembre 3**

*Ludovico de Donati compare come teste a Como, dove risiede in p. S. Donnino.*

ASComo, Not., C. Corticella, 212

BATTAGLIA 1996, p. 219

**1508 novembre 18**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Leonardo de Predis.*

ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883 [atto mancante]

**1509 maggio 16**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Gabriele de Piro relativa all'affitto di immobili in p. S. Paolo in Compedo [stesso notaio, 7 aprile 1507].*

Testi: Ambrogio de Radicibus fu Giacomo, Lazzaro de Radicibus fu Giacomo, Ambrogio de Magantiis del maestro Domenico

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3265

**1509 agosto 4**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in Giovanni Maria Porro di Giovanni Aloisio.*

Testi: Francesco de Rapiitis, Stefano de Puteo e Martino de Sant'Ambrogio fu Beltramolo, abitante in cassina de Sant'Agostino, pieve di Desio

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3265

**1509 agosto 27**

*Obbligatio rilasciata da G.P. de Donati a maestro Blasio de Blanchis de Alexandria fu Colombino.*

Testi: maestro Francesco Binasco fu Bartolomeo, Gaspare de Galinis di maestro Pietro, maestro Giovanni de Inziago fu Pietro [Atto cancellato il 12 marzo 1510 in quanto il debito è stato estinto]

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3265

**1509 agosto 28**

*Investitura di immobili in p. S. Paolo in Compedo fatta da G.P. de Donati in Giovanni Antonio de Calvis fu Agostino.*

Testi: maestro Antonio de Limiate fu Giovanni, Ottaviano de Costis di maestro Antonio, Paolo Antonio Suardi

ASMi, Not., Marino Angelo Castelfranchi, 7188

**1510**

*Ludovico de Donati firma la Madonna con il Bambino e quattro angeli del Musée des beaux arts di Lione.*

NATALE IN *MUSÉE D'ART* 1979, pp. 38-41

**1510 marzo 12**

*G.A. de Donati si impegna ad andare a Lugano entro il 1 aprile per montare l'ancona di S. Lorenzo.*

ASMi, Not., S. M. Castagna, 6266

GATTI 1977, p. 168

**1510 maggio 10**

*Giovan Pietro da Corte, priore della scuola di San Luca, esige che certi membri della scuola, tra cui Bernardino de Donati, versino le quote e le multe per l'iscrizione alla scuola.*

ASMi, Not., A. Carcani, 5674

SHELL 1995, pp. 211-212, n. 15

**1510 maggio 18**

*I pittori citati nel documento del 10 maggio si rifiutano di pagare le quote della Scuola di S. Luca, perchè il priore è stato eletto ingiustamente.*

ASMi, Not., B. Carnago, 5674

SHELL 1995, p. 212, n. 16



**1510 luglio 19**

*I de Donati ricevono l'ultimo pagamento per l'ancona di S. Lorenzo a Lugano.*

ASMi, Not., S. M. Castagna, 6265

GATTI 1977, p. 168

**1510 agosto 7**

*Investitura di immobili in p. S. Babila fatta da maestro Francesco de Donati in Ambrogio de Mozate fu Pietro.*

Testi: Francesco dell'Acqua fu Bartolomeo, Benedetto de Castoldis de Busto fu Aloisio, maestro Giovanni de Gaudio [?] fu Bertino

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3266

**1510 ottobre 23**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani.*

Testi: maestro Andrea Ferrari fu Carlo, prete Giovanni Antonio Visconti di maestro Guglielmo e maestro Francesco Brambilla fu Maffiolo

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7188

**1510 ottobre 31**

*Confessio rilasciata da prete Giovanni Angelo de Gallarate di Giovanni a Francesco de Donati relative all'affitto di alcuni immobili siti in p. S. Babila intus, di cui è stata fatta una "recognitio".*

Testi: Silvestro de Pasqualibus fu Vincenzo, dominus Giovanni de Molla fu Lorenzo, Bernardino de Casorate di Giovanni Ambrogio

ASMi, Not., G. G. Grassi, 7611

Si ringrazia per la segnalazione Davide Mirabile

**1510 novembre 26**

*Patti stipulati tra G.P. de Donati e maestro Giovanni Antonio de Donadeis e Cristoforo suo nipote e domina Giovannina de Concesia.*

ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883 [atto mancante]

**1511 marzo 8**

*Contratto con Leonardo da Alemania per l'organo di S. Faustino a Brescia, in cui G.P. de Donati compare come fideiussore.*

ASMi, Not., A. Albignani, 6502

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 654

**1511 aprile 28**

*I maestri Giovan Pietro e Ambrogio de Ghixulfis fu Melchiorre, si accordano per nominare maestro Andrea Fusina architetto e G.A. de Donati come arbitri di tutte le controversie sorte tra le due parti "causa et occaxione laborerorum marmoris et lapidibus".*

Testi: Giovanni Antonio de Fedeli, Marino Angelo de Castrofranco fu Enrico e Gerolamo de Vimercate di Battista

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3266

**1511 maggio 13 e 22**

*Un gruppo di pittori, tra cui Bernardino de Donati, protesta contro le molestie operate da funzionari della Scuola di San Luca contro Bernardo Zenale e i suoi compagni.*

ASMi, Not., O. Carminate, 6374

SHELL 1995, pp. 213-217, n. 17

**1511 luglio 8**

*Venditio fatta da Giovanni Antonio de Capris fu Paxinus a G.A. de Donati di diversi appezzamenti di terra in territorio di "Campo Richo", pieve di Gorgonzola, e investitura fatta da G.A. de Donati in Giovanni Antonio de Capris.*

Testi: Ambrogio detto Fra de Sesto fu Giovanni, Giovanni Antonio de Fedeli e Gerolamo de Feroldis de Merate di Gabriele

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 agosto 5**

*Protestatio rilasciata da G.P. de Donati in favore del dominus Giovanni de Ranchate.*

Testi: maestro Evangelista de Carelis de Trivilio fu Giacomo, Gerolamo de Merate di Gabriele e Giovanni Antonio de Puteo di Bertola

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 agosto 11**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Domenico de Becharis di Antonio di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Marino Angelo de Castrofranco fu Gerolamo, Bernardino de Somma fu Andrea, e suo figlio Andrea

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 agosto 20**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Bernardo de Calvis fu Giacomo di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Lazzaro Negri fu Lombardo, prete Stefano de Bonbernardis fu Giorgio, prete Gaudenzio de Camera fu Cristoforo

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

*Confessio rilasciata da Antonio Puricelli de Samarugo fu Pietro a G.A. de Donati solvente a nome di Gerolamo de Manturinis Bireterius e obbligatoria rilasciata dal de Donati a favore del Puricelli.*

Testi: Francesco de Raynoldis fu Giovan Pietro, Benedetto Castiglioni fu Tomaso, Francesco Bernardino de Putheo di Pietro

ASMi, Not., Nicolò Bigli, 5062

SIRONI

**1511 settembre 1**

*Venditio fatta da Pietro de Galinis a G.A. de Donati di una vigna in Gorgonzola e investitura di De Donati in de Galinis dei beni appena acquistati.*

Testi: Giovanni Battista Sansoni fu Protasio, Giovanni Andrea de Magistris fu Pietro, Bernardino de Giussano fu Lanfranco

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 settembre 13**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Bernardino de Quadrelis de Cassano fu Pietro Paolo di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovan Giacomo della Chiesa fu Giovanni, Andrea Monti fu Carlo e maestro Giovanni Antonio Visconti fu Andrea

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 settembre 17**

*G.P. de Donati è coinvolto nella commissione dell'organo della chiesa di S. Faustino a Brescia.*

ASMi, Not., A. Albignani, 6502

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 654

**1511 ottobre 13**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi per l'affitto degli immobili siti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Gaspare Ferrari fu Giovanni, Gerolamo de Somma di Bernardino, maestro Andrea de Ziliolis fu Giovanni  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7188

**1511 ottobre 20**

*Investitura fatta da G.A. de Donati in maestro Gabriele Piro di una camera che era condotta a livello da Gerolamo Martinengo in p. S. Paolo in Compedo e successiva confessio.*

Testi: Marino Angelo de Castrofranco fu Gerolamo, Giovan Donato de Monti fu Antonio, Giovanni Antonio de Daverio di Sebastiano  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1511 ottobre 23**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a maestro Bernardino Calvi relativi alla completa soluzione di metà del fitto relativo ad immobili siti in p. S. Paolo in Compedo [rogito di G.A. de Magistris, 20 agosto 1511]*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, Gerolamo de Somma di Bernardino, Giovanni Antonio de Fedeli  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1512**

*Ludovico De Donati firma la Madonna con il Bambino e i SS. Benigno e Defendente, destinata alla chiesa di S. Benigno a Monastero di Berbenno, oggi al Museo Valtellinese di storia e arte di Sondrio.*

ROVETTA IN PITTURA IN ALTO LARIO... 1995, p. 236

**1512 febbraio 10**

*Obbligatio rilasciata da Bernardino de Quadrelis de Casano e G.P. de Donati al dominus Federico de Caymis.*

ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883 [atto mancante]

**1512 febbraio 12**

*Confessio rilasciata da maestro Antonio de Purixelis de Somarate a G.A. de Donati*

Testi: Pietro de Brebbia fu Zanotus, Paolo de Capitaneis de Hoe di Francesco, Gerolamo de Feroldis de Merate di Gabriele  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1512 maggio 10**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi per l'affitto degli immobili in S. Paolo in Compedo [rogito G.A. de Magistris, 14 agosto 1505].*

Testi: Antonio de Cielo fu Giacomo, Gerolamo de Somma di Bernardino, Giovanni Antonio de Puteo  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1512 giugno 16**

*Venditio fatta da maestro Pietro de Galinis a G.A. de Donati e investitura fatta da G.A. de Donati al suddetto maestro.*

ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883 [atto mancante]

**1512 luglio 26**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a maestro Bernardo Calvi "ciroycus" fu Giacomo.*

Testi: Ruggero Marliani fu Melchiorre, Marino Angelo Castrofranco fu Gerolamo, maestro Andrea de Ziliolis  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1512 agosto 20**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Giovan Angelo di Bologna fu Filippo di immobili ubicati in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Giovan Pietro de Landriano fu Giorgio, Guglielmo Visconti, maestro Giovanni Maria de Monti fu Carlo  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3267

**1512 ottobre 11**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Galdino Marliani.*

Testi: Giovanni dell'Acqua di Agostino, Francesco de Riboldis de Besana fu Gasparino e Guglielmo Visconti  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7188

**1512 novembre 18**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a maestro Pietro de Galinis per l'affitto di beni immobili siti in territorio di Gorgonzola.*

Testi: Paolo de Fortuna fu Giovan Battista, maestro Stefano de Rapitiis fu Bassiano  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3268

**1512 dicembre 10**

*Obbligatio rilasciata da Francesco de Riboldis de Bexana fu Gaspare a G.A. de Donati.*

Testi: Paolo Antonio Suardi, Gerolamo de Feroldis de Merate di Gabriele, maestro Marco de Burris fu Giovanni  
ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3268

**1513 febbraio 9**

*Patti di apprendistato stipulati tra G.A. de Donati e Gaspare Bossi fu Cristoforo, procuratore di Francesco de Alpheis di Varese, affinché Zebedeo, figlio di quest'ultimo, impari l'arte "intaliandi lignamina".*

Testi: Gabriele della Croce fu Beltrame, Bernardo Albignani fu Pietro, Battista de Novara di Francesco  
ASMi, Not., A. Albignani, 6503  
SIRONI

**1513 febbraio 15**

*G.A. de Donati e Benedetto Ferrari fu maestro Antonio e Matteo suo figlio stipulano patti affinché detto Giovan Matteo impari l'arte dell'intaglio.*

Fideiussore è dominus Galeazzo Caimi fu Francesco; Testi: Gerolamo de Comite di Giovan Lorenzo, Enrico de la Strata fu Luchino, Gerolamo Scaravaggi fu Donato  
ASMi, Not., A. Albignani, 6503

**1513 luglio 3**

*Ludovico de Donati, come membro della scuola di S. Giovanni Battista in Atrio a Como, ratifica l'elezione dei procuratori.*

ASComo, Not., F. M. Malacrida, 170/171

BATTAGLIA 1996, p. 219

**1513 luglio 28**

*Investitura fatta da G.A. de Donati a Polidoro de Spatis fu Pietro di una bottega che al presente è tenuta a livello da maestro Guglielmo.*

Testi: maestro Marco de Burris fu Giovanni, maestro Enrico de Barelis fu Cristoforo, abitante a Ripalta, Giovanni Antonio de Fedeli.

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3268

**1513 agosto 12**

*Investitura fatta da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani.*

Testi: maestro Giovan Pietro Landriani fu Giorgio, maestro Francesco de Lenis di Casalpusterlengo e Gerolamo Boltraffio di Bono

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7188

**1513 settembre 9**

*Pati di apprendistato stipulati tra Francesco de Donati e prete Discretus de Rovala e suo nipote Bartolino de Rovala di Raffaele, fratello del detto presbitero abitante a Treviglio per imparare l'arte "intaliandi figuras lignaminis".*

Testi: Giovanni Antonio de Ciseranis di maestro Cressino, Carlo de Conchono fu Giovanni, Giovanni Ambrogio de Bebulcho fu Giovanni Antonio

ASMi, Not., F. Carotta, 4284

SIRONI

**1513 settembre 30**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Gerolamo de Ciseris fu Gabriele di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Battista de Fabris fu Giovan Martino, maestro Francesco de Abdua di Chenellini, Alvise Longono fu Ambrogio

ASMi, Not., F. Liscati, 4969

SIRONI

**1513 settembre 26**

*Protestatio caducitatis fatta da G.A. de Donati contro Leonardo de Predis*

Testi: Bernardo Albignani fu Pietro, Pietro de Rabiis fu Galdino, Andrea de Pansichis di Pietro,

*G.A. de Donati nomina come suoi procuratori M. Scaravaggi, Bernardo Albignani, Felice de Nova, Princivalle de Locarno, Martino de Novate, Pietro Pagani, Andrea de Pansichis e Battista de Cataneis.*

Testi: Pietro de Rabiis, Enrico de la Strata fu Luchino, Giovanni Ambrogio de Bozolis de Casorate di Francesco

ASMi, Not., A. Albignani, 6504

SIRONI

**1513 ottobre 29**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a maestro Pietro de Galinis per l'affitto dei beni immobili a Gorgonzola*

Testi: Giovanni de Rapiitis fu Erarius, maestro Giovan Pietro de Landriano fu Giorgio, Giovanni Antonio de Seregno fu Giacomo di Garbagnate.

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3269

**1513 novembre 3**

*Denuncia fatta da G.A. de Donati contro Leonardo de Predis affinché quest'ultimo lasci liberi i terreni in territorio di Sidriano da cui è decaduto dall'investitura livellaria*

Testi: Enrico Figino fu Antonio, Bartolomeo Bossi fu Battista, Andrea de Pansichis di Pietro

ASMi, Not., A. Albignani, 6504

SIRONI

**1513 novembre 17**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a Bernardino de Quadrelis de Cassano.*

Testi: Giovan Angelo de Bologna fu Filippo, Giovan Pietro Mangoni di Berto

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3269

**1514**

*G.P. de Donati torna a Lodi per stimare opere eseguite da Daniele Gambarino nella libreria dell'Incoronata.*

BCLaudense, ms. di P. C. Cernusco, *Relazione...*, f. 8r.

FORATTI 1916, p. 164

**1514 gennaio 30**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Gabriele de Piro per l'affitto di immobili siti in p. di S. Paolo in Compedo [rogio G.A. de Magistris, 20 ottobre 1511] e successiva investitura.*

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati al dominus Giovanni Antonio de Capris.*

Testi: Giovanni Antonio de Fedeli, maestro Gerolamo de Cantù, di maestro Pietro, maestro Andrea de Ziliolis fu Giovanni

ASMi, Not., G.A. de Magistris, 3269

**1514 aprile 19**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Alvise de Visino* ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]

**1514 maggio 8**

*Rinuncia di investitura stipulata tra G.A. de Donati e Polidoro de Spatiis. Investitura fatta da G.A. de Donati in Giovanni Maria Porro.*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]

**1514 maggio 11**

*Contratto di G.P. e G.A. de Donati con il monastero benedettino di S. Maria degli Angeli di Vogogna per eseguire una Madonna che adora il Bambino.*

ASMi, Not., A. Albignani, 6505

GUGLIEMMETTI 2000, pp. 45, 104

**1514 luglio 10**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Galdino Marliani*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]

**1514 ottobre 18**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio de Suardi*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]

**1514 dicembre 20**

*Contratto tra G.A. de Donati e i magistrati ducali delle entrate per realizzare un'ancona raffigurante la Madonna in collaborazione con Costantino da Vaprio.*

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

SHELL 1995, p. 252, n. 90

**1515**

*Bernardino de Donati e Ambrogio de Gezis vengono ingaggiati per eseguire le storie di S. Caterina in S. Antonio a Morbegno, Sondrio.*

BIANCHI IN PITTURA IN ALTO LARIO 1995, pp. 240-241

**1515 aprile 11**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a maestro Giovanni Maria Porro fu Giovan Alvise. Sono comprese nel presente pagamento le vesti e le altre manifatture realizzate da maestro Giovanni Maria per G.A. e la sua famiglia.*

Testi: maestro Giacomo Filippo de Borsano fu Bartolomeo, maestro Giovanni Angelo de Mozate fu Giovan Pietro, maestro Alessandro de Vaprio fu Raffaele

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a maestro Giacomo Filippo Borsani.*

Testi: maestro Giovanni Maria Porro, maestro Giovanni Angelo de Mozate e maestro Alessandro de Vaprio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, Cart 7189

**1515 maggio 5**

*G.A. de Donati nomina suoi procuratori dominus A. Albignani, Francesco de Donati, Pietro Pagani, Andrea de Pansichis e Giacomo Battista de Cortina.*

Testi: Gerolamo de Cantù di maestro Pietro, Francesco de Lenis fu Guglielmo, Giovanni Maria Porro

ASMi, Not., Mauro Medici, 8366

SIRONI

**1515 maggio 8**

*Confessio rilasciata da G.A. de Donati a Paolo Antonio Suardi.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Francesco de Leni, Giovan Francesco de Cabiato fu Bernardo

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, Cart 7189

**1515 maggio 15**

*Appellatio di G.A. de Donati contro Leonardo de Predis.*

ASMi, Not., A. Albignani, 6506

SIRONI

**1515 ottobre 2**

*Testamento di G.A. de Donati, con cui istituisce eredi universali la moglie, Margherita Pozzobonelli, e i figli Francesco, Nicola e Pietro Paolo, con legati a favore dei poveri di Cristo e dei suoi fratelli G.P., Giovanni Antonio e Ludovico de Donati. I suoi eredi sono tenuti a corrispondere a suor Teodora, sua figlia, monaca nel monastero di Sant'Agnesa di Milano, un vitalizio. Inoltre gli stessi dovranno adoperarsi per far realizzare nello scurolo della chiesa di S. Paolo in Compedo "in ornamentis gloriosissime Virginis Marie tot et tanta laboreria intaglii que sunt valute et comunis extimationis librarum vigentiquinque imperialium". Esecutori testamentari sono nominati G.P. de Donati e Matteo Lampugnani, rispettivamente fratello e cognato del testatore.*

Atto rogato nella camera cubicolaria dove giace infermo G.A. de Donati; sono presenti come testi: Enrico de la Strata fu Luchino, dominus Filippo de Busero, Pietro, Giovanni Angelo de Mozzate fu Pietro, maestro Simone de Dateris fu Bernardo e maestro Ambrogio Busti

ASMi, Not., M. Scaravaggi, 5533

SIRONI

**1516 aprile 8**

*Confessio rilasciata da Margherita Pozzobonelli e dal figlio Francesco de Donati fu G.A. a Giovanni Maria Porro.*

Testi: Alessandro de Vaprio, maestro Andrea Ziliolis fu Giovanni e maestro Giovanni Andrea de Magistris fu maestro Pietro

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7189

SIRONI

**1516 aprile 29**

*Confessio rilasciata da maestro Francesco de Donati fu G.A. a Giovan Pietro e Giovanni Ambrogio de Casate fu Francesco, per la dote della moglie Lucrezia de Casate.*

Testi: Vitaliano de Lomazzo fu Galeotto, Alvise de Breghno fu Cristoforo, Bertola Bianchi fu Marco

ASMi, Not., M. Scaravaggi, 5533

SIRONI

**1516 maggio 31**

*Francesco de Donati fu G.A. è nominato tutore dei fratelli minori Nicola, di anni 14, e Pietro Paolo, di anni 12.*

*Procura ad causas fatta da Francesco, Nicola e Pietro Paolo de Donati in A. Albignani, Mauro Novate, Pietro Pagani, Matteo de Toschanis e Paolo Brivio*

Testi: Filippo de Casate fu Pietro, Giovan Battista de Curtina [?] di Francesco, prete Costantino Bossi fu Bartolomeo

ASMi, Not., A. Pansecchi, 8553

SIRONI

**1516 luglio 12**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a Paolo Antonio Suardi e Galdino Marliani.*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, Giovanni Antonio Giussano fu Filippo, Dionigi de Tesseris fu Antonio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7189

**1516 settembre 30**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome degli eredi di suo fratello G.A. a Giovanni Maria Porro.*

Testi: Filippo di Brescia fu Pietro, Martino de Valtellina fu Giovanni, Filippo de Custoldibus de Borsano fu Bertola

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7189

SIRONI

**1516 ottobre 14 e novembre 20**

*Pagamento a Francesco da Niguarda per dorare due angeli scolpiti da G.P. de Donati per l'ornamento del Sacro Chiodo nel Duomo di Milano.*

AFD, Giornale di cassa, n. 385, f. 58v e 69r.

ANNALI 1880, vol. III, p. 184

**1516 ottobre 20**

*Prete Pietro Antonio Curtoni ingaggia Bernardino Luini, Francesco de Donati e Alessandrio da Vaprio per realizzare un'ancona nella chiesa di San Vincenzo a Gravedona.*

ASMi, Not., G. A. Taegi, 5339

SHELL 1995, pp. 276-277, n. 128

**1516 ottobre 25**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome del nipote e della cognata a maestro Pietro de Galinis*

Testi: Giacomo de Bonfiliis, Giovanni Antonio Giussano fu Filippo, Pietro de Raude fu Guglielmo

ASMi, Not., M. Agrati, 3342

SIRONI

**1516 ottobre 29**

*Confessio rilasciata da maestro Francesco de Leni a G.P. de Donati solvente a nome di Giovannina de Ralaquis fu Giovan Pietro, moglie di Francesco.*

Testi: Filippo di Brescia, Giovan Angelo di Mozzate fu Giovan Pietro e Giovan Pietro Mangoni di Domenico

ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1517 gennaio 23**

*Bernardino de Donati compare come teste in un atto rogato in casa del pittore comasco Giovan Battista Volpi.*

ASComo, Not., F. M. Volpi, 199

MASCETTI 1993, p. 89

**1517 aprile 17**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati, a nome della cognata e dei nipoti, a Giovanni Maria Porro.*

Testi: Giovan Pietro Mangoni fu maestro, maestro Pietro Brambilla fu Zanoto, Matteo Ferrari fu Benedetto

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7190

**1517 maggio 2**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a Giovan Angelo de Mozzate relativa all'affitto della casa sita in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovan Pietro Mangoni, Giorgio de Albanexiis detto Tamagnino di Pietro, maestro Francesco de Leni

ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**157 maggio 7**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati, a nome della cognata e dei nipoti, a Paolo Antonio Suardi.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Giovan Battista de Boronibus detto de Grimoldis fu Ambrogio, Francesco de Leni

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7190

**1517 maggio 23**

*Francesco de Donati accusa ricevuta per una cornice di un dipinto di Costantino da Vaprio il giovane inviatagli da Agostino Garzini. Il lavoro fu iniziato nel dicembre 1514 da G.A. de Donati per i magistrati delle entrate che non lo pagarono.*

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

SHELL 1995, p. 252, n. 90

**1517 giugno 27**

*Obbligo rilasciato da G.P. de Donati in favore del Monastero de senodochio.*

Testi: Martino de Quadris di Biagio, Andrea di Colnago di Battistino, entrambi di Aicurzio, Pietro Brambilla fu Zanoto

ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1517 luglio 31**

*Investitura fatta da G.P. de Donati, procuratore dei nipoti e della cognata, in Filippo de Canzio fu Bernardino di immobili in p. S. Paolo in Compedo, adiacenti all'abitazione di Giovanni Maria Porro, sarto.*

Testi: Maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, Giacomino de Zassino fu Ambrogio, Donato de Caponago fu Giovanni Ambrogio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7190

**1517 agosto 6**

*Rinuncia all'investitura da parte di Gabriele de Piro e Filippo de Custoldibus per gli immobili in S. Paolo in Compedo appartenuti al fu G.A. de Donati e investitura da parte di G.P. de Donati, a nome dei nipoti e della cognata, in maestro Guglielmo de Polvaris fu Maffeo.*

Testi: maestro Giovanni de Anono fu Melchiorre, Giovanni Maria Porro, Pietro Crippa fu Albertino

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 agosto 17**

*Investitura fatta da G.P. de Donati, a nome dei nipoti e della cognata, in Paolo Antonio Suardi*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, Giovan Battista Sansoni fu Protasio, maestro Giovanni Andrea de Magistris fu maestro Pietro

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 settembre 1**

*Investitura fatta da Francesco de Donati a nome suo e in vece dei fratelli e della madre in Gerolamo de Augustonibus di Giovan Angelo.*

Testi: Giovan Cristoforo Marliani di Giovan Galeazzo, Giovanni Antonio de Gnaschis di Gasparino, Ambrogio Ferrari

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 settembre 3**

*Confessio con assignatio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Filippo de Custoldibus.*

Testi: Giovanni Antonio de Anono fu Melchiorre, Giovanni Andrea de Magistris, Ottaviano de Magistris fu Giovanni Ambrogio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 settembre 29**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a suo nome e in vece della cognata e dei nipoti a Giovanni Maria Porro.*

Testi: Pietro Paolo de Augustonibus de Robino, maestro Archolinus di Settala di maestro Giacomo, e maestro Ambrogio Busti fu Antonio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 ottobre 17**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome della cognata e dei nipoti a Pietro de Galinis.*

Testi: Ambrogio Ferrari, Ottaviano de Costis di Antonio, Battista Trivulzio fu Bartolomeo

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 novembre 17**

*Ludovico de Donati partecipa con Sigismondo de Magistris di maestro Andrea ad un'assemblea di cittadini a Como per stabilire l'alloggiamento di truppe in città.*

ASComo, Not., A. Rocchi, 248

BATTAGLIA 1996, pp. 219

**1517 novembre 25**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome della cognata e dei nipoti a Paolo Antonio Suardi.*

Testi: Paolo de Capitani de Hoe, Giovanni Ambrogio suo figlio, maestro Bernardo de Pazedà fu Antonio  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1517 novembre 27**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Pietro de Galinis*

Testi: Francesco de Rapitiis fu Michele, maestro Agostino de Quagis de Inziago fu Firmiano, maestro Bernardo de Pazedà  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1518 aprile 9**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome della cognata e dei nipoti a Paolo Antonio Suardi*

Testi: Giovan Pietro de Lonate fu Lazzaro, Alessandro Rusconi di Como fu Ambrogio, maestro Giovanni Andrea de Magistris.  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7190

**1518 settembre 2**

*Investitura fatta da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata in Palamite Visconti fu Innocenzo di una bottega e altri immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: maestro Francesco Biffi fu Defendente, Giovanni Andrea de Magistris, maestro Francesco de Lenis di Casalpuusterlengo  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7191

**1518 settembre 27**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Giovanni Maria Porro*

Testi: maestro Protasio di Garbagnate fu Giovanni, Matteo Ferrari, e Giovanni Maria de Pegiis fu Giovanni Antonio  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7191

**1518 ottobre 2**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Paolo Antonio Suardi*

Testi: Bernardino de Riveria, Giovanni Andrea de Magistris, Giovanni de Silvanis fu Gaspare  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7191

**1519 febbraio 18**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a Estore de Comite per il pagamento della cassa dell'organo del monastero di S. Margherita di Milano.*

Testi: Battista de Crepiano di [...], Rocco Riva fu Pietro Antonio, Stefano Maria de Castanis fu Bartolomeo  
ASMi, Not., C. Riva, 5759

SIRONI

Lo strumento musicale fu realizzato da Gian Giacomo Antegnati di Brescia (docc. 26 maggio 1518 e 23 marzo 1519, ASMi, Not., G.A. Formenti, 7118, 7120, registrati nel fondo Sironi) su modello su quello di S. Dionigi, opera di Giovan Simone Nava, organista (ASMi, Rub. Not., G.A. de Magistris, 2883, atti del 2 e del 4 agosto 1508, atti mancanti).

**1519 marzo 17**

*Ludovico de Donati compare come teste a Como in un atto che riguarda l'orefice Francesco Mesenzana.*

ASComo, Not., F. M. Malacrida, 171/172  
BATTAGLIA 1996, p. 219

**1519 aprile 30**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Giovanni Maria Porro e a maestro Guglielmo de Polvariis.*

Testi: Giovan Pietro Mangone fu Domenico, Giovan Pietro de Carpanis fu Marco di Erba, Maffeo de Munti di maestro Pietro  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192  
SIRONI

**1519 maggio 16**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Palamide de Moresinis detto Visconti*

Testi: maestro Giovanni Maria Porro, Zanino de Bochadolis e Matteo Ferrari  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192

**1519 settembre 27**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Palamide de Moresinis*  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, cart 7192

Testi: maestro Giovanni Andrea de Magistris, Bernardino Bianchi di Bertola, Giovanni Maria Porro  
SIRONI

**1520 marzo 6**

*Vendita fatta da G.P. de Donati a Pietro de Benadegio di immobili in p. di S. Paolo in Compedo e investitura fatta Pietro de Benadegio in G.P. de Donati*

Testi: Ambrogio de Monte fu Urbano, Giovanni Alvise Pirovano fu Francesco, Michele de Rastellis fu Antonio, Zambello de Balluno fu Tognino di Aicurzio.  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1520 aprile 11**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Giovanni Maria Porro e confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Guglielmo de Polvariis.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Alessandro de Trombetis fu Giovan Pietro, dominus Andrea de Robino di Giovanni Angelo  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192  
SIRONI

**1520 aprile 18**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a Filippo de Canzio*

Testi: Giovanni Maria Porro, Guglielmo de Polvariis fu Maffeo, Giovan Pietro de Magonibus fu Domenico  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192

**1520 aprile 18**

*Vendita fatta da Pietro Paolo de Donati alla madre. Investitura fatta da Margherita Pozzobonnelli a suo figlio Nicola de Donati.*

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192.

**1520 aprile 26**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a maestro Antonio de Ello.*

Testi: Filippo de Canzio fu Bernardino, Alvise Buzzi fu Eusebio, Giovanni Antonio de Tenchis fu Giovanni  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7192  
SIRONI

**1520 settembre 27**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a Giovan Angelo de Mozzate*

Testi: Giovanni Antonio Visconti fu Guglielmo, Pietro de Brollio fu Giovanni, Paolo de Robinis di Giovan Angelo  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1520 settembre 29**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti e della cognata a maestro Giovanni Maria Porro*

Testi: maestro Stefano de Dimesis fu Martino, Simone de Dateris fu Bernardo, Giuliano de Daverio fu Giovanni  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7193  
SIRONI

**1520 ottobre 1**

*Confessio rilasciata da G.P. de Donati a nome dei nipoti a Filippo de Canzio*

Testi: maestro Berto de Masate fu Giovanni, Domenico de Rachis di Balzarono di Premenugo, Giovanni di Trezzo fu Pietro  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7193  
SIRONI

**1521 aprile 17**

*Confessio rilasciata da Pietro de Bernadegio a G.P. de Donati e confessio rilasciata da G.P. de Donati a maestro Pietro de Brollio*

Testi: Ambrogio de Monte fu Urbano, Alvise de Hornumbellis di Michele, Alessandro Fagnani di Andrea  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1521 giugno 10**

*Andrea Guasco di Morbegno incarica Bernardino de Donati e Vincenzo de Barberis di affrescare una cappella in S. Antonio a Morbegno, secondo il progetto iconografico di padre Geronimo da Caspano.*

ASSondrio, Not., G. N. Filippini di Morbegno, 583  
LEONI 1985, p. 138; SHELL 1995, p. 279, n. 131

**1521 agosto 13**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Benedetto Ferrari*

Testi: Priziano Foppa fu Giuliano, Pietro de Crippa fu Bertino e Sigismondo Riboldi di Besana fu Giacomo  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1521 ottobre 14**

*Venditio, obligatio e confessio tra maestro Francesco de Donati e Filippo de Coyris fu Filippo per beni in Carpianello, pieve di S. Giuliano.*

Testi: Giovanni Ambrogio Centurioni fu Giovan Pietro, Dionigi Landriani fu Gabriele, Alvise de Toschanis fu Andrea  
ASMi, Not., A. Albignani, 6514  
SIRONI

**1522 maggio 17**

*Confessio rilasciata da Nicola de Donati a Giovanni Antonio de Capris fu Pasino e obligatio rilasciata a favore di Margherita Pozzobonnelli da Giovanni Antonio de Capris.*

Testi: Bernardino de Donati, Antonio Porro fu Pietro e Gabriele de Intropis alemanno fu Gabriele  
ASMi, Not., B. Villani, 9372  
SIRONI

**1522 settembre 3**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in prete Pietro de Longis fu Antonio di Varese, canonico di S. Vittore, di beni siti in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Andrea de Ziliolis fu Giovanni, Francesco Suardi di maestro Giacomo  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1522 ottobre 2**

*Procura rilasciata da Nicola a G.P. de Donati.*

Testi: Pietro de Brollio fu Giovanni, Pietro de Bernadegio fu Michele e Francesco Suardi  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1522 ottobre 10**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Giovan Andrea Sormani*

Testi: Giovanni Antonio de Putheo, Guglielmo de Polvariis, Francesco Suardi.  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1522 ottobre 11**

*Confessio rilasciata da Pietro de Bernadegio a G.P. de Donati*

Testi: Francesco Airoldi fu Lorenzo di Robiate, Francesco de Vixino fu Pietro, maestro Badino Bianchi di Bertola  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1522 ottobre 17**

*Investitura fatta da Nicola de Donati in Zanino de Bochadolis*

Testi: Pietro de Brollio, Pietro de Bernadegio e Agostino de Donati  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

**1522 ottobre 23**

*Vendita fatta da Margherita Pozzobonnelli e Francesco de Donati suo figlio a Michele de Busto di Ambrogio stipulante a nome di Giovanni Maria de Vimercate fu Bertola di beni in p. S. Paolo in Compedo confinanti tra l'altro con i locali affittati a maestro Antonio de Inzago pittore.*

Testi: Ambrogio de Ello di maestro Antonio, Giovanni Maria Porro e Guglielmo de Polvariis fu Maffeo  
ASMi, Not., A. Albignani, 6515  
SIRONI

A questa vendita ne seguono altre in un breve lasso di tempo.

**1522 ottobre 30**

*Confessio rilasciata da Pietro Paolo de Donati a suo zio G.P. de Donati per aver assolto ai legati del defunto*

G.A., tra cui figura la cifra di 6 lire imperiali e 5 soldi dati a G.P. o come quarta parte delle 25 lire imperiali destinate alla realizzazione di un'ancona o maestà per l'altare maggiore dello scurolo della chiesa di S. Paolo in Compedo.

Testi: Giovanni Maria Porro, Zanino de Bochadolis e Guglielmo de Polvaris  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

#### 1522 novembre 8

*Confessio e liberatio fatte da Margherita Pozzobonelli a suo cognato G.P. de Donati e procura rilasciata da Nicola e Pietro Paolo de Donati.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Zanino de Bochadolis e Guglielmo de Polvaris  
ASMi, Not., A. Corradi, 7969

#### 1523 febbraio 9

*Testamento di Margherita Pozzobonelli di Francesco e vedova di G.A. de Donati con legati a suor Teodora de Donati, sua figlia monaca in S. Agnese di Milano e alle tre figlie di G.P. de Donati monache (donna Alessandra in monastero di S. Redegonda, suor Perpetua in monastero di senodochio, suor Paola Eustachia in monastero di sant'Agnese) e a Elena sua cognata. Lega inoltre a Giulia e Caterina sorelle de Donati, figlie del defunto maestro Francesco e di Margherita de Leuco 25 lire imperiali per ciascuna. Lascia alla scuola di S. Maria istituita nello scurolo della chiesa di S. Paolo in Compedo 25 lire imperiali. Lega a G.P. de Donati suo cognato i suoi anelli d'oro, il suo saio, il suo mantello di lana e tutte le altre sue vesti che dovranno essere distribuite alle persone che lui riterrà bisognose. Nomina come suoi eredi universali Francesco, Nicola e Pietro Paolo de Donati suoi figli.*

Atto rogato nella camera cubicolaria della testatrice, sono presenti come testi: Pietro de Brolio, Pietro de Bernadego, Giovanni Maria Porro e Gerolamo Corradi di Biagio, abitante ad Aicurzio

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

#### 1523 febbraio 13

*Confessio rilasciata da Margherita Pozzobonelli, con il consenso di Giovan Stefano fu Francesco suo fratello a Giovanni Antonio de Capris.*

Testi: Guglielmo de Polvaris, Francesco Suardi, Gerolamo Corradi

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

#### 1523 febbraio 24

*Rinuncia a un'investitura stipulata tra maestro Giovanni Antonio di Sacconago detto Moschinus fu Giovan Pietro e maestro Vincenzo de Barberis di Brescia fu Antonio a nome di sua moglie Elena de Gradi.*

Testi: Bernardino de Donati di Giovanni Antonio, Stefano de Capitani de Hoe di Battista, Bernardino de Albertis fu Giorgio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

GATTI 1987, pp. 121-122

#### 1523 febbraio 25

*Testamento di Bartolomea Cagnola*

Testi: maestro Stefano de Dimesis fu Martino; Alvise

Busti fu maestro Bernardino, maestro Michele di Rosate di Bernardino, Giovanni de Villanova fu Eusebio, Bernardino de Donati

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

#### 1523 febbraio 26

*Liberatio fatta da maestro Giovanni Antonio di Sacconago a Vincenzo de Barberis assente e sostituito da Bernardino de Donati di Giovanni Antonio.*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, maestro Cristoforo de Mayochis fu Ambrogio, Tommaso de Vico fu Giacomo

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

GATTI 1987, pp. 121-122

#### 1523 marzo 2

*Venditio fatta da Pietro Paolo de Donati a Bernardino de Donati*

Testi: maestro Giovanni Andrea de Magistris, Vincenzo de Barberis, Bernardino de Mantello di Giovanni Antonio  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

GATTI 1987, pp. 121-122

#### 1523 maggio 8

*Vendita fatta da Francesco de Donati a Giovanni Antonio de Capris e obligatio rilasciata da Giovanni Antonio de Capris a favore di Francesco de Donati, il quale impiegherà il denaro per assolvere ad un legato istituito dalla defunta Margherita Pozzobonelli a favore di suor Alessandra e suor Paola Elisabetta, sorelle de Donati.*

Testi: Bernardo Rigamonti fu Mageto, Andrea de Inzago fu Abbondio, Giacomo de Orta fu Antonio

ASMi, Not., G. S. Oldeni, 4621

SIRONI

#### 1523 giugno 5

*Investitura fatta da Francesco de Donati in maestro Giovanni de Alzate fu Giovanni di beni in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Pietro Angelo de Poronibus fu Filippo, Ambrogio de Masosoro de Brambilla fu Pietro e Francesco de Garbagnate Martino

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

#### 1523 luglio 9

*Confessio rilasciata da Pietro Paolo de Donati a Bernardino de Donati*

Testi: Francesco Arioldi di Robiate fu Lorenzo, Giovan Pietro de Rastellis fu Pietro di Aicurzio, Lazzaro de Pastarinis fu Pietro Giacomo

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

#### 1523 luglio 11

*Investitura fatta da Francesco de Donati in maestro Cipriano Foppa fu Giuliano e Cristoforo de Inisela fu Filippo di immobili al momento occupati da Antonio de Melzo legnamaro.*

Testi: Giovanni Maria Porro, Ambrogio Ferrari e Francesco de Busco fu Antonio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7194

#### 1523 dicembre 14

*Promissio fatta da maestro Matteo de Casate a Francesco de Donati*



ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto non consultabile]

SIRONI

**1524**

*Fra i reddituari del comune di Milano sono ricordati G.P. de Donati e nipoti intagliatori.*

FORCELLA 1895, pp. 25-26.

**1524 gennaio 15**

*Confessio rilasciata da Pietro de Bernadegio a G.P. de Donati e confessio rilasciata da G.P. de Donati a maestro Pietro de Brolio.*

Testi: Matteo Casati fu Gottardo, Vincenzo de Barberis, Martino Corradi fu Biagio di Aicurzio

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1524 aprile 12**

*Ludovico de Donati riconosce di avere un debito verso Gian Antonio Rusca, canonico di San Fedele a Como.*

ASComo, Not., B. Orchi, 167

MASCETTI 1993, p. 91

**1524 maggio 24**

*Confessio rilasciata da Pietro de Bernadegio a G.P. de Donati.*

Testi: Guglielmo de Polvariis, Francesco Suardi, Nicola de Ugano fu Giovan Pietro

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1524 giugno 13**

*Facoltà concessa ai fratelli de Donati di alienare l'eredità paterna nonostante il fedecommesso contenuto nel testamento di G.A.*

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7195 [atto non consultabile]

SIRONI

**1524 settembre 28**

*Investitura fatta da Bernardino de Donati e Boninforte Solari in Andrea de Reynis.*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto non consultabile]

**1525 febbraio 13**

*Patti di apprendistato stipulati tra G.P. de Donati e Francesco e Gerolamo padre e figlio de Palavesino per l'insegnamento a quest'ultimo dell'arte dell'intaglio.*

Testi: Giovan Giacomo Retondi di Saronno fu Luca, Cristoforo de Gallarate fu Biagio, Giovan Pietro de Melzo fu maestro Domenico

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7195

SIRONI

**1525 maggio 8**

*Obbligo rilasciato da maestro Francesco de Donati a favore di maestro Giovanni de Alzate e investitura fatta da maestro Francesco de Donati in maestro Giovanni de Alzate di beni in p. S. Paolo in Compedo.*

Atto rogato nelle stanze della Veneranda Fabbrica del Duomo. Testi: Giacomo de Ponte fu Giacomo, Giovanni Alvisse Pirovano fu Francesco, Giovanni Angelo de Isachis fu Antonio

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7195

**1525 luglio 11**

*Recognitio livellaria fatta da Gervaso de Bernadegio di Pavia nei confronti di G.P. de Donati*

Testi: Pietro de Brolio fu Giovanni, Martino Corradi di Biagio di Aicurzio, Filippo Maria de Abdua fu Ambrogio di Olginate

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 luglio 19**

*Dote di Elena de Aresio, moglie di Bernardino de Donati, per cui i fratelli Vincenzo e Giovan Enrico de Aresio fu Andrea, hanno ottenuto il beneficio da Francesco II Sforza di alienare alcuni beni affittati ai maestri Francesco e Gerolamo Corte, affinché la sorella potesse sposare il fedelissimo servitore ducale Bernardino de Donati*

Testi: Andrea de Colnago fu Battistino di Aicurzio, Giovan Giacomo de Cormano fu Paolo, Benedetto de Ghaffuris fu Ambrogio

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 agosto 23**

*Procura speciale rilasciata da G.P. de Donati a Bernardino suo figlio.*

Testi: Giuseppe de Bosisio di Pietro, Giovanni Antonio de Bosisio fu Pietro, maestro Biagio Bianchi fu Colombino

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 agosto 26**

*Patti stipulati tra Agostino de Donati di G.P. e maestro Giovan Pietro de Bosisio e suo figlio Giovan Stefano per apprendere l'arte "faciendi schuffiotos seu merzari".*

Testi: maestro Francesco di Garbagnate fu Pietro, Giovanni Maria Porro, maestro Giovanni de Alzate fu Giovanni

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 agosto 31**

*Investitura fatta da G.P. de Donati al pittore Giovan Pietro Volpi fu maestro Cristoforo di una bottega e altri immobili in p. Paolo in Compedo.*

Testi: Francesco Biffi, Antonio de Cornello fu Bernardo di Trezzo, Magino Valagussa fu Micheti di Aicurzio

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 settembre 13**

*Divisione fatta tra Francesco e Nicola de Donati essendo defunta la madre Margherita Pozzobonelli e il fratello Pietro Paolo de Donati.*

Testi: G.P. de Donati, Rocco Visconti fu Maffeo, Giovanni Andrea de Magistris

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

SIRONI

**1525 settembre 25**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a maestro Giovanni de Alzate fu Giovanni*

Testi: Francesco Eusebio Luini, Gerolamo Pelizonus fu Giovanni Antonio, Ottorolus de Dinitis fu Ambrogio  
*Confessio rilasciata da prete Andrea del Torgio fu Gabriele, tutore di Gabriele di Garbagnate, ad Agostino de Donati*

Testi: prete Francesco Perego fu Antonio, maestro Giaco-

mo Bonfigli fu Ambrogio, maestro Ambrogio de Ello di maestro Antonio  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1525 ottobre 4**

*Confessio rilasciata dai fratelli de Bernadegio a G.P. de Donati*

Testi: Sigismondo di Besana fu Giacomo, maestro Bernardino de Petrinis fu Giovanni, Giovanni de Moschitis di Busto fu Ambrogio

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 dicembre 1**

*Investitura fatta da Nicola de Donati a G.P. de Donati in cui si chiede, tra le diverse clausole, a G.P. di saldare alcuni debiti assunti da Nicola nei confronti del magnifico Marco Antonio Cagnola, degli scolari della scuola di S. Rocco in S. Tecla (tanto quanto dovuto dagli eredi di Ottaviano de Donaria Paterius), di Giovan Giacomo marescalco de Biandrate.*

Testi: Alessandro de Canazotis fu Bernardino, Francesco de Monza fu Vanoto, dominus Giovanni Ambrogio de Ayroldis de Robiate di Ayroldino di Robiate

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

SIRONI

**1525 dicembre 16**

*Recognitio livellaria tra i fratelli Francesco e Gerolamo da Corte, per Vincenzo e Giovanni Enrico de Arixio, e Bernardino de Donati.*

Testi: Francesco di Monza fu Vanoto, Giovanni Ambrogio de Ello di maestro Antonio, maestro Giovanni de Alzate fu maestro Giovanni

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1525 dicembre 28**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in maestro Alessandro de Maneris*

ASMi, Rub. Not., A. Corradi, 1745 [atto mancante]

**1526 gennaio 11**

*Patti, convenzioni e obligatio tra maestro Ludovico di Ruzzano di Melzo e Francesco de Donati affinché il primo lavori nella bottega del de Donati per realizzare: "solutares zibras pantofolas colletos borzachinos stivalos".*

Testi: Giovanni Andrea de Magistris, Ambrogio Ferrari, Antonino de Ello

ASMi, Not., Marino Angelo Castelfranchi, 7196

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 651

**1526 febbraio 13**

*Vendita fatta da Nicola de Donati a G.P. de Donati.*

Testi: Francesco da Monza, Giacomo Casati fu Martino, Giovanni Antonio de Donadeis fu Riccardo

ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1526 febbraio 27**

*Rinuncia a patti di apprendistato stipulata tra G.P. de Donati e Francesco Pallavicino fu Giovanni Antonio a suo nome e del figlio Gerolamo.*

Testi: Battista de Brignano fu Bernardino, maestro Anto-

nio de Massis fu Giovanni Ambrogio, Bernardino Ghiringhelli fu Nicola

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1526 aprile 20**

*Patti stipulati tra Agostino de Donati e Giovan Giacomo Marliani fu Giovanni Antonio e Giovan Pietro de Pecoris fu Giacomino di Inzago e Bartolomeo da Monza fu Giovanni di Inzago, affinché quest'ultimo imparari l' "arte merzari".*

Testi: Bernardino di Gessate fu Beltramino di Gorgonzola, Andrea de Cignardis fu Bernardo, Agostino de Mirabiliis detto de Tortia fu Giovan Pietro

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1526 maggio 4**

*Confessio rilasciata dal Giovan Angelo Nava, tutore di Franceschina de Canibus di Santino, a G.P. de Donati.*

Testi: Francesco Fumagalli fu maestro Filippo, Giovanni Andrea de Magistris, Andrea Ferrari

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1526 maggio 23**

*Confessio rilasciata da prete Andrea del Torgio, tutore di Gabriele di Garbagnate, ad Agostino de Donati.*

Testi: prete Francesco de Longis de Leuco fu Giorgio, Francesco de Silva fu Leonardo, Battista de Restis fu Francesco

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1526 luglio 9**

*Obbligatio rilasciata da G.P. de Donati in favore di Agostino Mirabilis de Tortis relativa al prezzo di alcuni gioielli [atto cancellato il 14 settembre 1526].*

Testi: maestro Domenico de Balestrieris fu Antonio, maestro Giovanni Galli di Petrolo, Antonio de Ello. L'artista è anche testimone all'atto successivo nelle filze del notaio.

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1526 settembre 20**

*Obbligatio rilasciata da G.P. e Bernardino de Donati in favore di maestro Gerolamo della Porta fu Bartolomeo*

Testi: maestro Giovan Pietro de Magonis di Melzo, maestro Gervaso Fontana fu Antonio, maestro Ambrogio de Molgula fu Alberto

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

SHELL, VENTUROLI 1987, p. 655

**1526 dicembre 4**

*Confessio rilasciata da Francesco de Donati a maestro Giovanni de Alzate*

Testi: maestro Battista Tanzi fu Beltrame, maestro Alberto de Masate fu Giovanni, Giovanni Maria Porro

ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7196

**1527 aprile 20**

*Confessio rilasciata da Giovan Angelo Nava a Bernardino de Donati solvente a nome del padre G.P.*

Testi: Ludovico de Oldrengis fu Santino, Gabriele de Caronno fu Antonio, maestro Giorgio de Giochis fu Guglielmo

*Confessio rilasciata dal nobile Giovanni de Lamadura di*

*Michele a Bernardino de Donati solvente a nome del padre G.P.*

Testi: Bartolomeo Figino fu Giovan Francesco, Gregorio de Fara fu Bernardino, Bartolomeo Suardi fu Alberto  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1527 maggio 6**

*Confessio rilasciata da maestro Gerolamo della Porta a Bernardino de Donati solvente a nome del padre*

Testi: Giovan Pietro de Meltiis fu Domenico, Gerolamo Barbavara fu Giovan Pietro, Giovanni Angelo da Corbetta fu Pietro Martire  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1527 maggio 10**

*Investitura fatta da G.P. de Donati in Priziano Foppa e Giovanni de Zipinetis fu Giuliano e Giovanni de Cepinetis fu Antonio di immobili in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Bertola della Cascina fu Zanollo, Andrea della Cascina suo figlio, Francesco Biffi  
ASMi, Not., A. Corradi, 7970

**1527 maggio 23**

*Datum insolutum fatto a G.P. de Donati da Nicola suo nipote*

Testi: maestro Biagio Banchi Colombino, Palamide de Carpanis fu Melchiorre, Giovanni Andrea de Magistris.  
ASMi, Not., A. Corradi, 7971

**1527 giugno 3**

*Datum insolutum fatto da Francesco de Donati a suo fratello Nicola e investitura fatta da Nicola de Donati a suo fratello Francesco*

Testi: maestro Giovanni de Alzate, Giovanni Ambrogio de Ello, Bernardino de Donati  
ASMi, Not., A. Corradi, 7971

**1527 luglio 6**

*Vendita fatta da Nicola de Donati e da sua moglie Gerolamina de Berinago ad Agostino Mirabiledetto de Tortis fu Giovan Pietro di beni in p. S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovanni Andrea de Magistris, Rocco Visconti fu Maffeo, Ludovico de Oldrenghis fu Santino  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1527 agosto 8**

*Investitura fatta da Francesco de Donati a maestro Antonio e ad Ambrogio de Ello*

Testi: Giovanni Maria Porro, Giovanni de Alzate, Michele Busti fu Alvise  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1527 settembre 14**

*Investitura e confessio fatta da Francesco de Donati in Giovanni de Alzate.*

Testi: Giovan Pietro de Casate, maestro Giovanni de Zipinetis di Cairate, Bernardino Bascapè fu [...]  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1528 gennaio 14**

*Emancipatio concessa da G.P. de Donati al figlio Giovanni Luca in cui si ricordano anche gli altri figli: Agostino e Bernardino.*

*Vendita fatta da G.P. de Donati a Matteo Legnani fu Gottardo suo cognato; investitura e confessio tra Legnani e G.P. de Donati; procura rilasciata a Legnani da G.P.*

Testi: maestro Giorgio de Giochis, Dionigi de Misano fu Guglielmo, Francesco di Cislago fu Marioli  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197  
SHELL, VENTUROLI 1987, p. 655

**1528 maggio 3**

*Testamento di G.P. de Donati*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]  
SHELL, VENTUROLI 1987, p. 655

**1528 maggio 15**

*Testamento di Matteo Legnani, in cui si nomina erede universale Giovan Luca de Donati di G.P., con l'usufrutto per Franceschina de Donati, moglie del testatore. Vi sono legati a favore di Bartolomeo e Donato Legnani suoi fratelli, della fabbrica del Duomo, della scuola di S. Giuseppe in Contrada de undegardis, oltre ad un vitalizio per Battista Legnani suo figlio. Legnani desidera essere sepolto nello scurolo della chiesa di S. Paolo in Compedo.*

Testi: Giovanni de Alzate, Bernardo de Olinis di Ponte fu maestro Bernardo, Nicola de Olinis fu Domenico, Giorgio de Giochis, Dionigi di Misano  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1528 giugno 27**

*Confessio rilasciata dal procuratore di G.P. de Donati ad Andrea de Corradis*

ASMi, Rub. Not., M. A. Castelfranchi, 1342 [atto mancante]

**1528 luglio 27**

*Vendita fatta da Francesco Riva fu Pietro di Castelleto, pieve di Agliate, a Giovan Luca de Donati di beni a Monte, pieve di Agliate.*

Testi: Antonio e Francesco Vigano fu Bernardo di Corazana, pieve di Agliate, Martino di Carugo fu Michele  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1528 agosto 31**

*Investitura fatta da Lucrezia Casati fu Francesco, vedova di Francesco de Donati, in maestro Francesco de Belayratis fu Giacomino di Novara*

Testi: Ambrogio de Ello, maestro Giovanni Galli di Petrollo, Giovanni Maria Porro  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1528 settembre 3**

*Confessio rilasciata da Lucrezia Casati, tutrice di Giovanni Ambrogio e Giovan Paolo de Donati suoi figli, a Giorgio Pisono fu Andrea, solvente per Giovanni de Alzate.*

Testi: Giovanni Andrea de Magistris, Giovanni Maria Porro, Risiano Foppa fu Giovan Pietro  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7197

**1529 marzo 20**

*Bernardino de Donati e Vincenzo de Barberis figurano in vari atti notarili di Talamona, Sondrio, a partire dal 1525 e a questa data acquistano una casa in località Pervium di Talamona.*

ASSondrio, Not., D. Camozzi di Talamona, vol. 578 e G. Battista Camozzi di Talamona, 821  
LEONI 1985, pp. 142-143

**1529 settembre 2**

*Investitura fatta da Giovanni Andrea de Gradi in Giovan Luca de Donati.*

Testi: Sigismondo Visconti fu Giovanni Antonio, Leonardo de Ranetis fu Pietro, maestro Bernardino Bascapè fu Giovanni  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7198

**1529 settembre 6**

*G.P. de Donati è vivo quando Gerolamo della Porta fu Bartolomeo, incaricato dal magistrato straordinario dello Stato di Milano describe la sua casa per confiscarla.*

ASMi, Not., B. Fossano, 6384  
SHELL, VENTUROLI 1987, p. 655; BENTIVOGLIO RAVASIO 2006, p. 112

**1530 luglio 23**

*Investitura fatta da Giovan Luca de Donati di G.P. in Battista de Bernadegio.*

Testi: Giovanni Ambrogio de Pelaratis fu Baldassarre, Francesco Luini fu Eusebio, Stefano Bondioli fu Callisto di Daresano, episcopato di Lodi  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7198

**1530 ottobre 30**

*Bernardino de Donati compila il proprio testamento.*

ASSondrio, Not., P. Ambria [atto mancante]  
LEONI 1985, pp. 142-143

**1531 gennaio 30**

*Giovan Angelo de Donati fu Bernardino e Vincenzo de Barberis nominano alcuni cittadini di Talamona propri procuratori.*

ASSondrio, Not., D. Camozzi di Talamona, 578 e G. Battista Camozzi di Talamona, 821  
LEONI 1985, pp. 142-143

**1531 gennaio 27**

*G.P. de Donati risulta defunto.*

ASMi, not. A. Aghina, 9350  
SHELL, VENTUROLI 1987, p. 655

**1531 marzo 1**

*Vincenzo de Barberis e Giovan Angelo de Donati fu Bernardino affittano un immobile a Talamona. Gli eredi di Bernardino amministreranno i beni di Talamona almeno fino al 1544.*

ASSondrio, Not., G. B. Camozzi di Talamona, 824  
LEONI 1985, p. 143

**1531 luglio 3**

*Confessio rilasciata da Giovan Luca de Donati fu G.P., p. di S. Bartolomeo foris, a maestro Pietro de Trezzo.*

Testi: Agostino di Sant'Agostino fu Giovanni, Pietro Bossi fu Alvise, Rocco Visconti  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7199

**1531 settembre 4**

*Confessio rilasciata da Giovan Angelo de Donati fu Giovanni Antonio, p. S. Stefano in Bregondia, fratello ed ere-*

*de del fu Bernardino de Donati, suo fratello, a Battista de Malingeriis di Melzo.*

Testi: Ambrogio de Opreno fu Andrea, Rocco Visconti, Fabio Pagani di maestro Gerolamo  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7200

**1532 gennaio 5**

*Giovan Angelo de Donati, anche a nome di Vincenzo de Barberis riceve il saldo per la perdita ancona realizzata da suo padre Bernardino e dal de Barberis per S. Agostino in Campo Taranto a Talamona.*

ASSondrio, Not., G. B. Camozzi di Talamona, 824  
LEONI 1985, pp. 149-150

**1532 aprile 10**

*Confessio rilasciata da Giovan Angelo de Donati a Battista de Malingeriis.*

Testi: Ambrogio de Opreno fu Andrea, maestro Giuliano de Giramis fu Lorenzo, Rocco Visconti.  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7200

**1532 maggio 4**

*Giacoma detta Bianchina de Bernadegio, attraverso una serie di successioni, diviene proprietaria di immobili di cui il 6 marzo 1520 era stata investito da suo padre G.P. de Donati, deceduto a Casale Monferrato.*

Testi: maestro Ambrogio Ferrari fu Protasio, Giovanni Galli, maestro Cristoforo de Orate fu Giovan Pietro  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7200  
SIRONI

**1534 luglio 14**

*La confraternita dei SS. Eligio e Bobone di Casale Monferrato delibera di affidare a Pietro di Francesco Spanzotti o a Gaudenzio Ferrari o a Ottaviano Cane o a Agostino de Donati la predella e la cornice dell'ancona della confraternita.*

ROMANO 1970, p. 52

**1534 luglio 20**

*Il pittore Sigismondo de Magistris rileva l'abitazione appartenente ai canonici di San Fedele a Como in cui risiedeva Ludovico de Donati, defunto da almeno due anni.*

ASComo, Not., F. M. Volpi, 205 bis  
MASCETTI 1993, p. 91

**1538 giugno 4**

*Testamento di Giovanni Angelo de Donati fu Giovanni Antonio con legati a Margherita e Isabella, sue figlie, e a Lucia Sormani, sua moglie. Nomina eredi universali Giovanni Ambrogio e Melchiorre, figli suoi e della prima moglie Ambrogina del Maino, nonché Giovanni Antonio e Giovan Francesco e il figlio nascituro dell'attuale moglie Lucia se maschio.*

Testi: Filippo de Giussano fu Alvise, Gabriele de Brena fu Cipriano, Giovanni de Rixiis fu Giorgio, Giovanni Antonio Crivelli fu Giorgio, maestro Giovanni Antonio de Calegariis di Bergamo fu Domenico  
ASMi, Not., M. A. Castelfranchi, 7206  
SIRONI

Si ringraziano Maria Cristina Brunati, Anna Brunetti, Davide Dozio, Paolo Plebani, Giulia Todeschini

Abbreviazioni degli archivi menzionati:

AFD: Archivio della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano

ASComò: Archivio di Stato di Como

ASCVercelli: Archivio Storico Comunale di Vercelli

ASCVigevano: Archivio Storico Comunale di Vigevano

ASMi: Archivio di Stato di Milano

ASPavia: Archivio di Stato di Pavia

ASSondrio: Archivio di Stato di Sondrio

BCLaudense: Biblioteca Comunale di Lodi

Bibliografia:

La voce Sironi in bibliografia indica che la notizia è riportata negli appunti di Grazioso Sironi conservati sotto forma di schedario presso l'Archivio di Stato di Milano.

- ANNALI 1880 *Annali della fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, Milano 1880, vol. III.
- FORCELLA 1895 V. Forcella, *Notizie storiche degli intarsiatori e scultori di legno che lavorarono nelle chiese di Milano dal 1141 al 1765*, Milano 1895.
- MOTTA 1905 E. Motta, *Intagliatori a Milano*, «Archivio storico lombardo», XXXII, 2 (1905), pp. 483-484.
- FORATTI 1916 A. Foratti, *L'ancona di legno nell'incoronata nel museo di Lodi*, «Archivio storico per la città e i comuni del Circondario e della Diocesi di Lodi», 4, dicembre 1916, pp. 163-172.
- MAIOCCHI 1937 R. Maiocchi, *Codice diplomatico artistico di Pavia dall'anno 1330 all'anno 1550*, Pavia 1937.
- ROMANO 1970 G. Romano, *Casalesi del Cinquecento: l'avvento del manierismo in una città padana*, Torino 1970.
- GATTI 1977 S. Gatti, *Una sconosciuta opera di Gian Pietro e Ambrogio Donati; l'ancona lignea già in San Lorenzo a Lugano*, «Archivio Storico Ticinese», XVIII (1977), pp. 153-168.
- MUSÉE D'ART 1979 *Musée d'art et d'histoire. Peintures italiennes du XIV au XVIII siècle*, Genève, 1979.
- ZENALE E LEONARDO 1982 *Zenale e Leonardo: tradizione e rinnovamento della pittura lombarda*, catalogo della mostra (Milano, Museo Poldi Pezzoli, 4 dicembre 1982-28 febbraio 1983), Milano 1982.
- SHELL, VENTUROLI 1987 J. Shell, P. Venturoli, ad vocem *De Donati*, in *Dizionario biografico degli italiani*, XXXIII, Roma 1987, pp. 650-656.
- SHELL 1983 J. Shell, *Two documents for Bergognone's Melegnano altarpiece*, «Arte lombarda», 64 (1983), pp. 99-103.
- LEONI 1985 B. Leoni, *L'ancona lignea nella chiesa di S. Vittore a Caiolo e il suo autore*, «Bollettino della società storica valtellinese», 38 (1985), pp. 135-147.
- MASCETTI 1993 M. Mascetti, *Pittori lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, «Communitas '93. Annali del centro studi storici della val Menaggio 1989-1993», Menaggio 1993, pp. 65-92.
- PITTURA A COMO... 1994 *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1994.

- PITTURA IN ALTO LARIO... 1995 *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di Mina Gregori, Milano 1995.
- SHELL 1995 J. Shell, *Pittori in bottega. Milano nel Rinascimento*, Torino 1995.
- BATTAGLIA 1996 A. Battaglia, *Nuove acquisizioni sulla scultura lignea comasca: due documenti per l'attività dei fratelli de Donati*, in *Cesare Cesariano e il classicismo di primo Cinquecento*, atti del seminario di studi (Varenna, 7-9 ottobre 1994) a cura di M. L. Gatti Perer e A. Rovetta, Milano 1996, pp. 209-242.
- GANNA 1996 R. Ganna, *Giacomo del Maino, Giovanni Pietro de Donati e altri artisti a Santa Maria del Monte sopra Varese*, «Arte Lombarda», 117, 1996, pp. 64-71.
- VIOTTO 1996 P. Viotto, *Miracolati da Caterina da Pallaanza. Nuovi documenti per la storia di Santa Maria del Monte*, «Tracce», n.s., XVI, 2 (1996), pp. 37-54.
- LONGONI 1998 V. Longoni, *Umanesimo e Rinascimento in Brianza: studi sul patrimonio culturale*, Milano 1998.
- GUGLIELMETTI 2000 A. Guglielmetti, *Scultura lignea nella diocesi di Novara fra Quattro e Cinquecento*, Borgomanero 2000.
- ROBERTSON 2002 C. Robertson, *Bramante and Gian Giacomo Trivulzio*, in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento Lombardo*, atti del seminario di studi (Vicenza 1996) a cura di C. L. Frommel, L. Giordano, R. Schofield, Venezia 2002, pp. 67-81.
- SACCHI 2005 R. Sacchi, *Il disegno incompiuto: la politica artistica di Francesco II Sforza e di Massimiliano Stampa*, Milano 2005.
- TONANI 2005 L. TONANI, *Prima segnalazione per l'ancona del Santissimo Sacramento di Ambrogio de Donati*, «Artes», 11 (2005), p. 82.
- TERRAROLI 2006 V. Terraroli, "...cum faciolis suis intaliatis et archetis subtus fatiolas...": *aggiunte documentarie per la storia della scultura lignea rinascimentale a Milano*, in *Arte e storia di Lombardia: scritti in memoria di Grazioso Sironi*, Roma 2006, pp. 115-128.
- BENTIVOGLIO RAVASIO 2006 B. Bentivoglio Ravasio, *Note in margine di una mostra. L'Adorazione del Bambino della Pinacoteca Malaspina di Pavia e qualche appunto su Ludovico de Donati*, «Rassegna di Studi e di Notizie», 30 (2006), pp. 93-118.
- VIRGILIO 2007 G. Virgilio, *Aggiornamenti sull'attività di Giovanni Ambrogio De Donati in Valtellina*, «Arte lombarda», 149 (2007), pp. 72-74.

# IMMAGINI

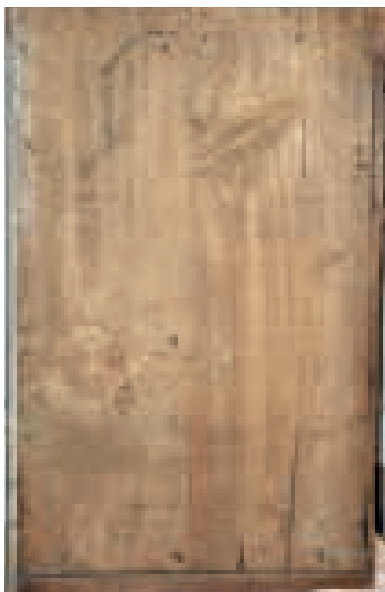






Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Pietro Martire lascia i confratelli*, Berlin, Staatliche Museen, Skulpturensammlung und Museum für byzantinische Kunst.

FIG. 1 - Vista frontale. Foto Staatliche Museen zu Berlin (J.P. Anders 1996).



2

4



3

5

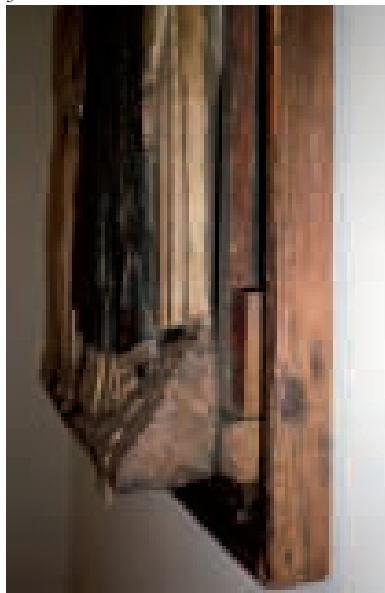
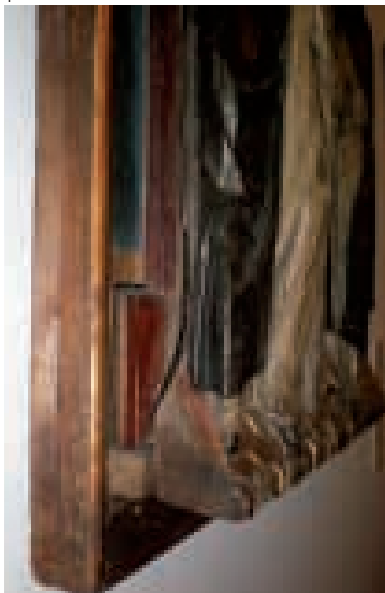


FIG. 2 - Vista del retro. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*

FIG. 3 - Particolare della cappa del monaco di sinistra che evidenzia la lavorazione a sgraffito con trattini e punti. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*

FIG. 4 - Particolare della parte inferiore sinistra che permette di osservare gli elementi strutturali del rilievo. *Foto Fabio Frezzato.*

FIG. 5 - Particolare della parte inferiore destra che permette di osservare gli elementi strutturali del rilievo. *Foto Fabio Frezzato.*



6

7



FIG. 6 - Particolare della spalla del monaco di fronte a San Pietro Martire che evidenzia il trattamento a sgraffito. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 7 - Particolare del viso del monaco di destra. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.



8

9



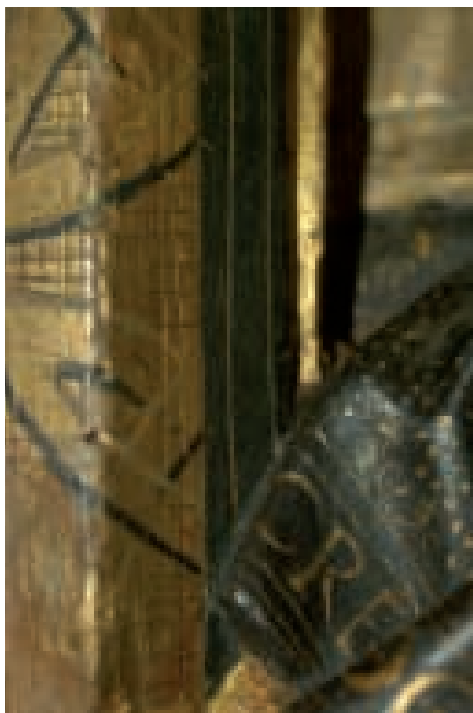
FIG. 8 - Sezione stratigrafica al microscopio ottico (240x) in cui si può osservare lo strato di bolo ricoperto dall'oro e al di sopra le stesure pittoriche degli abiti bianco e nero dei due monaci. Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 9 - Nella sezione stratigrafica proveniente da un incarnato (240x) si può notare come la stesura pittorica sia applicata direttamente sullo strato di bolo. Foto CSG Palladio – Vicenza.



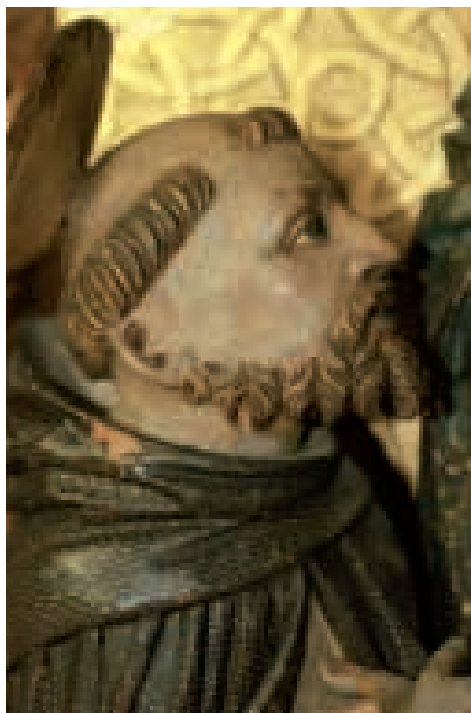
Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Colloquio mistico di San Pietro con le sante Agnese, Caterina e Cecilia*, Opava (Repubblica Ceca), Museo della Slesia.

FIG. 10 - Vista frontale. Foto Museo della Slesia.



11

13



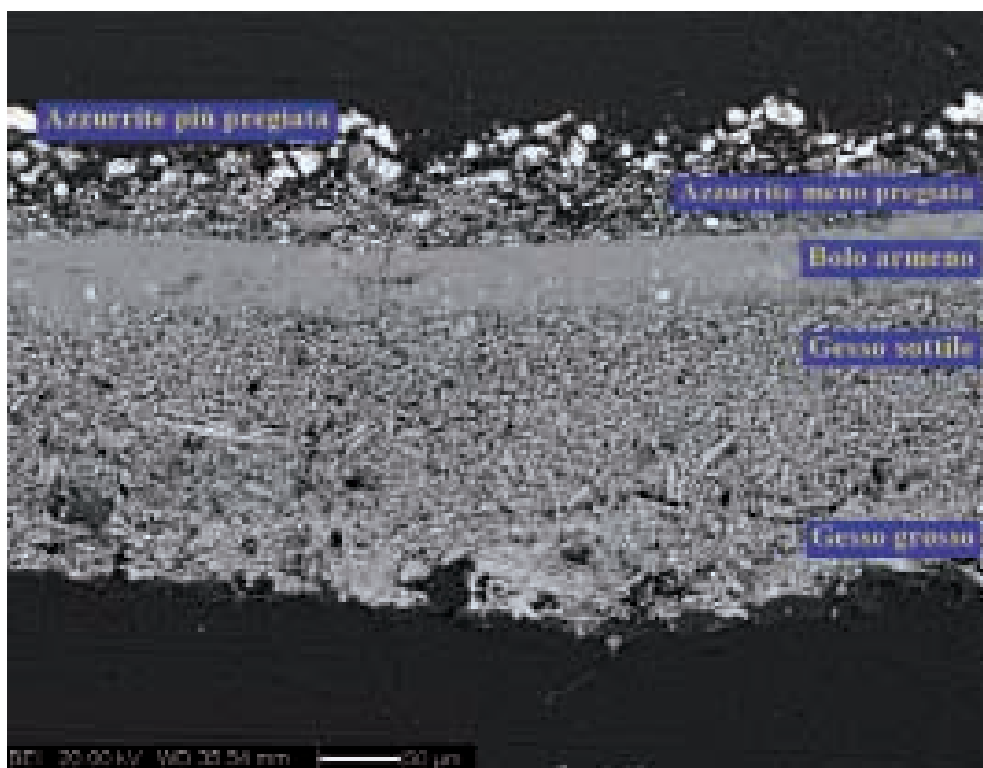
12



FIG. 11 - Particolare della parte inferiore sinistra dello stipite e della cappa del santo. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 12 - Particolare del volto del santo. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 13 - Particolare del manto di sant' Agnese. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.



14

15



FIG. 14 - Sezione microstratigrafica al microscopio elettronico a scansione (ESEM) di un campione prelevato dal manto di santa Lucia, che permette di osservare il doppio strato di preparazione gessosa, lo strato di bolo e le due stesure di azzurrite di qualità differente. *Foto CSG Palladio – Vicenza.*

FIG. 15 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione blu prelevato dal cielo della finestra con l'azzurrite sopra uno strato di azzurrite mescolata con biacca. *Foto CSG Palladio – Vicenza.*



Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *San Pietro in preghiera di fronte al crocifisso*, Opava (Repubblica Ceca), Museo della Slesia.

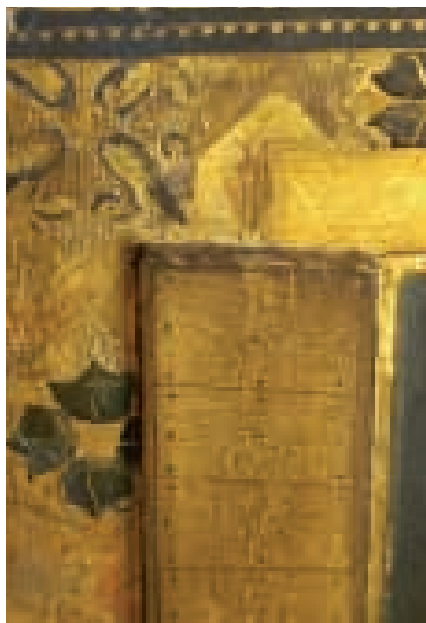
FIG. 16 - Vista frontale. Foto Museo della Slesia.





17

19



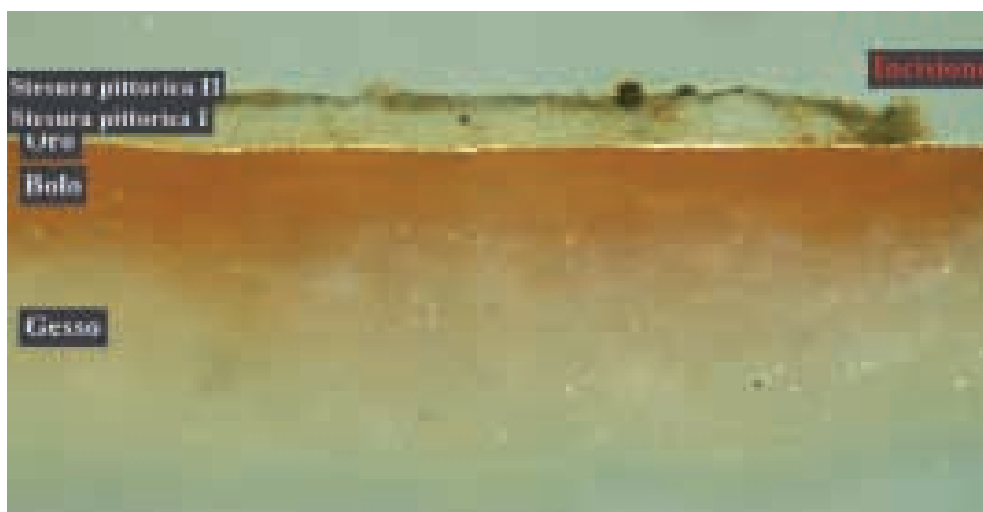
18



FIG. 17 - Particolare della lavorazione a sgraffito del pannello che ricopre l'inginocchiatoio e della granulazione della foglia d'oro sulla parete. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 18 - Particolare dell'imposta sinistra della finestrella che mette in evidenza le venature del legno eseguito a sgraffito. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 19 - Particolare del breviario sullo sfondo. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.



20

21

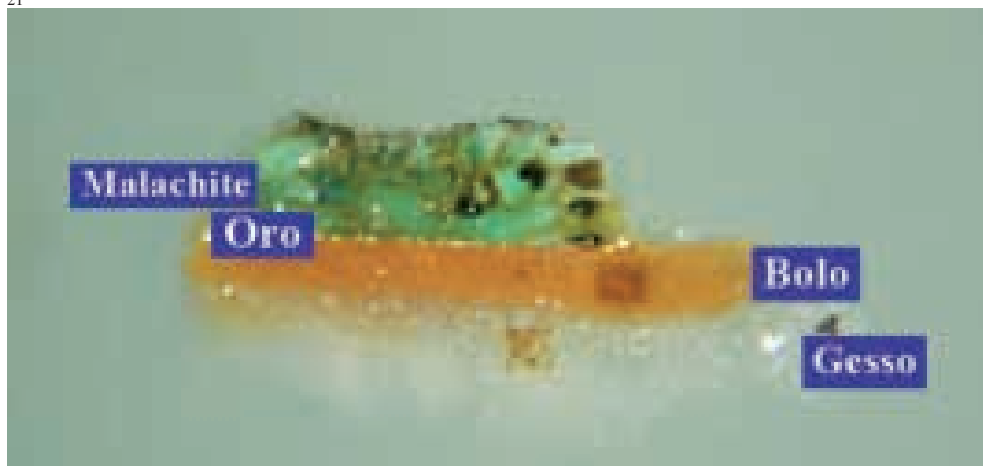


FIG. 20 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (480x) di un campione prelevato dall'imposta. Lo sgraffito è stato realizzato selezionando in ogni punto l'asportazione di due possibili livelli di colore, il marrone della seconda stesura o il beige della prima. Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 21 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (480x) di un campione prelevato da un elemento vegetale verde scuro ottenuto a sgraffito sulla parete di fondo. Foto CSG Palladio – Vicenza.



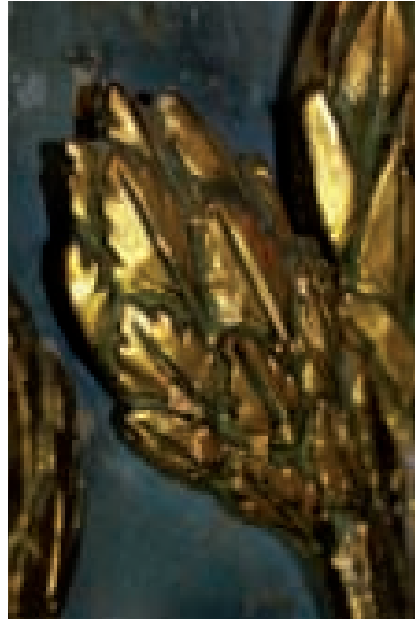
Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Il martirio di San Pietro Martire*, Sarasota (Florida, USA), John and Mable Ringling Museum.

FIG. 22 - Vista frontale. Foto Bequest of John Ringling, Collection of the John and Mable Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida.



23

25



24

26

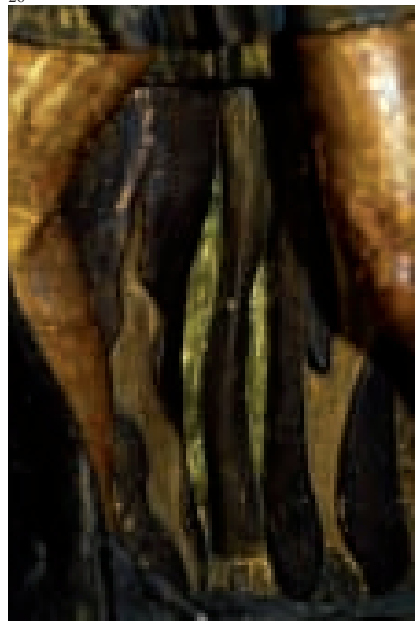
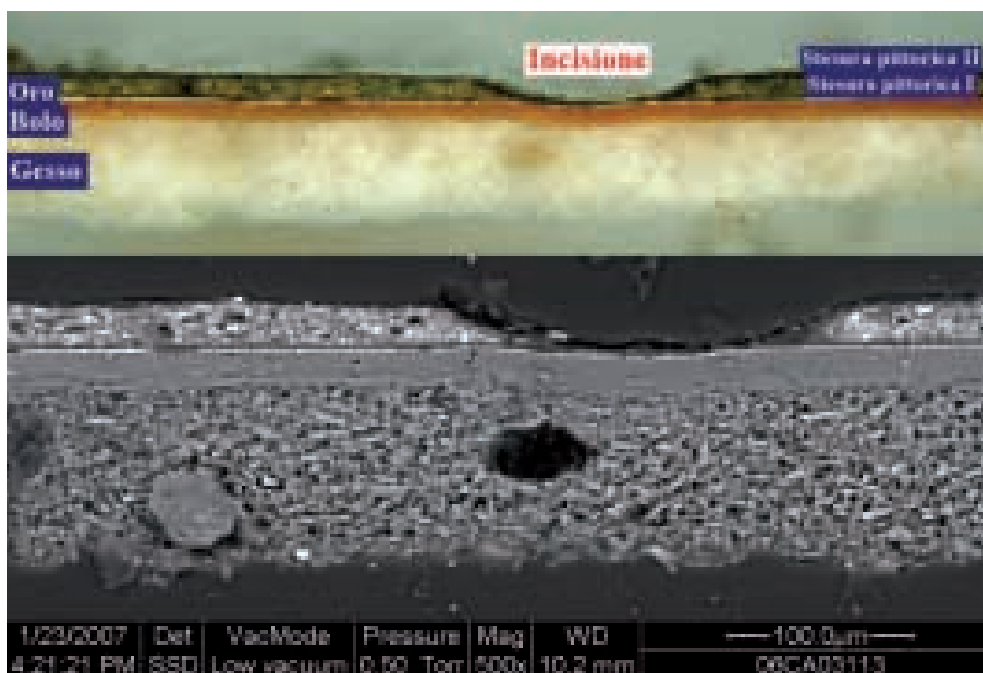


FIG. 23 - Vista del retro. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*

FIG. 24 - Particolare del fogliame degli alberi. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*

FIG. 25 - Particolare dell'intaglio e della decorazione a sgraffito sulla corteccia di un albero. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*

FIG. 26 - Particolare del verde fra i tronchi degli alberi. *Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.*



27

28

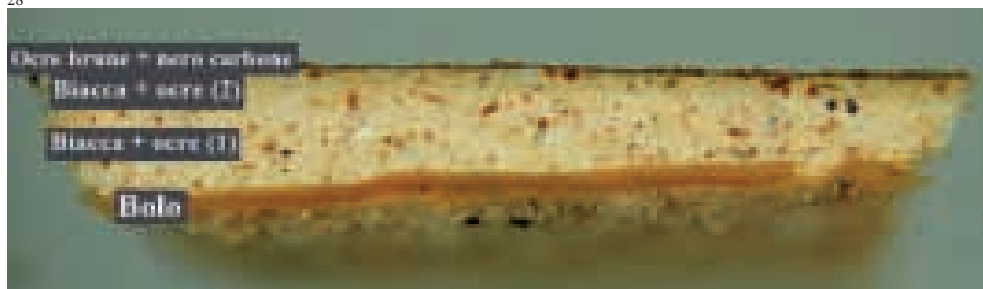


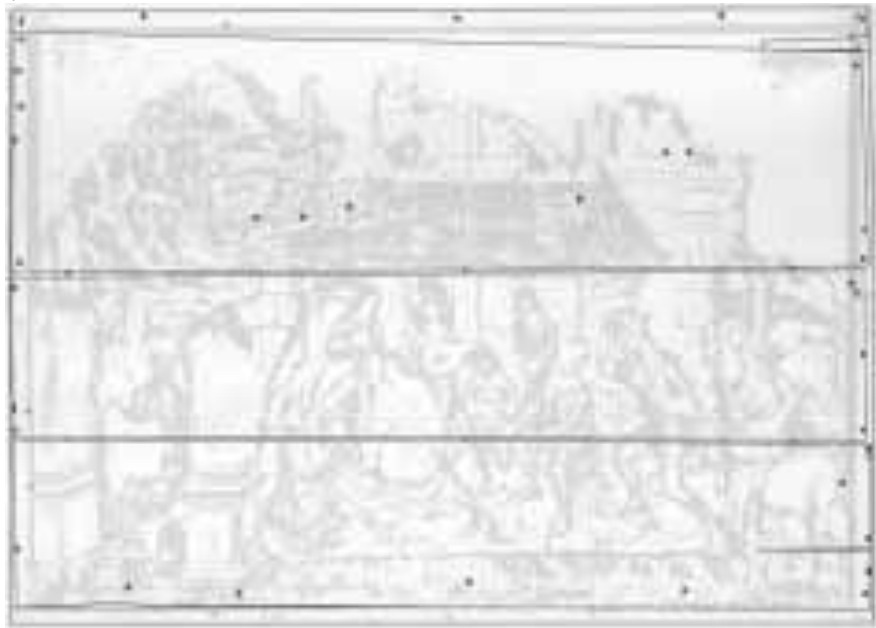
FIG. 27 - In alto: sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione proveniente dalla corteccia che mette in evidenza l'avvallamento provocato dal passaggio dello strumento usato per eseguire lo sgraffito. In basso: la stessa sezione al microscopio elettronico a scansione (ESEM). Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 28 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione proveniente dall'incarnato del sicario. Foto CSG Palladio – Vicenza.



29

29 A



Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?), *Natività*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, in deposito dall'ASP "Golgi Redaelli", Milano.

FIG. 29 - Vista frontale. Foto su concessione dell'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redaelli".

FIG. 29a - Proiezione frontale della posizione dei chiodi inseriti dal retro e ribattuti.



30

30 A

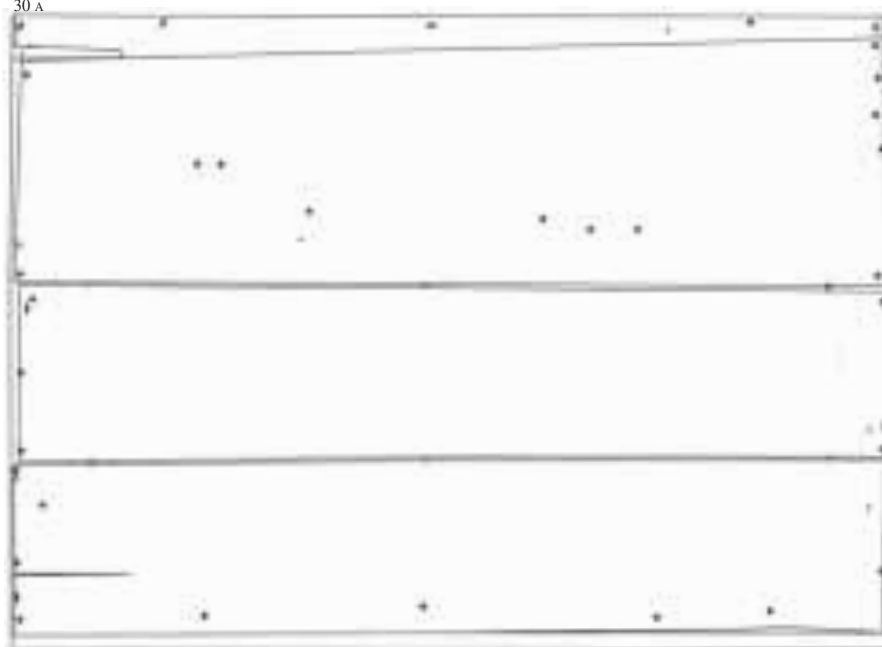


FIG. 30 - Vista del retro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 30a - Rilievo della composizione del retro con mappa delle chiodature.



31

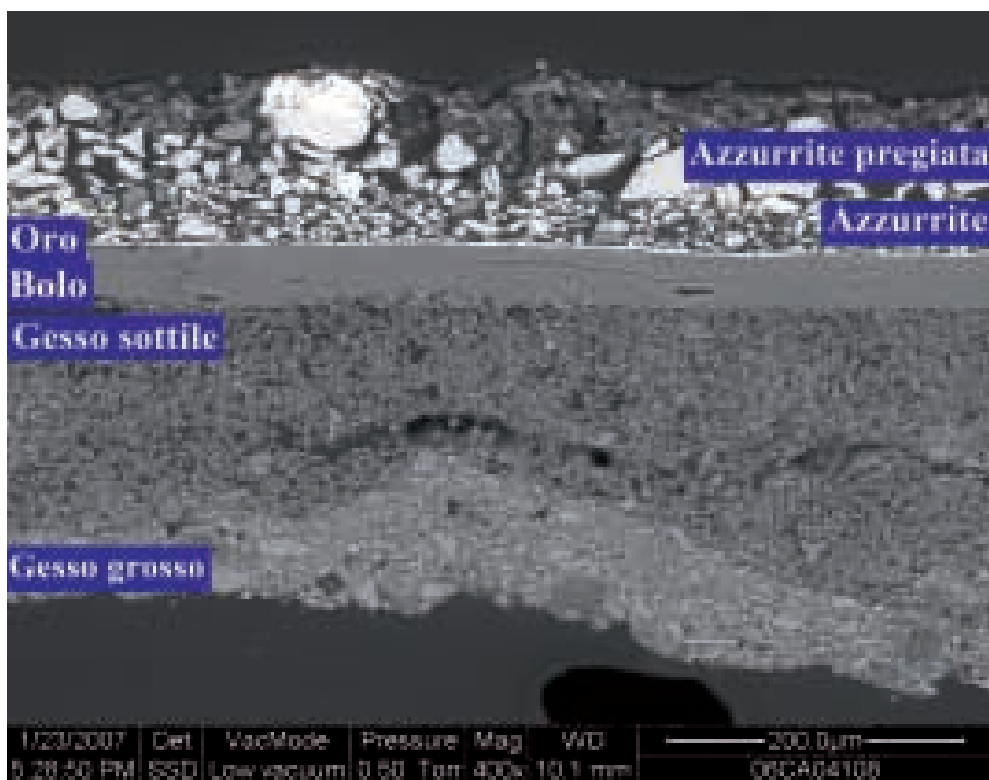
32



FIG. 31 - Particolare della mantellina del pastore che evidenzia il trattamento a sgraffito della lacca rossa. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 32 - Particolare delle gambe e delle braccia del pastore in cui sono evidenti i segni della perdita di un elemento figurativo preesistente. È anche evidente il punto di inserzione delle mani di San Giuseppe, frutto di rifacimento. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.





33

34



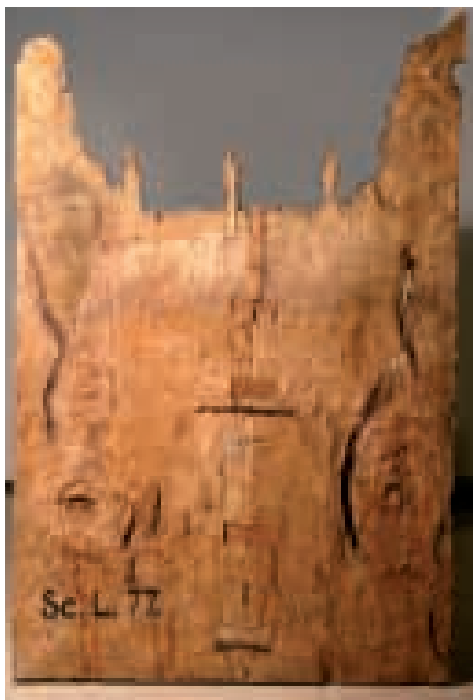
FIG. 33 - Sezione microstratigrafica al microscopio elettronico a scansione (ESEM) che permette di osservare il doppio strato di preparazione gessosa. Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 34 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) del campione con la lacca rossa proveniente dalla mantellina di un pastore. Foto CSG Palladio – Vicenza.

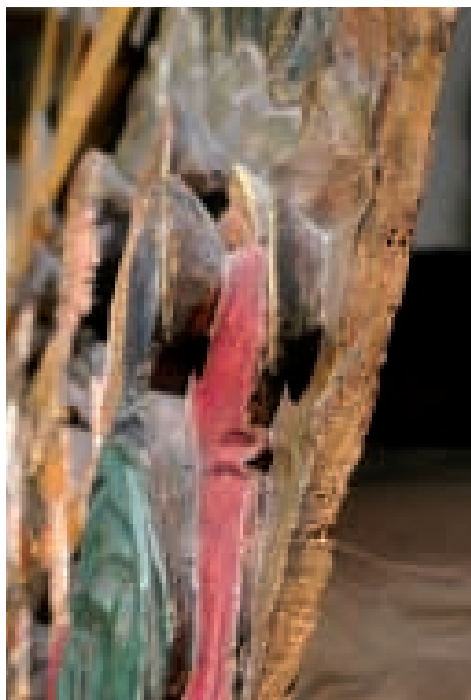


Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?), *Andata al Calvario*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, in deposito dalla Pinacoteca di Brera.

FIG. 35 - Vista frontale. Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.



36  
38



37

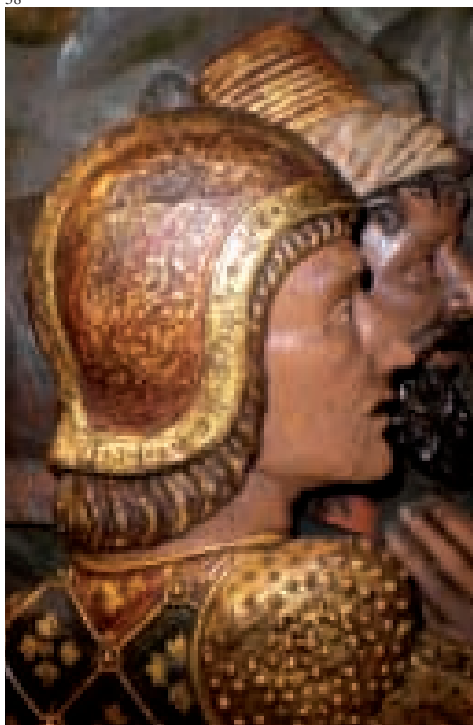
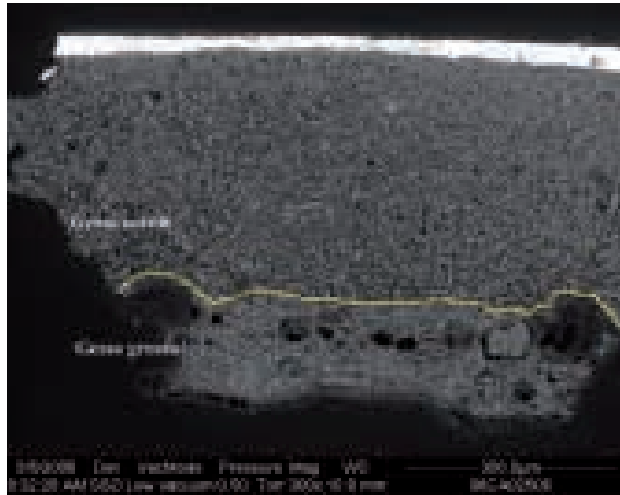


FIG. 36 - Vista del retro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 37 - Particolare del fianco destro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 38 - Particolare che mette in evidenza i trattamenti di punzonatura, rilievo a pastiglia e sgraffito. Foto Francesca Tasso.



39



40



41

FIG. 39 - Sezione microstratigrafica al microscopio elettronico a scansione (ESEM) che permette di osservare il doppio strato di preparazione gessosa. Foto CSG Palladio – Vicenza.

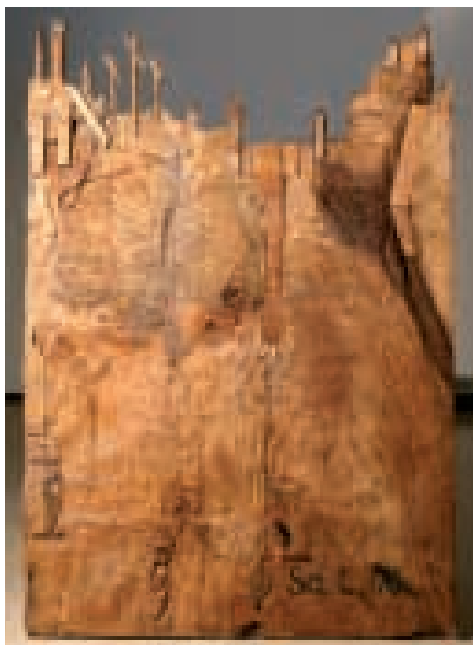
FIG. 40 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione prelevato dalla veste rossa della pia donna sulla destra. Lo strato di lacca rossa e bianca è applicato direttamente sulla preparazione. Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 41 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione prelevato dalla veste bianca di Gesù. La stesura più antica è costituita da bianca, stesa direttamente sulla preparazione. Foto CSG Palladio – Vicenza.



Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?), *Deposizione nel Sepolcro*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, in deposito dalla Pinacoteca di Brera.

FIG. 42 - Vista frontale. Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.

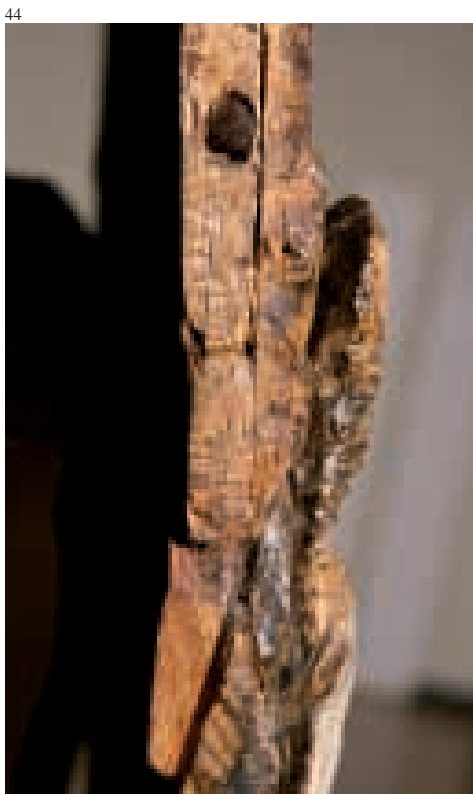


43

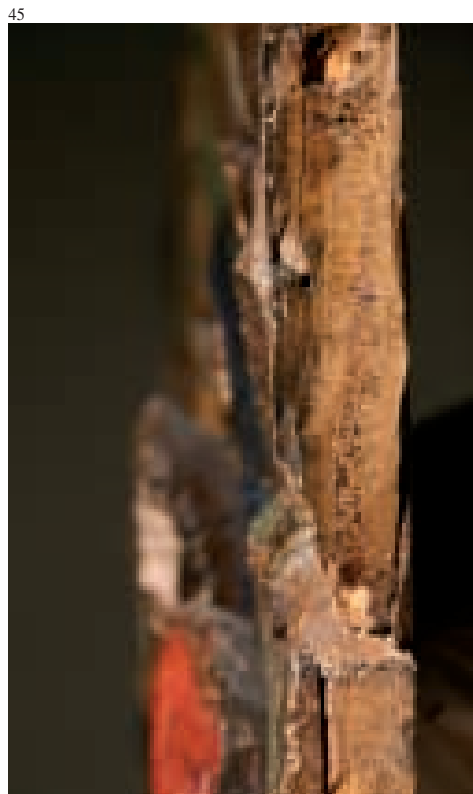
FIG. 43 - Vista del retro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 44 - Particolare del fianco sinistro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 45 - Particolare del fianco destro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.



44



45



FIG. 46 - Particolare del volto di una pia donna con i rilievi a pastiglia del nimbo e della bordura del manto. *Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.*



47

48



FIG. 47 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione prelevato dal manto blu della Vergine caratterizzato da una stesura di fondo a indaco e biacca, ricoperta da una stesura di azzurrite. Foto CSG Palladio – Vicenza.

FIG. 48 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) di un campione prelevato dall'abito verde della Maddalena caratterizzato da una stesura di fondo a malachite, giallorino e biacca, ricoperta da una stesura di malachite. Foto CSG Palladio – Vicenza.





Bottega di Giacomo Del Maino (attribuito a), *Natività con il viaggio dei Magi e san Gerolamo*, Museum of Fine Arts, Boston.

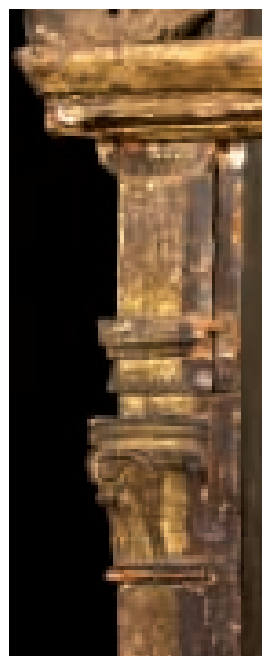
FIG. 49 - Vista frontale. *Photograph* © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.



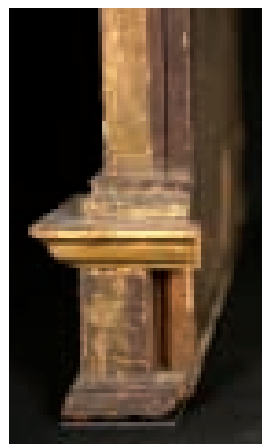
FIG. 50 - Vista del retro, con gli stemmi delle famiglie Visconti e Da Rho. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston*



51



52



53

FIG. 51 - Natività con l'indicazione dei punti di prelievo. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*

FIG. 52 - Particolare del fianco superiore sinistro, che mostra i dettagli costruttivi; l'ampia formella orizzontale è di restauro. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*

FIG. 53 - Particolare del fianco della parte inferiore sinistra, che mostra i dettagli costruttivi; l'ampia formella orizzontale è di restauro. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*

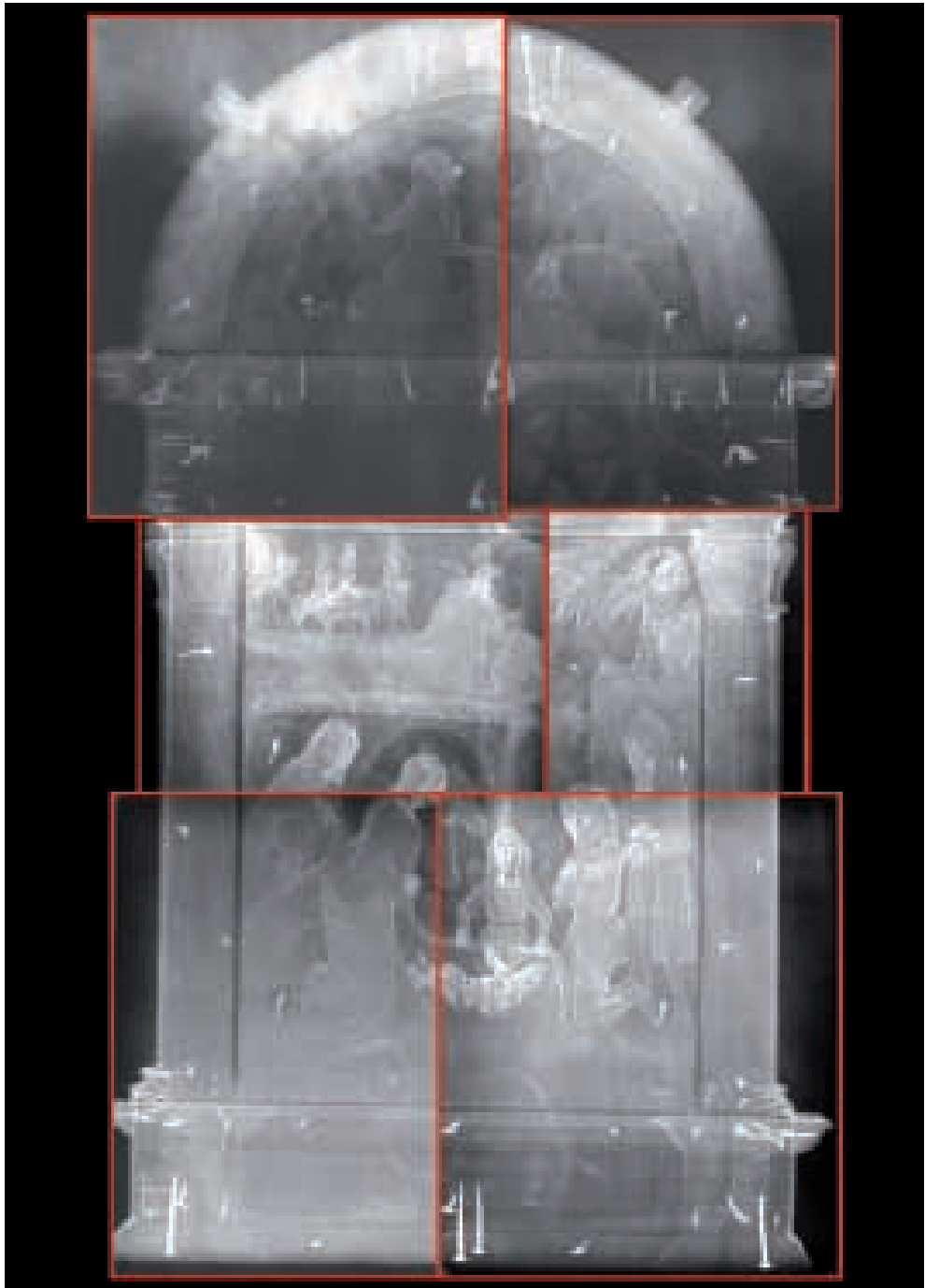
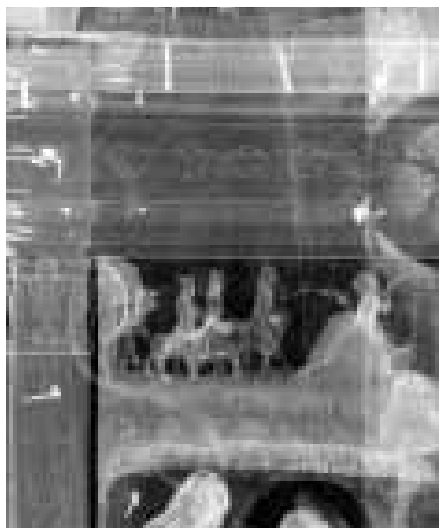


FIG. 54 - Composizione di radiografie a raggi X; le linee rosse mostrano le singole sezioni della radiografia.  
*Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*



55



56

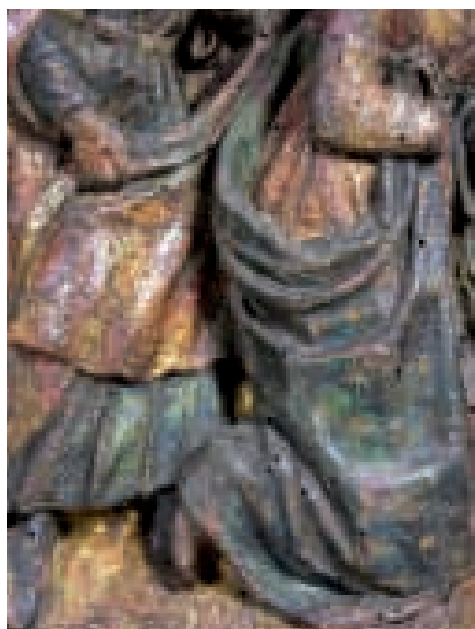


57

FIG. 55 - Particolare centrale della Natività, che mostra gli animali, l'angelo e una sezione del muro assicurati con un chiodino. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*

FIG. 56 - Particolare della radiografia ai raggi X che mostra elementi in metallo antichi e moderni. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*

FIG. 57 - Particolare della radiografia ai raggi X che mostra il motivo a zig zag dello sfondo. *Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*



58  
60



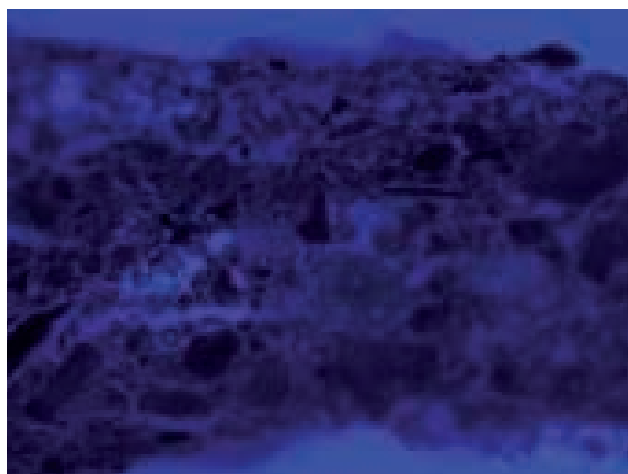
59



FIGG. 58-60 - Particolari della decorazione a sgraffito. *Photograph* © 2009 *Museum of Fine Arts, Boston.*



61 A



61 B

61 C

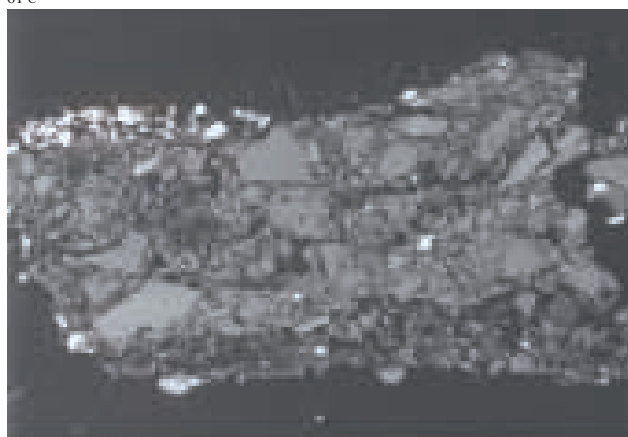


FIG. 61 A-C - Campione A, sezione microstratigrafica dal colore blu del fondo, registro superiore

- A. fotografata in luce riflessa (200x) mostra uno strato con azzurrite sopra un altro strato con ossidi di ferro macinati grossolanamente
- B. fotografata in luce ultravioletta (200x) non evidenzia fluorescenze riconducibili a oli o resine.
- C. nell'immagine SEM a 150x, nella parte superiore sinistra i granuli che appaiono luminosi sono di azzurrite.

*Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*



62 A



62 B



62 C

FIG. 62 A-C - Campione F, sezione microstratigrafica dall'abito verde della figura a sinistra

- A. fotografata in luce riflessa (200x) mostra, dal basso verso l'alto: preparazione bianca di gesso (calcio solfato), bolo rosso, lamina d'oro, bianco di piombo con azzurrite, azzurrite finemente macinata con giallo non identificato
- B. fotografata in luce ultravioletta (200x) non mostra nessuna fluorescenza evidente, ad eccezione dello strato superiore, che indica la presenza di un consolidante moderno (polivinilacetato). La FTIR indica la presenza di un legante proteico e non di oli
- C. nell'immagine SEM (300x) uno strato di oro è visibile sopra uno strato scuro di bolo. Sopra lo strato di oro si vede uno strato di bianco di piombo con azzurrite, che si trova subito sotto lo strato superficiale blu/giallo.

*Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*





63 A



63 B

63 C

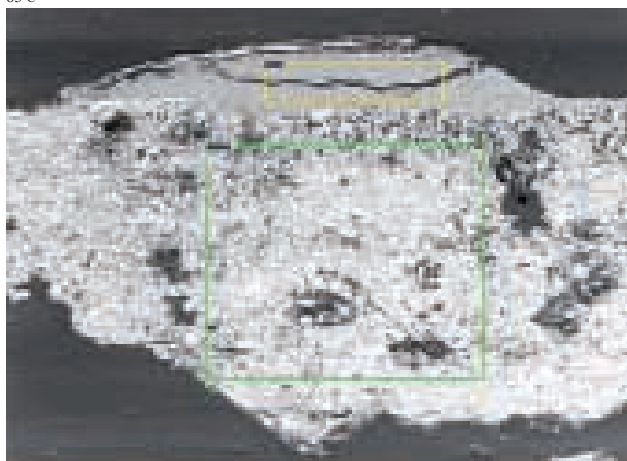
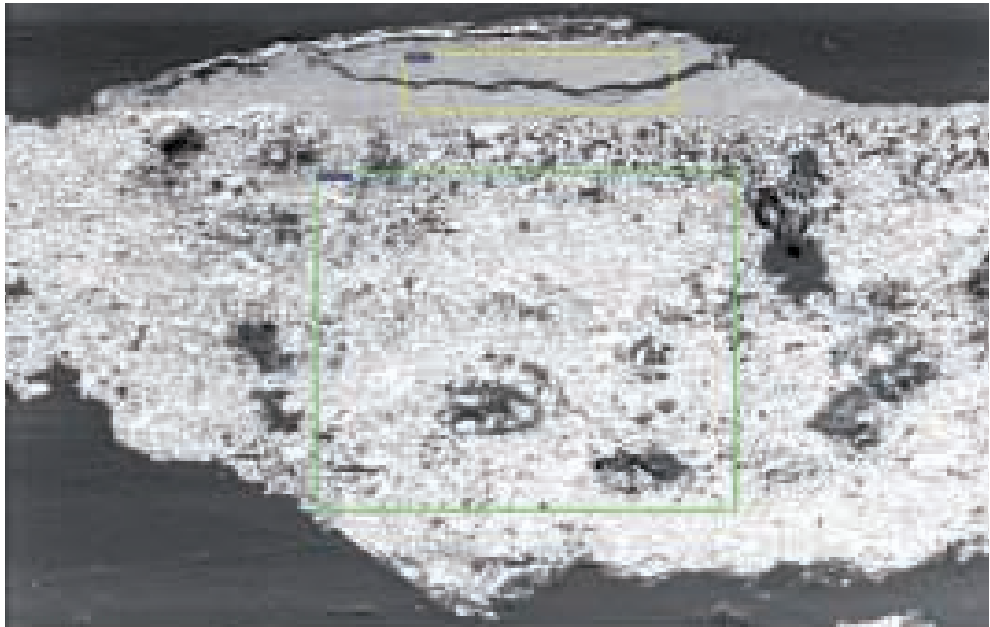


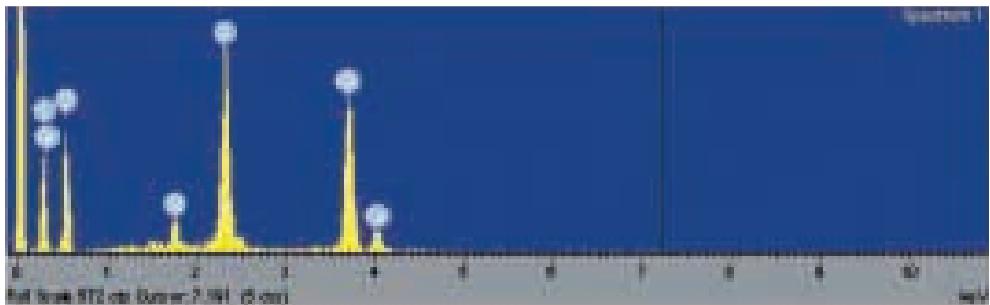
FIG. 63 A-C - Campione L, sezione microstratigrafica dalla doratura sulla rocca

- A. fotografata in luce riflessa (200x) esibisce lo strato bianco di gesso, il bolo rosso e due strati di doratura separati da uno strato scuro molto sottile
- B. fotografata in luce ultravioletta (200x) evidenzia la fluorescenza di un moderno consolidante
- C. l'immagine SEM (200x) mostra lo strato inferiore di gesso a grana grossolana, il bolo di fine granulometria, con due strati di doratura al di sopra, separati da uno strato addizionale molto sottile, ma di granulometria grossolana (successivo).

*Photograph © 2009 Museum of Fine Arts, Boston.*



64 A



64 B

64 C

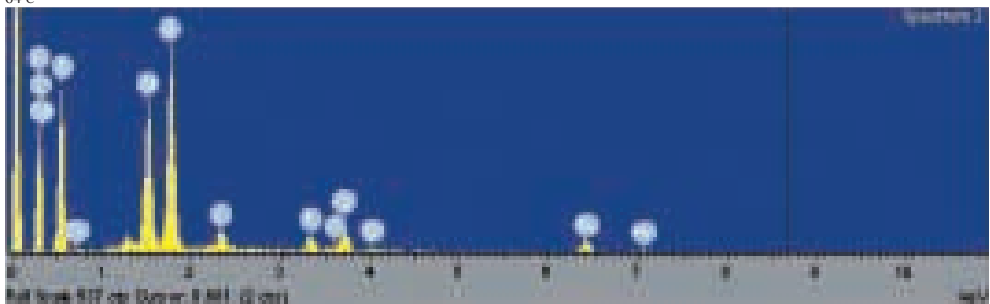
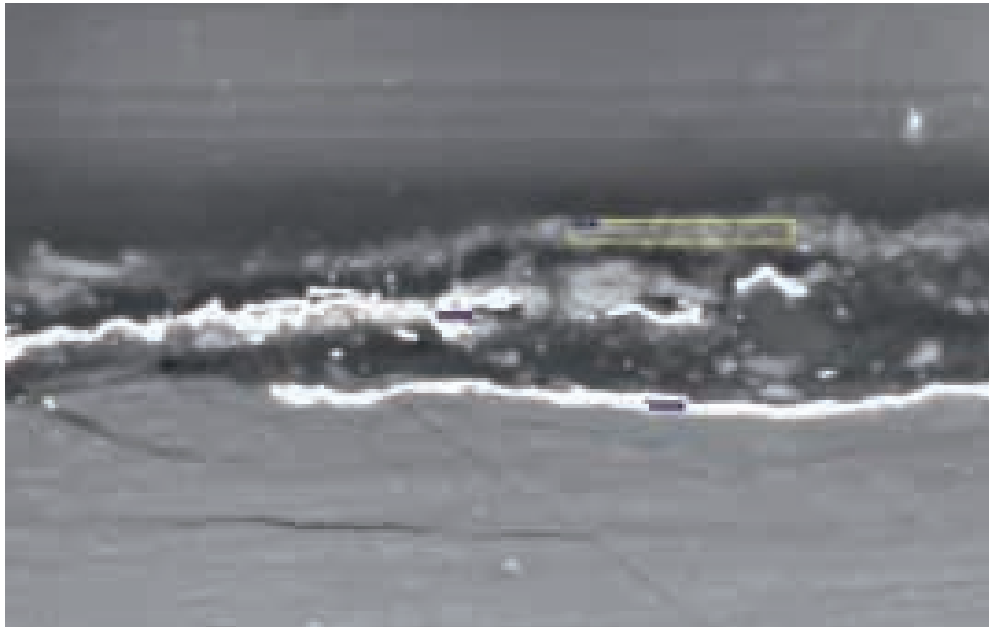
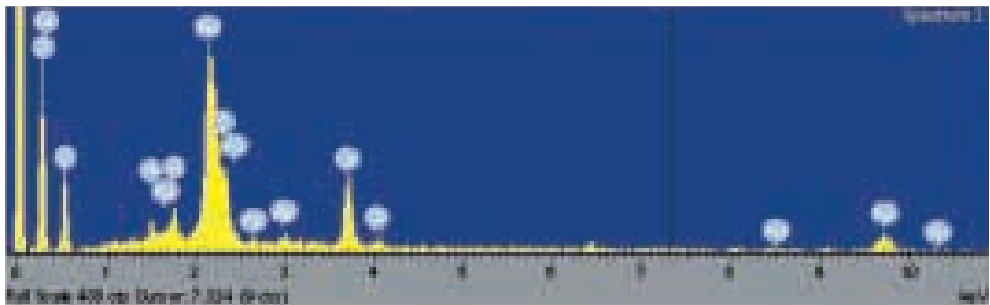


FIG. 64 - Campione L, sezione microstratigrafica dalla doratura sulla rocca  
 A. immagine SEM (200x) con evidenziate le aree a cui si riferiscono i grafici sottostanti  
 B. grafico che evidenzia la spessa preparazione di gesso  
 C. grafico che evidenzia lo spesso strato di bolo.



65 A



65 B

65 C

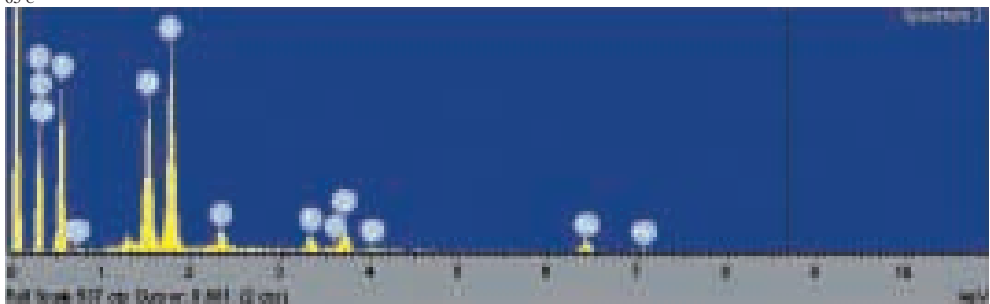


FIG. 65 - Campione L, sezione microstratigrafica dalla doratura sulla rocca  
 A. immagine SEM degli strati di oro (1500x)  
 B. grafico dell'analisi della lamina d'oro, che risulta identica in entrambi gli strati  
 C. grafico del sottile strato di bolo sopra lo strato di doratura originale.



Bottega di Giacomo Del Maino (oppure Bottega dei Fratelli De Donati?), *Natività con Adorazione dei Magi e san Gerolamo*, Milano, collezione privata.

FIG. 66 - Vista frontale. Foto Luca Quartana – *Restauro opere lignee*.



67  
69



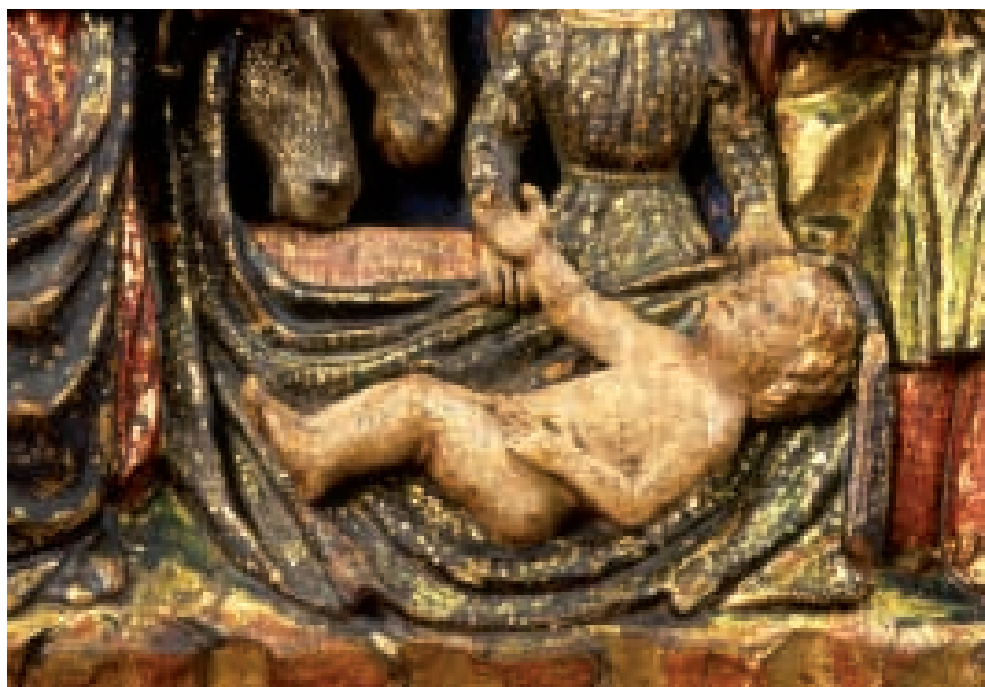
68



FIG. 67 - Vista del retro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 68 - L'anconetta dopo alcuni saggi di pulitura durante il restauro. Foto Luca Quartana – Restauro opere lignee.

FIG. 69 - Sezione microstratigrafica al microscopio ottico (240x) del campione dal fondo blu col doppio strato di azzurrite, più chiaro sotto. Foto CSG Palladio – Vicenza.



70

71

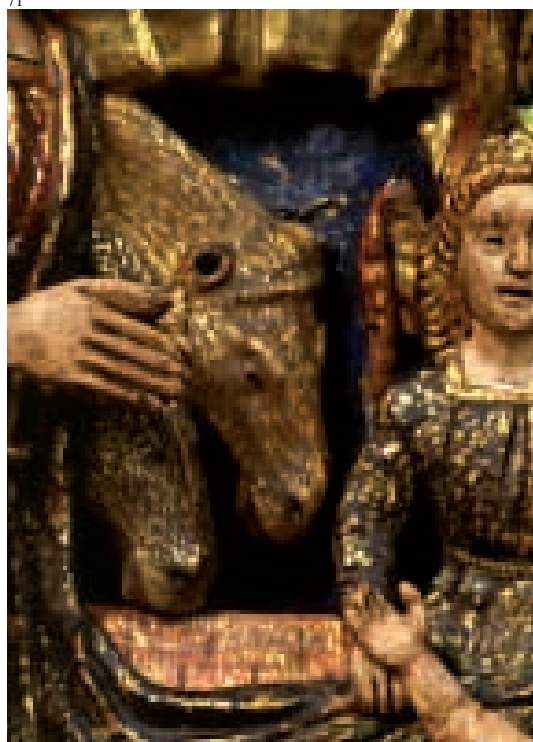


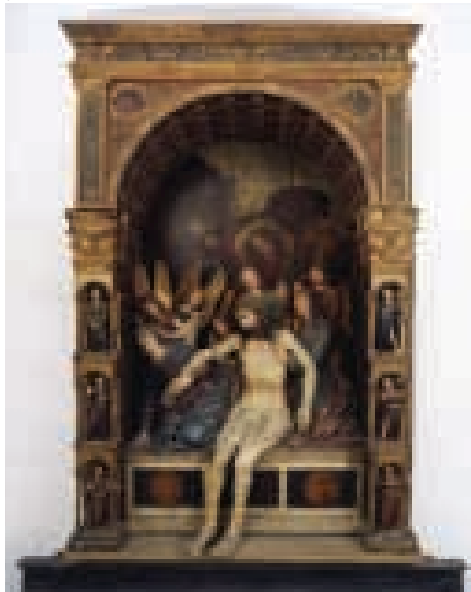
FIG. 70 - Particolare del Bambino deposto sul  
manto della Vergine. Foto Luca Quartana –  
*Restauro opere lignee.*

FIG. 71 - Nel particolare si osserva, sul fondo  
blu in corrispondenza del corno del bue, anda-  
to perduto, la traccia ovale della preparazione  
a gesso del rilievo, che dimostra la contempo-  
raneità di esecuzione del rilievo e del fondo.  
Foto Luca Quartana – *Restauro opere lignee.*



72

74



73

Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati,  
*Ancona della Pietà*, Orselina (Locarno), Sacro Monte

FIG. 72 - L'ancona della *Pietà* nella cappella Von Roll nel cortile del convento della Madonna del Sasso in una fotografia del tardo Ottocento (ante 1891). Foto Ufficio dei Beni Culturali (UBC) Bellinzona.

FIG. 73 - L'ancona della *Pietà* nella seconda cappella a sinistra del santuario della Madonna del Sasso in una fotografia della prima metà del Novecento (post 1922), dopo l'intervento di Francesco Annoni (1913-1914). La lunetta sovrastante e il paliotto (opere di Bernardino De Conti) non appartengono all'ancona. Foto UBC, Bellinzona.

FIG. 74 - L'ancona della *Pietà* nell'omonima cappella nel cortile del convento della Madonna del Sasso, prima dell'ultimo restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



FIG. 75 - L'ancona della *Pietà* ricomposta dopo il restauro in occasione della esposizione *Beni Culturali. Cento anni di attività (1909-2009)* a Palazzo Franscini, Bellinzona (2009-2010). Foto UBC, Bellinzona.





76

78



77



FIG. 76 - Vista frontale. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 77 - Vista del retro. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 78 - Dettaglio della pulitura dell'oro in corrispondenza dei capelli di un angelo. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Andrea Meregalli, Canobbio).



79  
81



80



FIG. 79 - Vista frontale. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 80 - Fianco sinistro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 81 - Vista del retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



82



83

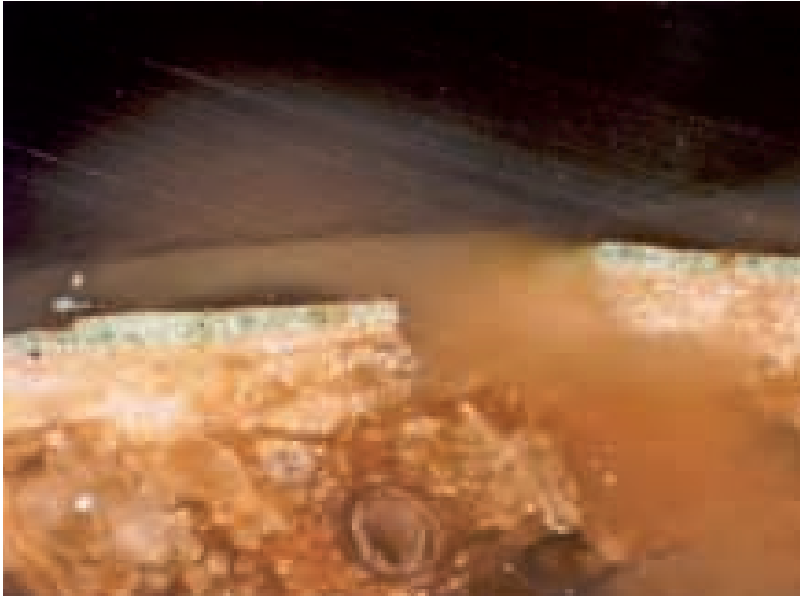
84



FIG. 82 - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, vista frontale. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 83 - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, retro. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 84 - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, vista frontale, dettaglio delle prove di rimozione della vernice di restauro ossidata (area grande) e di pulitura dei resti di colle e di sporizia superficiale (area piccola). Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Arcangelo Moles, Lucca).



85 A

85 B

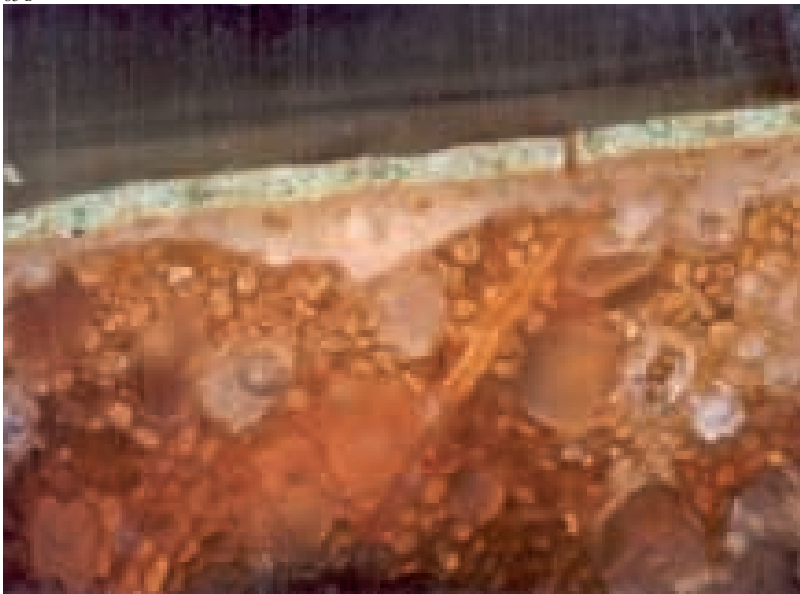


FIG. 85 A - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, vista frontale, stratigrafia in corrispondenza della prova di rimozione della vernice di restauro ossidata (v. FIG. 84). Dall'alto si riconoscono 1. film bruno corrispondente alla vernice alterata 2. strato di terra verde e bianco di piombo 3. preparazione di gesso e colla 4. legno. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Arcangelo Moles, Lucca).

FIG. 85 B - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, fronte, stratigrafia in corrispondenza della prova di pulitura dei resti di colle e di sporcizia superficiale (v. FIG. 84). Dall'alto si riconoscono 1. residuo del film bruno corrispondente alla vernice alterata 2. strato di terra verde e bianco di piombo 3. preparazione di gesso e colla 4. legno. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Arcangelo Moles, Lucca).



86



87



88



89

FIG. 86 - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, vista frontale. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 87 - Pittore lombardo, *Nicodemo, Maddalena e Giuseppe d'Arimatea*, tavola centrale, retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 88 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria Salomé*, tavola laterale sinistra, fronte. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 89 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria Salomé*, tavola laterale sinistra, retro. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



FIG. 90 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria di Giacomo*, tavola laterale destra, fronte. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

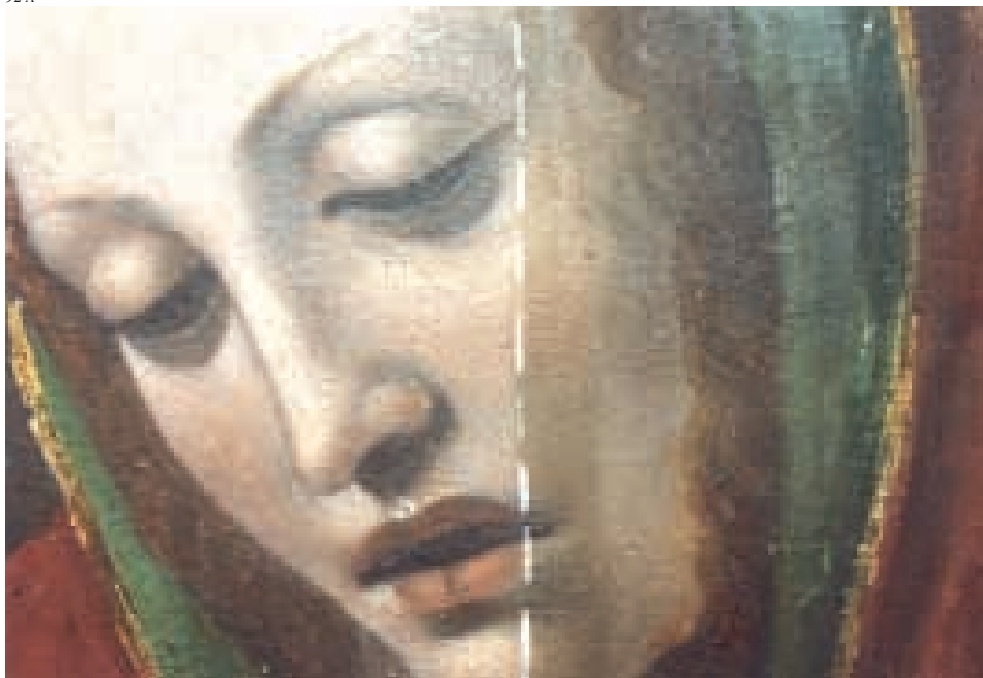
FIG. 91 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria di Giacomo*, tavola laterale destra, retro. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

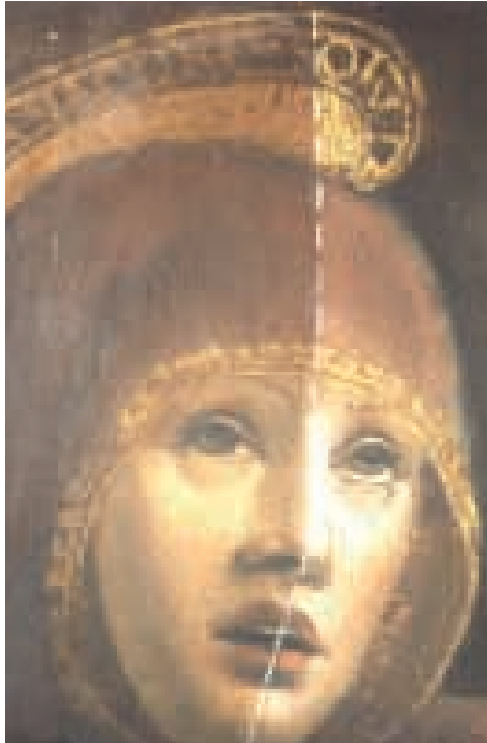
FIG. 92 A - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria Salomé*, tavola laterale sinistra, fronte, dettaglio della pulitura. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Andrea Meregalli, Canobbio).



90  
92 A

91





92 B

FIG. 92 B - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria di Giacomo*, tavola laterale destra, fronte, dettaglio della pulitura. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Andrea Meregalli, Canobbio).

FIG. 93 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria Salomé*, tavola laterale sinistra, vista frontale. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 94 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria Salomé*, tavola laterale sinistra, retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 95 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria di Giacomo*, tavola laterale destra, vista frontale. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 96 - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Maria di Giacomo*, tavola laterale destra, retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

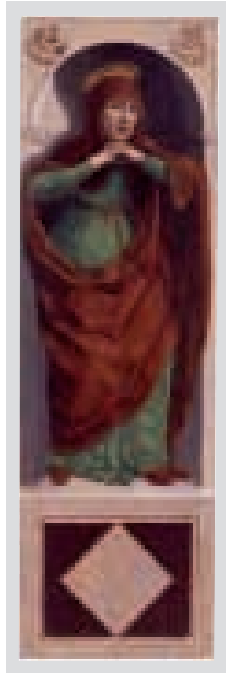
93



94



95



96





97

98



FIG. 97 - Arco, vista frontale. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 98 - Arco, fianco laterale sinistro. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).





99 A

99 B



FIG. 99 A - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Arcangelo Gabriele*, arco, fronte, dopo la pulitura e la stuccatura. Durante il restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Andrea Meregalli, Canobbio).

FIG. 99 B - Maestro di San Rocco a Pallanza, *Arcangelo Gabriele*, arco, fronte. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Andrea Meregalli, Canobbio).



100  
101



FIG. 100 - Arco, fronte. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 101 - Arco, fianco laterale sinistro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



102

103

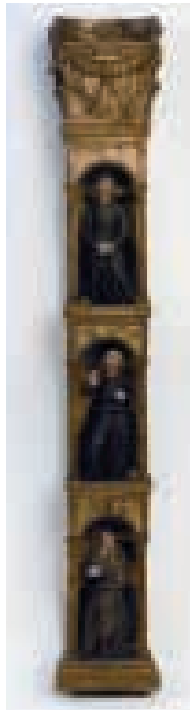


FIG. 102 - Arco, retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

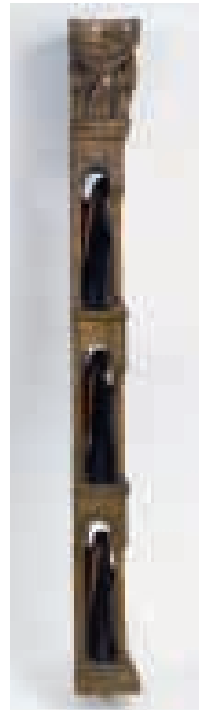
FIG. 103 - Arco, estradosso. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



104  
107



105



106



FIG. 104 - Pilastro laterale sinistro, fronte. Prima del restauro (2005). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 105 - Pilastro laterale sinistro, fronte. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 106 - Pilastro laterale sinistro, fianco. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).

FIG. 107 - Pilastro laterale sinistro, retro. Dopo il restauro (2006). Foto UBC, Bellinzona (Roberto Pellegrini, Bellinzona).



FIG. 108 - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, particolare di *san Giovanni*, da un *Compianto*, Varallo Sesia (VC), Pinacoteca. Foto Eugenio Gritti. Bergamo.



Fig. 109 - Giovanni Angelo del Maino, particolare di *san Giovanni*, da un *Compianto*, Diocesi di Novara. Foto Luciano Gritti, Bergamo.



110

110 A



FIGG. 110-110 A - Maestro di Trognano (Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati?), *Natività*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata, in deposito dall'ASP "Golgi Redaelli", Milano. *Foto su concessione dell'Azienda di Servizi alla Persona "Golgi Redaelli"*. Le linee verticali identificano le diverse tavole con cui è stata costituita la composizione; in verde e azzurro sono identificate le parti aggiunte sul davanti.

Schema elaborato e realizzato da Jonathan Santa Maria.



111

111 A



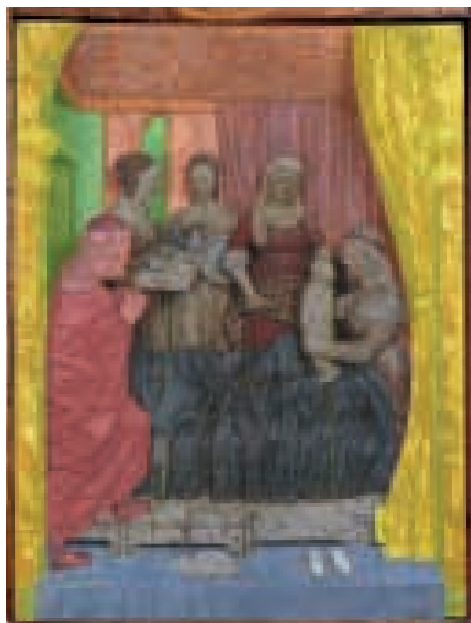
FIGG. 111-111 A - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Natività*, Lodi, Museo civico. *Foto Museo civico di Lodi*. Nell'immagine sottostante le linee colorate identificano le diverse tavole con cui è stata costituita la composizione.

Schema elaborato e realizzato da Jonathan Santa Maria.





112



112 A

FIG. 112-112 A - Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Natività della Vergine*, Lodi, Museo civico.  
*Foto Museo civico di Lodi.*

I colori identificano i diversi masselli con cui è stata costituita la composizione.  
Schema elaborato e realizzato da Jonathan Santa Maria.



113

113 A



FIGG. 113-113 A - Giovanni Angelo Del Maino, *Natività*, London, Victoria&Albert Museum, predella della pala d'altare con la Crocifissione proveniente da Piacenza.

I colori identificano le diverse parti con cui è stata costituita la composizione.  
 Schema elaborato e realizzato da Jonathan Santa Maria.



Giovanni Pietro e Giovanni Ambrogio De Donati, *Natività*, Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Applicata.

FIG. 114 - Vista frontale. Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.



115

117



116

FIG. 115 - Vista del retro, con gli stemmi delle famiglie Trivulzio e Grassi. *Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.*

FIG. 116 - Particolare del fianco sinistro. *Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.*

FIG. 117 - Fianco sinistro superiore, con particolare dell'inneso della volta dell'architettura nella struttura portante. *Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.*



FIG. 118 - Vista dal fianco sinistro, con lo scorcio prospettico architettonico. Foto Saporetti Immagini d'Arte, Milano.



Finito di stampare nel mese di Febbraio 2010  
presso le Arti Grafiche Torri Srl Cologno Monzese (Mi)

