

AperTO - Archivio Istituzionale Open Access dell'Università di Torino

Un mausoleo per Francesco Sforza? Storia e mito.

This is a pre print version of the following article:

Original Citation:

Availability:

This version is available <http://hdl.handle.net/2318/1842172> since 2022-05-04T18:54:59Z

Publisher:

Campisano Editore

Terms of use:

Open Access

Anyone can freely access the full text of works made available as "Open Access". Works made available under a Creative Commons license can be used according to the terms and conditions of said license. Use of all other works requires consent of the right holder (author or publisher) if not exempted from copyright protection by the applicable law.

(Article begins on next page)

UN MAUSOLEO PER FRANCESCO SFORZA? STORIA E MITO

Maria Beltramini

L'8 marzo 1466 Francesco Sforza, signore di Milano dal 1450,

«per repentina morte passò a miglior vita, il sexagesimo quinto di sua etate e sexto decimo de lo imperio suo. [...] Fu conservato dui giorni il morto corpo in Corte, dal quale la Biancha mai non se partì, monstrandoli segni de incredibile amore. Il terzo giorno, ornato con tutte le insegne ducale e cincto di quella spada la quale fortissimamente in tutte le victorie havea usato, fu con ogni generatione di pompe portato al tempio massimo dedicato a Maria Vergine»¹.

Al termine della cerimonia funebre le spoglie vennero deposte in una cassa, probabilmente in legno coperta da un drappo, e innalzate tra i piloni del coro²: l'attenta regia si adeguava così, sotto lo sguardo vigile di Bianca Maria Visconti³, a una consuetudine adottata fino ad allora da tutti i membri della sua famiglia che si erano fregiati del titolo ducale prima del marito, a cominciare dal nonno Gian Galeazzo, che aveva sì, nel 1396, fondato la Certosa di Pavia per farne un mausoleo dinastico ma che, morendo improvvisamente di peste, non poté trovarvi posto, essendo le strutture inadeguate ad accoglierne la sepoltura ancora per molti anni⁴. Spentosi a Melegnano nel settembre 1402, il suo funerale venne celebrato con fasto regale il 20 ottobre di quell'anno proprio nella cattedrale milanese, dove un deposito (verosimilmente un cenotafio) venne sospeso «post altare majus» a partire dal 1404⁵. La collocazione nel cuore dello spazio liturgico (come già si prospettava a Pavia) era improntata a esempi illustri e appare assai significativa alla luce del contrastato coinvolgimento di Gian Galeazzo, dal 1386, nelle fasi di avvio della ricostruzione di Santa Maria Maggiore e dei suoi iniziali tentativi di appropriazione della grande fabbrica, quando aveva spinto per la realizzazione di una cappella in onore del padre Galeazzo II nel retrocoro⁶.

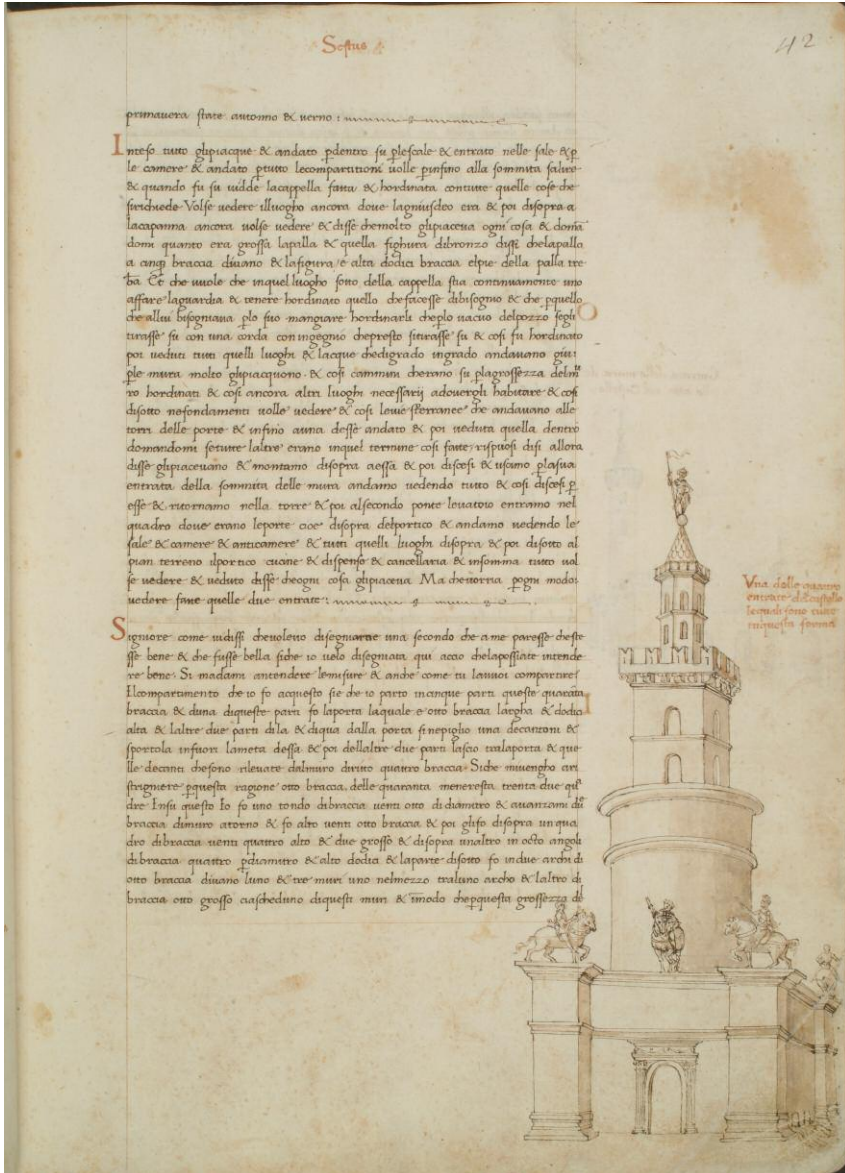
Mentre quindi il cantiere dei certosini pavesi procedeva, nella capitale del ducato il Duomo nuovo continuò per decenni a ospitare, insieme ai resti e alle memorie dei duchi Visconti (oltre a Gian Galeazzo, anche i figli Giovanni e Filippo Maria), anche quelli dei regnanti della nuova casata Sforza affamati di legittimazione⁷, con la notevole e arcinota eccezione – oramai allineata alle

rinnovate strategie monumentali antichizzanti di molti signori suoi omologhi – di Ludovico il Moro che volle per sé la tribuna di Santa Maria delle Grazie⁸. Solo la riorganizzazione della funzionalità liturgica dell'area presbiteriale della cattedrale milanese promossa da Carlo Borromeo nei primi anni sessanta del Cinquecento venne a modificare definitivamente quell'assetto, quando si prese anche in considerazione – ma senza effetto – l'opportunità di costruire un sepolcreto ducale apposito e distinto, fuori dal perimetro del tempio⁹.

La scelta di una sepoltura sostanzialmente priva di connotazioni individuali, che esaltasse la continuità con quello che era diventato il costume ducale visconteo nei sessant'anni che l'avevano preceduto, fu ben meditata da parte di Francesco Sforza, la cui strategia culturale, com'è stato da tempo chiarito, si sviluppò progressivamente all'insegna di un'intelligente ricerca di mediazione con le *élites* sociali e istituzionali che componevano la spinosa trama della comunità milanese. Tale scelta mirava evidentemente a valorizzare, dell'esistenza del più brillante avventuriero del secolo, lo *status* sovrano ottenuto per via matrimoniale ed era funzionale alla dinastizzazione della sua linea di discendenza; risulta inoltre coerente con l'evoluzione, tra le altre cose, della sua politica monumentale e financo della sua personale iconografia, che sempre più spesso – specie dalla metà degli anni cinquanta in poi, quando viene celebrato insieme come *Belli Pater et Pacis Autor* – affianca i suoi ritratti in sontuosi abiti civili a quelli in cui compare catafratto nell'armatura da condottiere¹⁰. Acquista allora un'ulteriore sfumatura ideologica il comportamento dello Sforza nei confronti della tomba del generale, e acerrimo avversario sul campo, Niccolò Piccinino, la cui realizzazione proprio nel deambulatorio meridionale del Duomo milanese era stata autorizzata nel 1447 dalla Fabbrica col consenso del duca Filippo Maria Visconti. Nel 1455 Francesco dovette considerarla un'insopportabile intrusione in quello spazio ormai troppo connotato dalla celebrazione della sua casata e del suo titolo e impose infatti che fosse smantellata¹¹.

Filarete, arrivato a Milano all'indomani dell'ascesa al potere del nuovo duca e diventato – nel bene e nel male – protagonista dei suoi cantieri per ben dieci anni prima d'iniziare a trattarne nell'*architettonico libro*¹², esalta ripetutamente la virtù e la prudenza del Signore, sottolineando quanto siano gli edifici utili alla comunità i migliori monumenti alla sua grandezza, atti a guadagnargli consenso oltre il tempo¹³: di questo lui stesso e lo Sforza dovevano essersi ancor più convinti dopo il clamoroso fallimento, tra gli altri, del progetto di costruzione di un arco onorario «ut Romani antiquitus faciebant», con tanto di statua equestre di coronamento nella piazza maggiore di Cremona nel 1454¹⁴. Tuttavia quello che non riscuoteva approvazione nella delicata realtà del ducato poteva trovar ospitalità sulle pagine di un libro cortigiano: e se nella Sforzinda non c'è spazio per progetti di architetture funerarie propriamente intese¹⁵, la ripresa, nelle porte fortificate della città immaginaria,

1. Porta di Sforzinda, 1480 circa, penna su carta. Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, manoscritto Il.I.140 (Magliabechiano) (##foto/diritti?)



del modello di Castel Sant'Angelo – col manifesto richiamo al mole della tomba dell'imperatore Adriano, che Filarete aveva studiato con tanta intensità sin dagli anni trenta a Roma e poi citato a Milano nella decorazione del castello di Porta Giovia – aggiunge un'intonazione commemorativa trasparente e intenzionale¹⁶ (**fig. 1**).

Se però sul tema del mausoleo architettonico non possiamo ricavare niente più che allusioni dai rapporti tra lo Sforza e il suo architetto, certo è che una lettera di Nicodemo Tranchedini, ambasciatore milanese a Firenze, inviata a Bianca Maria Visconti il 20 settembre 1468, accerta che, a due anni e mezzo dalla morte di Francesco, la vedova si era in effetti messa in moto per ottenere «li desegni per la sepoltura del illustrissimo Signore quondam [nostro] consorte», rivolgendosi ai Medici, come erano stati soliti fare anche il padre e il marito, per ottenere aiuto nelle decisioni da prendere in materia artistica¹⁷. La scomparsa della duchessa poche settimane dopo evidentemente impedì al progetto di progredire e l'esatta natura della «sepoltura» per la quale aveva chiesto consiglio rimane indefinita, sebbene l'accento al coinvolgimento di più «maestri et altri intendente» lasci immaginare un'impresa di notevole impegno. Forse, in questo precoce contatto del funzionario sforzesco con Piero il Gottoso e i suoi artisti, potrebbe trovare ulteriore appiglio chi anticipa ai primi anni settanta la datazione del noto studio di Antonio del Pollaiuolo per il monumento equestre a Francesco Sforza oggi a Monaco, connettendolo cioè all'iniziativa del figlio Galeazzo Maria che, nel 1473, era documentatamente alla disperata ricerca di un «magistro che sia eccellente» per l'ideazione e la realizzazione del gruppo bronzeo in onore del padre¹⁸, la cui commissione graverà, dieci anni dopo, sulle spalle di Leonardo col patrocinio del Moro.

Per quanto detto sin qui appare comunque assai probabile, come con altre motivazioni ho già argomentato altrove¹⁹, che la nota medaglia di Sperandio²⁰, anziché esser stata commissionata dal primo duca Sforza (e anziché illustrare un non altrimenti documentato progetto per il suo mausoleo disegnato da Filarete²¹), risalga piuttosto all'intraprendenza del secondo nell'ambito di quel rilancio del messaggio di continuità con la figura del genitore che, appunto, caratterizzò l'immagine pubblica di Galeazzo Maria negli anni finali del suo regno, dopo un primo periodo di stretta identificazione con l'omonimo avo Visconti²². La struttura cruciforme e pluricupolata che compare sul verso (**fig. 2**) ha tutte le caratteristiche per essere un'invenzione del medagliasta mantovano ispirata a più modelli cari all'entourage sforzesco²³, e interpreta felicemente i gusti del giovane principe, sul quale il tema delle forme della celebrazione *post mortem* esercitò una fortissima attrazione: non solo, com'è risaputo, quando nel 1471 precisava in dettaglio la sua volontà di vedersi tumulato in un monumento di bronzo all'interno di un tempietto centrico isolato²⁴, ma anche quando, nello stesso anno, stabiliva che il premio di una sfida in armi che lo opponeva all'odiatissimo Bartolomeo Colleoni dovesse

2. Sperandio Savelli, Medaglia di Francesco I Sforza, ante 1476, bronzo, 84 mm. Milano, Raccolta Numismatica del Castello Sforzesco
(##foto/diritti?)



essere per l'avversario, in caso di vittoria, addirittura l'onore della sepoltura nel coro del Duomo di Milano²⁵. Il combattimento non ebbe luogo e di lì a poco Colleoni intraprese la realizzazione della sua autonoma cappella funeraria presso Santa Maria Maggiore a Bergamo: gli studi hanno magistralmente stabilito la cronologia della fabbrica, i suoi significati e i suoi modelli milanesi e fiorentini, mettendo opportunamente in luce il debito contratto da Giovanni Antonio Amadeo nei confronti dei progetti filaretiani per il duomo della città, in costruzione a poche decine di metri dal cantiere dell'ambizioso sacello²⁶. Rimane solo da aggiungere che il principio generatore della struttura, che si rivela nella spettacolare facciata stretta tra i risalti dei pilastri, nella successione vertiginosa dei volumi in altezza e nel dominio sullo spazio urbano, va riconosciuto ancora una volta nel mausoleo di Adriano così come Filarete l'aveva immaginato sin dalle porte di San Pietro (figg. 3-4): l'aderenza del prelievo dall'antico alla funzione dell'edificio moderno suggerisce che Amadeo abbia avuto accesso a una ricostruzione del monumento, con ogni evidenza lasciata dall'Averlino in circolazione e purtroppo perduta, se non a un suo progetto di mausoleo mai realizzato ispirato a quello stesso prototipo e ugualmente scomparso. Pur nella diffrazione imposta dal personalissimo sistema decorativo amadeesco²⁷, il messaggio imperiale che ne uscì risuonò forte e chiaro e non sfuggì certo a Donato Bramante, giunto a Bergamo quando i lavori oramai si andavano concludendo²⁸.

3. Giovanni Antonio Amadeo,
Cappella Colleoni, 1472–1477.
Bergamo (##foto/diritti?)



E' PICCOLA !

SI PUO' AVERE A
RISOLUZIONE MAGGIORE ??

4. Antonio Averlino detto Filarete,
Ricostruzione del Mausoleo
d'Adriano, dettaglio dal *Martirio di
San Pietro*, 1445, bronzo. Roma,
Basilica di San Pietro in Vaticano
(##foto/diritti?)



Note

¹ Bernardino Corio, *Storia di Milano* (1503), a cura di Anna Morisi Guerra, 2 voll., Torino 1978, vol. 2, p. 1373. Com'è noto, la *Patria historia* del Corio giunge spesso al plagio delle sue fonti, in particolare – per ciò che riguarda la vita di Francesco Sforza – i *Rerum Gestarum Francisci Sfortiae Commentarii* di Giovanni Simonetta, cfr. la descrizione della morte e del funerale dello Sforza nell'edizione a cura di Giovanni Soranzo in *Rerum Italicarum Scriptores*, 117 voll., Città di Castello et al., 1900–1975, vol. 21,2, Bologna 1932, p. 488. Notizie sulla sepoltura di Francesco, nel quadro più generale della cerimonialità funeraria dei duchi di Milano, sono raccolte in Wendy J. Wegener, *Mortuary Chapels of Renaissance Condottieri*, Diss. Princeton University 1989, pp. 148–150; Luisa Giordano, «L'autolegittimazione di una dinastia: gli Sforza e la politica dell'immagine», *Artes*, 1 (1993), pp. 7–33, in particolare pp. 19–25; Evelyn S. Welch, *Art and Authority in Renaissance Milan*, New Haven et al. 1995, pp. 3–30. La politica sepolcrale viscontea e sforzesca, coi suoi modelli di regalità oltremontana, è poi utilmente discussa nel panorama italiano da Marco Folin, «Sepolture signorili nell'Italia centro-settentrionale: un tentativo di comparazione (secoli XIV e XV)», in *Courts and Courtly Cultures in Early Modern Italy and Europe*, a cura di Simone Albonico e Serena Romano, Roma 2016, pp. 161–187, con ricca bibliografia.

² Un'indicazione più precisa si ricava, oltre che dalla descrizione delle esequie di Bianca Maria Visconti (in cui si specifica come la duchessa venisse «tumolata a canto a Francesco Sforza, suo felicissimo consorte, tra due colonne levato da terra», Corio [1503] 1978 [nota 1], p. 1377), dalla descrizione di Giovanni Ridolfi, che nel 1480 vedeva come «dirieto a decto altare vi sono i corpi de' signori passati di Milano et maschi et femine in casse cuvertate di velluto assai semplicemente» («Viaggi di Giovanni Ridolfi fiorentino da Firenze a Milano», *Zibaldone*, 1 [1888], p. 155). Che le «casse» non fossero semplici cenotafi parrebbe di capire dalla disposizione della Fabbrica del Duomo, datata 18 agosto 1502, che stabiliva come «illae omnes archae in quibus positi sunt nonnulli ex familia Sforziadum» venissero smontate e i resti collocati in «sepulcra cum marmoreo lapide supra», *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano*, 6 voll., Milano 1880, vol. 3, p. 122. Non mi risultano per Francesco Sforza notizie circa pratiche d'imbalsamazione o di sepoltura disgiunta (quest'ultima adottata nel caso di Gian Galeazzo Visconti, si veda sotto a nota 5), procedure tipiche delle monarchie d'oltrealpe poi seguite anche da alcuni signori italiani d'investitura imperiale, come Borso d'Este a Ferrara (a proposito Marco Folin, «Modelli internazionali e tradizioni signorili: mausolei estensi tra medioevo e prima età moderna», in *Il principe invisibile* (atti del convegno Mantova 2013), a cura di Lucia Bertolini et al., Turnhout 2015, pp. 171–198) e Federico da Montefeltro a Urbino, quest'ultimo issato anch'esso in alto nella tribuna di San Bernardino (come apprendo da Machtelt Brügggen Israëls, «La pala di Piero della Francesca per il mausoleo di Federico di Montefeltro», *1492. Rivista della Fondazione Piero della Francesca*, 9, 2 (2016)–13, 1–2 (2020), numero speciale *Omaggio a James R. Banker*, a cura di Machtelt Brügggen Israëls e Serena Magnani, pp. 63–85).

³ Una dettagliata disanima della parte svolta da Bianca Maria nella gestione del potere ducale è fornita da Nadia Covini, «Tra *patronage* e ruolo politico. Bianca Maria Visconti (1450–1468)», in *Donne di potere del Rinascimento*, a cura di Letizia Arcangeli e Susanna Peyronel, Roma 2008, pp. 247–280.

⁴ Per la storia della fabbrica si veda Maria Teresa Mazzilli Savini, «Committenza visconteo-sforzesca e cantiere certosino pavese: nuove evidenze di un rapporto complesso», in *La Certosa di Pavia. Tecnologie integrate per la conoscenza e la conservazione*, a cura di Marco Martini et al., Cinisello Balsamo 2015, pp. 14–73 con la bibliografia progressa.

⁵ Per l'argomento, oltre al fondamentale Andrea S. Norris, *The Tomb of Gian Galeazzo Visconti at the Certosa di Pavia*, Diss. New York University 1977 (si vedano soprattutto le pp. 60–64 dedicate alle peregrinazioni del corpo di Gian Galeazzo prima dell'approdo nel 1474 alla Certosa), si rimanda a Francesca Tasso, «Il progetto 'della memoria'. Testimonianze documentarie e presenze sul territorio per una ricostruzione dell'attività di committente di Gian Galeazzo Visconti», *Nuova Rivista Storica*, 86,1 (2002), pp. 129–154.

⁶ Francesca Tasso, «Documenti sul Duomo e Gian Galeazzo Visconti tra ingegneri della cattedrale e artisti di corte», in *Il Duomo di Milano* (atti del convegno Milano 2007), a cura di Giannantonio Sacchi Landriani e Adele Robbiati Bianchi, Milano 2013, pp. 31–50, soprattutto pp. 33–41.

⁷ Le spoglie di Galeazzo Maria, assassinato il 26 dicembre del 1476, vennero ricomposte nella cassa del padre e della madre in quella che divenne una tomba collettiva, a giudicare da Corio (1503) 1978 (nota 1), p. 1410, anche perché la sua sepoltura passasse inosservata (in proposito anche Francesca M. Vaglienti, «Galeazzo Maria Sforza, duca di Milano», in *Dizionario biografico degli italiani*, Ro-

ma 1960ss., vol. 51, Roma 1998, pp. 398–409, in particolare p. 407); il Moro ordinò che il cadavere di Gian Galeazzo Maria, morto a Pavia nell'ottobre del 1494, venisse tumulato a Milano; le fonti ricordano inoltre cenotafi per Massimiliano (morto nel 1530) e Francesco II (morto nel 1535; così Wegener 1989 [nota 1], p. 149), mentre l'ambulatorio divenne luogo di sepoltura privilegiato anche per altri membri collaterali della famiglia ducale sforzesca, Welch 1995 (nota 1), p. 52 e nota 2.

⁸ Sotto la pressione di circostanze storiche particolarissime, la strategia funeraria degli Sforza compie insomma nel giro di una sola generazione – in particolare tra Francesco e i figli Galeazzo e Ludovico – quel processo di personalizzazione e monumentalizzazione che per altre signorie di più antico lignaggio era durato svariati decenni. Per la tomba del Moro si veda Luisa Giordano, «L'effimero e la memoria. La sepoltura», in *Ludovicus Dux. L'immagine del potere*, a cura di Luisa Giordano, Vigevano 1995, pp. 178–187; Richard V. Schofield e Jessica Gritti, «'Pari alla tribuna'. I progetti di Ludovico il Moro per la chiesa di Santa Maria delle Grazie», *Memorie domenicane*, 47 (2016) [2017], pp. 305–325, 542–556; Francesco Repishti, *Cristoforo Solari architetto. La sintassi ritrovata*, Pioltello 2018, pp. 42–50.

⁹ Per le trasformazioni borromaiche si veda Francesco Repishti, «Il tabernacolo di Paolo IV», *Civiltà ambrosiana*, 1 (1998), pp. 61–65, e Richard V. Schofield, «Un'introduzione al presbitero del Duomo tra Vincenzo Seregni e Carlo Borromeo», *Nuovi Annali. Rassegna di studi e contributi per il Duomo di Milano*, 2 (2010) [2011], pp. 43–66, soprattutto pp. 61–65 (ringrazio Jessica Gritti per avermi segnalato questo contributo).

¹⁰ Sulla polarità tra i ruoli di condottiere e di principe che segna la biografia politica di Francesco Sforza e orienta le sue scelte di strategia urbana, si veda Patrick Boucheron, *Le Pouvoir de bâtir. Urbanisme et politique éditoriale à Milan (XIVe-XVe siècles)*, Roma 1998, soprattutto le pp. 199–248. L'iscrizione *Belli Pater et Pacis Autor* appare sulla medaglia di Gianfrancesco Enzola, per la quale si rimanda a Rodolfo Martini, «Gianfrancesco Enzola. Francesco I Sforza», in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza. Milano al centro dell'Europa* (catalogo della mostra Milano), a cura di Mauro Natale e Serena Romano, Ginevra et al. 2015, p. 286, cat. IV.1.

¹¹ Wegener 1989 (nota 1), pp. 152–154. Sul delicato rapporto di Francesco Sforza (ma soprattutto dei figli Galeazzo Maria e Ludovico) con i suoi generali anche Welch 1995 (nota 1), specie il paragrafo *Commanding the Condottieri*, pp. 190–202.

¹² Per un quadro dei rapporti tra Filarete e Francesco Sforza si veda Welch 1995 (nota 1), pp. 144–190 e il volume «Architettura e umanesimo. Nuovi studi su Filarete», *Arte Lombarda*, 155 (2009), numero speciale a cura di Berthold Hub; per i tempi e la redazione del trattato mi permetto di rimandare a Maria Beltramini, «Le illustrazioni del Trattato di Filarete: storia, analisi e fortuna», *Annali di architettura*, 13 (2001), pp. 25–52, soprattutto pp. 25–32.

¹³ Nella lettera di dedica a Francesco Sforza (e il concetto è ripetuto nella versione indirizzata a Piero de' Medici) Filarete specifica sin dalle primissime battute che «è cosa ben degna a uno principe a simile esercizio [dell'architettura] attendere, sì per utilità e sì per gloria e per accomodare ancora il suo tesoro a molte persone e dare vita a molti i quali perirebbono», Antonio Averlino detto Il Filarete, *Trattato di Architettura* (1460–1464), a cura di Anna Maria Finoli e Liliana Grassi, 2 voll., Milano 1972, vol. 1, p. 8, nota 1. Di qui l'importanza di dotare tutti gli edifici di apposite iscrizioni che esplicitino il nome del committente dell'opera: si veda a mo' d'esempio il caso del «segno, o vuoi dire termine» dell'Ospedale di Sforzinda (*alias* Ospedale Maggiore di Milano, Averlino [1460–1464] 1972, vol. 1, pp. 320–322). Anche verso la fine del racconto utopico, quando la città «ancora non è abitata e non è piena di casamenti come ha a essere, ecci spazi vuoti» (Averlino [1460–1464] 1972, vol. 2, p. 529), di cui il Signore può disporre per la costruzione di ulteriori edifici di utilità comune, come la Casa della Virtù e del Vizio.

¹⁴ La vicenda è ricostruita da Monica Visioli, «L'architettura», in *Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano*, a cura di Giorgio Chittolini, Azzano San Paolo 2008, pp. 246–299, soprattutto le pp. 246–252.

¹⁵ In effetti le due uniche «memorie» di cui si tratta nel testo filaretiano, che non paiono assolvere propriamente funzioni sepolcrali, sono collocate a Plusiapolis, non a Sforzinda, e dedicate al principe Zogalia (anagramma di *Galiasso*): la prima – una torre girevole coronata da un gruppo equestre – al fol. 102v (Averlino [1460–1464] 1972, vol. 2, [nota 13], tav. 79), la seconda – una struttura porticata con fontana al centro sormontata da una piramide e da una statua del sovrano in maestà – al fol. 172r (Averlino [1460–1464] 1972, vol. 2, [nota 13], tav. 102). Le loro fantasiose strutture richiamano il modello del «Labberinto di Porsenna» (per la descrizione Averlino [1460–1464] 1972, vol. 1, [nota 13], pp. 36–37) e in ogni modo rielaborano edifici spettacolari («mirabili [...] e grandi che sono stati fabbricati e fatti fabbricare da uomini degni di fama», Averlino [1460–1464] 1972 [nota 13], vol. 1, p.

38) citati dalle fonti antiche, e segnalati come esempi di magnificenza scomparsi a causa del tempo.

¹⁶ Per il cantiere della torre del Castello milanese si veda Welch 1995 (nota 1), pp. 183–189.

¹⁷ Welch 1995 (nota 1), p. 195 e p. 312, nota 82: «Non me sono scordato quanto me comesse vostra Celsitudine de li disegni per la sepoltura del illustrissimo Signore quondam vostro consorte, ma le occupatione grandissime habiamo havute non hanno permesso che Piero ce habia possuto attendere cum l'animo riposato tamen me dice che pigliara tempo ad havere questi maestri et altri intendente a satisfacere a vostra Celsitudine». La consuetudine di scambio d'informazioni con membri della famiglia de' Medici per questioni architettoniche risale alle fasi d'avvio dell'Ospedale Maggiore sin dalla primavera del 1451, si veda John R. Spencer, «Two New Documents on the Ospedale Maggiore, Milan and Florence», *Arte Lombarda*, 16 (1971), pp. 114–116 e Francesco Caglioti, «Bernardo Rossellino a Roma. I. Stralci dal carteggio medico (con qualche briciola sul Filarete)», *Prospettiva*, 64 (1991), pp. 49–59.

¹⁸ Per una recente, esauriente disamina del problema, Aldo Galli, «Antonio Pollaiuolo. Progetto per un monumento equestre a Francesco Sforza, 1484 circa (o 1474–1476)», in *Antonio e Piero del Pollaiuolo. 'Nell'argento e nell'oro, in pittura e nel bronzo...'* (catalogo della mostra Milano), a cura di Andrea Di Lorenzo e Aldo Galli, Milano 2014, pp. 232–235, cat. 22.

¹⁹ Si vedano Beltramini 2001 (nota 12), pp. 40–41, e più diffusamente Maria Beltramini, «Sperandio da Mantova, Medaglia di Francesco Sforza», in *Leon Battista Alberti e l'architettura* (catalogo della mostra Mantova), a cura di Massimo Bulgarelli et al., Cinisello Balsamo 2006, pp. 486–488, cat. 93.

²⁰ Sulla medaglia da ultimo Rodolfo Martini, «Sperandio Savelli o Sperandio da Mantova, Francesco I Sforza», in *Arte lombarda dai Visconti agli Sforza* 2015 (nota 10), p. 286, cat. IV.2, con la bibliografia essenziale.

²¹ Come per primo propose Nikolaus Pevsner, *An Outline of European Architecture*, Harmondsworth 1951, p. 17.

²² Welch 1995 (nota 1), pp. 195–196.

²³ Mi sembra di poter confermare la mia opinione (2006), riguardo all'ispirazione albertiana dell'invenzione, a cui il riferimento alla chiesa di Santa Maria di Bressanoro (che, come è stato giustamente rilevato, «rimane, assieme all'Ospedale Maggiore di Milano, l'unica fabbrica ducale di quegli anni [i sessanta del Quattrocento] che risolutamente faccia ricorso al 'modo antico'»: traduco qui da Jens Niebaum, *Der kirchliche Zentralbau der Renaissance in Italien. Studien zur Karriere eines Baugeankens im Quattro- und frühen Cinquecento*, 2 voll., Monaco di Baviera 2016, p. 175) conferisce l'opportuno carattere sforzesco.

²⁴ Sabine Eiche e Gregory Lubkin, «The Mausoleum Plan of Galeazzo Maria Sforza», *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, 32, 3 (1988), pp. 547–553: Galeazzo Maria prevedeva la spesa di 25.000 ducati «in fare una chiesa de marmoro in modo del baptistero de Sancto Johanne Baptiste de Fiorenza o de Pisa et che il corpo nostro et sepultura sii in quella chiesa de bronzo». Le sue intenzioni in proposito, come si è visto (si veda sopra a nota 7), non giunsero a effetto, ma anticipano e addirittura superano per ambizione quelle del fratello Ludovico.

²⁵ Wegener 1989 (nota 1), p. 155 e Luigi Fumi, «La sfida del duca Galeazzo Maria a Bartolomeo Colleoni», *Archivio Storico Lombardo*, 18, 36 (1912), pp. 357–392, in particolare p. 367. Sarà proprio Galeazzo, com'è noto, a curare il trasferimento del corpo di Gian Galeazzo Visconti alla Certosa pavese nel 1474.

²⁶ Mi riferisco in particolare al saggio di Richard V. Schofield, «The Colleoni Chapel and the Creation of a Local *all'antica* Architectural Style», in *Bramante milanese e l'architettura del Rinascimento in Lombardia*, a cura di Christoph L. Frommel, Luisa Giordano e Richard V. Schofield, Venezia 2002, pp. 167–192.

²⁷ Sul gusto di Amadeo per l'antico si vedano almeno Richard V. Schofield, «Amadeo's System», in *Giovanni Antonio Amadeo. Scultura e architettura del suo tempo* (atti del convegno Milano/Bergamo/Pavia 1992) a cura di Janice Shell e Lilliana Castelfranchi, Milano 1993, pp. 125–156; Richard V. Schofield e Andrew Burnett, «The Decoration of the Colleoni Chapel», *Arte Lombarda*, 126, 2 (1999), pp. 61–89.

²⁸ Sull'approdo lombardo di Bramante prezioso il consuntivo di Matteo Ceriana e Emanuela Daffra, «Ante 1477. Un percorso indiziario a ritroso», in *Bramante a Milano. Le arti in Lombardia 1477–1499* (catalogo della mostra Milano), a cura di Matteo Ceriana et al., Milano 2015, pp. 19–32.