

La ricomposizione dei gruppi scultorei delle porte urbane di Milano: nuove ricerche e proposte

LUCA TOSI

Al di sopra dell'arco di Porta Nuova, annerite dallo smog e consunte dagli agenti atmosferici, si trovano quattro statue trecentesche, mute sentinelle di guardia (tav. 2): sono le ultime rimaste *in situ* su un totale di trenta sculture che adornavano originariamente i sei varchi viscontei d'accesso ai sestieri della città. L'edicola su Porta Ticinese è infatti popolata da repliche novecentesche in sostituzione degli originali (tav. 1), mentre la distruzione degli altri quattro ingressi ha comportato la dispersione delle relative statue. I fondamentali studi di Costantino Baroni, della prima metà del Novecento, e quelli più vicini ai nostri tempi – a firma di Enzo Carli, Roberto Novello, Maria Teresa Fiorio, Graziano Vergani e Laura Cavazzini¹ – hanno permesso di ricostruire buona parte delle vicende riguardanti tali figure, che si ritiene

scolpite da due distinti maestri e relative botteghe: il pisano Giovanni di Balduccio – a cui vengono attribuiti tre gruppi scultorei – e il Maestro delle sculture di Viboldone, un ancora anonimo artista lombardo autore dei restanti tre.

Solo di una parte delle statue è nota la collocazione originaria: una *Madonna con il Bambino* e quattro *Santi* ornavano Porta Orientale (e furono traslate nell'allora Museo Archeologico di Brera nel 1819, quando la porta venne abbattuta per ragioni viabilistiche; inv. 804-808, fig. 1, tav. 8); un'altra *Madonna con il Bambino*, due *Angeli reggicortina* e quattro *Santi* erano su Porta Ticinese (e, dal 1955, sono nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco²; inv. 751-755, 756bis-757bis, figg. 2, 4, tavv. 7, 9); mentre una *Madonna con il Bambino* e tre *Santi* si trovano ancora

Abbreviazioni

ACMi: Archivio Civico, Milano;
AFSB: Archivio Fotografico Soprintendenza di Brera, Milano;
ASCMi: Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Milano;
ASDMi: Archivio Storico Diocesano, Milano;
ASMi: Archivio di Stato di Milano;
ASBSA: Archivio Storico della Basilica di Sant'Ambrogio, Milano;
ASBAP: Archivio della Soprintendenza per i Beni Architettonici e Paesaggistici, Milano;
AVFDMi: Archivio Veneranda Fabbrica del Duomo, Milano;
BAMi: Biblioteca Ambrosiana, Milano.

Le ricerche che hanno portato alla stesura di questo intervento sono state possibili grazie all'iniziativa promossa dall'Azienda per i Servizi alla Persona Golgi Redaelli di Milano (proprietaria della Madonna di Riozzo), sostenuta dal contributo del Settore Cultura - Comune di Milano - Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco (istituto presso il quale è stata depositata la scultura). Parte dei risultati di questo studio sono stati pubblicati nelle schede di catalogo dedicate alle statue delle porte urbane conservate presso lo stesso museo, alle quali si rimanda per maggiori approfondimenti e la bibliografia completa: L. TOSI, schede Gruppo scultoreo ricomposto di Porta Romana, Gruppo scultoreo di Porta Ticinese, Gruppo scultoreo di Porta Orientale, in Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea, a cura di M. T. Fiorio e G. A. Vergani, I, Milano 2012, pp. 306-324, 333-337, nn. 305-309, 310-316, 317-321, 331-332.

Desidero ringraziare tutti coloro che mi sono stati di aiuto con suggerimenti, discussioni e sostegno: Lucia Aiello, Marilena Anzani, Marco Bascapè, Laura Basso, Chiara Bernazzani, Vittoria Camelliti, Carlo Capra, Laura Cavazzini, Federica Cengarle, Mario Colella, Teodoro Cunietti, Ilaria De Palma, Serena D'Italia, Luca Dossena, Matteo Ferrari, Maria Teresa Fiorio, Gian Battista Garbarino, Barbara Gariboldi, Monica Ibsen, Silvio Leydi, Mauro Maffei, Giovanni Mezzanotte, Paola Mola, Carlo Nicolini, Ivana Novani, Caterina Olcese, Nadia Piccirillo,

Serena Pini, Alfio Rabbolini, Piero Rizzi Bianchi, Walter Rosa, Edoardo Rossetti, Nicoletta Serio, Luca Spingardi, Francesca Valli, Graziano Vergani, ma soprattutto Sergio Rebora e Francesca Tasso.
Dedico il contributo alla memoria di Beppe e Alba.

¹ C. BARONI, *Scultura gotica lombarda*, Milano 1944, pp. 74-75, 80-82, 90 note 36-38, 101-102, 118 note 23-26; C. BARONI, *La scultura gotica*, in *Storia di Milano*, V, *La Signoria dei Visconti (1310-1392)*, Milano 1955, pp. 727-812, in part. 762, 765, 769-770; E. CARLI, *Giovanni di Balduccio a Milano*, in *Il Millennio Ambrosiano. La nuova città dal Comune alla Signoria*, a cura di C. Bertelli, Milano 1989, pp. 70-103, in part. 95; R. P. NOVELLO, *Giovanni di Balduccio da Pisa*, tesi di dottorato in Storia dell'arte (III ciclo), Università degli Studi di Pisa, I, Pisa 1990, pp. 97-102, 139-142, 155-156 note 8-26, 279-284, scheda 15; M. T. FIORIO, *Uno scultore campionesse a Porta Nuova*, in *La Porta Nuova delle mura medievali di Milano. Dai Novellii ad oggi. Venti secoli di storia milanese*, Milano 1991, pp. 107-128; G. A. VERGANI, *Defensor civitatis. L'iconografia di sant'Ambrogio negli apparati scultorei delle porte medievali di Milano (secoli XII-XIV)*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, L. Crivelli e S. Zuffi, Venezia 1998, pp. 117-131, in part. 124-128 e la scheda 3 dello stesso autore a pp. 45-46; L. CAVAZZINI, *La decorazione scultorea delle porte urbane di Milano e il Maestro delle sculture di Viboldone*, in *Medioevo: la Chiesa e il Palazzo*, atti del convegno internazionale di studi (Parma, 20-24 settembre 2005), a cura di A. C. Quintavalle, Milano 2007, pp. 644-656.

² L'incarico di realizzare delle copie in marmo di Musso da collocare sopra l'arco fu affidato in quello stesso anno a Francesco Wildt («insegnante all'Accademia di Brera e docente del Politecnico, restauratore e consulente di fiducia delle Civiche Raccolte d'Arte»), che si avvale della collaborazione di Luigi Redaelli – già collaboratore del museo in concomitanza dei restauri per la riapertura – per sbizzare i blocchi e formare le figure, lasciando al maestro il solo compito della «rifinitura dei particolari più difficili delle sculture». Cfr. ACMi, fasc. 19/1961, *Ripartizione Educazione*, prot. gen. 246172/1958, prot. part. 1150/1958.



1. Bottega di Giovanni di Balduccio, gruppo scultoreo di Porta Orientale. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.



2. Giovanni di Balduccio, gruppo scultoreo di Porta Ticinese. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.

oggi, come ricordato, sopra Porta Nuova (fig. 3, tavv. 3-6). La critica, che assegna le prime due schiere al maestro pisano e la terza allo scultore attivo a Viboldone, non è invece concorde sulla provenienza di una serie di marmi erratici, disgiunti dalle nicchie sopra gli archi a partire del XVI secolo (quando si inizia a manomettere parte della cinta muraria), quali la *Madonna con il Bambino* nella chiesa milanese di San Nicolao (fig. 6), la *Madonna con il Bambino* già nell'oratorio di San Rocco a Riozzo di Cerro al Lambro (ora nel Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco; inv. 2002, fig. 5, tav. 10) e cinque statue di Giovanni di Balduccio (anch'esse conservate nel museo milanese; inv. 809-810, 998bis-1000bis, figg. 7-8). Vaghiando le ipotesi esistenti e aggiungendo nuovi tasselli bibliografici e documentari, si è giunti a scalfire alcune informazioni date per certe e a formulare delle nuove proposte di ricomposizione.

Porta Romana

L'articolata costruzione di Porta Romana viene rasa al suolo nel 1793 per consentire la rettifica del corso e l'edificazione di nuove unità immobiliari sul sito sgomberato. L'appalto per la demolizione e successiva lottizzazione è aggiudicato alla Fabbrica del Duomo³, che incamera anche i materiali ricavati dall'abbattimento ad esclusione di «bassi rilievi, figure, lapidi, iscrizioni, emblemi, arme, numeri e simili che possono servire alla storia patria, ed anche alla sola erudizione, siano in pietra, siano in cotto, siano di qualunque metallo, e che si trovano e si troveranno nell'arco [...] dovranno levarsi fuori d'opera colla massima diligenza, trasportarsi, collocarsi, e riporsi in opera in que' siti, che verranno precisati dal sig. assessore delegato»⁴.

L'interesse della municipalità, sfortunatamente, si traduce nella salvaguardia dei soli rilievi del XII secolo – rievocanti la ricostruzione di Milano dopo le devastazioni del Barbarossa – che, una volta rimossi, vengono murati nei nuovi edifici costruiti al posto della porta⁵; le statue trecentesche, invece, sono completamente ignorate, non rimandando a particolari eventi storici ed essendo considerate una mera riproposizione di quelle, ancora presenti, sulle Porte Ticinese, Orientale e Nuova. L'ipotesi di una precedente dispersione delle sculture balduccesche è però da escludere: un



3. Maestro delle sculture di Viboldone, gruppo scultoreo di Porta Nuova a Milano.



4. Porta Ticinese con il gruppo scultoreo prima dei restauri di Camillo Boito, fotografia ante 1861.

³ Già in un documento del 17 giugno 1791 si afferma che «la Conferenza governativa ha disposto, che venga rilasciato al pubblico di Milano il fabbricato della torretta, perché lo faccia demolire per ampliare la strada in conformità dell'ordine sovrano: dovranno però conservarsi li bassi rilievi, che lo stesso Consiglio farà riporre ove meglio giudicherà per essere conservati, e farne buon uso a sito ed occasione opportuna». ASCMi, *Dicasteri*, cart. 127/6. Contratti, atti e requisizioni relative alla demolizione sono conservati nelle cartelle 127/7, 127/11, 128/4, 128/9 e 129 del medesimo fondo e in *Località milanesi*, cart. 278/4, 478/4. La vicenda è in buona parte ricostruita da P. MEZZANOTTE, *Degli archi di Porta Romana*, in «Archivio Storico Lombardo», ser. IV, vol. XIV, fasc. XXVIII (1910), pp. 423-438, in part. 425-431.

⁴ AVFDMi, *Archivio di deposito*, Case in Milano, cart. 9/3, 13 marzo 1793, «Instrumento di vendita del sito e fabbricato della torretta di Porta Romana e del contiguo caseggiato già spettante al signor marchese don Giuseppe Ruiz de Araciell fatta dalla Città di Milano all'ammiranda Fabbrica della Metropolitana per il prezzo di L. 12645».

⁵ Il trasferimento delle lastre (per le quali si veda G. A. VERGANI, schede 205a-207b, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, a cura di M. T. Fiorio e G. A. Vergani, I, Milano 2012, pp. 195-205) nelle neonate raccolte dell'Accademia di Brera non viene mai preso in considerazione; Francesco Bellati, nel 1815, suggerisce al podestà Giorgio Giulini che «meglio sarebbero stati collocati in un pilastro quadrato [posto?] appositamente dalla pubblica autorità nella vicina piazza di S. Nazzaro; o in qualche altro conveniente luogo di pubblica ragione»; poche righe prima aveva inoltre dichiarato: «Parmi veramente che le persone state delegate nel 1793 a collocare quegli antichi monumenti non dovessero farli in[n]estare in case di privata ragione, e molto meno di ripartirli disgiunti in case diverse»; BAMi, *Relazione al conte Giulini, podestà di Milano, sul pericolo in cui trovansi gli antichi bassi rilievi... levati da porta Romana nel 1792*, ms. 108. Il giorno 11 aprile 1794 la Città di Milano pagava lire 350,6 a Giacomo Cinchioni «pel suo travaglio di pulire, e collocare li bassi rilievi, e le [sic] lapide delle iscrizioni nella facciata del nuovo fabbricato al ponte di Porta Romana»: ASCMi, *Località milanesi*, cart. 478/4.



5. *Madonna con Bambino e angeli*, detta *Madonna di Riozzo*. Milano, Azienda di Servizi alla Persona Golgi-Redaelli, in deposito presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano.



6. Maestro delle sculture di Viboldone, *Madonna con il Bambino*. Milano, chiesa di San Nicolao.



7. Giovanni di Balduccio e bottega, *Sant'Ambrogio e Madonna con il Bambino*. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.

disegno della torretta di Porta Romana realizzato per l'occasione dal capomastro Paolo Trivulzio (figg. 9-10)⁶ le mostra infatti, soltanto abbozzate, nell'edicola fiammeggiante al centro della struttura. Tale approssimazione non chiarisce se la figura di sant'Ambrogio sia in piedi o inginocchiata, un dettaglio che avrebbe consentito di chiarire se sopra la porta vi erano statue del maestro settentrionale o di quello pisano (e quindi di assegnarle idealmente a uno dei gruppi senza provenienza), che nel modo di raffigurare la posa del santo presentano la differenziazione più evidente⁷. Anche

⁶ Il foglio fa parte di una raccolta di documenti e disegni rilegati denominata *Gridario Gallarati*, ancora conservata in una collezione privata milanese; il rilievo è stato pubblicato in bianco e nero da MEZZANOTTE, 1910, p. 431, fig. V, e P. MEZZANOTTE, scheda 210, in *Milano e la Lombardia in età comunale secoli XI-XIII*, catalogo della mostra, Milano 1993, p. 380, fig. 210.

⁷ La questione iconografica è stata ampiamente affrontata da VERGANI, 1998, pp. 121-123 e 126-129; CAVAZZINI, 2007, pp. 650-652; V. CAMELLITI, *Patroni 'celesti' e patroni 'terreni': dedica e dedizione della città nel rituale e nell'immagine*, in *Städtische Kulte im Mittelalter*, atti del convegno di studio (Ratisbona, 2009), a cura di S. Ehrich e J. Oberste, Regensburg 2010, pp. 97-121, in part. 110-112; F. CENGARLE, *I Visconti e il culto della Vergine (XIV secolo): qualche osservazione*, in «Annali di Storia moderna e contemporanea», 16 (2010), pp. 215-228, in part. 219-222.



8. Giovanni di Balduccio e bottega, *Santi*. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.

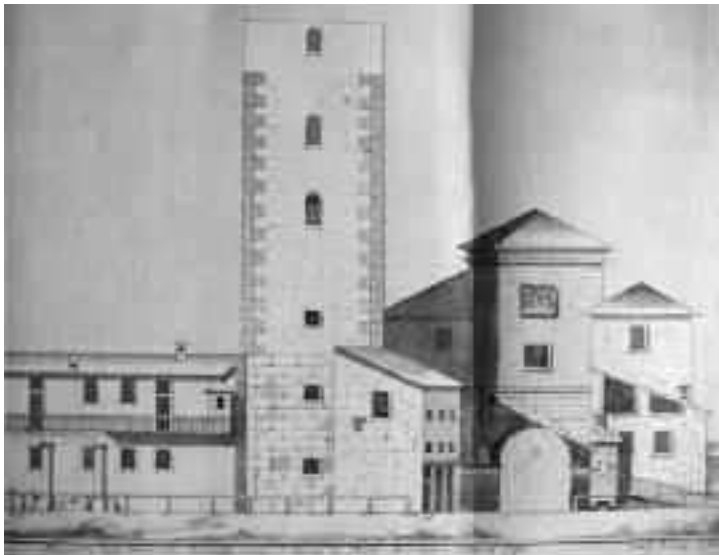
un'incisione ritraente Porta Romana, pubblicata da Giorgio Giulini una trentina di anni prima (figg. 11-12)⁸, può avere un credito limitato: il patrono di Milano – pur essendo chiaramente in ginocchio – è posto nella parte destra dell'edicola, in posizione speculare rispetto agli altri Ambrogio scolpiti dall'artista toscano; una difformità che non trova giustificazione nemmeno nell'ipotesi di ribaltamento della lastra in fase di stampa, essendo la torretta cor-

rettamente elevata nella porzione sinistra del foglio. Molte, infine, sono le sproporzioni e le inesattezze rispetto al rilievo architettonico che tradiscono una volontà interpretativa dell'incisore, lontana da qualsiasi oggettività. Ciò nonostante è stato possibile ric collegare il terzo gruppo di statue ascrivibili a Giovanni di Balduccio – sino a oggi assegnato in parte e prudentemente a Porta Comasina⁹ – all'edicola di Porta Romana. A suggerirlo dati di

⁸ G. GIULINI, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e della campagna di Milano ne' secoli bassi*, Milano 1760-1765, VI, p. 396, tav. V.

⁹ A partire da Giulio Carotti – che in seguito propone solo per la *Madonna e Sant'Ambrogio* una provenienza oscillante tra Porta Comasina e Porta Romana – fino alla recente guida della collezione scultorea delle civiche raccolte milanesi; cfr. G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo Patrio di Archeologia*

in Milano (Palazzo Brera) nel 1896, in «Archivio Storico Lombardo», ser. III, vol. VII, fasc. XIV (1897), pp. 395-420, in part. 402-403; G. CAROTTI, *Corso elementare di storia dell'arte*, II, *L'arte del Medio evo*, parte III, *L'apogeo dell'arte italiana nel Medio evo. Firenze e l'arte nell'Italia superiore nel Trecento*, Milano 1913, p. 1179; G. A. VERGANI, in *La Scultura al Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco a Milano*, a cura di M. T. Fiorio e G. A. Vergani, Milano 2010, p. 59.



9. Paolo Trivulzio, *Prospetto della demolita roccetta verso il borgo di Porta Romana*, 1793, in *Gridario Gallarati*. Milano, collezione privata.



10. Paolo Trivulzio, *Prospetto della demolita roccetta verso il borgo di Porta Romana*, particolare.

carattere storico, come «l'ordine di precedenza» degli accessi urbici¹⁰ che, partendo da Porta Orientale (sestiere del Duomo) proseguiva in senso orario, toccando le Porte Romana, Ticinese, Vercellina e Nuova. Una successione che potrebbe essere stata adottata anche al momento della costruzione dei varchi¹¹: i tre gruppi scultorei realizzati al principio dell'impresa – che la critica, per ragioni stilistiche, ritiene essere quelli del maestro centro-italiano – sarebbero stati creati per le prime tre porte della sequenza; una tesi confermata dalle statue con provenienze certe, trovandosi sulla prima e sulla terza porta della sequela opere in stile balduccesco, mentre le figure sull'ultima (Porta Nuova) hanno la 'firma' dell'altro artefice. Porta Romana, ornata dalle cinque opere restanti di produzione toscana, sarebbe dunque l'anello mancante tra le Porte Orientale e Ticinese.

Di diversa opinione è Giulio Carotti, che sulla base della vicinanza tra il sito della perduta Porta Comasina e l'omonimo corso dove, nel 1866, vengono ritrovate la *Madonna* e il *Sant'Ambrogio* erratici (finite, chissà come, sopra un cancello privato)¹², ritiene facessero parte della decorazione trecentesca di quel varco. L'ipo-

tesi è però confutata da un testo del 1817 di Agostino Gerli, l'*Indicazione di varj avanzi di antichità esistenti nella Città di Milano*: una rassegna di notizie su ritrovamenti archeologici, collezioni, collezionisti e digressioni su marmi antichi, in cui si parla dei «bassi-rilievi» romanici di Porta Romana trasferiti «in una casa a destra del ponte» e degli «altri ch'erano sopra l'arco stesso, [che] si trovano negletti nel *campo santo* fuori di *P. Comasina*. Altri due pezzi, esistono sopra due pilastri nella casa n. 2077 vicino all'Incoronata. Questa scultura interessante appartiene alla città, e vi si scorge *S. Ambrogio* in mezzo rilievo tenendo un disco, indicante l'atto in cui offre a *Maria Santissima* la città di *Milano*»¹³. Anche in una guida del 1825¹⁴ la coppia di statue è segnalata al civico 2077 del corso di Porta Comasina, dove la Consulta del Museo Patrio di Archeologia li avvista nel 1866, riuscendo ad acquisirli soltanto a fine secolo. L'analisi delle particelle catastali – non perfettamente decifrabili per i mutamenti delle volumetrie – indica come proprietario dello stabile, nel 1757, tal Francesco Rovelli; mentre l'edificio risulta occupato nel 1838 da Antonio Viscconti, livellario di Giuseppe Campi¹⁵. Le altre sculture del gruppo

¹⁰ Almeno dai tempi di Carlo Borromeo ciascuna porta era capitanata da una famiglia patrizia del sestiere: dalla prima domenica successiva alla Pentecoste veniva effettuata l'oblazione annua al Duomo, di settimana in settimana, iniziando da Porta Orientale: ASCMi, *Località milanesi*, cart. 268/8. Tale sequenza, che si conclude con Porta Nuova, viene adottata dalla *Nuova guida di Milano* di Carlo Bianconi (1787) ma non da *Il ritratto di Milano* di Carlo Torre (1674), che inizia il *tour* da Porta Romana.

¹¹ L'ipotesi risulta incompatibile con la considerazione – avanzata da CARLI, 1989, p. 95, e raccolta da buona parte della critica successiva – che Giovanni di Balduccio avvii l'impresa da Porta Ticinese, le cui statue presentano una qualità nettamente superiore e persino una tecnica esecutiva differente (con l'impiego di due tipi di marmo per realizzare l'ipnotica figura di san Pietro Martire; fig. 13). La vastità del lavoro può comunque far pensare che, assegnati al toscano i primi tre gruppi, quest'ultimo li abbia poi 'subappaltati' a tre squadre di collaboratori che lavoravano in contemporanea.

¹² G. CAROTTI, *Relazione sulle antichità entrate nel Museo patrio di Archeologia in Milano (Palazzo Brera) nel 1895*, in «Archivio Storico Lombardo», ser. III,

vol. V, fasc. X (1896), pp. 421-448, in part. 438; CAROTTI, 1897, pp. 400-403.

¹³ A. GERLI, *Indicazione di varj avanzi di antichità esistenti nella città di Milano*, Milano 1817, p. 22 nota 1.

¹⁴ P. ANCINI, *L'osservatore milanese che serve d'interprete al nazionale ed al forestiere*, Milano 1825, p. 152: «In una casa vicino all'Incoronata, al n. 2077, si vedono sopra pilastri interni due pezzi di scultura interessanti rappresentanti S. Ambrogio in mezzo rilievo tenendo un disco indicante l'atto in cui offre a Maria Santissima la città di Milano».

¹⁵ Tra gli acquirenti delle esposizioni annuali dell'Accademia di Brera è presente un Giuseppe Campi particolarmente interessato ai dipinti di Giovanni Migliara, tanto da risultarne anche committente; è forse lo stesso amatore che possiede le due sculture trecentesche? *Atti della I. R. Accademia delle Belle Arti*, Milano 1831, p. 75; *Mostra dei Maestri di Brera (1776-1859)*, catalogo della mostra, Milano 1975, p. 215. Per le particelle catastali e i passaggi di proprietà: ASMi, *Catasto*, Registro possessori 1757, *Porta Comasina-Parrocchia di S. Simpliciano*, part. 55; Registro possessori 1838, *Porta Comasina-Parrocchia di S. Simpliciano*, part. 55.

giacciono invece abbandonate nel poco lontano cimitero della Moiazza, coinvolto in quegli stessi anni in consistenti lavori edilizi¹⁶; per i *Santi*, nonostante la mancanza di documentazione, si può presumere uno spostamento dal cantiere di abbattimento di Porta Romana al camposanto comunale, in vista di un possibile reimpiego (con una tappa intermedia – «acciò non si guastino» – nel «cortile del fattore delle reverende madri di S. Lazzaro», luogo di stoccaggio temporaneo dei materiali antichi emersi dalla demolizione?¹⁷). Forse per i turbolenti cambiamenti imposti dall'occupazione francese, le statue rimangono accantonate nel cimitero.

Gerli non nomina mai il numero esatto e cosa raffigurino i sopracitati «lavori sugli archi», ma per le analogie stilistiche crediamo siano i tre spaesati *Santi* (inv. 998bis-1000bis, fig. 8) del Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Si tratta di sculture che ricompaiono in Brianza, nel parco di villa Traversi a Desio, una decina di anni dopo l'*Indicazione*, quando l'architetto Pelagio Palagi (dopo averle acquisite secondo modalità e circostanze ignote) le incastona nella costruzione neogotica progettata per l'avvocato Giovanni Battista Traversi¹⁸. Soltanto nel 1950 faranno ritorno a Milano, rilevate dal Comune – con la regia di Costantino Baroni – per il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. L'identificazione dei santi risulta ancora dibattuta: l'unico riconoscibile con certezza è *Pietro*, probabile 'referente' iconografico non tanto della chiesa *foris portas* di San Pietro dei Pellegrini (piuttosto distante dall'accesso urbano), quanto della vicina Basilica Apostolorum intitolata a San Nazaro, che aveva al suo interno – sin da tempi remoti – un altare dedicato al primo papa dotato di straordinarie reliquie¹⁹. La figura armata del trio

¹⁶ Nell'ambito di una generale sistemazione vengono costruiti la cappella, il nuovo viale d'accesso e i «muraglioni» perimetrali; ASCMi, *Località milanesi*, cart. 229/3; V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, VII, Milano 1891, p. 1; G. CRESPI, *La Moiazza. Frammento della Milano Vecchia*, Milano 1911, p. 11.

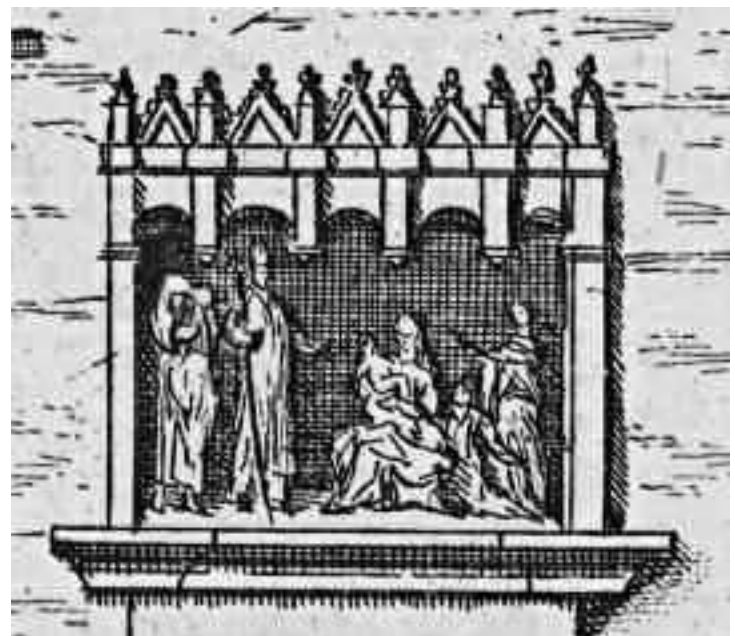
¹⁷ Il luogo è indicato in un documento della Fabbrica del Duomo come deposito dove destinare i materiali antichi emersi dalla demolizione della porta: AVFDMi, *Archivio di Deposito*, Case in Milano, cart. 9/3, *Capitoli per la demolizione della torretta di Porta Romana e caseggiati uniti*.

¹⁸ L. TOSI, scheda II.11, in *Il portale di Santa Maria di Piazza a Casale Monferrato e la scultura del Rinascimento tra Piemonte e Lombardia*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa e M. Tanzi, Milano 2009, pp. 79-80.

¹⁹ L'altare custodiva frammenti dei corpi degli apostoli Pietro e Paolo che, secondo la *Cronaca* di Landolfo Seniore, vennero portati da Simpliciano come dono ad Ambrogio. La loro presenza è ricordata ancora sul finire del Cinquecento: «Nel mezzo di questa chiesa [...] il divotissimo altare di S. Pietro sotto ad una tribuna sostenuta da quattro colonne, nel quale altare sono riposte reliquie de' Santi Apostoli, fra le quali dicono essere un braccio di S. Pietro, gioie et tesori inestimabili», quali frammenti «della cattedra di s. Pietro» e «de' vestimenti di s. Pietro» (G. F. BASCAPÈ *Libro d'alcune chiese di Milano*, Milano 1576, p. s. n.). Qualche decennio dopo si parla invece del «pezzetto di carne con parte della cotica con i suoi pelli della zuffa del prencipe de gli Apostoli S. Pietro posta in mezzo de due cristalli legato a sembianza d'Agnus Dei, in argento adorato cosa rara e miracolosa da vedere», reliquie «antiche e approvate» (P. MORIGIA, *Sanuario della Città e Diocesi di Milano*, Milano 1603, pp. 39-40); si veda anche *La cronaca milanese di Landolfo Seniore. Sec. XI*, a cura di A. Visconti, Milano 1928, p. 8; P. SESSA, *La tradizione sulle reliquie di Pietro e Paolo*, in *Ambrogio e la cruciforme «romana» Basilica degli Apostoli nei milleseicento anni della sua storia*, a cura di G. Giacometti e P. Sessa, Milano 1986, pp. 253-257.



11. Giulio Cesare Bianchi, *Avanzi della Porta Romana di Milano fabbricata nell'anno MCLXXI*. Milano, Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli.



12. Giulio Cesare Bianchi, *Avanzi della Porta Romana di Milano fabbricata nell'anno MCLXXI*, particolare.

potrebbe allora essere lo stesso *Nazaro*, e forse è *Calimero* (per la presenza dell'omonima chiesa nei paraggi) il personaggio in abiti vescovili.

Porta Vercellina

Riportate idealmente le cinque sculture di ambito balduccesco su Porta Romana, restano ancora da incasellare la *Madonna di Riozzo* e quella di San Nicolao (figg. 5-6) e relativi santi su Porta Vercellina e Porta Comasina, distrutte a metà Cinquecento dall'amministrazione spagnola²⁰. I registri delle fortificazioni della città di Milano non sono però d'aiuto: risultano infatti perdute le annate riguardanti l'avvio dei lavori di costruzione della nuova cinta muraria e le conseguenti requisizioni di proprietà e demolizioni, comprese tra 1550 e 1552²¹. Le lacune documentarie più consistenti coinvolgono la struttura di Porta Vercellina, anche se la critica ha da tempo proposto di ricondurre a essa la *Madonna* della chiesa di San Nicolao²², che trovava vicino al luogo dove originariamente sorgeva l'accesso medievale. Tale trasferimento è però soltanto ipotetico e la localizzazione della statua nella seconda metà del XVI secolo rimane ignota, risalendo probabilmente al 1605 la prima menzione entro la chiesa; Federico Borromeo, in quell'anno, segnala infatti che nella cappella di Maria «est super altare icona, et sculpta effigies Beatae Virginis»²³. Gli stretti legami tra San Nicolao e Porta Vercellina emergono anche da un'inedita «Controversia tra i rettori della parrocchia di San Nicolao e di San Pietro al Dosso» (1562)²⁴, nella quale si afferma che «essa rochetta [di Porta Vercellina] era nelli limiti, et fra gli limiti di essa chiesa parrocchiale di S. Nicolao con le sue raggioni, et pertinentie», e coloro che vi abitavano stabilmente «erano so-

liti ricever essi sacramenti ecclesiastici da essi rettori della chiesa parrocchiale di S. Nicolao, quali battezzavano le creature che nascevano in detta rochetta, et facevano sepolire gli corpi che morivano in essa rochetta alla detta chiesa di Santo Nicolao, et si comunicavano dal parochiano di essa parochia».

L'acquisizione della statua in occasione dell'abbattimento della porta, per questi motivi, ci sembra un'ipotesi più che ragionevole. Parte della storiografia ha creduto di riconoscere il marmo nella miracolosa *Madonna delle Grazie* rinvenuta dietro un antico muro nel 1659²⁵, ma grazie ad alcune stampe popolari²⁶ – che mostrano un affresco poi disperso – la tesi decade. Il silenzio della letteratura sei-settecentesca sulla scultura sembra inoltre giustificato dall'esiguo spazio riservato dai cronisti alla chiesina, menzionata sempre e soltanto per la pittura miracolosa, il *San Nicola di Bari* dipinto da Massimo Stanzione e l'architettura di Gerolamo Quadrio e Giovanni Battista Paggi. Quando il tempio di San Nicolao, nel 1788, è ormai soppresso e consacrato, viene stilato un inventario dei beni di proprietà della chiesa: nella cappella della Madonna della Misericordia (dove l'opera si trova tuttora) è registrato un «altare con statua di marmo della B.^a V.^e vestita al davanti, suo cornice all'intorno, e scalino di legno dorato con sua tenta e bacchetta di ferro» che viene valutato 50 lire, quasi il doppio del celebre e celebrato quadro di Stanzione²⁷. Nonostante la chiusura e la trasformazione in magazzino militare²⁸, non si trova traccia del trasferimento delle opere d'arte, forse accatastate nel retro; con il ritorno degli austriaci, la chiesa viene riaperta e diventa sussidiaria della basilica di Sant'Ambrogio. Nel 1838 la sostituzione del «vecchio» altare ligneo della Beata Vergine con uno in marmo dovette comportare la rimozione e il trasloco in sacrestia della *Madonna* del Maestro delle sculture di

²⁰ Per la demolizione di Porta Comasina e del borgo circostante: ASCMi, *Località milanesi*, cart. 268/9; per le vicende, meno chiare, della scomparsa di Porta Vercellina: ASCMi, *Località milanesi*, cart. 288.

²¹ Parte della documentazione, molto frammentaria e di poco aiuto per la ricerca in questione, è conservata in ASCMi, *Belgioioso*, cart. 248. Sulla questione della costruzione delle mura: S. LEYDI, *La linea esterna di fortificazioni di Milano, 1323-1550*, in «Storia urbana. Rivista di studi sulle trasformazioni della città e del territorio in età moderna», IX, 31 (1985), pp. 3-29, in part. 21-29.

²² Il primo a ipotizzare, seppure con grandi perplessità, la provenienza della Vergine con il Bambino da una qualsiasi delle porte urbane è G. NICODEMI, *Una tela dello Stanzione ed una scultura nella chiesetta di San Niccolò di Bari*, in «Milano. Rivista mensile del Comune», 12 (dicembre 1932), pp. 612-614; ma ad avvicinarla a Porta Vercellina è soltanto l'anonimo autore – probabilmente da identificarsi con il parroco della chiesa, che firma un successivo contributo sulla storia dell'edificio: G. MOLTENI, *San Nicolao*, in «Diocesi di Milano», III (dicembre 1962), pp. 628-631 – di un opuscolo, stampato nel 1959, per commemorare i trecento anni dell'ammodernamento seicentesco della chiesa: *S. Nicolao. 3° Centenario della ricostruzione* (copia consultata in ASDMi, B 1246). La proposta è raccolta da R. BOSSAGLIA, *Bonino da Campione*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 12, Roma 1970, pp. 224-226, in part. 225, e M. C. NASONI, *San Nicolao*, in *Le chiese di Milano*, a cura di M. T. Fiorio, Milano 1985, pp. 96-97.

²³ ASDMi, *Visite pastorali*, Milano S. Ambrogio, vol. XXXI.

²⁴ Ivi.

²⁵ Ad esempio NICODEMI, 1932, p. 613. Presunte manifestazioni soprannaturali potrebbero comunque avere contribuito alla decisione di mettere in salvo la scultura nonostante la distruzione del varco: nel 1518, infatti, «in Porta Ver-

cellina imago B. Mariae Virginis [...] lachrymis sanguineis emissis ab oculis multa miracula fecit»: L. CAVITELLI, *Annales quibus res ubique gestas memorabiles a patriae suae origine usque ad annum salutis 1583 breviter ille complexus est*, Cremona 1588, p. 270v.

²⁶ *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia, conservate nella raccolta delle stampe di Milano*, a cura di P. Arrighoni e A. Bertarelli, Milano 1936, p. 67, nn. 361-363 (Si tratta di incisioni della Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» di Milano: inv. M.T. Cart. p. 2-31; M.T. Cart. p. 2-32; Cart. pp. 18-177). Risulta più complesso capire se la *Madonna di San Nicolao* e l'anonimo *Santo* (da alcuni ritenuto *Giacomo*, conservato presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco e per il quale si veda più avanti) possano essere identificati nelle figure osservate nel 1738 da Latuada («fatte di riglievo le immagini di Nostra Signora del Pilar e di Santo Jacopo il Maggiore») nella terza cappella sinistra della chiesa di San Giacomo, annessa al collegio delle Vergini Spagnole fondato nel 1578 dirimpetto a San Nicolao. Essendo tra le poche opere senza l'indicazione dell'autore, viene il sospetto possa trattarsi di statue di considerevole antichità (S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame delle fabbriche più cospicue che si trovano in questa metropoli*, IV, Milano 1738, pp. 401-402).

²⁷ ASMi, *Amministrazione Fondo di Religione*, Chiese e Benefici, *Milano*, cart. 943, Chiesa di San Nicolao, «1788 27 febbraio / Inventario de' mobili, e sagri aredi della chiesa parrocchiale di Sant'Nicolao in Porta Vercellina di Milano». In un locale adiacente si conservavano pure uno «scossalino della B. V.^e con picciolo abito per il Bambino di lamiglia [...] ed un picciol scossalino d'oro falso», forse destinati alla *Madonna con il Bambino*.

²⁸ ASCMi, *Località milanesi*, cart. 384/3.



13. Giovanni di Balduccio, *San Pietro Martire*, foto di Antonio Paoletti, 1944 circa. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.



14. Maestro delle sculture di Viboldone, *Santo (San Giacomo Maggiore?)*. Milano, Museo d'Arte Antica, Castello Sforzesco.



15. Maestro delle sculture di Viboldone, *Sant'Ambrogio*. Firenze, Fondazione Salvatore Romano.

Viboldone²⁹; e soltanto nel 1924, eliminata la statua ottocentesca che le era stata preferita, verrà «rimessa in venerazione».

Da Porta Vercellina veniva forse anche il *San Giacomo Maggiore*, stilisticamente prossimo alla *Vergine con il Bambino*, donato da Emilio Seletti alle Civiche Raccolte nel 1896 (inv. 794, fig. 14): a scoprirlo sulla «scaletta di una casa» di corso San Celso (og-

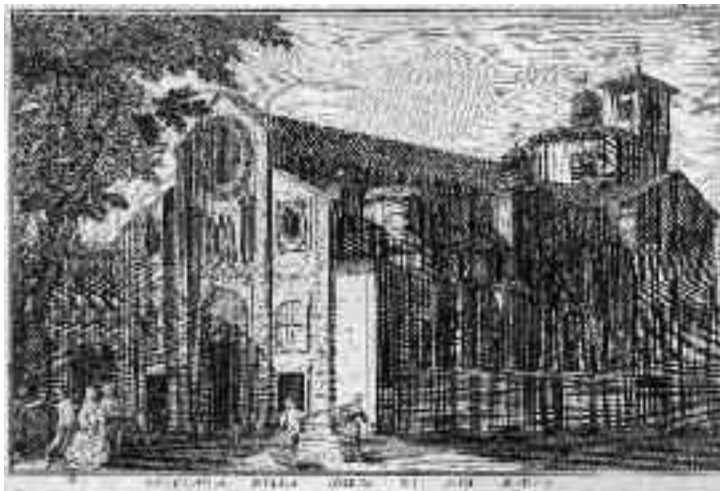
gi corso Italia, sul lato di pertinenza del sestiere di Porta Ticinese) era stato Giulio Carotti, che però non riuscì a ricavare informazioni certe sulla sua provenienza³⁰; il *Sant'Ambrogio* della serie, per ragioni stilistiche e dimensionali, potrebbe invece identificarsi nella figura compatta e severa conservata presso la Fondazione Salvatore Romano di Firenze (inv. MCF-FR 2001-2, fig. 15)³¹.

²⁹ ASBSA, VIII, C 1, S. *Nicolao*, «Rendiconto della chiesa di S. Nicolao. Alla Imp. R. Fabbriceria di S.^t Ambrogio dell'anno del Signore 1838»; «Rendiconto della chiesa di S. Nicolao. Alla Imp. R. Fabbriceria di S.^t Ambrogio dell'anno del Signore 1839». La documentazione riferisce degli interventi di falegnami, muratori e facchini per sistemare l'altare neoclassico – proveniente dalla demolenda chiesa milanese di Santa Maria dei Servi – nell'attuale posizione senza minimamente accennare alla statua. Nella circostanza viene fornito alla Commissione d'Ornato un progetto in cui è presentata la struttura ancora oggi presente; la nicchia dell'ancona è però occupata da una *Madonna con il Bambino* di fattura neoclassica (ASCMi, *Ornato fabbriche*, I serie, cart. 16/10, doc. 407/16 e doc. 408/16): pensiamo sia da riconoscere nell'opera in legno e gesso protagonista, nel 1924, di uno scambio di lettere tra Soprintendenza ai Monumenti del Piemonte, Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia e Veneranda Basilica di Sant'Ambrogio a Milano (ASBAP, pratica S/6/9290, *Milano, chiesa S. Nicolao*): dalle poche righe si evince come i lavori di restauro abbiano comportato, nell'aprile di quell'anno, la rimozione dall'altare della statua ottocentesca («fatta con un conglomerato nel 1843» e «priva di qualsiasi pre-

gi») e la sua cessione a un'anonima fedele, desiderosa di destinarla alla chiesa di Sant'Ambrogio a Spigno Monferrato (Alessandria), dove oggi si trova (corrispondente alle descrizioni novecentesche ma non al disegno sovracitato). Il ritorno in chiesa dell'antica *Madonna con il Bambino* è sottolineato anche da C. PONZONI, *Le chiese di Milano*, Milano 1930, p. 389.

³⁰ Giovanni Poletti, intestatario dell'immobile a fine Ottocento, sembra ignorare la storia pregressa della statua; forse per tale motivo le responsabilità dell'acquisto e dello spostamento saranno da attribuire ad Angelo Cannetta, precedente proprietario della casa: CAROTTI, 1897, pp. 400-403, fig. a p. 401); ASCMi, *Ornato fabbriche*, I serie, cart. 83/1, doc. 52/83. La proposta di identificare la figura in Giacomo Maggiore (che si deve ad Antonio Ceriani: CAROTTI, 1897, p. 402) offre ulteriore supporto all'ipotesi di provenienza da Porta Vercellina: nel sestiere era infatti presente, almeno dal 1332, un ospedale per poveri e pellegrini dedicato all'apostolo.

³¹ Come gentilmente segnalatomi da Serena Pini, l'opera giunge nelle collezioni del Cenacolo fiorentino di Santo Spirito non con il lascito Romano del 1946 ma in un momento di poco successivo (comunque anteriore al 1955). I



16. Facciata della chiesa di San Marco. Da Giulini, *Memorie...*, Milano 1760-1765, VIII, tav. II.



17. Maestro delle sculture di Viboldone, *Sant'Agostino*, *San Marco* e *Sant'Ambrogio*. Milano, chiesa di San Marco, facciata.



18. Facciata della chiesa di San Marco prima dei restauri, foto di Pompeo Pozzi, ante 1872.

Porta Comasina

La *Madonna di Riozzo*, a questo punto, doveva essere stata scolpita per l'edicola gotica di Porta Comasina, distrutta a metà del Cinquecento. Le vicende che coinvolgono la scultura dopo lo smantellamento della struttura rimangono ancora nebulose, ma come per la 'sorella' di Porta Vercellina possiamo immaginare un immediato riuso in ambito chiesastico; il passaggio da oggetto di culto a elemento da collezione è infatti da escludere, dal momento che la prima attestazione certa della *Vergine con il Bambino*, in pieno Settecento, la descrive sull'altare maggiore di un oratorio di provincia, in mezzo ai campi di Melegnano. A condurla in tal luogo è la nobile famiglia Visconti Aicardi, proprietaria del feudo di Riozzo (oggi frazione di Cerro al Lambro) che, probabilmente in concomitanza dell'ammodernamento della chiesetta, decide di sostituire la preesistente Madonna «de terra cocta»³². I Visconti Aicardi possedevano a Milano l'odierno palazzo Morigia di via Borgonuovo, sito nel sestiere di Porta Comasina e nei pressi dell'omonima porta; purtroppo non è stato possibile chiarire se qualcuno della casata acquisisca la statua trecentesca già nel XVI secolo, dal momento che non è documentata né nella cappella Visconti Aicardi in Sant'Eustorgio (ristrutturata dal marchese Carlo Maria a inizio Settecento, poco prima che la statua compaia a Riozzo), né nell'altra cappella milanese di famiglia, nella chiesa di Sant'Angelo.

Le statue che omaggiavano la *Madonna con il Bambino* sono invece menzionate in alcuni scritti sin dalla fine del Cinquecento. Una scultura raffigurante sant'Agostino è citata in un trattato religioso scritto nel 1598 (ma pubblicato vent'anni dopo): «imaginem ante annos 400 erectam esse Mediolani super portam Cumanam, cum sanctus Caldinus civitatis muros instaurari fecit»³³ (la stessa immagine [di Sant'Agostino] è stata eretta quattrocento anni prima sopra la porta Comasina a Milano, quando san Galdino fece restaurare le mura della città); e, più esplicitamente, nella successiva storia dell'ordine agostiniano (1675), dove viene segnalata sulla «Porta Cumana la statua del S. Dottore vestita con l'habito nostro eremitano, come pur hora si vede, non più sopra della detta Porta, ma ben sì sopra quella della chiesa del nostro monistero di S. Marco [...]: e è da notarsi, che appunto vicino alla detta Porta è situato il sudetto monistero»³⁴. Al suo fianco, sempre sulla fronte della chiesa, è descritta nel 1738 la

Musei di Santa Croce e di Santo Spirito a Firenze, a cura di L. Becherucci, Milano 1983, p. 282, scheda 26, tav. 71; R. CALAMINI, scheda 56, in *Fondazione Salvatore Romano. Guida alla visita del museo*, a cura di S. Pini, Firenze 2011, pp. 92-93, fig. 56. Notizie sulla provenienza e sulle modalità di acquisto dell'opera non sono purtroppo note.

³² Per le vicende riguardanti Riozzo e i Visconti Aicardi si rimanda al contributo di Piero Rizzi Bianchi presente nel volume.

³³ I. MOLANUS, *De historia ss. imaginum et picturarum*, Leuven 1619, pp. 414-415.

³⁴ L. TORELLI, *Secoli agostiniani ovvero Historia generale del sagro ordine eremitano del gran Dottore di Santa Chiesa S. Aurelio Agostino vescovo d'Hippona*, IV, Bologna 1675, p. 78.

statua in «marmo bianco» di Ambrogio, che l'autore del testo ritiene creazione del XII secolo³⁵; allo stesso decennio risale anche una stampa del convento dove si vedono tre figure inserite in altrettante nicchie della facciata³⁶ (fig. 16), le stesse oggi occupate dai santi Agostino, Marco e Ambrogio del Maestro delle sculture di Viboldone (fig. 17), presenti già prima del ripristino della facciata curato da Carlo Maciachini nel 1872-1873³⁷ (fig. 18). Le testimonianze bibliografiche consentono di collegare a Porta Comasina almeno due delle tre figure presenti sulla fronte della chiesa di San Marco, dalla quale dovrebbe arrivare anche la statua dell'evangelista in 'rappresentanza' dell'omonimo complesso conventuale³⁸. Ignoto rimangono invece le sorti della quinta scultura del gruppo.

Studiando le vicende moderne delle statue realizzate per le porte trecentesche di Milano è stato possibile ricostruire le provenienze perdute di alcune di esse, ma anche le dinamiche relative al loro reimpiego nell'arco dei secoli. Buona parte delle sculture erratiche sono state riusate, immediatamente dopo la separazione dal proprio varco e sino alla fine del XVIII secolo, in contesti religiosi, non smarrendo la propria funzione di elemento devozionale; con l'avvento dell'Ottocento subentrano invece altri enti e figure interessate alle statue in quanto depositarie della storia della città o come opere d'arte fini a se stesse, finendo così musealizzate per mano della pubblica autorità o trasportate negli androni, sulle cancellate e nei giardini della nuova generazione di collezionisti.

³⁵ [G. A. IRICO], *Tre dialoghi di Idrenia Anacoringio sopra la descrizione della città di Milano del rev. signor Serviliano Latuada*, Milano 1738, pp. 50-52. L'autore dello scritto si serve della statua del Maestro delle sculture di Viboldone per dimostrare che l'adozione dell'iconografia del flagello in mano ad Ambrogio sia precedente alla battaglia di Parabiago. «Conoscendosi ocularmente non essere stati aggiunti questi marmi ne' secoli posteriori», essi risulterebbero, a suo dire, al 1167, anno della fondazione del convento. Una dichiarazione che conferma la confusione stilistica e cronologica a proposito di opere medievali: riesce infatti difficile pensare che delle statue di Ambrogio e Agostino, provenienti dall'accesso urbano del XII secolo, vengano sostituite sullo stesso prospetto (dopo il 1738 e prima del 1872) da raffigurazioni marmoree dei medesimi santi provenienti (per proporzioni, misure e attribuzione) da una porta del XIV secolo.

³⁶ L'incisione su rame è pubblicata in A. HÖGGMAYR, *Monasteria Ordinis ff. Eremitarum S. Augustini*, s.l., 1731 ca. (conservato presso la Biblioteca Angelica di Roma) e riproposta da L. MARINO PARVIS, *La chiesa dal XVI secolo ai giorni nostri*, in *La chiesa e il convento di San Marco a Milano*, Milano 1987, pp. 31-56, in part. 51-52, fig. 40. Tre statue entro nicchie sono presenti anche nella stampa a corredo di GIULINI, 1760-1765, VIII, p. 115, tav. II.

³⁷ Nel 1865 Pompeo Pozzi esegue uno scatto della chiesa (conservato in AFSB, inv. 304/III; R. CASSANELLI, scheda 5, in *Brera 1899, un progetto di fototeca pubblica per Milano. Il «ricetto fotografico» di Brera*, catalogo della mostra, a cura di M. Miraglia e M. Ceriana, Milano 2000, pp. 160-161, fig. 5) che mostra chiaramente le sculture trecentesche, visibili anche in un'albumina dello stesso operatore conservata nel Civico Archivio Fotografico di Milano (RLB 2828: S. BERTELLI, scheda 131, in *Lo sguardo della fotografia sulla città ottocentesca. Milano 1839-1899*, catalogo della mostra, a cura di S. Paoli, Torino 2010, p. 227); in essa sono visibili gli attributi dei personaggi – probabilmente non originali – poi andati perduti: l'aureola della figura centrale e i sottilissimi pastorali di quelle laterali, con sant'Ambrogio dotato del braccio sinistro che oggi non ha più. Belle immagini di Marco e Agostino (commissionate al fotografo Antonio Paoletti quando le statue erano state rimosse per salvarle dai bombardamenti alleati) sono pubblicate da Costantino Baroni (1940, p. 102, p. 118 nota 25, figg. 207-209), il primo a studiarle con una certa attenzione e ad assegnarle, correttamente, al Maestro delle sculture di Viboldone. Secondo Federica Barile Toscano le statue facevano parte di un gruppo unitario, destinato a una struttura «strettamente connessa con la chiesa di San Marco» che poteva essere la stessa facciata o la vicina pusterla; F. BARILE TOSCANO, *Dalle origini al Quattrocento: arte e committenza in San Marco*, in *La chiesa di San Marco in Milano*, a cura di M. L. Gatti Perer, Cinisello Balsamo 1998, pp. 21-99, in part. 82-83, figg. 49-51. Più prudente l'opinione di FIORIO, 1991, p. 123, che le ritiene provenire da una imprecisata porta cittadina.

³⁸ Il varco trecentesco sorgeva infatti all'inizio dell'attuale corso Garibaldi, all'incrocio tra le vie Tivoli, Mercato e Pontaccio: trecento metri lo dividevano dalla chiesa di San Marco, eretta al di fuori delle mura e poi passata, con l'allargamento del perimetro cittadino, sotto la giurisdizione di Porta Nuova. In

una pergamena del 1349 la «domo fratrum heremitanorum» è però ricordata «inter portam novam et portam cumanam» (M. C. MEREGAZZI, *La chiesa di S. Marco nella storia e nell'arte*, Milano 1937, p. 27), mentre il Fiamma – riportando le distanze intermedie della cinta urbana nei manoscritti della *Chronica Extravagans* e del *Chronicon Majus* (GIULINI, 1760-1765, VI, p. 417) – evidenziava come il tratto Porta Comasina-Pusterla di San Marco fosse lungo la metà di quello Pusterla di San Marco-Porta Nuova: un dato che farebbe optare per una localizzazione del complesso religioso in Porta Comasina. Le problematiche sollevate da tale ipotesi di ricomposizione non sono secondarie: Agostino, Marco e Ambrogio (di dimensioni leggermente più piccole) volgono gli sguardi verso la destra dell'osservatore, una soluzione che presuppone un'originaria collocazione nella porzione sinistra dell'edicola; ciò significa che lo schieramento doveva presentare tre (o quattro?) santi nella parte sinistra, con la Madonna e il Bambino non nel mezzo – come nei gruppi di Giovanni di Balduccio – ma decentrata sulla destra. Risulta impossibile fare confronti con gli altri gruppi del Maestro delle sculture di Viboldone: quello di Porta Nuova, incompleto, è costituito da due santi sulla sinistra, Maria Vergine al centro e un terzo santo sulla destra che però, essendo acefalo, non sappiamo dove guardasse (e potrebbe essere stato lì spostato, per ragioni di simmetria, in un momento successivo: si veda l'incisione di Porta Nuova pubblicata da GIULINI, 1760-1765, I, p. 420, tav. XI, in cui la relativa edicola, delineata in modo sommario, presenta due figure assise che occupano la sinistra e il centro con altre due sagome – una delle quali accovacciata – schiacciate nella porzione destra), mentre le sculture avvicinate a Porta Vercellina replicano le pose di quelle sulla fronte di San Marco. In conclusione, sono giunte sino ai nostri tempi sette statue dello scultore lombardo orientate verso destra, in luogo delle sei che avrebbero dovuto esserci se anche quest'ultimo avesse replicato lo schema adottato da Giovanni di Balduccio.

Referenze fotografiche

1: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. B 2504; 2, 14: Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano; 3: ortofoto a cura dello Studio Restauri Formica s.r.l., Milano; 4: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. A 28470; 5, 8: Raccolte d'Arte Antica, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, Milano. Foto Manusardi, Milano, 2012; 6: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. RI 14126; 7: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. A 17848; 9-10, 17: foto dell'Autore; 11-12: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, P.V. m. 77-3; 13: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. RI 17021; 15: Fondazione Romano, Comune di Firenze. Su concessione dei Musei Civici Fiorentini, vietata la riproduzione; 16: Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli, Milano, vol. AA 46, tav. 52; 18: Civico Archivio Fotografico, Milano, inv. RLB 2828.

Per le figg. 1-2, 4-8, 11-14, 16, 18 Copyright Comune di Milano. Tutti i diritti riservati.