

## I DETTAGLI ARCHITETTONICI D'IMPRONTA MILANESE NELLA GIOCONDA

### LA LAVORAZIONE DEL PARAPETTO

*Questo studio comparativo si accentra:*

*Sul raffronto con il parapetto del ritratto milanese de La belle Ferronnière (1497 ca).  
Sul parapetto della copia del Prado, eseguita simultaneamente alla Gioconda (1496-ante 1499)  
Sull'identica lavorazione del bordo di finitura di due camini del Castello di Bobbio*

Il parapetto della *Belle Ferronnière* è stato individuato nella ricerca sulla *Gioconda* come traccia indiziaria per il riconoscimento del contesto architettonico-ambientale comune ad entrambe le opere da ricondursi alla seconda metà del 1490 e al contesto sforzesco delle due rispettive modelle (Letizia Crivelli ultima amante del Moro e Bianca Giovanna Sforza primogenita del Moro). Lo studio dei due ritratti ha rivelato convergenze sia dal punto di vista della tecnica pittorica che delle analogie stilistiche, pervenendo a darne una datazione analoga, determinata durante il primo soggiorno milanese di Leonardo. Circa il ritratto di Lucrezia Crivelli, faccio rinvio al mio articolo "*La signora in rosso erroneamente detta La belle Ferronnière*" pubblicato per la prima volta nel 2016 da Fogli e parole d'arte e disponibile on line (reperibile anche in Academia.edu.)

Mentre la contemporaneità della datazione della *Gioconda* con la *copia del Prado* è stata provata da esami di laboratorio e da uno studio effettuati dal Museo di Madrid, pervenendo a dimostrare che l'esecuzione della copia (attribuita al Salai) era avvenuta contemporaneamente all'originale, la convergenza della datazione della *Gioconda* con la *Belle Ferronnière* si fonda sulle risultanze di una ricerca che ho condotto raffrontando alcune caratteristiche cruciali delle due opere.

La datazione della *Gioconda* è avvolta nel dubbio, e lo scritto di Antonio de Beatis, che incontrò Leonardo ad Amboise, concorre ad alimentarlo. In quell'occasione venne chiamata in causa un'amante di Giuliano de' Medici. Tradizionalmente, in concomitanza con l'identificazione di Lisa Gherardini (che non risulta essere stata amante di Giuliano), la data fissata coincide col 1503 (si veda la nota di Heidelberg). Ma a ben vedere le parole di Leonardo riferite da de Beatis valgono a sovvertire tale datazione, poiché, se (cosa tutta da dimostrare) il ritratto visto ad Amboise il 10 ottobre 1517 effettivamente coincideva con la *Gioconda*, allora risulterebbe necessario spostare in avanti di almeno un decennio la datazione del quadro, poiché Leonardo prese servizio presso Giuliano de' Medici a partire dal 1513.

Tuttavia nel 1513 e anni seguenti Leonardo non utilizzava lo sfumato in quel particolare modo. Lo sfumato, seppur diversamente declinato, compare con le più forti analogie rispetto alla *Gioconda* nel ritratto di Lucrezia Crivelli (post 1495 – 1497). **La *Gioconda* va correttamente datata a ridosso de *La belle ferronnière*, oltre che per l'esemplare e raffinato uso dello sfumato nel**

**ritratto, per aspetti conformi e peculiari dei due ritratti e per la stretta similitudine concernente la lavorazione dei parapetti dipinti sullo sfondo, tema al centro della presente investigazione in arte.** Trattasi di un dettaglio finora trascurato, ma da non sottovalutarsi, unitamente alla significativa scelta tecnica-pittorica dello sfumato e alla modalità della sua messa in opera utilizzata con insuperata efficacia per entrambi i ritratti.

**Nella parte finale, verrà inoltre effettuata la comparazione con la lavorazione dei bordi frontali dei due camini del castello di Bobbio, sottoposti al restauro nel rispetto delle caratteristiche e particolarità originali, la quale si è rivelata del tutto simile a quella dei parapetti de *La belle ferronnière* e della *Gioconda*.** Tale scoperta risulta significativa e atta a comprovare che il contesto culturale ed architettonico in cui si iscrive il ritratto del Louvre è da ricondursi ad ambiente milanese e sforzesco. Tenuto conto che la mia ricerca sulla localizzazione del paesaggio della *Gioconda* fissa il punto di vista di Leonardo sul panorama presso una precisata finestra della facciata di nord est posta al piano alto del castello Malaspina Dal Verme, la conformità riscontrata in loco della lavorazione dei camini con quella del parapetto del ritratto del Louvre assume, in rapporto alla mia tesi complessiva, una rilevanza che si sostanzia di dati concreti e verificabili nella realtà, perfino in particolari di per sé marginali.

E' tuttavia l'ultima inattesa scoperta, illustrata nella parte finale, che fa capo sia al *Portale della Sagrestia Vecchia* che al *Portale del Lavabo* - entrambi nella Certosa di Pavia - a offrire una vera e propria "prova" dell'appartenenza milanese/sforzesca dei parapetti di entrambi i ritratti di Leonardo.

#### **SIMILITUDINI TRA LA GIOCONDA E LA BELLE FERRONNIERE CHE GIUSTIFICANO LA COMPARAZIONE FATTA TRA I RISPETTIVI PARAPETTI**



*Particolari del volto della Gioconda e della Belle Ferronnière pre-restauro che evidenziano significative analogie nell'uso dello sfumato nel ritrarre i due volti*



Sia nella *Belle Ferronnière* (1497 ca.) che nella *Gioconda*, (che considero databile nel 1496 per il ritratto originario sottostante e nel 1499 per il suo successivo rifacimento nel ritratto che vediamo,

con lavorazione protratta negli anni seguenti), Leonardo applica lo sfumato tramite sovrapposizione, a dipinto ultimato, di una velatura lieve ed omogenea di colore diluito nel legante con il fine di ammorbidire i lineamenti dei volti. Ben al di là dell'effetto flou (applicato nel cinema o nella fotografia tradizionali attraverso la sovrapposizione di un velatino all'obiettivo), tale tecnica era finalizzata ad esaltare luminosità e potenza del gioco di ombra sui volti nonché l'intensità espressiva. Il suo uso inoltre mirava ad accentuare la percezione della dimensione tridimensionale del dipinto, e soprattutto la "profondità"- Circa l'uso dello sfumato, in entrambi i dipinti Leonardo usa un sottofondo di pigmenti bianchi e rosa e la stesura sul volto differisce leggermente in quanto nella *Gioconda* è calibrata in modo da meglio far risaltare la luminosità e le parti ombreggiate. In parole povere, nella *Gioconda* la qualità dello sfumato risulta superiore, ma ciò non comporta una differente datazione (stante anche la lavorazione protratta nel tempo del ritratto del Louvre).

Si evidenziano le seguenti significative similitudini, importanti per orientare la datazione :

- A) la posa del corpo di entrambe girata approssimativamente di 35 gradi alla loro destra;
- B) la testa leggermente rivolta alla loro sinistra, così che il loro viso risulta quasi di fronte;
- C) lo sguardo di entrambe – intensamente sfuggente ed enigmatico - è volto alla loro sinistra.-

Il fatto che il Maestro abbia continuato poi (su arco di tempo non quantificabile) ad intervenire sulla *Gioconda* tramite stesure di sottili "velature" (Marani P.C, Leonardo e la Gioconda,, 2003), non contraddice l'assunto che i due ritratti esemplari e più somiglianti, eseguiti a "sfumato" con la medesima raffinatezza tecnica, riconducano entrambi al periodo milanese, verso la fine del 1490.

## **I PARAPETTI COME TRACCIA INDIZIARIA SIGNIFICATIVA PER IL RICONOSCIMENTO DEL CONTESTO ARCHITETTONICO-AMBIENTALE COMUNE AD ENTRAMBE LE OPERE**

### **(A)**

La similitudine tra i parapetti delle due opere, includendo nel confronto anche *la Gioconda del Prado*, corrobora l'ipotesi che i parapetti siano parte di un contesto architettonico e culturale affine, in quanto si sono rivelati altamente compatibili sotto l'aspetto formale e della lavorazione dei materiali. Si osserva che il parapetto de *La Belle Ferronnière*, dopo approfonditi esami, è stato riconosciuto autografo dal Louvre nel 2016 ed è considerato incompiuto per la scarsa tridimensionalità. L'incompiutezza (che contraddistingue il modus operandi di Leonardo in molti casi) è tanto più evidente anche nel parapetto della *Gioconda*.

Le immagini fornite sono limitate dalla povertà delle tecnologie in mio possesso, che non mi consente di mettere bene a fuoco le loro caratteristiche e affinità rivelatrici, in quanto come ricercatrice indipendente non ho strumenti minimamente raffrontabili a quelli in dotazione a strutture e laboratori specialistici o a disposizione di esperti ed accademici. Nel caso del parapetto

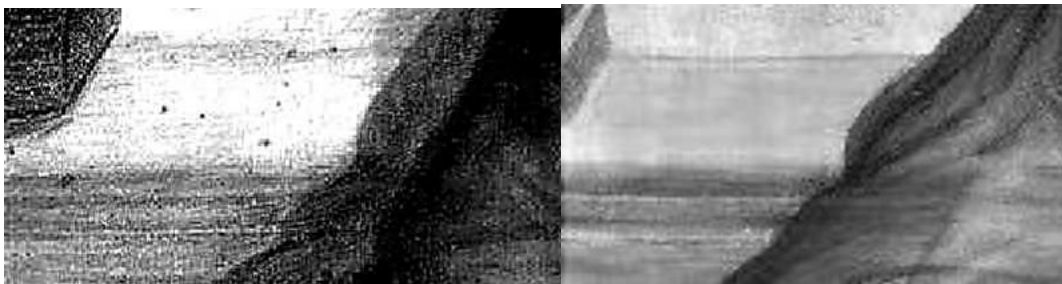
della *Gioconda*, risultano scarsamente definite linee strutturali essenziali, peraltro già incompiute nel quadro (al riguardo ho sopperito con l'utilizzo della riflettografia, comunque non sostitutiva delle suddette penalizzanti insufficienze di dotazioni tecnologiche).

**BORDI DEI PARAPETTI SIMILI: – GIOCONDA – COPIA DEL PRADO - LA BELLE FERRONNIERE**







**Sopra:** Part- il parapetto della Belle Ferronnère, ritratto di Lucrezia Crivelli, Milano 1497 - *Probabile materia lignea; bordo superiore più squadrato; uguale lavorazione frontale*

**Sotto:** A sinistra: Part. Parapetto della Gioconda in riflettografia (per l'estrema difficoltà di messa a fuoco )  
A destra: Part. Parapetto comparato in riflettografia della copia coeva della Gioconda del Museo del Prado  
*Entrambi in pietra; bordo superiore arrotondato; lavorazione frontale uguale a La Belle Ferronnère*



**A SX IL DIPINTO, AL CENTRO DETTAGLI RIFLETTOGRAFICI, A DX EVIDENZIAMENTO CROMATICO**

<b>La Belle Ferronnière</b>	<b>La Gioconda I</b>	<b>La Gioconda II</b>
		
<b>La Belle Ferronnière</b>	<b>Copia della Gioconda del Prado I</b>	<b>Copia della Gioconda del Prado II</b>
		
<b>Parapetti dipinti: A sx: La Belle Ferronnière/Al centro: La Gioconda / A dx La Gioconda del Prado</b>		
		

Degno di nota che la tipologia della lavorazione dei parapetti che ricorre nei ritratti del primo soggiorno milanese di Leonardo non compare in altri parapetti di ritratti celebri di altre corti della penisola di analoga datazione (si vedano ad esempio i parapetti toscani totalmente privi di lavorazione simile nel ritratto della Dama con il liocorno (FIGURA1) e nel disegno della Dama tra le colonne del 1505 di Raffaello, che si considera ispirato dalla *Gioconda* di Leonardo (FIGURA 2).



FIGURA 1



FIGURA 2

Sempre Raffaello, nella sezione di parapetto che si vede sulla destra del ritratto di Guidubaldo da Montefeltro duca di Urbino, databile al 1506, replica la medesima struttura squadrata e priva di lavorazione sul bordo.



FIGURA 3

(B)

### **SIMILITUDINE DELLA LAVORAZIONE ORNAMENTALE SUI BORDI DEI CAMINI DEL CASTELLO MALASPINA DAL VERME CON I PARAPETTI DEI TRE RITRATTI**

Le indagini volte a rintracciare reperti analoghi presso il Castello Sforzesco e altri palazzi degli Sforza, riconducibili al primo soggiorno milanese di Leonardo, sono rimaste a lungo prive di riscontri atti a supportare a livello probatorio l'ipotesi che i parapetti dei quadri in esame appartenessero con certezza a tale ambito cortigiano e al relativo periodo storico (tra il 1495 e il 1499). Infatti le ricostruzioni e gli interventi di restauro effettuati ad esempio nel Castello Sforzesco e in quello di Vigevano e Pavia hanno reso incerto il riconoscimento dello statuto originale di tali dettagli di finitura. Ho invece scoperto proprio nel castello di Bobbio (in cui la mia tesi ambienta il ritratto della *Gioconda*) che due camini ivi esistenti hanno lavorazione di finitura dei bordi della

cappa e dei profili del tutto simili ai parapetti dei tre ritratti presi in esame, e in particolare al parapetto della *Gioconda*.

**La ricostruzione storica consente di considerare i camini del castello di Bobbio iscritti nel contesto architettonico-culturale della tradizione milanese e nelle mode cortigiane dell'epoca.** Il castello, proprietà dei Visconti, fu donato nel 1360 da Galeazzo Visconti alla nuora Isabella di Francia, sposa del figlio Gian Galeazzo. Nel 1436 la proprietà passò ai Conti Dal Verme. L'assetto attuale del castello è da ricondursi a Pietro Dal Verme, che vi intervenne alla metà del XV secolo. Le successive modifiche risalgono alla metà del 1500, allorchè Gian Maria Dal Verme dette inizio a lavori di ristrutturazione incentrati sul piano terreno e lo trasformò da fortilizio in elegante dimora. Rivelatore dell'appartenenza vermesca dei camini è quello più imponente tra i due, che riporta sul frontale lo stemma araldico della famiglia Dal Verme. Non risultano interventi di costruzione o rifacimento ex novo dei camini, che sono stati entrambi sottoposti a restauro.



Il più grande (a sinistra), con lo stemma dei Dal Verme in bassorilievo, ha subito il restauro, forse anche mantenendo gli stessi elementi di pietra, come i piedritti laterali e la trave, ma puliti e levigati

e il focolare è stato rifatto. Il camino più piccolo (a destra) conserva alcuni elementi originali quali i due sostegni verticali laterali (è evidente il consolidamento di un piede), gli altri elementi sono più recenti (ovvero quelli di pietra bianca, piedritti laterali e trave). Sicuramente i due camini sono stati restaurati fedelmente a regola d'arte e consolidati con materiali atti al restauro.

Entrambi risalgono ai Dal Verme; una famiglia veronese ( capostipite: Nicola de Vermo o Vermis , esponente guelfo in Verona, seconda metà del 1100 ca.), che, con il passaggio al servizio di Filippo Maria Visconti del condottiero Luigi Dal Verme (1436), in forza dell'alleanza viscontea si insediò sul territorio e nel castello di Bobbio. Il 23 maggio 1436, i Dal Verme ottennero i tre cospicui feudi di Bobbio, Castel S. Giovanni e Voghera (quest'ultima, sede del castello visconteo, designata come capoluogo per volontà dello stesso Luigi). La storia dei Dal Verme si intreccia a lungo e con alterni avvicendamenti con quella dei Visconti-Sforza. Il territorio e il castello di Bobbio si trovavano quindi all'interno del ducato di Milano, e pure la sposa di Luigi Dal Verme, Luchina Bussone, figlia del condottiero Carmagnola (Francesco Bussone), poteva vantare genealogia viscontea per via della madre Antonia Visconti. Dal 1485, dopo la morte del conte di Bobbio Pietro Dal Verme – avvelenato dal Moro - venne sancita l'annessione di Bobbio alla Camera Ducale e in seguito (1489 atto ducale e 1494 investitura del vescovo Luchino de Trotti) tutte le terre vermesche e i castelli vennero dati al genero del Moro Galeazzo Sanseverino (amico e mecenate di Leonardo), che detenne il possesso e la difesa della roccaforte bobbiese con alterne vicende militari contro i Dal Verme fino all'anno della sua morte (1525). Nel confuso interregno susseguente la caduta del Moro (1499), per un breve periodo ebbe il castello di Bobbio pure il conte di Ligny (amico di Leonardo), Degno di nota che nei successivi passaggi di proprietà del castello non risultano modifiche sostanziali sui suddetti camini.



**Lo stemma dei Dal Verme sul camino: sui suoi bordi la stessa lavorazione dei parapetti**

Sul più imponente dei due camini compare l'impresa vermesca e il restauro di entrambi è avvenuto nel rispetto della fattura originale anche per quanto riguarda i particolari dei bordi.

**Camino con lo stemma e campione rappresentativo di parti dei bordi**



La Belle Ferronnière



La Gioconda I



La Gioconda II



La Belle Ferronnière



Copia della Gioconda del Prado I



Copia della Gioconda del Prado II



**Secondo camino più piccolo (campione rappresentativo di analoga lavorazione sui bordi)**





(C)

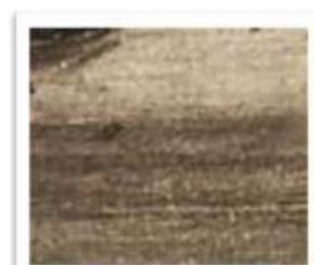
**UNA SCOPERTA INATTESA VALIDA L'IPOTESI  
DELL'APPARTENENZA SFORZESCA DEL PARAPETTO DELLA GIOCONDA**

A riprova che il parapetto della *Gioconda* e della *Belle Ferronnière* è riferibile *alla tradizione architettonica della dinastia Visconti Sforza*, si riproduce di seguito il *Portale della Sagrestia Vecchia* nella Certosa di Pavia, con i ritratti dei duchi di Milano. (ved, SCHEDA PRIMA)

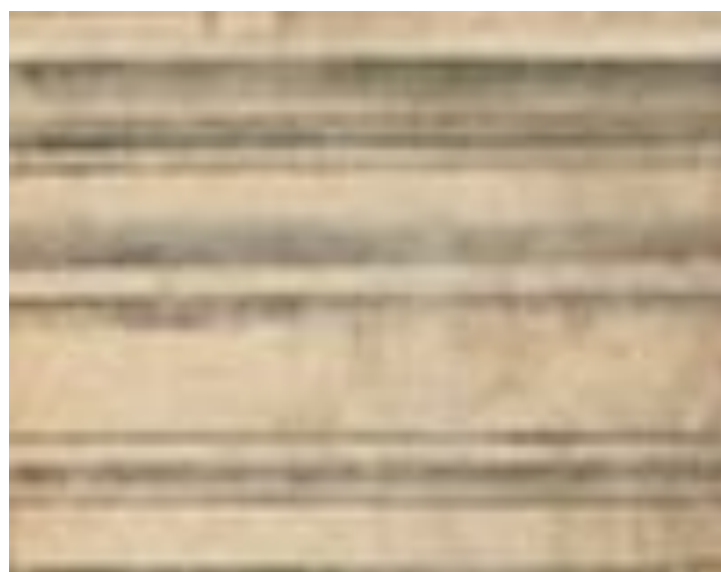


(a sinistra), (a sinistra),

La Gioconda I



La Gioconda II



*Portale del Lavabo, nella Certosa di Pavia*

*Particolari con lavorazione identica ai parapetti della Gioconda e della Belle Ferronnière e ai motivi decorativi presenti sui camini del castello di Bobbio*

Il monumentale Portale della Sagrestia Vecchia della Certosa riporta i volti di tutti i Duchi di Milano e la lavorazione dei particolari ingranditi di elementi architettonici in esso iscritti è pressochè identica a quella dei parapetti della *Gioconda*, della copia del Prado e della *Belle Ferronnière*.

**(N.B.: Gli stessi motivi compaiono su entrambi i camini del Castello di Bobbio)**



La raffigurazione della genealogia dei Duchi sul monumentale *Portale della Sagrestia Vecchia della Certosa* sta ad attestare in modo inequivocabile che i parapetti della *Gioconda* e della *Belle Ferronnière* – in quanto lavorati con motivi pressoché identici - appartengono al medesimo contesto architettonico milanese, qui asseverato dall'ufficialità genealogico-dinastica Viscontea-Sforzesca .

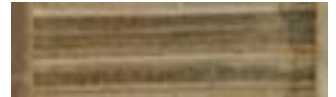
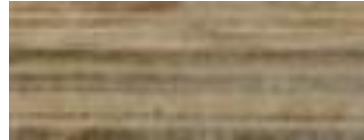
In aggiunta, i medesimi particolari architettonici ornamentali, come si può constatare compaiono a decorazione del *Portale del lavabo, Certosa di Pavia, coi ritratti delle duchesse di Milano*, confermando in modo inequivocabile l'appartenenza al contesto culturale sforzesco dello stile architettonico del dettaglio del parapetto dipinto dietro la *Gioconda*.



La Gioconda I



La Gioconda II



Ulteriore similitudine si può verificare nella lavorazione sui bordi del Portale del Lavabo della Certosa di Pavia coi profili delle Duchesse di Milano (ved.SCHEDA SECONDA)



Riguardo alla mia tesi - che identifica la *Gioconda* come Bianca Giovanna Sforza ritratta nel castello di Bobbio - si può concretamente verificare che la lavorazione dei profili decorativi presenti nel *Portale della Sagrestia Vecchia* e nel *Portale del Lavabo della Certosa*, così come quella dei parapetti della *Gioconda*, della *sua copia del Prado* e della *Belle Ferronnière*, ricorre del tutto simile anche in entrambi i camini del castello Malaspina Dal Verme di Bobbio., proprio laddove la mia ricerca colloca l'ambientazione del ritratto della *Gioconda*. Non si può negare a questa scoperta fatta su opere monumentali sforzesche un valore probatorio in ordine all'appartenenza sforzesca dei parapetti in entrambi i ritratti di Leonardo, e in particolare circa l'esistenza in Bobbio di reperti architettonici identici.

Come a volte accade, la verità può emergere attraverso piccoli dettagli marginali, facendo crollare ricostruzioni e certezze consolidate nei secoli.

### *Concludendo:*

Lo studio sui due ritratti *La Belle Ferronnière* e *la Gioconda* ( con analisi aggiuntiva di particolari della copia *del Museo del Prado*), ha rivelato convergenze importanti sia dal punto di vista della tecnica pittorica che delle analogie stilistiche, con quanto ne consegue per le rispettive datazioni, da determinarsi durante il primo soggiorno milanese di Leonardo. Il raffronto tra i parapetti dei tre ritratti citati comprova l'ipotesi che i parapetti siano parte di un contesto architettonico e culturale affine, in quanto si sono rivelati altamente compatibili sotto l'aspetto formale e della lavorazione dei materiali (premessi che nella *Belle Ferronnière* parrebbe trattarsi di materia lignea, mentre nella *Gioconda* e nella sua *copia contemporanea attribuita al Salai* trattasi di parapetto in pietra).

La scoperta che la lavorazione sui bordi di finitura di due camini del castello di Bobbio coincide con quella riscontrata sui tre ritratti di Leonardo in questione, apporta alla ricerca un elemento di realtà e concretezza che avvalorata la tesi circa l'appartenenza del particolare ornamentale analizzato in loco al medesimo contesto architettonico-culturale milanese, e al tempo stesso vale a supportare la teoria scientifica multidisciplinare sulla localizzazione del paesaggio della *Gioconda* in Bobbio e sull'ambientazione del ritratto di Bianca Sforza, (identificata come la "prima modella"), nel castello Malaspina Dal Verme.

Decisiva per l'autenticazione dell'appartenenza milanese sforzesca dei motivi architettonici presi in esame è stata la scoperta di identici reperti architettonici sul *Portale della Sagrestia Vecchia* e sul *Portale del Lavabo della Certosa di Pavia..*

## DOCUMENTAZIONE INTEGRATIVA MINIMA-ESSENZIALE

### SCHEDA PRIMA: CATALOGO • BENI STORICI E ARTISTICI

Portale di accesso alla Sagrestia Vecchia - , Certosa di Pavia, coi ritratti dei duchi di Milano

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300702472>

OGGETTO Portale

- MATERIA E TECNICA - marmo/ scultura
- ATTRIBUZIONIAmadeo Giovanni Antonio (attribuito): complesso scultoreo  
Briosco Benedetto Detto Benedetto Pavese (attribuito): ritratti ducali  
Alberto Maffioli (attribuito)  
Cristoforo Solari Detto Il Gobbo (attribuito)
- LUOGO DI CONSERVAZIONE Chiesa della Certosa delle Grazie
- INDIRIZZO viale Monumento, 4, Certosa Di Pavia (PV)
- NOTIZIE STORICO CRITICHE La porta di accesso alla sacrestia vecchia celebra gli esponenti di spicco delle famiglie Visconti (timpano) e Sforza (fregio). Sul timpano, campeggiano tre medaglioni con i ritratti di Giovanni Maria Visconti, Gian Galeazzo Visconti e Filippo Maria Visconti. Sull'architrave, quattro medaglioni recano invece i ritratti di Galeazzo Maria Sforza, Gian Galeazzo Sforza, Ludovico il Moro e Francesco Sforza. Completano la decorazione le tentazioni di Sant'Antonio e i proseliti di San Bruno nel timpano, la Resurrezione di Cristo (incompleta dato che manca la figura del Risorto) nella lunetta sottostante e i medaglioni con la Vergine, la Veronica, il Redentore e San Giovanni Battista nella strombatura degli stipiti. ||I dispareri critici in merito alla datazione e all'attribuzione dell'opera si legano alla sua identificabilità nella citazione di "porta una pro sacrestia ecclesie", contenuta in una stima di opere consegnate dall'Amadeo nel 1478 (documento trascritto in R.V. Schofield, J. Shell, G. Sironi (a cura di), Giovanni Antonio Amadeo, 1989, pp. 113-114, doc. 47). Tale identificazione è accettata da Rossana Bossaglia (1968, p. 59), e negata da Charles Morscheck (1980, pp. 127-128), che propone una datazione all'ultimo decennio del secolo e un'attribuzione a Cristoforo Solari. ||E' da notare inoltre che l'insieme presenta alcune disomogeneità e incongruenze. All'ultimo decennio del secolo dovrebbero risalire i ritratti dei duchi Sforza lungo il fregio, e dei Visconti presso gli angoli del timpano, riferiti dalle fonti a Benedetto Briosco (1497) e Alberto Maffioli da Carrara (1490). A quest'ultimo sembra spettare il ritratto di Gian Galeazzo al vertice del timpano, in passato assegnato anche a Gian Cristoforo Romano
- TIPOLOGIA SCHEDA - Opere/oggetti d'arte
- CONDIZIONE GIURIDICA - Proprietà Stato
- CODICE DI CATALOGO NAZIONALE0300702472
- ENTE COMPETENTE PER LA TUTELA Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese
- ENTE SCHEDATORE Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano Bergamo Como Lecco Lodi Monza Pavia Sondrio Varese
- DATA DI COMPILAZIONE : 2011
- DATA DI AGGIORNAMENTO: 2013
- ISCRIZIONI Cartiglio sotto il busto di Galeazzo Maria Sforza - GALEAZ.M./ DUX MEDI/OLANI.V - a incisione – LAT
-

## SCHEDA SECONDA - CATALOGO • BENI STORICI E ARTISTICI

Portale del lavabo, Certosa di Pavia, coi ritratti delle duchesse di Milano

<https://catalogo.beniculturali.it/detail/HistoricOrArtisticProperty/0300702473>

OGGETTOportale

- MATERIA E TECNICA marmo/ scultura
  - ATTRIBUZIONI Tommaso Cazzaniga (attribuito): esecutore della lunetta  
Alberto Maffioli (attribuito): esecutore dei busti
  - LUOGO DI CONSERVAZIONE - Chiesa della Certosa delle Grazie
  - INDIRIZZOvia Monumento, 4, Certosa Di Pavia (PV)
  - NOTIZIE STORICO CRITICHE - Se i rilievi del portale di accesso alla sacrestia vecchia celebrano i duchi di Milano, quelli del portale della sacrestia del lavabo sono dedicati alle duchesse di Milano: sul timpano, al vertice Caterina Visconti e ai lati Antonietta Malatesta e Beatrice di Tenda; sul fregio, a coppie affrontate, Bianca Maria Sforza e Beatrice d'Este, Isabella d'Aragona e Bona di Savoia. Sul timpano figura ad altorilievo Dio Padre benedicente, mentre nella lunetta la Vergine e il Bambino ricevono l'omaggio di certosini adoranti, sovrastati dalle Virtù che ornano la strombatura dell'arco. Gli stipiti del portale accolgono invece entro nicchie le figure dei quattro Dottori della Chiesa.
  - |La struttura e lo stile dei rilievi di questo portale appaiono più omogenei rispetto a quelli del portale della sacrestia vecchia. La datazione è stata fissata all'ultimo decennio del XV secolo. Secondo la Bossaglia (1968, p. 59), a Tommaso Cazzaniga spetterebbe l'esecuzione della lunetta, mentre i busti delle duchesse sarebbero opera di Gian Cristoforo Romano
  - TIPOLOGIA SCHEDA - Opere/oggetti d'arte
  - CONDIZIONE GIURIDICA: Proprietà Stato
  - CODICE DI CATALOGO NAZIONALE0300702473
  - ENTE COMPETENTE PER LA TUTELA - Soprintendenza Archeologia, belle arti e paesaggio per le province di Como, Lecco, Monza-Brianza, Pavia, Sondrio e Varese
  - ENTE SCHEDATORE Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici per le province di Milano Bergamo Como Lecco Lodi Monza Pavia Sondrio Varese
  - DATA DI COMPILAZIONE 2011
  - DATA DI AGGIORNAMENTO 2013
-