

La prima menzione di un architetto a Milano, nel 1387, parla di un certo Annechino o Anechino de Alemania, evidentemente un Hannsken non meglio identificato: forse anche una personalità secondaria, che però testimonia quanto fosse importante la partecipazione degli stranieri al cantiere già nelle prime fasi. Il 19 febbraio 1387 egli viene pagato¹ per un modello di "tiburio", cioè di un sistema di copertura per tutto il duomo, in piombo.

Egli non sarà l'unico straniero chiamato al cantiere. Dal primo momento sembra evidente che i maestri locali non si sentivano in grado di risolvere problemi che avevano causato e messo in atto non essi stessi, ma un progettista originario a loro estraneo, del quale si sono perse le tracce e che doveva provenire dalla stessa scuola architettonica, dalla quale si richiede poi un contributo esperto. Tale circostanza è chiara quando, ad esempio, nel 1391 la fabbrica si accolla l'onere di inviare un'ambasciera fino a Colonia, mediante il suo ingegnere Johannes von Fernach, per chiamare un "grande architetto" da quel cantiere (l'impresa fallisce perché Johannes non trova sul luogo questo maestro, che è come vedremo Heinrich III Parler).

D'altronde anche gettando un primo sguardo sugli schizzi che l'architetto bolognese Antonio di Vincenzo ha redatto nel 1391 basandosi dal progetto del duomo, ci rendiamo conto che nessuna chiesa italiana si assimila al modello cattedrale più di tale progetto. Le misure di Antonio non corrispondono a quelle attuali, ma tanto più pronunciatamente per questo mostrano delle proporzioni in alzato assolutamente impensabili dovunque in Italia – neppure nell'edificio reale esse sono così slanciate.

Un altro aspetto riguardante l'alzato, il coro a deambulatorio e a sala, è un perfetto *unicum* nel paesaggio artistico circostante e nello stesso tempo, come direbbe Martin Warnke, un distintivo di sovranità (Hoheitszeichen). Proprio i caratteri di stile architettonico, che la storia dell'arte normalmente classifica come unitariamente pertinenti alla scuola detta "lombarda", non conoscono questa soluzione. Si deve trattare dunque anche in questo caso di un esplicito prestito da una tradizione straniera.

Ma non ci occuperemo ulteriormente

qui del problema degli oscillanti rapporti tra cantiere milanese e mondo tedesco. Qui ci interessa evidenziare particolarmente che almeno uno dei più grandi maestri di quest'epoca, Heinrich IV Parler da Friburgo, vi giunga nel 1391. Costui denomina se stesso in terra germanica indifferentemente "von Freiburg" come anche "von Gmünd", mentre i Milanesi chiamano il proprio architetto secondo il caso "da Gamundia" o "da Ulma". Il soggiorno milanese di Heinrich Parler, così come di molti artisti renani, non dovrebbe costituire per l'Italia un'eccezione storiografica: secondo il Mothes uno scultore tedesco Heinrich è attivo nel '400 ancora a Bologna e a Pavia², e secondo il Wolters ad Aquileia una maestranza parleriana è attiva sulla facciata del locale Duomo.

La ricostruzione più convincente dell'identità e del *corpus* di Heinrich è dovuta ad un articolo del 1970 di Gerhard Schmidt. Egli sarebbe nato a Friburgo poco dopo l'assunzione colà del padre Johannes von Freiburg o von Gmünd (lo Johannes III del Kletzl, "probabilmente identico a Johannes II" e "figlio di parenti di Heinrich I von Gmünd", il capostipite della dinastia³) – 1354 circa. Se egli coincide con l'Heinrich III di Milano, vi sarebbe giunto dunque circa quarantenne.

Lo stesso Schmidt sostiene la necessità di un passaggio da Praga a Colonia, sebbene nelle fonti non si parli affatto neanche di questo viaggio⁴. Allo stesso modo dobbiamo purtroppo restare nel campo delle ipotesi, riguardo al fatto che in seguito egli sia andato a Ulma, in breve, che Heinrich III e IV coincidano. Tuttavia, se si ammette questo, la biografia di ambo gli Heinrich si semplifica, è più coerente e le loro continue scomparse dalla scena storica lasciano spazio a più logiche spiegazioni. Proprio la scomparsa finale da Milano, che tradizionalmente viene lasciata inspiegata, si spiegherebbe con una partenza per la prosecuzione dei lavori al duomo di Colonia.

Ma tralasciamo almeno per il momento la discussione sul senso di questa identificazione. Di fatto, se l'ipotesi è vera, colui, che ora chiameremo semplicemente Heinrich, verrebbe dunque denominato soltanto a Milano "da Ulma" invece che

¹ C. Cantù (a cura di), *Annali della Fabbrica del duomo di Milano dall'origine fino al presente*, App., I, p. 14: «Anechino de Alemania, qui fecit tiburium unum pompli».

² O. Mothes, *Die Baukunst des Mittelalters in Italien*, Léna, 1884, II, pp. 503 sgg.: «Im Archiv von S. Fedele in Mainland liegen die Wirken Heinrichs in Pavia beweisenden Urkunden».

³ B. Schock-Werner, "Die Parler", in W. Paatz, *Die Parler und der Schöne Stil 1350-1400. Europäische Kunst unter den Luxemburgern*, Cologne, 1978, p. 147.

⁴ G. Schmidt, "Peter Parler und Heinrich IV. Parler als Bildhauer", in *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, 23, 1970, p. 123.

“da Friburgo” – qui era necessario distinguere dai numerosi architetti di provenienza friburghese. Egli giungerebbe a Milano direttamente dopo l’esperienza del Petersportal colonese. Se Heinrich III è figlio di Johannes III von Gmünd (Kletzl), allora il cantiere di Milano potrebbe aver avuto accesso anche a materiale progettuale di Gmünd. Niente di più facile che Heinrich porti con sé a Milano, come in molti dei suoi incarichi, modelli ereditati dal padre. Il padre, che Kletzl indica come lo Johans di un documento di Gmünd, “Maestro Johans, capodopera ai lavori della Nostra Signora a Gmünd”, sarebbe l’autore accertato del coro di Gmünd, coro a sala e a deambulatorio con cappelle radiali. A Milano non solo dettagli decorativi quali le mensole degli strombi esterni delle finestre tradiscono molte somiglianze con mensole collocate in analoga posizione nella Heiligkreuzkirche: ma, come abbiamo già argomentato, il progetto stesso del coro non sembra altrimenti riconducibile che all’influsso o alla collaborazione diretta di un Parler.

Il primo stadio dei lavori

Entro il 1387 è eseguita tutta la parte bassa della corona del deambulatorio ed il coro interno (“trahuna”)⁵. Presenti a questo stadio sono gli ingegneri Hans von Fernach (dal 12 luglio 1387; secondo gli Annali, il 6 marzo 1390 si aumenta il salario di un certo Giovanni il Tedesco), Anechino (per il Siebenhüner come già citato Hänschen, menzionato una sola volta nel 1387), Simone da Orsenigo (prima del luglio 1387 - luglio 1389)⁶ e Andrea degli Organi, che secondo Beltrami⁷ è l’autore del progetto originario perché riceve piombo per un modello nel 1387 (ipotesi a mio avviso del tutto infondata).

L’inizio della costruzione di piloni (ma solo di quelli dell’abside) avviene verso la fine dell’87 (e non il 5 luglio 1389 come già ritenuto)⁸.

Archi rampanti. Come è stato già notato alla fine del secolo scorso dal Beltrami, i progetti di archi rampanti presenti nella raccolta Bianconi corrispondono ad un

modello di ispirazione praghese. Già nel 1900 il celebre architetto-direttore in servizio fin dal 1871 presso la cattedrale praghese⁹, Jan Mocker, li pose in relazione con il progetto di quelli del S. Vito, probabilmente redatto da Peter Parler¹⁰. Abbiamo testimonianza della loro coerenza con il progetto parleriano grazie ad un disegno originale esplicitamente derivato da esso, conservato oggi nella Accademia viennese, e pubblicato in facsimile nella ristampa anastatica di H. Köpf¹¹. Parallelamente alla ricezione di questa forma a Milano, va annoverata anche la sua probabile imitazione nel cantiere di Ratisbona, i cui progetti noti come A e B sono stati interpretati da Friedrich Fuchs appunto nel senso di un’importazione da Praga¹². Jaroslav Bures pensa invece che Peter Parler avrebbe avuto la suggestione per l’alzato di Praga da un ipotetico “Vorgängerplan”, piano predecessore rispetto a quello ratibondese che qui mostriamo, dotato di due torri, datato da Fuchs intorno o poco prima del 1400. Un caso analogo non è da escludere che si sia verificato a Milano, anche perché i sei baldacchini milanesi provenienti dallo sgancio della finestra dell’abside e oggi conservati nel Museo del duomo recano gli stessi elementi presenti nei progetti di Ratisbona: lancette che reggono una rosa con vesciche rotanti, all’interno di un arco inflesso. Ma le nostre conoscenze fin qui si fermano purtroppo alle sole ipotesi. Una stupefacente parentela con Ratisbona mostrano comunque alcuni progetti inattuati per la porta del transetto settentrionale del duomo (“verso Compito”), conservati nell’Ambrosiana; in essi il rapporto di dipendenza del cantiere milanese rispetto alla dinastia artistica dei Parler appare alquanto evidente. Tale parentela è dimostrata in particolare dai progetti conservati nella Raccolta Ferrari dell’Ambrosiana analoghi alle forme delle soluzioni di archi rampanti ratibonesi e boeme, ma semplificati rispetto ad essi nel senso di una riduzione del numero dei *pendentifs*, la quale prelude alle forme, del tutto uniche, adottate a Milano, in cui gli archi recano sempre un solo *pendentif*. Gli archi attuali sono di esecuzione cinquecentesca; presumibilmente va infatti considerata datazione *a quo* quella della loro rappresentazione nel modello del 1519 da parte di Bernardino

⁵ V. Appendice 2, Documenti.

⁶ *Annali*, I, p. 31.

⁷ AA.VV., *Luca Beltrami e il duomo di Milano*, Milano, 1964, p. 96.

⁸ Come secondo Angela Maria Romanini. Cfr. *Annali*, App., I, p. 14.

⁹ Cfr. Thieme-Becker, XXIV, 603.

¹⁰ Lo riferisce L. Beltrami, 1968, p. 254.

¹¹ Cfr. H. Köpf, *Die gotische Planrisse der Ulmer Sammlungen*, Stuttgart, 1977, nr. 16.821r.

¹² Cfr. F. Fuchs, “Zwei mittelalterliche Aufrisszeichnungen. Zur Westfassade des Regensburger Domes”, in *Ausskat. Der Dom zu Regensburg*, p. 224; J. Bures, “Der Regensburger Doppelturmplan. Untersuchungen zur Architektur der Nachparlerzeit”, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 49, 1986, pp. 1-28.