



# CONCORSO

arti e lettere



XII

2019-2020





### *Direttori responsabili*

Serena Benelli, Giovanni Truglia

### *Redazione*

Agostino Allegri, Serena Benelli, Giovanni Renzi, Eleonora Scianna, Giovanni Truglia

e-mail: [concorsorivista@gmail.com](mailto:concorsorivista@gmail.com)

web: <http://riviste.unimi.it/index.php/concorso>

*Crediti fotografici:* Marta Barbieri: p. 62, fig. 1; Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie: p. 20, fig. 1; Mauro Magliani: pp. 9, 11, 14, 18, figg. 3-4, 6, 9; Antonio Mazzotta: p. 6, fig. 1; Milano, Archivio di Stato: p. 68, fig. 3; Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: pp. 64, 68, 70, 73, figg. 2, 4-5, 7; Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte d'Arte Antica © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: p. 71, fig. 6; Milano, Castello Sforzesco, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche, Archivio Fotografico © Comune di Milano, tutti i diritti riservati: pp. 38-39, figg. 2-3; Giovanni Renzi: pp. 44, 50-51, 56, 58-59, figg. 1-6; Dafne Riva: p. 32, fig. 1; Giovanni Romano, pp. 8, 17, figg. 2, 7-8. La redazione si dichiara a disposizione degli aventi diritto per eventuali omissioni o imprecisioni nelle citazioni delle fonti fotografiche.

© 2020 Lubrina Editore Srl  
via Cesare Correnti, 50 - 24124 Bergamo - cell. 3470139396  
e-mail: [editorelubrina@lubrina.it](mailto:editorelubrina@lubrina.it) - web: [www.lubrina.it](http://www.lubrina.it)

ISSN 2421-5376

ISBN 978-88-7766-737-3

Aut. del Tribunale di Milano n° 223 del 10 luglio 2015

Questa rivista è realizzata con il finanziamento dell'Università degli Studi di Milano ai sensi della legge 3 agosto 1985, n° 429.





## Sommario

Editoriale	5
<i>Valtellina Graffiti. Una conferenza di Giovanni Romano</i> (a cura di Massimo Romeri)	7
Rachele Vergani, <i>Un'ipotesi di committenza per la Consegna delle chiavi di Gaudenzio Ferrari</i>	21
Dafne Riva, <i>Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca di Santa Maria delle Grazie a Milano</i>	33
Giovanni Renzi, <i>Una nota su Lattanzio Grassi (e Antonio Sacchiense)</i>	45
Marta Barbieri, <i>Santa Maria di Caravaggio: l'affresco della Beata Vergine e altre memorie di una chiesa scomparsa a Milano</i>	63





1. Anonimo bramantinesco, *Apparizione della Beata Vergine a Caravaggio*, Milano, Santa Maria della Passione

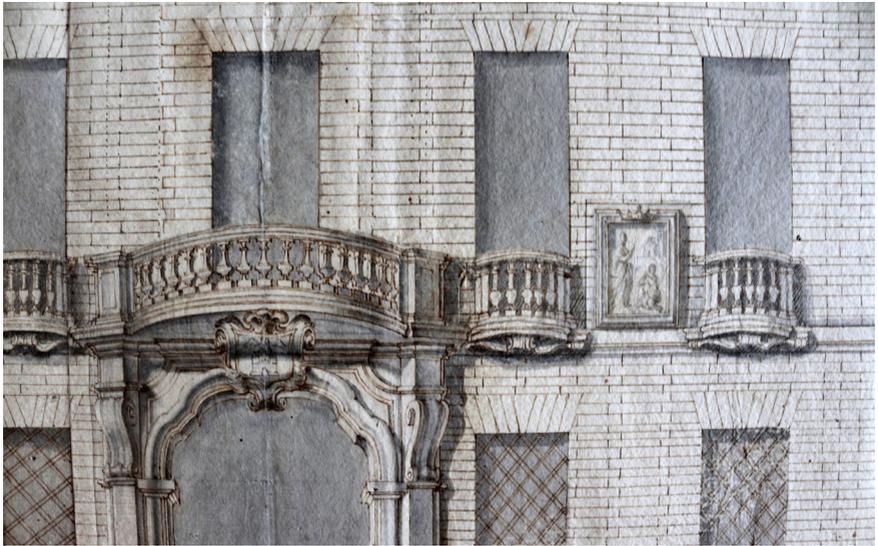
Marta Barbieri

## Santa Maria di Caravaggio: l'affresco della *Beata Vergine* e altre memorie di una chiesa scomparsa a Milano

Sull'altare della sesta cappella destra della chiesa milanese di Santa Maria della Passione è custodito dall'inizio dell'Ottocento un affresco (fig. 1), immagine di devozione popolare e liturgica, raffigurante l'*Apparizione della Beata Vergine alla contadina Giannetta de' Vacchi*, avvenuta a Caravaggio il 26 maggio 1432.<sup>1</sup> L'autore è ignoto: Berenson aveva attribuito l'opera, in forma dubitativa, al Bramantino (1465 circa – 1530);<sup>2</sup> più probabilmente è ascrivibile a un pittore locale influenzato dalla maniera bramantiniana e databile tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento.<sup>3</sup>

L'affresco era originariamente posto «sopra l'angolo esteriore di un Giardino delli fratelli Rigola onorati Mercanti di Milano» alla fine della strada che conduceva alle mure spagnole del «borgo chiamato in Monforte».<sup>4</sup> Esso divenne il principale oggetto del culto della Madonna di Caravaggio in città a partire dal 1691, con l'accrescere di devoti e di elemosine a seguito del primo miracolo: il risanamento «da infermità incurabile, e da invincibile melanconia» di Giuseppe Gerenzano, il quale divenne primo custode dell'immagine sacra e fece una «Cappelletta capace di raccogliere sette, o otto persone»;<sup>5</sup> costui potrebbe essere identificato con lo speziale Carlo Giuseppe Gerenzano Portigliotto (1644-1722), il quale dal 1699 svolse l'attività di aromatario dell'apoteca dell'ospedale del castello.<sup>6</sup> Nel 1693 Gerenzano si rivolse al Senato affinché eleggesse uno dei suoi membri come protettore della cappella e impieghesse le numerose elemosine raccolte per ingrandire il piccolo edificio, «il che li fu concesso con particolare decreto delli 17 luglio 1693, nominando il Sig. Marchese Senatore Don Cesare Pagani»;<sup>7</sup> il marchese Pagani (1634-1707) si mosse prontamente e il 17 settembre 1693 ricorse al Consiglio dei Sessanta Decurioni affinché acconsentisse alla costruzione di un edificio religioso appropriato: la chiesa sarebbe andata a occupare il tratto finale della strada e una parte del terrapieno a ridosso del bastione, lasciando tra questi e l'abside spazio sufficiente per non interrompere la strada volgente verso Porta Tosa, attuale Porta Vittoria.<sup>8</sup>

Il ruolo rilevante assunto dal marchese nelle vicende iniziali della chiesa è comprovato dal fatto che sulla facciata della propria residenza sita nella «Corsia del Giardino» – odierno Palazzo Brentani Greppi in via Manzoni – avesse fatto porre una «immagine di rilievo incassata nel muro con vetro», rappresentante



2. Palazzo del fu Marchese Pagani, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (particolare)

*l'Apparizione della Vergine alla contadina a Caravaggio*.<sup>9</sup> Il bassorilievo era collocato all'altezza del secondo piano accanto al portone d'ingresso, come risulta visibile da un disegno del progetto conservato nella Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (fig. 2),<sup>10</sup> e fu preservato nel corso del XVIII secolo, secondo la testimonianza di una veduta di Marc'Antonio Dal Re del palazzo «De Conti Brentani» databile tra il 1743 e il 1750.<sup>11</sup>

Nel 1694 fu approvato il progetto architettonico scelto dal senatore Pagani tra «diversi disegni d'Ingegneri» e si procedette alla cerimonia di posa della prima pietra, scegliendo come data il 12 giugno, «il quale è di particolare divozione per la Vigilia di Santo Antonio di Padova, e anche per Santo Onofrio volato al Cielo in quel giorno».<sup>12</sup> Passò quasi un anno tra la concessione del sito pubblico e l'effettivo inizio della costruzione, poiché risultò necessario l'acquisto di ulteriori terreni appartenenti a privati: una casa e un giardino locati «in fine del Vicolo così detto di Monforte», appartenuti al defunto notaio Franchino Rusca,<sup>13</sup> e il muro «in cui eravi dipinta l'immagine della S. V. di Caravaggio, che fu poscia abbattuto per erigervi la nuova chiesa».<sup>14</sup>

La piccola fabbrica procedette lentamente fino al 1696; fu scelto infine il 29 settembre, giorno di San Michele Arcangelo, per la benedizione e si decise di lasciare l'affresco nella collocazione originale, custodendolo perciò in una cappella laterale della navata, mentre l'altare maggiore fu dedicato alla

Vergine Maria e a sua madre, Sant'Anna;<sup>15</sup> tale dedica fu motivata dal fatto che, mentre si andava concludendo «la fabbrica de' Volti», era giunta la notizia della guarigione di Maria Anna del Palatinato-Neuburg, seconda moglie di Carlo II d'Asburgo e regina di Spagna e del ducato di Milano dal 1689 al 1700.<sup>16</sup> La chiesa presentava inoltre due cappelle laterali dedicate l'una a Sant'Onofrio e l'altra a Sant'Antonio da Padova, in memoria del giorno della fondazione e della sua vigilia.<sup>17</sup> Entro il 1702 furono realizzate le due opere pittoriche destinate a ornare i suddetti altari laterali;<sup>18</sup> il primo testo a stampa in cui sono indicati le opere e i loro autori è il *Catalogo delle pitture insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano. Raccolte, e dato in luce da Agostino, e Giacinto fratelli Sant'Agostini pittori milanesi*, la seconda edizione, pubblicata postuma nel 1728, dell'*Immortalità, e gloria del pennello* (1671), la quale riporta: «un Sant'Onofrio Romito, dipinto da Paolo Pagano Milanese, ed il Paese è di Antonio Francesco Peruzzino Anconetano, siccome dello stesso Pagano è la Tavola di incontro, sui cui vedesi Sant'Antonio di Padova visitato da Gesù Bambino corteggiato da molti angeli».<sup>19</sup> Mentre l'operato di Paolo Pagani (1655-1716) è comprovato dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato,<sup>20</sup> e la commissione avvenne grazie alla mediazione del marchese Cesare Pagani,<sup>21</sup> Antonio Francesco Peruzzini (1643 o 1646-1724) non risulta registrato in alcuno dei pagamenti. Essendosi già instaurato un rapporto tra il pittore e il marchese prima del 1696,<sup>22</sup> non è da escludere che quest'ultimo gli affidasse almeno il paesaggio della pala di Sant'Onofrio: trattandosi di un tema eremitico, infatti, uno sfondo naturale, boschivo o desertico, in cui inserire il santo anacoreta era elemento rilevante nella composizione della tela, che poteva richiedere il pennello di un esperto paesaggista.<sup>23</sup> Si tratterebbe in questo caso della prima e unica collaborazione tra Pagani e Peruzzini.<sup>24</sup>

Tra il 1701 e il 1702 operò, realizzando la decorazione ad affresco, anche un terzo pittore: Francesco Porro, quadraturista di formazione milanese,<sup>25</sup> il quale risulta essere stato pagato per le «fatture da esso fatte per il coro, et altro» e per «l'Arma Regia fatta sopra la porta della chiesa».<sup>26</sup> Non è possibile risalire né al soggetto, figurativo o architettonico – in quanto le decorazioni non sono menzionate nei testi a stampa – né alla persona che aveva scelto Francesco Porro, ancora esordiente nel panorama artistico milanese, come frescante; potrebbe trattarsi ancora una volta del senatore Cesare Pagani, nel caso in cui il pittore fosse stato consanguineo di Carlo Giuseppe Porro, parente del marchese, nonostante non siano emersi legami pregressi tra l'artista e il senatore.<sup>27</sup>

Il 1702 è anche l'anno in cui i Padri Trinitari Scalzi della Congregazione di Spagna diventarono, per concessione del Consiglio dei Sessanta Decurioni, i nuovi custodi dell'affresco:<sup>28</sup> era stato don Ferdinando Gonzales de Valdes (1638-1702), governatore del castello di Milano dal 1695,<sup>29</sup> a permettere

l'introduzione dell'ordine e la costruzione di un convento annesso alla chiesa.<sup>30</sup> Alla sua morte, il 2 febbraio 1702,<sup>31</sup> i Padri Trinitari Scalzi erano stati nominati suoi eredi universali: con il ricavato della vendita dei beni del testatore essi erano tenuti a fondare un ampio e istituzionalizzato convento annesso alla chiesa, in cui abitassero sei padri spagnoli.<sup>32</sup> Questa decisione di de Valdes era dovuta probabilmente al fatto che suo confessore e confidente era il padre Baltasar de Jesus Maria dell'ordine della Santissima Trinità, il quale fu uno degli esecutori testamentari e divenne in seguito presidente dell'ospizio del convento di corso Monforte.<sup>33</sup> L'atto notarile ufficiale di donazione da parte della città di Milano della chiesa e dell'adiacente casa già appartenuta al notaio Franchino Rusca, fu rogato dal notaio Pietro Bonenzio l'11 aprile 1702.<sup>34</sup>

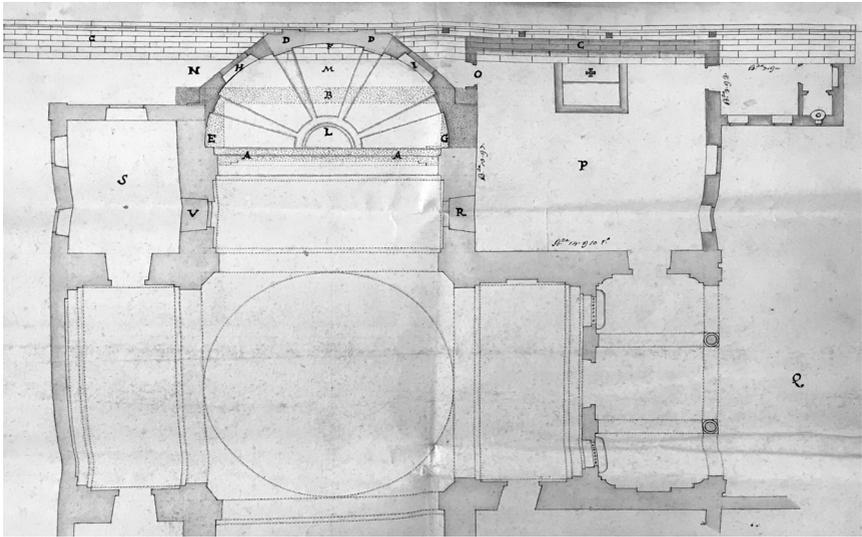
La missione principale dell'ordine trinitario, la cui fondazione risale al 1193 ad opera di San Giovanni de Matha,<sup>35</sup> era la redenzione dei *captivi*, ossia la liberazione di quei cristiani che, fatti prigionieri di guerra dai turchi musulmani, dovevano essere riscattati – solitamente con un pagamento in moneta – per poter ritornare in patria e non rischiare di convertirsi alla religione degli infedeli.<sup>36</sup> A testimonianza del loro operato nel territorio milanese rimangono tre «cataloghi» pubblicati a stampa in occasione di solenni e spettacolari processioni organizzate per presentare in Duomo al cardinale arcivescovo e alla città i redenti: *La libertà trionfante* – due testi stampati in occasione di processioni avvenute rispettivamente il 26 agosto 1742 e il 10 agosto 1750 – e un *Catalogo degli schiavi redenti da' PP. Trinitarij Scalzi dopo l'ultima processione da essi fatta l'anno 1750, sino al corrente 1764*, per la cerimonia svoltasi il 19 agosto di quell'anno.<sup>37</sup>

Subito dopo il loro arrivo, i Trinitari commissionarono al romano Giovanni Ruggeri (1665-1729) il progetto per l'ingrandimento della chiesa grazie alla presenza, con la vendita dei beni ereditati dal castellano de Valdes, dei finanziamenti necessari.<sup>38</sup> È probabile che sia stato Cesare Pagani a scegliere Ruggeri: quest'ultimo, stabile a Milano dal febbraio 1693,<sup>39</sup> aveva ricevuto tra i primi incarichi la progettazione della cappella per la confraternita dell'Immacolata Concezione – cui Pagani era affiliato – nella chiesa di San Francesco a Pavia;<sup>40</sup> nel 1702 gli era stato commissionato il disegno per l'altare maggiore della chiesa milanese di Santa Maria Maddalena, nel cui annesso convento viveva quale monaca agostiniana una delle tre figlie del marchese.<sup>41</sup> Da ultimo, Cesare Pagani fu esecutore testamentario dell'abate Gerolamo Cusani (1652-1707), da cui era stato prescelto quale garante della propria volontà e protettore dell'eredità: l'abate era stato il primo protettore dell'architetto romano, commissionandogli dapprima il restauro e riassetto del giardino del castello della famiglia Cusani a Chignolo Po e dal 1694 la facciata esterna del proprio palazzo in via Brera.<sup>42</sup> Pressoché tutte le fonti antiche e moderne attribuiscono a Ruggeri il progetto della chiesa di Santa Maria di

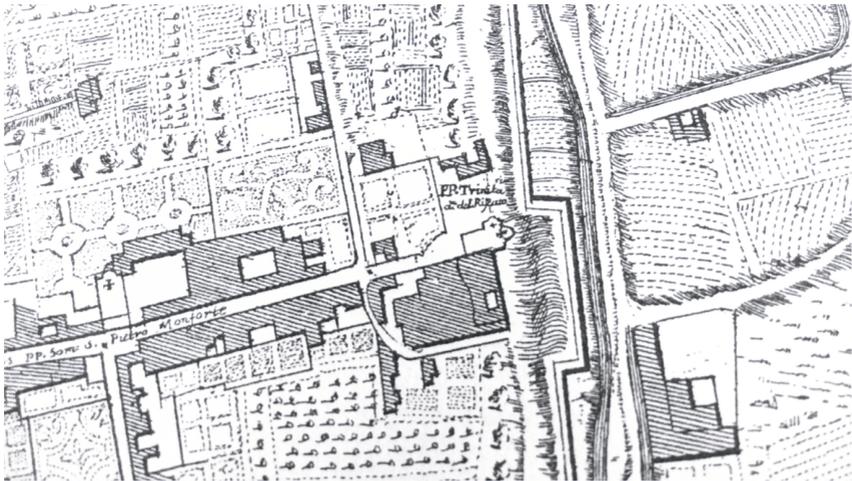
Caravaggio fin dalla sua fondazione nel 1694;<sup>43</sup> in realtà la «relazione sopra il Trattato fatto coll'Ingegner Gio. Ruggeri per l'ingrandimento della Chiesa dei RR. PP. Trinitarj» – unico documento, ad eccezione dei pagamenti, attestante il suo intervento – conservata presso l'Archivio di Stato, databile tra il 1702 e il 1704 e priva di disegni progettuali, conferma che l'architetto si occupò esclusivamente di progetti per l'ampliamento di un edificio preesistente al fine di rendere la «chiesa grande e maestosa». Dopo aver descritto brevemente le trattative, il documento dà un resoconto della soluzione finale: essa prevedeva, per contenere i costi edilizi, di mantenere la navata unica e «dare più fondo all'altare maggiore con farvi un nicchione, e dentro detto Statue che rappresentassero la SS.ma Trinità, la Beatissima Vergine, S. Giuseppe, S. Anna, S. Gioacchino, e li SS. fondatori della Religione, che liberassero li schiavi», di allungare il transetto da ambo i lati per porvi i confessionali, di «fare il portico avanti maestoso con sopra il Coro, et una nobile facciata» e infine di realizzare «due cappellette laterali al Presbiterio in caso che il Governo fosse andato a farvi qualche funzione, per essere dichiarata Chiesa Reggia».<sup>44</sup>

Risulta difficile stabilire le tempistiche e gli effettivi interventi edilizi: grazie ad altri documenti conservati in Archivio di Stato è possibile ricavare che nell'aprile 1706 fu terminato il campanile,<sup>45</sup> mentre nell'agosto 1727 Antonio Brunelli firmò un contratto con i Trinitari per «fabbricare [entro un anno] un Organo», da collocare «sopra la Porta Maggiore nel sito della Cantoria».<sup>46</sup> Entro il 1741 i Trinitari raccolsero tramite elemosine infine i fondi necessari per poter sostituire il «coperto vecchio» con una cupola e un lanternino, al fine di «accrescere ornamento e lume alla chiesa».<sup>47</sup> Il progetto fu affidato all'asconese Gaetano Matteo Pisoni (1712/1713–1782),<sup>48</sup> il quale fu pagato il 16 gennaio 1741 per la sua «assistenza alla fabrica» e il 9 giugno dello stesso anno per aver realizzato i disegni; l'impresa della costruzione era stata messa all'incanto e la scelta era infine ricaduta su Carlo Francesco Canonica, il quale si impegnava a portare a termine il cantiere entro l'ottobre del 1742.<sup>49</sup> La cupola sarebbe stata a costoloni, posta entro un tiburio poligonale e sulla cima sarebbe stata posta una «Palla di Rame e la sua croce di ferro [...] invece della Statua di S. Michele».<sup>50</sup> Al momento della benedizione della chiesa il 29 settembre 1694, giorno di San Michele Arcangelo, era stata infatti posta un'iscrizione in cui si dichiarava la volontà di porre sulla cima della cupola una statua in rame dorato dell'Arcangelo: la sostituzione era probabilmente dovuta, oltre a motivazioni economiche, al fatto che non sussisteva più la motivazione originaria dell'importanza attribuita al Santo, ovvero la devozione da parte del senatore Cesare Pagani.<sup>51</sup>

Una parte delle elemosine doveva essere devoluta all'edificazione di un nuovo altare maggiore destinato ad accogliere l'affresco miracoloso; il progetto



3. Giovanni Battista Canonica (da Antonio Quadrio), *Parte della Chiesa di n.a Signora di Monforte donata dall' Ecc.ma Città di Milano alli R.R. P.P. Trinitarij Scalzi li 11 aprile 1702 sotto il di lei stato presente*, 1743, Milano, Archivio di Stato (particolare)



4. Marc'Antonio Dal Re, *Città di Milano*, 1734 circa, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (particolare)

comprendeva sia la realizzazione dell'altare, di cui si è conservato un disegno a matita rossa del prospetto, sia l'ampliamento dell'abside e la creazione delle due tribune, interventi già pianificati con Ruggeri e non ancora attuati.<sup>52</sup> Lo spazio necessario all'allargamento dell'abside, a ridosso delle mura, faceva parte di «alcuni siti incolti sul Bastione» concessi a titolo precario ai Trinitari Scalzi; il rinnovo di tale concessione, nel 1742,<sup>53</sup> e la presentazione del disegno del progetto realizzato dall'ingegnere collegiato Antonio Quadrio,<sup>54</sup> avevano permesso che nel luglio 1743 fosse emanato da parte del Consiglio dei Sessanta Decurioni un decreto in cui si concedeva ai Trinitari Scalzi «di proseguire la Fabbrica del loro Coro altre volte impeditagli».<sup>55</sup> Del progetto si conserva in Archivio di Stato una copia della pianta delineata a inchiostro acquerellato e realizzata l'1 agosto 1743 da Giovanni Battista Canonica (fig. 3).<sup>56</sup> Il disegno permette di chiarire che, oltre all'ampliamento dell'abside semicircolare e all'aggiunta di «sedie con schienale» in legno di noce a formare il coro,<sup>57</sup> si prevedeva di costruire una tribuna a due piani per l'aristocrazia milanese «al lato destro di fuori della Cappella Maggiore» e di trasformare il vano a sinistra – già utilizzato come sagrestia – nella seconda tribuna.<sup>58</sup> Dalla pianta si possono inoltre vedere, sulla destra prima del presbiterio, la «distinta Facciata, Ingresso, Portico dalla parte delle mura della città», ovvero l'ingresso laterale – sorretto da due colonne e aperto su una piazza – costruito nel 1696 affinché l'immagine della *Beata Vergine* di Caravaggio comparisse «anch'essa in sito principale».<sup>59</sup> Prima dello spostamento dell'affresco sull'altare maggiore – avvenuto il 26 maggio 1745, giorno dell'apparizione mariana –<sup>60</sup> esso doveva infatti trovarsi ove originariamente era stato realizzato, in uno spazio sul lato sinistro della chiesa messo ben in evidenza dalla pianta di Milano di Marc'Antonio Dal Re del 1734 (fig. 4).<sup>61</sup>

L'unica testimonianza grafica dell'aspetto originario dell'altare laterale – e in generale dell'interno della chiesa – è un'incisione di Marc'Antonio Dal Re del 1741 rappresentante il *Catafalco funebre di Doña Ercola de Rasini* (fig. 5): sulla sinistra è appena visibile parte della navata con l'altare dedicato a Sant'Onofrio o Sant'Antonio Abate, sulla destra – non illustrato – l'altare maggiore, al centro il catafalco della nobildonna milanese, sepolta il 30 marzo 1741 «al piede della Capella di Nostra Sig.a di Caravaggio». Dietro al catafalco la suddetta cappella, chiusa anteriormente da una balaustrata e ornata dal monumentale altare, custode dell'affresco miracoloso.<sup>62</sup>

Prima del 1745 l'altare maggiore era occupato da una pala rappresentante la «Santissima Trinità, con alcuni Santi dello Stesso ordine [presumibilmente San Giovanni de Matha e San Felice di Valois, canonizzati nel 1666], ed altre figure colorita da Michel Angelo Bellotto Milanese», opera di cui non è chiara la data di realizzazione.<sup>63</sup> Tutte le pubblicazioni settecentesche indicano come autore Mi-



5. Marc'Antonio Dal Re, *Catafalco funebre di Doña Ercola de Rasini nella Chiesa de RR. PP. Trinitarj Scalzi di Monforte in Milano*, 1741, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (particolare)

chelangelo Bellotti (morto nel 1744),<sup>64</sup> eppure il suo nome non compare nei documenti dell'Archivio di Stato; nei due inventari redatti tra il 1701 e il 1702 mancano inoltre riferimenti ad un'opera raffigurante la *Santissima Trinità*: tra le non poche opere ivi elencate, quella cui è attribuita la stima maggiore, ovvero £ 100 – cifra molto elevata, considerando che la tele di Paolo Pagani sono valutate £ 12 l'una – è un «quadro grande, che forma ancora con sopra S. Anna, S.to Gioachino, et la Beata Vergine», di cui non viene però specificata la collocazione.<sup>65</sup> Essendo stato l'altare maggiore dedicato a Sant'Anna e alla Vergine, è verosimile che le sante comparissero nella pala destinata ad ornarlo;<sup>66</sup> si può perciò supporre che originariamente fosse stata collocata sull'altare maggiore un'opera, il cui autore è finora ignoto, rappresentante la *Vergine, Sant'Anna e San Gioacchino*, non appositamente commissionata ma acquistata precedentemente l'arrivo dei Trinitari Scalzi. Poiché l'ampliamento dell'abside non fu completato prima del 1743, il gruppo statuario progettato nel 1702 da Ruggeri non fu realizzato e in sua vece fu commissionata la tela a Bellotti,

<sup>67</sup> la quale – entro il 1728, anno di stampa della seconda edizione del *Catalogo dei Santagostino* – sostituì la precedente «ancona».<sup>68</sup> Con il trasporto sull'altare maggiore dell'affresco della *Beata Vergine* di Caravaggio – di cui si tratterà oltre – nel 1745, la pala fu spostata in un luogo indefinito.<sup>69</sup> essa non è elencata nell'«Estima degli Argenti, Sagri Arredi, Mobili, Suppellettili, ed altro ritrovato [...] nella Chiesa, e Convento», redatta nel 1783 con la soppressione asburgica dell'ordine dei Trinitari Scalzi,<sup>70</sup> e risulta ad oggi dispersa.

L'opera scultorea di maggior rilievo realizzata per la chiesa è il monumento funebre di don Ferdinando Gonzales de Valdes (fig. 6),<sup>71</sup> primo protettore



6. Stefano de' Stefani, Gerolamo Gallo, *Frammenti del monumento funebre di don Ferdinando Gonzales de Valdes*, 1708-1709, Milano, Castello Sforzesco, Museo d'Arte Antica

dei Trinitari Scalzi, morto nel 1702. I confratelli alla sua morte ne avevano commissionato un ritratto a figura intera al pittore milanese Antonio Lucini (notizie dal 1700 al 1741)<sup>72</sup> e si erano occupati di far porre provvisoriamente la salma nel convento delle clarisse cappuccine di Santa Maria degli Angeli in Porta Comasina, presumibilmente nell'attesa che fossero conclusi i lavori di ampliamento dell'abside.<sup>73</sup> Poiché questi non erano stati infine portati a termine, furono stipulate nel luglio 1708, le «convenzioni tra li RR. PP. Trinitarij detti di Monforte, e Stefano de' Stefani,<sup>74</sup> e Gerolamo Gallo», affinché i due marmorari realizzassero entro «il primo di Maggio dell'anno prossimo venturo 1709» il monumento, da porre sul lato sinistro dell'altare maggiore presso la balaustra.<sup>75</sup> Della scultura si sono conservati nei depositi del Castello Sforzesco due elementi:<sup>76</sup> un medaglione in marmo di Carrara – in cui de Valdes è rappresentato a mezzo busto e abbigliato con un'armatura da parata davanti a un tendaggio panneggiato, incorniciato da una lastra modanata in marmo nero di Varenna – e una lapide, anch'essa in marmo nero, composta da sei frammenti contigui, riportante un epitaffio dalle lettere originariamente dorate.<sup>77</sup>

Nei depositi del Castello si è conservata anche un'altra testimonianza lapidea: una targa in marmo di Candoglia conformata a guisa di corazza, commemorativa della donazione della chiesa di Santa Maria di Caravaggio ai Trinitari Scalzi da parte del Consiglio dei Sessanta Decurioni.<sup>78</sup> Essa non fu realizzata al momento della concessione del 1702 – come farebbe intendere l'iscrizione – e l'incarico di composizione dell'epigrafe fu affidato solamente nell'aprile 1723 a Carlo Giuseppe Gallarati, marchese di Cerano (1680-1745).<sup>79</sup> Il 22 aprile 1726 fu infine firmato dal «Sig. Pietro Paolo Pagano scultore di pietra» un documento

in cui egli si impegnava a «dar fatte e perfezionate le due Lapidi, dell'Arma della presente Città et Scudo della Inscrizione, si et come restano disegnate dal Sign. Ingegnere Quadro [Giovan Battista Quadrio]». <sup>80</sup> Lo stemma della città di Milano e la targa commemorativa furono posti sulla facciata della chiesa lateralmente alle «Arme di Spagna», <sup>81</sup> l'insegna reale realizzata in affresco e stucco da Francesco Porro entro il 1702 al di sopra dell'ingresso principale. <sup>82</sup>

Le decorazioni scultoree della facciata sono visibili in tre incisioni – uniche testimonianze grafiche dell'esterno della chiesa, in particolare della facciata tardo barocca di Ruggeri e della cupola – realizzate in occasione delle processioni di presentazione di «Schiavi, e Schiave nazionali di questa Città, e Stato non ha molto riscattati di man de' Barbari», e perciò risalenti rispettivamente al 1742 (fig. 7), <sup>83</sup> al 1750, <sup>84</sup> e infine al 1764. <sup>85</sup> Tutte e tre mostrano il corteo mentre fa ritorno alla chiesa di Santa Maria di Caravaggio, una volta terminata la funzione nel Duomo, rappresentato con la facciata ancora incompiuta: ad aprire la processione «tre fanciulli in abito quali Angeletti» reggenti uno stendardo con la croce rossa e azzurro, il simbolo dell'ordine trinitario; fanno seguito alcune confraternite di Milano e figure travestite in modo da rappresentare «l'impresa della Religione, cioè un Angelo, che conduce due finti Schiavi incatenati, l'uno Bianco, e l'altro Moro»; i travestimenti allegorici proseguono con «tre finti Turchi rappresentanti il Re di Marocco, gli Bassà [Pascià] di Algeri, e di Tunisi»; infine i Trinitari Scalzi accompagnano i «veri Schiavi e Schiave nuovamente recuperate» e a chiudere il corteo la statua di Gesù Nazareno, trasportata sotto un baldacchino. <sup>86</sup> Si trattava di una copia in legno della statua miracolosa detta di Gesù Nazareno di Medinaceli, poiché conservata nella Basilica dei padri Cappuccini di Nuestro Padre de Medinaceli a Madrid, <sup>87</sup> la quale dalla fine del Seicento aveva dato origine a un culto diffusosi notevolmente anche in Italia, dal momento che i Trinitari erano tenuti a esporne una copia in ogni loro chiesa conventuale. <sup>88</sup> La statua – come testimonia l'incisione del 1742 – rappresentava Cristo come *Ecce Homo*, con «il Capo coronato di spine, la Fronte tinta di gocciole di sangue, li Capelli sparsi per gli omeri, la Veste violacea, le Mani legate in croce, con una fune pendente dal Collo fino a' piedi». <sup>89</sup> Non si conosce né la data di realizzazione né l'autore della copia di Santa Maria di Caravaggio; il 10 agosto 1750 essa era stata ricollocata, secondo la testimonianza del testo *La libertà trionfante*, «nella Nicchia sopra nuovo Altare a tal fine già preparato arricchito di Pitture di non ordinaria vaghezza, opera dell'Insigne Sig. Felice Biella, unitamente al Celebre Sig. Federico Ferrario Figurista, (che fu Autore delle bellissime Medaglie, e Statue, che ivi si ammirano)». <sup>90</sup> La decorazione a fresco della cappella rappresenta la prima collaborazione documentata tra il quadraturista Felice Biella (1702-1786) e il frescante Federico Ferrario (1720/1730-1802), milanesi, entrambi all'inizio della



7. Immagine della Prodigious Statua riscattata da Mori per li M. RR. PP. Trinitarj Scalzi l'anno 1682 aggiuntovi un breve ma esatto disegno della divota, e con leggiadra magnificenza disposta Processione fatta in Milano il dì 26 agosto 1742, 1742, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (particolare)

propria carriera.<sup>91</sup> L'altare predisposto ad accogliere la statua era quello su cui si trovava originariamente l'affresco della Beata Vergine di Caravaggio;<sup>92</sup> essa mantenne tale collocazione almeno fino alla soppressione dell'ordine trinitario (1783),<sup>93</sup> dopodiché se ne persero le tracce.

Entro il 1750 tutti i lavori edilizi e architettonici furono sicuramente conclusi e la chiesa mantenne inalterato il proprio aspetto fino alla demolizione. L'atto di soppressione dell'ordine trinitario – conseguenza della politica giurisdizionalista dell'imperatore Giuseppe II d'Asburgo Lorena (1741–1790) –<sup>94</sup> fu emanato ufficialmente il 21 dicembre 1783.<sup>95</sup> La chiesa e il convento passarono sotto il possesso e l'amministrazione dapprima della Giunta Economale e, dal 1787, del Fondo di Religione; fu stabilito che tre ex trinitari vestissero l'«abito di Sacerdoti secolari» e si occupassero delle celebrazioni liturgiche e della manutenzione della chiesa.<sup>96</sup> Essa passò dall'essere chiesa regia a «sussidiaria a S. M. della Passione», ovvero chiesa minore dipendente da quest'ultima parrocchia,<sup>97</sup> mentre l'edificio ospitante il convento fu in parte destinato ad abitazione dei tre sacerdoti e in parte affittato, affinché l'amministrazione statale ne traesse profitti economici.<sup>98</sup> Al 30 giugno 1804 è datato un disegno raffigurante le piante del pianterreno e del secondo piano del «già circondario de' Trinitarj in Monforte», conservato nel Fondo Canonica dell'Archivio del Moderno di Balerna (distretto di Mendrisio, Canton Ticino).<sup>99</sup> Il disegno, realizzato a matita e china presumibilmente dallo stesso Luigi Canonica (1764–1844), dovette essere stato eseguito in concomitanza con un progetto di ampliamento e ristrutturazione dei vani dell'edificio già ospitanti i dormitori del convento. Dalla pianta del pianterreno è possibile chiarire la dimensione originaria del convento e la sua posizione rispetto alla chiesa: esso occupava all'incirca metà dell'isolato delimitato dalla strada indicata, già nelle mappe settecentesche, come «Vicolo di Monforte», odierni via Giovanni Mayr e primo tratto di via Gaetano Donizetti; possedeva inoltre un cortile, mentre a est era presente un viale che lo separava dalle mura e serviva ai cittadini provenienti da Porta Tosa per poter entrare in chiesa dall'ingresso laterale, costruito con portico a due colonne e distinta facciata al momento di fondazione dell'edificio religioso.<sup>100</sup> Non è chiaro se il Fondo di Religione avesse continuato ad affittare l'edificio anche in seguito alla demolizione della chiesa e il conseguente trasferimento del clero; esso fu certamente demolito entro la fine dell'Ottocento, a seguito dell'attuazione del Piano Beruto (1888–1889), e al suo posto furono costruiti due edifici condominiali affacciati sull'odierno viale Bianca Maria, i quali rispecchiano lo stile eclettico fiorito agli inizi del Novecento.<sup>101</sup>

Sulla data di demolizione della chiesa le fonti a stampa non sono concordi: l'anno oscilla tra il 1804 e il 1817 e non sono stati ritrovati documenti che forniscano una data univoca. L'edificio religioso compare per l'ultima volta

nella cartografia di Milano nell'acquaforte *Pianta della città di Milano* disegnata da Giacomo Tua e datata 1817;<sup>102</sup> le due date potrebbero perciò corrispondere l'una alla decisione di sconsacrare e chiudere la chiesa, l'altra alla scomparsa materiale dell'edificio. A riprova di questa ipotesi ci sono i documenti relativi alla compravendita e donazione delle opere d'arte e suppellettili presenti nella chiesa: nel 1804 fu venduto l'organo alla parrocchia di Santa Maria Assunta di Voldomino di Luino (Varese),<sup>103</sup> al 1805 risalgono sia la consegna delle due tele di Paolo Pagani alla Direzione generale del demanio del Regno d'Italia napoleonico e la successiva donazione al Palazzo di Brera,<sup>104</sup> sia la donazione delle «sedie» per il coro alla chiesa di San Giovanni Battista a Cernusco Lombardone (Lecco), ottenute «dal governo gratis»,<sup>105</sup> mentre entro il 1806 l'affresco miracoloso fu trasportato nella chiesa di Santa Maria della Passione.<sup>106</sup> Al 1817 risale invece una «lettera di prevenzione», conservata presso l'Archivio Storico Civico di Milano, contenente la richiesta di deposito nella Pinacoteca di Brera delle pitture superstiti della «soppressa chiesa», indirizzata al conte Luigi Castiglione, presidente della Accademia delle Scienze e delle Arti.<sup>107</sup>

La decisione di eliminare la chiesa era stata presa dal restaurato governo asburgico sia per ragioni urbanistiche sia per il fatto che l'edificio assommava in sé due caratteri giudicati negativamente all'epoca: il legame storico e religioso con la dominazione spagnola e l'appartenenza al tardo barocco, aborrito dalla rigida, e ormai consolidata, estetica neoclassica.<sup>108</sup> Furono però la diversa destinazione d'uso dei bastioni spagnoli e la volontà di far proseguire corso Monforte oltre le mura a favorire, in modo più determinante, la demolizione della chiesa: tra il 1816 e il 1817 il tratto di cinta della contrada di Monforte, già reso carrozzabile dal 1750,<sup>109</sup> era stato alberato con ippocastani e al posto della chiesa si era provveduto a creare «una maestosa gradinata, con due comode laterali salite» per agevolare il pubblico passeggio.<sup>110</sup> Nel 1888, con il notevole sviluppo edilizio e urbanistico seguito alla stesura del piano regolatore di Cesare Beruto (1884), il Comune di Milano decretò che fosse aperta una breccia nei bastioni al termine di corso Monforte per creare una porta daziaria con due caselli nell'odierna piazza Tricolore.<sup>111</sup> La porta Monforte fu disegnata dall'ingegnere Luigi Tenenti: inaugurata alla fine del 1889,<sup>112</sup> essa era stata demolita già nel 1916,<sup>113</sup> a seguito del definitivo smantellamento delle mura in quel tratto (1914) e della costruzione progressiva di casamenti condominiali nell'anello più esterno della circonvallazione, odierno viale Piave.<sup>114</sup> Una volta eseguita la demolizione, la breve esistenza della porta daziaria fu pressoché consegnata all'oblio storiografico, come già era avvenuto per la chiesa di Santa Maria di Caravaggio.<sup>115</sup>

Al fine di proseguire la devozione popolare dell'immagine miracolosa, essa fu trasportata nella vicina chiesa di Santa Maria della Passione e posta sull'alta-

re della sesta cappella destra.<sup>116</sup> Il culto era stato affidato alla Confraternita del Santissimo Sacramento, la quale precedentemente aveva avuto come patrona la Madonna della Passione.<sup>117</sup> Non si conosce la data esatta dell'affidamento: la nomina dovette avvenire entro una ventina d'anni dal trasporto dell'affresco, poiché la Confraternita si premurò tra il 1825 e il 1840 di far realizzare un «singolare corredo di espressioni d'arte»,<sup>118</sup> comprendente uno stendardo processionale,<sup>119</sup> un'incisione popolare destinata alla devozione individuale<sup>120</sup> e un'immagine dipinta a tempera e ricamo di argento filato realizzata su tessuto di raso, oggi conservata entro una teca vetrata nella sagrestia della chiesa, raffigurante due membri della Confraternita inginocchiati e oranti davanti all'apparizione della Vergine alla contadina Giannetta sospese tra le nubi. La stessa Confraternita – non più esistente – aveva provveduto nel 1887 a far decorare l'altare con un paliotto in bronzo, opera del cesellatore Mario Quadrelli, tuttora *in loco*.<sup>121</sup> L'ultima commissione artistica di cui si fece carico risale al 1932 quando, in occasione del quinto centenario dall'apparizione della Vergine a Caravaggio, la cappella ospitante l'affresco fu «rinnovata sotto la direzione dell'arch. Alberico Belgiojoso, con le decorazioni della volta e dell'abside, ad opera del pittore prof. Luigi Comolli della Accademia di Brera».<sup>122</sup>

L'affresco, da ultimo, è perciò l'unica testimonianza a rimanere pubblicamente visibile a Milano della chiesa della Beata Vergine di Caravaggio e delle opere custodite al suo interno per poco più di un secolo.

1 Rispetto all'iconografia tradizionale, in cui una pianta di rose è posta tra la Vergine benedicente e la giovane ingnocchiata, è la Madonna a tenere nella sinistra uno stelo. Il fascio d'erba, solitamente posto con la falce accanto alla fonte miracolosa, è appena visibile sulla destra, perduto in parte probabilmente con lo stacco dell'affresco. Nelle stampe popolari conservate presso la Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» rappresentanti l'affresco – testimonianza dell'importanza che quest'ultimo assunse nella devozione popolare milanese per tutto il Settecento e l'Ottocento – sono presenti entrambi gli attributi della contadina, mentre manca il rivo d'acqua; variano altresì lo sfondo e la disposizione dei caseggiati, con aggiunta talvolta della cupola del Santuario di Santa Maria del Fonte presso Caravaggio, eretta tra il 1691 e il 1695 su disegno dell'architetto milanese Giovan Battista Quadrio (P. Arrigoni, A. Bertarelli, *Rappresentazioni popolari d'immagini venerate nelle chiese della Lombardia. Catalogo descrittivo*, Milano, Achille Bertarelli, 1936, pp. 42, 56, nn. 226-228, 305, invv. M. T. Cart. m. 2-43, M. T. Cart. p. 1-70, M. T. Cart. p. 1-69, Cart. pp. 17-20). Per le vicende riguardanti l'apparizione, i miracoli avvenuti presso il sacro fonte di Caravaggio e la costruzione del santuario: D. Calvi, *Delle grandezze della Madonna santissima di Caravaggio*, Brescia, Giovanni Giacomo Vignadotti Stampatore Camerale, 1669.

2 B. Berenson, *North Italian Painters of the Renaissance*, New York-London, G. P. Putnam's Sons, 1907, p. 177: «Bramantino. Milan (...) S. Maria della Passione, fifth chapel r.: Fresco – Virgin appearing to kneeling Woman (?)». Le stesse indicazioni sono riportate in B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places*, Oxford, Clarendon Press, 1932, p. 110; nell'ultima edizione, postuma (1968), viene corretta la collocazione nella chiesa, si precisa da dove provenga l'affresco e quale sia il soggetto iconografico: «S. Maria della Passione. Sixth chapel right, altar. Fresco from S. Maria in Monforte: Virgin appearing to Blessed Giannetta (Madonna di Caravaggio). (?)» (B. Berenson, *Italian Pictures of the Renaissance. A List of the Principal Artists and their Works with an Index of Places. Central Italian & North Italian Schools*, 1, London, Phaidon Press, 1968, p. 61).

3 L. M. Gengaro, *Problemi di metodo per la storia dell'arte: il Bramantino*, in «Arte Lombarda», I, 1955, p. 129; ead., *Ancora a proposito del Bramantino*, in «Arte Lombarda», VII, 2, 1962, p. 71. Già Wilhelm Suida e Giuseppe Fiocco avevano inserito l'affresco tra le opere di scuola in ambito lombardo (W. Suida, *Die Spätwerke des Bartolommeo Suardi, genannt Bramantino*, in «Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses», XXVI, 1906-1907, p. 357; G. Fiocco, *Il periodo romano di Bartolomeo Suardi detto il Bramantino*, in «L'Arte», XVII, 1914, p. 38).

4 Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 1A, *Memorie della nuova Chiesa Fabbricata in P. Orientale nel fine del Borgo chiamato in Monforte contiguo ad un Baluardo*. Il documento stampato risale al 1696.

5 *Ibidem*. Il testo più noto ed esaustivo a documentare le vicende iniziali della chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte è la *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada (1737-1738); sua fonte primaria e dichiarata sono le *Memorie* del 1696: nel passo inerente alla chiesa scrive di poter «dare più distinta contezza della fondazione di questa Chiesa» grazie a «un ragguaglio a questo fine pubblicato colle stampe» (S. Latuada, *Descrizione di Milano*, I, Milano, Giuseppe Cairoli, 1737, pp. 217-222).

6 Lo speciale era lodato all'epoca «inter insigniores Pharmacopoeos» per «l'invenzione di molte preparazioni utilissime per conservarci la salute» e fu autore di diversi trattati di farmacologia, basati sulla conoscenza medica del tempo (F. Argelati, *Bibliotheca scriptorum Mediolanensium*, I, Mediolani, in aedibus Palatinis, 1745, p. 677; P. Sangiorgio, *Cenni storici sulle due Università di Pavia e di Milano e Notizie intorno ai più celebri medici, chirurghi, e speciali di Milano dal ritorno delle scienze fino al 1816*, Milano, Placido Maria Visaj, 1831, pp. 341-342).

7 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 1A.

8 Il decreto è del 29 settembre. ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 2A.

9 ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 2097, *Quadro delle Immagini, Busti, Statue ec. esistenti esteriormente nel Rione quarto*. Il documento è datato 10 Pratile Anno VI, ovvero 29 maggio 1798. Il palazzo – attuale sede della Banca Intesa, al numero 6 di via Manzoni – prima di essere venduto nel 1718 al conte Giuseppe Brentani, apparteneva al marchese Pagani, il quale lo trasformò dal 1696 in un'ampia e sontuosa residenza ove collocare le opere d'arte della sua vasta collezione. Nel 1827 il palazzo divenne proprietà del conte Paolo Greppi e il rilievo andò distrutto con l'intervento di ammodernamento neoclassico dell'intero edificio ad opera di Luigi Canonica dal 1828 (si veda C. Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani committente del pittore Paolo Pagani*, in «Paragone», 543-545, 1995, p. 131; per le vicende del palazzo con la ristrutturazione di Canonica: M. Bonanomi, M. Broggi, *Palazzo Brentani Greppi*, Milano, Intesa San Paolo, 2018).

10 *Palazzo del fu Senatore Pagani*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. TRI 11.

11 Marc'Antonio dal Re, *De Conti Brentani P. N.*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», Albo C 12, tav. 60.

12 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 1A.

13 *Ibi*, b. 1362, fasc. 2B; la proprietà era stata pagata dalla Curia Arcivescovile «col prezzo di tante elemosine riscosse affine di fabbricar ivi la nuova chiesa». Lo strumento di vendita fu approvato dal marchese Cesare Pagani.

14 *Ibi*, fasc. 4A. Quest'ultimo pagamento fu fatto direttamente dal marchese Pagani a Franco Rivola, proprietario del giardino «della Casa detta La Mangona», nome popolarmente attribuito perché appartenuta alla signora Anna Mangona Rivola, di cui Franco Rivola – denominato «Rigola» nei testi a stampa – era figlio ed erede.

15 *Ibi*, fasc. 1A; Latuada, *Descrizione di Milano*, I, p. 220.

16 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 1A. Tra le iscrizioni presenti all'epoca in chiesa e riportate nel testo: APPARITIONI MARLE VIRGINIS | ET ANNÆ MATRIS | OB SALVTEM | MARLE ANNÆ REGINÆ DOMINÆ NOSTRÆ | FIDELIS VRBIS LÆTITIA | PRECES, ET GRATIAS; «OB MVITOS, ET FELICES ANNOS, | ET OPTATISSIMAM PROLEM | CAROLI II, REGIS DOMINI NOSTRI, | ET MARLE ANNÆ REGINÆ CONIVGIS | VIRGINI GRATIARVM MATRI | MEDIOLANENSIVM CORDA, ET VOTA. Fu il marchese Cesare Pagani a stabilire tale dedica e a porre la chiesa sotto la protezione della corona spagnola (si vedano a tal proposito Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani*, pp. 126, 130; A. Morandotti, *Paolo Pagani e i Pagani di Castello Valsolda*, Lugano, Fidia edizioni d'arte, 2000, pp. 200-202). La fortuna di Cesare Pagani – divenuto marchese nel 1685 e senatore nel 1687 – nella magistratura milanese era cresciuta a partire dal 1692, con la nomina a residente nello Stato di Milano per l'Elettore palatino Filippo Guglielmo di Neuburg. Tale carica diplomatica lo portò ad intrecciare rapporti sempre più fitti con la corte di Madrid, dove regnava Maria Anna, figlia dell'elettore, il favore della quale gli procurò nel 1695 la nomina da parte di Carlo II a reggente del Supremo Consiglio d'Italia nella capitale spagnola, carica allora di grande prestigio. Nel 1704, con i rivolgimenti politici della guerra di successione spagnola, fu arrestato a causa della propria attività di propaganda filoesburgica e rimase in prigione fino al 1706, anno in cui – con la battaglia di Torino del 7 settembre – il territorio lombardo fu liberato dalla minaccia francese e Pagani poté rientrare in città, dove morì il 18 novembre 1707. Per le vicende storiche e politiche del marchese: F. Cusani, *Storia di Milano dall'origine ai nostri giorni*, II, Milano, Libreria Pirota, 1863, pp. 49-55, 89-98, 122-127.

17 La posa della prima pietra alla vigilia del giorno di Sant'Antonio da Padova e la benedizione della chiesa il giorno di San Michele Arcangelo non furono casuali ma volute dal marchese Pagani,

il quale era fermamente devoto a entrambi i Santi (Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani*, pp. 127, 143, 149, note 18, 55).

18 La datazione è ricavabile dall'inventario dell'Archivio di Stato descrivente i «Suppellettili di Chiesa e materiali di Fabbrica che si consegnano con la loro stima ai Reverendi Padri Trinitarij Scalzi» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 9A; l'inventario è incluso nell'atto notarile di donazione della chiesa ai Trinitari Scalzi firmato l'11 aprile 1702, di cui si parlerà più avanti) e dal libro mastro *Giornale delle spese che si vanno facendo per conto delli m.to RR. Padri Trinitarij Scalzi in causa della ven.da fabbrica in Monforte et altro per detto anno [1702] in avanti*, redatto dal notaio Giovanni Matteo Macchio (ASMi, Notarile, busta 32766; il documento è parzialmente trascritto in D. Pescarmona, *Due studi in archivio. Lavori in corso nel cantiere di Santa Maria dei Ghirli di Campione d'Italia (1570-1727). L'eredità di don Fernando Gonzáles De Valdés, maestro di campo generale e castellano del regio castello di Milano (1702)*, Sondrio, Tipografia Bettini, 2016, pp. 87-90).

19 A. Santagostino, G. Santagostino, *Catalogo delle pitture insigni, che stanno esposte al pubblico nella Città di Milano. Raccolte, e dato in luce da Agostino, e Giacinto fratelli Sant'Agostini pittori milanesi*, Milano, Carlo Giuseppe Quinto, 1728, p. 142. Questa edizione, come la terza e ultima del 1747, presenta una aggiunta «de' quadri operati da' moderni Pittori, che in occasione dell'erezione di nuove Chiese, Altari, o abbellimento di Cappelle furono esposti al pubblico in Milano», compilata da altri «periti» innominati. Nel testo sono presenti le stesse attribuzioni che torneranno in Latuada (1737), con la differenza che quest'ultimo menziona la collaborazione di Peruzzini per entrambe le tele (Latuada, *Descrizione di Milano*, 1, p. 221). Anche le pubblicazioni a stampa successive presentano informazioni contraddittorie, assegnando le due tele talvolta al solo Peruzzini (*L'anno del giubileo 1750. Giornale sacro-istorico di Milano*, Milano, presso Pietro Malatesta, 1750, p. 41; N. Sormani, *Giornata terza. De' passeggi storico-topografici-critici nella città, indi nella diocesi di Milano, ad erudizione, e a diporto della gioventù nobile, e massime ecclesiastica*, Milano, presso Pier Francesco Malatesta, 1752, p. 245), talvolta solamente a Pagani (C. Bianconi, *Nuova Guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle Sacre, e Profane antichità milanesi*, Milano, Sirtori, 1787, p. 82; id., *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre, e profane antichità milanesi. Nuovamente corretta, ed ampliata delle cose più stimabili*, Milano, Sirtori, 1795, p. 95), talvolta riprendono la seconda edizione del testo dei fratelli Santagostino (F. Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia, e di non poche terre, castella e ville d'alcuni rispettivi distretti*, 1, Venezia, Antonio Savioli, 1776, p. 186; [C. Bianconi], *Nuova guida della città di Milano con la descrizione di tutte le cose antiche, e moderne, che si trovano in Essa*, Milano, Sirtori, 1783, p. 52).

20 Il nome di Paolo Pagani è presente nei «debiti della Fabrica» del 1701 da retribuire «ad arbitrio» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 20A) ed è registrato rispettivamente il 19 marzo, il 23 ottobre e il 24 dicembre 1702 nel *Giornale delle spese*; al 22 luglio 1702 risale invece il pagamento «ad un fachino che è stato in Borgonuovo due mattine con il S.r Paolo Pagani per far distaccare li quadri» (ASMi, Notarile, busta 32766): stabilitosi a Milano a fine Seicento, Paolo Pagani aveva preso dimora in Porta Nuova sotto la parrocchia di San Bartolomeo, nella contrada di Borgonuovo (Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani*, p. 129).

21 I loro rapporti risalivano al 1690, anno della partenza dell'artista per lo corti dell'Europa filoimperiale, ingaggiato probabilmente per tramite dello stesso marchese; tornato in Lombardia nel 1696, Pagani iniziò per devozione personale la decorazione ad affresco della parrocchiale di San Martino nel natio borgo di Castello Valsolda; a quell'anno risale il ritrovamento nell'antica casa di famiglia di carte documentarie che lo nobilitavano in quanto discendente di un'illustre dinastia di re d'Africa e di guerrieri mauritani e che gli fornivano uno stemma familiare del tutto simile a quello dell'omonimo marchese. Si trattava di falsi storici necessari per assicurargli la cospicua fortuna vincolata al fedecomesso di Cesare Pagani, il quale, privo di figli maschi legittimi, era in

cerca di un degno erede da adottare (D. Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani e i suoi rapporti con l'omonimo marchese Cesare*, in «Arte Lombarda», 99, 1991, pp. 120-121; Morandotti, *Paolo Pagani*, pp. 48-49, 98-107, 114-115, 124, 190-199). Il processo di promozione da parte del marchese continuò, dopo le pale per la chiesa di corso Monforte, con le tele per la chiesa conventuale dei Cappuccini di Chiusa d'Isarco (1701-1702), consacrata a San Felice da Cantalice e voluta dal padre cappuccino Gabriele Pontifeser, cappellano maggiore a Madrid della regina Maria Anna di Neuburg, la quale si assunse gli oneri finanziari per la decorazione di chiesa e convento e per la quale Cesare Pagani si fece garante degli interventi del pittore. Si tratta di due opere: la *Vergine in gloria adorata dal beato Felice da Cantalice* per l'altare maggiore e i *Santi Antonio e Francesco con il Bambino, Dio padre e angeli* per un altare laterale, giunte come dono della duchessa di Parma, Sofia Dorotea di Neuburg, sorella della regina di Spagna (Morandotti, *Paolo Pagani*, pp. 215-222).

22 Il pittore anconetano giunse entro il 1695 a Milano, città in cui rimase fino al 1703 e dove prevalentemente collaborò nella realizzazione di opere di commissione privata con Alessandro Magnasco (1667-1749) e Sebastiano Ricci (1659-1734). Quest'ultimo era stato fortemente promosso, durante il suo soggiorno milanese (1694-1696), proprio dal marchese Cesare Pagani, il quale possedeva nella propria collezione almeno quindici opere del pittore bellunese. Tra queste, due erano esposte nella «sala grande» del palazzo di via Manzoni e rappresentavano «un paese del Perucini con figure del Ricci» e una «Tentazione di Sant'Antonio in un paese del Perucino e figure del Ricci»; nella sala era altresì presente un «San Geronimo del Cavaliere Peruzino» (Morandotti, *Paolo Pagani*, p. 204; Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani*, p. 126, nn. 131-132, 136).

23 Sempre seguendo le attribuzioni riportate nel *Catalogo* del 1728 (Santagostino, *Catalogo delle pitture* [1728], p. 142), è probabile che sia stato il solo Pagani a realizzare il *Sant'Antonio visitato da Gesù Bambino*, il cui sfondo doveva essere composto da un corteo di angeli tra nubi celesti, e la cui composizione non doveva essere dissimile dal *Sant'Antonio col Bambino* della pala pressoché contemporanea per la chiesa di Chiusa, di cui si è conservato nel Musée Sainte-Croix di Poitiers uno studio a penna e inchiostro nero (inv. 882.1.313; a rendere noto il disegno: O. Kurz, *Un dessin de Paolo Pagani au cabinet des dessins des musées de Poitiers*, in «Dibutate II. Fascicule spécial du Bulletin des Amis des Musées de Poitiers», 1955, pp. 25-26).

24 Geddo, *Ritrovamenti sul marchese Cesare Pagani*, p. 131.

25 Non se ne conoscono gli estremi biografici; fu registrato nel 1706 nei verbali dell'Accademia di San Luca (C. Geddo, *Regesto documentario*, in *Paolo Pagani, 1655-1716*, catalogo della mostra, a cura di F. Bianchi, Milano, Electa, 1998, pp. 204-205); Latuada lo indica come autore della decorazione della volta della cappella dedicata a San Benedetto nella chiesa milanese di San Simpliciano (*ante* 1728; le figure spettano a Donato Mazzolino: J. Stoppa, *Alcune proposte per Donato Mazzolino, pittore milanese del Settecento*, in «Acme», LIII, 2000, 2, pp. 163-164) e della pala d'altare maggiore per la chiesa di San Protasio alle Tenaglie, opera perduta raffigurante *Maria Addolorata tra i Santi martiri Gervasio e Protasio*, commissionata dagli stessi monaci benedettini di San Simpliciano (S. Latuada, *Descrizione di Milano*, v, Milano, Giuseppe Cairoli, 1738, pp. 47-48, 76). Precedentemente, tra il 1723 e il 1726, era stato autore di un ciclo di affreschi, dal coro al transetto, nel Duomo di Bobbio (Piacenza) e di alcune *Allegorie di Virtù* nel Palazzo Vescovile dello stesso borgo, su commissione del vescovo milanese Ildelfonso Manara. Gli sono attribuiti inoltre, su base stilistica, alcuni affreschi nella seconda e sesta cappella della navata sinistra della chiesa milanese di San Marco, eseguiti entro il 1733 (F. Franchini Guelfi, *Affreschi di Francesco Porro: contributo alla storia del quadraturismo lombardo del primo Settecento*, in «Arte Lombarda», XIV, 1969, pp. 99-104, 106, 110, nota 72).

26 Francesco Porro è menzionato, oltre a Paolo Pagani, come unico pittore da retribuire «ad arbitrio» nei «debiti della Fabrica non liquidati sin ora li quali devono prima tassarsi ma pagarsi presentemente» del 1701 (ASMI, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 20A); lo stesso anno figura in un elenco di

retribuzioni effettuate per mandato del marchese Cesare Pagani (*ibi*, fasc. 25A); altri pagamenti sono registrati nel *Giornale delle spese* del 1702 (ASMi, Notarile, busta 32766).

27 Non è neppure possibile chiarire quanto i successivi ampliamenti della chiesa avessero portato a una distruzione, consistente o meno, di porzioni delle pareti affrescate. Carlo Giuseppe Porro era un avvocato, cugino del marchese Cesare Pagani; alla morte precoce di Angelo Antonio Pagani – figlio di Paolo Pagani a cui il marchese aveva lasciato il proprio fedecommesso – nel 1716, il patrimonio fu ereditato per due terzi dalle figlie Faustina e Marina, nate dal matrimonio con Caterina Roma, e per un terzo dal cugino Porro (Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani*, pp. 122-123).

28 Latuada, *Descrizione di Milano*, I, p. 217.

29 Don Ferdinando Gonzales de Valdes era «figlio spurio del re Filippo IV, e di Maria Gonzales dama d'onore della regina», la quale era «figliuola di Giuseppe Gonzales Governadore del Consiglio Sovrano di Castiglia» (F. Cusani, *Storia di Milano*, p. 53; Di Rosa, *Istoria d'Europa*, p. 336). Iniziò la propria carriera in veste di maestro di campo dei Tercios di Savoia e di Lombardia – una formazione di fanteria speciale dell'esercito spagnolo – e fu capitano generale di artiglieria dal 1670 al 1687, divenne in seguito maestro di campo generale a Napoli e da ultimo, tornato a Milano nel 1695, governatore del Castello (Pescarmona, *Due studi in archivio*, p. 39).

30 I Trinitari Scalzi erano residenti già dal 1694 in città, dove possedevano un ospizio nei pressi della chiesa di San Giovanni in Conca; il 14 settembre 1701 ottennero dal cardinale arcivescovo Giuseppe Archinto la facoltà di aprire un nuovo ospizio e comperare una casa adiacente alla chiesa di Santa Maria di Caravaggio, avendo in uso l'edificio di culto e le sue suppellettili, senza esserne però proprietari (Pescarmona, *Due studi in archivio*, pp. 39-40).

31 P. Lacroce, *Memorie de' Grandi Principi, Signori ed Illustri Guerrieri estinti in quest'ultime Guerre*, Milano, Marc'Antonio Pandolfo Malatesta, 1716, pp. 52-53.

32 A occuparsi della perizia dei quadri destinati alla vendita furono Stefano Maria Legnani e Paolo Pagani, due nomi proposti presumibilmente dal marchese Cesare Pagani. Il 26 giugno 1702 ebbe luogo nella casa dei Padri Trinitari un'asta pubblica, a seguito della quale molte opere rimasero invendute; i beni continuarono a essere alienati almeno fino al 1705. Per un resoconto dell'inventariazione e vendita dei beni posseduti da don Ferdinando Gonzales de Valdes nel Castello di Milano si veda Pescarmona, *Due studi in archivio*, pp. 37-56.

33 G. Di Rosa, *Istoria d'Europa che incomincia da' negoziati dalla pace di Riswich del 1697 sino a due trattate di Belgrado del 1739*, II, Napoli, Angelo Vocola, 1741, p. 336; Pescarmona, *Due studi in archivio*, p. 41.

34 ASMi, Fondo di Religione, busta 1362, fasc. 9A. L'acquisizione della chiesa avrebbe consentito a don Ferdinando Gonzales de Valdes di portarla a termine e sottoporla a giuspatronato regio, privilegio che fu concesso il 30 agosto 1702, quando giunse il «real dispaccio di Filippo V» (ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817).

35 San Giovanni de Matha aveva costituito nel 1193 una prima comunità eremitica insieme a San Felice di Valois (1127-1212); la Regola era stata approvata con bolla pontificia da Innocenzo III nel 1198. La genesi dell'ordine avvenne a seguito di una visione, avuta da Giovanni de Matha durante la celebrazione della prima messa: Cristo tenente per mano due *captivi* incatenati, uno bianco macilento alla sua destra e uno moro alla sinistra. La denominazione *Scalzi* deriva da una riforma dell'ordine attuata dallo spagnolo San Giovanni Battista della Concezione (1561-1613) e approvata da Clemente VIII nel 1599, la quale aveva portato a una scissione tra i Trinitari dell'antica osservanza e la Congregazione dei frati riformati e scalzi dell'ordine della Santissima Trinità, i quali si proponevano di ritornare alla primissima regola del XII secolo. Per la storia dell'ordine, la sua regola e le riforme nei secoli: G. Cipollone, *Trinitari*, in *Dizionario degli Istituti di Perfezione*, IX, a cura di G. Pelliccia, G. Rocca, Roma, Edizioni Paoline, 1997, pp. 1330-1367.

36 Ulteriore compito dell'ordine era infatti assicurarsi che, una volta tornati in terra cristiana, i prigionieri ricevessero le cure necessarie da eventuali malattie e una sistemazione provvisoria qualora non avessero avuto un'abitazione, motivo per cui ogni convento gestiva un ospedale o doveva osservare l'obbligo di ospitalità dei bisognosi. A tal proposito anche i Trinitari di corso Monforte avevano un proprio «ospizio» costruito nel 1716 su concessione di papa Clemente XI, a condizione che la chiesa disponesse di un coro, di una sagrestia, di un campanile e il convento degli adeguati servizi di convivenza comune: la regola dell'ordine prescriveva che in un convento coabitassero almeno 13 religiosi (ASMi, Fondo di Religione, busta 1362, fasc. 7B).

37 Entrambi i primi due testi furono pubblicati a Milano presso l'editore Pietro Antonio Frigerio; essi contengono una descrizione dettagliata dei componenti e dello svolgimento delle processioni, nonché i testi completi della «dedicatoria», dell'«orazione» e dei «componimenti poetici» che furono letti e recitati in Duomo. Il terzo *Catalogo*, estremamente più breve, è composto di tre fogli a stampa di cui si conserva una copia presso la Biblioteca Nazionale Braidense (Miscellanea di Fra' Benvenuto, x, pp. 124-126; segnatura ZCC V 10).

38 La committenza da parte dei Trinitari Scalzi doveva risalire già al 1702, anno in cui fu registrato un primo pagamento a favore dell'architetto (ASMi, Notarile, busta 32766). L'8 maggio 1703 padre Pedro de Jesus, commissario generale dell'ordine della Santissima Trinità in Italia – la sede era nel convento di San Carlo alle Quattro Fontane a Roma – in visita a Milano, incontrò il senatore Cesare Pagani per questioni legate alla gestione dell'eredità di de Valdes; è probabile che al momento dell'incontro, o nei giorni successivi, fossero esaminati e discussi anche i progetti della chiesa (Pescarmona, *Due studi in archivio*, pp. 42, 86, nota 12). Tra i documenti conservati presso l'Archivio di Stato è infatti presente una «relazione sopra il Trattato fatto coll'Ingegnere Gio. Ruggeri per l'ingrandimento della Chiesa dei RR. PP. Trinitarj» in cui si riporta che, una volta che gli furono commissionati i primi tre disegni per una nuova pianta, «si andò a Gorla [quartiere suburbano di Milano] dall'Ill.mo Sig.re Marche. Pagani, ove si ritrovò il P[ad]re Presid.e, il P.re Franc.co, il P.re Presid.e d'Alessandria, et un altro P.re di detta Religione, et si tenne una sessione sopra detti disegni» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 23A; il documento è stato trascritto e pubblicato interamente in Pescarmona, *Due studi in archivio*, pp. 90-91).

39 Ruggeri si era formato dapprima in scultura presso il padre stuccatore e in seguito come architetto nei cantieri di Carlo Fontana (1638-1714); era giunto in Lombardia tra il 1690 e il 1691 (T. Manfredi, *Contributo sulla formazione e sull'attività romana di Giovanni Ruggeri*, in «Arte Lombarda», 113-115, 1995, pp. 117-121).

40 M. Dell'Omo, *Cantieri e maestranze alla fine del Seicento e all'inizio del Settecento tra Milano e Novara*, in «Arte Lombarda», 127, 1999, p. 117, nota 67.

41 L'altare fu realizzato tra il 1704 e il 1705 dal marmoraio Girolamo Calderara e corredato nell'apparato plastico dallo scultore Marco Mauro; nel 1721 Ruggeri disegnerà, inoltre, la facciata della chiesa, già locata nell'attuale corso Italia e demolita dopo la soppressione del convento nel 1799 (Dell'Omo, *Cantieri e maestranze*, pp. 112, 117, nota 63). A testimoniare l'aspetto della facciata rimane un'incisione delle *Vedute di Milano* (1743-1750): Marc'Antonio Dal Re, *La Madalena Mon. P. R.*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», albo C 12, tav. 13.

42 M. Forni, *Committenza e cantiere. Nota d'archivio per palazzo Cusani a Milano*, in «Arte Lombarda», 160, 2010, p. 29. Gli interventi a Chignolo Po dovettero durare dal 1690 al 1695 (G. Angelini, *Gli esordi di Giovanni Ruggeri in Lombardia e l'architettura del primo Settecento a Vigevano e a Pavia*, in *Le arti nella Lombardia Asburgica durante il Settecento. Novità e aperture*, atti del convegno, a cura di E. Bianchi, A. Rovetta, A. Squizzato, Milano, Scalpendi Editore, 2017, p. 183). Per quanto riguarda Palazzo Cusani, al 1694 risale il disegno in pianta della facciata, nel 1707 erano state completate solamente le parti murarie (Forni, *Committenza e cantiere*, p. 20, nota 2).

43 Il primo storico a informare che la chiesa era stata «fabbricata con passabile disegno del Ruggeri romano nel principio di questo secolo» fu Carlo Bianconi nel 1787 (Bianconi, *Nuova Guida di Milano* [1787], p. 82; nell'edizione successiva riporta le stesse indicazioni eliminando l'aggettivo «passabile»: Bianconi, *Nuova Guida di Milano* [1795], p. 94). Luigi Bossi, nella *Guida di Milano* (1818), designa la chiesa – da poco demolita – come frutto del «nobile disegno dell'architetto Romano Ruggieri» (L. Bossi, *Guida di Milano o sia Descrizione della città e dei luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri*, I, Milano, presso Pietro e Giuseppe Vallardi, 1818, p. 52). Nel commento all'incisione realizzata da Angelo Biasioli tra il 1820 e il 1821 su disegno di Francesco Durelli, rappresentante il «Palazzo di Governo» – già Collegio dei Padri Somaschi, poi Palazzo Diotti – Durelli indica che: «in fondo dalla contrada, ove giace questo palazzo, eravi altra volta la chiesa della Madonna di Caravaggio [...], disegnata dal Ruggeri, romano, nel principio dello scorso secolo» (F. Durelli, *Milano all'inizio dell'Ottocento nelle vedute di Francesco Durelli* [1820-1821], ristampa con introduzione di G. Bezzola, Milano, Il Polifilo, 1992). La «relazione» dell'Archivio di Stato pertinente ai progetti di trasformazione della chiesa fu segnalata per la prima volta dalla Dell'Omo nel 1999 (Dell'Omo, *Cantieri e maestranze*, p. 117, nota 64).

44 Il documento termina accennando ai progetti per il nuovo e più ampio convento: «nel medesimo tempo si discorse del Monastero, e si pigliò tutti li siti che si dovevano acquistare per detto, et li fu dato al medemo Ing.re una istruzione del bisognevole per formare il disegno di detto [...], ma che questo si facesse doppo delli disegni della Chiesa essendo necessario al detto Ing.re havere migliori informazioni delle regole della loro Religione» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 23A).

45 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 19A.

46 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 18A. Antonio Brunelli, costruttore milanese, era stato organaro del Duomo dal 1725 al 1729 (A. Restelli, *Organari nella Milano del XVIII secolo dalle fonti d'archivio*, in *La musica sacra nella Milano del Settecento*, atti del convegno, a cura di C. Fer-tonani, R. Mellace, C. Toscani, Milano, LED Edizioni Universitarie, 2014, pp. 254-255); precedentemente aveva realizzato gli organi per la chiesa di Santa Caterina dell'Immacolata Concezione a Lugano, entrambi non più esistenti. Il 10 dicembre 1740 la Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano aveva accettato «l'offerta del fabbricatore d'organi Antonio Brunello, di dare gratuitamente un piccolo organo per la chiesa di Camposanto» (*Annali della Fabbrica del Duomo di Milano dall'origine fino al presente pubblicati a cura della sua amministrazione*, VI, Milano, Tipografia sociale E. Reggiani, 1885, p. 135). Trent'anni più tardi, nel 1757, i Trinitari Scalzi provvidero a «ridurre l'Organo che sia buono, e durabile [...] non potendosi goder altro del vecchio che il Materiale, e li Mantici» e affidarono il lavoro ad Antonio Fontana (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 18A).

47 I finanziamenti erano stati raccolti tramite elemosine e donazioni da parte dei «veri devoti di Nostra Sig[no]ra», in ragione delle «molte grazie, ed insigni miracoli» avvenuti «per intercessione della Beat[issi]ma V. Maria, venerata dalla Sacra di Lei Immagine», affinché fosse «terminato il di Lei Altare, ed ancora la Cupola della Chiesa, per potergli trasmettere la compita luce a decoro dell'altare med[esi]mo, e della riferita Immagine miracolosa» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 24A).

48 Gaetano Matteo Pisoni, architetto appartenente a una famiglia di artisti ticinesi, svolse un primo apprendistato come muratore a Breitenwang (Tirolo) tra il 1729 e il 1732, terminò la formazione da architetto presso l'Accademia di San Luca a Roma (1735-1740) e visse prevalentemente a Milano fino al 1750. Grazie alla mediazione del marchese Antoniotto Botta Adorno (1688-1774), alto ufficiale dell'Impero asburgico, fu chiamato nel 1751 nei Paesi Bassi austriaci per disegnare la cattedrale di Saint-Aubain a Namur (terminata nel 1767 e consacrata nel 1772) e si occupò del pro-

getto per la chiesa collegiata di San Giovanni Evangelista a Liegi, nell'attuale Belgio (1754-1770). In seguito egli disegnò e supervisionò le costruzioni della chiesa dei Santi Giovanni Battista ed Evangelista a Bellinzona, nel Canton Ticino (1760-1762) e, dal 1763, della cattedrale di Sant'Orso e San Vittore a Soletta, nell'omonimo cantone; nel 1770 fece definitivamente ritorno ad Ascona, dove fu nominato «console direttore» (R. Treydel, s.v. *Pisoni, Gaetano Matteo*, in *Allgemeines Künstlerlexikon die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, xcvi, a cura di W. De Gruyter, Berlin, De Gruyter, 2017, pp. 61-62; H. Horat, s.v. *Pisoni, family*, in *The Dictionary of Art*, a cura di J. Turner, xxiv, New York, Grove, 1996, p. 878).

49 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 24A. L'ultimo documento risale al 20 maggio 1743: si tratta di una relazione di collaudo firmata dall'ingegnere collegiato Cesare Prada e da Gaetano Matteo Pisoni, contenente prescrizioni attinenti la sistemazione del «coperto in rame del cupolino».

50 *Ibidem*. I disegni non si sono conservati; restano invece i «capitoli delle opere da farsi intorno alla nuova Cupola e suo Cupolino», in cui sono descritti per punti le tempistiche e modalità di costruzione e i materiali da utilizzare.

51 L'iscrizione riportava: DIVO MICHAELI ARCANGELO | PRO IMMACVLATA CONCEPTIONE | REGINÆ SVÆ DEIPARÆ PROPVGNATORI, | HVIVS SACRARI, ET MÆNIVM CVSTODI, | VISIBILIVM ET INVISIBILIVM HOSTIVM OPPVGNATORI, | CVIVS SIMVLACRVM IN TEMPLI FASTIGIO STABIT | DICATVM DIEM | AD PRIMVM SACRVM HIC FACIENDVM | PVBLICA PIETAS ELEGIT | III KAL. OCTOBRIS ANNO MDCXCVI. Di essa si dà notizia sia nelle *Memorie* del 1696 (*ibi*, fasc. 1A) sia in Latuada, *Descrizione di Milano*, I, pp. 221-222.

52 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 24A; *ibi*, fasc. 20B. I lavori di ingrandimento dell'abside erano stati avviati il 5 maggio 1741, pressoché in concomitanza con l'avvio del cantiere della cupola; i documenti non specificano per quale ragione fu presa la decisione di «porre in sempre maggior venerazione la riferita Miracolosa Immagina, col trasportarla nella nuova Cappella Maggiore», modificando così la volontà originaria, risalente al 1694, di lasciarla «nello stesso sito per maggior consolazione delli Divoti» (*ibi*, fasc. 1A).

53 *Ibi*, fasc. 24A.

54 Antonio Quadrio, nato intorno al 1690, era figlio di Giovanni Battista Quadrio (1659-1722) – autore, tra le varie opere edilizie, della cupola del santuario di Santa Maria del Fonte a Caravaggio (1691) – e nipote di Gerolamo Quadrio (1625-1679). Antonio si formò accanto al padre a partire dal 1707 e alla morte di quest'ultimo, nel 1722, ne ricoprì gli stessi incarichi quale ingegnere civico della città e delle strade e architetto della Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano, dal 1723 fino al 1742 (M. L. Gatti Perer, *Indicazioni per i Quadrio, ingegneri/architetti milanesi: Giuseppe Quadrio e la cappella campestre a Nerviano*, in «Arte Lombarda», II, 1966, p. 44). Nel 1740 presenziò ai lavori per portare a termine la cupola della cappella di Santa Maria Annunciata in Camposanto (*Annali della Fabbrica del Duomo*, IV, Milano, Libreria Editrice G. Brigola, 1885, p. 134); rientrano nella sua attività gli apparati trionfali in piazza del Duomo per l'ingresso a Milano del cardinale Carlo Gaetano Stampa nel 1739 e del cardinale Giuseppe Pozzobonelli nel 1744 (L. Grassi, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, Ceschina, 1966, pp. 266-267; A. Barigozzi Brini, *Gli apparati effimeri*, in *Settecento lombardo*, catalogo della mostra, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano, Electa, 1991, pp. 436-437, n. IV.29).

55 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 20B.

56 La pianta raffigura «parte della Chiesa di N[ostr]a Signora di Monforte [...] secondo il di lei stato presente» e comprende, nella parte sottostante, la «spiegazione della icnografia», ovvero degli spazi e dei setti murari indicati dalle diverse lettere (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363).

57 ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817. L'informazione è ricavabile dall'inventario redatto con la soppressione dell'ordine dei Trinitari Scalzi nel 1783 in cui vengono elencate, tra le altre, le suppellettili del «Coro dietro all'Altare Maggiore».

58 Il permesso di edificare i due vani fu concesso ai Trinitari Scalzi dal Consiglio Generale dei Sessanta Decurioni tramite un'«ordinazione» del 30 settembre 1743 (ASMi, Fondo di Religione, busta 1362, fasc. 16).

59 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 1A; Latuada, *Descrizione di Milano*, 1, p. 220.

60 ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 26A.

61 La prima pianta di Milano in cui compaia la chiesa è la *Pianta Geometrica* disegnata nel 1722 dal veneto Giovanni Filippini (Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. P.V.f.s. 10-2); si tratta della prima mappa catastale e planimetrica dettagliata e scientificamente attendibile, realizzata da Filippini su commissione della Real Giunta del Censimento. Si veda S. Barbi, M. Giacomini Miari, *La pianta di Milano di G. Filippini (commento e trascrizione)*, in «Rassegna di Studi e di Notizie», IV, 1976, pp. 49-86; essa era stata divulgata a partire dal 1734 da alcune acquedotti di Marc'Antonio Dal Re (in particolare: Marc'Antonio Dal Re, *Città di Milano*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. P.V. f.s. 2-8).

62 Marc'Antonio Dal Re, *Catafalco funebre di Doña Ercola de Rasini*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. TR. g. 26. La nobildonna era la «Principessa di S. Maurizio nata Marchesa Visconti alli 2 aprile dell'anno 1709 e morta allo spuntar del giorno 16 marzo 1741». Gli elementi componenti l'altare rappresentato corrispondono a quelli elencati nell'inventario del 1702: una cornice ornava l'ancona dell'affresco, protetto da una «inve-triata di Venezia» e sovrastato da un «baldacchino grande di lama di argento a fiori con frangia di oro all'intorno»; sopra il baldacchino un quadro più piccolo rappresentante la stessa apparizione di Caravaggio e sulla sommità un «crocifisso ingessato bianco con sopra una croce nera»; ai lati dell'affresco le «robbe donate alla Beatissima Vergine Signora Nostra da Divoti [gli *ex voto*]» e infine «due tendaggi rossi che coprono li fianchi della suddetta Cappella» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1362, fasc. 9).

63 Santagostino, *Catalogo delle pitture insigni* [1728], p. 142. L'attribuzione a Michelangelo Bellotti ritorna in Latuada, nella terza edizione del *Catalogo* e nei testi a stampa successivi (Latuada, *Descrizione di Milano*, 1, p. 221; Santagostino, *Catalogo delle pitture insigni* [1747], p. 138; Sormani, *Giornata terza*, p. 245; Bartoli, *Notizia delle pitture, sculture, ed architetture*, 1, p. 186; [Bianconi], *Nuova guida della città di Milano* [1783], p. 52).

64 Pittore milanese mediocre e poco noto, allievo di Filippo Abbiati (1640-1715) e cugino del pittore bustocco Biagio Giuseppe Maria Bellotti (1714-1789), ricordato per un pessimo restauro del Cenacolo Vinciano tra il 1726 e il 1727 (P. C. Marani, *Il Cenacolo di Leonardo e i suoi restauri*, in «I Tatti. Studies in the Italian Renaissance», VII, 1997, pp. 206-207). Per il medesimo convento domenicano affrescò, intorno al 1729, la lunetta del portale d'ingresso della chiesa con *Ludovico il Moro e Beatrice d'Este in adorazione della Vergine per intercessione di San Domenico e San Pietro da Verona*, in sostituzione di un affresco cinquecentesco del pittore Grazio Cossali (G. Bora, *La decorazione pittorica sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1983, p. 175; ma si veda anche l'articolo di Dafne Riva in questo fascicolo). Nel 1735 realizzò due tele per la parrocchiale di San Vincenzo a Gravedona, collocate ai lati del presbiterio e raffiguranti *San Vincenzo davanti al sultano* e il *Martirio del Santo* (P. A. Comalini, G. C. Muschialli, *Gravedona Paese d'arte*, Gravedona, Nuova Editrice Delta, 2006, p. 82). Infine nel 1740 fu pagato dalla Veneranda Fabbrica del Duomo «per mercede dell'arma pontificia di nuovo fatta e posta alla facciata del Duomo, in occasione dell'elezione del sommo pontefice Benedetto XIV» e «per aver aggiustato il

quadro di s. Gio. Bono nella sua cappella in Duomo, che aveva molto sofferto» (*Annali della Fabbrica del Duomo*, VI, p. 135); si trattava di un *Cristo morto con San Giovanni Buono e altri Santi*, opera di Federico Barocci lasciata incompiuta alla morte (1612), terminata dal pittore Ventura Mazza (1635) e posta sull'altare della cappella, al capocroce destro, nel 1639; fu sostituita nel 1763 da una statua del *Santo vescovo in atto di calpestare Lucifero*, opera di Elia Vincenzo Buzzi (oggi la tela si trova nella Biblioteca Comunale dell'Archiginnasio di Bologna; si veda A. Mazza, in *Federico Barocci 1535-1612: l'incanto del colore, una lezione per due secoli*, catalogo della mostra, a cura di A. Giannotti, C. Pizzorosso, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2009, pp. 274-276, n. 9).

65 ASMi, Fondo di Religione, busta 1362, fasc. 9B; *ibi*, busta 1363, fasc. 20A. Nel *Giornale delle spese* del notaio Giovanni Matteo Macchio l'unico riferimento a un'opera da collocare nell'abside fu registrato il 18 luglio 1702: «conti a Gio. Batt.a Scossa per compito pagam[en]to della tela servita per il coro e fattura in aggiustarla come per confesso n. 134 L. 72» (ASMi, Notarile, busta 32766).

66 L'ipotesi è avvalorata dal fatto che Sant'Anna, San Gioacchino e la Vergine, unitamente alla Santissima Trinità, San Giuseppe e i Santi fondatori dell'ordine trinitario dovevano comparire nel gruppo statuario ideato per le nicchie dell'abside (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 23A).

67 Dell'Omo, *Cantieri e maestranze*, p. 117, nota 64.

68 Le scelte del pittore e del soggetto iconografico furono prese dai Trinitari Scalzi, essendo ormai Cesare Pagani coinvolto nei capovolgimenti politici del tempo ed escluso dalle decisioni in merito alla chiesa. La datazione dell'opera potrebbe quindi andare dal 1702, anno di redazione dell'inventario, al 1728, anno di pubblicazione del secondo *Catalogo* dei fratelli Santagostino.

69 ASMi, Fondo di Religione, b. 1363, fasc. 20B; *ibi*, fasc. 26A. L'unico a riportare tale cambiamento fu Carlo Bianconi, soltanto nell'edizione della *Nuova guida di Milano* del 1795, presumibilmente dopo aver visitato personalmente la chiesa o su correzione di terzi: la pala di Bellotti non è più nominata (diversamente dall'edizione del 1787, in cui sono riportate le informazioni delle *Notizie delle Pitture* di Bartoli: Bianconi, *Nuova guida di Milano* [1787], p. 82; Bianconi, *Nuova guida di Milano* [1795], p. 95).

70 ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817.

71 Per un'analisi del monumento si veda C. M. Anselmi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Electa, 2014, pp. 267-268, n. 1173.

72 I pagamenti fatti dai Trinitari ad Antonio Lucini risalgono al 18 luglio e al 9 settembre 1702; dal *Giornale delle spese* del notaio Macchio è possibile altresì risalire all'autore, tale Giuseppe Pusterla, delle dorature sia della cornice del ritratto sia delle altre opere presenti nella chiesa e nel convento (ASMi, Notarile, busta 32766). La tela era presente nel convento al momento della soppressione dell'ordine, il 21 dicembre 1783, poiché fu registrata in occasione della stesura dell'inventario: «Stanza del Lavatoio della Sagrestia [...] n. 131 Un quadro grande rappresentante D.n Ferdinando Valdesse con Cornice dorata £ 20» (ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817). Il *Ritratto di don Ferdinando Gonzales de Valdes* sarebbe – unitamente al *Ritratto di Alessandro Visconti* conservato nelle Raccolte d'Arte dell'Ospedale Maggiore, il cui pagamento risale al primo giugno 1702 – il primo quadro certo commissionato al «Iodatissimo Pittore di Ritratti» (F. Porzio, in *Ospedale Maggiore. Ca' Granda. Ritratti Antichi*, a cura di M. T. Fiorio, Milano, Electa, 1986, p. 47, n. 97; Latuada, *Descrizione di Milano*, I, p. 182).

73 Il 7 febbraio 1702 la Curia arcivescovile concesse a Cesare Pagani e al «senator Alvarez» di trasportare la salma presso il convento (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 4B); lo stesso anno Carlo Giuseppe Gerenzano Portigliotto fu pagato dai Trinitari Scalzi «per medicamenti et altro somministratoli per imbalsamare il suo cadavere» (*ibi*, b. 1365). Il senatore Ignazio Antonio Alvarez, fra gli esecutori testamentari di de Valdes, anch'egli «huius conventus amplissimo be-

neffactori]), fu sepolto sul lato destro dell'altare maggiore presso la balaustra nel 1730. Il monumento funebre era stato commissionato dalla moglie a un ignoto marmorario ed è simile per tipologia e materiali – ovale con ritratto a bassorilievo in marmo bianco e iscrizione in marmo nero di Varenna – a quello del governatore (C. M. Anselmi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, 111, pp. 268-269, n. 1174; Pescarmona, *Due studi in archivio*, p. 41).

74 Le uniche notizie ritrovate sull'attività dei due marmorari riguardano Stefano de' Stefani, registrato nella realizzazione di «guglie», «capitelli», un «angelo di tutto rilievo con gambe e testa del tutto isolati, con altri tre puttini e tre cherubini intrecciati con nuvole con alcuni geroglifici», e «due statuine di s. Giacomo e s. Andrea apostolo» per la cappella di San Giovanni Bono, nel transetto destro del Duomo. I pagamenti sono annotati negli *Annali della Fabbrica del Duomo* dal 31 maggio 1703, giorno in cui «previo l'esperimento fatto dai diversi concorrenti, elessero lo scultore Stefano de' Stefani in luogo dello scultore [Stefano Sampietro], al 4 gennaio 1727; nel 1734 fu nuovamente retribuito per aver scolpito, sempre in Duomo, due statuine di profeti nella cappella della Madonna dell'Albero, nel transetto sinistro (*Annali della Fabbrica del Duomo*, VI, pp. 59-60, 63, 70, 72, 74, 76, 79, 98, 101, 107-108, 123).

75 ASMi, Archivio generale del Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 14A. Il documento, comprendente anche una descrizione progettuale dell'opera scultorea, è stato pubblicato in Pescarmona, *Due studi in archivio*, pp. 91-92. Il trasferimento della salma imbalsamata nella chiesa fu autorizzato dalla Curia arcivescovile il 22 maggio 1709: il cadavere avrebbe dovuto essere rivestito dell'abito dei Trinitari Scalzi, deposto in una cassa portata da quattro o sei poveri e ivi tumulato; le esequie avrebbero dovuto svolgersi senza pompa, rievocando l'immagine del defunto con una statua (*ibi*, pp. 39-40).

76 Dopo la demolizione della chiesa sia il monumento funebre di de Valdes sia quello di Alvarez entrarono nel Museo Patrio di Archeologia, istituito nell'ex chiesa di Santa Maria di Brera, ove furono l'uno «incassato nel pilone di fronte all'ingresso comune», l'altro postole accanto (V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, 1, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1889, pp. 188-189, nn. 271-272); entro il 1901 furono spostati ed esposti nel cortile della Rocchetta del Castello Sforzesco (E. Seletti, *Marmi scritti del Museo Archeologico. Catalogo*, Milano, Pietro Confalonieri, 1901, pp. 258-259, 261, nn. 363/523, 367/524). Essendo privi di numero di inventario non se ne conosce la data di ingresso nei depositi lapidei del Castello, da collocare nel secondo dopoguerra; in quel momento, lapide e busto di entrambi furono separati e collocati nei sotterranei senza curarsi dell'originaria relazione tra essi; nella campagna inventariale del 1996 sono stati identificati con i numeri ICSA 0559, 0563, 1242-1243.

77 Secondo le «convenzioni» pattuite tra i marmorari e i Padri Trinitari Scalzi, il monumento doveva essere formato dal medaglione con il ritratto del governatore incorniciato dalla lastra e poggiante su un piedistallo e su trofei militari in ferro dorato, tra cui «le Armi della Monarchia di Spagna», a destra, «et al lato sinistro una Bandiera con il fondo bianco e nella miglior forma la Croce di Borgogna». La base era a sua volta sostenuta da un'urna in broccatello, decorata nella parte inferiore da un teschio con «sotto in croce due ossa di morto, il tutto di marmo di Carrara» e lateralmente da due angeli marmorei con «visi in atto mesto»: l'uno con una fiaccola in ferro dorato, l'altro indicante il ritratto del defunto, entrambi in atto di coprire con un «tappeto» l'urna funeraria. Sul «tappeto», ovvero la lapide con superficie ondulata a imitazione delle pieghe di un pannello, era «scritto l'epitaffio a caratteri maiuscoli scolpiti, o sia intagliati nella medesima pietra e dorati, il quale epitaffio sarà dato da' medesimi Padri» (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. 14A).

78 Anch'essa, come i due monumenti funebri, fu registrata nel *Catalogo del Museo Patrio Archeologico* con il numero 113 (Forcella, *Iscrizioni delle chiese*, p. 188, n. 270), esposta ante 1901 nel Cortile della

Rocchetta del Castello Sforzesco e dal secondo dopoguerra si trova nei sotterranei dello stesso Castello (Seletti, *Marmi scritti del Museo Archeologico*, pp. 323-324, n. 440/526; F. B. Janetti, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, IV, Milano, Electa, 2015, pp. 430-431, n. 1983).

79 La targa riporta l'iscrizione: D(EO) V(IRGINI) T(RINITATI) | TEMPLVM HOC | DEIPARÆ VIRGINI | QVÆ CARAVAGH COLITVR, | MVNIFICA CIVIVM PIETATE | A FVNDAMENTIS EXTRVCTVM | VICINA CVM DOMO, ET SACRA SVPPELLECTILE | LX DECVRIONES | P(ARTIBVS) DISCALCEATIS DE S(ANCTISSIMA) TRINITATE | AD REDENTIONEM CAPTIVORVM | INSTTTVITIS | PVBLICA LARGITATE | DONARVNT | III IDVS APRILIS MDCCII | PHILIPPO MARIA VICECOMITE VRBIS PRÆFACTO. Era stato pattuito con il senatore Cesare Pagani che tale lapide fosse posta all'interno o all'esterno della chiesa; il compito però non fu portato a termine, «essendo poscia sovrageanti varii impedimenti al detto Cavaliere delegato» e infine la sua morte nel 1707 (ASMi, Fondo di Religione, busta 1363, fasc. II A).

80 *Ibidem*. Non si conoscono altre opere di questo marmorario; potrebbe trattarsi di un parente di Paolo Pagani, poiché negli alberi genealogici dei Pagani di Castello Valsolda è presente un Pietro Paolo «scultore vivente, si prova dalle fedi di Battesimo nato il 27 Genaro 1688», morto il 5 gennaio 1739, come risulta dalla *Descrizione istorica, e genealogica della conspicua, e nobile famiglia Pagana di Castello Valsolda*, un manoscritto del XVIII secolo, pubblicato da Pescarmona, *Per l'attività di Paolo Pagani*, pp. 120-121; e da *Nobile famiglia Pagani di Castello Valsolda*, manoscritto della fine del XIX secolo, pubblicato in Morandotti, *Paolo Pagani*, pp. 48-49.

81 «A memoria perenne della pietà de' Milanesi sopra l'esteriore prospetto della Chiesa, che riguarda la strada di Monforte, vedendosi nel mezzo le Arme di Spagna, ed alla destra quelle della Città, alla sinistra fu posta la seguente Iscrizione» (Latuada, *Descrizione di Milano*, I, pp. 220-221).

82 ASMi, Notarile, busta 32766.

83 *Immagine della Prodigiosa Statua riscattata da' Mori per li M. RR. PP. Trinitarij Scalzi l'anno 1682 aggiontovi un breve ma esatto disegno della divota, e con legiadra magnificenza disposta Processione fatta in Milano il dì 26 agosto 1742*, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. TRI 1 58. L'incisione mostra nella parte superiore angeli reggenti i simboli della Passione, la statua di Gesù Nazareno – con lo scapolare raffigurante la croce rossa e celeste, stemma dell'ordine dei Trinitari Scalzi – e, ai suoi piedi, trinitari e trinitarie scalzi in atto di presentargli alcuni schiavi incatenati e nella parte inferiore la processione.

84 *Processione promossa dai Trinitari Scalzi di S. Maria di Caravaggio con l'intervento di schiavi liberati*, Milano, Biblioteca Ambrosiana, Racc. stampe, n. 13.555; la stampa è riprodotta e descritta in P. Arrigoni, *Milano nelle vecchie stampe*, II, Milano, Cassa di risparmio delle province lombarde, 1970, p. 30, n. 942, tav. 35. L'incisione – pur non raffigurando la reale situazione topografica con la facciata della chiesa ortogonale a corso Monforte, bensì rappresentandola allineata al palazzo, prospettante sul corso, appartenuto all'epoca alla famiglia Lambertenghi, oggi Isimbardi – è l'unica a mostrare anche la cupola, con il massiccio tiburio ritmato da paraste angolari e il tetto a falde inclinate, sormontata dal lanternino, il campanile e una minima parte dell'attiguo convento.

85 *Immagine della prodigiosa Statua riscattata da Mori per li M. R. PP. Trinitarij Scalzi l'anno 1682, la quale coll'esito di molti ed insigni miracoli si venera in Madrid. aggiontovi un brieve della divota Processione che si fa in Milano il dì 19 agosto 1764*, Milano, Biblioteca Braidense, Miscellanea di Fra' Benvenuto, X, p. 124. La composizione della processione è analoga a quella della stampa del 1750: sulla sinistra il Duomo di Milano – qui ingrandito e posto in primo piano – e nella parte superiore corso Monforte con sulla destra la facciata della chiesa di Santa Maria di Caravaggio – parzialmente occultata da un tendaggio decorativo – e al centro un medaglione racchiudente il busto della statua di Gesù Nazareno, con la corona di spine e lo scapolare trinitario. I partecipanti, descritti in buona parte dai titoli ad essi sottostanti, sono pressoché gli stessi delle due processioni precedenti.

86 L'incisione del 1742 contiene in calce la descrizione numerata dei vari componenti del corteo; essa è simile a quella, più sintetica, in *La libertà trionfante*, Milano, Pietro Antonio Frigerio, 1742, p. 5 e in *La libertà trionfante*, Milano, Pietro Antonio Frigerio, 1750, pp. 5-6.

87 La statua era stata realizzata nella prima metà del Seicento dalla scuola sivigliana di Juan de la Mesa; portata dai padri cappuccini a Mamora, fortezza del Marocco conquistata dalla Spagna nel 1614, era stata posta nella chiesa di San Michele Ultramar. Nel 1681 la fortezza fu conquistata dall'esercito del sultano Mulay Isma'il, il quale fece portare le diciassette statue sacre presenti nella chiesa nella sua residenza reale a Mequinez. Si racconta che qui, per ordine del sultano, la statua fu «con molte battiture percossa [...] coperta di immondezze, e sozzure, ed esposta finalmente a' Leoni, affinché questi la lacerassero [...] ma quelle fiere non osarono fare alcuna violenza, insegnando a quei Barbari come rispettar dovessero nella sua figura il Sovrano artefice». Giunta ai Trinitari Scalzi la notizia di quell'«inumana barbarie», essi inviarono nel 1782 padre Pedro de Los Angeles affinché trattasse con il sovrano per il riscatto dei prigionieri di guerra e delle sacre immagini. La tradizione narra che la statua di Gesù Nazareno dovesse essere riscattata a peso d'argento e che fossero state sufficienti, nonostante l'altezza e il peso rilevante del legno massiccio, trenta monete: cifra simbolica evocante i trenta denari del tradimento di Giuda. L'episodio del riscatto dovette aver luogo il 28 gennaio 1682. La storia riguardante la statua di Gesù Redentore è riportata in *La libertà trionfante* [1742], p. 21 e in *La libertà trionfante* [1750], pp. 37-40.

88 Una volta avvenuto il riscatto della statua nel 1682, essa fu portata nel convento dei Trinitari Scalzi a Madrid; nel 1689 il duca di Medinaceli aveva fatto costruire una chiesa, dedicata all'Encarnación, dove potesse essere ospitata per facilitare la venerazione popolare: essa era infatti ritenuta miracolosa perché in grado di muovere gli animi alla commozione e alla redenzione religiosa e guarire dalle malattie. Per una relazione storica sulla statua, sulla celebrazione del Venerdì Santo che ancora si celebra nella chiesa madrilenà e sulle due processioni milanesi dei Padri Trinitari Scalzi: P. Vismara, *La devozione al Jesús de Medinaceli, "Redentor Redimido", tra storia e sensibilità religiosa*, in «Memorandum», 21, 2011, pp. 162-178.

89 Si veda nota 83. I due testi composti in occasione delle processioni si soffermano lungamente sulla storia e descrizione della statua, la quale «per renderla del tutto simile alla suddetta di Madrid, si vestì di Broccato d'Oro con fondo violaceo, donato a tal fine da una divotissima Dama» (in particolare *La libertà trionfante* [1750], p. 5).

90 *Ibi*, pp. 28-29.

91 Felice Biella, noto principalmente per la decorazione del santuario della Natività di Maria a Vicoforte (Cuneo; dal 1741 al 1770 circa), collaborò anche in seguito con Federico Ferrario (attivo prevalentemente nel Bergamasco a partire dal 1759; si veda A. Barigozzi Brini, in *I pittori bergamaschi*, v. II *Settecento*, III, Bergamo, Poligrafiche Bolis, 1990, pp. 640-689): nel 1752, in una delle prime opere documentate di quest'ultimo, per un intervento limitato nella chiesa di San Filippo Neri a Lodi, accanto a Carlo Innocenzo Carloni (1687-1775); nel 1759, quando i due terminarono gli affreschi della chiesa della Beata Vergine delle Grazie, sempre a Lodi, con *Angeli e Santi che adorano l'Eucarestia*; infine nel 1761 per gli affreschi della volta della navata centrale della chiesa di San Vincenzo Martire a Pavia, già dei Padri Teatini (V. Caprara, in *La pittura in Italia. Il Settecento*, II, Milano, Electa, 1990, pp. 715-716).

92 La collocazione della statua in quella cappella è desumibile dal fatto che il *Catalogo* dei Santagostino, come in seguito Latuada, informa che nella chiesa erano presenti quattro altari (Santagostino, *Catalogo delle pitture* [1728], p. 142; Latuada, *Descrizione di Milano*, I, p. 221); successivamente, nell'inventario redatto con la soppressione dell'ordine trinitario (1783), il numero di altari rimane inalterato: l'altare maggiore, il quale dal 1745 custodiva l'affresco miracoloso, quelli laterali dedicati a Sant'Antonio da Padova e a Sant'Onofrio e, al numero 227, un «Altro Altare, cioè Bradella di

Noce con Asse, che formano Scalino, e Tabernacolo di legno a vernice, e rilievi dorati», cui fanno seguito nell'elenco «un piccolo ovato rappres[entan]te il Beato Michele de Santi [Miquel de los Santos, padre trinitario beatificato nel 1779]» e l'ancona ospitante la statua (ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817).

93 È registrata nell'inventario al numero 229: «ancona con Cornice di legno dorato, e Cristalli con quattro Brazzetti di Ferro, entro della quale l'Immagine di Gesù Nazareno di legno con veste di drappo fondo celeste, ed oro, e suo Piedistallo con sua Tendina di lustrino cremisi» (ASMi, Atti di governo, Culto parte antica, busta 1817).

94 Si veda in merito C. Capra, D. Sella, *Il ducato di Milano dal 1535 al 1796*, in *Storia d'Italia*, XI, Torino, Utet, 1984, pp. 386-391, 497-499.

95 ASMi, Fondo di Religione, busta 1887.

96 ASMi, Fondo di Religione, busta 1364. Al momento della soppressione abitavano nel convento otto trinitari; presentandosi alla Curia Arcivescovile i tre religiosi avrebbero ricevuto una pensione vitalizia, ottenuto la «licenza di celebrare la Messa in qualità di ascritti al Clero» e il permesso di continuare a vivere nel circondario del convento; per quanto riguarda i beni e le suppellettili, una parte doveva essere lasciata «per servizio della Chiesa», mentre gli argenti superflui dovevano essere consegnati alla Zecca, i «mobili profani» al Fondo per la Pubblica Istruzione affinché fossero venduti all'asta, e la libreria alla Biblioteca «in Brera». Da una serie di «suppliche» inviate tra il 1793 e il 1798 dall'ex trinitario Giuseppe Biella alla Regia Amministrazione Generale del Fondo di Religione è possibile ricavare lo stato di precarietà e di difficoltà finanziaria che gli ex Trinitari dovevano affrontare per il mantenimento della chiesa e del convento, dalla necessaria riparazione dei tetti e dei muri, alla necessità di sostituire le panche in legno, dal furto delle sbarre poste sul bastione, alla rottura dei vetri del lanternino, fino alla necessità di ripulire l'interno della chiesa (ASMi, Fondo di Religione, busta 1887).

97 G. Deliesques, A. Cavagna Sangiuliani di Gualdana, *Quadro storico di Milano antico e moderno*, Milano, Francesco Pulini al Bocchetto, 1802, p. 143.

98 I documenti relativi ai vari contratti di affitto sono conservati in ASMi, Fondo di Religione, busta 1887; l'ultimo risale al 1796.

99 Mendrisio, Archivio del Moderno, fondo Canonica, *Circondario de' Trinitarij. Pianta del pianterreno e del secondo piano*, disegno C 11, D 199. La pianta faceva parte di un corpus documentario dell'archivio personale di Canonica già conservato presso il Fondo Emilia Banchini (Pregassona, Canton Ticino), consegnato all'Archivio del Moderno dall'erede Gabriele Banchini nel 2000. Le iscrizioni didascaliche entro i tre riquadri nel disegno riportano: «Tipo visuale del già circondario de' Trinitarij | in Monforte | unito al rapporto 30 giugno 1804 | An. III | dell'Ing. Righetti»; «Pianta del 2° Piano | nel Fabbricato Nuovo»; «Pianta del Pian Terreno. | Se punteggiate in Rosso indicano quella | del Primo Piano nel fabbricato nuovo | supplita dall'annessa spiegazione». Non risultano essersi conservati né il «rapporto» redatto dall'ignoto ingegnere né l'«annessa spiegazione» indicata nel cartiglio inferiore del disegno, che doveva correggerlo.

100 Lo stesso ingresso è visibile nella pianta del 1743 (fig. 3). Per raggiungere la chiesa da Porta Venezia era invece possibile percorrere la «strada sul Bastione», poiché quella presente originariamente dabbasso era stata ostruita e chiusa con l'ampliamento dell'abside terminato nel 1745; le stanze e la tribuna costruite entro il medesimo anno a destra dell'altare maggiore appaiono diverse in pianta da quelle del progetto di Giovanni Battista Canonica: i cambiamenti furono probabilmente attuati durante la fase di costruzione delle stesse. Sono visibili inoltre i quattro diversi ingressi da cui era possibile accedere al convento: da vicolo Monforte, dal «Piazzale» antistante la chiesa e da due entrate comunicanti con la chiesa stessa, l'una sotto il portico dell'ingresso laterale, l'altra dalla navata.

101 In particolare Casa Barelli, al numero civico 45, progettata da Pietro Marangoni nel 1912, segue lo stile liberty delle architetture del milanese Giuseppe Sommaruga (1867-1917; R. Bossaglia, V. Terraroli, *Stradario del Liberty a Milano*, in *Il Liberty a Milano*, a cura di R. Bossaglia, V. Terraroli, Milano, Skira, 2003, p. 151, n. 49).

102 Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli», inv. P. V. g. 1-32. La pianta è incisa da Gaspare Cagnoni; la chiesa non compare invece nella mappa immediatamente successiva di Tua, datata al 1819 (inv. P. V. g. 1-33).

103 Il contratto per la vendita e il trasporto dell'organo è conservato nell'Archivio Parrocchiale di Voldomino e risale al 6 febbraio 1805 (M. Isabella, *L'organo della chiesa parrocchiale di Voldomino*, in «Tracce. Rivista trimestrale di storia e cultura del territorio varesino», v, 1984, pp. 49-62).

104 La donazione da parte della Direzione generale del demanio avvenne il 5 luglio 1805 «al Sig. Segretario della Accademia di Brera [Giuseppe Bossi] d'ordine di S.R. il Sign. Ministro della Finanza [conte Giuseppe Prina]». La «Specificca, o sia Nota de' Quadri» riporta: «n. 16 Altro simile [quadro] grande rappresentante S. Antonio con varj Puttini del Pagano, levato dalla Chiesa della Monforti. n.17 Altro simile rappresentante S. Onofrio del Pagano come sopra» (Archivio Storico della Pinacoteca di Brera, Archivio Antico, cassetta 16, fasc. 2). Le opere sono altresì registrate in uno degli inventari dell'Archivio dell'Accademia di Brera, il quale riporta: «Anno del dono: 1805. Donatore: Direzione generale del Demanio. Autore: Pagano. Soggetto: S. Antonio con varj puttini. S. Onofrio. Provenienza: Dalla chiesa della Monforti. N. di Inventario e Collocazione: / » (Archivio Accademia Belle Arti di Milano, Inventario, elenchi dal 1805 al 1860, TEA M II 1, *Doni. Opere di Pittura*). Da questa data in avanti se ne perdono le tracce: essendo le due pale opere di un pittore minore, la cui maniera non si conciliava con il gusto neoclassico, è probabile che fossero state acquistate da privati senza che la compravendita venisse registrata, oppure rese oggetto di scambio con opere considerate di maggior pregio, o ancora depositate tra il 1814 e il 1821 in una delle chiese povere che avesse fatto richiesta tramite supplica (per una storia della nascita delle collezioni della Pinacoteca di Brera si vedano G. Lopez, *Il custode e il tamburino, in Brera dispersa: quadri nascosti di una grande raccolta nazionale*, a cura di C. Bertelli, G. Lopez, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1984, pp. 21-36; S. Sicoli, *Per una ricostruzione storica del profilo istituzionale di Brera, in Milano 1809. La Pinacoteca di Brera e i musei in età napoleonica*, a cura di S. Sicoli, Milano, Electa, 2010, pp. 81-104. Le «suppliche» da parte delle chiese rurali sono conservate in ASMi, Atti di governo, Studi parte Moderna, fasc. 356).

105 S. Bruzzese, *Due quadri nuovi e un po' d'ordine per Antonio Busca*, in «Arte Lombarda», 181, 2017, p. 42.

106 Borroni è il primo autore (1808) a riferire che la chiesa era stata «profanata e chiusa nel 1806» e l'immagine miracolosa «trasportata nella chiesa della Passione»; egli però non fa allusioni ad una effettiva distruzione dell'edificio (B. Borroni, *Il forastiere in Milano, ossia Guida delle cose rare antiche e moderne della città di Milano, suo circondario e territorio*, Milano, presso Pasquale Agnelli, 1808, p. 36).

107 Archivio Storico Civico di Milano, Ornato fabbriche, Chiese, 1 serie, 1807-1860, cart. 15, fasc. 2. Questi documenti confermerebbero il fatto che si iniziò, con la chiusura della chiesa nel 1804, ad alienare le opere pittoriche e lignee principali presenti al suo interno, mentre nel 1817, poco prima della effettiva demolizione, si tentò il trasferimento nei depositi di Brera delle pitture superstiti, di minor valore, affinché non andassero disperse. Nel 1818 Luigi Bossi conferma la demolizione dell'edificio (Bossi, *Guida di Milano*, p. 52).

108 E. De Albentiis, *La chiesa milanese di Santa Maria di Caravaggio in Monforte*, in «Arte Lombarda», 117, 1996, pp. 86-87. Nel 1996 De Albentiis pubblicò un articolo in cui esaminava mappe e catasti

per ricostruire le fasi edilizie della chiesa, senza però tener conto della documentazione conservata in Archivio di Stato.

109 Un'ordinanza del governatore Gian Luca Pallavicino (1697-1773) aveva fatto sì che fosse reso carrozzabile il percorso di ronda delle mura spagnole, demilitarizzando di fatto la cinta e trasformandola in una gradevole passeggiata pubblica (E. De Albentis, *La breve vita della porta Monforte a Milano*, in «Arte Lombarda», 120, 1997, p. 82).

110 Si tratta di una parte del commento alla tavola *Veduta del Palazzo di Governo in Milano*, incisa da Angelo Biasioli tra il 1820 e il 1821 (Durelli, *Milano all'inizio dell'Ottocento nelle vedute di Francesco Durelli*). Testimonianze dell'aspetto di corso Monforte a inizio Ottocento anche in *Milano abbellito. Almanacco 1829*, Milano, tipografia Malatesta di Carlo Tinelli, 1829, p. 17; Bossi, *Guida di Milano*, p. 52. Il corso si trovava in una zona vicina a quella di Porta Orientale, odierna Porta Venezia, la più frequentata dalla classe dirigente cittadina per il proprio svago.

111 Si veda De Albentis, *La breve vita della porta Monforte*, pp. 83-86. La linea delle mura spagnole costituiva il limite del dazio, ovvero il confine superato il quale il Comune di Milano aveva il diritto di esigere il pagamento del tributo. La seduta del Consiglio comunale con cui fu approvata la creazione della nuova Porta Monforte risale al 24 ottobre 1888 (S. Bortolotto, G. Massari, *I monumenti e la città. Cronologia delle fonti ufficiali*, in *La Milano del piano Beruto (1884-1889): società urbanistica e architettura nella seconda metà dell'Ottocento*, 1, a cura di R. Rozzi, Milano, Guerini, 1992, pp. 474-475).

112 Si trattava di «due Casini a due piani fra loro collegati da un'artistica cancellata in ferro [...] interrotta a giusti scomparti da quattro pilastri pure di ferro» terminanti con lampioni a gas (G. Ferrini, *Nuove barriere daziarie a Milano*, in «L'Edilizia moderna», 11, 1893, p. 47).

113 Già nel settembre 1898 la linea del dazio era stata spostata più o meno all'altezza dell'odierno piazzale Susa (De Albentis, *La breve vita della porta Monforte*, p. 89, nota 24). A testimonianza della demolizione resta un breve trafiletto non firmato nel bollettino «Città di Milano. Bollettino Municipale mensile di cronaca amministrativa e statistica», XXXII, febbraio 1916: «anche il Bastione fra Porta Monforte e Porta Venezia è stato abbassato. Lo sterramento è quasi interamente compiuto; non rimane dal lato esterno che lo scheletro del muro coi contrafforti di sostegno, ed ora dal Piazzale di Porta Vittoria si potrebbero scorgere i colonnati di Porta Venezia se, ad interrompere la bella prospettiva, non si frapponessero i casini del dazio a Porta Monforte. [...] i due piccoli edifici rappresentano un ingombro estetico e prospettico, tanto più grave in quanto, coll'abolizione della cinta daziaria, è venuto loro a mancare ogni destinazione ed ogni giustificazione. Essi, quindi, non costituendo né un monumento architettonico apprezzabile, né una memoria storica interessante, sono destinati a sparire».

114 L'approvazione da parte del Consiglio comunale, «nell'intento di lenire almeno in parte la piaga della disoccupazione», della «spesa per l'esecuzione dell'asta pubblica delle opere per l'abbattimento del bastione da Porta Monforte a Porta Venezia» risale alla seduta del 24 settembre 1914 (Bortolotto, Massari, *I monumenti e la città*, p. 478).

115 La memoria della chiesa era già scomparsa in F. Pirovano, *Nuova Guida di Milano*, Milano, Giovanni Silvestri, 1822 e successivamente in un'opera come C. Mauri, *Storia e descrizione delle chiese distrutte ed esistenti oggigiorno in Milano, Corpi santi e dintorni*, Milano, Carlo Mauri, 1857; essa non è neppure presente nella accurata lista di chiese soppresse tra Giuseppe II e Napoleone in C. Romussi, *Milano attraverso i suoi monumenti* [1872], a cura di M. Valsecchi, Milano, Palazzi, 1972.

116 L'altare era originariamente occupato da una tavola raffigurante *Cristo tra i dottori*, già attribuita a Bernardino Luini, più probabilmente da ascrivere a Giovanni Lomazzo (notizie dal 1516 al 1555),

cugino della moglie di Bernardino (G. Agosti, J. Stoppa, *Una complicata eredità*, in *Bernardino Luini e i suoi figli*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, p. 296). L'opera era stata quindi spostata e collocata sulla parete sinistra della medesima cappella, accompagnata, sulla parete opposta, dalla *Flagellazione di Cristo* di Giulio Cesare Procaccini (1574-1625), databile intorno al 1610 (C. Elli, *La chiesa di Santa Maria della Passione in Milano. Storia e descrizione (1485-1906)*, Milano, Stabilimento d'arti grafiche sacre A. Bertarelli, 1906, pp. 117-119). In un momento imprecisato – sicuramente posteriore al 1906, anno di pubblicazione del volume di Elli – i due dipinti laterali furono spostati: il *Cristo tra i dottori* sulla parete sinistra della cappella dell'Assunta, sesta della navata sinistra, e la *Flagellazione* sull'altare della terza cappella destra, ove si trovano attualmente; al loro posto furono collocati, e vi rimangono tuttora: sulla parete sinistra un'*Estasi di Santa Maria Teresa d'Avila*, opera di un anonimo lombardo, riconducibile alla scuola di Francesco Cairo (1607-1665) e datata approssimativamente al 1650, e sulla parete destra un *Santo Vescovo carmelitano*, opera di Carlo Francesco Nuvolone (1609-1662), proveniente dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano, soppressa nel 1867 (G. Bora, *Due secoli d'arte a Milano: la pittura in Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano, Banco Ambrosiano, 1981, pp. 156-157).

117 C. Buss, in *Stendardi processionali delle Confraternite promosse da San Carlo*, catalogo della mostra, a cura di C. Buss, Milano, s.e., 1984, p. 64; Elli, *La chiesa di Santa Maria della Passione*, p. 114. Carlo Elli è la fonte novecentesca riguardante l'affresco della Beata Vergine di Caravaggio più cospicua; egli riferisce inoltre che l'ultima cappella della navata sinistra, che si presenta oggi come un vano chiuso posto tra il transetto e la cappella dell'Assunzione, «serve [...] come ripostiglio alla Confraternita del Santissimo Sacramento, ed è chiamata comunemente la cappella del Calvario, da una tela posta tra le finestre» (*ibi*, p. 83). Questa destinazione dell'ambiente è confermata dal precedente *Inventario dei mobili, arredi, ecc. esistenti nella Chiesa di S. Maria della Passione*, datato 1898 e conservato presso l'Archivio parrocchiale: «procedendo da questo lato sinistro verso la porta, avvi la cappella ad uso servizio della Compagnia del SS. Sacramento sotto l'invocazione della B. V. di Caravaggio, con una tavola per pala d'altare rappresentante la salita al Calvario [1579] dipinta dal Canonico lateranense Pietro da Bagnara, scolaro di Raffaello».

118 C. Costamagna, *Origini e storia della basilica e del monastero di Santa Maria della Passione*, in *Santa Maria della Passione e il Conservatorio Giuseppe Verdi a Milano*, Milano, Banco Ambrosiano, 1981, p. 23. Costamagna, nel 1981, afferma che essa promuoveva il culto dell'affresco «da oltre un secolo» e che «ancor oggi a questo altare confluisce la devozione mariana del mese di maggio».

119 L'opera era stata esposta nuovamente, tra una ventina di altri stendardi, tra l'ottobre e il novembre del 1984 in occasione della mostra *Stendardi processionali delle Confraternite promosse da San Carlo* promossa dal Museo della Basilica di Santa Maria della Passione per celebrare il quarto centenario della morte del Santo. Per un'analisi del manufatto all'interno del catalogo della mostra si veda C. Buss, in *Stendardi processionali*, pp. 64-67; la scheda contiene imprecisioni circa la datazione dell'affresco della Beata Vergine di Caravaggio e l'anno in cui giunse in Santa Maria della Passione.

120 L'immagine era stata stampata presso la tipografia milanese Motta, passata intorno al 1820 a Marsilio Carrara, e rappresenta l'apparizione mariana circondata da scene illustranti alcuni miracoli avvenuti presso il sacro fonte di Caravaggio o per intermediazione della Vergine, accompagnate da brevi descrizioni.

121 L'opera rappresenta: «in alto rilievo nel mezzo l'apparizione della Madonna alla Beata Giannetta, mentre i Confratelli [del Santissimo Sacramento] in abito talare muovono processionalmente a farLe omaggio, sopra uno sfondo a bassorilievo, sul quale si vede» sulla destra il santuario di Santa Maria del Fonte a Caravaggio, sulla sinistra la chiesa di Santa Maria della Passione; «il tutto [era

stato] fuso in bronzo d'un sol pezzo e racchiuso da elegante cornice rettangolare piana con fregi in rilievo», recante in alto l'iscrizione «ALLA DIVINA PATRONA / LA CONFRATERNITA», in basso il giorno in cui, presumibilmente, il paliotto fu collocato sull'altare: «XXVI MAGGIO MDCCLXXXVII» (Elli, *La chiesa di Santa Maria della Passione*, pp. 114-116); il paliotto è stato pulito e restaurato nel 2016. Mario Quadrelli, nato nel 1853 (non si conosce la data di morte), si era formato presso l'Accademia di Brera, terminando gli studi entro il 1885. Oltre alle esigue esposizioni documentate a cui partecipò (Esposizione di Brera del 1887 e del 1916; prima Biennale di Napoli nel 1921), egli firmò nel 1897 una poltrona in legno rivestita di bronzo con scritte in ebraico e fitti motivi decorativi per il corrido interno dell'Edicola Pisa, nel Riparto Israeliti del Cimitero Monumentale di Milano; l'Edicola era stata terminata nel 1885 su disegno di Carlo Maciachini (G. Ginex, O. Selvafolta, *Il cimitero monumentale di Milano. Guida storico-artistica*, Milano, Silvana Editoriale, 1966, p. 189; A. Panzetta, *Dizionario degli scultori italiani dell'Ottocento e del primo Novecento*, II, Torino, Ad Arte, 2003, p. 765).

122 «La Nostra Radio. Rassegna mensile della "Passione"», maggio 1982, p. 2. Alberico Barbiano di Belgiojoso (1879-1965) – padre di Lodovico Barbiano di Belgiojoso (1909-2004) – si era laureato nel 1904 presso il Regio Istituto Tecnico Superiore di Milano e aveva iniziato l'attività dopo aver aperto uno studio professionale con la collaborazione di Cecilio Arpesani (1853-1924), il quale progettò, tra le altre sue opere, la nuova chiesa parrocchiale dedicata a Santa Maria di Caravaggio a Milano, sita in via Francesco Borromini e costruita tra il 1906 e il 1911 seguendo lo stile neo-medievale lombardo (S. Sala Massari, *Gian Luigi e Julia Banfi. Amore e speranza. Corrispondenza tra Julia e Giangio dal campo di Fossoli. Aprile-luglio 1944*, Milano, Archinto, 2009, p. 73, nota 1). Nel gennaio 1909 Belgiojoso sposa Margherita Confalonieri (1887-1957), discendente del noto eroe risorgimentale Federico e pittrice di buon talento allieva di Amerio Cagnoni, da cui avrà sei figli (*ibi*, p. 60, nota 5). Durante il fascismo risulta aver avuto il proprio studio in via Conservatorio: «Belgiojoso di Barbiano Alberico fu Scipione» risulta registrato nella sezione «provincia di Milano dell'Albo Professionale Architetti Lombardia, redatto della confederazione fascista dei professionisti e degli artisti (Torino, Sit grafica-editoriale, 1939, p. 10); progetta, inoltre, nel 1935, insieme al figlio Lodovico, la Casa Feltrinelli – edificio per abitazioni e uffici di proprietà della famiglia – all'angolo tra via Daniele Manin e piazza della Repubblica; lo stesso collabora con il gruppo BBPR all'arredamento dello studio del pittore Antonio Feltrinelli (1887-1942) nella torre di via Case Rotte (E. Bonfanti, M. Porta, *Città, Museo e Architettura. Il Gruppo BBPR nella cultura architettonica italiana 1932-1970*, Milano, Ulrico Hoepli Editore, 2009, pp. A16, A19, nn. 14, 22). Il milanese Luigi, meglio conosciuto come Gigi Comolli (1893-1976), frequentò per due anni l'Accademia di Brera, specializzandosi nella pittura di paesaggio ripresa dalla tradizione ottocentesca. Il debutto espositivo risale al 1912, anno in cui prese parte a una mostra della Permanente per le Belle Arti di Milano; dopo la Prima Guerra Mondiale, sono documentate le sue partecipazioni alle Biennali di Brera (1921; 1923) e alle prime tre Quadriennali di Roma (1931; 1935; 1939). In occasione della Mostra della Società Amatori e Cultori (1938) di Roma il dipinto *Mattino sul lago* fu acquistato dalla Galleria Nazionale d'Arte Moderna di Roma, un altro dal re e tre dalla Galleria d'Arte Moderna di Milano; tra le sue opere si conservano inoltre due tele presso la Pinacoteca Malaspina di Pavia (*Donna triste*, 1927; *Cime alpine*, 1928). Per quanto riguarda le esposizioni private a Milano, sono documentate dai cataloghi – tutti pubblicati dalla casa editrice Rizzoli – alcune mostre che tenne presso la Galleria Scopinich (marzo 1930; febbraio 1932) e la Galleria Dedalo (febbraio 1935; gennaio 1937; marzo 1941); la sua intensa attività nel secondo dopoguerra fu invece presentata alla Galleria Salvetti con mostre monografiche (marzo 1949, marzo 1951, marzo 1956) e alcune collettive (1951). Al periodo della vecchiaia risalgono infine due esposizioni private: nel 1970 presso la galleria Ars Italica di Milano; nel 1973 presso il Salone Arengario del Broletto di Novara (A. M. Comanducci, *Dizionario illustrato dei Pittori, Disegnatori e Incisori Italiani Moderni e Contemporanei*, II, Milano, Luigi Patuzzi Editore, 1971, pp. 793-794;

S.-W. Staps, s.v. *Comolli, Luigi*, in *Allgemeines Künstlerlexikon: die Bildenden Künstler aller Zeiten und Völker*, xx, München-Leipzig, Saur, 1998, p. 463). Non risultano documentate altre commissioni religiose; dedicò la sua carriera quasi esclusivamente alla pittura da cavalletto, realizzando paesaggi – in particolare il fiume Ticino, il lago d’Arona, Chioggia, la Brianza, la brughiera tra Oleggio e Borgomanero – e, a partire prevalentemente dal 1935, ritratti.

## Concorso. Arti e lettere

- I *Intorno a Giovan Battista Cavalcaselle. Il caso Bramantino*, 2007
- II *Intorno ad alcune mostre milanesi del '900*, 2008
- III *Carl Friedrich von Rumohr e l'arte nell'Italia settentrionale*, 2009
- IV *Intorno ad alcuni archivi milanesi*, 2010
- V *Berensoniana*, 2011
- VI *Intorno ad alcuni carteggi del '900*, 2012-2014
- VII *Un problema di scultura lombarda*, 2015
- VIII *Fuori contesto I. Forestieri in Lombardia*, 2016
- IX *Fuori contesto II. Lombardi in trasferta*, 2016
- X *1667: Malvasia a Milano*, 2017
- XI *Intorno ad alcune collezioni in Lombardia tra '700 e '800*, 2018



finito di stampare  
nel mese di settembre 2020  
da Lubrina Editore Bergamo