



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

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 - web: 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







Editoriale

La progettazione del nuovo numero di «Concorso» che arriva ora, finalmente, alle stampe, ha preso il via nel 2018, a margine dei lavori in preparazione dell'esposizione su Gaudenzio Ferrari, in scena nella primavera di quell'anno nelle tre sedi di Varallo, Vercelli e Novara: di qui, l'idea di dedicare proprio all'artista valsesiano il fascicolo.

I contributi che si pubblicano sono tutti frutto di ricerche condotte per tesi di laurea – triennali o magistrali, più o meno recenti – discusse nel Dipartimento di Beni culturali e ambientali dell'Università Statale di Milano sotto la guida di Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa che hanno sovrinteso con la consueta generosità alla preparazione del numero.

Rachele Vergani concentra l'attenzione sulla *Consegna delle chiavi* di Gaudenzio alla Gemäldegalerie di Berlino, con un'ipotesi convincente per l'identificazione del committente del dipinto, calato nel contesto delle frequentazioni milanesi dell'artista. Nell'articolo di Dafne Riva si riconsidera un affresco gaudenziano nella sagrestia della chiesa di Santa Maria delle Grazie, anche alla luce del ritrovamento di un articolo sull'argomento, pubblicato nel 1908 da Diego Sant'Ambrogio: è un dipinto un poco trascurato ma nella cui genesi deve avere giocato un ruolo anche il governatore Alfonso d'Avalos. Il contributo di Giovanni Renzi mette in fila qualche notizia sull'attività lariana di Lattanzio Grassi; il pittore è stato a bottega presso Francesco Pessina, un artista che incrocia più volte il percorso di Ferrari a Milano. Il corposo lavoro di Marta Barbieri, infine, prende le mosse dall'affresco con la *Madonna di Caravaggio* conservato in Santa Maria della Passione, frutto della cultura bramantiniana di inizio secolo tanto significativa per la formazione di Gaudenzio. L'opera, proveniente dalla distrutta chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte, è solo lo spunto per una ricostruzione, analitica e ricca di notizie, delle vicende dell'edificio.

In apertura di fascicolo, grazie a un'idea e alla fatica di Massimo Romeri, si pubblica il testo di una conferenza tenuta a Sondrio, nel 2011, da Giovanni Romano: per il grande studioso, un'occasione di bilancio sull'artista più amato e sul proprio percorso di storico dell'arte. Non si poteva trovare egida migliore sotto cui riparare, si spera con i migliori auspici, il nuovo capitolo di «Concorso».





1. Giovanni Romano in Sant' Alessandro a Traona, 8 febbraio 2011

Valtellina Graffiti

Una conferenza di Giovanni Romano

Il testo che segue è stato trascritto da una registrazione – mutila dell'ultimo tratto – di quanto detto da Giovanni Romano l'8 febbraio 2011 nel salone dei Balli di Palazzo Sertoli a Sondrio. La lezione introduceva l'esposizione della *Natività della Vergine* di Gaudenzio Ferrari, proveniente dall'Assunta di Morbegno, al Museo Valtellinese di Storia e Arte (dall'8 febbraio all'8 aprile). La tela, rovinatissima, era reduce da un restauro compiuto da Barbara Ferriani, con la direzione di Sandra Sicoli. L'intervento era stato eseguito in vista della mostra *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini*, curata da Giovanni Agosti, Jacopo Stoppa e Marco Tanzi, alla Pinacoteca Züst di Rancate (dal 10 ottobre 2010 al 9 gennaio 2011). La piccola mostra di Sondrio, allestita con pochi materiali, due video e dei pannelli didattici, era una delle «figlie di Rancate»; nel catalogo erano raccolte alcune novità emerse durante la preparazione dell'esposizione «madre» e qualche altro frutto maturato su quel filone di ricerca territoriale negli stessi mesi. La tela trovava così una collocazione in Valtellina tra opere inedite, qualche attribuzione, comprimari come Fermo Stella e molti imitatori, tra i quali spiccava Vincenzo De Barberis, emulatore di Gaudenzio senza darlo troppo a intendere, fino a fine carriera. Tra quelle poche cartelle c'era anche la ripubblicazione della scheda che Romano aveva approntato per il catalogo dell'esposizione svizzera. Una scheda densissima, come tutte quelle preparate in quell'occasione, che organizzando le informazioni sulle opere finivano per chiarire – o aprire – anche problemi più ampi. In questo caso, intorno alla *Natività della Vergine* si assestava la prima attività valtellinese di Gaudenzio e si tornava a interpretare il rivestimento pittorico dell'ancona in cui «miriadi di smilzi ginnasti dorati, simili a girini o a formiche meccaniche, si agitano impigliati in lunghi lacci filiformi, anch'essi d'oro su fondo scuro» (fig. 5). Frutto di una cultura che non è più quella espressa da Gaudenzio in Santa Maria delle Grazie a Varallo; fotografia di uno scarto di stile importante che non si spiega solamente con il ricorso a modelli incisori come quelli di Nicoletto da Modena. Insomma, degli snodi ancora insidiosi che hanno in quel testo – ulteriormente arricchito in occasione della più recente mostra sull'artista (*Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, a Varallo, Vercelli e Novara tra il 24 marzo e l'1 luglio 2018, a cura di Agosti e Stoppa; la scheda, n. 53, è alle pagine 349-355; a essa bisogna riferirsi per la bibliografia e i documenti citati qui) – aperture e punti fermi.

Durante la presentazione a Sondrio Romano ripercorreva la sua scheda con una prospettiva che da Morbegno 1524 circa arrivava a toccare le corde più sentimentali di un grande pittore al suo apice, tra ricordi, affondi metodologici e «trucchi del mestiere» scopertamente svelati, con la capacità, non comune, di divertirsi e divertire senza mai cedere a banalizzazioni. Perciò nel testo si sono conservati, per quanto possibile, i motti, i colori, le ripetizioni e i toni del discorso diretto. Nel dibattito seguito alla presentazione, di cui manca la registrazione, Romano esprimeva il proprio dissenso rispetto all'attribuzione a Gaudenzio dei frammenti di affresco nell'ex abside di Sant'Alessandro a Traona (cfr. G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Dopo Rancate, intorno a Varese*, in *Franco De Tatti e altre storie*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, p. 46, nota 57). Le poche note aggiunte danno conto di alcuni accrescimenti successivi al 2011. (Massimo Romeri)

Diciamo così: ringrazio molto per quest'idea di farmi venire a ripercorrere la mia gioventù, perché i miei viaggi in Valtellina appartengono alla mia gioventù, non sono di questi ultimi anni. Vi parlerò di Gaudenzio Ferrari, un tema che



2. La *Natività della Vergine* di Morbegno in una fotografia scattata nel 1966 da Giovanni Romano

mi è molto caro. E questo quadro in particolare mi è molto caro (fig. 3). Vorrei cominciare a entrare nel vivo con questo confronto di immagini: qui vedete una fotografia che ho scattato io nel 1966 (fig. 2). Potrei ripercorrere a memoria la strada che ho fatto con la mia Lambretta 150, da Crema in un tardo pomeriggio fino in Valtellina, dove arrivo verso sera e mi fermo in un albergo per fare poi, nei giorni successivi, una serie di esplorazioni: era l'estate del 1966. Arrivato a Morbegno, nel santuario dell'Assunta mi colpisce, e lo fotografo, questo quadro molto malandato – credo vediate anche voi quanto allora era malandato -: aveva degli strappi tremendi, rabberciati in qualche modo, ed era tutto impolverato. Insomma, non si vedeva molto e la fotografia, fatta con una macchinetta modesta con un piccolo *flash*, non è granché. Malgrado questo, il quadro mi lasciò senza fiato, perché in quella chiesa dove a stupire è la grande ancona scolpita dai fratelli Del Maino, trovare un'opera del genere era per me inaspettato. Onestamente inaspettato.

Sono andato a rileggere i miei taccuini per vedere com'era andata la cosa, e i taccuini sono un po' pasticciati. Mi devo essere dimenticato di qualche cosa, perché nel taccuino c'è scritto: «fai attenzione, guarda a sinistra perché ci dovrebbe essere un quadro di Gaudenzio Ferrari». Eppure fino a quel 1966



3. Gaudenzio Ferrari, *Natività della Vergine*, Morbegno, santuario dell'Assunta

questo quadro non era mai curiosamente entrato nel dibattito critico su Gaudenzio Ferrari. Anzi, è molto strano perché alla fine dell'Ottocento il quadro è citato nell'edizione pubblicata da Santo Monti degli atti della visita pastorale Ninguarda come un'opera ritenuta di Luini. Nel 1890 invece – ma è una notizia che allora non conoscevo –, due studiosi valtellinesi avevano pubblicato su «La Valtellina», una rivista che non potevo trovare in Piemonte, delle puntate varie sulla storia dell'arte locale in cui citavano la tela dell'Assunta «che ha il fare di Gaudenzio». Poi il silenzio, da parte anche dello stesso Monti: nessuno parla più della tela che manca anche in quel libro importante e bellissimo sulla Valtellina che è il censimento della Gnoli Lenzi.

Curiosamente l'unico che aveva in testa questo quadro era il grande storico dell'arte Bernard Berenson. Per motivi che restano da precisare, all'inizio del secondo decennio del Novecento – nel 1912 – Berenson giungeva in Valtellina, forse per fare delle vacanze da alcuni amici. Vede questo quadro e prende un appunto: dice che è molto malandato, però è Gaudenzio. Purtroppo nessuno se ne accorge, perché lui non lo segnala a stampa. Nel 1907 aveva appena pubblicato le sue famose liste dei quadri dei pittori dell'Italia settentrionale, ma senza questo quadro. Ed è molto strano perché in realtà

Berenson – sembra incredibile, soprattutto a tanta distanza – nel 1905, proprio per questa questione delle liste, era già venuto in Valtellina con una fissa: andare a vedere il quadro di Luini ad Ardenno, che non c'è. È in realtà, questo del Luini di Ardenno, un mito che ha una sua storia e Berenson, che in quel momento ama ancora Luini – un amore che poco dopo svanirà –, parte da Milano e sale fino ad Ardenno per vedere questo Luini che gli era stato segnalato. Il quadro non c'è, e lo storico dell'arte lituano rimane molto deluso. Si può desumere che nel 1905 abbia fatto solo questa puntata ad Ardenno, perché la tela di Gaudenzio di Morbegno non viene registrata, e riemerge solamente dagli appunti del 1912.

Bisogna quindi aspettare fino al 1932 per la nuova edizione delle liste di Berenson, ed è in quel momento che finalmente è pubblicata l'indicazione sulla *Natività della Vergine* di Gaudenzio dentro l'Assunta di Morbegno. Eppure non ci crede nessuno. Il quadro è come sparito dall'orizzonte della critica. Ci sono molti studi importanti su Gaudenzio in quegli anni. Anna Maria Brizio e Vittorio Viale si occupano intensamente di Gaudenzio, ma nessuno sale fino a Morbegno a vedere il quadro: o non si fidano di Berenson, o gli sfugge Berenson. Sia come sia, quando io arrivo a Morbegno nel 1966 l'opera è praticamente un inedito, e lo trovo così come in questa foto. Adesso voi lo vedrete esposto nel museo dopo due restauri molto buoni che hanno restituito una delicatissima immagine gaudenziana. Il primo, nel 1973, di Guido Fiume, quello più recente della signora Ferriani. Il quadro è però ferocemente impoverito come da una cura dimagrante, nel senso che – e qui cominciamo a entrare nella storia più antica di quest'opera – noi sappiamo che la grande ancona di Del Maino (fig. 4), che è ancora nella chiesa dell'Assunta, aveva delle ante, e di queste ante noi abbiamo notizie di pagamenti o, meglio ancora, aggiustamenti di pagamenti negli anni Trenta del Cinquecento. Le stesse ante sono poi ricordate alla fine del secolo successivo negli atti della visita pastorale del vescovo Francesco Bonesana. All'inizio del Settecento si decide invece per un cambiamento radicale. In qualche modo questa questione delle ante che si aprivano e si chiudevano non piace o non interessa più. Forse erano anche danneggiate, perché a questo punto nei documenti si dice che le ante dovevano essere rimontate su nuovi telai ma nella sostanza dalle spese si desume che i nuovi telai fossero solo per due tele, quindi non per le quattro o otto tele che verosimilmente componevano originariamente le ante. È impossibile ricavare altro dai documenti.

In ogni caso, a noi è arrivata solo la tela con la *Natività della Vergine*. Quando la vidi, nel '66, dissi, appunto: «ecco, le ante!». Perché le ante si facevano così, su una tela piuttosto leggera si dipingeva a tempera, e tendenzialmente erano *double face*. Una faccia più lussuosa, più cromaticamente sfolgorante, verso



4. Lancona del santuario dell'Assunta a Morbegno

l'interno, e una faccia più discreta verso l'esterno. A volte c'erano delle figure, a volte solo dei motivi decorativi o delle simulazioni di architetture. Quindi quello che noi possiamo pensare è che la *Natività* fosse una delle facce interne di queste ante, il cui resto è verosimilmente andato perduto. Forse, come dicevo, si erano già molto rovinate; le pitture a tempera sono generalmente molto fragili e per giunta le nostre – lo dicono i documenti, e un po' vengono

i brividi – sono state lavate, che è la cosa peggiore che si possa fare su una tempera. Questa «pulitura» ha portato via ovviamente un po' di colore, perciò la riproduzione che do io a proiettore è un po' forzata; vedrete invece la delicatezza dei colori nella tela restaurata presentata al museo. Solo alcuni colori molto forti, molto robusti, come la biacca, hanno retto bene. Sorprende che il rosso abbia retto bene, perché di solito il rosso è un colore delicato. Si possono poi osservare delle finenze, per esempio in questo copricapo, dove c'è un lilla meraviglioso. Resta la sensazione che quando erano intatte e non erano state lavate, queste ante dovessero essere magnifiche, davvero magnifiche.

Per farvi capire meglio il problema ho fatto una cosa che per uno storico dell'arte è una vera canagliata. Ho preparato una ricostruzione, una ricostruzione per come la penso io, diversa da quella che si è data finora. Qui vedete la simulazione di come doveva apparire la pala ad ante aperte, cioè nei giorni festivi. Oltre alla *Natività della Vergine* che potete vedere in museo, vedete altre *Storie della Vergine*: ho preso gli affreschi di Gaudenzio Ferrari in San Cristoforo a Vercelli e li ho sistemati come ante; quindi, badate bene, non è la verità, è una solenne bugia. Con questo gioco possiamo però immaginare lo spettacolo che vedeva un devoto all'inizio del Cinquecento, nei giorni festivi, quando si squadernavano queste ante. Ho tenuto conto del fatto che la tela sopravvissuta è alta circa due metri, mentre la pala fino alla cornice superiore è alta circa quattro metri, quindi ho immaginato che le ante fossero una sull'altra su più livelli e si chiudessero e si aprissero come i coperchi di una cassa. La penso così, ma potrei sbagliarmi: la simulazione resta una simulazione, anche perché ci sono questioni ancora più complicate. Potrebbe infatti essere strano che al momento in cui si chiudeva, questo grande meccanismo nascondesse la Madonna miracolosa al centro dell'ancona. Poteva però restare in vista, in questo modo, la parte alta con l'Assunta a cui è dedicata la chiesa. È, insomma, un'ipotesi che mi sento abbastanza di difendere, malgrado non abbiamo sufficienti dati per renderla più definita di così. Ciò che mi piaceva farvi provare, come vi dicevo, è la sensazione dello spettacolo di questa ancona quando aveva squadernate, nei giorni di festa, le sue ante.

Credo che molti di voi conoscano la pala di Morbegno, per fortuna meravigliosamente conservata, e sappiamo tutti la questione dei due fratelli Del Maino, grandi scultori in legno, che la eseguirono sostanzialmente a partire dal 1519 e velocemente, nel giro di due, tre anni al massimo. Per la realizzazione finale interveniva subito dopo, tra il 1524 e il 1525, Gaudenzio, a finire un lavoro che però era già stato cominciato da un suo collaboratore: Fermo Stella. Fortunatamente nell'archivio della confraternita dell'Assunta si conservano i registri dell'amministrazione del santuario in cui sono censiti i pagamenti a Gaudenzio e a Fermo. I dati ci aiutano solo parzialmente, perché non sono precisissimi,

ma riusciamo comunque a seguire il lavoro. Sembra che, dopo gli accordi iniziali e un contratto stilato tra il 1520 e il 1521, prima lavori Fermo Stella, e Gaudenzio subentri dopo, negli ultimi due anni, tra il 1524 e il 1525 appunto. L'ultimo piccolo pagamento è del gennaio del 1526: quindi a lavori già conclusi. Oggi resta quindi all'Assunta la parte dipinta da Gaudenzio insieme a Fermo Stella di questa superba, sfolgorante macchina decorata, con bellissime grottesche e oro graffito (fig. 5), mentre delle ante conosciamo solo un frammento su cui ci possiamo basare per questa simulazione – ripeto – un po' da storico dell'arte canaglia. Per queste ante noi abbiamo però anche una data in qualche modo certa. L'intervento di Gaudenzio, come si desume dai registri, dev'essere avvenuto in quel biennio tra il 1524 e il 1525. Che i suoi impegni in città fossero gravosi e che abbia abitato stabilmente a Morbegno ce lo conferma, in modo indiretto, anche il suo matrimonio.

L'artista trova infatti moglie in città, una signora che di cognome faceva Della Foppa: un bel cognome per la storia dell'arte lombarda. Ecco, poter fissare l'attività di Gaudenzio per quelle ante al 1524-1525 è molto importante per la storia di Gaudenzio, e rende la tela superstite particolarmente significativa perché è un punto di riferimento cronologicamente stabile dentro una ricostruzione abbastanza difficile della carriera del pittore.

Vi mostro in proposito un problema. Per farvi vedere com'è complicato ancora oggi lavorare su Gaudenzio Ferrari. Allora, questo gruppo di tavole compongono parzialmente un polittico: queste due *Sante* sono nel Museo Civico d'Arte Antica di Torino, questa *Madonna* in mezzo è alla Pinacoteca di Brera di Milano, i due *Santi* laterali sono alla Galleria Sabauda di Torino. Come si è potuto arrivare a mettere insieme questi pezzi? È un problema su cui si sono dati da fare gli storici dell'arte. Lo hanno risolto attraverso la decodificazione dei



5. Particolare della decorazione sgraffita di Gaudenzio Ferrari nell'ancona del santuario dell'Assunta a Morbegno



6. Particolare degli affreschi di Gaudenzio Ferrari nella Cappella della Crocifissione (38) al Sacro Monte di Varallo

rapporti stilistici ma anche attraverso una fortunata coincidenza. Tutte queste tavole erano ancora insieme nel 1635 nella collezione di Carlo Emanuele I di Savoia, e quindi l'inventario di quella collezione le elenca tutte. Dopo le prime ricostruzioni, è tramite quell'elenco che si è potuto ricostruire il polittico nella sua quasi totale interezza. Sappiamo ora anche chi lo aveva commissionato, cioè la famiglia Avogadro di Collobiano, e dove stava originariamente il quadro. Era in Sant'Eusebio a Vercelli, su un altare dedicato a San Pietro e a Santa Apollonia, entrambi rappresentati nell'opera. Se su questo abbiamo delle sicurezze, non c'è purtroppo nessun elemento per la datazione.¹

Quest'altro esempio che vedete ha invece corso molti rischi nella sua storia ma per fortuna è rimasto, tutto intero, nella chiesa di San Gaudenzio a Varallo. Non esiste più la sua cornice – oggi è infatti in una cornice rifatta nel Settecento – ma i pezzi ci sono tutti, o quasi. Non si trova più la predella. Si sa che è andata a finire in una collezione milanese, ma da lì non c'è stato più verso di trovarla. O, forse, bisognerà cercarla meglio di come è stata cercata finora. Anche per questo quadro non abbiamo appoggi diretti sulla cronologia.²

Quest'altro polittico che vi mostro è il frutto di un'altra ricostruzione. Come vedete, per poter lavorare e ragionare su Gaudenzio gli storici dell'arte hanno dovuto prima rimettere insieme i pezzi che si erano dispersi. Dunque, i tre quadri in basso sono nella collezione Borromeo. Il quadro in alto, con gli *Angeli*, è invece a Budapest; questi due *Santi* erano dalla stessa collezione, ma oggi sono separati in due raccolte diverse. Prima di questa sistemazione degli storici dell'arte, su queste tavole ognuno giocava per conto suo. Invece, dopo questa ricostruzione, siamo costretti a giudicare tutte queste tavole assieme, come un blocco. Di nuovo: come abbiamo fatto a metterle insieme? Con un'altra botta di fortuna, perché nel 1618 il cardinal Taverna, in visita pastorale nella diocesi a San Silano di Romagnano Sesia, vede questo quadro ancora tutto intero e lo descrive. Dice proprio che ci sono gli *Angeli con il tabernacolo* in alto, la *Madonna* e i *Santi* in basso, rendendo così certa questa ricostruzione, oltre che la collocazione a Romagnano Sesia, sull'altare del Santissimo Sacramento nella chiesa di San Silano, confermata da questi *Angeli che reggono un ostensorio con il Sacramento*. Anche in questo caso, non abbiamo però nessuna possibilità di agganciare questo quadro a una data. È stato bello poterli mettere insieme, ma vorremmo anche poterli agganciare a una data, ma per il momento non c'è nessun dato documentario che ci aiuti.³

Questi quadri sono stilisticamente tutti abbastanza omogenei, quindi noi potremmo dire che appartengano tutti, diciamo, al quinquennio 1520-1525. Perché al quinquennio 1520-1525? Come facciamo a porre questi argini cronologici? Perché intorno al 1520, ormai con quasi assoluta certezza, noi possiamo fissare gli affreschi di un altro grande capolavoro di Gaudenzio, che è la Cappella della Crocifissione al Sacro Monte di Varallo Sesia. Anche la data di quella cappella è stata a lungo discussa; non si aveva granché, forse un *post* 1517 poteva funzionare, ma un amico molto curioso e molto paziente è andato a leggere i graffiti lasciati dai devoti sui muri quando questa cappella era più accessibile di adesso. E leggi un graffito oggi, un graffito domani, finalmente ne ha trovato uno con una data: 20 agosto 1521.⁴ E quindi noi ormai siamo praticamente certi che quella cappella nell'estate 1521 era già visitabile, e poiché il graffito è sulla parte dipinta abbiamo finalmente nel 1521 un termine cronologico anche per gli affreschi di Gaudenzio. Ecco, gli storici dell'arte a questo punto, senz'altri appigli, si sono un poco rasserenati anche con il 1524-1525 della tela di Morbegno. Nel senso che con questi due termini di confronto hanno potuto giocare con un pochino più di libertà e tranquillità d'animo, arginando un momento stilistico in cui questo grandissimo pittore dà forse il meglio di sé. Tra i pezzi più alti della sua carriera ci sono infatti il quadro per gli Avogadro e la parte centrale del polittico per San Silano, che è meravigliosa anche se un pochino più lenta nell'esecuzione, un po' più debole. Siamo comunque ai vertici, con capolavori su cui gli storici

dell'arte possono finalmente stare tranquilli mantenendo questi due argini, Varallo 1520 circa e Morbegno 1524-1525. Quando si sono cominciati gli studi su Gaudenzio la carriera del pittore appariva veramente molto sconquassata. Gli aggiustamenti di cui vi ho parlato oggi, allora impensabili, la sistemano un po', così che su Gaudenzio lavoriamo un pochino meglio.

Vi dicevo della cappella del Sacro Monte di Varallo, ecco, le due illustrazioni di sinistra sono dettagli della cappella di Varallo e se voi guardate attentamente, vedrete che siamo effettivamente vicini alle altre opere che vi ho mostrato (fig. 6). E da qui a Morbegno sono passati solo cinque anni o neanche, forse quattro o meno. E si apre, con questi dettagli della cappella di Varallo e con quelli della tela meravigliosa di Morbegno, una specie di galleria femminile che deve essere stata veramente straordinaria. Nel senso che Gaudenzio ha lavorato molto su questo tema delle fanciulle, delle madri con i loro bambini su cui deve, insomma, aver giocato una partita sentimentale importante. Mi immagino che, per provarsi in questa vicenda, abbia realizzato una quantità di disegni stupendi di cui non se n'è purtroppo conservato nessuno. E pensate, per esempio – torniamo un momento indietro –, pensate quante donne nelle *Storie della Vergine* di Morbegno ci dovevano essere. Ci resta purtroppo una sola anta, ma possiamo capire da questa che cosa dovevano essere tutte le compagne della Vergine che l'accompagnano nella scena del matrimonio, che ci sarà sicuramente stata. Adesso qui, tanto per cambiare, è molto difficile fare ipotesi. È molto difficile sapere quali erano veramente le storie di queste tele. Perché questa pala è molto complicata, non è iconograficamente facile. D'accordo, a rilievo ci sono l'*Assunta*, l'*Annunciazione*, la *Natività* e la *Fuga in Egitto*. Così che fin qui è più la storia di Gesù Bambino che della Vergine, per cui si desume che le *Storie della Vergine* mancanti fossero nelle ante. Poi ci sono un'altra storia di Gesù Bambino, la *Disputa al Tempio* (sorprendente, non è un'iconografia comune per una pala dedicata alla Madonna) e, in mezzo, giustamente, il *Matrimonio della Vergine* che qui, in questa ricostruzione un po' selvaggia che vi ho proposto, c'è già. In questa zona qui invece la pala ha la *Discesa dello Spirito Santo*: non è né una storia propriamente della Madonna né una storia propriamente di Gesù Bambino. È un'iconografia che sgarra rispetto alla regola. Quindi non possiamo sapere con certezza come erano fatte veramente le ante. L'aspetto era questo ma, come vi ho detto, la ricostruzione è un poco selvaggia.

In ogni caso, dev'esserci stato, tra la parete di Varallo di cui ho presentato qui due particolari, e le ante di Morbegno, un tale lavoro sull'identificazione di tipi femminili felici, giovani, semplici, sereni, ridenti, fiorenti, con una serie di qualità positive, festose, che si immagina abbia veramente colpito, così tanto da causare una specie di *sbock* nei contemporanei. E ve lo posso dimo-



7. Sperindio Cagnoli, *Sibilla Egizia*, Crevoladossola, Santi Pietro e Paolo



8. Fermo Stella, *Sibilla Egizia*, Ponte in Valtellina, Museo parrocchiale (particolare)

strare con un altro gioco. Non è una canagliata come l'altra, ma tutto vero. Queste belle ragazze a sinistra sono di un collaboratore di Gaudenzio per un polittico del 1521: Sperindio Cagnoli. Siamo perciò in anni molto vicini a quelli presi qui in esame. Lo stesso collaboratore esegue a Crevoladossola una serie di affreschi tra cui queste *Sibille* (fig. 7). Guardate questa in particolare: è chiaro che qui il collaboratore è andato a spulciare dentro le cartelle di disegni di Gaudenzio, dove ha preso qualche idea per le profetesse di Crevoladossola che difficilmente possono essere state realizzate prima del 1521, perché fino a quella data il pittore, Sperindio Cagnoli, è impegnato nel polittico di Novara, ma non possono neanche essere dopo il 1526 perché in quella stessa cappella, in quell'anno, si montano delle vetrate, e non si mettono delle vetrate quando ancora bisogna togliere i ponteggi per gli affreschi. È chiaro quindi che anche qui siamo tra il 1521 e il 1526, ma in qualche modo queste donne sono straordinariamente più vicine a quelle della tela di Morbegno; sono inoltre tutte consentanee, sorelle, di quelle dipinte da Fermo Stella, che è il collaboratore di Gaudenzio proprio per la pala di Morbegno, a Ponte in Valtellina, tra il 1525 e il 1526 (fig. 8). Per cui, quando Gaudenzio disegna quei volti femminili meravigliosi, Fermo è lì che lo spia da dietro le spalle.



9. Gaudenzio Ferrari, *Natività della Vergine*, Vercelli, San Cristoforo

Tornando un momento indietro alle teste della tela, potete vedere come questo repertorio femminile sia nato quasi d'infilata, e ad esso gli allievi di Gaudenzio liberamente attingono: con un fare un pochino più arcaico e secco, Sperindio; con un fare più fiorente, più espanso e sontuoso, Fermo Stella in questi affreschi: una galleria di bellezze in fiore di inconfondibile schiatta gaudenziana.

La grandezza di Gaudenzio che si legge ancora nella tela dell'Assunta, con il prorompente gigantismo delle figure, l'affettuosa sollecitudine delle protagoniste, prefigura la *Natività della Vergine* affrescata in San Cristoforo a Vercelli.

Qui Gaudenzio sfrutta lo schema compositivo già rodato a Morbegno, animando però la scena con emozioni più sottili, con rapporti di tenera intimità casalinga e con un ritmo quasi incantato (fig. 9). Sono passati, dai lavori di Morbegno, quasi dieci anni.

1 Sul polittico (1517-1518 circa) si veda ora P. Manchinu, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 267-279, nn. 35-38.

2 Sul polittico (1516-1520 circa) si veda ora O. M. Piavento, in *Il Rinascimento*, pp. 282-290, nn. 40-45.

3 Sul polittico (1520-1525 circa) si veda ora M. Romeri, in *Il Rinascimento*, pp. 337-346, nn. 48-52.

4 Sulla data, trovata da Guido Gentile, da ultimo R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento*, p. 550, doc. 35.



1. Gaudenzio Ferrari, *Consegna delle chiavi a San Pietro*, 1542-1543
circa, Berlino, Staatliche Museen, Gemäldegalerie

Rachele Vergani

Un'ipotesi di committenza per la *Consegna delle chiavi* di Gaudenzio Ferrari

La *Consegna delle chiavi a San Pietro* è un dipinto di Gaudenzio Ferrari databile al 1542-1543 circa, eseguito su supporto ligneo di cm 222 × 151. Realizzato per la chiesa dei Santi Pietro e Paolo di Lissone, si conserva oggi a Berlino, nei depositi degli Staatliche Museen (inv. 1333).

Tra i pochi studi che riguardano l'opera, rimane fondamentale quello di Sergio Gatti del 1991.¹ Nonostante lasci in sospeso alcune questioni (come la committenza, la struttura che completava la pala, la sua sparizione a metà Settecento), ha il grande merito di riconoscere nella tavola di Berlino l'opera ricordata dai documenti ecclesiastici nella chiesa di Lissone. In particolare, Gatti ha riscoperto la provenienza brianzola del dipinto incrociando una fonte di storia locale, il *Lissonum* di don Ennio Bernasconi (1926), con una nota di Giovanni Romano nei *Casalesi del Cinquecento* (1970) e trovando ulteriori conferme alla sua ipotesi nelle visite pastorali avvenute fra la fine del Cinquecento e la metà del Settecento. Qui la storia del dipinto si interrompe, per riemergere solamente a inizio Ottocento con l'ingresso nella collezione di Edward Solly (1776-1844) e il successivo approdo al museo di Berlino.²

Dalla lettura dell'articolo di Gatti, mi sono interessata al problema della committenza. Chi, nella Lissone di metà Cinquecento, un piccolo centro del contado milanese, avrebbe potuto acquistare un dipinto del maggiore pittore rimasto sulla piazza dopo la scomparsa del Bramantino (1530) e di Luini (1532)? Tra le più influenti famiglie presenti sul territorio lissone, sicuramente c'erano i Candiani. Una lettura incrociata di più documenti mi ha permesso di individuare in Filippo Candiani (c. 1490-1564), figura ripetutamente a fianco di Gaudenzio a Milano, il probabile committente del dipinto.

Di seguito, si può vedere come Filippo corrisponda bene all'immagine della committenza milanese dell'artista già tracciata dagli studi di Rossana Sacchi:³ i principali clienti di Gaudenzio a Milano erano infatti nobiluomini accumulati da simili interessi e frequentazioni. La famiglia Gallarati, che gli aveva richiesto la decorazione della propria cappella in Sant'Angelo e per la quale il pittore aveva realizzato il *Martirio di Santa Caterina* (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 449),⁴ era coinvolta nella nuova amministrazione spagnola: il padre Giacomo era decurione del Consiglio dei Sessanta, i figli Francesco e Guido erano rispettivamente capitano cesareo e senatore.⁵ Anche i fratelli

Trivulzio, Giacomo e Gaspare, committenti degli affreschi e della pala nella cappella della Vergine in Santa Maria della Pace (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 24, 26-31, 33-35, 5678), avevano seduto all'interno del Consiglio dei Sessanta; d'altronde dovevano farsi perdonare l'adesione al partito filofrancese di pochi anni prima.⁶ Per Paolo da Cannobio, filantropo milanese e fondatore delle scuole omonime, era stato realizzato il *San Paolo nello studio* del Musée des Beaux-Arts di Lione (inv. 1957-21). Questi era fabbriciere del Duomo per porta Vercellina.⁷ La stessa deputazione, ma per porta Ticinese, era stata svolta da Paolo della Croce, l'acquirente del *San Girolamo penitente* di San Giorgio al Palazzo.⁸ Infine, i fratelli Castelletto per la commissione del *Battesimo di Cristo* in Santa Maria dei Miracoli presso San Celso.⁹ Marco Antonio, Gerolamo e Francesco erano stati membri di istituzioni civili e religiose come il Tribunale di Provvisione, il Consiglio dei Sessanta, il Monte di Pietà, la Fabbrica del Duomo e l'Ospedale Maggiore. Appare chiaro che tutte le persone con cui Gaudenzio era entrato in contatto erano vicine sia ai nuovi dominatori spagnoli che ai principali luoghi di culto cittadini. Filippo Candiani rientra perfettamente in questo gruppo omogeneo.

Nato negli anni Novanta del Quattrocento, Filippo attraversò poco più di metà del secolo successivo, morendo nel maggio del 1564.¹⁰ La sua famiglia, oltre che molto numerosa, contava membri di spicco nella Milano di metà Cinquecento. Il fratello Angelo (1494-1560) era archiatra e consigliere di Francesco II Sforza, ultimo duca di Milano, e di Margherita d'Asburgo, governatrice dei Paesi Bassi e sorella di Carlo V. Dall'imperatore aveva ottenuto rendite e riconoscimenti, tra cui il titolo comitale (21 maggio 1538).¹¹ Angelo fu anche un illustre umanista, avversario in numerose dispute intellettuali di Girolamo Cardano, il noto medico e matematico, che se ne ricorda in almeno due passi della sua autobiografia, il *De propria vita* (1575-1576).¹² Anche il figlio di Filippo, Girolamo Candiani, era una figura molto influente: un banchiere e commerciante, legato alla potente famiglia degli Affaitati di Cremona, mercanti di spezie e rare merci di provenienza orientale.¹³ Nello specifico, fu socio e amico del grande Gian Carlo Affaitati (1500-1550), con cui giunse a dividere la stessa casa. Questi, figlio del mercante cremonese Ludovico, intimo dell'imperatore Carlo V, fu a capo di un'importante società bancaria con sede ad Anversa ma ramificata su tutto il continente. Organizzò la difesa della città belga quando Francesco I, approfittando dell'assenza del nemico impegnato in Tunisia, cercò di attaccarla.¹⁴ Fu anche proprietario di grandi compagnie commerciali, di cui lasciò quote significative all'amico Candiani (sette parti su quarantasette della compagnia di Siviglia e sette parti e mezzo su quarantasette della compagnia di Valladolid).¹⁵ Infatti, all'inizio degli anni Sessanta, quando il padre lo dichiarava suo erede e gli chiedeva

di tornare a Milano per entrare in possesso di quanto gli era stato lasciato, Girolamo Candiani era ancora in Spagna.¹⁶

Filippo, residente in porta Vercellina e parrocchiano di Santa Maria Podone, era sicuramente un mercante. Con il testamento del 1561 esprimeva la volontà di lasciare la sua casa e bottega alla spezieria della confraternita di Santa Corona.¹⁷ Era, infatti, molto affezionato a questo ente caritativo, legato alla chiesa domenicana di Santa Maria delle Grazie e per il quale aveva fatto da tesoriere tra il 1540 e il 1542.¹⁸ Quest'ultima notizia conferma che Candiani sapeva fare di conto, capacità imprescindibile per chi si dedicasse al commercio. Inoltre, grazie all'intermediazione di Gian Carlo Affaitati, il nome di Filippo Candiani era stato suggerito a Cristina di Danimarca per l'assunzione dell'ufficio di tesoriere per la riscossione e l'amministrazione delle sue rendite dotali. Nel 1541 Candiani è incaricato dalla duchessa di riscuotere i tributi del feudo di Tortona, sotto la supervisione del suo luogotenente e giureconsulto Gabriele Panigarola, compito che gli è confermato nel 1545.¹⁹ Lavorerà per Cristina fino al 1558, quando il figlio Girolamo sarà nominato a sua volta procuratore della principessa.²⁰ Infine, nel 1546 Candiani è tesoriere del Comune di Milano.²¹

Filippo si impegnò molto per Milano, spinto probabilmente da ragioni di prestigio. Sullo scadere dell'anno 1533, è eletto deputato del Monte di Pietà in qualità di rappresentante di Porta Vercellina.²² La sua attività all'interno di questo ente proseguirà fino al 1551.²³ Altri due incarichi dovevano rendere Candiani molto orgoglioso. Nel 1549 era, infatti, diventato membro del Consiglio dei Sessanta,²⁴ mentre già dagli anni Trenta era deputato della Fabbriceria del Duomo per Porta Vercellina.²⁵ Negli *Annali della Fabbrica* è menzionato tra il 1535 e il 1538, tra il 1541 e il 1542, tra il 1549 e il 1552 e ancora, *post mortem*, nel 1565. Candiani svolse il suo incarico assieme a Paolo della Croce, Paolo da Cannobio e Gerolamo Castelletto, in particolare con i primi due proprio negli anni Quaranta, il momento in cui è allogata la *Consegna delle chiavi* e in cui questi personaggi sono in rapporto con Gaudenzio.

Si può aggiungere ancora che, nel testamento del 1561, Candiani istituisce dei legati a favore della Ca' Granda, di Santa Maria presso San Celso e del monastero di San Lazzaro. Così pure i fratelli Castelletto erano legati sia all'Ospedale Maggiore, sia al santuario mariano che ospita il *Battesimo di Cristo* di Gaudenzio. Anche nel monastero di San Lazzaro aveva lavorato e affrescato il nostro artista. Fino al 1798, anno della demolizione della chiesa interna, era qui visibile un affresco raffigurante la *Madonna con il Bambino tra i Santi Domenico, Paolo e Caterina da Siena*. In seguito, una simile iconografia era stata ripresa con poche modifiche da Cerano per la sua *Madonna del Rosario* (Milano, Pinacoteca di Brera, Reg. Cron. 510), destinata all'altare maggiore dell'aula pubblica della medesima chiesa.²⁶

Grazie ad alcuni documenti reperiti fra l'Archivio di Stato di Milano e la Biblioteca Ambrosiana, è stato possibile ricostruire che Filippo era anche un lissonese. In un censimento del 1530, che aveva la finalità di rilevare il numero di buoi e di altri bovini posseduti dai rurali, compare per la prima volta il nome di Filippo.²⁷ Anche nella *Descriptio de la terra de Dexio capo de plebe de le bocche et blave* del 13 gennaio 1546 si trovano riferimenti alla casa dei Candiani.²⁸ In particolare, è menzionato Angelo, fratello di Filippo. Ancora oggi in centro al paese (via Paradiso 2) esiste l'antica dimora dei Candiani, giunta fino a noi nel suo abito tardoseicentesco.²⁹ Inoltre, facendo una rapida incursione nelle carte del notaio Giovanni Ambrogio Spanzotta,³⁰ cognato di Filippo, abbiamo potuto riscontrare una quantità notevole di strumenti notarili riguardanti terre acquistate in Lissone dai fratelli Candiani.³¹

Tre documenti hanno aiutato a focalizzare l'interesse di Filippo Candiani nei confronti di questo borgo. Il primo è una lettera indirizzata dal mercante a Carlo Borromeo il 12 maggio 1561.³² Assieme ad altri gentiluomini lissonesi, Filippo si lamentava delle inadempienze del nuovo parroco don Andrea Amadeo, il quale non era intenzionato a raggiungere la chiesa vacante di Lissone. Rilevanti sono anche i testamenti redatti nei primissimi anni Sessanta del Cinquecento. Candiani dichiara le sue ultime volontà davanti a due notai differenti: a Camillo Sormani nel 1561 e a Bartolomeo Cerri nel 1564.³³ In entrambi gli atti è istituita una dote molto consistente per le povere e meritevoli *nubendae* lissonesi e sono dispensate ingenti somme per le chiese del posto: nel testamento del 1561 sono cinquanta lire imperiali per San Pietro, la parrocchiale in cui si trovava la *Consegna delle chiavi*; in quello del 1564 sono cinquanta lire imperiali per la chiesa di San Rocco.

Candiani ebbe numerosi rapporti con artisti, tra cui Gaudenzio. In quanto deputato della Fabbriceria del Duomo, è probabile che abbia conosciuto, perché presenti alle riunioni della fabbrica negli anni del suo incarico, gli architetti Cristoforo Lombardo, Antonio da Lonate e Vincenzo Seregini; l'architetto, pittore e teorico Cesare Cesariano; lo scultore Agostino Busti detto il Bambaia; i pittori Giampietrino, Biagio e Giuseppe Arcimboldi.

Si occupò in prima persona della questione della soppressione della chiesa di Santa Tecla e del rinnovamento della piazza del Duomo, all'interno del più vasto progetto urbanistico di Ferrante Gonzaga. Negli *Annali della Fabbrica del Duomo* si trova un atto del 6 giugno 1549, intitolato «ordinamento della piazza», che dà conto dell'impegno di Filippo Candiani:

Audito magnifico domino Philippo Candiano, ex reverendis et magnificis dom[inis] praefectis venerandae fabricae templi maximi Mediolani, dicente illustrissimum et excellentissimum dominum dom[inorum] Ferdinandum Gonzagam, caesareum locumtenentem in Statu Mediolani, magno teneri desiderio videndi plateam praedicti templi his modo et forma aptatam...³⁴

In epoca medievale, piazza del Duomo era occupata da due chiese, intervallate dal battistero di San Giovanni alle fonti: la basilica di Santa Maria Maggiore, progressivamente inglobata nell'attuale Duomo con l'apertura del grande cantiere gotico nel 1386, e Santa Tecla. Questa, ricostruita in forma romanica dopo gli incendi dell'XI secolo, era stata abbattuta nel 1461 al fine di aumentare lo spazio libero davanti a Santa Maria Maggiore. I canonici di Santa Tecla, rimasti senza la loro chiesa, avevano fatto richiesta per ottenerne una seconda, che fu effettivamente fondata nella zona nord della piazza nel 1481. Il progetto, tuttavia, non fu mai portato a compimento e ciò che rimaneva della piccola chiesa a pianta circolare fu definitivamente abbattuto da Ferrante Gonzaga nel 1548.³⁵ Quest'ultimo, governatore dal 1546 al 1554, aveva sostenuto numerosi interventi per la monumentalizzazione dell'aspetto della città di Milano: dalle nuove mura, che andavano ad abbracciare ampie porzioni di borghi periferici, all'apertura di strade, come quella che collegava Porta Comasina con Porta Orientale, fino al rimodellamento di piazza del Duomo. Per farle spazio, Ferrante aveva stabilito che fosse abbattuta Santa Tecla, e che fossero sgomberate botteghe e strutture provvisorie per il mercato, nonché allineati i prospetti degli edifici che la circondavano. In questo modo era stato possibile creare una vera e propria cornice per la principale piazza cittadina, giusto in tempo per l'ingresso trionfale di Filippo II nel 1548.³⁶

Nel 1558 i soldi che occorreano per il pagamento degli affreschi eseguiti da Giuseppe Arcimboldi e da Giuseppe Meda nel transetto destro del Duomo di Monza sono depositati a Candiani.³⁷ Il saldo è corrisposto sempre da lui l'anno successivo.³⁸ Probabilmente Filippo Candiani e Arcimboldi si erano già conosciuti all'inizio degli anni Cinquanta, quando al pittore e a suo padre Biagio era stata affidata la progettazione delle nuove vetrate del Duomo (parte della vetrata 3, con *Storie dell'Antico Testamento*, e la vetrata 14, con le *Storie di Santa Caterina d'Alessandria*).³⁹ Avrebbero potuto incontrarsi anche in un'altra occasione, quando a Giuseppe Arcimboldi era stato richiesto di ridipingere e dorare l'ancona dell'*Incoronazione di spine* di Tiziano (Parigi, Musée du Louvre, inv. 748) nella cappella di Santa Corona di Santa Maria delle Grazie, nel 1554.⁴⁰

I rapporti fra Filippo e Gaudenzio sono documentati a partire dal 1537, quando entrambi siedono alla riunione del 21 marzo della Fabbriceria del Duomo per la realizzazione della porta verso Compedo, alla testa del transetto sinistro e rivolta verso settentrione.⁴¹ La discussione, a cui avevano preso parte anche il vescovo Paolo Giovio e il Bambaia, verteva sul numero di porte da realizzare e si concludeva con la decisione di edificarne una sola.⁴² Anni dopo, il toscano Silvio Cosini e il Bambaia finivano di scolpire le storie della Vergine per il portale (il *Matrimonio* per Cosini, la *Natività* e la *Presentazione al Tempio* per Bambaia), a cui si dovevano aggiungere anche *Episodi della vita di Cristo*, *Sibille* e *Profeti*.⁴³

Qualche anno dopo, a partire dal 1540 e fino al 1542, Filippo e Gaudenzio sono costantemente in contatto. Nei registri di Santa Corona sono conservate memorie di pagamenti effettuati da Candiani, tesoriere della confraternita, e destinati al pittore valesiano per gli affreschi raffiguranti l'*Ecce Homo*, la *Flagellazione*, la *Crocifissione* e gli *Angeli con i simboli della Passione* dell'omonima cappella della navata destra di Santa Maria delle Grazie. Sempre qui sarà collocata l'*Incoronazione di spine* di Tiziano, arrivata a Milano nel 1543. Il primo di questi documenti risale al 29 aprile 1540 e parla di un acconto di 15 scudi dato al pittore dallo stesso Filippo.⁴⁴ Per tutta l'estate, stagione adatta per dipingere a fresco, Gaudenzio riceve le somme a lui dovute dalla confraternita; i pagamenti sono datati al 3 giugno, al 29 luglio, al 24 agosto e riportano il nome del tesoriere Candiani.⁴⁵ La sequenza si interrompe per qualche mese per riprendere nel 1541: il 30 maggio Gaudenzio è ripagato delle sue fatiche con 10 scudi, mentre il 17 ottobre gliene sono consegnati 12.⁴⁶ Ancora un'interruzione nei compensi segnala l'andamento discontinuo e stagionale dei lavori, che ricominciano la primavera successiva. Gli ultimissimi pagamenti sono del 14 aprile, 12 maggio e 7 ottobre 1542 e sono tutti corrisposti da Candiani.

Negli anni in cui Candiani teneva in ordine i conti della confraternita di Santa Corona, quest'ultima allogava a Tiziano la pala dell'*Incoronazione di spine*. Fu proprio Filippo a gestire i pagamenti e non si può escludere che in quell'occasione abbia potuto conoscere il maestro veneto di persona.⁴⁷

Un'altra delle imprese gaudenziane in cui è implicato Filippo Candiani è il gonfalone di Milano. Per quest'opera dalla forte valenza politica e simbolica, sotto la cui figura di Sant'Ambrogio avrebbe dovuto riunirsi la cittadinanza milanese, Gaudenzio realizza il cartone preparatorio, mentre il ricamo è eseguito da Gerolamo Delfinone.⁴⁸ Tre documenti interessano in particolar modo perché attestano non solo la conoscenza fra Candiani e il pittore, ma anche la loro vicinanza in momenti in cui sono istituite importanti commesse per il valesiano. Il 21 agosto 1544 il tesoriere della Comunità di Milano Girolamo Litta è incaricato dal vicario di Provvisione Giovanni Battista Rainoldi e da alcuni ufficiali, fra cui Filippo Candiani, di pagare a Gaudenzio 10 scudi d'oro per il cartone destinato al gonfalone.⁴⁹ Il 13 settembre ancora un altro compito per il Litta: bisogna retribuire con 317 lire imperiali e 16 soldi Tommaso Rotula per la vendita di alcune stoffe da cucire (26 braccia di tabì cremisi, 32 braccia e mezza di tabì celeste e 1 oncia di seta cremisi).⁵⁰ Anche in questo caso, all'interno della lista degli ufficiali presenti all'atto, compare il nome del Candiani.⁵¹ Filippo è sempre ricordato come ufficiale nel documento del 29 novembre 1544, quando sono corrisposti a Gaudenzio altri 20 scudi d'oro per il cartone.⁵² Questo lavoro non sarà portato a compimento dal pittore, morto di lì a poco nel 1546, ma rimarrà nella sua casa assieme ad altre opere non finite sulle quali farà valere i

propri diritti l'allievo Giovanni Battista della Cerva.⁵³ Infine, fu proprio Filippo Candiani a pagare a Delfinone quanto gli spettava per il completamento del vessillo di Milano.⁵⁴

Interessano in particolar modo alcuni documenti che raccontano come fosse stato raccolto il denaro per la «fabrica» del gonfalone.⁵⁵ Siamo nell'estate del 1546:⁵⁶ al tesoriere della città, Candiani, sono consegnati per mano di Giovanni Antonio Spanzotta, cancelliere e probabilmente parente di quel Giovanni Ambrogio che era cognato e notaio di fiducia del nostro, dei denari devoluti dai paratici di Milano. Ogni corporazione cittadina partecipa alla raccolta fondi ed è in seguito lo stesso Filippo a recapitare i soldi a Delfinone. Candiani concludeva probabilmente quanto era stato concordato con Gaudenzio, scomparso pochi mesi prima.

In conclusione, Filippo Candiani corrisponde bene all'*identikit* che avevamo cercato di tracciare all'inizio di questo articolo, riallacciandoci agli studi di Rossana Sacchi sui committenti milanesi di Gaudenzio. È un uomo sicuramente facoltoso, ben inserito nei principali centri di potere della città, dai molteplici legami con le personalità più eminenti e con gli artisti di quegli anni, conoscente di Gaudenzio e di alcuni dei suoi committenti, inoltre con interessi forti nei confronti di Lissone.

Desideravo trovare il documento fondamentale, cioè il contratto di allogazione del dipinto, ma purtroppo il fondo notarile dell'archivio di Stato di Milano non è stato così generoso. Tuttavia le informazioni raccolte attorno alla figura di Filippo Candiani consentono di indicarlo come il probabile committente della *Consegna delle chiavi a San Pietro*.

Questo lavoro nasce come tesi di laurea triennale (R. Vergani, *La Consegnà delle chiavi di Gaudenzio Ferrari. Uno studio sulla committenza*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2018-2019, relatore G. Agosti). Desidero ringraziare ancora una volta il prof. Giovanni Agosti, per l'indirizzo, il sostegno e l'esperienza formativa che questa ricerca mi ha permesso di compiere. Un sincero ringraziamento anche a Rossana Sacchi, Silvano Lissoni, Maurizio Parma, Lorenzo Colombo, Carlo Vergani, Agostino Allegri e Luca Salaorni.

1 S. Gatti, *Un dipinto di Gaudenzio Ferrari già in Brianza e ora a Berlino*, in «Arte Lombarda», 96-97, 1991, pp. 161-164.

2 La scheda del dipinto è contenuta in: *Gemäldegalerie Berlin. Gesamtverzeichnis*, II, Berlin, Staatliche Museen zu Berlin, Preussischer Kulturbesitz, 1996, p. 47. Per ulteriori notizie sulla collezione Solly: M. Dietl, *The Picture Gallery of Berlin: the Formation of the Solly Collection*, in *Giovanni Morelli e la cultura dei conoscitori*, atti del convegno, a cura di G. Agosti, M. E. Manca, M. Panzeri, I, Bergamo, Lubrina-LEB, 1993, pp. 49-59.

3 Gli scritti gaudenziani della studiosa sono riuniti in R. Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015.

4 F. M. Ferro, in *Pinacoteca di Brera. Scuole lombarda, ligure e piemontese 1535-1796*, Milano, Electa, 1989, pp. 48-49, n. 22.

5 R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, pp. 33-37.

6 *Ibi*, pp. 48-52; A. Allegri, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, pp. 500-515, nn. 99-107.

7 Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano*, pp. 37-43; I. Sozzi, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, pp. 516-520, n. 108.

8 Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano*, pp. 43-48; M. Flamini, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, pp. 521-525, n. 109.

9 La commissione è stata individuata per la prima volta da F. M. Giani, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, pp. 474-478, n. 88.

10 P. Canetta, *Storia del Pio Istituto di S. Corona in Milano*, Milano, Tipografia L. F. Cogliati, 1883, p. 43.

11 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 all'anno 1816*, a cura di F. Longhena, Milano, tipografo Placido Maria Visaj, 1831, pp. 132-138; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, III, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890, pp. 49-50, n. 62. Angelo era fratello di Filippo, come risulta dal testamento del nostro del 1561 (Archivio di Stato di Milano, d'ora in poi ASMi, Notarile, busta 12815, notaio Camillo Sormani, 12 aprile 1561) e dall'albero genealogico della famiglia tracciato da Giovanni Sitoni Di Scozia (ASMi, G. Sitoni Di Scozia, *Theatrum genealogicum*, 1705, famiglia Candiani). Aggiungo che Angelo aveva dettato testamento già un anno prima della morte, nel 1559. Il documento è segnalato in: ASMi, Notarile, Rubriche, busta 1541, notaio Bartolomeo Cerri, 12 ottobre 1559.

12 G. Cardano, *Il libro della mia vita* [1575-1576], Milano, Luni Editrice, 2014, pp. 45-46, 171. Per inquadrare meglio l'attività di umanista di Angelo: G. Borsieri, *Il supplemento della nobiltà di Milano*, Milano, tipografo Giovanni Battista Bidelli, 1619, p. 44. Ricorda, infatti, che Angelo aveva scritto alcuni trattati scientifici e che possedeva una cospicua raccolta di «medaglie» greche e latine.

13 Gli Affaitati furono un'importante famiglia cremonese impegnata nel commercio e in attività bancarie a livello internazionale. Erano presenti ad Anversa, Genova, Siviglia, Lisbona e Roma: a cura di G. Vigo, *Il volto economico della città, in Storia di Cremona. Letà degli Asburgo di Spagna (1535-1707)*, a cura di G. Politi, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2006, p. 229. Per la storia dell'arte è bene ricordare

la cappella di famiglia nel Duomo di Cremona, abbellita, in anni precedenti a quelli di cui qui si discute, da un'ancona dipinta a quattro mani da Luca della Corna e Tommaso Aleni (M. Marubbi, *Pittori, opere e committenze dall'apogeo dell'età viscontea alla fine della signoria sforzesca*, in *Storia di Cremona. Il Quattrocento. Cremona nel Ducato di Milano (1395-1535)*, a cura di G. Chittolini, Azzano San Paolo, Bolis Edizioni, 2008, p. 331), oggi dispersa, e il loro palazzo cittadino che oggi ospita la Pinacoteca e la Biblioteca Civica di Cremona, in uno stile architettonico attento alla lezione di Giulio Romano a Mantova e alle prescrizioni del trattato serliano (G. Jean, *Eleganza pubblica e comodità privata*, in *Storia di Cremona*, p. 112). Per la storia del palazzo: L. Bellingeri, *Un percorso settecentesco: vicende storiche dell'appartamento meridionale. In Le stanze dei Magio. L'appartamento meridionale di Palazzo Affaitati ed il suo arredo*, a cura di M. Tanzi, Cremona, Edizioni Linograf, 1997, pp. 19-20.

14 G. Barbieri, *Banchieri lombardi e internazionali amministrano le rendite di Cristierna di Danimarca, l'ultima duchessa di Milano*, in *Origini del capitalismo lombardo. Studi e documenti sull'economia milanese del periodo ducale*, Milano, Multa Paucis, 1961, pp. 450-452.

15 H. Kellenbenz, *I Borromeo e le casate mercantili milanesi*, in *San Carlo e il suo tempo*, atti del convegno, II, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1984, pp. 826-827.

16 ASMi, Notarile, busta 12815, notaio Camillo Sormani, 12 aprile 1561.

17 *Ibidem*.

18 Per la storia del luogo pio si può partire da: A. Allegri, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 98-102, n. 13. I mastri di quegli anni, conservati all'Archivio di Stato di Milano, sono tutti vergati da Filippo. Lo studio d'apertura su questi materiali è: M. T. Binaghi Olivari, *Partita doppia milanese per Tiziano*, in «Venezia Arti», 8, 1994, pp. 37-46. Candiani entrò in rapporti con la bella e potente chiesa milanese nel 1532, quando divenne titolare della cappella dedicata a Santa Maria Maddalena. Come si ricava da S. Aldeni, *Il «Libellus Sepulchrorum» e il piano progettuale di S. Maria delle Grazie*, in «Arte Lombarda», 67, 1983, p. 81, la cappella fu contesa dalle famiglie Cagnola e De Capitani. Ai due contendenti se ne era aggiunto un terzo, Filippo Candiani, per via del matrimonio di sua sorella Cecilia con un membro della famiglia De Capitani. Alla sorella Filippo dedicò una lapide, posta in questo luogo nel 1524 e ora scomparsa. Nonostante Candiani avesse espresso il desiderio di essere sepolto nella cappella di Santa Corona, la sua salma e quelle dei suoi discendenti furono deposte in quella di Santa Maria Maddalena (ASMi, Notarile, busta 11694, notaio Bartolomeo Cerri, 9 marzo 1564). Dal 1502, infatti, i confratelli avevano ottenuto il permesso di farsi inumare all'interno delle Grazie. L'altare della primitiva cappella destinata a questa funzione, che si trovava all'altezza della settima campata della navatella di destra, era abbellito dalla pala dell'*Incoronazione di spine* di Zenale, datata 1502 e oggi in collezione Borromeo (C. Quattrini, *Il luogo pio di Santa Corona e gli artisti nei primi decenni del Cinquecento*, in *Il convento di Santa Maria delle Grazie a Milano. Una storia dalla fondazione a metà del Cinquecento*, atti del convegno, a cura di S. Buganza, M. Rainini, Firenze, Nerbini, 2016, p. 446); per il punto sugli studi riguardanti l'opera: S. Buganza, in *Capolavori da scoprire. La collezione Borromeo*, catalogo della mostra, a cura di M. Natale, Genève-Milano, Skira, 2006, pp. 124-129, n. 8.

19 Barbieri, *Banchieri lombardi e internazionali*, p. 450. Nel 1534 la principessa danese era convolata a nozze con l'ultimo Sforza, Francesco II, e da lui aveva ricevuto in dote il feudo di Tortona. Alla morte del marito era rientrata a Bruxelles e da qui aveva continuato a richiedere, tramite uomini scelti e fidati, le tasse a lei dovute dalle sue signorie.

20 *Ibi*, p. 456.

21 R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio* [2015], in *Gaudenzio a Milano*, p. 163, nota 134.

22 *Il Monte di pietà di Milano. Libro giornale (1506-1535) e ordinazioni capitolarie (1497-1580)*, Milano, Banca del Monte di Milano, 1973, p. 211.

23 *Ibi*, p. 225.

- 24 F. Arese, *Elenchi dei Magistrati patrizi di Milano dal 1536 al 1796*, in «Archivio Storico Lombardo», s. VIII, VII, 1957, p. 154. Per l'ammissione fra i sessanta decurioni occorre avere più di 35 anni, fare parte del patriziato e non avere cause pendenti con la città. Questi requisiti permettono di affermare che Candiani, nonostante i suoi inizi all'interno del mondo della mercanzia, fosse ormai compreso fra i ranghi della nobiltà di toga.
- 25 Si veda in *Annali della Fabbrica del Duomo di Milano, dall'origine fino al presente*, III, Milano, G. Brigola, 1880, pp. 258-267, 274-283, 307-321; IV, Milano, G. Brigola, 1881, pp. 1-11; *Appendice II*, Milano, E. Reggiani, 1885, pp. 100-110.
- 26 G. Agosti, *Gaudenzio, per adesso, in Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, p. 51. La bibliografia aggiornata per l'opera in: 1667. *Matvasia a Milano*, in «Concorso. Arti e Lettere», X, 2017, pp. 7, 37.
- 27 ASMi, Censo, Parte Antica, busta 1105, 14 settembre 1530.
- 28 ASMi, Censo, Parte Antica, busta 1105, 13 gennaio 1546.
- 29 Notizie riguardo a questa villa si possono leggere in: E. Bernasconi, *Lissonum. Notizie storiche di Lissone*, Monza, Tipografia Sociale Monzese, 1926, p. 78, nota 4; S. Lissoni, *La Villa Baldironi-Reati ed i suoi affreschi*, in «I Quaderni della Brianza», CXL, 2002, pp. 92-93.
- 30 *Schede Vesme. L'arte in Piemonte dal XVI al XVIII secolo*, IV, Torino, Società Piemontese di Archeologia e Belle Arti, 1982, p. 1598. Vesme si domanda se Vincenzo Spanzotti, padre domenicano grazie al quale furono avviati i lavori per gli armadi in legno della sagrestia di Santa Maria delle Grazie nel 1498, e Pietro Martino Spanzotti, cancelliere delle fortificazioni di Milano a inizio Cinquecento, non fossero parenti del pittore Martino Spanzotti. Il notaio Giovanni Ambrogio è ricordato come figlio di Pietro Martino e come ambasciatore presso Filippo II della città di Milano nel 1560.
- 31 ASMi, Notarile, Rubriche, busta 4545, notaio Giovanni Ambrogio Spanzotta.
- 32 Milano, Biblioteca Ambrosiana, cod. F 101 inf., cc. 110r-111v, n. 53.
- 33 ASMi, Notarile, busta 12815, notaio Camillo Sormani, 12 aprile 1561; ASMi, Notarile, busta 11694, notaio Bartolomeo Cerri, 9 marzo 1564.
- 34 *Annali della Fabbrica*, III, p. 314; si legga anche in *Appendice II*, pp. 100-110.
- 35 A. Grossi, *Santa Tecla nel tardo medioevo. La grande basilica milanese, il Paradisus, i mercati*, Trucazzano, Edizioni ET, 1997, pp. 109-131; A. Ballarin, *Le due versioni della Vergine delle Rocce. Con una nota sul Ritratto di Cecilia Gallerani ed una sugli studi di testa e di mani per il Cenacolo [1996-2000]*, in *Leonardo a Milano. Problemi di leonardismo milanese tra Quattrocento e Cinquecento*. Giovanni Antonio Boltraffio prima della pala Casio, I, Verona, Edizioni dell'Aurora, 2010, pp. 138-142. È molto interessante anche la vicenda della demolizione del battistero di San Giovanni, avvenuta sotto Azzone Visconti nel XIV secolo. Probabilmente il valore simbolico del fonte battesimale fu riassorbito all'interno della chiesa di San Gottardo in corte, costruita sempre da Azzone nel 1336, detta anche «ad fontes» e dalla pianta ottagonale. Ballarin ipotizza che la prima versione della *Vergine delle Rocce* di Leonardo (Parigi, Musée du Louvre, inv. 777) sia stata concepita per l'altare di questo luogo, dedicato alla Vergine Maria. L'iconografia, tipicamente toscana, allude infatti al tema battesimale.
- 36 N. Soldini, *Nec spe nec metu. La Gonzaga: architettura e corte nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki, 2007, pp. 252-280. Aggiungo un appunto sugli ingressi trionfali in città: i tre più importanti avvenuti nel XVI secolo sono quelli di Cristina di Danimarca nel 1534, di Carlo V nel 1541 e di Filippo II nel 1548. Agli apparati trionfali e alla regia di queste celebrazioni lavorarono, rispettivamente, Cristoforo Lombardo, Giulio Romano e Domenico Giunti. Per approfondire i percorsi dei cortei per le vie di Milano e l'iconografia delle immagini dipinte sugli apparati effimeri: S. Leydi, *I Trionfi dell'«Acquila imperialissima». Note sugli apparati innalzati a Milano per gli ingressi trionfali di Cristina di Danimarca duchessa di Milano, Carlo V imperatore e Filippo principe di Spagna*, in

- «Schifanoia», 9, 1990, pp. 9-55; S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki Editore, 1999.
- 37 S. Leydi, *Regesto dei documenti relativi al periodo milanese*, in *Arcimboldo (1526-1593)*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Genève-Milano, Skira, 2008, p. 300 (10 dicembre 1558). Per il punto su questa impresa: A. Allegri, *L'attività pittorica di Giuseppe Meda*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, Facoltà di Studi Umanistici, a.a. 2016-2017 (relatore G. Agosti), pp. 12-36.
- 38 Leydi, *Regesto*, p. 300 (5 maggio 1559).
- 39 G. Bora, *La cultura figurativa a Milano, 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano. La cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra, Milano, Electa, 1977, p. 52; S. Buganza, *San Carlo e l'antico Duomo. Il cantiere vetrario*, in «Nuovi annali. Veneranda Fabbrica del Duomo di Milano», II, 2011, pp. 155-182. In *Annali della Fabbrica*, III, p. 321, si trova il documento, datato 31 dicembre 1550, che certifica il pagamento destinato a Biagio Arcimboldi per 34 «quadri», ovvero modelli pittorici per le vetrate realizzate da Corrado da Colonia. Anche nel 1551 e 1552 Giuseppe e Biagio ricevono il loro salario annuale (*Annali della Fabbrica*, IV, pp. 7, 11).
- 40 S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi*, in *Arcimboldo (1526-1593)*, p. 40.
- 41 *Annali della Fabbrica*, III, pp. 263-264.
- 42 *Ibidem*.
- 43 G. Agosti, *Bambaia e il classicismo lombardo*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1990, pp. 182-184.
- 44 R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, p. 574, doc. 196.
- 45 *Ibi*, p. 574, docc. 197, 199-200.
- 46 *Ibi*, p. 575, docc. 208, 213.
- 47 I rapporti di Tiziano con Milano sono testimoniati anche dalla realizzazione dell'*Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, oggi al Prado di Madrid (inv. 417), e dal *Ritratto di Gian Giacomo Medici*, della Pinacoteca Ambrosiana (inv. 204). I documenti ricordano inoltre il pittore a Milano nel 1540 per la concessione di un beneficio al figlio Pomponio, nel 1541 per l'ingresso in città di Carlo V e per la consegna dell'*Allocuzione* al suo prestigioso committente, nel 1548 per l'entrata trionfale di Filippo II diretto verso le Fiandre. Per Tiziano a Milano: G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 122-131.
- 48 R. Sacchi, *Intorno al gonfalone di Sant'Ambrogio del Comune di Milano*, in *Ambrogio. L'immagine e il volto. Arte dal XIV al XVII secolo*, catalogo della mostra, a cura di P. Biscottini, L. Crivelli, S. Zuffi, Venezia, Marsilio Editori, 1998, pp. 140-143.
- 49 Cara, *Regesto dei documenti*, p. 579, doc. 250.
- 50 Per il profilo biografico di Tommaso Rotula: F. M. Giani, *Il cantiere decorativo del deambulatorio del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso a Milano*, tesi di dottorato, Università degli Studi di Milano, Dottorato di ricerca in Scienze dei Beni Culturali e Ambientali, a.a. 2014-2015 (relatore G. Agosti), pp. 247-248.
- 51 *Ibi*, doc. 252.
- 52 *Ibi*, doc. 254.
- 53 Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, p. 163.
- 54 *Ibi*, p. 163, nota 134.
- 55 Archivio Storico Civico di Milano, Località milanesi, busta 309, *Ordinazioni, conti e mandati*.
- 56 I documenti sono datati al 16, 17 e 23 luglio e al 25 e 28 agosto del 1546.



1. Bottega di Gaudenzio Ferrari e pittore lombardo, *Angeli reggicortina, San Tommaso d'Aquino in preghiera con una donna e un bambino e putti dolenti ai lati di un'epigrafe*, Milano, Santa Maria delle Grazie, sagrestia bramantesca

Dafne Riva

Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca di Santa Maria delle Grazie a Milano

L'intento di questa ricerca è analizzare l'affresco che si trova sulla parete di fondo a destra della sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano (fig. 1). L'indagine tenta di fare il punto sulla distinzione, all'interno di quest'opera, di due campagne decorative, differenti per cronologia e committenza, e in particolar modo sulla più antica, voluta da Alfonso d'Avalos e affidata con ogni probabilità a Gaudenzio Ferrari, l'unico contatto a oggi conosciuto tra il governatore e il pittore valsesiano.

Il progetto della sagrestia è tradizionalmente attribuito a Bramante. Si tratta di uno spazio rettangolare coperto da una volta a botte unghiata, raccordata nelle due testate da volte a ombrello. Sopra l'alta trabeazione su cui s'impone la volta si aprono quattro grandi oculi sui lati lunghi, uno soltanto su quelli corti. Sul lato corto settentrionale s'innesta un'absidiola semicircolare coperta da un semicatino.¹

Gli armadi e i sovrastanti dossali presenti sui due lati lunghi sono stati realizzati per custodire i preziosi arredi donati al convento da Ludovico il Moro. Nel 1498 sono stati portati a termine i mobili del lato sinistro mentre nel 1503 sono iniziati quelli del lato destro.² Le pitture che decorano i dossali rappresentano ventuno scene tratte dall'Antico Testamento (sul lato destro) e quattordici tratte dal Nuovo Testamento (sul lato sinistro).

La decorazione della volta è invece composta da un complesso gioco di nodi e corde, che si staglia su un fondo azzurro costellato di stelle dorate, completata intorno agli spigoli delle volte da un fascio di funi annodate color oro, così come nelle volte delle testate e nelle lunette.³ La decorazione richiama quella leonardesca della sala delle Asse nel Castello Sforzesco.⁴

Sulle pareti della sagrestia sono collocati quattordici quadri di formato rettangolare. Insieme a uno oggi spostato nel convento della chiesa, che rappresenta l'*Ascensione di Gesù*, compongono i quindici *Misteri del Rosario*. La serie, che – come mi suggerisce Giovanni Agosti – è stata concepita nei primi decenni del Seicento, risulta, almeno in buona parte, composta da copie o derivazioni di opere di contesto milanese.⁵

Nell'intradosso dell'arco e nelle vele del catino absidale sono rappresentati degli *Angeli*, mentre sulle pareti dell'abside stesso figurano due storie di San Giacomo: l'*Apparizione della Vergine* e il *Martirio del Santo*. Gli affreschi sono

di Giovanni Stefano Danedi, detto il Montalto (1612-1690).⁶ Ai lati si trovano due medaglioni marmorei di ambito lombardo della fine del Quattrocento che riproducono a mezzo busto Ludovico il Moro e suo nipote Gian Galeazzo, entrambi a mani giunte e volti verso l'altare. Oggi sull'altare della sagrestia si trova una copia della quattrocentesca *Madonna delle Grazie* eseguita da Melchiorre Gherardini (1607-1668) e acquistata dai padri domenicani sul mercato antiquario nel 1955.⁷

Sulla parete di fondo, infine, si scorgono due affreschi: quello a sinistra, di cui si ignora l'autore, è uno *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra San Luigi di Francia e Santa Caterina da Siena* che riporta la data 1580 in caratteri romani ai piedi del trono della Vergine.⁸

Sul fianco destro invece si vede l'affresco oggetto di questa ricerca. Nella sua struttura coesistono, sovrapposte, due differenti composizioni. Alla prima appartengono i due angeli laterali che scostano un tendaggio rosso e sembrano introdurre l'osservatore all'episodio centrale: quello di sinistra porta una tunica color azzurro chiaro e solleva la tenda con la mano sinistra mentre rivolge lo sguardo verso la scena al centro; quello di destra invece è vestito di verde scuro con sotto-maniche blu, scosta il drappo con la mano sinistra in alto e con la destra in basso. Si nota una certa qualità nel disegno e nella resa del drappaggio. Al di sotto di una fascia modanata è collocata un'epigrafe latina dipinta con, ai lati, due putti nudi stanti di cui, nonostante il precario stato di conservazione, si percepisce la qualità.

L'episodio centrale, incorniciato dagli angeli reggicortina, rappresenta di profilo San Tommaso d'Aquino, riconoscibile per la veste dell'ordine e la stella dorata sul petto. È inginocchiato davanti a un altare insieme con una donna e un bambino, anch'essi a terra, più indietro, con le mani giunte. I personaggi si trovano in un ambiente chiuso; sul fondo sono presenti due finestre attraverso le quali si vede un paesaggio roccioso in cui, a destra, un Santo domenicano in preghiera dentro una grotta è intento a scacciare il demonio. Questa porzione d'affresco è con ogni probabilità successiva alla cornice con gli angeli reggicortina e i putti. Come si vede dalle fotografie, infatti, esiste uno stacco netto tra l'episodio centrale e il resto: il bordo dell'intonaco su cui sono affrescati i personaggi in preghiera è decisamente in rilievo rispetto allo strato degli angeli e dei tendaggi. È verosimile pensare che la raffigurazione oggi al centro abbia coperto una precedente immagine.

Il primo a interessarsi all'affresco è Diego Sant'Ambrogio (1845-1920) che nel 1908 ha dato alle stampe, a breve distanza di tempo, due articoli pubblicati rispettivamente su «L'Osservatore Cattolico» dell'8 agosto e su «Arte e Storia» in ottobre; l'interesse dello studioso si manifesta in quell'anno perché, come lui stesso scrive, l'affresco era tornato a essere visibile in seguito a lavori di restauro eseguiti da Luca Beltrami, tra il 1891 e il 1906, in tutto il complesso domenicano.⁹

Il primo contributo, intitolato *L'iscrizione Davalos nella Sagrestia leonardesca di S. M. delle Grazie e due putti ascrivibili a Gaudenzio Ferrari*, non è mai stato recuperato alla storia degli studi. Il testo è stato pubblicato infatti in un momento particolare della rivista «L'Osservatore Cattolico»: nel dicembre del 1907 questa si era fusa con «La Lega Lombarda» e insieme diedero vita all'«Unione». Tuttavia, non era noto che, per mantenere il nome, «L'Osservatore Cattolico» avesse continuato una pubblicazione sporadica e a tiratura limitata fino al 1915, ed è così che è stato possibile ritrovare questo testo.¹⁰

Nel 1926 l'affresco è riprodotto per la prima volta a stampa in un volume di Mario Salmi,¹¹ ma è soltanto nel 1983 che Giulio Bora riprende le argomentazioni di Sant'Ambrogio, esprimendosi a favore dell'attribuzione a Gaudenzio Ferrari. In particolare, ritiene che siano «gli angeli della zona superiore che denunciano più chiaramente i modi dell'artista nell'inconfondibile cadenza delle figure ritmate dall'incrocio, torsione e inclinazione delle membra e nell'estrema sottigliezza e leggerezza delle capigliature e dei panneggi, non lontane da quelle degli angeli affrescati nella cupola di Saronno».¹² Pochi anni dopo, nel 1986, Germano Mulazzani ripropone una fotografia dell'affresco, questa volta in bianco e nero, e conferma l'attribuzione a Gaudenzio, citando Sant'Ambrogio e Bora.¹³

Di lì a poco, nel 1989, Rossana Sacchi nomina l'affresco ma con un'attribuzione alla bottega gaudenziana, facendo di nuovo riferimento agli scritti di Sant'Ambrogio e Bora.¹⁴ Giovanni Agosti, infine, nel 2018, pone nuovamente l'attenzione sugli «Angeli affrescati nella sagrestia di Santa Maria delle Grazie», nell'introduzione al catalogo della mostra *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, rilanciando la necessità di uno studio più approfondito sulla questione.¹⁵

Tornando all'articolo di Sant'Ambrogio del 1908, l'autore trascrive per intero l'epigrafe nel registro inferiore dell'affresco, oggi purtroppo molto danneggiata,¹⁶ di cui si propone di seguito una versione rivista:

ALVISIV(M) CVEVA VIRVM FORTISS(IMVM) ILL(VSTRE) HISPANIARVM | [F]AMILIA
ORIVNDVM CVIVS VIRTVTI ET FIDEI NON TANTV(M) | HISPANVM PEDITATVM IN
PANNONIA ADVERSVS | TVRCAS SED SE IPSVM ET POSTEA CAESAR COMISIT | DVM AD
SECVNDAM AFRICAE EXPEDITIONEM | PROPERANTEM D(OMI)N(V)M SEQVERETVR
IMMATVRA | MORTE HIC EREPTVM POSTQ(VAM) VIVENTI | ALIVD OFFICIVM PRAESTARE
NON POTVIT | ALPHONSVS DAVALVS POSTREMIS | PROSEQVTVS EST HONORIBVS | MDXLI.

Una traduzione potrebbe quindi essere:

Alfonso d'Avalos, poiché non poté prestargli altro tributo quand'era in vita, ha salutato con gli onori funebri Luis de la Cueva, uomo valorosissimo, discendente da un'illustre famiglia di Spagna, a cui, per il coraggio e la lealtà, l'imperatore affidò non soltanto la fanteria spagnola in Pannonia contro le truppe turche ma poi anche sé stesso e, mentre s'affrettava alla seconda campagna in Africa, seguendo il suo comandante, qui fu colto da morte prematura. 1541.

La data 1541 fornisce un'indicazione sicura per la cronologia della zona d'intonaco relativa, la stessa dei due putti ai lati e dei sovrastanti angeli reggicortina.

L'iscrizione permette inoltre di comprendere l'originaria funzione dell'affresco: un epitaffio fatto apporre dal governatore di Milano Alfonso d'Avalos in memoria di Luis de la Cueva y Toledo, figlio cadetto del secondo duca di Albuquerque e capitano della guardia dell'imperatore.¹⁷ Distintosi in Ungheria, quando Carlo V manda le sue truppe per aiutare il fratello Ferdinando I contro i Turchi di Solimano II, e in particolare durante l'assedio di Vienna (1529), muore – stando al testo dell'epigrafe – durante i preparativi per il secondo attacco imperiale in Africa, la fallimentare spedizione di Algeri (ottobre 1541), probabilmente in una delle numerose navi affondate per le avverse condizioni meteorologiche. Allo stato attuale delle conoscenze, non è noto se Luis de la Cueva avesse avuto qualche tipo di legame con la città di Milano o, più semplicemente, solo con il suo governatore.

Come si è visto, il committente di questo epitaffio è infatti Alfonso d'Avalos d'Aquino, marchese del Vasto (Ischia 1502 – Vigevano 1546), figlio di Íñigo e di Laura Sanseverino, discendente di una delle più illustri casate del Regno di Napoli e marito, dal 1523, di Maria d'Aragona (1503-1568). Dopo aver percorso velocemente tutte le tappe della carriera militare, fin da quando, giovanissimo, milita con il cugino Francesco Ferdinando, marchese di Pescara, nell'esercito imperiale, corona il suo percorso dirigendo nel 1535, per volere di Carlo V, la grande spedizione militare contro i Turchi, conquistando Tunisi e compiendo un massacro degli abitanti. Nel 1538 succede al cardinale Marino Caracciolo nel governo civile e militare dello Stato di Milano, entrato a far parte, dal 1535, dei domini imperiali, ed è in questa veste che pone l'iscrizione commemorativa del defunto Cueva.

In qualità di committente d'arte Alfonso d'Avalos si era distinto anche prima dell'inizio del suo mandato a Milano: al soggiorno bolognese di Tiziano del 1533, infatti, va riferito il *Ritratto di Alfonso d'Avalos in armatura con paggio* del Getty Museum di Los Angeles (inv. 2003.486); più tardi, quando ormai Alfonso è governatore, cade la cosiddetta *Allocuzione di Alfonso d'Avalos*, oggi al Prado di Madrid (1540; inv. 417) ma la fama di questo suo interesse doveva essere diffusa al tempo come testimoniano le lettere, tra gli altri, di Paolo Giovio e di Pietro Aretino.¹⁸

L'affresco della sagrestia di Santa Maria delle Grazie assume così un certo rilievo in quanto unica attestazione del rapporto tra Gaudenzio Ferrari e il governatore di Milano: è lecito immaginare che il pittore, attivo dal 1540 in Santa Maria delle Grazie per la decorazione della cappella di Santa Corona, si sia fatto personalmente carico di una commissione di questo rilievo, almeno dal punto di vista della progettazione.¹⁹

Sant'Ambrogio suggerisce, ma senza elementi precisi, che l'iscrizione per Luis de la Cueva sia stata composta dal letterato e umanista Marco Antonio

Maioragio (1514-1555) che nel 1546 aveva fondato l'Accademia dei Trasformati a Milano.²⁰ Fra le sue venticinque orazioni, pubblicate per lo più postume e rivolte in buona parte al Senato e al popolo dei milanesi (oltre che ai suoi allievi), la più significativa è quella incompiuta, in cui esorta Alfonso d'Avalos a costruire una biblioteca pubblica a Milano, divisa fra il Duomo e il Castello.²¹ Benché fosse amico personale del governatore, non è possibile accertare il ruolo di Maioragio nella composizione dell'epigrafe.

Come nota Sant'Ambrogio, all'interno della chiesa di Santa Maria delle Grazie, in anni non distanti, si trovava almeno un'altra epigrafe dedicata a un cittadino spagnolo, Diego Ramirez de Guzmán (?-1528), anch'egli militare d'illustre discendenza, morto durante l'assedio di Lodi. Quest'iscrizione, posta in un primo momento nel pavimento davanti all'altare maggiore sotto il grande arco, fu poi trasportata nel piccolo chiostro a fianco della sagrestia, dove Giuseppe Allegranza ebbe modo di vederla e trascriverne il testo.²² L'epigrafe, oggi presso il Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco di Milano (inv. 1012bis), era scolpita ai piedi dell'immagine del defunto, effigiato in pieno assetto di guerra con spada, pugnale e morione.²³ Tutt'intorno erano raffigurati a bassorilievo vari stemmi gentilizi.²⁴

Il ritrovamento di due fotografie nell'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco di Milano, tra le prime testimonianze visive dell'affresco, permette invece di fare il punto sulle vicende conservative. La prima (inv. A3094; fig. 2), una lastra priva di indicazioni aggiuntive, mostra uno stato conservativo delle parti dell'affresco diverso rispetto a oggi: si vede solo la scena centrale, con il San Tommaso d'Aquino, la donna e il bambino in preghiera, mentre gli angeli, i due putti e l'iscrizione sono coperti dall'intonaco.

È possibile dunque fare delle deduzioni sulla cronologia dell'immagine. Un *terminus ante quem* è sicuramente il 1908, anno in cui, pubblicando l'affresco, Diego Sant'Ambrogio menziona l'iscrizione, i due putti piangenti e i due angeli reggicortina ai lati.²⁵ Lo scatto è realizzato su una lastra di vetro con gelatina al bromuro d'argento, tecnica utilizzata dal 1871, anno che può essere preso al contrario come *terminus post quem*. Nel medesimo periodo infatti Richard Lead Maddox trovò la soluzione alla scarsa sensibilità dei procedimenti fotografici al collodio che erano stati usati fino ad allora, e che limitavano le possibilità di ripresa ai soggetti statici, sperimentando la gelatina animale. Dopo molti perfezionamenti, tra cui quello di Charles Bennett nel 1878, le lastre alla gelatina di bromuro aprirono la strada alla fotografia istantanea.²⁶

Lo scatto mostra inoltre una situazione dell'arredo in parte differente da quella attuale, frutto della risistemazione dell'ambiente avvenuta tra il 1956 e il 1966:²⁷ oltre alle tele con i *Misteri del Rosario* già ricordate, si riconosce una serie



2. Anonimo, *Sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, post 1871 – ante 1908, Milano, Archivio Fotografico del Castello Sforzesco

di quadri con cornici ottagonali che raffigurano vari *Santi domenicani*.²⁸ Nella fascia sottostante i quadri ottagonali si scorgono sette piccole tele, oggi disperse, che potrebbero rappresentare *Profeti o Apostoli* (e che, a loro volta, si completerebbero sull'altra parete). Nel livello inferiore si trovano gli armadi e i sovrastanti dossali; rispetto alla situazione attuale, tuttavia, le due parti di parete sul fondo sono libere dai mobili e presentano due porte lignee. Una lunetta è collocata in alto sopra l'absidiola e, benché la fotografia sia piuttosto sfuocata, sembra di poter scorgere un'*Assunzione*.²⁹ Successivamente la lunetta è stata sostituita con una finestra oscurata al fine di non rovinare il legno degli armadi. Dentro l'absidiola, invece, si vede, oltre agli affreschi del Montalto, il *San Giovanni Battista e un devoto* di Marco d'Oggiono (documentato dal 1487-1524), con la sua cornice marmorea, oggi posto all'interno della chiesa, nella prima cappella di destra iniziando dalla tribuna, dedicata a San Giovanni Battista. Originariamente la pala era su tavola ma è stata trasferita su tela dopo il 1872.³⁰

A confronto può essere preso un acquerello di Luigi Bisi (1814-1886), conservato presso le Civiche Raccolte Storiche di Palazzo Morando (F. B. Cart. P. 1.30) e realizzato tra il 1830 e il 1860, che mostra l'interno della sagrestia, ripresa però dalla parte opposta rispetto alla fotografia. Si vedono tre tele della serie dei quindici *Misteri del Rosario*, al di sotto otto quadri ottagonali con i *Santi domenicani* e, sotto ancora, una serie di quadretti con i *Profeti* o i dodici *Apostoli*.

Anche la seconda fotografia si conserva presso l'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco (inv. A18086; fig. 3).³¹ Il documento questa volta riporta il nome del fotografo, Ugo Zuecca (1889-1973), che lavora principalmente a Milano tra



3. Ugo Zuecca, *Sagrestia bramantesca della chiesa di Santa Maria delle Grazie*, post 1910 – ante 1940, Milano, Archivio Fotografico del Castello Sforzesco

il 1911 e il 1940.³² Il suo studio è specializzato in vedute monumentali, paesaggi e riproduzioni di opere d'arte.³³ Lo scatto deve seguire il restauro, ricordato poc'anzi, già compiuto all'altezza dell'articolo di Diego Sant'Ambrogio del 1908. Nella parte superiore si nota la presenza di una cornice ad affresco, forse rimossa nel 1982 durante i lavori di restauro che hanno interessato la volta della sagrestia. Questa parte d'intonaco era sicuramente sovrapposta ai tendaggi degli angeli, ma non sappiamo in che rapporto fosse con l'affresco aggiunto centralmente. Si nota inoltre l'allungamento degli armadi anche sulla parete di fondo, al posto delle porte lignee, e l'alleggerimento delle pareti, dove è rimasta la metà della serie dei quindici *Misteri del Rosario* rispetto alla prima fotografia.

In conclusione, dopo avere ripercorso tutta la vicenda, si può tentare di trarre alcune ipotesi sulle due fasi di realizzazione dell'affresco: la prima, composta dai due angeli reggi cortina, dall'iscrizione latina e dai due putti, è databile, grazie all'iscrizione al 1541, ed è probabilmente di mano gaudenziana, come suggeriscono i dati dello stile, negli stessi mesi in cui per altro Gaudenzio Ferrari era impegnato nella chiesa per la cappella di Santa Corona (1540-1542). La porzione centrale doveva contenere un rilievo o un ritratto funebre dedicato a Luis de la Cueva, sostituito in un momento imprecisato con i devoti inginocchiati davanti all'altare. Non è da escludere che a questa seconda campagna decorativa dai caratteri un poco retrospettivi, destinata a coprire l'affresco gaudenziano, pertenga anche l'ancora enigmatico affresco di sinistra, raffigurante lo *Sposalizio mistico di Santa Caterina tra San Luigi di Francia e Santa Caterina da Siena*, datato al 1580.

Questo contributo rende noti i risultati dalla mia tesi di laurea triennale in Scienze dei Beni Culturali: D. Riva, *Su un affresco cinquecentesco nella sagrestia bramantesca nella chiesa di Santa Maria delle Grazie a Milano*, tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018 (relatore G. Agosti).

1 R. Cecchi, *La chiesa e il convento di Santa Maria delle Grazie, dalla fondazione all'intervento*, in *Il Cenacolo e Santa Maria delle Grazie*, Milano, Electa, 1986, pp. 62-63.

2 Per un approfondimento sulla datazione: G. Mulazzani, *La decorazione pittorica. Il Quattrocento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1983, pp. 130-134.

3 G. Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, in *Santa Maria delle Grazie*, a cura di P. M. Frassinetti, Milano, Federico Motta, 1998, p. 229; lo studioso propone per la volta una datazione al secondo decennio del Cinquecento.

4 Si veda a riguardo *Leonardo da Vinci. La Sala delle Asse del Castello Sforzesco. All'ombra del Moro*, a cura di C. Salsi, A. Alberti, Cinisello Balsamo, Silvana, 2019.

5 Di seguito l'elenco dei modelli identificati: *L'Incoronazione di spine* deriva dal dipinto di Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, già in Santa Prassede a Milano e oggi conservato presso Palazzo Borromeo, all'Isola Bella, sul Lago Maggiore (M. Rosci, *Il Cerano*, Milano, Electa, 2000, pp. 126-127, n. 70). Ancora da Cerano deriva la *Resurrezione di Cristo*: è una copia parziale dalla tela della chiesa milanese di Sant'Antonio abate (Rosci, *Il Cerano*, pp. 147-149, n. 85). *L'Assunzione della Vergine* è ripresa da un modello, replicato in più varianti, di Camillo Procaccini: la versione più vicina è quella in Sant'Alessandro in Zebedia (N. W. Neilson, *Camillo Procaccini: Paintings and Drawings*, New York, Garland Publishing, 1979, pp. 28-29, 34-35, 67-68, nn. 37, 43, 97). *L'Incoronazione della Vergine* è tratta dalla tela di Daniele Crespi, già in San Carlo dei Carmelitani Scalzi a Milano e oggi a Modena presso la Galleria Estense, inv. 469 (Ead., *Daniele Crespi*, Soncino, Edizioni del Soncino, 1996, pp. 50-51, n. 42; G. Renzi, *Due opere di Camillo Procaccini in Toscana e un episodio di storia del collezionismo*, in «Prospettiva», 169-171, 2018 [2020], p. 234). *L'Orazione di Cristo nell'orto* deriva dal celeberrimo dipinto del Correggio, già nella collezione di Pirro Visconti a Lainate e oggi ad Apsley House, a Londra (M. Spagnolo, *L'Orazione nell'orto di Correggio e la sua precoce fortuna lombarda*, in «Arte Lombarda», 136, 2002-2003, pp. 37-51; ead., *Correggio: geografia e storia della fortuna, 1528-1657*, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2005, pp. 75-81; A. Morandotti, *Milano profana nell'età dei Borromeo*, Milano, Electa, 2005, pp. 231-233; G. Agosti, J. Stoppa, *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2017, p. 46, nota 103). *La Flagellazione di Gesù* prende a modello l'opera di Giulio Cesare Procaccini, già in Santa Prassede e oggi in Santa Maria della Passione a Milano (M. Rosci, *Giulio Cesare Procaccini*, Soncino, Edizioni del Soncino, 1993, pp. 64-65, n. 5). Restano da identificare i modelli di: *Annunciazione*, *Visitazione*, *Natività*, *Presentazione al Tempio*, *Cristo tra i dottori*, *Salita al Calvario*, *Crocifissione*, *Ascensione*, *Pentecoste*. Si può ipotizzare che l'insieme fosse stato realizzato per la chiesa di Santa Maria della Rosa, strettamente legata alle Grazie.

6 Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, p. 256.

7 G. Bora, *La decorazione pittorica: sino al Settecento*, in *Santa Maria delle Grazie in Milano*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1983, pp. 177-178.

8 Mulazzani, *Gli interventi decorativi*, p. 245.

9 D. Sant'Ambrogio, *L'iscrizione Davalos nella Sagrestia leonardesca di S. M. delle Grazie e due putti ascrivibili a Gaudenzio*, in «Osservatore Cattolico», xxxii, 1908, p. 2; id., *La scoperta di due putti ad affresco ascrivibili a Gaudenzio Ferrari*, in «Arte e Storia», xxvii, 19-20, 1908, pp. 152-153.

10 Ho rintracciato la sola copia del giornale a oggi conosciuta presso l'archivio del Forte Belvedere ed è di proprietà della Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze.

11 M. Salmi, *Il "Cenacolo" di Leonardo da Vinci e le Grazie*, Milano, Treves, 1926, tav. 16. La stessa situazione risulta in un'altra fotografia pubblicata in A. Pica, P. Portaluppi, *Le Grazie*, Roma, Casa Editrice Mediterranea, 1938, p. 217. Per la prima riproduzione a colori bisogna attendere Bora, *La decorazione pittorica*, p. 156; rispetto agli scatti precedenti, è da registrare la scomparsa dell'incorniciatura dipinta che sovrastava i due angeli.

12 *Ibi*, p. 158.

13 Mulazzani, *La decorazione pittorica*, pp. 82-83.

14 R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libraria, 2015, p. 38, nota 27.

15 G. Agosti, *Gaudenzio, per adesso*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2018, p. 51.

16 Lo sfondo dell'epigrafe, a parere di Sant'Ambrogio, era probabilmente nero, ma sarebbe andato perduto quando è stata rimossa l'intonacatura che copriva iscrizione e putti; similmente sarebbero andati perduti i caratteri dorati a mordente, lasciando soltanto le impressioni delle lettere.

17 F. Fernández de Bethéncourt, *Historia genealógica y heráldica de la monarquía española...*, x, Madrid, Jaime Ratés, 1920, p. 253; per informazioni sull'unica figlia, María, avuta da Juana Colón de Toledo: pp. 254-255.

18 Per queste e altre notizie su d'Avalos committente: S. Leydi, *Sub umbra imperialis aquilae. Immagini del potere e consenso politico nella Milano di Carlo V*, Firenze, Leo S. Olschki, 1999, *ad indicem*; B. Agosti, *Paolo Giovio. Uno storico lombardo nella cultura artistica del Cinquecento*, Firenze, Leo S. Olschki, 2008, pp. 102-106; G. Agosti, *Una cartellina tizianesca*, in «Prospettiva», 157-158, 2015, pp. 130-131, note 44, 52; R. Sacchi, *Tornare su Gaudenzio* [2015], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, p. 136.

19 Va ricordata, a proposito dei legami Gaudenzio-d'Avalos, la notizia seicentesca dell'esistenza di un ritratto di Vittoria Colonna, in stretto rapporto familiare e spirituale con Alfonso d'Avalos, ascritto a Gaudenzio Ferrari: Agosti, *Gaudenzio*, p. 51. In ultimo, è attestato che fin dal suo approdo a Milano Gaudenzio Ferrari godesse del favore di alcuni vertici filospagnoli e tra le sue relazioni in città non è da escludere ci fosse anche Paolo Giovio, all'epoca in contatto con il d'Avalos e a cui nel 1537 era stata affidata la presidenza di alcune riunioni per la costruzione della porta verso Compedo del Duomo, a cui lo stesso Gaudenzio aveva preso parte (R. Sacchi, *Piste gaudenziane* [1998], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, p. 56, nota 20).

20 S. Albonico, *Profilo delle Accademie letterarie milanesi nel Cinquecento*, in *Rabisch. Il grottesco nell'arte del Cinquecento. L'accademia della Val di Blenio, Lomazzo e l'ambiente milanese*, catalogo della mostra, a cura di M. Kahn-Rossi, F. Porzio, Milano, Skira, 1998, pp. 101-110; S. Albonico, in «*Sul Tesin piantato i tuoi laureti*». *Poesia e vita letteraria nella Lombardia spagnola (1535-1706)*, catalogo della mostra, Pavia, Edizioni Cardano, 2002, pp. 76-77, n. 1.12; F. Ciceri, *Epistole e lettere (1544-1594)*, a cura di S. Clerc, I, Locarno, Edizioni dello Stato del Canton Ticino, 2013, pp. xxx-xxxv.

21 S. Albonico, *Il ruginoso stile. Poeti e poesia in volgare a Milano nella prima metà del Cinquecento*, Milano, Franco Angeli, 1990, pp. 206-207 (orazione xxv, *De Bibliotheca publica Mediolani instituenda ad Alfonsum Avalum*).

22 G. Allegranza, *De Sepulcris Christianis in Aedibus Sacris*, Milano, Giuseppe Galeazzi, 1783, p. 125; V. Forcella, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, III, Milano, Tipografia Bortolotti, 1890, pp. 367-368, n. 472.

23 L. Tosi, in *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco. Scultura lapidea*, III, Milano, Electa, 2014, pp. 166-168, n. 105a-b.

24 Il monumento è in seguito stato trasportato a Desio, poco distante da Monza, e murato nella

torre della Villa Cusani, entrando così a far parte della collezione ottocentesca Traversi. Soltanto nel 1973 l'edificio neogotico è acquistato da Pio Mariani (1926-1987), che lo salva dalla demolizione sottoponendolo a un radicale restauro: L. Tosi, *Su alcuni marmi della collezione Traversi di Desio*, in «Prospettiva», 138, 2011, pp. 68-76; M. Brioschi, P. Conte, L. Tosi, *Le delizie della villeggiatura. Villa e giardino Cusani Traversi Antona Tittomi di Desio: da Bernabò Visconti a proprietà pubblica*, Desio, s.e., 2017.

25 Sant'Ambrogio, *L'iscrizione*, p. 2.

26 J.-C. Lemagny, A. Rouille, *Storia della fotografia*, Firenze, Sansoni, 1988, p. 270.

27 A. M. Caccin, *Santa Maria delle Grazie e l'Ultima Cena di Leonardo*, Milano, Edizioni Le Grazie, 2015, pp. 13-14.

28 Si riconosce facilmente l'effigie di papa Pio V che sembra riprendere, anche se in maniera non esatta, il ritratto di Scipione Pulzone oggi presso Palazzo Colonna a Roma. Pica, nel 1938, pubblica un'immagine della tela, in quel momento nel corridoio del Noviziato della chiesa: Pica, Portaluppi, *Le Grazie*, pp. 259-260. Le tele ottagonali rimangono nel convento fino a prima della Seconda Guerra Mondiale e sono state restaurate da Claudio Fociani nel 1983. Successivamente di alcune si perde traccia, mentre quelle rimaste sono ancora oggi visibili nella cosiddetta piccola sagrestia, che si trova tra il settore presbiteriale della tribuna e il chiostro del Bramante (Caccin, *Santa Maria delle Grazie*, pp. 13-14).

29 Giuseppe Caselli (*Nuovo ritratto di Milano in riguardo delle belle arti*, Milano, Francesco Sonzogno, 1827, p. 174), descrivendo la sagrestia, fa un accenno a un'Assunta di Felice Torelli (1667-1748; «F. Borelli» per una svista di Caselli), un pittore veronese tra i fondatori dell'Accademia Clementina di Bologna (I. Graziani, *La bottega dei Torelli. Da Bologna alla Russia di Caterina la Grande*, Bologna, Editrice Compositori, 2005). L'immagine purtroppo non è nitida, tuttavia i caratteri della tela non sembrano rispondere a Torelli, ma rimandare piuttosto all'ambiente bresciano di fine Cinquecento: non è da escludere, come mi suggerisce anche Fiorella Frisoni, che l'opera possa spettare a Grazio Cossali (1563-1629), un pittore che visse e lavorò tra Brescia e Cremona (L. Anelli, *Grazio Cossali. Pittore orceano*, Orzinuovi, Comune di Orzinuovi, 1978; L. Anelli, s.v. *Cossali, Grazio*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, 30, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1984, pp. 102-104). A questo artista spettava la decorazione della lunetta del portale d'ingresso della sagrestia, eseguita nel 1594 in sostituzione di una presunta opera di Leonardo che doveva rappresentare l'immagine miracolosa della *Vergine con Ludovico il Moro e Bianca Maria Sforza*, e a sua volta rimpiazzata nel Settecento dal dipinto, ancora oggi presente, di Michelangelo Bellotti (morto nel 1744) che ha per soggetto sempre un'Assunzione (Bora, *La decorazione pittorica*, p. 175). Cossali aveva avuto a più riprese contatti con l'ordine domenicano. Nel 1587 era stato ospite a Cremona nel convento di San Domenico per il quale aveva eseguito, nel refettorio, il dipinto con la *Caduta della mamma* (ora in Palazzo Comunale, inv. 1955; A. Loda, in *La Pinacoteca Ala Ponzone. Il Cinquecento*, a cura di M. Marubbi, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2003, pp. 137-138, n. 100; A. Ferrari, *Il convento di San Domenico a Cremona: opere d'arte e inquisitori nella Lombardia spagnola*, Milano, Scalpenti, 2019, pp. 72-73); inoltre aveva lasciato sue opere nelle chiese domenicane di San Giacomo a Soncino, di San Tommaso a Pavia (1595), di Santa Croce a Bosco Marengo (1597), di San Domenico a Brescia (1599). Nello stesso 1594 aveva eseguito per Santa Maria della Rosa a Milano, chiesa, come si è già detto, legata a quella delle Grazie, un *Cristo crocifisso*, oggi perduto. Non si conoscono le sorti successive dell'Assunta di cui la fotografia rappresenta probabilmente l'unica testimonianza viva.

30 D. Sedini, *Marco d'Oggiono. Tradizione e rinnovamento in Lombardia tra Quattrocento e Cinquecento*, Roma, Jandi Sapi Editori, 1989, p. 89, n. 35. Il dipinto è menzionato per la prima volta, come opera leonardesca, da Girolamo Gattico che identifica nel devoto Gasparo da Vimercate, donatore del terreno su cui sono sorti chiesa e convento (G. Gattico, *Descrizione succinta e vera delle cose spettanti alla chiesa e convento di Santa Maria delle Grazie e di Santa Maria della Rosa e suo luogo, et altre loro ade-*

renze in *Milano dell'Ordine de' predicatori con due tavole in fine* [1639-1646], a cura di E. E. Bellagente, Milano, Ente Raccolta Vinciana, 2004, pp. 13-14).

31 Nell'archivio del convento di Santa Maria delle Grazie esiste uno scatto che presenta la sagrestia in uno stato quasi identico. In calce questa fotografia riporta la dicitura «Ed. "L'Icaro"».

32 Notizia rinvenuta grazie all'aiuto di Silvia Paoli, conservatrice dell'Archivio Fotografico del Castello Sforzesco.

33 G. Ginex, *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. Appunti per una storia dei Fondi e delle Collezioni*, in «Rassegna di Studi e Notizie», XXVI, 1999, p. 321; ead., *Il Civico Archivio Fotografico di Milano. I Fondi storici: la "Raccolta Iconografica"*, in «Rassegna di Studi e Notizie», XXVII, 2001, p. 79.



1. Antonio Sacchiense (?) nella bottega di Lattanzio Grassi, *San Martino tra i Santi Pietro, Rocco, Sebastiano, Giovanni Battista, Calozziocorte, San Martino*

Giovanni Renzi

Una nota su Lattanzio Grassi (e Antonio Sacchiense)

Per chi si occupi di argomenti gaudenziani, il nome di Francesco Pessina è noto fin dal 1881, l'anno di pubblicazione della monografia di Giuseppe Colombo sull'artista valesiano. Tra i tanti documenti inediti pubblicati in quell'occasione, compare infatti anche la trascrizione di un arbitrato dell'ottobre 1539: Gaudenzio, insieme a Nicolò da Piacenza, si pronuncia a proposito di una controversia sorta tra Girolamo Carcano e Francesco Pessina; oggetto del contendere sono le perdute pitture eseguite da quest'ultimo, per conto di Carcano, nella cappella dello Spirito Santo in Santa Maria degli Angeli a Milano.¹

Da allora le attestazioni delle occasioni di incrocio tra Pessina e Gaudenzio si sono moltiplicate: i due, per esempio, sono insieme a una riunione della Fabbrica del Duomo nel 1537 e, soprattutto, proprio Pessina sarà chiamato, tra il febbraio e il marzo del 1548, a restaurare gli affreschi eseguiti da Gaudenzio in Santa Maria della Pace, precocemente danneggiati dall'umidità; Gaudenzio era morto da neppure due anni.² Grazie agli sforzi di Rossana Sacchi, disponiamo ormai di un regesto documentario fitto di notizie su Pessina e si è cominciato anche a radunare un piccolo *corpus* delle sue opere.³ Nulla sappiamo in ogni caso della formazione dell'artista, che tiene una bottega a Milano fin almeno dal 1519, e ancora sfuggenti restano il suo profilo e il suo percorso in cui non manca, nel 1531, anche una attestazione a Casale Monferrato: chissà che il contatto con Gaudenzio non rimonti addirittura a quell'occasione.⁴ Certamente i documenti restituiscono l'immagine di una bottega prolifica, impegnata anche sul fronte degli allestimenti effimeri, in un via vai di garzoni e collaboratori e società temporanee con colleghi più o meno dotati, formate e sciolte secondo le occasioni.

Ciò che ora interessa, però, è un documento datato 9 agosto 1540: quel giorno, un Lattanzio di Daniele de Grassi da Cantù si aggiunge alla schiera dei giovani accolti in bottega da Pessina per imparare il mestiere.⁵ Il recente ritrovamento di questa attestazione permette un piccolo cortocircuito: il personaggio non è infatti ignoto, almeno sul fronte documentario, ed è possibile raccogliere qualche notizia su di lui.

Per ritrovare una traccia di Lattanzio bisogna giungere fino al 1564 e spostarsi a Como, la città che l'artista – originario di Cantù, a stare ai documenti – doveva avere eletto come luogo di vita e di lavoro. In data 27

luglio 1564, Lattanzio appare in rapporto con la famiglia di una certa Giovannina Repetiti, vedova di un falegname di nome Battista Malacrida: è la prima attestazione a oggi nota dell'artista sul Lario.⁶ Lattanzio, che compare dapprima come procuratore e garante per Giovanna, finirà di lì a poco per sposarla e farsi carico dei figli di primo letto della donna: Giulio, Isabella e Caterina Malacrida, tutti ancora minorenni nel 1564: i primi dichiarano rispettivamente dodici e undici anni; Caterina risulta ancora lattante.⁷ A quella data, in ogni caso, l'artista appare già pienamente inserito nel contesto comasco: abita in una casa con bottega nella parrocchia di San Fedele e divide l'affitto con il fratello Francesco, qualificato nei documenti con l'appellativo di «maestro» (se ne ignora però la professione).⁸

Non manca, tra i documenti, qualche notizia sull'attività professionale di Lattanzio. Nel marzo 1567, per esempio, l'artista chiede ai decurioni di Como di essere pagato per pitture che ha eseguito in una sala appena restaurata del Palazzo Pretorio della città.⁹ L'edificio non esiste più ed è difficile farsi un'idea dell'entità dei lavori compiuti che potrebbero anche essere stati limitati a interventi decorativi di poco conto; se ne ricava, se non altro, l'immagine di una bottega ben inserita nel giro delle commissioni cittadine.¹⁰

Ma le carte d'archivio restituiscono notizie di una seconda opera commissionata alla bottega di Lattanzio Grassi. Si tratta dell'ancona destinata all'altare maggiore della chiesa di San Martino a Calolziocorte, paese poco distante da Lecco, all'imbocco della Valle San Martino. Si conservano addirittura due contratti per la commissione, datati entrambi al settembre 1568.¹¹ I contraenti sono i medesimi nei due documenti: da una parte, il pittore Lattanzio Grassi che si impegna a «fieri facere», a proprie spese, una macchina lignea di sette braccia per quattro «computata capsà», dorata e dotata di cortina dipinta, e a «depingere seu depingi facere» una tavola a completamento dell'ancona con la raffigurazione di San Martino a cavallo, Dio padre e, nella parte bassa, altri quattro Santi da realizzare «ut volgum dicit ad guazzum»; dall'altra parte, Defendente Locatelli e Gianmaria Mazzoleno, sindaci della parrocchia, incaricati dall'assemblea dei parrocchiani di dotare finalmente l'altare maggiore della chiesa; i calolziesi vogliono così ottemperare alle prescrizioni dell'arcivescovo Carlo Borromeo che, in occasione di una visita del 1566, aveva lamentato l'assenza della pala.¹² L'ancona dovrà essere consegnata e montata *in loco* entro la Pasqua dell'anno successivo (1569); il compenso è fissato in 103 scudi d'oro.¹³

Non mi sono del tutto chiare le ragioni che hanno condotto alla stipula di un doppio contratto, a distanza di pochi giorni. Il primo, più sintetico, risale al 23 settembre ed è redatto in volgare a Calolzio nelle forme di un accordo privato, se pure alla presenza di un notaio: come fosse una sorta di pre-contratto, firmato a caldo per sancire l'accordo raggiunto, magari in occasione

di un sopralluogo del pittore alla chiesa che ne accoglierà l'opera. Il secondo, stipulato a Como sei giorni più tardi, è più dettagliato ed è redatto in latino dal notaio di fiducia di Lattanzio. Non ci sono differenze sostanziali tra i due documenti. Nel passaggio al contratto definitivo sparisce però un interessante riferimento alla pala Trivulzio del Duomo di Como, opera di Bernardino Luini del 1517, che, nella prima stesura, è indicata come modello per la commissione da realizzare.¹⁴ Il riferimento è da leggere, credo, in rapporto alle forme tipologiche dell'ancona e non come prescrizione di tipo stilistico; resta in ogni caso una formidabile attestazione dell'autorevolezza e della fortuna del modello luinesco in territorio lariano, a più di cinquant'anni dalla realizzazione della pala. Impressiona che nel 1569, mentre a Milano le sperimentazioni di Antonio Campi già preludono, a forza di notturni e lumi artificiali, alle avventure caravaggesche che verranno e Peterzano sta per approdare in città, il pacato classicismo luinesco, così radicato nel mondo sforzesco e francese di inizio secolo, possa valere ancora come riferimento.

L'ancona non esiste più nelle sue forme originali. Sopravvive però la tavola centrale (fig. 1), smontata dal complesso originario e ricollocata nella terza cappella destra della parrocchiale di Calolzio: non l'edificio cinquecentesco ma la nuova chiesa costruita in forme neoclassiche negli anni Venti e Trenta dell'Ottocento, in sostituzione della precedente.¹⁵ Non mi pare possano esistere dubbi sull'identificazione della tavola in questione con quella menzionata nei contratti del settembre 1568, anche se l'iconografia realizzata non corrisponde perfettamente a quella prevista: è scomparso il cavallo e San Martino compare ora in abiti vescovili; non c'è più traccia del Dio Padre che poteva forse trovare spazio in una cimasa, oggi perduta; i quattro Santi di accompagnamento infine (nello specifico Pietro, Rocco, Sebastiano e Giovanni Battista) sono accolti nella tavola centrale e non, come sembrano prescrivere i contratti, relegati a una predella.¹⁶

Delego a una nota la ricostruzione dettagliata della fortuna del dipinto di Calolzio, realizzato su un supporto ligneo composto da quattro tavole assemblate, e mi limito, qui, a segnalare gli snodi fondamentali della vicenda.¹⁷ Le prime fonti a fare cenno della pala, tra Sei e Settecento, la riferiscono a Lotto: così Donato Calvi, negli anni Sessanta del Seicento; così, circa un secolo dopo, Francesco Tassi. A seguito del trasferimento del dipinto nella nuova parrocchiale, progettata in forme neoclassiche da Giuseppe Bovara e consacrata nel 1835, è Ignazio Cantù a tornare sul dipinto e proporre il nome di Giovanni Battista Castello, in alternativa al riferimento tradizionale a Lotto. È un'attribuzione che rimarrà agganciata a lungo alla tavola: il dipinto figurerà ancora, seppure tra le opere incerte, nel catalogo dell'artista stilato negli anni Settanta del Novecento per la serie dei *Pittori bergamaschi*.

Nel frattempo, però, è da registrare la più significativa tra le menzioni novecentesche del dipinto. Nel 1955, infatti, Mina Gregori inserisce, in calce a un articolo dedicato al Cinquecento cremonese e pubblicato su «Paragone», un elenco di opere riferibili a Gian Francesco Bembo di cui si ripromette di parlare in una «seconda parte dello studio» incentrata proprio sul pittore: tra i dipinti che progetta di includere nella trattazione compare anche «la pala che lo rivela in fase manieristica nella chiesa di San Martino a Calolziocorte [...], la cui segnalazione devo al Longhi». Appena due anni più tardi, quando l'annunciata seconda parte dello studio vede effettivamente la luce, la Gregori non crede più nella sua proposta attributiva: la pala di Calolzio le pare ora «troppo manieristica perché possa essere opera, sia pure tardissima, dell'artista».

Non è immediata la decifrazione dei caratteri stilistici del dipinto, non privo di brani di sostenuta qualità: dal virtuosismo pittorico del manto damascato di San Martino, alla resa nervosa delle mani potenti dei Santi, sorpresi in un gesticolare enfatico modellato tra luce e ombra. La cultura del dipinto sembra guardare verso Cremona; andava in questa direzione, del resto, l'intuizione, errata ma non per questo meno significativa, di Mina Gregori (e di Longhi). Per trovare i raffronti più utili per la tavola bisogna guardare in una area, se così si può dire, di «margini campeschi»: tra gli artisti che si muovono all'ombra delle tante commissioni gestite dalla ditta dei fratelli Campi e da Bernardino (e senza disdegnare di gettare un occhio, magari, a quanto i Piazza vanno facendo a Lodi).¹⁸ È forse proprio Antonio Campi il pittore cui si può fare riferimento per comprendere al meglio la commistione di sigle ricercate (è il caso del modulo elegantemente allungato del Battista o della torsione scomodissima del San Lorenzo), muscoli espansi (necessari, ad esempio, per sorreggere il librone su cui si appunta l'attenzione di San Giovanni) e scorci di dermatologico naturalismo; e alla città del Torrazzo sembra rimandare anche la gamma cromatica controllatissima ma accesa da macchie squillanti di colori dalla stesura compatta.

La vicenda potrebbe sembrare risolta. Gli archivi restituiscono i punti fondamentali per cominciare a tratteggiare la figura di Lattanzio de' Grassi: una formazione accanto a Francesco Pessina in una delle tante botteghe minori che affollano la prima Milano spagnola, in un'orbita non troppo distante dalla tarda attività gaudenziana; e poi una carriera in provincia, dove fare fruttare a lungo le esperienze nella capitale. La pala di Calolzio verrebbe a fornire un primo appiglio stilistico per la ricostruzione di un catalogo, da arricchire magari esplorando, chiesa per chiesa, qualche valle intorno al Lario.

È proprio a questo punto, però, che la questione si complica e diventa necessario chiamare sulla scena un nuovo personaggio (e attardarsi nella piccola divagazione che la presentazione del nuovo personaggio richiede). Si

tratta di Antonio Sacchi (o Sacchiense): un nipote, quasi omonimo, del grande Pordenone. Molte sono ancora le zone d'ombra nella ricostruzione del percorso dell'artista e non è questa l'occasione per affrontare la questione.¹⁹ Basti, ora, riassumere la vicenda a grandi linee. La prima formazione deve essere friulana, all'ombra del magistero dello zio, ma resta per ora difficile da afferrare. Segue, a partire circa dal 1550, più di un decennio di attività a Milano, dove l'artista entra nella cerchia dei collaboratori, più o meno regolari, di Bernardino Campi, il primo pittore della Milano di quel decennio (o, almeno, della Milano che fa capo alla corte del Governatore). È lo stesso Bernardino a menzionare Sacchiense tra i tre «amici» (gli altri sono Nicola da Moieta e Brandimarte della Torre) che lo avrebbero stimolato a scrivere, intorno al 1557, il *Parer sopra la pittura*: il breve testo di carattere teorico che sarebbe stato pubblicato, tanti anni dopo, in coda alla “biografia autorizzata” dello stesso Bernardino, scritta da Alessandro Lami.²⁰ Proprio nella biografia di Lami il nome del Sacchiense *minor* (o uno dei suoi tanti soprannomi) ricorre più volte per imprese di decorazione, soprattutto di argomento profano e in palazzi privati, condotte a Milano, lungo gli anni Cinquanta, al fianco di Bernardino Campi: non uno di questi lavori, però, è giunto fino a noi.²¹

La traccia sicura successiva sulla vita di Antonio ci riporta a Como, dove l'artista è attestato, con assiduità crescente, a partire dalla fine del settimo decennio. E a Como Sacchiense morirà, nel 1576. Qui, nel 1570, «Antonio Sacchiense ditto il Moretto da Pordonon» firma la sua opera più celebre (si fa per dire): gli affreschi con *Storie della Vergine* sulla volta della sagrestia dei canonici nel Duomo di Como (l'altra sagrestia, cosiddetta “dei mansionari”, sarà affrescata, una quarantina d'anni dopo, dal Morazzone). Una committenza di primo piano, insomma, nel cantiere più importante della città che, archiviati ormai, e tardivamente, i fasti della stagione di inizio secolo (la stagione, per intendersi, di Luini, di Gaudenzio, di Cristoforo Solari),²² tenta proprio in questi anni la strada di un cauto rinnovamento: si data all'inizio del decennio, per esempio, l'approdo in Duomo dell'arazzo con il *Transito della Vergine*, tessuto a Ferrara su cartone di Giuseppe Arcimboldo.²³

La chiave per provare a fare un po' di chiarezza sul finale di partita lariano del friulano girovago sta però in un documento del 10 febbraio 1573: quel giorno Antonio sposa Isabella Malacrida Grassi, la figlia di primo letto di Giovannina Repetiti, poi adottata, come il fratello Giulio, da Lattanzio de' Grassi.²⁴ È evidente che il legame matrimoniale stretto da Antonio con la figliastra di Lattanzio doveva intrecciarsi con un rapporto di tipo professionale tra suocero e genero, secondo un modello ricorrente di cui non mancano esempi, anche nel Cinquecento, anche in contesti assai vicini al Sacchiense: basterà ricordare i casi del Pordenone e di Pomponio Amalteo,



2. Antonio Sacchiense, *Assunzione della Vergine*,
Como, Duomo (particolare)

o di Giovenone e Lanino, o del Romanino e di Lattanzio Gambara.

L'alleanza poteva del resto trovare facile giustificazione nelle esigenze dei due protagonisti: Lattanzio Grassi aveva l'occasione di sfruttare l'apporto di un pittore aggiornato e dai trascorsi illustri per adempiere con successo alle richieste contrattuali e, si può immaginare, svecchiare il repertorio di bottega; Antonio, dal canto suo, desideroso di affermarsi nel contesto comasco, necessitava di un appoggio locale per assicurarsi le prime commissioni. La sua rapida affermazione in Como si comprende solo alla luce della collaborazione con maestranze autoctone che po-

tessero garantire per il pittore forestiero, secondo modalità tipiche del sistema artistico cinquecentesco, ancora ampiamente fondato, almeno al di fuori del circuito ormai internazionale delle corti, su logiche locali di tipo corporativista. Illuminante in questo senso, anche se riferito a un altro contesto (e a un altro livello di qualità), questo passo di Giovanni Romano, quasi a consuntivo di tanti anni di lavoro (la gravidanza del testo giustifica, spero, la lunga citazione):

Nel corso dei lavori per la mostra dei cartoni di Gaudenzio Ferrari e seguaci all'Accademia Albertina di Torino (1982), e per quella su Bernardino Lanino a Vercelli (1985), è saltato agli occhi il fenomeno dei figli che non si formano nelle botteghe di famiglia e delle figlie sposate a membri di botteghe concorrenti; è un modo per evitare l'endogamia figurativa che finisce per espellere le botteghe autoreferenziali dalla evoluzione stilistica circostante, attivata senza sosta dai maestri più dotati. In parallelo vige, nell'antico regime, il principio di sottoporre a termini precauzionali l'intervento di uno straniero di genio in città: Gaudenzio Ferrari, che viene dal ducato milanese, non può lavorare a Vercelli (città formalmente sabauda) senza ricorrere a mallevadori locali come Eusebio Ferrari e Gerolamo Giovenone; si tratta di una protezione del mercato cittadino che si attua in accordo con la diffusa resistenza alle fughe in avanti dei maestri più spregiudicati (è emblematico il caso di uno straniero come Pietro Grammorseo e del suo limitato successo, dopo un avvio elusivo all'ombra di affermate botteghe locali, ad Asti, come a Casale Monferrato); di qui nasce il frequente richiamo, nei contratti di committenza, a opere già poste su altari di prestigio e da considerare modelli collaudati;²⁵

e si faccia attenzione, nel finale, a come le parole dello studioso facciano eco persino a quanto appena letto, nel contratto di Calolzio, a proposito della pala luinesca.

È facile trovare una conferma del fatto che anche l'impresa degli affreschi nella sagrestia del Duomo sia da leggere alla luce degli intrecci di famiglia & bottega stretti dal Sacchiense con i Grassi: durante i restauri della volta, condotti nel 1994 da Salvatore Napoli, una firma «IVLIO GRASSO», invisibile da terra, è stata scoperta sopra la cornice di stucco, in corrispondenza della scena dell'Annunciazione.

Il personaggio in questione è senza dubbio Giulio Malacrida Grassi, figlio di primo letto, come la sorella Isabella, della moglie di Lattanzio; adottato e, verosimilmente, avviato all'attività pittorica dal patrigno, fino a diventarne l'erede universale.²⁶ Difficile dire se la firma stia a registrare una partecipazione subordinata dell'apprendista di bottega, poco più che adolescente, all'impresa pittorica o non, addirittura, la paternità degli stucchi.²⁷ Certamente però dichiara che, già a data 1570, Antonio Sacchiense lavora, seppur come capofila, all'interno dell'impresa familiare di Lattanzio Grassi; né, d'altro canto, possono sorgere dubbi che proprio ad Antonio spetti la paternità progettuale della decorazione: anche a voler prescindere dall'orgogliosa iscrizione con cui il Sacchiense ha marchiato la volta, non possono spiegarsi altrimenti le puntuali riprese di modelli iconografici pordenoniani che informano alcune delle scene.²⁸

Si può ora, chiuso l'apparente *detour*, ritornare alla tavola di Calolzio. Perché le analogie tra la pala e gli affreschi del Duomo di Como sono nette. Non si tratta solo di una indiscutibile prossimità stilistica: i volti di alcuni personaggi risultano addirittura sovrapponibili (figg. 2-3), tanto da spingere a ipotizzare il riutilizzo di disegni e modelli. Se si dovesse ridurre tutta la questione alla sintesi brutale di una didascalìa, insomma, nella necessità di tenere insieme le evidenze stilistiche e le attestazioni documentarie, la pala di Calolziocorte più che rappresentare il primo numero certo del catalogo di «Lattanzio Grassi» rischia di diventare un'opera di «Antonio Sacchiense nella bottega di Lattanzio Grassi»: con una di quelle formule un po' ambigue a cui si fa ricorso per fare



2. Antonio Sacchiense (?) nella bottega di Lattanzio Grassi, *San Martino tra i Santi Pietro, Rocco, Sebastiano e Giovanni Battista*, Calolziocorte, San Martino (particolare)

fronte alla oggettiva difficoltà di discriminare, in assenza di serie stilistiche salde e nutrite, i contributi individuali all'interno del sistema produttivo della bottega.²⁹ Del resto, assumendo il rischio di fare coincidere, in maniera un po' astratta, dati dello stile e percorsi biografici, la matrice campesca della tavola ben si attaglierebbe ai tanti anni di lavoro spesi da Sacchiense a fianco di Bernardino Campi, in una Milano progressivamente segnata dalle opere di Antonio Campi.³⁰ Di contro, bisognerà arrendersi a che Lattanzio, l'allievo di Francesco Pessina, resti per ora, ancora, un imprendibile fantasma. In ogni caso, chi ne sia l'autore, il *San Martino* di Calolzio rappresenta un apice per la stagione, certo non esaltante, della maniera sul Lario.³¹

Stimolato da un ritrovamento documentario di Rossana Sacchi, approfitto dell'occasione per recuperare e mettere in fila un po' di notizie sull'attività lariana di Lattanzio Grassi; le avevo raccolte, anni fa, lavorando sul friulano Antonio Sacchiense: G. Renzi, *Per un profilo di Antonio Sacchiense*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, facoltà di Storia e critica dell'arte, a.a. 2013-2014 (relatore G. Agosti). All'epoca, la professoressa Sacchi aveva messo a disposizione la sua profonda competenza per aiutare uno studente alle prime armi nella trascrizione e nell'interpretazione dei documenti; mi è caro quindi ribadire oggi, con riconoscenza, il ringraziamento di allora e dedicarle queste poche pagine.

1 G. Colombo, *Vita e opera di Gaudenzio Ferrari pittore con documenti inediti*, Torino, Fratelli Bocca librai, 1881, pp. 194, 342-343, n. XXII; per i documenti relativi all'arbitrato, si veda ora R. Cara, *Regesto dei documenti*, in *Il Rinascimento di Gaudenzio Ferrari*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2018, pp. 572-573, docc. 187, 190. Come ipotizzato da Edoardo Rossetti, sull'altare della cappella dello Spirito Santo in Santa Maria degli Angeli stava probabilmente, dall'inizio del secondo decennio e fino all'abbattimento della chiesa tra il 1547 e il 1551, la *Pentecoste* del Bramantino, oggi a Mezzana di Somma Lombardo: M. Tanzi, in *Bramantino a Milano*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libreria, 2012, pp. 278-287, nn. 28-29.

2 Cara, *Regesto*, pp. 568-569, 582, docc. 169, 271-273. Per le vicende della cappella: A. Allegri, in *Il Rinascimento*, pp. 500-515, nn. 99-107.

3 Rossana Sacchi ha avuto più volte occasione di tornare su Pessina, aggiungendo ogni volta qualche novità: R. Sacchi, *Gaudenzio Ferrari a Milano: i committenti, la bottega, le opere* [1989], in ead., *Gaudenzio a Milano*, Milano, Officina Libreria, 2015, pp. 29-30, nota 7; ead., *Piste Gaudenziane* [1998], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, pp. 64-66; ead., *Tornare su Gaudenzio* [2015], in Sacchi, *Gaudenzio a Milano*, pp. 151-152, nota 84; è la stessa studiosa, nell'intervento del 1998, ad avviare la ricostruzione di un catalogo dell'artista con la proposta di riferire a Pessina l'affresco con il *Compianto su Cristo con San Gerolamo, San Giovanni Battista e un committente* nella parrocchiale di Borghetto Lodigiano e di riconoscere nel committente un membro della famiglia da Rho: forse Filippo, figlio di Carlo, il committente di Paris Bordon. L'attribuzione, poggiata anche su un appiglio documentario, è raccolta da Giovanni Agosti e Jacopo Stoppa, che aggiungono un nuovo numero al catalogo, riconoscendo all'artista, sulla scorta della cronaca seicentesca di Matteo Valerio, alcuni affreschi alla Certosa di Pavia: 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 Libreria, 2014, p. 302, nota 8, fig. 132; anche: iid., *La sibilla di Panzù*, in *Un seminario sul Manierismo in Lombardia*, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Milano, Officina Libreria, 2017, p. 36, tavv. X-XI; qui si fa presente la possibilità che sia proprio Pessina il «Pessa» menzionato da Lomazzo nel *Trattato* (e nelle relative *Tavole*).

4 La notizia casalese era messa in risalto già da G. Romano, *Casalesi del Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1970, p. 49, nota 1, a partire da un appunto del *Quaderno casalese* di Alessandro Baudi di Vesme.

5 Milano, Archivio di Stato, Notarile, Rubriche, busta 4307, notaio Michele Sacchi; Sacchi, *Tornare su Gaudenzio*, p. 151; la studiosa ipotizza che l'assunzione di un nuovo garzone possa essere in relazione con l'impegno assunto con i padri certosini nel giugno di quello stesso anno: nota 3.

6 Como, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASCo), Notarile, busta 548, notaio Gerolamo Caprani. I documenti noti su Lattanzio sono raccolti in Renzi, *Per un profilo*, pp. 157-188, a cui rimando per regesti dettagliati. Allo stato attuale della ricerca non risultano rapporti di parentela tra Battista e i numerosi artisti Malacrida attivi tra la fine del Quattrocento e la prima metà del secolo successivo: Antonio Malacrida da Brunate, attivo in Duomo nella seconda metà del Quattrocento (M. Longatti, *Un altro pittore Malacrida a Como?*, in «Periodico della Società storica comense», LIII, 1988-1989, p. 199; S. Monti, *La Cattedrale di Como*, Como, Tipografia

editrice Fratelli Ostinelli, 1897, p. 60); Giovan Pietro, pittore morto nel 1504 (Monti, *La Cattedrale*, pp. 180-181; F. Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva: la rinascenza artistica sul lago di Como*, in «Emporium», xx, 119, 1904, pp. 364-365; A. Rovetta, *Origine e affermazione del Rinascimento in Alto Lario*, in *Pittura in Alto Lario tra Quattro e Cinquecento*, a cura di M. Rossi, A. Rovetta, Milano, Il Vaglio cultura arte, 1988, p. 11; M. Mascetti, *Pittori lariani noti ed ignoti in atti notarili tra Quattro e Cinquecento*, in «Communitas. Annali del Centro studi storici Val Menaggio», 1989-1993, pp. 80-82; M. Natale, *La pittura del Rinascimento a Como e nella Svizzera italiana*, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1994, p. 28; M. Natale, *Maestri e botteghe a Como nel Rinascimento: tre frammenti*, in *Le arti nella diocesi di Como durante i vescovi Trivulzio*, atti del convegno, a cura di M. L. Casati, D. Pescarmona, Como, Musei Civici di Como, 1998, pp. 60-61; M. Ceriana, *Trittici gemelli in Valtellina*, in «Nuovi Studi», 7, 1999, pp. 17-33; G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, *Il Rinascimento lombardo (visto da Rancate)*, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi. Da Bramantino a Bernardino Luini. Catalogo e itinerari. Nuova edizione universitaria*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, M. Tanzi, Milano, Officina Libraria, 2011, p. 61, nota 22); Jacopino che firma nel 1505 i soffitti intagliati di casa Supersax a Sion (*ibidem*); Battista, pittore originario di Musso, documentato dal 1477, già morto nel 1515 (Rovetta, *Origine e affermazione*, pp. 8-18; Mascetti, *Pittori lariani*, p. 78; Natale, *La pittura*, p. 29; A. Rovetta, *Pittura in Alto Lario e in Valtellina tra il 1480 e il 1520*, in *Pittura in Alto Lario e in Valtellina dall'Alto Medioevo al Settecento*, a cura di M. Gregori, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1995, pp. 21-22), e Giovan Pietro, lapicida figlio di Battista e marito di Lucrezia de Magistris, figlia di Giovanni Andrea e sorella di Sigismondo (M. Mascetti, *La ricaduta del Rinascimento dal Duomo alla periferia diocesana*, in *Le arti nella diocesi di Como*, pp. 143-144, nota 201). Si conservano poi attestazioni documentarie anche per Daniele e Taddeo Malacrida pittori nel 1474 (E. Motta, *Artisti comaschi della seconda metà del secolo XV*, in «Periodico della Società storica per la provincia e antica Diocesi di Como», VIII, 1891, p. 302; Malaguzzi Valeri, *Arte retrospettiva*, p. 350). Il cognome Malacrida è, in ogni caso, tra i più diffusi nella zona del Lario.

7 Le nozze sono celebrate in San Fedele a Como il 16 agosto del 1566; i testimoni sono Francesco Grassi, fratello di Lattanzio, e un maestro Giovan Battista Clerici, figlio del fu maestro Cristoforo: Como, Archivio parrocchiale di San Fedele, *Liber matrimoniorum 1564-1571*, f. 12.

8 Per la bottega si veda un atto del 29 marzo 1569 in ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani.

9 ASCo, Archivio storico civico, *Ordinationes civitatis Novocomi*, 15, f. 35. Gli affreschi in «una sala del Pretorio» sono ricordati come opera di Lattanzio de' Grassi anche da Giuseppe Rovelli, *Storia di Como*, III.2, Como, dalle stampe di Carl'Antonio Ostinelli, 1803, p. 76. Lattanzio è menzionato in una lista di pittori operanti in Como da Cesare Cantù, *Storia della città e della diocesi di Como*, II, Como, presso i figli di Carlantonio Ostinelli, 1831, p. 316, nota 1.

10 Il palazzo del pretorio, edificato probabilmente nel XIII secolo, in epoca poco posteriore all'ultimazione del Broletto, era sede dei magistrati cittadini e, in seguito, anche delle carceri. Fu abbattuto in due fasi: una prima parte poco oltre la metà del XVII secolo, per ricavare lo spazio necessario all'edificazione dell'abside settentrionale del Duomo; ciò che rimaneva fu demolito intorno al 1845: *Como e la sua storia. La città murata*, III, a cura di F. Cani, G. Monizza, Como, Nodolibri, 1994, pp. 269, 288, 387 (una ricostruzione grafica della collocazione dell'edificio è a p. 262).

11 Bergamo, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASBe), Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini, 23 settembre 1568; ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani, 29 settembre 1568).

12 La parrocchia di San Martino a Calolziocorte, pur in territorio bergamasco, dipendeva dalle pievi di Garlate prima, di Olginate poi, sull'altra sponda dell'Adda: apparteneva cioè alla diocesi di Milano

ed era quindi visitata dagli arcivescovi milanesi. Ancora oggi la parrocchia osserva il rito ambrosiano pur facendo capo ormai (a partire dagli anni Ottanta del Settecento) alla diocesi bergamasca. La preistoria della commissione dell'ancona si segue bene sui documenti, a partire dall'esortazione arcivescovile del 1566: Milano, Archivio storico diocesano (d'ora in avanti ASDMi), Visite pastorali, Pieve di Olginate, 8. Il 1 gennaio 1568 i parrocchiani riuniti nominano, con il benestare del parroco, due sindaci che si occupino di far realizzare l'ancona e di racimolare i soldi necessari (ASBe, Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini); il 25 aprile, con commovente tenacia, la comunità incarica i propri rappresentanti di chiedere a Carlo Borromeo il permesso di impiegare allo scopo tutti i legati esistenti in favore della chiesa, di destinare alla realizzazione dell'ancona tutte le elemosine riscosse nell'anno 1568 e, in caso di necessità, di vendere beni di proprietà della parrocchia fino al raggiungimento dell'ammontare richiesto (ASBe, Notarile, busta 2012, notaio Giuseppe Cola Paterini). Nel settembre i due sindaci hanno individuato il pittore prescelto e stilano i due contratti di commissione.

13 Il secondo contratto, quello rogato a Como, specifica nel dettaglio le modalità di pagamento in quattro rate: 10 scudi alla stipula, 20 a Natale, 20 a Carnevale e i restanti 53 a Pasqua, alla consegna dell'ancona. I lavori erano sicuramente compiuti nel novembre 1569: tra il 4 e il 10 del mese, i sindaci vendono due pezzi di terra di proprietà della parrocchia e dichiarano che il ricavato sarà versato a un «pictori cumano» come saldo «pro ancona constructa»: ASBe, Notarile, busta 2010, notaio Giuseppe Cola Paterini. Ma non tutto deve essere stato risolto se ancora l'8 agosto 1571 Lattanzio Grassi nomina un certo «Alessio Beloti», bergamasco residente a Como, come proprio procuratore per riscuotere crediti a Calolzio: ASCo, Notarile, busta 549, notaio Gerolamo Caprani.

14 Per il dipinto di Luini mi permetto di rinviare a G. Renzi, in *Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Milano, Officina Libraria, 2014, pp. 43-46, con ampia bibliografia. L'evocazione del prototipo luinesco nel contratto di Calolzio è da guardare in parallelo alla simile indicazione che compare, nel 1563, a proposito della commissione a Giovanni Rusconi di un'un'ancona per la chiesa di San Giovanni a Mendrisio: in questo caso i modelli di riferimento sono individuati nel politico Torriani di Luini a Mendrisio e in quello realizzato da Francesco De Tatti per Santo Stefano a Rancate, entrambi della metà del terzo decennio: G. Agosti, in *Il Rinascimento nelle terre ticinesi 2. Dal territorio al museo*, catalogo della mostra, a cura di G. Agosti, J. Stoppa, Bellinzona, Edizioni Casagrande, 2018, p. 26, n. 1.

15 La chiesa nuova è edificata tra il 1818 e il 1835, quando si procede alla consacrazione; il pronao tuttavia sarà concluso solo nel 1847, come ricorda anche una lapide in facciata. L'architetto è il lecchese Giuseppe Bovara. La vecchia chiesa, oggi inglobata nella casa parrocchiale, risale al principio del Cinquecento: sopravvive un portale architravato che riporta una data 1503. Per la storia della chiesa: *La chiesa arcipresbiteriale di San Martino Vescovo in Calolziocorte. Storia, arte e restauri*, a cura di F. Bonaiti, Calolziocorte, Parrocchia di San Martino Vescovo, 2000. Utili informazioni si ricavano da un manoscritto steso nel 1861 da don Antonio Ubiali (parroco di Calolzio dal 1826 al 1883) e intitolato *Parrocchia di S. Martino Vescovo di Calolzio. Relazione di quanto riguarda lo stato attuale di questa parrocchia, coi cenni storici della medesima, e risposta alle domande diramate a stampa li 9 aprile 1858 dall'illustrissimo e reverendissimo monsignore Pietro Luigi Speranza vescovo di Bergamo, predisposta per la Visita Pastorale che è per fare a questa ed alle altre parrocchie della vicaria di Calolzio stesso* (Calolzio, Archivio della parrocchia di San Martino, busta 322).

16 Interpreto così l'indicazione «il basso di detta anchona con quatro figure a guazzo», che distingue nei contratti le figure dei Santi da quella di San Martino che deve essere invece dipinto «in olio»: cito per comodità dal documento in volgare del 23 settembre ma le medesime indicazioni ritornano, in latino, nel contratto del 29 settembre.

17 La prima menzione nota del dipinto risale alla visita pastorale di Federico Borromeo del 1613 (ASDMi, Visite Pastorali, Pieve di Olginate, 10, f. 19; il visitatore è Alessandro Maggiolini): sull'altare maggiore della chiesa è ricordata un'ancona «elegantissima» con al centro dipinta



4. Pittore di tradizione gaudenziana, *Madonna con il Bambino e San Giovannino tra i Santi Vincenzo e Sant'Antonio abate*, Claino, San Vincenzo

l'immagine del Santo patrono e, ai lati, i Santi Pietro, Paolo (invece che Rocco), Giovanni Battista e Sebastiano. Fanno parte dell'ancona anche due colonne di legno dorato. Una descrizione più accurata si deve a D. Calvi, *Delle chiese della Diocesi di Bergamo (1661-1671)*, a cura di G. Bonetti, M. Rabaglio, Cinisello Balsamo, Silvana Editoriale, 2008, p. 426: «Nell'altare maggiore dietro al tabernacolo vi è un quadro alto braccia n. 3 quarte 2 et largo braccia n. 2 quarte 1, ornato con cornice d'intaglio adorata. Per quanto si conosce al tocco è pittura sopra tavole di legno antichissima, né per quanto ho potuto sappare vi è memoria quando e da chi sij stata dipinta; rapresenta san Martino in atto di gloria, vestito pontificalmente; alla parte destra vi è san Pietro e san Rocco, alla sinistra san Giovanni Battista e san Sebastiano. Da pratici di pitture è stimata grandissimo prezzo e vanno congetturando che sij mano del Lot. Vi sono altre pitture antiche all'altare della Madonna, ma non credo di tanta consideratione». Il brano compare nel manoscritto elaborato da Calvi attraverso la rilegatura delle lettere speditegli dai parroci della diocesi bergamasca in risposta a un articolato questionario pensato dall'autore in funzione dell'*Effemeride sagroprofana di quanto di memorabile sia successo in Bergamo, sua diocesi et territorio*, edita a Milano nel 1676-1677. L'attribuzione a Lotto è ripresa, nel Settecento, da Francesco Tassi nelle *Memorie di alcuni quadri esistenti nelle chiese del territorio di Bergamo. Raccolti dal conte Francesco Tassis. Tratti da suoi abbozzi* (Bergamo, Biblioteca Civica Angelo Mai, MMB. 117) e ancora da Giovanni G. Maironi da Ponte, *Dizionario odepiorico o sia storico-politico-naturale della provincia bergamasca*, 1, Bergamo, dalla stamperia Mazzoleni, 1819, p. 214. Negli anni Trenta dell'Ottocento la pala è trasferita nella nuova parrocchiale, edificata tra il 1818 (la prima pietra è posta il 26 agosto) e il 1835 quando viene consacrata. Il dipinto è collocato

nella terza cappella destra: l'altare, dedicato ai Santi Sebastiano e Rocco, è consacrato nel 1836 in occasione di un'epidemia di colera. Già nella chiesa vecchia esisteva una cappella di patronato Benaglio intitolata ai due Santi, eretta in occasione della peste del 1630; la pala commissionata a Lattanzio Grassi si trovava però sull'altar maggiore. In occasione del trasferimento la tavola è restaurata dal pittore e restauratore bergamasco Mario de Leida: risultano contatti e pagamenti nel 1833-1834 e di nuovo nel 1839 (Calozio, Archivio della parrocchia di San Martino, busta DIII, 9). La nuova collocazione è già registrata da Ignazio Cantù, *Le vicende della Brianza e de' paesi circonvicini*, II, Milano, presso Santo Bravetta, 1837, p. 248, che per primo propone l'attribuzione a Giovan Battista Castello, in alternativa al riferimento tradizionale a Lotto. Pasinio Locatelli (*Illustri bergamaschi. Studi critico-biografici di Pasino Locatelli. Pittori*, I, Bergamo, Dalla tipografia Pagnoncelli, 1867, pp. 239-240) ipotizza che la tavola dovesse essere parte di un polittico: registra infatti la presenza in chiesa di un pezzo di predella (ancora esistente) e di due «tavolette» con Sant'Ambrogio «che squassa lo staffile» e Sant'Antonio abate «che con una mano tiene un libro aperto appoggiato all'anca e coll'altra innalzata porta nel palmo una fiamma ardente, mentre ha ai piedi l'immondo porco» di cui si sono perse le tracce. Mi domando se non potessero costituire anticamente i pannelli laterali della predella o, in maniera meno probabile, la copertura dell'ancona; si tratterebbe però di una copertura ad ante in legno e non con una «coltrina dipinta» come previsto dal contratto (sulle tipologie di copertura per pale d'altare in area lombarda: A. Nova, *Hangings, curtains, and shutters of sixteenth-century lombard altarpieces*, in *Italian altarpieces 1250-1550. Function and Design*, a cura di E. Borsook, F. Superbi Gioffredi, Oxford, Clarendon Press, pp. 177-189). Locatelli, rigettata l'attribuzione a Lotto, riferisce tutti i pezzi al bergamasco Giovan Battista Castello per confronto stilistico con gli affreschi con *Storie di Ulisse*, allora a Gorlago e oggi nel Palazzo della Prefettura a Bergamo. Sulla scorta della menzione di Locatelli, gli organizzatori della *Esposizione industriale, agricola e di Belle Arti della città e provincia di Bergamo per l'anno 1870* avevano cercato di ottenere il dipinto di Calozio per la sezione d'arte antica dove avrebbe dovuto rappresentare la maniera di Giovan Battista Castello in quella che ambiva a diventare, nelle intenzioni degli organizzatori, una «storia parlata» dell'arte bergamasca (tra i commissari, accanto allo stesso Pasinio Locatelli e a Carlo Lochis, figura anche Gustavo Frizzoni): ma il prestito naufraga per l'opposizione della fabbrica della parrocchia di Calozio che «si trova dispiacente non potere accordarla per lo scopo accennato, essendo facilissimo che subisca pregiudizi per la difficoltà di levarlo e del trasportarlo. E ciò anche per essere lo stesso un oggetto raro ed unico che decora questa nuova Parrocchiale tenuto in grande pregio e dalla popolazione e dagli intelligenti di Belle arti, che non senza frequenza sono a contemplarla» (sulla mostra bergamasca del 1870: S. Malenza, *Esposizione industriale, agricola e di Belle Arti della città e provincia di Bergamo per l'anno 1870: per una storia parlata dell'arte bergamasca*, tesi di laurea magistrale, Università degli Studi di Milano, a.a. 2017-2018 (relatrice R. Sacchi); in particolare, per la pala di Calozio: pp. 27-28, 193-194, 328, 340, nn. 8, 25). Le informazioni di Locatelli sono ribadite ancora in [A. Pinetti], *Inventario degli oggetti d'arte d'Italia. Provincia di Bergamo*, Roma, La libreria dello Stato, 1931, p. 187, dove compare la prima riproduzione fotografica della tavola. È stato Marco Tanzi, tanti anni fa, a segnalarmi le menzioni del dipinto sulle pagine di «Paragone», mai rilevate per la collocazione apparentemente eccentrica: M. Gregori, *Altobello, il Romanino e il '500 cremonese*, in «Paragone», 69, 1955, pp. 25, 28, nota 24; ead., *Altobello e G. Francesco Bembo*, in «Paragone», 93, 1957, pp. 39-40, nota 10. Nel breve intervallo tra i due interventi della Gregori fa in tempo a insinuarsi la smentita di M. Monteverdi, *Lungo percorso di un manierismo lombardo disceso dal Bramantino*, in «Arte Lombarda», II, 1956, p. 110, nota 6, che giudica il dipinto una «enfatica composizione quasi in chiave controriformistica non priva di tardi e generici echi lotteschi». G. Rosso del Brenna, *Giovanni Battista Castello, in I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, II, Bergamo, Poligrafiche Bolis Bergamo, 1976, p. 448, n. 15, stilando il catalogo di Giovan Battista Castello, inserisce la tavola tra le opere incerte. Giudica non sufficienti i confronti con gli affreschi di Gorlago avanzati da Pinetti e ignora, come tutti gli studi



5. Bottega di Lattanzio Grassi (?), *San Martino divide il mantello con il povero*, Calolziocorte, San Martino (particolare)

successivi, la menzione della Gregori. Giacomo G. Luzzana, *Il restauro decorativo*, in *La chiesa arcipresbiteriale di San Martino Vescovo in Calolziocorte. Storie, arte e restauri*, a cura di F. Bonaiti, Vercurago, tipolitografia Riva, 2000, pp. 239-245, ripercorre meritoriamente la bibliografia e le vicende materiali del dipinto senza sbilanciarsi sull'attribuzione. Propone un legame con la peste del 1576 (cui farebbero riferimento i Santi Rocco e Sebastiano) e ipotizza di riscontrare nella presenza di San Pietro una sottolineatura controriformistica. Esclude la pertinenza della predella (indicata erroneamente come tela) che ritiene opera almeno settecentesca aggiunta alla tavola nel 1836, in occasione del trasferimento del dipinto nella nuova parrocchiale. La tavola è stata collegata per la prima volta a Lattanzio Grassi, grazie al reperimento di uno dei due contratti, da Emilio Amigoni, *Comasco il San Martino di Calolzio*, in «La Provincia di Lecco», 12 novembre 2002, p. 13. Sulla base del ritrovamento documentario di Amigoni la vicenda è ripercorsa da G. Virgilio, *Lattanzio Grassi e la pala cinquecentesca di San Martino a Calolziocorte*, in «Trapassatopresente. Quaderni Centro studi Valle San Martino», 1, 2009, pp. 32-50, che riscontra nella pala caratteri derivati da Bernardino Campi e giudica la predella opera ottocentesca.

18 Con esiti non troppo dissimili, per esempio, da quelli di un artista come il piacentino Orlando Cassano, attivo a Lodi dove, tra sesto e settimo decennio, a più riprese incrocia le strade dei Piazza e dei Campi. Qualche notizia su di lui in M. Marubbi, *L'officina dei Piazza tra comprimari e presenze esterne*, in *I Piazza da Lodi. Una tradizione di pittori nel Cinquecento*, catalogo della mostra, a cura di G. C. Sciolla, Milano, Electa, 1989, pp. 327-328.

19 Avevo cercato di mettere ordine tra quanto noto su Antonio Sacchiense in Renzi, *Per un profilo*. In questa occasione basti aggiungere che non mi pare da condividere il riferimento all'artista di un *Giudizio di Salomone* su rame proposto da C. Furlan (in *Il Rinascimento di Pordenone con Giorgione, Tiziano, Lotto, Correggio, Bassano, Tintoretto*, catalogo della mostra, a cura di C. Furlan, V. Sgarbi, Milano, Skira, 2019, pp. 248-249, n. 52) sulla base, sostanzialmente, di un cartellino sul retro che riferisce l'opera a «Pordenone» e di una provenienza novecentesca da una collezione comasca; ma il dipinto non mi pare mostrare alcun rapporto stilistico con le (poche) opere certe del Sacchiense *minor* (né la medesima tenuta qualitativa) ed è forse un poco più tardo dal punto di vista cronologico.

20 Il *Parer* è pubblicato in un fascicolo di pagine non numerate in coda a A. Lami, *Discorso intorno alla Scoltura et Pittura...*, Cremona, appresso Christoforo Draconi, 1584 (è imminente la



6. Bottega di Lattanzio Grassi (?), *Sant'Ambrogio appare durante la battaglia di Parabiago*, Calolziocorte, San Martino (particolare)

pubblicazione di un'edizione critica del testo a cura di Patrizio Aiello). La data di composizione dello scritto teorico di Bernardino è riportata dallo stesso Lami, *Discorso*, p. 56.

21 Lami, *Discorso*, pp. 47-48, 52-53, 56.

22 A proposito del lungo tramonto della stagione gaudenziana tra i laghi, approfitto dell'occasione per segnalare, nella parrocchiale di San Vincenzo a Claino in Val d'Intelvi, un'anconetta (fig. 4), ancora munita della carpenteria originale, composta da una tavola centrale con la *Madonna con il Bambino tra i Santi Vincenzo, Antonio abate e Giovanni Battista* e una predella in tre parti: al centro una torma di devoti campita su un fondo dorato lavorato a scacchi; ai lati, nei basamenti delle paraste che formano la cornice, *San Rocco* e *San Sebastiano* che, con iconografia desueta, regge in mano le frecce del suo martirio. La tavola centrale presenta un evidente carattere gaudenziano, non lontano dai modi di Fermo Stella. La predella appare di cultura leggermente più tarda e di qualità un po' inferiore. È anche possibile che la discrasia sia originata dalla presenza, nel caso della tavola centrale, di disegni o cartoni giunti, per vie tutte da indagare, dall'ambito gaudenziano. La cronologia non dovrebbe allontanarsi troppo dalla metà del secolo.

23 Per le vicende dell'arazzo, tessuto da Giovanni Karcher e giunto a Como nel 1562 (l'anno prima era arrivata la tela-modello di Arcimboldo), si può fare affidamento sulla sintesi di N. Forti Grazzini, *Arazzi del Cinquecento a Como*, catalogo della mostra, Como, Società Archeologica Comense, 1986, pp. 43-47, n. 3, da leggere però alla luce delle precisazioni documentarie di S. Leydi, *Giuseppe Arcimboldo a Milano: documenti e ipotesi*, in *Arcimboldo 1526-1593*, catalogo della mostra, a cura di S. Ferino-Pagden, Milano, Skira, 2008, pp. 40, 50, nota 29. È dibattuta la paternità delle bordure: non si sa se l'invenzione sfrenatamente fantasiosa spetta ad Arcimboldo, come per il campo figurativo, o alla manifattura ferrarese: K. Schmitz-von Ledebur, in *Arcimboldo*, p. 62, n. II.12.

24 La notizia si ricava da un atto del 15 novembre 1583 in ASCo, Notarile, busta 839, notaio Giovanni Andrea Olgiati: Isabella Malacrida, vedova di Antonio e ora moglie del drappiere Francesco Castellazzi di Balerna detto Andreino, chiede la restituzione della dote versata al Sacchiense dieci anni prima; dovrà essere detratta dall'eredità di Antonio che spetta alla figlia Antonia, ancora minorenne.

25 G. Romano, *Premessa*, in id., *Rinascimento in Lombardia. Foppa, Zenale, Leonardo, Bramantino*, Milano, Feltrinelli, 2011, p. 14.

26 Lattanzio redige il suo testamento l'8 luglio 1574 (ASCo, Notarile, busta 550, notaio Gerolamo Caprani): lascia alla figliastra Isabella Malacrada, moglie del pittore Antonio Sacchiense abitante in Como, un anello d'oro e lire 800 imperiali come dote; nomina erede universale il figliastro Giulio Malacrada, figlio del fu maestro Battista. Poche le notizie biografiche su Giulio Malacrada Grassi che deve essere nato intorno al 1552 (la data si ricava dal già citato documento del 27 luglio 1564: cfr. nota 6). Il 14 febbraio 1594 sigla i patti matrimoniali con la moglie Francesca Carcano, sposata e condotta nella casa coniugale in San Fedele *intus* nove mesi prima: la dote è fissata, complessivamente, in 1500 lire imperiali: ASCo, Notarile, busta 1238, notaio Cesare Petri; il documento è stato segnalato, ma con errata collocazione archivistica da S. Della Torre, *Documenti per la biografia dell'architetto Giovanni Antonio Piotti (c. 1529-1596)*, in «Periodico della Società storica comense», LXV, 2003-2004, p. 108. La casa è probabilmente quella acquistata dai fratelli Bulgaroni il 25 giugno 1585 per 812 lire imperiali (ASCo, busta 637, notaio Giovan Paolo Peverelli; sarà rilevata il 2 ottobre 1623, dopo la morte di Giulio, da un certo Pompeo Porta: V. Caprara, *Documenti per la pittura del Seicento comasco*, in *Il Seicento a Como. Dipinti dai Musei Civici e dal territorio*, catalogo della mostra, Como, Musei Civici di Como, 1989, pp. 73, 77, nota 7). I due avevano già una figlia, Margherita, nata fuori dal matrimonio e battezzata in San Giacomo il 18 febbraio 1587 (come segnala M. Longatti, *Pittori veneti a Como nel secondo Cinquecento*, in «Periodico della Società storica comense», LXVI, 2005-2010, p. 221, che utilizza però la notizia per dedurre un'errata data di matrimonio tra i due al 1586 circa). Seguiranno altri cinque figli, tutti battezzati in San Fedele, tra il 1594 e il 1608: il primogenito maschio si chiama Lattanzio, come il nonno adottivo. L'8 ottobre 1589 Giulio è padrino di battesimo, in San Fedele, di Marta, figlia del pittore Ognibene da Verona. Francesca Carcano muore il 17 marzo 1612 ed è sepolta in San Fedele. Giulio scompare il 24 aprile 1616, a circa sessantaquattro anni; sarà sepolto nella tomba di famiglia in Sant'Agostino (tutte le notizie biografiche sono *ibi*, pp. 221-222). Un'ancona firmata da Giulio Grassi e datata 1577 si conserva nella chiesa dei Santi Agata e Sisino a Ossuccio; conserva, probabilmente, la carpenteria originaria per quanto restaurata e riadattata: colpisce il ritardo culturale di un'ancona dalle forme classicheggianti che non stonerebbero nella stagione di Bernardino Luini. La tela centrale (i cui bordi dovevano essere in origine coperti) raffigura la *Madonna con il Bambino tra un Santo vescovo e Sant'Agata*; nella predella, su tavola, compaiono due *Profeti*, *San Vincenzo davanti al giudice* e, probabilmente, *Santa Eufemia davanti al giudice*; il comparto centrale della predella è stato sostituito da un piccolo tabernacolo eucaristico; nella cimasa, infine, trova posto un *Dio padre* di evidentissima matrice pordenoniana: viene facile pensare che sia stato realizzato utilizzando uno dei «molti disegni fatti a mano» menzionati nell'inventario *post mortem* dei beni del Sacchiense ed ereditati dalla figlia Antonia, nata già orfana di padre, di cui Giulio diventa tutore nel 1584, dopo la morte anche della madre Isabella Malacrada Grassi: ASCo, Notarile, busta 552, notaio Gerolamo Caprani (nel 1596 Giulio presenzierà anche al matrimonio della nipote: Como, Archivio Parrocchiale di San Fedele, *Liber matrimoniorum 1577-1599*, f. 15). M. Longatti, *Pittori veneti*, p. 221, ha segnalato la pala e ne ha ipotizzato una provenienza dalla chiesa plebana dei Santi Eufemia e Vincenzo: spiegherebbe l'iconografia della predella. Non mi pare da condividere però l'identificazione della Santa nella tela maggiore in Eufemia che non risulta aver mai subito l'amputazione dei seni. Il ricorso a un modello a stampa per il gruppo della Madonna con il Bambino è la probabile ragione dell'evidente discrasia riscontrabile rispetto al resto della composizione, nel complesso di qualità assai modesta.

27 Un «Gio. Giulio Grassi» tra i partecipanti al concorso del 1598 per la realizzazione degli stucchi nella cappella maggiore del Duomo di Como: S. Monti, *Storia ed arte nella Provincia e antica Diocesi di Como*, Como, Premiata Tipografia Editrice Ostinelli, 1902, p. 228; se si trattasse di lui, uscirebbe ovviamente rinforzata l'ipotesi di una specializzazione dell'artista nel campo dello stucco. Ne risulterebbe l'immagine di una ditta Sacchiense-Grassi in grado di far fronte in autonomia, con le diverse competenze necessarie, a un'impresa decorativa complessa come quella della sagrestia.

28 Per fare solo un esempio, la scena della *Natività* è modellata su un prototipo di ambito por-denoniano: il medesimo utilizzato da Pomponio Amalteo, negli anni Trenta, per gli affreschi in Santa Maria Assunta a Lestans. Ma per un'analisi dettagliata della decorazione della sagrestia e dei relativi modelli: Renzi, *Per un profilo*, pp. 96-114, n. 3.

29 La questione si complica ulteriormente se si considera la predella che si conserva in sagrestia (è sostituita da una copia sotto la pala): ignorata o giudicata non pertinente dalla bibliografia novecentesca, è invece opera cinquecentesca e ha buone possibilità (anche se le misure sono leggermente diverse: cm 33 × 143) di essere parte dell'ancona originale. La tavoletta affianca in un unico campo tre diversi episodi: *San Martino divide il mantello con il povero*, la *Resurrezione di Cristo* e *Sant'Ambrogio appare durante la battaglia di Parabiago* (figg. 5-6). La presenza dell'episodio legato a Sant'Ambrogio può trovare valide giustificazioni iconografiche: al di là dei legami tra San Martino di Tours e Sant'Ambrogio (il primo partecipa in sogno ai funerali del secondo), non è da sottovalutare la volontà da parte della parrocchia di Calolzio di rivendicare, in territorio veneziano, la propria appartenenza alla diocesi ambrosiana. Un *Sant'Ambrogio* compariva per altro, secondo le fonti ottocentesche, su una di due tavolette legate alla macchina da altare (l'altra raffigurava *Sant'Antonio abate*). Se la pertinenza della predella all'ancona pare probabile, difficile accettare che possa spettare alla stessa mano della tavola centrale. Molto diversa la condotta pittorica, qui libera e rapidissima, diversi i riferimenti culturali che sembrano puntare verso un parmigianesimo in chiave veneta, un po' *à la* Schiavone: del resto già il contratto prevedeva in qualche modo una differenza, se non altro tecnica, tra la pala «in olio» e la predella «a guazzo». Difficile dire se si debba immaginare qui all'opera una diversa personalità, di qualità tutt'altro che scadente, all'interno di un'impresa condotta sotto regia unitaria nella bottega di Lattanzio Grassi, o se si possa ricondurre lo scarto a differenti registri espressivi di un artista di varia cultura figurativa.

30 La lettura della volta della sagrestia del Duomo di Como (e dunque del linguaggio maturo di Sacchiense, almeno per come lo conosciamo ora) in direzione di Antonio Campi trova un'insperata conferma longhiana: lo studioso infatti aveva inserito una riproduzione degli affreschi (è la foto Brogi 14477) nella cartella della sua fototeca dedicata ad Antonio Campi, senza purtroppo aggiungere annotazioni di sorta.

31 Non è difficile, infatti, immaginare che la pala di San Martino possa aver avuto ricadute in zona. Sembra di coglierne l'eco (in particolare per la figura di San Rocco), a un livello ben più scadente di qualità, nella pala della chiesa di San Bartolomeo a Bema in Valgerola: me l'ha segnalata Massimo Romeri. La tela (circa cm 190 × 120) porta un'attribuzione, problematica ma apparentemente appoggiata a un documento saldo, a Giovanni Abbondio Baruta nel 1576: S. Coppa, *Il Seicento in Valtellina: pittura e decorazione a stucco*, in «Arte Lombarda», 88-89, 1989, p. 18.



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 1432.¹ L'autore è ignoto: Berenson aveva attribuito l'opera, in forma dubitativa, al Bramantino (1465 circa – 1530);² più probabilmente è ascrivibile a un pittore locale influenzato dalla maniera bramantiniana e databile tra il secondo e il terzo decennio del Cinquecento.³

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».⁴ 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»;⁵ costui potrebbe essere identificato con lo speziale Carlo Giuseppe Gerenzano Portigliotto (1644-1722), il quale dal 1699 svolse l'attività di aromataro dell'apoteca dell'ospedale del castello.⁶ 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»;⁷ 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.⁸

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.⁹ 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),¹⁰ 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 1750.¹¹

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».¹² 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,¹³ e il muro «in cui eravi dipinta l'immagine della S. V. di Caravaggio, che fu poscia abbattuto per erigervi la nuova chiesa».¹⁴

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;¹⁵ 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 1700.¹⁶ 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.¹⁷ Entro il 1702 furono realizzate le due opere pittoriche destinate a ornare i suddetti altari laterali;¹⁸ 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».¹⁹ Mentre l'operato di Paolo Pagani (1655-1716) è comprovato dai documenti conservati presso l'Archivio di Stato,²⁰ e la commissione avvenne grazie alla mediazione del marchese Cesare Pagani,²¹ 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 1696,²² 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.²³ Si tratterebbe in questo caso della prima e unica collaborazione tra Pagani e Peruzzini.²⁴

Tra il 1701 e il 1702 operò, realizzando la decorazione ad affresco, anche un terzo pittore: Francesco Porro, quadraturista di formazione milanese,²⁵ 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».²⁶ 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.²⁷

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:²⁸ era stato don Ferdinando Gonzales de Valdes (1638-1702), governatore del castello di Milano dal 1695,²⁹ a permettere

l'introduzione dell'ordine e la costruzione di un convento annesso alla chiesa.³⁰ Alla sua morte, il 2 febbraio 1702,³¹ 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.³² 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.³³ 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 1702.³⁴

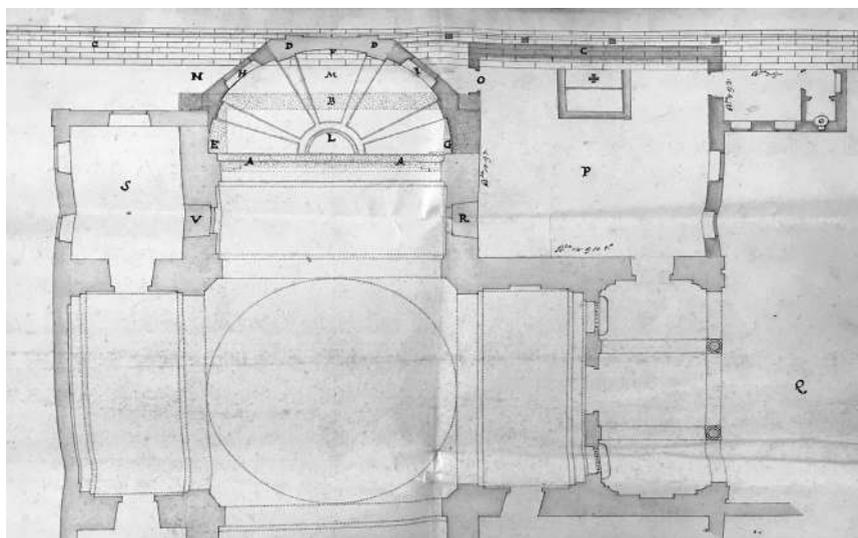
La missione principale dell'ordine trinitario, la cui fondazione risale al 1193 ad opera di San Giovanni de Matha,³⁵ era la redenzione dei *captivi*, ossia la liberazione di quei cristiani che, fatti prigionieri di guerra dai turchi musulmani, dovevano essere riscattati – solitamente con un pagamento in moneta – per poter ritornare in patria e non rischiare di convertirsi alla religione degli infedeli.³⁶ 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. Trinitarj 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.³⁷

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.³⁸ È probabile che sia stato Cesare Pagani a scegliere Ruggeri: quest'ultimo, stabile a Milano dal febbraio 1693,³⁹ 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;⁴⁰ 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.⁴¹ 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.⁴² Pressoché tutte le fonti antiche e moderne attribuiscono a Ruggeri il progetto della chiesa di Santa Maria di

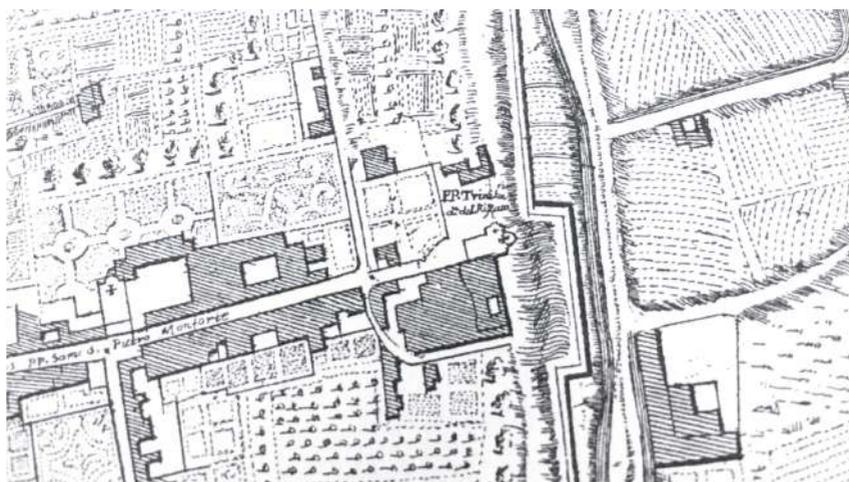
Caravaggio fin dalla sua fondazione nel 1694;⁴³ in realtà la «relazione sopra il Trattato fatto coll'Ingegner Gio. Ruggeri per l'ingrandimento della Chiesa dei RR. PP. Trinitarj» – unico documento, ad eccezione dei pagamenti, attestante il suo intervento – conservata presso l'Archivio di Stato, databile 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».⁴⁴

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,⁴⁵ 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».⁴⁶ 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».⁴⁷ Il progetto fu affidato all'asconese Gaetano Matteo Pisoni (1712/1713–1782),⁴⁸ 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 1742.⁴⁹ 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».⁵⁰ 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.⁵¹

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)

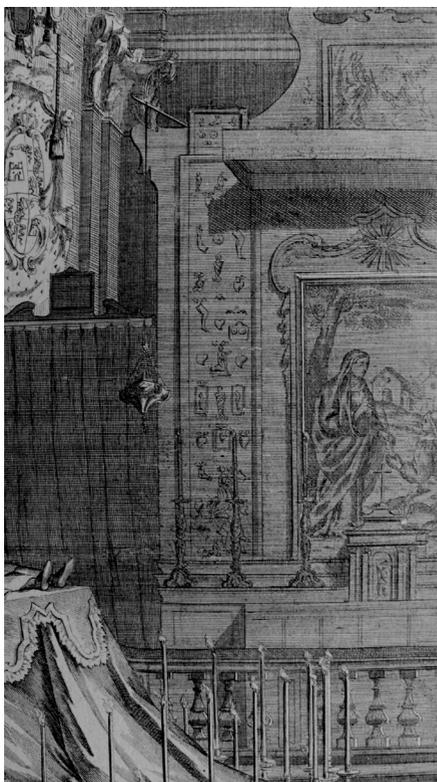


4. Marc'Antonio Dal Re, *Città di Milano*, 1734 circa, Milano, Castello Sforzesco, Civica Raccolta delle Stampe «Achille Bertarelli» (particolare)

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.⁵² 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 1742,⁵³ e la presentazione del disegno del progetto realizzato dall'ingegnere collegiato Antonio Quadrio,⁵⁴ 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».⁵⁵ 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).⁵⁶ 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,⁵⁷ 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.⁵⁸ 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».⁵⁹ Prima dello spostamento dell'affresco sull'altare maggiore – avvenuto il 26 maggio 1745, giorno dell'apparizione mariana –⁶⁰ 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).⁶¹

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.⁶²

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.⁶³ 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),⁶⁴ 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 ancona con sopra S. Anna, S.to Gioachino, et la Beata Vergine», di cui non viene però specificata la collocazione.⁶⁵ Essendo stato l'altare maggiore dedicato a Sant'Anna e alla Vergine, è verosimile che le sante comparissero nella pala destinata ad ornarlo;⁶⁶ 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,

⁶⁷ la quale – entro il 1728, anno di stampa della seconda edizione del *Catalogo dei Santagostino* – sostituì la precedente «ancona».⁶⁸ 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.⁶⁹ 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,⁷⁰ 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),⁷¹ 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)⁷² 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.⁷³ Poiché questi non erano stati infine portati a termine, furono stipulate nel luglio 1708, le «convenzioni tra li RR. PP. Trinitari detti di Monforte, e Stefano de' Stefani,⁷⁴ 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.⁷⁵ Della scultura si sono conservati nei depositi del Castello Sforzesco due elementi:⁷⁶ 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.⁷⁷

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.⁷⁸ 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).⁷⁹ 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]». ⁸⁰ Lo stemma della città di Milano e la targa commemorativa furono posti sulla facciata della chiesa lateralmente alle «Arme di Spagna», ⁸¹ l'insegna reale realizzata in affresco e stucco da Francesco Porro entro il 1702 al di sopra dell'ingresso principale. ⁸²

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), ⁸³ al 1750, ⁸⁴ e infine al 1764. ⁸⁵ 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. ⁸⁶ 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, ⁸⁷ 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. ⁸⁸ 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». ⁸⁹ 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)». ⁹⁰ 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.⁹¹ L'altare predisposto ad accogliere la statua era quello su cui si trovava originariamente l'affresco della Beata Vergine di Caravaggio;⁹² essa mantenne tale collocazione almeno fino alla soppressione dell'ordine trinitario (1783),⁹³ 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) –⁹⁴ fu emanato ufficialmente il 21 dicembre 1783.⁹⁵ 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.⁹⁶ Essa passò dall'essere chiesa regia a «sussidiaria a S. M. della Passione», ovvero chiesa minore dipendente da quest'ultima parrocchia,⁹⁷ 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.⁹⁸ 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).⁹⁹ 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.¹⁰⁰ 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.¹⁰¹

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;¹⁰² 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),¹⁰³ 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,¹⁰⁴ sia la donazione delle «sedie» per il coro alla chiesa di San Giovanni Battista a Cernusco Lombardone (Lecco), ottenute «dal governo gratis»,¹⁰⁵ mentre entro il 1806 l'affresco miracoloso fu trasportato nella chiesa di Santa Maria della Passione.¹⁰⁶ 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.¹⁰⁷

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.¹⁰⁸ 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 1750,¹⁰⁹ 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.¹¹⁰ 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.¹¹¹ La porta Monforte fu disegnata dall'ingegnere Luigi Tenenti: inaugurata alla fine del 1889,¹¹² essa era stata demolita già nel 1916,¹¹³ 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.¹¹⁴ 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.¹¹⁵

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.¹¹⁶ Il culto era stato affidato alla Confraternita del Santissimo Sacramento, la quale precedentemente aveva avuto come patrona la Madonna della Passione.¹¹⁷ 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»,¹¹⁸ comprendente uno stendardo processionale,¹¹⁹ un'incisione popolare destinata alla devozione individuale¹²⁰ 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*.¹²¹ 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».¹²²

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 MARLÆ VIRGINIS | ET ANNÆ MATRIS | OB SALVTEM | MARLÆ ANNÆ REGINÆ DOMINÆ NOSTRÆ | FIDELIS VRBIS LÆTITIA | PRECES, ET GRATIAS; «OB MVITOS, ET FELICES ANNOS, | ET OPTATISSIMAM PROLEM | CAROLI II, REGIS DOMINI NOSTRI, | ET MARLÆ 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 risalgono 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 Ildefonso 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 caprocroce 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 Venerdi 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 Fabbriato 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. Bruzese, *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 Albentis, *La chiesa milanese di Santa Maria di Caravaggio in Monforte*, in «Arte Lombarda», 117, 1996, pp. 86-87. Nel 1996 De Albentis pubblicò un articolo in cui esaminava mappe e catastri

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