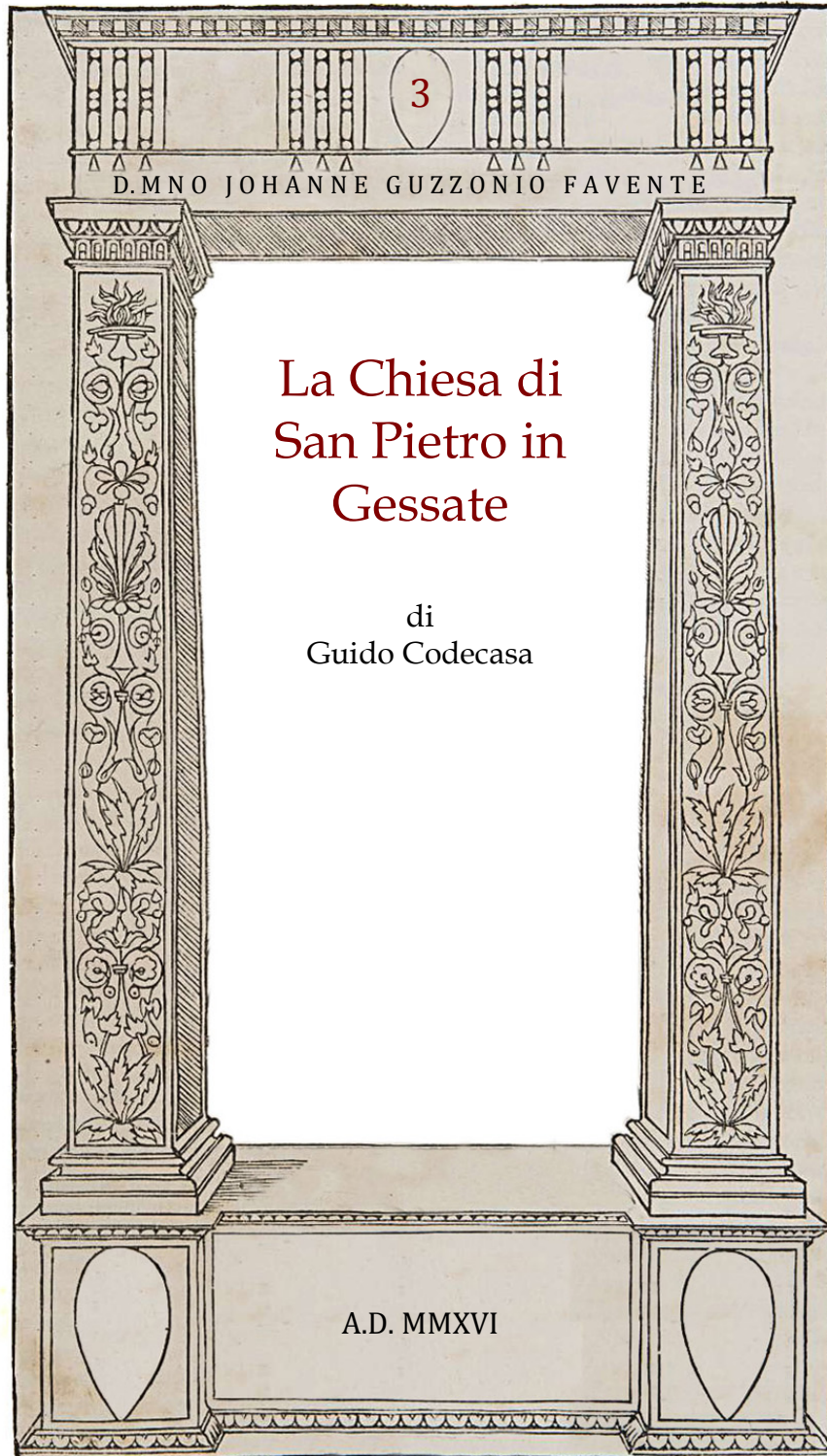


I QUADERNI DE L'ECLETTICO

— Humanitas —



I QUADERNI DE L'ECCLETTICO

N°3

La Chiesa di San Pietro in Gessate
di Guido Codecasa

Progetto grafico e impaginazione
Guido Codecasa

Immagini

Elaborazioni dell'autore, laddove non indicato, di libera disponibilità dal web

Milano, ottobre 2016

© Guido Codecasa

Tutti i diritti sono riservati all'autore

È vietata la riproduzione, anche parziale, con qualsiasi mezzo effettuata, se non autorizzata in forma scritta dall'autore.

Distribuzione su richiesta

Contatti: guido.codecasa@gmail.com

L'Ecclettico è su www.rudyz.net/ecclettico

Note sull'autore:

Guido Codecasa (Phd) classe 1980, è urbanista, ha svolto attività di ricerca e insegnamento presso il Politecnico di Milano in tema di politiche urbane, valorizzazione dei beni culturali, problemi di organizzazione nelle pubbliche amministrazioni e accordi pubblico privati nei progetti di riqualificazione urbana. Ha poi svolto attività nella gestione immobiliare. A ciò ha affiancato attività di volontariato in ambito museale, e una passione per le antichità milanesi e la storia urbana. Disegna, scrive e compone musica. Collabora con l'aperiodico elettronico L'Ecclettico e contribuisce alla collana "I Quaderni de L'Ecclettico" con alcuni saggi dedicati alla ricostruzione della storia dei luoghi di Milano.

La Chiesa di San Pietro in Gessate

di
Guido Codecasa

Indice

I PARTE - ALCUNE NOTIZIE STORICHE	1
ALCUNE NOTIZIE STORICHE	1
II PARTE - LE CAPPELLE DELLA NAVATA SINISTRA	14
LA CAPPELLA DI SANTA TERESA DEL BAMBIN GESÙ, O DI SANT'AGOSTINO	15
LA CAPPELLA DELLA VERGINE	17
CAPPELLA OBIANI, DETTA ANCHE DI SANT'ANTONIO.	19
CAPPELLA LONGHIGNANI	22
LA CAPPELLA DI SAN GIOVANNI BATTISTA	27
LA CAPPELLA GRIFI	33
GLI AFFRESCHI DI BERNARDINO ZENALE	38
LA CAPPELLA LANDRIANI	43
III PARTE - LE CAPPELLE DELLA NAVATA DESTRA	43
LA CAPPELLA CON LE STORIE DI SAN MAURO	43
LA CAPPELLA DI SAN MARTINO	46
PRESBITERIO E CORO	46
RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI	49
APPENDICI	
APPENDICE I	51
APPENDICE II	52
APPENDICE III - CHRONICON MONASTERII SS. PETRI ET PAULI DI PLACIDO PUCCINELLI	53

La Chiesa di San Pietro in Gessate



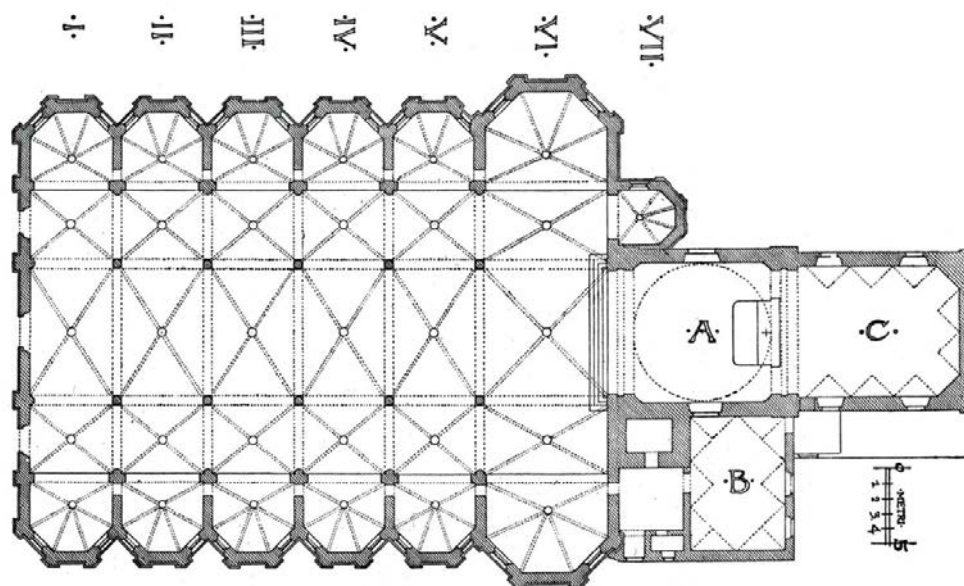
Figura 1 — Facciata barocca della chiesa prima del rifacimento del 1911.

Nel 1256 si fa menzione di una *domus* dell'Ordine degli Umiliati, presso S. Siro ad Vepam. Nel 1284 (ma alcuni affermano più prudentemente nella seconda metà del '200 e comunque prima del 1308) la *domus* è trasferita fuori Porta Orientale, entro la giurisdizione della parrocchia di Santo Stefano maggiore (Pogliani 1985, p. 266). Il *Liber notitiae* di Goffredo da Bussero ci riferisce in particolare di una chiesa, appartenente all'ordine degli Umiliati e dedicata ai Santi Pietro e Paolo e detta *in Glaxiate*, con annesso monastero (la cosiddetta *domus de Gessate/Glaxiate* o alternativamente, *S. Maria ad domum de Gixate*). Non è nota l'origine del nome "in Glaxiate", forse di un'antica famiglia che abitava in zona o ne possedeva i terreni (Pirovano, 1820), forse in memoria della tribù celtica dei Glaxiati scesa in aiuto degli Insubri contro i Romani (Puccinelli, 1665). Nel 1344 vi risiedevano venti frati, alcune suore e inservienti. Il complesso era inoltre dotato di una foresteria (cfr. Bossi e Brambilla, 1953). La seconda metà del Trecento e il primo Quattrocento videro la progressiva decadenza del cenobio. Nel 1355 i frati si erano ridotti a dodici. Nel 1418 risulta che ne rimasero solo due, con il prevosto, Balzarino Medici di Novate, noto per la sua vita dissoluta, e che la chiesa fosse in stato di completo abbandono al punto da non essere più utilizzabile per il culto. La situazione suscita le più vive proteste da parte dei cittadini milanesi che interpellano le autorità civili ed ecclesiastiche locali. A seguito delle ripetute sollecitazioni del Duca Filippo Maria Visconti, che agisce da intermediario, il caso è sottoposto a papa Eugenio IV: con una "Breve" del 5 agosto 1433 il papa sopprime la Prepositura dei SS. Pietro e Paolo in Gessate. Al suo posto istituisce il Priorato della Congregazione Benedettina di Santa Giustina da Padova (Puccinelli, 1655). Il passaggio di proprietà dei beni immobili interessati dalla "Breve", si rivela tuttavia di difficile attuazione. Balzarino Medici si rifiuta di sgomberare l'immobile e di cederlo ai Benedettini. Il braccio di ferro a suon di carte bollate va per le lunghe, almeno fino all'aprile 1436, quando il Balzarino viene minacciato di scomunica (cfr. Pirovano, 2007). Anche così, l'occupazione dello stabile da parte degli Umiliati non si ferma, ed è destinata a trascinarsi per un altro decennio

¹ Rimando alla scheda su <http://www.lombardiabeniculturali.it/architetture/schede/LMD80-00027>

tant'è che fa a tempo a morire un papa e a farsene un altro: con una “Bolla”, il 14 febbraio 1447 Papa Nicolò V ingiunge all'Ordine degli Umiliati l'abbandono definitivo e indifferibile del convento. In esecuzione della “Bolla” gli umiliati liberano definitivamente gli immobili e consentono materialmente l'ingresso dell'Ordine dei Benedettini.

Tra il 1456 e il 1458 i Benedettini finanziano la ricostruzione del dormitorio e, presumibilmente, parte del chiostro del convento. Sempre in quegli anni, è probabile che gli stessi Benedettini commissionino il rifacimento della vecchia chiesa. La sua riedificazione si colloca tra il 1460 e il 1490, durante l'intensa stagione edilizia inaugurata dai Duca Sforza e in particolare sotto Ludovico il Moro (1452-1508). Non ci sono pervenuti documenti sull'avvio dei lavori. L'unico dato certo è che tra il 1458 e il 1461 Pigello e Azzareto Portinari, titolari della filiale milanese del Banco Mediceo a Milano, abbiano finanziato i lavori di costruzione della cappella maggiore (in corrispondenza dell'odierno presbiterio), della sacrestia e della sala del capitolo, con l'assenso dell'abate Giustino da Montefeltro, loro amico. I documenti non attestano nemmeno il nome dell'architetto scelto come direttore dei lavori; le affinità tra S. Pietro in Gessate e S. Maria delle Grazie a Milano hanno fatto tuttavia convergere le ipotesi di attribuzione su Guiniforte Solari (1429.ca—1484), che proprio verso il 1460 raggiungeva il culmine della fortuna professionale², oppure sul figlio di questo, Pietro Antonio Solari. Il progetto architettonico è articolato in tre navate con campate a pianta quadrata coperte da volte a crociera ogivali, e affiancate da due file di cappelle. In completo contrasto con la tradizione gotica che vorrebbe dei pilastri “a fascio”, gli architetti progettano la posa di colonne corinzie in granito (un richiamo all'umanesimo). Si ipotizza che le maestranze della “fabbrica” abbiano riciclato almeno una parte delle strutture del preesistente edificio degli Umiliati — il che spiegherebbe l'inusuale orientamento nord-sud della chiesa, e l'asimmetria in pianta in corrispondenza della cosiddetta cappella Landriani (VII, cfr. piantina).



Pianta della Chiesa di San Pietro in Gessate (immagine riadattata da Luca Beltrami, 1930)

Gli archivi storici sono se non altro generosi in quanto a notizie sulle cappelle gentilizie — via via decorate sul lato sinistro, e poi su quello destro (cfr. Puccinelli, 1655). In particolare alla fine del '400 la chiesa viene prescelta da diversi membri della Corte Ducale come luogo per la propria futura sepoltura: è ad essi che si deve la commissione delle decorazioni che ancora sopravvivono nelle cappelle della navata sinistra³. Nel 1486, viene affrescata la cappella della Vergine (I), di autore ignoto

² Era infatti coinvolto nei cantieri dell'Ospedale Maggiore, di S. Maria delle Grazie, della Certosa di Pavia e del Duomo).

³ Tra '400 e '500 ottennero concessione per l'uso delle cappelle le famiglie Borromeo, Birago, Capra, Castani, Cotta, Correnti, Obiati, De Rossi, Maino, Landriani, Panigarola, Ponzio, Secco, Puricelli, Somaglia, Suardi, e Trivulzio. Spiccano in particolare nomi importanti della Corte di Ludovico Sforza: il medico e protonotaio Ambrogio Grifi, il Giovanni Longhignana, comandante delle milizie e castellano di Porta Giovia, Giovanni da Bologna, Capitano di Giustizia, i Portinari, banchieri degli Sforza. Quasi tutte le opere da loro commissionate sono state purtroppo distrutte da manomissioni in epoca barocca, dalle espoliazioni di epoca

(forse scuola del de' Mottis, del Foppa, o del Butinone). Nel 1489 Ambrogio Grifi, protonotario apostolico, consigliere ducale, medico di corte (l'*archiatra* degli Sforza), incarica Benedetto Briosco di realizzare il proprio monumento funebre, e negli anni successivi commissiona a Bernardo Butinone e Bernardino Zenale gli affreschi alle pareti della cappella sul transetto (VI) con la *Vita di Sant'Ambrogio*.

Nel 1493 papa Alessandro VI Borgia, su istanza del duca di Milano Gian Galeazzo Maria Sforza, converte il titolo di Priorato in quello di *Abbazia*, facendone cioè sede di un *commendatario*. Gli immobili della vicina abbazia vengono ristrutturati ai primi del Cinquecento, a cominciare dai due chiostri, posti in prossimità del fianco destro della chiesa di San Pietro in Gessate. Il primo è realizzato sotto l'amministrazione di padre Ilario dei Lantieri (1506-1511), l'altro intorno al 1530. Il primo di questi, per via dell'aspetto elegante, viene attribuito per secoli al Bramante. I soliti critici d'arte preferiscono mettere in discussione la tradizione ipotizzando un intervento di Cristoforo Solari.



Figura 2— Il campanile barocco visto dal lato est della chiesa, in una fotografia d'archivio successiva al 1932.

Nel 1571, l'abate Paolo Orio approva il finanziamento e l'avvio immediato dei lavori per ulteriori ristrutturazioni della chiesa: l'allungamento dell'abside e la realizzazione di un presbitero adatto ad ospitare i Benedettini che lamentavano da tempo la cronica mancanza di spazio quando si dovevano riunire a messa, nella cappella maggiore dei Portinari. L'intervento dà origine all'alto e profondo volume tuttora esistente (l'originario stemma marmoreo dei Portinari è inserito nella nuova muratura perimetrale del coro, in corrispondenza di Via Corridoni). Nel 1640 l'Abate Giulio Radaelli commissiona ulteriori lavori di ampliamento del presbitero di cui restano testimonianza alcune foto precedenti agli stravolgimenti del ventesimo secolo: viene demolita una parte del campanile, in origine di pianta quadrata e coperto da una cuspide a cotto. Il campanile viene ristrutturato: più alto di prima, in stile barocco (1). Contestualmente, le superfici dell'edificio vengono ritinteggiate a calce: gli affreschi originari sulle volte, nel presbitero e in alcune delle cappelle sono coperti e sostituiti da una

napoleonica, e dai bombardamenti dell'agosto 1943.

decorazione con lesene a stucco (2). Di alcuni di essi, come nella quinta cappella a sinistra, si perde ogni memoria. La cappella Landriani (o di S. Benedetto) viene murata e gli accessi chiusi al pubblico per far posto alla tribuna dell'organo (3). Le maestranze modificano inoltre l'originale facciata: aggiungono due portali d'accesso e sostituiscono quello principale. Dell'abside originaria della chiesa rimane solo qualche traccia, per esempio i capitelli pensili della sagrestia e il soffitto 'a ombrello' della relativa stanza d'accesso a pianta quadrata.



Figura 3— Il presbiterio con gli stucchi e le decorazioni barocche successive agli interventi del 1642.



Figura 4 — Organo e balconata seicenteschi al posto della trecentesca cappella Landriani.

Con il trattato di Utrecht il Ducato di Milano passa all'Austria (1713-1859): gli Asburgo non tardano a far sentire la loro filosofia di governo. Secondo un piano governativo di efficientizzazione e di razionalizzazione del welfare locale, viene decisa la riduzione delle parrocchie a Milano e Corpi Santi. Il 16 novembre 1787 le autorità austriache danno avviso dell'istituzione della Parrocchia di San Pietro in Gessate.⁴ Il ministro plenipotenziario dell'imperatrice Maria Teresa d'Austria con lettera del 22

⁴ Il distretto della chiesa parrocchiale comprendeva venti case nel borgo della Stella dalla contrada della Passione alla strada di San Damiano, il borgo di San Pietro in Gessate, il borgo di Porta Tosa, il borgo della Fontana, la contrada di Santa Prassede, la

giugno 1772 (Nota monasteri soppressi, 1772, Archivio di Stato di Milano) e dispaccio del 20 agosto 1772 (Taccolini, 2000, p. 85) proclama la soppressione dell'abbazia⁵: i monaci ne vengono allontanati in cambio di una vantaggiosa pensione e trasferiti presso monastero di San Simpliciano. Gli immobili e l'archivio documentario (requisiti dallo stato asburgico) sono donati da Sua Maestà Imperial Regia all'Orfanotrofio Maschile di Milano che si insedia nell'ex-convento il 5 agosto 1772, lasciando la sede storica in affitto di Via Manzoni (allora Corsia dei Giardini). Si tratta dell'istituto "San Martino degli Orfani", i "Martinit", gestito dei padri Somaschi.⁶

I cambi di gestione non si fermano. Con le guerre napoleoniche Milano si trova ad ospitare un gran numero di soldati francesi feriti: nel 1798 tutta la parte dell'ex-convento di San Pietro in Gessate viene requisita per farne un ospedale militare. Gli orfani sono trasferiti nei locali di Brera (era già stata sgomberata dai Gesuiti nel 1772 con le soppressioni dell'imperatrice Maria Teresa) poi a San Francesco Maggiore e nel 1803 di nuovo a San Pietro in Gessate. Nel 1805, il governo napoleonico del Regno d'Italia (1805-1814) persegue una politica di ulteriore ridimensionamento degli enti religiosi, in perfetta continuità con gli Asburgo: da un lato con un piano di accorpamento delle parrocchie nelle città principali del regno, e dall'altro con la soppressione di conventi e ordini religiosi. Col decreto del 22 giugno 1805 viene ordinata l'unificazione della parrocchia di San Pietro in Gessate con quella di Santa Maria della Passione. Nel 1808 il governo assegna la gestione dell'Orfanotrofio alla cosiddetta *Congregazione di Carità*.⁷ Nel 1810 viene pure soppresso l'ordine dei Padri Somaschi. Proprio in questi stessi anni si rendono necessarie alcune ristrutturazioni dello stabile dell'ex-convento. Ai due chiostri più antichi, vengono giustapposti altri due, comunemente considerati di "minore valore artistico". Nel 1814 gli stabili del convento vengono dotati di una nuova facciata, su via di Porta Tosa, il cui progetto è commissionato a Gaetano Besia.

Dopo l'Unità d'Italia, si registra un rinnovato interesse per le antichità conservate nella Chiesa di S. Pietro. Nel 1894 il collegio degli Ingegneri di Milano indice un concorso di progettazione per il restauro della facciata ma che non porta ad esiti concreti. Nel 1902, il Dott. Guido Cagnola chiede all'ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti che gli sia concessa la possibilità di finanziare il recupero delle pitture della cappella di Ambrogio Grifi nel transetto sinistro: i lavori

strada della Costa, la piazza del Mulino, la Costa, i vicoli del Bissati, della Colonna, del Bindellino, dell'Incarnadino, la contrada della Guastalla, la strada di San Barnaba, la strada del Foppone, il vicolo della Pace, sette case nella strada dell'Ospedale dal borgo della Stella fino alla strada di San Barnaba. Il 25 dicembre 1787 l'avviso entra in esecuzione.

⁵ARCHIVIO DI STATO DI MILANO "Nota de Monasteri e Conventi soppressi nello Stato di Milano a tutto l'anno 1772", [sec. XVIII], ASMi, Culto p.a., cart. 1557; POGLIANI, M. (1985) "Contributo per una bibliografia delle fondazioni religiose di Milano", *Ricerche storiche sulla Chiesa Ambrosiana*, XIV (1985), pp. 159-184; TACCOLINI, M. (2000) "Per il pubblico bene. La soppressione di monasteri e conventi nella Lombardia austriaca del secondo Settecento", Roma, *Quaderni di Cheiron*, 12.

⁶L'Orfanotrofio viene fondato nel 1532-1533 da Girolamo Emiliani, patrizio veneziano, poi sacerdote. L'istituto è gestito dalla Compagnia dei servi dei poveri, denominata in seguito "Congregazione dei chierici regolari di Somasca" (da Somasca, in provincia di Bergamo, paese dove Emiliani, aveva cominciato ad operare), fondata nel 1534. La prima sede dell'istituto era uno stabile presso la chiesa di San Sepolcro. Tuttavia, con l'aumento degli ospiti, si rese necessaria una sistemazione più spaziosa. Grazie all'interessamento del Duca Francesco II Sforza (1495-1535), all'orfanotrofio viene assegnato un edificio di proprietà dell'Ospedale Maggiore. I costi di affitto dei locali sono coperti con donazioni del Duca stesso, e successivamente, del governo spagnolo e del governo austriaco. Nel 1569, sul lotto attiguo all'orfanotrofio viene edificata la Chiesa di San Martino e in ragione di questa vicinanza il folklore Milanese rinomina gli orfani come Martinit. Nel 1753 l'istituto accoglie gli ospiti di sesso maschile dell'Ospizio dei mendicanti. Inoltre, il dispaccio dell'Imperatrice Maria Teresa del 14 maggio 1770, ordina che le proprietà degli Ospedali dei Pellegrini (San Giacomo e Santi Pietro e Paolo) vengano amministrate dal Capitolo di San Martino dei Padri somaschi. Il regio dispaccio del 22 giugno 1772, assegna all'Orfanotrofio il monastero benedettino di San Pietro in Gessate. L'insediamento avviene il 5 agosto del 1772. Nello stesso anno, l'Orfanotrofio riceve i beni della soppressa Congregazione dei crocesignati. Nel 1776, quelli del convento di San Pietro Martire e della Casa degli orfanelli di Santa Croce (a Monza). Ma si tratta di un breve momento di fortune a cui seguiranno duri contraccolpi per l'ordine.

⁷Con la soppressione di quest'ultima, nel 1825, viene istituito l'*Amministratore Unico per Orfanotrofio maschile, femminile e Pio Albergo Trivulzio*. Il decreto reale del 30 agosto 1863, in attuazione del regio decreto 3 agosto 1862, n. 753, la cosiddetta "Legge sull'amministrazione delle opere pie", sopprime la figura dell'Amministratore Unico: l'Orfanotrofio maschile, quello femminile e il Trivulzio, passano in gestione del Consiglio degli Orfanotrofi e Luoghi Pii, denominato dai primi del '900, Consiglio degli Orfanotrofi e del Pio Albergo Trivulzio. Il Consiglio redige uno statuto per ciascuno dei tre enti che acquisiscono lo status di *enti morali*, e un regolamento unico per la gestione finanziaria. Nel giugno del 1915, il monastero di San Pietro viene ceduto dal Pio Albergo Trivulzio come ospedale militare. Gli orfani vengono così trasferiti: in parte affidati famiglie alle quali il Regno d'Italia versava un assegno, in parte ospitati temporaneamente nelle sedi di Canzo e Maresio in proprietà del Pio Albergo Trivulzio. Dopo tre mesi questi ultimi tornano a Milano, in un'ala dell'Orfanotrofio femminile delle Stelline; il ritorno a San Pietro avviene solo nel 1922. In seguito, su un terreno acquistato dall'Orfanotrofio, venne costruita la nuova sede di Via Pitteri in zona Lambrate, inaugurata alla presenza del Duce nel 1932. (Fonte: REGINA MARINA, (2004) Archivio di Stato di Milano, <http://archiviodistatomilano.eu/guida-on-line/soggetti-produttori/ente/MIDB000977>) *Bibliografia* – CENEDELLA C. (a cura di) (1993), *Dalla carità all'assistenza. Orfani, vecchi e poveri a Milano tra Settecento e Ottocento*, Milano, pp. 127-146; AURELIO ANGELERI (a cura di) (1933) *Le varie sedi dell'Orfanotrofio maschile di Milano dalla sua fondazione (1532) al tempo presente (1933)*, Vallardi: Milano.

vengono affidati al pittore Luigi Armanini. L'opera di scrostamento ha buon esito e consente di riportare alla luce le decorazioni delle pareti e delle volte della cappella (VI). Sulla scorta di questi ritrovamenti, l'Arch. Luca Beltrami si offre di finanziare un intervento analogo anche per la quinta cappella della navata sinistra (denominata di San Giovanni): le resistenze degli uffici sono però tali da far desistere lo stesso Beltrami. Nel 1910 una commissione speciale convocata dalla Soprintendenza ai Monumenti ripete il concorso, assegnando il primo premio il progetto dell'arch. Diego Brioschi. In ottemperanza al progetto vincitore, la Soprintendenza avvia la ristrutturazione in stile della facciata. Sulle scelte stilistiche incide la presenza di Ambrogio Annoni,⁸ sostenitore, in controtendenza coi tempi, di un "restauro filologico". Il cantiere viene aperto nell'ottobre 1911: interessa l'intera facciata a capanna, con l'eliminazione dei due ingressi laterali barocchi e la loro sostituzione con due alti finestroni a ogiva; la revisione del rosone centrale e delle aperture; l'aggiunta di acroteri in cima ai quattro contrafforti. Nel frattempo il Sen. Beltrami coglie l'opportunità⁹ e rinnova agli uffici della Soprintendenza la propria idea di finanziare il restauro degli affreschi, in concomitanza con i cantieri per la facciata. Questa volta riceve la risposta è positiva. Tra il novembre 1911 e il marzo 1912, le pitture della quinta cappella, sulla navata sinistra, sono riportate alla luce da un team diretto dal pittore Oreste Silvestri e con la supervisione degli architetti Ambrogio Annoni e Augusto Brusconi. Tra il 1924 e il 1925 sono pure riscoperti gli affreschi della quinta cappella di destra, detta di San Martino.

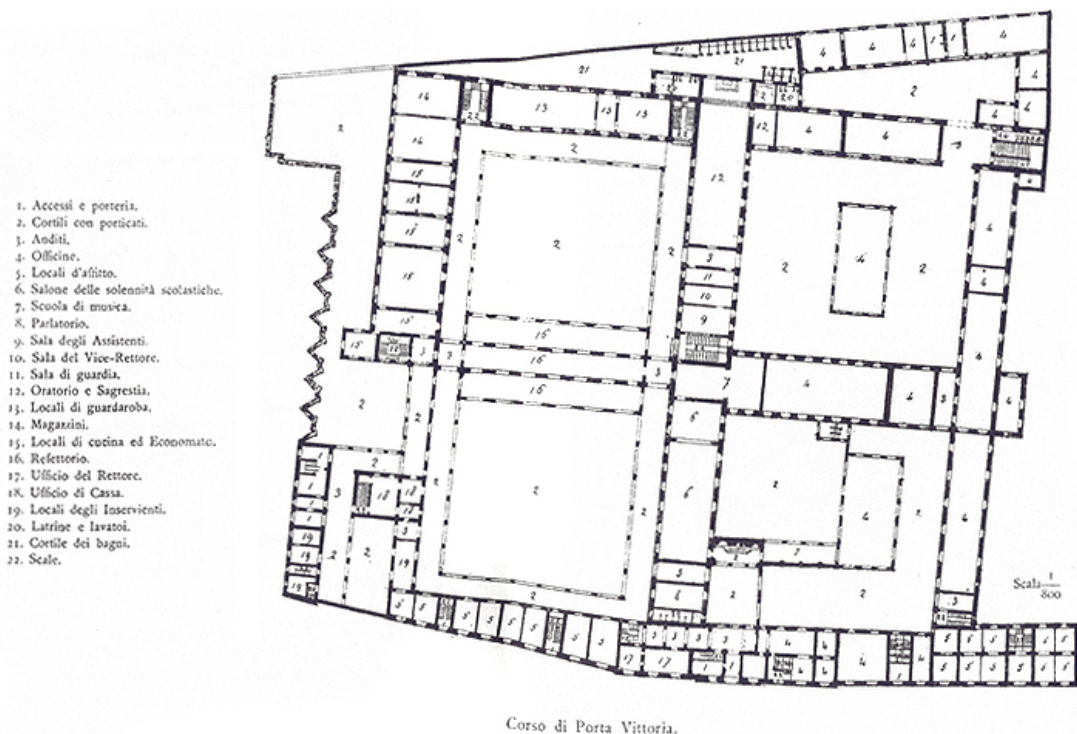


Figura 5 — Pianta dell'ex Convento (1885). Si notino i due chiostri cinquecenteschi, e a sinistra, la fiancata della Chiesa di S. Pietro. (Fonte: Museo Martinitt', Archivio Pio albergo Trivulzio).

⁸ Ambrogio Annoni (1882–1954), funzionario nelle Soprintendenze ai monumenti (1910–1926), dal 1910 assistente e docente di architettura al Politecnico di Milano. Annoni è stato autore o supervisore di diversi restauri in Italia, in particolare a Milano, (San Pietro in Gessate, Santa Maria Bianca in Casoretto, la Bicocca degli Arcimboldi, Villa Mirabello, l'Ospedale maggiore, e dopo la guerra mondiale la Cà Granda), Pavia (il Broletto e Porta Nuova) e Ravenna (San Giovanni Evangelista, San Francesco e Santa Chiara, Palazzetto Veneziano). Ha criticato duramente "l'unità di stile" tanto ricercata dai colleghi, in favore di un atteggiamento flessibile e orientato a cogliere caso per caso le stratificazioni storiche degli edifici. "Oggi si pensa che il restauro non deve essere solamente arte, né solamente scienza, ma l'una e l'altra cosa assieme; per le quali occorre un grande senso di equilibrio, di cultura, di amore. Per restauro non si intenderà più né ricomposizione stilistica, né ricostruzione storica; ma conservazione, sistemazione, avvaloramento dell'edificio" Annoni, A. (1946) *Scienza ed arte del restauro architettonico. Idee ed esempi, Edizioni Artistiche*, Framar: Milano, p. 14). Nei restauri di San Pietro in Gessate preferisce il mantenimento del portale barocco, ed evitare una ricostruzione in stile. Cfr: La facciata di S. Pietro in Gessate in Milano: vicende odierne e restauri", *Atti del Collegio degli ingegneri ed architetti in Milano*, (25 febbraio 1913), p. 79-97. I suoi documenti sono conservati attualmente presso l'Archivio Centrale di Stato di Roma, le Soprintendenze per i Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano e di Ravenna, l'Archivio Storico del Castello Sforzesco di Pavia, la Biblioteca Civica Bonetta di Pavia e la Cassa rurale ed artigiana di Cantù, Banca di credito cooperativo scrli.

⁹ Cfr. racconto da: Regia Soprintendenza ai Monumenti della Lombardia (1914) *La Cappella di S. Giovanni Battista nella Chiesa di S. Pietro in Gessate in Milano: Relazione*. Milano: Tipografia Umberto Allegretti, 1914.

Mentre la chiesa vive il suo piccolo rinascimento, gli immobili dell'ex convento sono invece oggetto di tristi vicende. Nel 1915, con l'entrata del Regno d'Italia nella Grande Guerra, i locali vengono nuovamente requisiti dall'esercito per farne un ospedale militare. In quest'occasione, l'ente orfanotrofico viene accorpato all'istituto Pio Albergo Trivulzio e gli orfani smistati in due sedi del Pio Albergo, fino al loro ritorno, nel 1922. Nel 1933, però, l'amministrazione del Pio Albergo Trivulzio delibera il trasferimento definitivo dei Martinitt' dagli stabili dell'ex-Abbazia alla nuova sede di Via dei Pitteri, in zona Lambrate, e mette al vaglio l'ipotesi di alienare gli immobili appena sgomberati. La Regia Sovrintendenza dei Monumenti di Lombardia procede allora ad applicare un vincolo architettonico sui due chiostri cinquecenteschi, in via cautelativa. Nel 1938, però, nel quadro di accordi tra Provincia di Milano e Comune, metà dell'area dell'ex-Abbazia viene acquistata dalla Provincia mentre l'altra metà viene destinata dal Comune per la costruzione della nuova sede della Questura Centrale (su progetto di Giovanni Piacentini). L'interessamento dei due enti pubblici, originariamente intesi come figure di garanzia per il patrimonio storico produce gli effetti opposti. La Regia Soprintendenza subisce pressioni dai due enti ed è costretta a revocare i vincoli: uno dei due antichi chiostri viene così demolito; l'altro ridotto di qualche metro.



Figura 6 — Fiancata destra della chiesa nell'agosto-settembre 1943. (Fonte: Comune Milano)

I bombardamenti angloamericani dell'Agosto 1943 fanno il resto: il chiostro risparmiato dagli sciagurati interventi edilizi e il lato destro della chiesa di San Pietro in Gessate sono colpiti in pieno. Le volte delle cappelle lungo la navata destra vengono totalmente scoperciate, gli affreschi sono irrimediabilmente persi, con l'eccezione di quelli posti sulle pareti laterali della quinta e della quarta. Le falle nella muratura, consentono l'ingresso di sciacalli che nel corso del rigido inverno 1943/1944 vandalizzano gli stalli del coro seicentesco per ricavarne legna da ardere. Su sollecitazione del Prof. Giuseppe Sironi, prevosto della chiesa di Santa Maria della Passione, il Genio Civile procede al rifacimento del pavimento in cotto della chiesa, alla realizzazione di alcune murature provvisorie e alla riparazione dei locali a fianco dell'abside. A distanza di qualche anno, nel 1949, la Soprintendenza dei Monumenti della Lombardia appalta alla Morganti Costruzioni l'intervento di ripristino e restauro delle opere in muratura della chiesa, sotto la supervisione dell'arch. Ballerio: viene ripristinata la balaustra dell'altare Maggiore con nuovi gradini, la cappella della Madonna del Rosario, quella di Santa Teresa del Bambino Gesù, la facciata, il fianco destro della chiesa; e infine il campanile, che viene accorciato e riportato alla sua antica forma. Vengono inoltre rimosse tutte le decorazioni in stucco del presbiterio, che assume le forme attuali (cfr. figura 11)

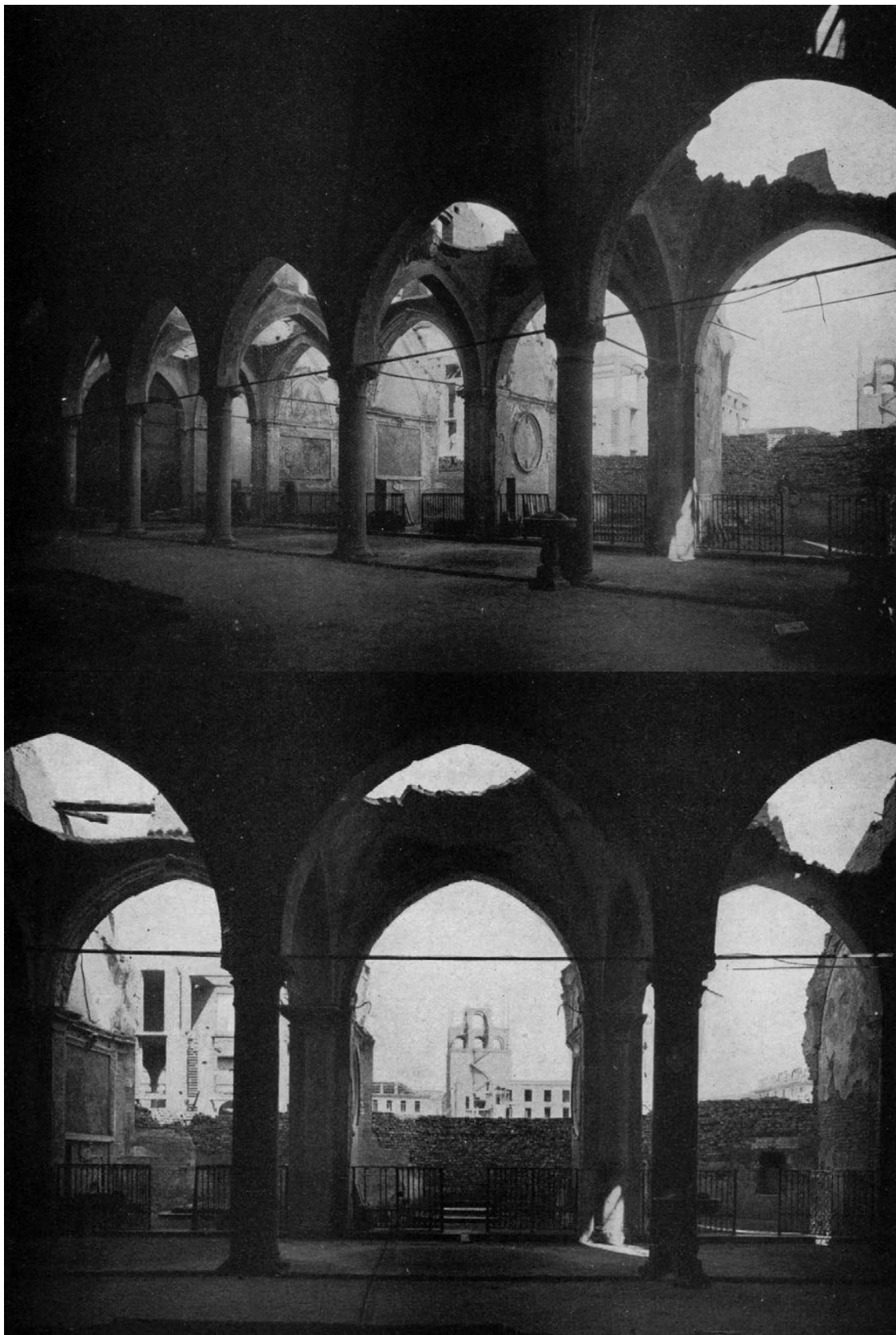


Figura 7 e 8 — Danni bellici: si noti come tutto l'annesso convento benedettino sia stato raso al suolo.

Nel corso del 1953 i parrocchiani, il prevosto Sironi, il Dott. Furio Cicogna con una serie di donazioni permettono alla parrocchia di Santa Maria della Pace di avviare un intervento: un nuovo pavimento in

marmo nel presbiterio, il restauro della quadreria, e il ripristino di otto stalli in legno con i pezzi sopravvissuti del coro. I nuovi allestimenti del presbiterio e del coro ligneo, vengono assegnati alla direzione degli architetti Antonio Brambilla e Franco Bossi; il restauro dei quadri a Costantino Anselmi. Ancora una volta, l'intervento si propone di recuperare all'interno della chiesa parte delle forme originarie. Con la rimozione dell'organo viene riaperto l'accesso alla cappella Landriani (o di San Benedetto) murato all'epoca di installazione dello stesso (figura 9). Gli affreschi superstiti della quarta cappella destra vengono sottoposti a un restauro conservativo. Negli anni '50 anche il chiostro dell'antico convento, ricomposto in un primo momento con gli originali materiali, viene incorporato all'interno di un edificio moderno. La costruzione viene appaltata dalla Provincia di Milano, e destinata come sede del Liceo Leonardo da Vinci e centro congressi. A distanza di alcuni anni, il deperimento degli affreschi e le infiltrazioni nelle murature della Chiesa spingono la Parrocchia di Santa Maria della Pace ad appaltare ulteriori interventi conservativi: i lavori sui dipinti, gli intonaci di alcune cappelle (assegnati ad Astarte Conservazione s.r.l.), nonché per la facciata, le coperture esterne e i tetti (assegnati a Impresa Ziliani) durano dal 2004 al 2009.



Figura 9 — L'area con i ruderi dell'antico convento benedettino (foto scattata tra il 1945 e il 1952)



Figura 10 — Il campanile riportato nelle forme originali quattrocentesche, dopo la ristrutturazione del 1949.



Figura 11 — Il presbiterio dopo gli interventi di ristrutturazione del 1949 e del 1953

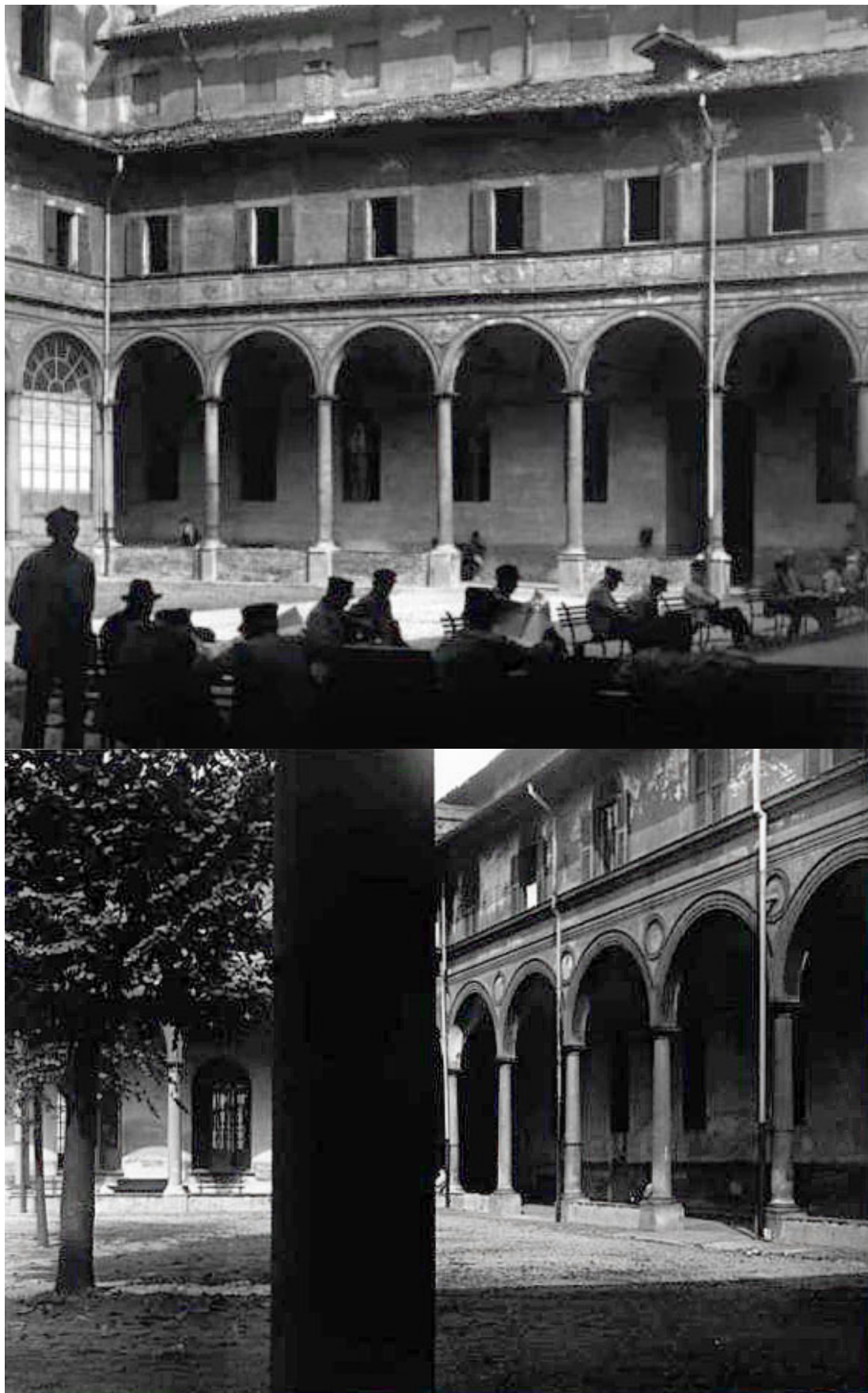


Figura 12 e 13 — Cortile bramantesco del convento di San Pietro in Gessate prima delle bombe.
(Foto: Dino Zani, Fonte: Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco)



Figura 14 — Il cortile a lato della Chiesa, all'epoca dei Martinit, in una rara riproduzione ad olio di Migliara (Fonte: Civiche raccolte d'Arte — Museo di Milano, Palazzo Morando).

PARTE II — LE CAPPELLE DELLA NAVATA SINISTRA



Figura 15 — Una rarissima riproduzione in scheda d’inventario del dipinto di Vincenzo Foppa distrutto durante la seconda guerra mondiale. (Foto Marburg, particolare preso da una scansione della scheda acquisita su scanner e inventariata sul database online <http://www.bildindex.de>). Secondo i dati d’archivio la tavola misurava 204cm in altezza e 165 cm in larghezza.

La Cappella di Santa Teresa del Bambin Gesù, o di Sant'Agostino

L'ambiente oggi è completamente spoglio, salvo alcuni quadri di poco conto messi nel dopoguerra. Nonostante le apparenze, la Cappella ha conosciuto tempi migliori: un corredo di opere d'arte di tutto rispetto, disperso dall'incuria e dagli appetiti stranieri. Nel 1480 risulta che la Cappella fosse intitolata a Sant'Agostino, e riccamente dotata di pitture. Si conserva in particolare la memoria di una *Deposizione* di Vincenzo Foppa (un preziosissimo dipinto a tempera su tavola): l'opera, era stata eseguita tra la fine del Quattrocento e l'inizio del Cinquecento per il Consigliere Ducale Agostino de' Rossi (che dai benedettini aveva proprio qui acquistato i diritti di sepoltura). Il quadro, citato da Placido Puccinelli (1655) aveva poi acquistato rinomanza al punto da essere celebrato come opera sicura del Bramante. Bianconi è l'ultimo a raccontarci di averlo visto, nel 1787. Non molto dopo la *deposizione* deve essere stata "vittima" dei soliti maneggi collegati alle soppressioni degli Enti religiosi di Napoleone, forse mandato in depositi statali, ma comunque risucchiato nel mercato dell'antiquariato di cui i faccendieri filo-francesi (come il Sommariva) ricoprivano un posto di primo piano. Sappiamo almeno la fine che ha fatto l'opera: acquistata all'asta dal Kaiser Freidrich Museum (oggi il Bode) di Berlino, bruciò nel corso i bombardamenti americani alla fine seconda guerra mondiale.¹⁰ Di questa preziosa testimonianza artistica del quattrocento, pressoché dimenticata dagli studiosi, non resta che qualche rara foto e una vecchia scheda d'inventario (figura 15).



Figura 16 — Volta della cappella della Vergine (Foto: Roberto Sigismondi, recuperata da Beltrami, 1932)

¹⁰ Di Vincenzo Foppa sopravvivono a Milano le seguenti opere:

PINACOTECA DEL CASTELLO SFORZESCO — *Madonna col Bambino* (attr. incerta), 1450-1480.ca, *Testa di Santo*, 1460-1464, *Madonna del Libro*, 1460-1468, Milano, *Sant'Agostino*, 1465-1470, *San Teodoro*, 1465-1470, *San Francesco riceve le stimmate e San Giovanni Battista*, 1488-1489.ca, *Martirio di san Sebastiano*, 1490-1500 — PINACOTECA DI BRERA — *Madonna del Tappeto*, 1485, *San Sebastiano*, 1489.ca, *Polittico di Santa Maria delle Grazie*, 1500-1510 circa, — MUSEO POLDI PEZZOLI — *Madonna con il Bambino*, 1490-1495.ca, *Ritratto di Giovanni Francesco Brivio*, 1495 — BASILICA DI SANT'EUSTORGIO — *Affreschi della Cappella Portinari* (Quattro tondi con Dottori della Chiesa, Otto Busti di santi, Quattro Storie di san Pietro Martire: *Miracolo della nuvola*, *Miracolo della falsa Madonna*, *Miracolo di Narni*, *Martirio di san Pietro da Verona*, *Annunciazione*, *Assunzione della Vergine*), 1464-1468



Figura 17 — *Sposalizio della Vergine* (recuperata da Beltrami, 1932)



Figura 18 — *Transito della Vergine* (recuperata da Beltrami, 1932)

La Cappella della Vergine

Ancora oggi la cappella un ciclo pittorico completo che risale con probabilità alla prima decorazione, del 1486, commissionata dal canonico lateranense Leonardo Serrata. Gli affreschi laterali rappresentano *Lo Sposalizio* (Figura 17) e il *Transito della Vergine* (Figura 18). Nella volta un coro di sante fa da corona agli incontri delle pareti e sull'arco trionfale, nelle caratteristiche nicchie dipinte

fasce di sante e di guerrieri (Figura 16). I dipinti maggiori portano i segni di alcuni “restauri” di inizio ‘900. Difficile stabilirne l’autore: forse Montorfano, Pisanello, o un allievo del Foppa. Già nel 1820 Carlo Pirovano, nella sua “Nuova Guida di milano” non esita ad attribuirli al Civerchio. Sull’altare, al centro, in origine faceva la sua scena una tela con *l’Omaggio dei Re Magi a Gesu* (Cfr. figura 19), ora alla IV cappella della navata destra: fu dipinta nel 1609 da Giovanni Battista Secco, più noto ai milanesi come Caravaggio. Si tratta di un personaggio ai più poco noto, attivo a Milano tra il 1609 e il 1615: l’antesignano del nobile che insegue la vocazione artistica.



Figura 19 — *L’Omaggio dei Re Magi a Gesu* del Caravaggio. (Foto R. Sigismondi, 1925.ca)



Figura 20 — Veduta d'Insieme della Cappella della Vergine (Foto: Mario Roz @verylemon.blogspot)

3 — Cappella Obiani, detta anche di Sant'Antonio.

Nel 1464 muore Mariotto Obiani da Perugia, confidente del Duca Lodovico; la vedova di quest'ultimo, Antonia Michelotti, fra le sue disposizioni testamentarie, del 1474, dispone un lascito ai Benedettini di 200 scudi affinché provvedano “*ad ornare la cappella di S. Antonio in S. Pietro in Gessate, la terza a sinistra entrando, per la quale già il consorte aveva fatto dipingere la pala dell'altare col ritratto suo e della moglie*” (cfr. Malaguzzi-Valeri, 1902). La decorazione viene eseguita intorno al 1480 ed è forse una delle prime realizzate in S. Pietro. La critica è propensa ad attribuire gli affreschi al pittore Montorfano. In effetti risulta che Montorfano abbia lavorato a più riprese all'interno della chiesa di S. Pietro. Il suo coinvolgimento è forse legato a motivi familiari. Suo fratello Vincenzo risulta infatti presente come monaco tra il 1468 (data della sua professione di fede) e il 1501 (cfr. Malaguzzi-Valeri, 1902).¹¹

In corrispondenza della parete dell'altare si trova il *Polittico Obiati*, riportato ‘a casa’ all'inizio degli anni cinquanta, dopo un soggiorno prolungato presso una delle cappelle della navata destra. Il polittico (cfr. figura 23, 24) è ripartito da architetture dipinte disposte su due registri, ciascuno composto da tre riquadri: in quello superiore Cristo morto sorretto da angeli tra San Sebastiano e San Rocco; in quello inferiore Madonna col Bambino tra Sant'Antonio Abate e san Benedetto e i due offerenti (Mariotto Obiani da Perugia e Antonietta Michelotti). La presenza di San Rocco, San Sebastiano e l'enfasi sulle piaghe del Gesù hanno fatto pensare ad una dedica dell'altare in occasione della peste del 1485. Nella lunetta sopra l'altare maggiore, sant'Antonio se ne sta a guardare con il suo pastorale e l'immane maialino nero (anche se l'affresco è oggi molto rovinato da depositi salini ed effetti di traspirazione dei muri). Nella parete destra un grande affresco dai colori ormai sbiaditi, mostra Sant'Antonio mentre è impegnato nella *Spiegazione del mistero della Trinità*. Sulla parete a sinistra, nell'affresco meglio conservato (cfr. figura 21), il santo è ritratto nella *Guarigione di un'ossessa*. Le vele in cui è ripartita la volta, le pareti ai lati delle finestre, e il sottarco d'ingresso sono interamente decorati con figure di santi, monaci ed eremiti (cfr. figura 22).

¹¹ FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI (1902) *Pittori Lombardi del Quattrocento (con 30 illustrazioni)*, Milano: Tipografia Editrice L.F. Cogliati. Peraltro il Malaguzzi-Valeri avversava l'ipotesi di un collega: “*Secondo il Calvi invece (che tuttavia non cita notizie positive e si affida al suo criterio) le figure allegoriche sarebbero state del Butinone, mentre quelle delle pareti con le istorie di S. Antonio (che della committente portava il nome) il Calvi attribuiva allo Zenale.*”



Figura 21 — Dettaglio dell'affresco alla parete destra, con la *Guarigione di un'Ossessa*. (Foto: Guido Codecasa)



Figura 22 (sopra) Soffitto affrescato della cappella (Foto: Marco Puorro, www.flickr.com)



<http://www.youtube.com/uncielosereno> --- <http://verylemon.blogspot.com/>

Figura 23 (sotto) Quadro d'insieme della Cappella con la Pala Obiani (Foto: Mario Roz, picasaweb.google.com)

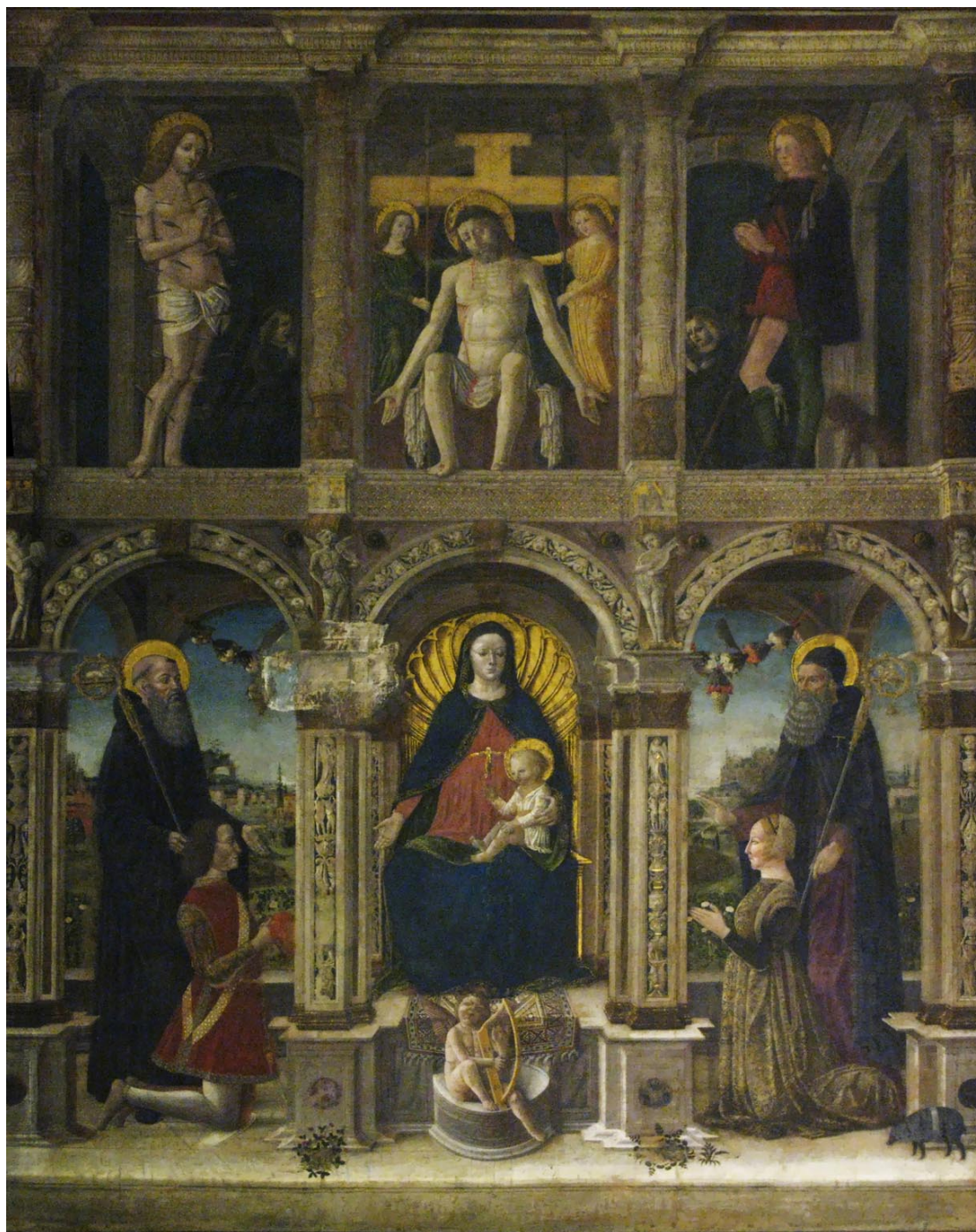


Figura 24 — Pala Obiati, in una foto moderna, ancora in attesa di un doveroso restauro.

La Cappella Longhignani

1. La cappella appare oggi spoglia e priva di decorazioni. Nel 1482 è attestato che essa fosse già affrescata, anche se delle pitture non risultano tracce. Da diversi atti notarili recuperati e riletti abilmente da Luca Beltrami (Beltrami, 1932) risulta che la quarta cappella fosse destinata a ricevere il cenotafio di “*quondam M.co capitaneo dom. Ambrosino de Longhignana*”, Capitano della cavalleria sforzesca e Castellano di Porta Giovia. Una sua raffigurazione, in ginocchio ai piedi della croce venne riscoperta durante i restauri al castello sforzesco (1893-1905) nel rivellino di fronte al cortile ducale. In seguito alla morte del castellano, la vedova di lui Giovannina de’ Porris stipulò nel 1485 un contratto con “*Franciscus Cazaniga de Briosco sculptore de marmorì*” per la realizzazione di un monumento

funebre. Da contratto “*il Cazaniga se obliga de fabricare una bella archa overo sepultura secondo el designo per li dato con le figure gli andarono tute intagliate per mano del bon maestro.*” La committente si impegnava ad anticipare allo scultore “*ducata 100, videlicet libras 400 imp.*” per l’acquisto del marmo, “*a dare in tempo del vino, qualche dinari et altra robba, in sino alla summa de ducata 300 d’oro in oro: et quando dicta archa sera fornita et sia più bella de quella de Mon.re de la Torre, la prefata Madona Zohannina sia obbligata a sborsare ultra li dicti 300 ducata tutto quello dirà el M.co Messer Jo. Francesco de la Torre.*”

Il contratto non aveva però previsto un dettaglio: che Giovanni Cazzaniga morisse prima di consegnare il lavoro. La committente aveva peraltro sborsato già 400 lire imperiali. Così si rese necessario venire di nuovo a patti, con Benedetto Briosco “*eius cognato*”, il quale aveva nel frattempo rilevato l’attività del defunto. Alcuni indizi suggeriscono che in un primo momento Benedetto Briosco si fosse impegnato a continuare l’“*incepta opera*” del cognato Cazaniga. Da quanto risulta in un contratto del 1490 (di cui parleremo oltre) il Briosco afferma di avere realizzato “*corpus dicti sepulcri ac columpnas et basses eius et certa alia ornamenta circa et supra sepulcrum*”. Alla data del 4 novembre 1490 risultano versate, in varie rate, 1303 lire imp., da cui sono scomputate 100 lire più il vino già ricevuto da Francesco Cazzaniga nel 1487 (cit. in Beltrami, 1932). Tuttavia, pur riconoscendo i progressi, Briosco dichiarava anche l’impossibilità di continuare: “*Non posse ipsum opus finiri, cum sit impotens et inabilis ad emendum lapides et solvendo fabros in hoc opere et eius ornamentis laboraturos*”

La committente pare non essersela presa bene. Afferma infatti: “*quod ex parte sua adimpleverit contenta in pactorum cedula, et ipsuum M.rum Benedictum teneri ad perficiendum et finiendum totum opus dicti sepulcri secundum dictum disegnu.*” Tuttavia in quegli anni la carriera di Benedetto Briosco era in ascesa e i suoi lavori particolarmente ambiti.¹² Nel 1490 figurava nell’elenco degli ingegneri della corte sforzesca insieme a Bramante, Amadeo Dolcebuono, e veniva definito da Leonardo “*compare mio Benedetto*”, cioè un caro amico. Verosimilmente, Briosco poteva permettersi di temporeggiare così da strappare al proprio committente condizioni economicamente più vantaggiose, come suggerisce il seguente passaggio (cit. in Beltrami, 1932): “*Tandem placuit prefate M.ce. dom. Johannine, veluti compatienti inopie et inhabilitati prefati M.ri Benedicti, et tanquam cupiendi quod opus finiatur quam celerius possit, et similiter M.ro Benedicto desideranti ipsum opus ad finem perducere et benevolentiam et amicitiam prefate domine conservari.*”

Nel 1490, “*M.ca domina Johannina de Porriss filia q.m M.ci om. Antonii, relicta quondam M.ci domini Ambrosini de Longhignana, olim peditum ducalium ac arcis porte Jovis Mediolani capitanei, ex una parte, et M.r Benedictus de Briosco filius q.m domini Ardizoli, ex altera parte*” trovarono finalmente un accordo. Il Briosco si impegnava a “*perficere, hinc ad annos duos proxime futuros ad tardius omnes statuas seu figuras deficientes circum circa corpus dicti sepulcri et omnia ornamenta et figuras que debent fabricari et poni a sumitate capitelorum dictarum columpnarum iuxta designum predictum, mihi notario relaxatum*”. Le statue sarebbero state “*ymagines quatuor virtutum cardinalium*” [prudenza, giustizia, forza, temperanza]. Dal canto suo Giovanna de' Porriss si impegnava a saldare nel termine di due anni i debiti di Benedetto Briosco con gli operai che avevano precedentemente lavorato i marmi: 187 lire imp. a Bartolomeo de Cazaniga., 80 per Daniele de Savionis, e 56 a Michele de Cortis, “*que sunt in summa ducatus centum auri valoris ad computum librarum quatuor et soldorum decem imp.*”

¹² BENEDETTO BRIOSCO (1460c.-1521c.) figlio del mercante Ardigolo. A Briosco è attribuito un ruolo secondario nella realizzazione del monumento a Giovanni e Vitaliano Borromeo, un tempo in San Francesco Grande, oggi all’Isola Bella. Dal 1482 al 1485 è “*magister a figuris*” presso la Fabbrica del Duomo, per la quale scolpisce una Santa Apollonia (1483) perduta. Nel 1486, alla morte del cognato Francesco Cazzaniga, ne rileva la bottega assieme ad un altro cognato, Tommaso, e ne porta avanti le commissioni: il monumento al Longhignana, un monumento a Giacomo Stefano Brivio (chiesa di Sant’Eustorgio), un monumento a Pier Francesco Visconti di Saliceto in Santa Maria del Carmine (disperso tra musei americani e il Louvre). Nel 1489 ottiene (come vedremo più avanti) da Ambrogio Grifo una commissione per San Pietro in Gessate. Nello stesso anno è incaricato di scolpire il portale di Santa Maria delle Grazie. Tra il 1490-1492 torna alla Fabbrica: scolpisce una Sant’Agnese (Museo del Duomo). Attorno al 1490 riceve la qualifica di ingegnere ducale. Da documenti è impegnato nel commercio di marmi e nella gestione delle cave. Dal 1495 è chiamato alla Fabbrica della Certosa che gli commissiona il portale (1501) e la facciata (1508). Vi rimane forse fino al 1519, sia pure con alcune pause: nel 1506, realizza l’arca dei SS. Pietro e Marcellino, a Cremona. A Saluzzo, nel 1508, realizza la statua di Ludovico II nella chiesa di San Giovanni. Nel 1509 è impegnato a Milano per la fornitura di cinquanta colonne alla Certosa di Garegnano, e per la collaborazione al monumento a Gastone di Foix col Bambaia. Si hanno notizie, tra il 1482 e il 1513, di un fratello di Benedetto, Cristoforo, attivo come scultore. Si hanno pure notizie di un FRANCESCO BRIOSCO (tra il 1501 e il 1521), figlio e allievo di Benedetto. Il padre lo introdusse prima nel cantiere della Certosa di Pavia, dove lavorò tra il 1501 e il 1513. Successivamente, alle dipendenze della Fabbrica del Duomo eseguì un S. Giovanni Battista, che viene identificato con il n. 224 dell’elenco del Nebbia, all’esterno dell’abside. Tra il 1517 e il 1520 lavorò alla Cappella Trivulzia in San Nazaro, realizzando quattro degli otto sarcofagi attuali esistenti. (Fonte: Scheda di Flavio Ronzoni, <http://www.dfronzoni.net/briosco.html>)

pro ducato.” La committente si impegnava inoltre di anticipare 15 ducati d’oro al Briosco “*pro emendo lapides marmoreas ad fabricationem dictarum statuarum virtutum cardinalium*”. A lavoro compiuto, le due parti si sarebbero impegnate a “*elligere unum vel duos amicos comunes ad extimandum pretium et valorem ipsius sepulcri*”: in caso di una stima superiore agli esborsi effettuati dalla committente, questa, o gli eredi, avrebbero dovuto pagare la differenza al Briosco: nel caso opposto, lo scultore o i suoi eredi avrebbero restituito l’eccedenza. Che cosa ne fu del monumento? Non è ancora assodato con precisione cosa accadde in seguito. L’assenza di accurate ricerche d’archivio, ha causato parecchia confusione da parte di storici e critici dell’arte, persino in merito all’identificazione dei committenti e gli autori dell’opera... almeno fino agli inizi del’900.

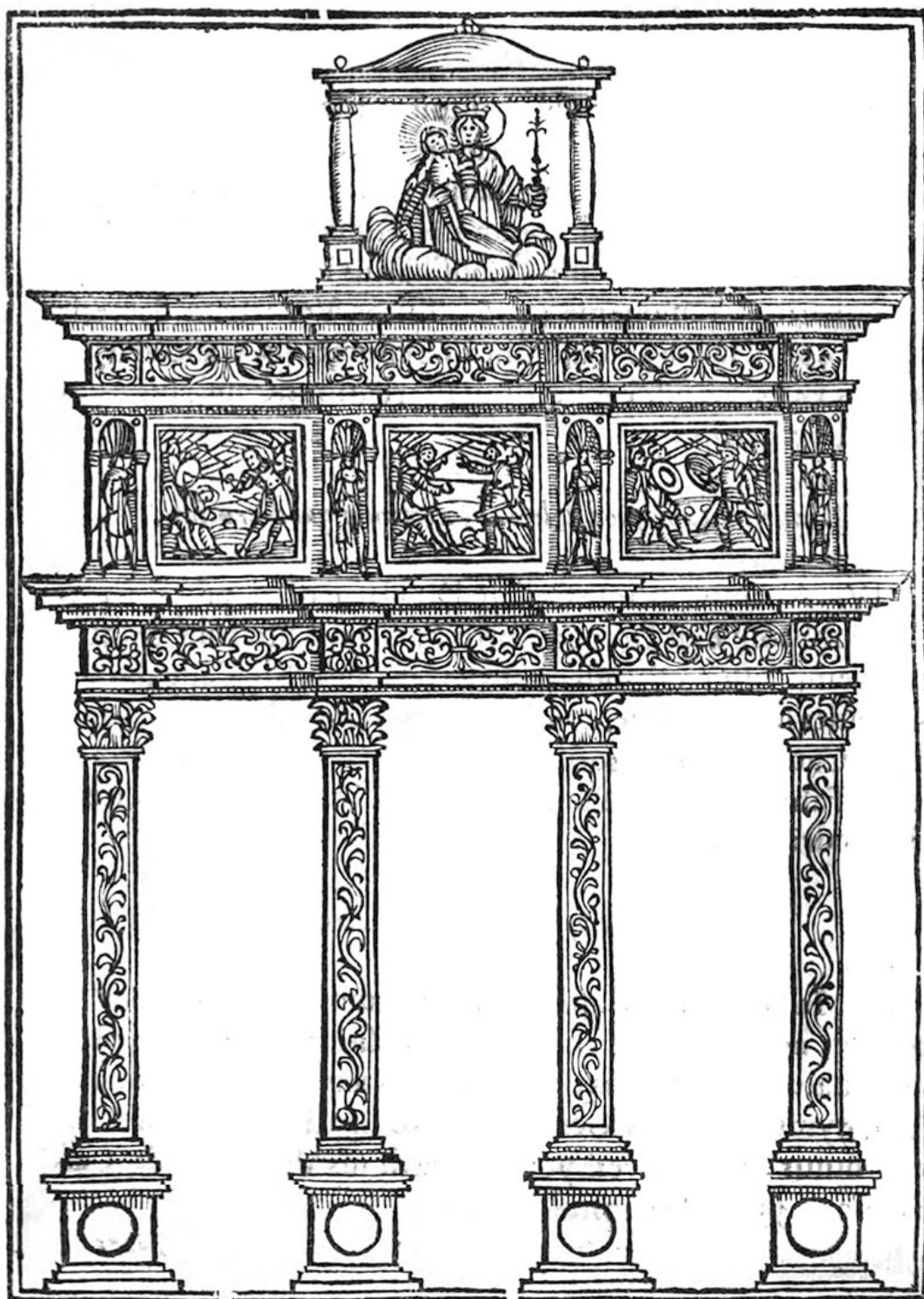


Figura 25 — Xilografia del Monumento al Longhignana tratta dal *Chronicon* di P.Puccinelli (1665)

Nel 1655, l'abate Placido Puccinelli riportava a pagina 354 del suo *Chronicon* una xilografia di un monumento funerario, proprio in corrispondenza della cappella di Sant'Antonio. Secondo Malaguzzi-Valeri¹³ l'incisione trovava chiara corrispondenza con “[...] *L'altra tomba, nella stessa cappella del Borromeo all'Isola Bella [...]. Si trovava, fino al 1797, in S. Pietro in Gessate a Milano e vien ricordata come quella del conte Camillo Borromeo, personaggio illustre e caro a Carlo V. Ma poiché le sue spoglie non furon tumulate che nel 1549, convien credere che prima che alle sue il sarcofago servisse alle spoglie di Luigi nel 1518, di Giovanni Battista nel 1535, di Carlo vescovo di Pozzuoli nel 1537, come asserì il padre benedettino Placido Puccinelli nella sua descrizione del sepolcreto.*”

“Ultimamente, dietro indicazione del Santambrogio, fu rinvenuta all'Isola Bella la lapide tumulare dedicata alla memoria di Camillo. Nel 1596 furon unite alle predette le spoglie di Gio Battista figlio del conte Camillo, alla presenza del cardinal Federico Borromeo e di cinquanta fra monaci e personaggi laici. Si tratta dunque di una vera ara marmorea di famiglia, la quale, dopo le disposizioni restrittive di San Carlo, in ossequio a una bolla di Pio IV contraria alle troppo sfarzose tombe dei privati nelle chiese, può ritenersi non sia oggidi che un cenotafio, cioè un monumento privo di spoglie mortuarie, quale d'altronde lo aveva chiamato lo stesso Pulcinelli.”

Ad un accurato esame visivo del monumento, però, Malaguzzi-Valeri suggeriva un'origine più antica: *“È più probabile ancora, anche il monumento sembra appartenere allo scorcio del XV secolo, che fosse stato eseguito per qualche altro personaggio dei Borromeo, nei momenti di maggior lustro della famiglia e forse commesso dal conte Lodovico, che, scampato alle ire del Moro, ebbe cariche ed onori nel primo decennio del XVI secolo sotto il regno di Luigi XII, e che aveva sposata Bona Maria figlia di Ambrogio Longhignana, capitano generate della cavalleria sforzesca, morto nel 1485. In seguito al decesso di quest'ultimo i monaci benedettini cedettero la cappella di S. Antonio in S. Pietro in Gessate, già dei Longhignana, al conte Camillo Borromeo per propria tomba di famiglia, riservando il diritto di sepoltura pel Longhignana e per la sua consorte Giovannina Porro”*

Lo studioso sosteneva che si trattasse di un'opera di Giovanni Antonio Amadeo (1447-1522), un altro ingegnere Ducale. A sostegno della tesi cercò di evidenziare le corrispondenze tra l'iconografia del monumento e il legame storico tra Borromeo e Longhignana: *“Le forme del monumento di Camillo Borromeo son la ripetizione di quelle usate dalla scuola lombarda e specialmente dall'Amadeo. L'urna in marmo quadrangolare e sorretta da otto alti pilastri ornati riccamente. Sul piano dell'urna sono tre figure inginocchiate, l'una di un personaggio avanzato in età, vestito di un giustacuore e leggera mantellina dietro le spalle e col berretto in mano, le altre di due gentildonne, in adorazione della Vergine seduta col Bambino sulle ginocchia, sotto un baldacchino sorretto da quattro colonne, dal quale si staccano quattro tende sollevate da piccoli paggi. Quando si pensi che la cappella di San Pietro in Gessate, nella quale il monumento si trovava, era stata restaurata e dotata fin dal 1482 da Ambrogio de' Longhi o Longhignana, non apparirà posizione del Sant'Ambrogio che le figure stian quelle dei committenti del lavoro e rappresentino appunto il Longhignana, la moglie di Lodovico Borromeo, Bona Longhignana, e la figlia maritata a un Pirro. Ci basterebbero a confortare la supposizione le imprese di quelle tre famiglie che si vedono sotto il cielo dell'arca, nelle basi dei pilastri intorno all'urna. Dove non mi trovo d'accordo col Sant'Ambrogio è nei risultati dell'esame critico del monumento. Senza tener conto della xilografia datane dal Pulcinelli nel suo *Cronicon insignis Monasterii SS. Petri et Pauli de Glaxiati (1737)* che, se riproduceva abbastanza fedelmente le linee generali del monumento si da toglier ogni dubbio sull'identità sua, ne altera in tal modo i soggetti dei bassorilievi e gli ornati da far perdere ogni carattere all'opera d'arte, noto che le stesse figure dei paggi reggenti i tendaggi, benché dimenticati nella xilografia del Pulcinelli, debbon far parte del progetto ideato dall'Amadeo e rappresentano quindi una cosa sola col rimanente della tomba. Si esaminino le figure giovanili dei bassorilievi dell'artista, compresi quelli dei pulpiti di Cremona e vi si troveranno le stesse caratteristiche, prima di tutte lo strano ondulamento della persona dalle anche sporgenti e dalla schiena eccessivamente sporta all'indietro. L'uso di sovrapporre corpi a corpi e un tabernacolo di coronamento sulle tombe troviamo in altre opere dell'artista – ricordiamo l'arca di S. Lanfranco per tutte; l'altro di appender tendaggi raccolti in modo da non nasconder nessun particolare alla scena trovammo fin da un lavoro giovanile, la tomba di Medea Colleoni.”*

¹³ Estratti da: FRANCESCO MALAGUZZI -VALERI, 1904, *Giovanni Antonio Amadeo Scultore e Architetto Lombardo (1447-1522) con 362 illustrazioni da figure inedite*. Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche Editore p. 252-255.



Figura 26: Il Monumento Longhignana oggi nella cappella di famiglia dei Borromeo presso l'Isola Bella

“Inoltre il fregio a palmette largamente intagliate sull'architrave del baldacchino è lo stesso che si vede nella trabeazione dell'urna sottostante: e l'esecuzione sicura ed elegante sembra provare la loro comune origine. Lo stesso dicasi dei vari elementi che compongono l'architrave e la cornice del tabernacolo, di esecuzione accurata, fine, quasi timida, che rivela il sapore del quattrocento, come nell'urna stessa, i motivi del repertorio artistico dell'Amadeo son profusi a piene mani nel monumento si da toglier ogni dubbio sulla attribuzione di quest'opera a quell'artista, messa innanzi dal Perkins. Le statuette entro le nicchie sormontate da una conchiglia e due tondi nei timpani son simili a quelle della Certosa nel transetto della chiesa e a quelle del Museo della Certosa stessa: i lunghi pilastri sono ornati di candelieri, nelle quali da uno stelo finissimo che esce da un vaso si sviluppano ramoscelli di foglie e fiori o trofei d'armi e fiaccole e zampogne e cornucopie e vasi ad anse semilunari, e delfini che nella disposizione generale e nella esecuzione sapiente ricordano da vicino altri fregi consimili di decoratori lombardi, specialmente della porta di S. Maria delle Grazie a Milano.”

Incrociando le testimonianze è possibile avanzare un ipotetico svolgimento. Il monumento venne consegnato da Benedetto Brioschi a Giovanna de' Porri entro i termini di contratto (1492). In assenza di eredi maschi, il diritto di sepoltura nella cappella passò a Camillo Borromeo, cioè il figlio di Ludovico Borromeo e di Bona Maria Longhignani (risposata in seconde nozze. I Benedettini accolsero la richiesta di subentro fatta dai Borromeo, mantenendo però intatti i diritti di sepoltura per le ultime donne della famiglia Longhignani. Con il passare degli anni i Borromeo presero a guardare all'eredità della famiglia Longhignani come parte del proprio esclusivo patrimonio, e questo cambio di vedute li indusse a una mossa altrimenti inspiegabile. Nel 1796 Napoleone entrò a Milano, avviando la sistematica spoliatura di opere d'arte per la Lombardia e Veneto. Al fine di evitare che il monumento venisse razziato dall'esercito francese, nel 1797 la famiglia Borromeo fece trasportare il monumento dalla cappella in San Pietro, all'Isola Bella: da sempre luogo rifugio della famiglia in tempi di guerra. In seguito alla rimozione del gruppo scultoreo, nella cappella è stato posto un altare. Su di essa, nel 1950, è stata collocata l'ancona della *Madonna con Bambino* di “scuola leonardesca” (proveniente dalla cappella di San Mauro sulla navata destra) e che la tradizione attribuisce ad Aurelio Luini, figlio di Bernardino Luini (*Guida Rossa Milano*, TCI). Ciononostante secondo gli storici d'arte, l'attribuzione è certa e ricade su Bernardino de' Conti (cfr. Florio, 2011). In particolare, il quadro è identificato con l'ancona citata in un documento di un pagamento del febbraio 1494 a favore “*Magister Bernardinus de Comitibus de Castroseprio, filius magistri Baldessararis, porte Cumane* [porta comasina], *Parochie S. Protaxi intus, pintor mediolanensis.*”¹⁴

Cappella di San Giovanni Battista

Le notizie sulla cappella rilevano una stratificazione di usi: secondo il *Chronicon* di Placido Puccinelli (1653), nel 1474 la cappella venne fatta decorare da Giovanni da Bologna, Capitano di Giustizia di Milano. Nel 1476 sia lui che la moglie vi furono sepolti. Nel 1489 fu dotata da Cristoforo Bollati, consigliere ducale e uomo “*magne dignitatis*” che nello stesso anno vi fece seppellire la moglie. Nel 1599 monaci Benedettini concessero infine al dottor Giovanni Battista Panigarola il pavimento della cappella. Il Panigarola, morì in battaglia a Nordlingen nel 1622. Le sue spoglie vennero portate a San Pietro in Gessate assieme ad altri membri della famiglia. Lo stemma e l'iscrizione “IN MARMORE LITTERIS DEAUATIS ELEGANTER HONORATUR” sulla lastra tombale della famiglia sono riportate in un'incisione dello stesso *Chronicon* di Placido Puccinelli. La lapide fu in seguito rimossa dal pavimento e riposizionata sulla parete di destra della cappella e dotata di una cornice di marmo, con una conseguente perdita degli affreschi (ai tempi ancora visibili). Nei lavori di rifacimento degli interni avviati a partire dal 1640 la cappella venne totalmente ricoperta di calce. Dei dipinti si perse ogni memoria e la dedica cambiò da San Giovanni Battista a San Michele. Agli inizi del '900 risultava comunque possibile scorgere alcuni resti della decorazione pittorica. Con alcuni saggi di scrostamento dell'intonaco di calce la Regia Sopra-intendenza riuscì a valutare l'estensione e la qualità

¹⁴ BERNARDINO DE' CONTI —La sua attività è documentata tra il 1494 e il 1522. Nel 1494 risultava residente a Milano (Gatti, 1979): l'artista si firma come *Bernardinus de Comite de Mediolani* (ritratti di Francesco Sforza della Pinacoteca Vaticana, Sisto della Rovere già dei Musei di Berlino, Charles d'Amboise a Saint-Amand-Montrond, supposto Bernardino Corio dei Musei Jacquemart-André di Parigi) o “*Bernardinus de Comitibus de Castro Sepii*” (Gentiluomo, a Filadelfia, coll. Johnson). Quest'ultima indusse Malaguzzi-Valeri (1917, p. 50) ad ipotizzare un'origine nobile. Sulla Nascita Suida (1919, p. 275) e poi Gatti (Gatti, 1979, pp. 77-79) hanno rimesso in discussione. Da un pagamento del febbraio 1494 a favore “*Magister Bernardinus de Comitibus de Castroseprio, filius magistri Baldessararis, porte Cumane, Parochie S. Protaxi intus, pintor mediolanensis*”, per un'ancona raffigurante la Madonna col Bambino, tutt'oggi esistente nella chiesa di S. Pietro in Gessate a Milano. (Fonte: M.T.Franco Fiorio “Bernardino De' Conti”, *Dizionario Biografico Treccani*, www.treccani.it)

d'esecuzione dei dipinti. A spese dell'allora Senatore Luca Beltrami (foto a fianco), la Soprintendenza autorizzò i lavori di ripulitura degli affreschi nella cappella e che ebbero luogo tra il novembre 1911 e il 31 marzo 1912. La supervisione dei lavori fu affidata ad Ambrogio Annoni mentre i lavori di ripulitura a un team diretto dal pittore Oreste Silvestri.

L'opera di scrostatura si rivelò particolarmente delicata, se confrontata con le tecnologie dell'epoca. Le superfici della cappella infatti presentavano diverse condizioni a seconda della zona. Nell'angolo destro per esempio, le infiltrazioni d'acqua dal tetto avevano indurito la calce al punto da renderne difficile la rimozione con mezzi meccanici; nella parte a sinistra la copertura si presentava invece "*friabilissima*". Per i primi si dovette ricorrere al raschino dei marmisti, per i secondi a iniezioni di caseato di calce liquido e lame di rasoi automatici. "*Non diedero buona prova né mi martelli di legno e di ferro, né gli scalpelli da falegname, mentre convenne l'uso di ferri affilati ma cedevoli, con spatole e frammenti di seghe circolari; con le quali si scoperse il dipinto millimetro per millimetro. Una osservazione che ci permetteremo di definire domestica se la perspicacia pratica del pittore Silvestri non l'avesse ingegnosamente volta a suo profitto, suggerì un mezzo rapido di scrostamento. Il Silvestri, constatando in rispondenza di una lampada a gas accesa consuetudinariamente, la imbiancatura del tratto di soffitto soprastante si scrosta, immaginò di provocare la caduta della imbiancatura bagnandola e mantenendola umida per un certo tempo affinché gli strati di essa fossero per intero pervasi d'acqua e aumentassero quindi di volume; coll'ottenere di poi la rapida essiccazione facendovi scorrere sopra, tosto e successivamente, la fiamma d'una lampada a cannello. Così per immediato restringimento prodotto dal calore fortissimo, l'intonaco si solleva e cade dietro un leggero colpo.*"¹⁵

Luigi Cavenaghi e il Dott. Modigliani, Soprintendente agli Oggetti d'Arte e Direttore della Pinacoteca di Brera eseguirono in quest'occasione un dettagliato rilievo fotografico dei dipinti appena riportati alla luce. Le superfici dipinte a rischio di distacco vennero consolidate con caseato di calce liquido. Oreste Silvestri si preoccupò infine dell'integrazione di tonalità, colmando le lacune solo laddove non esisteva rischio di invenzione, mentre per le parti non leggibili i pittori si limitarono a "*otturare le manchevolezze per mezzo di tempera di caseato di calce dai colori molto diluiti, trasparente, con il carattere di colore d'acquerello*".

Contemporaneamente al restauro dei dipinti la Soprintendenza, finanziata dal Sen. Beltrami rioccupò di appaltare i lavori di impermeabilizzazione dell'estradosso della cappella con uno strato di malta di cemento. I vetri vennero pure sostituiti, questa volta con monocromatici per non sacrificare l'effetto degli affreschi. Per tutta l'altezza dello zoccolo si rifece la muratura ricavando al suo interno una camera d'aria con sfiatoi opportunamente disposti. Luca Beltrami mise inoltre a disposizione i fondi per pagare i lavori sulle parti in metallo, eseguiti dalla Ditta A. Ghezzi: la riparazione dei cancelli in bronzo e la realizzazione di una lampada, su disegno di Ambrogio Annoni. Ispirandosi alle formelle intercalate nei dipinti, il Silvestri realizzò formelle marmoree per la tinteggiatura dello zoccolo e segnando con una linea nera il distacco tra la parte nuova e l'originale. L'altare venne intonato dallo stesso Silvestri alle decorazioni e sopra venne posta un'antica cornice intagliata e dorata del Rinascimento. Nel 1913 a ricordo del restauro, sotto il piccolo tabernacolo alla destra dell'altare fu inserita la lapide con l'incisione dettata dall'allora Prefetto dell'Ambrosiana, e in seguito Papa Pio IX:

**PICTURIS AN. DOM .
M DCCCC XIII
DETECTIS ET RESTIT.**

Le ipotesi avanzate dai restauratori del 1912 in merito paternità dei dipinti sono varie. Sono state rilevate occasionali affinità con la crocifissione del Montorfano a Santa Maria delle Grazie (la sua ultima opera nota è la decorazione della cappella Bolla di Santa Maria delle Grazie con le Storie di Santa Caterina da Siena e Santa Caterina d'Alessandria). A guardare l'uso delle architetture e delle prospettive, si è pensato ad un emulo lombardo di Piero della Francesca, Bernardino De Rossi. Un'ipotesi più suggestiva indica Vincenzo Foppa (R. Soprintendenza, 1914). Gli episodi della vita del santo sono incorniciati entro architetture "bramantesche".

¹⁵ Riferimenti: BELTRAMI LUCA (1932) *Notizie e ricordi di opere d'arte del secolo XV nella chiesa di S. Pietro in Gessate di Milano* (nozze V. Beltrami - M. Gavazzi), Milano: Tipografia Allegretti & Allegretti; R. SOPRAINTENDENZA AI MONUMENTI DI LOMBARDIA /ANNONI AURELIO (1914) *Cappella di S. Giovanni Battista in S. Pietro in Gessate in Milano*, Tipografia Umberto Allegretti (ed. fuori commercio in 250 copie), Milano; GIULIANA CASTELFRANCHI VEGAS (1955) *Un restauro che si impone: le storie di San Giovanni Battista in San Pietro in Gessate (a Milano)*, Milano: Marzorati; Atti del Collegio degli ingegneri ed architetti in Milano (gennaio 1914), anche in estratto, Milano, Stucchi e Ceretti, Milano



Figura 28 — La cappella di San Giovanni Battista a restauri ultimati.

(fotografia recuperata da Luca Beltrami, e datata aprile 1914).



I soggetti dei dipinti sono stati di relativamente facile individuazione. Si tratta di un ciclo di storie della Vita di San Giovanni Battista. La lettura procede da sinistra a destra, dall'alto al basso.

Alla parete sinistra, in alto (figura 29), *Zaccaria riceve dall'angelo Gabriele l'annuncio della nascita di Giovanni* sulla destra del dipinto è rappresentata *L'Incontro tra Maria e Sant'Elisabetta*. In basso, *La nascita del Battista* (Maria porge da bere a Sant'Elisabetta) e *L'imposizione del nome* (figura 30). Secondo la tradizione, Zaccaria non aveva creduto all'annuncio dell'angelo ed era di conseguenza diventato muto: dopo aver dato al bimbo il nome Giovanni aveva riacquisito la parola.

Alla parete destra, in alto (figura 31) *Giovanni ricorda a Erode il suo peccato 'non licet'* e sulla destra appare già *In prigione confortato dai discepoli*. In basso, il *Banchetto di Erode* e sulla destra, *La decollazione* (figura 32) Nel sott'arco di ingresso, nelle nicchie, sulle pareti e ai lati delle finestre *Figure di profeti*. Negli spicchi delle volte, su fondo rosso-arancio, spiccano i *Cherubini*.

Figura 29 (qui a sinistra)

Figura 30 (qui sotto)



Sopra l'altar maggiore, al di sopra di una cornice dipinta (secondo Ambrogio Annoni, opera seicentesca o successiva) spuntava una piccola figura di Dio Padre. Purtroppo però l'esposizione degli affreschi agli agenti atmosferici per via delle breccie aperte dai bombardamenti degli Inglesi, e i precipitosi interventi del Genio Civile nel dopoguerra lo hanno cancellato (cfr. figura 33)

Figura 31 (qui a destra)
Figura 32 (in fondo alla pagina)
Figura 33 (qui sotto)



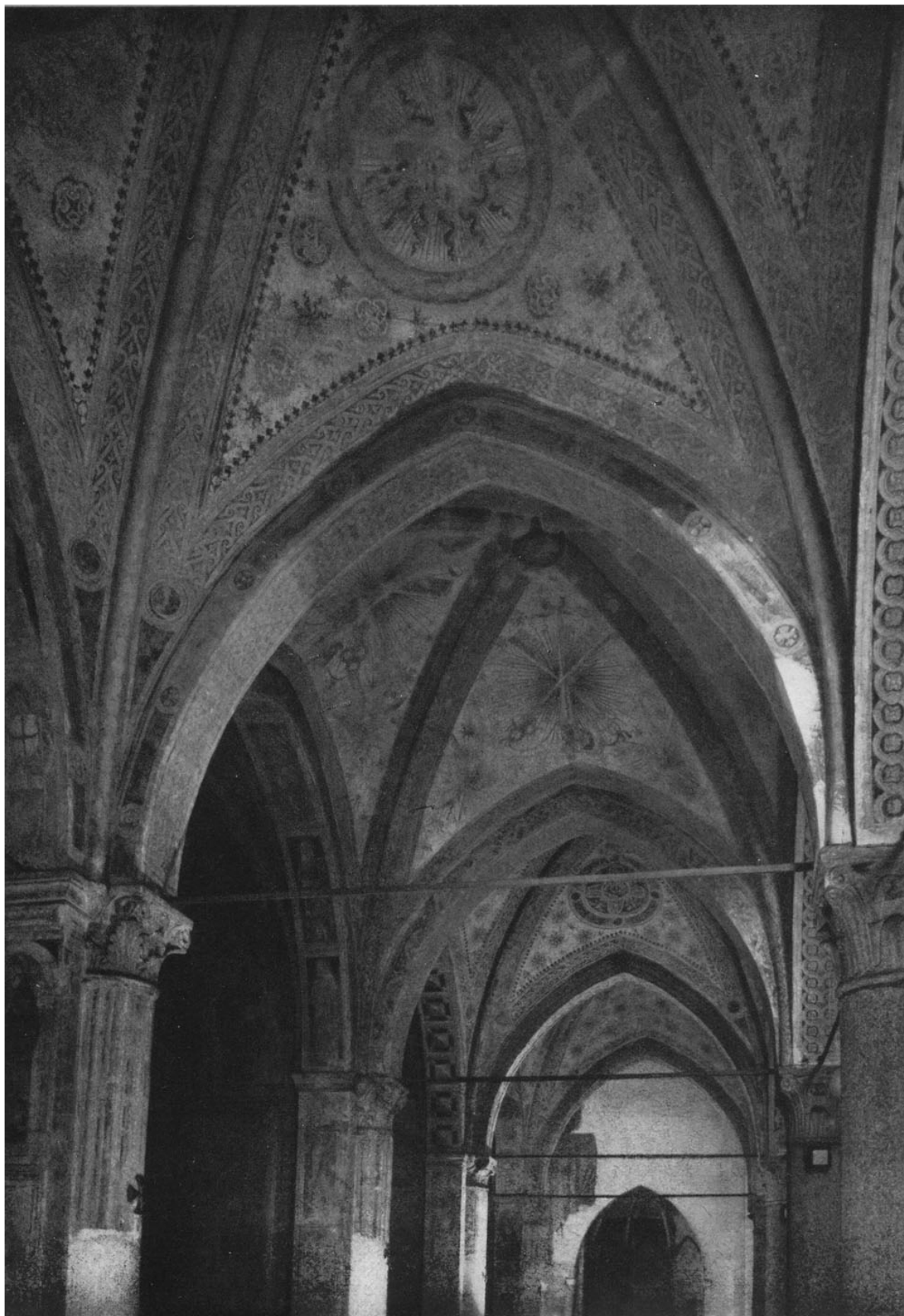


Figura 34— Affreschi ritrovati col restauro degli anni '50 sulle volte della navata sinistra.



Figura 35 — Volta della Cappella Grifi (Fonte: Bossi e Brambilla, 1953)

La Cappella Grifi

Il 26 Febbraio 1450 Francesco Sforza (1401-1466) fa il proprio ingresso a Milano, inaugurando l'inizio del nuovo Ducato. Il 3 marzo, Ambrogio Grifo, figlio di uno dei decurioni della città di Milano, si iscrive al Collegio dei medici milanesi, avviando una carriera professionale contrassegnata da molti riconoscimenti. È nominato medico di famiglia degli Sforza, protonotario apostolico, archimandrita, consigliere, cavaliere aurato, abate commendatario di S. Pietro in Lodivecchio. Viene definito studioso di letteratura, matematica e teologia. Verosimilmente, nel decennio tra il 1480 e il 1490 è da considerarsi una delle maggiori personalità attive presso la corte di Ludovico il Moro presso il Castello di Porta Giovia.

Nel 1487 il Grifo sottoscrive un atto notarile (vd. sotto) per la decorazione della cappella destinata alla propria sepoltura, quella più grande, ricavata nel transetto sinistro di San Pietro in Gessate e che "*alias constructa fuit nomine domini Johannis de Bomania, olim capitano iusticie Mediolani*". Di tale cambiamento di destinazione non si conosce il motivo. Risulta peraltro che Giovanni da Bologna, Capitano di Giustizia degli sforza, alla data della sua morte (precedente al 1487) avesse già dotato per sé la cappella attigua a quella in questione. Rimangono ugualmente incerte le vicissitudini degli affreschi commissionati dal Grifo e che possono essere solamente dedotte dagli indizi contenuti in alcuni documenti d'archivio. In una lettera del 27 settembre 1489, Bartolomeo Calchi (1434-1507), Segretario Ducale, si rivolge ai Rettori della città di Brescia perorando la causa di Ambrogio Grifo, suo *protegé*. Nella lettera si viene a sapere che il Grifo, avesse commissionato nel 1487 gli affreschi della propria cappella a un tale "*magistro Vincentio de Papi*", nome comunemente identificato con quello di Vincenzo Foppa. Il Foppa, che aveva concluso la cappella Portinari in S. Eustorgio aveva abbandonato Milano, e in effetti, nel 1489, si trovava proprio a Brescia: proprio in quell'anno il Consiglio dei Rettori gli assegnava una pensione. Secondo quanto riportato nella missiva, Foppa aveva siglato un contratto in piena regola con Ambrogio Grifo ma per due anni aveva rimandato adducendo sempre qualche nuova scusa. Ora, il committente era venuto a sapere che il pittore era andato a Brescia per decorarvi "*aulam quandam seu salam*"¹⁶, e sfruttava le proprie conoscenze per fare pressioni sul pittore e farlo tornare a Milano (Perseveranza, 28 maggio 1902).

¹⁶ Gli storici (cfr. Beltrami, 1932) identificano questa "*aulam*" la Biblioteca degli Eremitani di S. Barnaba.



Figura 36 — Dettaglio degli affreschi in cui si intravede ancora l'autografo di Zenale e Butinone.

Mentre Foppa temporeggiava, Ambrogio Grifo non deve essere rimasto con le mani in mano. In data marzo 1487 presso lo studio di Giovan Antonio Bianchi, il Grifo sottoscriveva un altro contratto¹⁷ (cfr. Beltrami, 1932) con un secondo pittore, tale “*Trosus de Laude filius quondam magistri Johannis-Jacobi, habitans in terra Modoetie*”¹⁸. Il Grifo affidava a “*dicto magistro Troso capella unam sitam a manu sinistra ad introitum ecclesiae Sancti Petri in glassiate, ordinis Sangti Benedicti, extra portam Tonsam mediolani, ad pingendum et ornandum*”. Si impegnava a: “*eidem magistro Troso satisfacere et dare pro pictura et aliis necessariis, libra sexcentum imp.*”, sostenendo in particolare le spese per le materie prime più preziose: “*azurli finissimi, dummodo non sit ultramarinum, quam etiam auri ponendi ad diademas sanctorum ac croxeras planedarum et pivialorum et circa profiria et camesos vestium sanctorum*”. Dal canto suo, Troso da Lodi fornisce una descrizione minuziosa dell'opera concordata col suo committente. In particolare, prevedeva di “*pingere et ornare predictam capellam ad istoriam Sancti Ambrosii confessoris, et eam istoriam facere et compartiri in XXVIII aut XXX capitulis, aut plus vel minus, prout praefato Rev. dom. prothonotario videbitur, dummodo dicta capella impleatur picturae seu figuris [...]* Item pacto ut supra, quod dictus magister Trosus teneatur facere et ponere seu depingere truynam [volta] ipsius capelle ad modum celi aurei, cum figuris angelorum iubilantium et sonantium, salvo quod si placeret praefato dom. prothonotario ipsam truynam facere depingi ad figuras aliquorum doctorum ecclesie seu aliorum sanctorum, seu dei patris, quod dictus magister teneatur eam ornare ad beneplacitum praefati dom. prothonotarii [...] Item pacto ut supra, quod dictus magister

¹⁷ Lo stesso contratto cita il luogo, la “*camera cubiculari praefati prothonotharii sita in castro prote Jovis Mediolani*” e i presenti all'atto della sottoscrizione: “*Joh. Maria de Porris, Nicolao de Compertis, ambobus Mediolani notariis*”, il testimone per parte del Grifo, “*Magister Matheus de Castoldis*” citato altrove nel documento come collaudatore delle opere, e “*Symon de Vincemalis, filius dom. Johannis habitans in terra Modeoetie*” per la parte di Troso da Lodi, probabilmente un membro della famiglia dei pittori Vincemala che avevano già lavorato alle decorazioni del Castello.

¹⁸ Non è chiaro chi mai sia questo TROSO DA LODI. Come ha osservato Beltrami (1932) un tale Troso da Monza è stato erroneamente menzionato dagli storici dell'arte Lomazzo, Morigia, Torre e Argelati, come autore delle decorazioni della cappella della Regina Teodolinda, nel Duomo di Monza, realizzate nell'anno 1444. Tuttavia un'antica iscrizione sulla volta attribuisce un'antica iscrizione allo Zavattari. Altro non risulta se non un Troso da Lodi, citato in atto notarile di 70 anni prima il 25 gennaio 1405 a Milano, e verosimilmente, un omonimo. Si può solo ipotizzare che il Troso sia stato un pittore “vecchio stampo”, ancora fedele al canone medioevale: la suddivisione delle pareti in comparti e capitoli, ognuno contenente un momento della vita di S. Ambrogio, e l'impiego di dorature per le figure e gli ornamenti delle vesti.

Trosus teneatur in pariete sita intra duas fenestras dicte capelle, post altari, depingere incoronationem beate Marie Verginis cum collaribus finissimis et auro expendientibus ut supra.”

Le condizioni e i tempi del contratto erano chiare e stringenti. Il contratto recita infatti: “*prefatus magister teneatur infra duos annos proxime futuros, et incipiendos in calendis aprilis proxime futuri, incipere, prosequi et perficere predictum opus picture.*” In altri termini, i lavori avrebbero dovuto essere consegnati entro l'aprile 1489. In caso di ritardi, pesanti penali sarebbero state applicate.¹⁹ Ciononostante, il contratto con Troso da Lodi non deve essere andato a buon fine, se il Grifi, ancora nell'autunno del 1494 doveva fare pressioni sul Foppa perchè riprendesse il lavoro della cappella. Cosa accadde in seguito? Ragionevolmente, Ambrogio Grifi nel 1489 dovette ricominciare da capo e riprendere la ricerca di un nuovo artista. Placido Puccinelli, autore del *Chronicon insignis D.D. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani*, nel riportare alcune notizie relative a un suo predecessore, Bartolomeo da Vicenza, priore del monastero di S. Pietro all'epoca della decorazione della cappella, riporta il nome di due autori: Bernardino di Butinone e Bernardo Zenale (che lavoravano in società). Non sono pervenuti documenti d'epoca a supportare questa affermazione. Prove del loro coinvolgimento sono emerse invece soltanto nel 1902, durante la rimozione delle imbiancature di epoca barocca sulla parete destra della cappella. Luigi Armanini, responsabile del restauro per gli affreschi appena riscoperti, ha rilevato all'interno di una scena, ai piedi della cattedra di Sant'Ambrogio, la scritta, allora chiaramente visibile: “OPUS BERNARDINI BUTINONI ET BERNARDI DE ZENALIS DE TREVILIO”. Oggi, benchè deteriorati, molti dei caratteri di questa scritta sono ancora riconoscibili ad un esame visivo (cfr. figura 36).

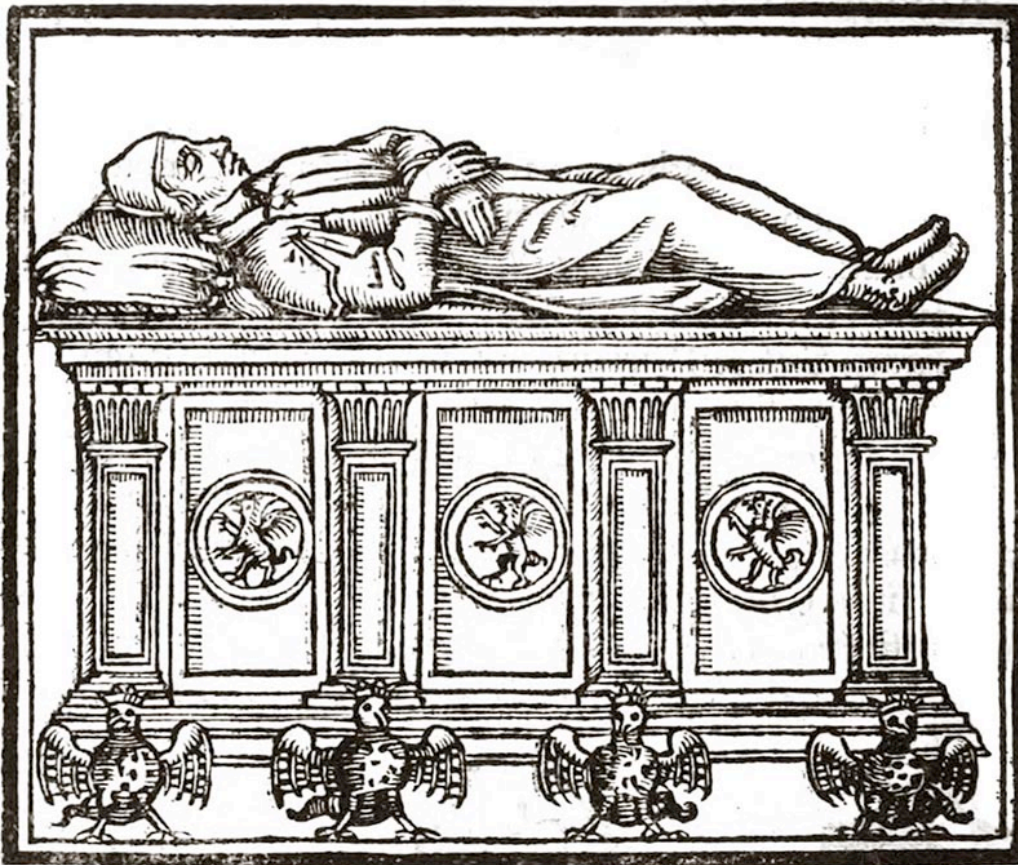


Figura 37 — Xilografia del Placido Puccinelli con la riproduzione del Monumento ad Ambrogio Grifi

Ambrogio Grifo muore nel 1492. E non esistono prove sufficienti per sostenere che gli affreschi siano stati consegnati prima o dopo la morte del committente. L'unico dato certo è che i cantieri si svolsero

¹⁹ Le due parti si impegnavano a rispettare i patti contrattuali “*sub pena ducatorum viginticinque auri et in auro dandorum*”. L'ammontare della penale era rilevante, se confrontata con il valore della prestazione. In merito ai metodi di pagamento, infatti il committente si impegnava a: “*dare et numerare predicto magistro Troso, pro scorta et subventionem predicti operis, duchatos viginti ad kalendas aprilis proxime futuras; qui duchati viginti computari debeant in dictis libris sexcentum imp. Et magister Trosus teneatur cautum facere preafatum dom. prothonotarium pro ipsius denariis*”

durante il priorato di Bartolomeo da Vicenza, tra il 1489 e il 1493. Da una frase di Placido Puccinelli, “*monachi curaverunt cellam pingendum*” sembrerebbe che i monaci si siano presi carico del completamento della cappella Grifo. In effetti, nei registri del monastero dei Benedettini adiacenti alla chiesa, Puccinelli accenna ad assegni girati da Ambrogio Grifo al Priore Bartolomeo da Vicenza: 150 scudi d’oro per un sarcofago, 225 per le pitture: in tutto 400 per la dotazione della cappella.



Figura 38 — Lastra rimasta del monumento ad Ambrogio Grifi (Fonte: Brambilla, 1973)

In seguito “*il superiore del monastero avrebbe sollecitato l'erede a curare quella disposizione del testatore: e infatti alcuni anni dopo quelle sollecitazioni i due pittori, associati ancora nel lavoro, avrebbero coperto di dipinti le pareti della cappella, rappresentandovi, in diversi comparti i fatti di S. Ambrogio, omonimo del testatore*” (Malaguzzi-Valeri, 1902)²⁰. Ma le cose, paiono essersi complicate ancora una volta. La Confraternita della Misericordia, sopravvenuta come erede universale del patrimonio di Ambrogio Grifo, contestò le spese per la cappella. Almeno in un primo momento, inviò delle lettere in cui si rifiutava di versare 100 scudi come dotazione “*pro dote Lararii*” e 25 scudi “*in eo larario pingendo insumptos*”, cioè per i manovali assunti per gli affreschi. Questo particolare suggerisce due cose: il primo, che alla morte del Grifi le pitture fossero in gran parte eseguite, e che fosse stato Grifi e non la Confraternita ad avere effettuato i pagamenti (Beltrami, 1932). In secondo luogo, l'assenza, nelle contestazioni della Confraternita, di ogni riferimento ai 150 scudi assegnati *pro monumento marmoreo* dà a intendere che il versamento per le sculture fosse stato già effettuato, mentre il committente era in vita.

Già, quale *monumento*? Del monumento funerario non rimane oggi che una lastra tombale con la figura di Ambrogio Grifo. La lastra è posta in una teca a ridosso della parete di destra: prima dei restauri degli anni '50 era appoggiata sul piano del pavimento. Un'idea di come fosse in origine il cenotafio del Grifo ci è tramandata nel *Chronicon* di Placido Puccinelli (p. 356) in una xilografia “*piuttosto rudimentale, ma da ritenersi abbastanza fedele*” (Beltrami, 1932) se confrontata con l'altra incisione presente nello stesso volume, che riproduce il monumento funerario del Longhignana, ancora intatto e che abbiamo avuto modo di prendere in considerazione. Per di più, l'immagine della xilografia corrisponde in tutto alla descrizione testuale del sarcofago Grifo contenuta in un contratto siglato dal notaio il 1° settembre 1489 tra il “*dom. Ambrosius Griffus, apostolicus prothonotarius ac ducalis consiliaris etc., habitans in castro porte porte Jovis mediolani*” e il “*magister Benedictus de Briosco, filius quondam dom. Ardigholi, porte horientalis par. S. babile intus mediolani*”.

Benedetto Briosco era comunque un artista dell'ultimo grido, con un lungo elenco di commesse, e un'agenda molto fitta. Verosimilmente, l'occasione propizia per avvicinare lo scultore deve essergli presentata durante la controversia apertasi per la tomba dei suoi “vicini di cappella”, i Longhignana (il che suggerisce che cambio di destinazione d'uso citato in apertura possa essere un'indizio su un qualche scambio di favori). Nel documento, lo scultore conviene sull'opera da realizzare: “*sepulturam unam de marmore de carrarie*” lunga quattro braccia (2,40m) larga uno e mezzo (0,90m), e alta un braccio e un quarto (0,75m). “*Otto pilastrini con capitelli di marmo di Carrare, e otto tondi di marmo morello, ossia rosso, di cui quattro con targhe recanti a bassorilievo lo stemma Grifo: tutto ciò è conforme al disegno Puccinelli*” (Beltrami, 1932). In particolare il contratto si sofferma sul ritratto funerario che ancora si conserva a S. Pietro: “*Ymago de relevo E.mi domini prothonotarii, de lapide nigro, vestita usque ad pedes mantello uno lato et largo, cum capuzio vestito: facies autem dicte ymaginis et manus sint de marmore Carrarie albissimo, et que ymago sit bona et longa ad longitudinem corporis prefati domini prothonotarii, et facies simillima eidem domino, cum libro uno de marmore Carrarie subtus manibus et cussino uno coloris morelli subtus caput dicte ymaginis*”. Lo scultore si impegnava ad incidere sulla tomba l'iscrizione funeraria che gli sarebbe stata fornita dallo stesso committente. Il prezzo per il complessivo lavoro di architettura e scultura ammontava a 60 ducati, con un tasso di cambio pari a 4 Lire imp. per 1 Ducato: 10 da versare all'atto stesso del contratto, 20 a metà lavoro, altri quindici a tre quarti e il resto a lavoro compiuto. Con la penalità di 12 ducati per chi fosse venuto meno ai patti. Benedetto Briosco avrebbe avuto dieci mesi di tempo per la consegna dei lavori, a partire da settembre 1489. Una sola variante risulta introdotta al monumento Grifi rispetto a quanto prescritto dal contratto: gli abiti vennero eseguiti in marmo rosso, il “broccatello” di Verona, materiale che il committente aveva prescritto solo per il cuscino sotto la testa. Probabilmente per lo scultore non fu possibile reperire il marmo nero come prescritto, o forse intervennero scelte di natura stilistica.

Lo stesso documento rettifica una tradizione in merito alla posa del monumento e alla sua collocazione. Un'iscrizione, inserita sulla parete destra della cappella ricorda erroneamente come il monumento provenisse dai *Presidii della Misericordia* (l'ente caritatevole fondato dallo stesso Ambrogio Grifo). In realtà Ambrogio Grifo aveva disposto sia nel contratto sia nel testamento che il monumento funebre venisse posizionato al centro della cappella. Ma si trattava di una presenza ingombrante e che rendeva la cappella inagibile per il culto dei fedeli. Alla morte di Ambrogio Grifo, avvenuta nel 1493, i Benedettini avviarono una pratica a Roma con la richiesta di ottenere una deroga alle disposizioni

²⁰ Cfr. FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI (1902) *Pittori Lombardi del Quattrocento (con 30 illustrazioni)*, Milano: Tipografia Editrice L.F. Cogliati.

testamentari del defunto e più precisamente di spostare il monumento dal mezzo della cappella a una delle pareti: la domanda di deroga venne accolta dal papa nel marzo 1497. Nel responso si disponeva che la sepoltura fosse *“posta in lato alla cappella, non ostante che il testamento ordinasse fosse posta in mezzo della medesima.”* L'abate Ilarione, ricevuta questa notizia *“tumulum e medio Lararii versus cornu epistolae, statim trasferendum curavit”*.

Nel 1721, il basamento (costituito da grifoni di bronzo) che reggeva la figura del morto appariva in cattive condizioni. Se ne decise allora la scomposizione, come riferisce l'altra iscrizione di quell'anno, murata nella parete destra della cappella:

TUMULUS HIC ALIAS
A TERRA LEVATUS,
DEPRESSU

Gli affreschi di Bernardino Zenale

A metà '800 testimonianze indirette riferiscono come le condizioni delle opere d'arte di cappella Griffi fossero deteriorate. Sulle pareti ricoperte da ripetuti strati di calce e intonaco rimanevano tracce sparse degli originali affreschi.²¹ Il monumento era completamente smembrato e la lastra col ritratto del Griffi scheggiata. La cappella veniva usata come ripostiglio per sedie e panche. *“I dipinti delle pareti, ricoperti d'imbianco determinarono nel 1860 un lavoro iniziale di restauro che mise in luce parte della scena raffigurante Sant'Ambrogio come proconsole, in atteggiamento di amministrare la giustizia e sotto, la iscrizione OPUS BERNARDUS BUTINONIS ET BERNARDINI DE ZENALI. Si deve all'On. Guido Cagnola, la iniziativa di una ripresa di quelle indagini nelle rimanenti parti delle pareti della volta (1902) che misero in luce avanzi di decorazioni pittoriche con la raffigurazione di Ambrogio, mite pastore in mostra d'amore fraterno e benefico”* che era stato segnalato dal Latuada (1737).”

“Sulla parete di fondo, corrispondente all'altar maggiore, venne in luce nella zona superiore racchiusa tra le costolature medioevali della volta la figura di S. Ambrogio a cavallo collo staffile nella destra, quale il santo secondo una tradizione sarebbe apparso in aiuto dei milanesi nella battaglia di Parabiago. Altri frammenti di dipinti nella parete sottostante, raffiguranti stendardi e lance, torri nello sfondo ci portano ad intravedere la stessa composizione di un disegno del secolo XV conservato all'accademia di Venezia avente per sfondo il castello di porta Giovia. Oggi [cioè nel 1901-1902] lo stato di questi affreschi, nella parete di destra per chi entra (i soli scoperti dall'intonaco) è deplorabilissimo ed è malagevole cercarvi le caratteristiche diverse dei due artisti. Nella rovina di questa composizione che, in omaggio al nome del committente, raffigura i fatti di S. Ambrogio protettore della città, a pena qualche gruppo qua e là conserva una parte del primitivo splendore ; il resto è perduto senza rimedio, cosicché non è possibile ricostruire nemmeno nelle linee generali il quadro ideato dai due artisti quale fu veduto nel 1687 dal Torre, che vi trovò le istorie di S. Ambrogio nella sua prima qualità di proconsole e nella successiva di arcivescovo.” (FRANCESCO MALAGUZZI-VALERI, 1902, *Pittori Lombardi del Quattrocento (con 30 illustrazioni)*, Milano: Tipografia Editrice L.F. Cogliati).²²

²¹ Cfr. anche: DE VECCHI, P.L. (1994) “Bernardino Butinone e Bernardo Zenale, Affreschi della cappella Griffi in San Pietro in Gessate a Milano. Bernardo Zenale. La critica”, in *I Pittori bergamaschi. Il Quattrocento II*, Bergamo, pp. 383-396.

²² A titolo di cronaca è significativa la testimonianza del Malaguzzi-Valeri sullo stato dei dipinti e di ciò che allora era visibile: *“Oggi, fra le macchie della parete e le lacune dell'intonaco, si intravede una composizione a zone con alcuni dei fatti della vita del Santo che i maestri vi rappresentarono : in una zona in basso una serie di ritratti di spettatori, nella zona superiore S. Ambrogio in atto di giudicare un reo dalle mani legate dietro la schiena inginocchiato a lui dinanzi e trattenuto per le spalle e con la corda intorno alle mani da uno sgherro ; dietro il santo seduto stanno due leggiadre dame in piedi in atto di commentare il fatto. Nelle due zone superiori Ambrogio arcivescovo è raffigurato in vari momenti del suo ministero: in atto di predicare, di benedire, di battezzare e i diversi gruppi nei quali egli campeggia, si animano di spettatori in ascolto, di dame attente, di cavalieri eleganti ; nella parte superiore della parete, che termina a sesto acuto perchè la cappella conserva l'antica struttura a base poligonale e la volta a spicchi, è rappresentato il reo appeso alla corda, col sasso al piede, in atto di subire la pena; presso, una scimmia assiste alla triste scena, che è la meglio conservata del quadro (fig- i6). La composizione porta la firma dei pittori che riportai a suo luogo. Nel ricco fregio i grifoni affrontati tenenti dei vasi e lo stemma Griffi si ripetono all'ingiro, ricordando il fastoso committente. Nella parete a cui è adossato l'altare si vede un santo vescovo a cavallo, in una mossa slanciata e disinvolta ; poche tracce nella terza parete, di contro a quella descritta coi fatti di S. Ambrogio, appaiono sotto l'intonaco. Le pareti son divise, agli angoli, da lunghe fascie perpendicolari ornate anche di figurette e nelle cornici si ripetono i fregi geometrici che il pittore dispose anche sui costoloni della cappella presso V organo nella parrocchiale e nella stessa ancona di Treviglio. Il colorito generale predominante in queste pitture è bruno caldo : le vesti hanno toni vivaci, i capelli delle figure sono di un biondo dorato. Per avvicinare questi affreschi alle pitture di cavalletto convien tener presente la diversità della*

Il Malaguzzi-Valeri, in apertura dello stesso volume aggiunse poi una nota in postfazione segnalando gli importanti progressi del lavoro di riscoperta degli affreschi. I restauri conclusi nel 1903 ci hanno consegnato l'impianto delle pitture nell'estensione attuale. Una comparazione di fotografie storiche (Bossi e Brambilla, 1957; Bossi, 1987; e rilievi dell'autore, 2011) evidenzia un significativo deterioramento dovuto a infiltrazioni di umidità, con alcune parti che progressivamente sono diventate illeggibili (per esempio la lunetta della parete destra).



Figura 39 — L'appeso sezione superiore della parete sinistra della cappella. (Fonte: Brambilla, 1973)

La cappella ha una pianta semi-ottogonale e una volta a sesto acuto formata da sei vele unite da una cordonatura e che terminano con una serraglia. Nelle pareti una cornice rinascimentale (una falsa architettura dipinta) separa la parte inferiore dalla superiore e circonda i due finestroni, sormontati sormontate da due grifoni accanto allo stemma di Casa Grifo. Nella parete centrale, *Sant'Ambrogio a Cavallo*, con staffile in mano, secondo quanto riferisce la tradizione ai Milanesi durante la battaglia di Parabiago. Sotto, una scena di battaglia, di cui non rimane nulla, in seguito alla sovrapposizione di un altare barocco. Agli angoli, sullo sfondo restano alcuni edifici milanesi e il castello di porta Giovia come risulta in altre raffigurazioni della battaglia di Parabiago. Nelle pareti laterali della cappella si trovano i due grandi affreschi. In quello di destra, dall'alto al basso, *Episodi della vita di Sant'Ambrogio*: in atteggiamento di preghiera, mentre è consacrato vescovo, nell'atto di battezzare, presso un edificio di impronta bramantesca, nell'atto di benedire, mentre amministra la giustizia a un reo inginocchiato. Uno sbirro tiene il reo per le spalle. Un altro tira la corda di una carrucola, che regge un altro condannato, l'*Appeso*, realizzato nella lunetta. Ai suoi piedi una scimmietta, purtroppo molto rovinata da una nuova infiltrazione provocata dai maldestri lavori di restauro del 2008.

tecnica usata ; ma gli accenni alle due mani diverse che concorsero al lavoro non mancano anche qui. La parte che spetta al Butinone mi pare evidente nelle figure dalle orecchie aperte, quasi staccate dall'occipite, dal mento aguzzo, dal naso troppo stretto alla radice e le solite lumeggiature biaccose a indicare i piani sporgenti dei visi , come nel reo inginocchiato della seconda zona, nelle figure del primo piano e specialmente nella prima a destra del riguardante, nel paziente appeso alla ruota al sommo. L'opera dello Zenale, più composta e sapiente, deve ricercarsi nei gruppi vivaci e ben disposti della parte superiore, tra i quali si scoprono particolari degni di nota nelle figurette muliebri sedute nel centro della composizione, ma troppo rovinata e nella parte superiore popolatissima e coronata da un bel tempietto a croce greca collocato sul cocuzzolo di una collina, ideato secondo tutte le leggi della Rinascenza e che rivela l'architetto colto e seguace delle nuove idee irradiate dalla Toscana. Disgraziatamente lo stato in cui son ridotti questi affreschi non permette un esame definitivo e sicuro."



Figura 40 — Affreschi della parete sinistra della Cappella Grifi (Fonte: Bossi e Brambilla, 1973)



Figura 41 — Scorcio sulla Cappella Grifi in corrispondenza del transetto sinistro della chiesa, e con l'entrata alla cappella Landriani, riaperta negli anni '50, e fin dal 1643 murata per far posto all'organo barocco (cfr. figura 3).



Figura 42 — Sant’Ambrogio a cavallo appare nella battaglia di Parabiago. (Fonte: Brambilla, 1973)

Nella *parete sinistra* (figura 40) sono narrati altri episodi, ma lo stato attuale del dipinto non permette di identificarli con chiarezza. Si possono distinguere tre zone: in basso sant’Ambrogio attorniato battezza Sant’Agostino. Al centro, Ambrogio in predica. Nella parte superiore Ambrogio, scaccia un personaggio in abiti sfarzosi, forse l’imperatore Teodosio, nei pressi di un “tempio bramantesco” (Bossi, 1983). Nella lunetta, sono visibili due pavoni. Un albero attraversa le tre sezioni della parete.

L'affresco della volta è organizzato in tre fasce concentriche: nella la prima il volto di Cristo circondato da facce di angioletti, nella seconda e nella terza angeli in atto di pregare, di cantare, di suonare. La critica suggerisce che Bernardino Zenale sia da considerare l'ideatore dell'opera. Giorgio Vasari (1511-1574) lo definisce un “disegnatore grandissimo” (*Le vite*, 1568). Secondo la critica Zenale seguirebbe la lezione del Foppa e dei Padovani: “dimostrandosi sensibile all’effetto del colore di cui intende le possibilità di esuberante decorazione” e “interessato a ricerche prospettiche e formali” (cfr: Bossi e Brambilla, 1957). A Bernardino Zenale si attribuiscono in particolare i dettagli del modellato, le trasparenze, e la rappresentazione degli edifici classici. La scena con *Ambrogio che Amministra la Giustizia*, per via delle figure femminili e con i capelli biondi ottenuti con lievi pennellate, potrebbe essere tutta sua (Malaguzzi-Valeri, 1902). Il Butinone deve avere invece ricoperto un ruolo di subalterno e di esecutore. Lo contraddistinguono carnagioni brune e prive di trasparenza, teste rotonde, vesti bianche e gonfiate degli angeli e tecniche simili all'impressionismo

La cappella Landriani o di San Benedetto

Presenta resti di affreschi attribuiti a de' Mottis. Fu riscoperta con la rimozione della tribuna dell'organo, (cfr. figura 3) subito dopo i bombardamenti. Costituendo un elemento di irregolarità nella pianta della chiesa si è pensato che possa essere l'un avanzo dell'edificio di più antica fondazione, forse la degli Umiliati.

PARTE III — LE CAPPELLE DELLA NAVATA SINISTRA

Purtroppo i bombardamenti del 1943, i saccheggi e le frettolose opere di riparazioni murarie hanno compromesso o cancellato larga parte delle decorazioni pittoriche. Per una loro analisi si è costretti a limitarci alle ricerche d'archivio di Placido Puccinelli (1665), alle descrizioni del Carlo Torre (1714) oppure a sbiadite fotografie d'epoca custodite negli archivi della Sovraintendenza, fino ad ora mai pubblicate. Nelle pagine che seguono, ci limiteremo a poche note descrittive per ciascuna cappella, partendo dall'ingresso e procedendo verso il presbiterio.

La cappella di San Michele Arcangelo — Detta di San Michele Arcangelo, o della Madonna di Pompei. Fu fatta decorare nel 1499 per volere di Ambriogio de Raverti. Ora è dedicata a Don Bosco fondatore della Pia Società Salesiana. La sua immagine all'altare è di P. G. Crida (1960).

La cappella di Santa Caterina — Venne fatta decorare nel 1499 per volere di Pietro Fedeli. Sappiamo che un autore oggi per noi semiconosciuto, il Vajani, vi dipinse alcune di Sante e Martiri con un Cristo in Gloria (Puccinelli, 1665; Torre, 1714). Fu completamente distrutta dai bombardamenti. Ora è dedicata al Sacramento della Riconciliazione. All'altare è ritratto dal pittore Filocamo il Beato Contardo Ferrini (1852-1902), un docente di diritto romano e consigliere comunale.

La terza cappella “di santa Maria delle Grazie” — Era precedentemente dedicata a San Lorenzo. All'altare, *Adorazione dei Magi* di Giovanni Battista Secchi, datata 1609. Alla parete destra, *San Nicola da Tolentino* di Francesco Cairo (1568-1674), tela commissionata nel 1657 e proveniente dalla chiesa dei Santi Cosma e Damiano in Monforte, soppressa e distrutta nel 1867. In origine era collocata la Madonna col bambino attribuita ad Aurelio Luini e trasferito poi nella cappella del Longhignani. Nel 1953 è stato collocato un altare di marmo con una *Madonna e il bambino*, attribuita al Nuvolone.

La Cappella con le Storie di San Mauro

La cappella presentava ricche decorazioni barocche prima che le bombe inglesi distruggessero tutto. Riman-gono solo i resti degli affreschi alle pareti laterali con *le Storie di San Mauro*, di incerta attribuzione (forse Moncalvo). Sappiamo che un primo ciclo di pitture fu commissionato da Renato Trivulzio nel 1495. All'altare si trova pure una pala con San Mauro, attribuita a Daniele Crespi. La dedica a San Mauro²³ era molto sentita (c'era pure una sua festa, il 15 gennaio), tanto che nel Seicento il popolo indicava questa chiesa ugualmente con San Pietro e San Mauro. Negli affreschi della parete sinistra *San Mauro guarisce una donna dalla mano inferma*. (figura 40) Alla parete destra in basso *San Mauro guarisce un uomo caduto da cavallo*, (figura 44) in alto *San Mauro guarisce due ossessi*. San Mauro viene rappresentato con il pastorale da abate e con la gruccia (era patrono dei malati di gotta e degli storpi) La tradizione ci racconta che il Santo, obbedendo a San Benedetto corse in aiuto di San

²³ Mauro, discepolo di San Benedetto si dedicò alla vita monastica insieme al compagno Placido. La sua storia è riportata dai Dialogi di Gregorio Magno e in una biografia apocrifia dall'abate Odine de Glanfeuil (St. Maur sur Loire) nel 863.

Placido che era caduto nel lago e rischiava di affogare: il Santo, per raggiungerlo, sarebbe riuscito a camminare miracolosamente sulle acque, aiutato dal mantello di Benedetto.



Figura 43 — Quarta cappella a destra, affreschi con Storie di San Mauro, prima dei bombardamenti.



Figura 44 — Quarta cappella a destra, affreschi con Storie di San Mauro, prima dei bombardamenti

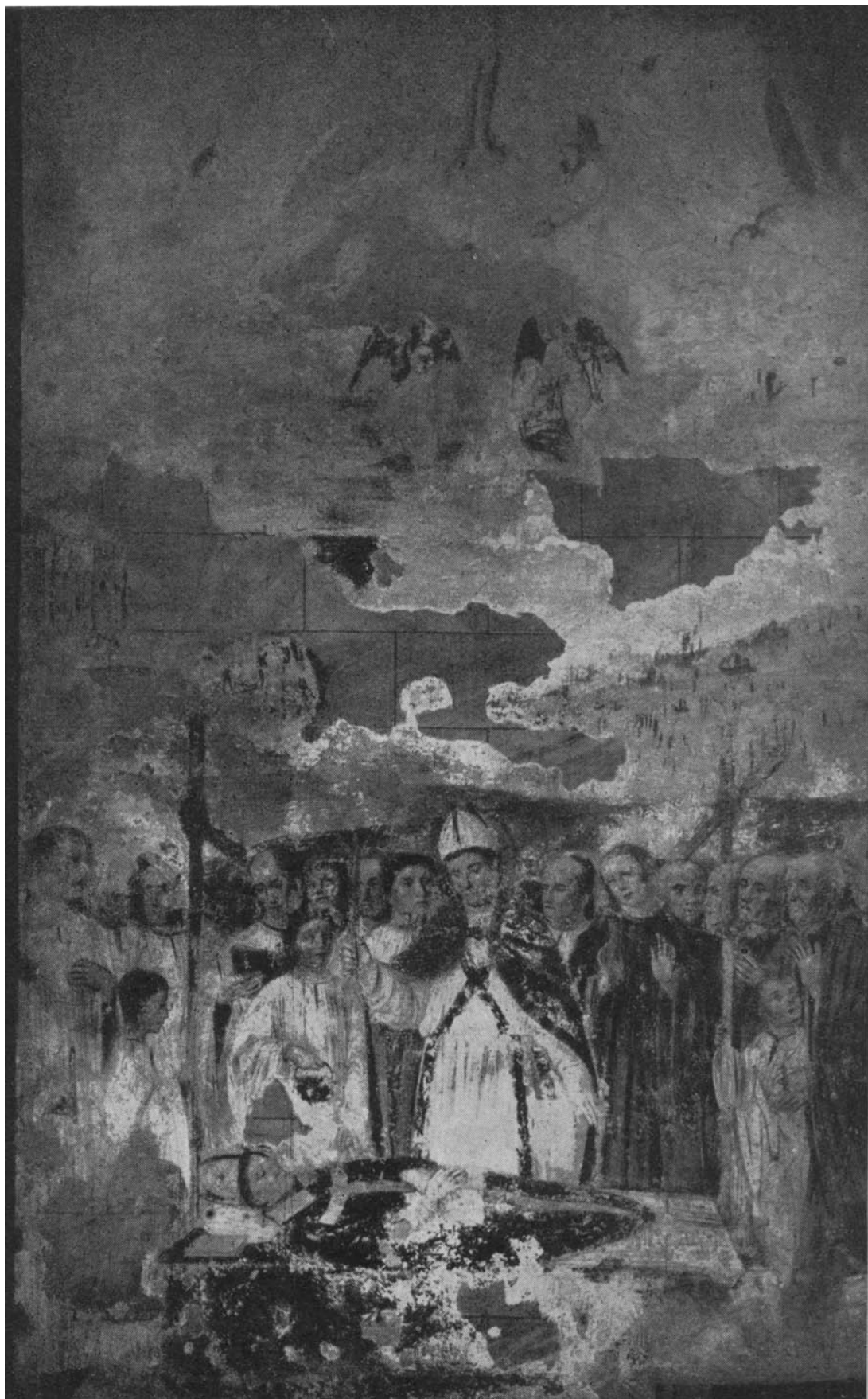


Figura 45 — Funerali di San Martino, fotografia degli affreschi prima dei bombardamenti.

La Cappella di San Martino, anticamente detta di Cosma e Damiano

Inizialmente la cappella era stata concessa a Isaia Prata, che l'aveva fatta dipingere nel 1512 (cfr. Puccinelli, 1665). La dedicazione primitiva ai santi Cosma e Damiano, secondo un documento del 1489, è da riferirsi a un donatore, tale Cosma da Osnago, che aveva lasciato 100 fiorini per ornarla. In seguito, un certo Bernardino Carpano la fece ridecorare verosimilmente prima della morte (1521). Gli affreschi, nascosti nel corso del '700 e '800 vennero riscoperti nel 1924. Tuttavia i bombardamenti del 1943 li hanno distrutti. L'unico lacerto sopravvissuto, è stato strappato e messo su tela. Il pannello è ora appeso alla parete di fondo nel transetto destro. La critica l'ha concordemente attribuito l'opera al Bergognone (1453-1523), il quale, peraltro, proprio in quegli anni era impegnato per la Sala Capitolare della vicina chiesa di Santa Maria della Passione, e aveva da poco concluso una serie di altre importanti commissioni, come per Santa Maria presso San Satiro (1495).

Nel frammento (cfr. figura 45) è rappresentato un episodio leggendario relativo alla morte di San Martino. Una tradizione milanese vorrebbe che sant'Ambrogio andasse in *trance* nel corso di una funzione religiosa: a chi cercava di risvegliarlo, Ambrogio aveva confidato di essersi allontanato per star accanto al povero Martino che stava in punto di morte. Il folklore milanese contrasta però coi dati storici: San Martino vescovo di Tours, morì l'8 novembre del 397, cioè *dopo*, e non prima di sant'Ambrogio, deceduto lo stesso anno, ma il 4 aprile. Nel dipinto, alle spalle di Ambrogio, si vedono dei monaci benedettini (detti monaci neri) assistere ai funerali di Martino, la cui anima viene accolta in cielo fra angeli da Dio Padre. Non è un caso che i Benedettini appaiano nell'immagine: Martino aveva condotto vita monastica per più di trent'anni: fin dal 361. Assieme a San Benedetto è considerato quindi uno dei padri fondatori del monachesimo in occidente. In secondo luogo, l'Ordine Benedettino era titolare del Convento.



Figura 46 — Pulpito quattrocentesco di San Pietro in Gessate, ora al Castello Sforzesco.
(Foto: Giovanni Dall'Orto - Fonte: Wikimedia Commons).

Presbiterio e Coro

Tutte le strutture barocche del 1640 che un tempo arricchivano gli spazi del coro (cfr. Figura 2 e 3) sono state spazzate via nel 1949 dal Genio Civile durante i lavori di ripristino delle opere murarie, dopo la fine della seconda guerra mondiale. Oggi non rimane molto: l'altare, un'opera in marmi policromi

del 1740 ed alcuni avanzi del coro, opera del 1643 dell'ebanista Carlo Garavaglia²⁴. Gli scranni del coro sono stati vittima di uno spietato saccheggio: durante la guerra la popolazione aveva preso l'abitudine di entrare attraverso le brecce aperte dalle bombe nella navata di destra, per raccogliere legna da ardere. Il coro ligneo è andato a pezzi: con gli avanzi sopravvissuti al saccheggio è stato possibile riassembleare appena 8 degli originali 34 stalli dell'ordine superiore. Gli stalli così ricomposti sono stati posizionati per alcuni decenni a metà del coro, in attesa che venisse acquistato un nuovo organo. Il ritrovamento di documenti d'archivio (cfr. Parvis Marino, 1998) relativi sia alla struttura dell'opera sia di un collaboratore di Garavaglia, Carlo Canavese, confermano in dettaglio le più antiche ipotesi di attribuzione che erano basate per lo più su deduzioni e analisi stilistiche. Nel 1934 uno studioso, tale Scaglia, aveva infatti già considerato il coro in S. Pietro un antecedente immediato di quello a Chiaravalle, ma realizzato "con assai maggior senso di misura"²⁵.



Figura 47 — I capitelli pensili nei locali di sagrestia (Fonte: Brambilla 1973)

Presso l'altar maggiore si possono invece ancora vedere tre grandi tele: un *S. Pietro che cammina sulle Onde* attribuito ad Andrea Lanzani (1641-1712), il *Martirio di S. Placido* di Carlo Sacchi (1617-1706) e l'oblazione dei *Santi Placido Mauro e Benedetto* di Giovanni Drago. Le tele seicentesche sono state restaurate negli anni e conservate nelle posizioni precedenti al bombardamento del 1943, tuttavia nel

²⁴ CARLO GARAVAGLIA (1617-1663) È verosimile che conoscenze e referenti altolocati abbiano contribuito a creargli un clima particolarmente favorevole per l'esercizio della professione: la continua offerta di nuove commissioni e la stima attestatagli dalle più umili maestranze (il "legnamaro" Cesare Lucino o il doratore Giovan Battista Basilico), da alcuni degli ingegneri più in vista della città (Ercole Turati e Gerolamo Quadrio) e i parrochiani di Santa Maria Segreta che lo vollero sindaco della scuola del Santissimo Sacramento (1661-62). Almeno quattro cori sono attribuibili al Garavaglia. Il coro della parrocchiale dei Ss. Margherita e Salvatore a Busto Garolfo (1640-41) e quelli per tre abbazie: S. Pietro in Gessate (1643-45), la cistercense di S. Maria di Chiaravalle Milanese (1645-49) e l'olivetana di Villanova del Sillaro (1645-48) nel Lodigiano. Per i primi tre complessi esistono i rispettivi atti di commissione e gli estremi cronologici.

²⁵ Come riferisce Annamaria Navone "Simili come tipologia e proporzioni - ma molto più ornati (si veda l'ordine a putti che divide gli stalli e i pannelli istoriati nei dossali) - sono i due cori gemelli di Chiaravalle e di Villanova. Il coro di Chiaravalle e il suo leggio furono commissionati, rispettivamente, nel 1645 e nel 1649 (Parvis Marino, 1989; 1992): trenta dei quarantaquattro pannelli del coro, e almeno una delle sei formelle del leggio, sono ispirati ai disegni eseguiti dal cavalier Tempesta per la *Vita et miracula divi Bernardi*, edita a Roma nel 1587, e ad altri passi dell'agiografia bernardiana (Dal Pra, 1987; 1990; Parvis Marino, 1992). Tuttavia, la distribuzione delle storie risulta oggi differente rispetto all'esatta cronologia degli eventi raffigurati e tale, forse, era anche al tempo dell'allestimento progettato dal Garavaglia. La datazione del coro di Villanova, tradizionalmente situato tra il 1634 e il 1645 (Caffi; Agnelli, 1894), è da posticipare al 1645-47 per i trentuno stalli del coro e al 1648 per il leggio, precisando così la datazione già indicata dalla Conti (p. 347)."

1953 sono state private delle cornici in stucco seicentesche che erano state pensate come parte integrante. La ristrutturazione del 1953 ha conservato l'altare ma ha causato la sostituzione del pavimento del presbiterio, con una copertura in marmo di Nembro rosato. Tra le altre perdite, la scomparsa dell'organo seicentesco e del pulpito rinascimentale finito alle Civiche Raccolte d'Arte del Castello Sforzesco. (Figura 46). Più di recente, i restauri degli anni 2000 hanno riportato alla luce alcuni lacerti di affreschi sulla parete di fondo (in corrispondenza delle lunette nella fascia di controsoffitto) e che gettano nuovi dubbi sulle vicende costruttive del presbiterio: lo stile degli affreschi è di inizio cinquecento, ma non corrisponde con le notizie che ci parlano di un allargamento del presbiterio avvenuto nel corso del '600 (in pratica, secondo la lettura data ai testi di Puccinelli, e di Carlo Torre, l'area "C" nella piantina della chiesa a pagina 3) sarebbe stata un prolungamento barocco dell'area "A". Ora però, gli affreschi riscoperti e lo stemma quattrocentesco dei Portinari sull'altro lato che da su Via Corridoni, fanno pensare che il muro di fondo sia sempre stato lì, tale e quale, fin da quando a Milano c'erano gli Sforza, e che in epoca barocca i rifacimenti delle murature siano stati meno "pesanti" di quanto oggi non si creda. Indizi in questa direzione non mancano: una stanza contigua al presbiterio (locale B, sulla pianta) rivela all'occhio attento delle tracce quattrocentesche: una serie di capitelli pensili finemente scolpiti (cfr. figura, 47). Oltre però non pare opportuno dilungarsi. Ci limitiamo ad osservare come, ancora oggi, proprio come ai tempi dei sensazionali rinvenimenti di Luca Beltrami, la chiesa di San Pietro in Gessate si dimostri uno scrigno di sorprese e di piccoli segreti. E in fondo quella di Zenale, Grifo e Longhignana era un'epoca in cui si copriva e non si cancellava, in cui si riutilizzava e non si buttava: il frammento di ciò che era stato creato prima veniva incastonato nel nuovo. Non è allora un caso che il sapiente Vasari, mentre era a Firenze, intento a dipingere sopra una rovinatissima Battaglia di Anghiari di Leonardo, scrivesse :

CHI CERCA TROVA.



RIFERIMENTI BIBLIOGRAFICI

- AA.VV. (1778) *Piano dell'Orfanotrofio di S. Pietro in Gessate in Milano*, Milano: Pietro Antonio Frigerio.
- ANNONI, A. (1913) La facciata di S. Pietro in Gessate in Milano: vicende odierne e restauri, *Atti del Collegio degli ingegneri ed architetti in Milano*, (25 febbraio 1913), pp. 79-97 (anche in estratto autonomo)
- ANON. (1913) Il restauro della facciata di S. Pietro in Gessate a Milano, *ArCr*, I 251-2.
- BALLERIO, C. (1952) Il restauro del campanile di S. Pietro in Gessate a Milano, *Palladio*, n. s., II pp. 180-182.
- BASSANI, L. (1914) Una sentenza dei consoli di Milano, dell'anno 1150, *ASL*, XLII 233-7.
- BRAMBILLA, A. (a cura di) (1973) *San Pietro in Gessate - La Cappella Grifo*, Milano: Salamon e Augustoni Editore.
- BELTRAMI, L. (1932), *Notizie e ricordi di opere d'arte del secolo XV nella chiesa di S. Pietro in Gessate di Milano (nozze V. Beltrami - M. Gavazzi)*, Milano: Tipografia Allegretti e Allegretti.
- BOSSI F. e BRAMBILLA, A. (1953) *La chiesa di San Pietro in Gessate*, Milano: Unione dei Tipografi.
- BRIVIO, E. (1978) *La chiesa di San Pietro in Gessate*, Milano: Arti Grafiche Reina.
- CASTELFRANCHI VEGAS, L. (1955) Un restauro che s'impone: le storie di san Giovanni Battista in S. Pietro in Gessate, Milano: Marzorati.
- CATTANEO, E. (1990), S. Pietro in Gessate: una presenza benedettina in Milano, *Terra Ambrosiana*, 2, pp. 61-68.
- DE VECCHI, P.L. (1994) "Bernardino Butinone e Bernardo Zenale, Affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate a Milano. Bernardo Zenale. La critica", in AA.VV. (a cura di) *I Pittori bergamaschi. Il Quattrocento II*, Azzano San Paolo: Bolis Edizioni, pp. 383-396.
- FIORIO, M.T. (2006) *Le chiese di Milano*, Milano: Mondadori Electa.
- FRATTINI, A. (1983): Documenti per la committenza nella chiesa di S. Pietro in Gessate, *Arte Lombarda*, 65, pp. 27-48.
- FRATTINI, A. (1986) La Congregazione di S. Giustina in S. Pietro in Gessate: la cappella di S. Antonio abate, *Arte Lombarda*, 77, pp. 68-79;
- GATTI, S. (1979) Un'opera ritrovata di Bernardino dei Conti, *Arte Lombarda*, 51 pp. 77-79.
- LATUADA, S. (1737) *Descrizione di Milano*, Milano, pp. 248-25.
- LECCISOTTI, T. (1954), I due monasteri cassinesi di Milano alla metà del Seicento, «Benedictina», VIII (1954), 137-151.
- MALAGUZZI-VALERI, F. (1902) *Pittori Lombardi del Quattrocento (con 30 illustrazioni)*, Milano: Editrice L.F. Cogliati.
- MALAGUZZI-VALERI, F. (1904) *Giovanni Antonio Amedeo Scultore e Architetto Lombardo (1447-1522) con 362 illustrazioni da figure inedite*. Bergamo: Istituto d'Arti Grafiche editore pp. 252-255.
- MALAGUZZI-VALERI, F. (1907) Gli affreschi della cappella Grifi in San Pietro in Gessate, *Rassegna d'arte*, VII, pp. 145-152.
- MEZZANOTTE-BASCAPÈ (1948) Milano nell'Arte e nella Storia, Milano: Bestetti, II ed. 1968, pp.534-538;
- MONGERI, G. (1905) Scoperta a San Pietro in Gessate, *La Perseveranza*, 27 maggio;
- Mulazzani, G. (1991), Il restauro della cappella Grifo in San Pietro in Gessate, *Ca' de' Sass*, 116 (1991): 74-83.
- PARVIS MARINO, L. (1998) Il coro ligneo di Carlo Garavaglia per San Pietro in Gessate, *Arte Lombarda*, N.S. 124, 3, pp.. 67-71.
- PERELLI CIPPO, R. (a cura di) (1988) *Le pergamene dei secoli XII e XIII del monastero di S. Pietro in Gessate conservate presso l'Archivio di Stato di Milano*, Milano: Asmi.
- PATETTA, L. (1987), *L'Architettura del Quattrocento a Milano*, Torino: Cop. Cittàstudi, pp. 145-152.
- PIROVANO, C., 2007, *Sotto il cielo di Milano — breve storia degli umiliati*. Milano: Marna
- PIROVANO, F. (1822), *Milano Nuovamente Descritta*, Milano: Tipografia Gio. Silvestri, pp. 107-108.
- PONZONI, C. (1930), *Le Chiese di Milano*, Milano: Arti Grafiche Milanesi, pp. 151-155.
- PUCCINELLI, P. (1655) *Chronicon insigni abbatiae S. S. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani*, Milano.
- RASTRELLI, A. (2004) *Bombe sulla Città. Gli attacchi aerei a Milano: le vittime civili a Milano*. Milano: Mursia Editore 249-250.
- REGIA SOPRAINTENDENZA AI MONUMENTI DI LOMBARDIA e ANNONI, A. (1914) *Cappella di S. Giovanni Battista in S. Pietro in Gessate in Milano*, Milano: Umberto Allegretti (ed. fuori commercio in 250 copie).

- RONCHI, M. (1963), Gli affreschi del Butinone e dello Zenale nella chiesa di S. Pietro in Gessate, *Città di Milano*, LXXX, p. 244; SALMI, M. (1929) Maestri lombardi del Quattrocento. Agostino de' Mottis, *Bollettino d'arte*, 22 (1928-1929), pp. 193-201.
- TORRE, C. (1714) *Il Ritratto di Milano diviso in tre libri*, Milano: Agnelli Scult.& Stampatori, pp. 299-301.
- VISMARA CHIAPPA, P. (1982) La soppressione dei conventi e dei monasteri in Lombardia nell'età teresiana, in A. De Maddalena, A., Rotelli, E., Barbarisi, G. (a cura di) *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, III, Bologna: Mulino, p. 491.
- VERTOVA, L. (1969), A Dismembered Altar-Piece and a Forgotten Master, *Burlington Magazine*, 111:791, pp. 70-79.

APPENDICI

APPENDICE I — estratto da Carlo Bianconi (1787), *Nuova Guida di Milano per gli Amanti delle Belle Arti e delle Sacre e Profane Antichità Milanesi*, Milano: Stamperia Sartori

“ Così detto probabilmente da uno di quei di Gessate Umiliato, che la fondò per l'ordine suo da esso posseduta fino all'anno 1436. , passata per concessione di Eugenio IV. ai Benedettini Cassinesi neri, e da essi tenuta per più di tre secoli, ora ridotto il Monastero ad Orfanotrofio per Milanesi Fanciulli senza Padre, e Madre, di presente al numero di settantaquattro, che sono nutriti, ed ammaestrati nelle arti, e mestieri, de' quali sono capaci. Rimettiamo il Lettore bramoso di sapere la di lei antica Storia alla Cronica che ne pubblicò D. Placido Puccinelli Monaco Cassinese l'anno 1665., piena di erudizione.”

Seguendo la proposita brevità, diremo che la Chiesa è a tre navi di gotica Architettura fuori del Coro fatto fare nel 1450 da Pigello Fiorentino dimorante in Milano; parleremo di questo divoto Signore trattando della Cappella di S. Pietro Martire in S. Eustorgio. Il Caravaggini dipinse l'Adorazione de' Magi. S. Mauro Daniele Crespi, ed il Moncalvi ne' laterali le azioni di medesimo Santo Monaco Benedettino. Di Bernardino Luini è l'immagine della vergine sotto verri. Del Lanzani il S. Pietro che cammina su l'onde all'Altar maggiore. Nella Cappella di S. Ambrogio le antiche pitture sono di Bernardino Butinoso, e Bernardo Zenaglj di Triviglio, e Bramante per quanto si dice dipinse la Vergine Addolorata con il figlio in grembo. Nella Cappella di S. Antonio vedesi un antico rispettabile marmoreo Sepolcro di Casa Borromea; così pure in quella di S. Ambrogio un altro di Casa Griffi.

Il già Monastero ha due bei Chiostru Architettati da Bramante.”

APPENDICE II — Torre, C. (1714) *Il Ritratto di Milano diviso in tre libri*, II ed., Milano: Agnelli Scult.& Stampatori, pp. 299-301.

“ Per questo angusto Viale al sinistro lato inuiamoci ad vn segnalato Conuento di Benedettini Padri di S. Giustina da Padoa, degno d'essere da voi osservato. Eccou la Chiesa eretta in disegno antico, benché ne sia stata in parte adesso rinnouellata, tenendo nella sua ampiezza trè Navi con cinque Archi per parte, & altrettante Colonne di più pezzi di marmo con incrostatura di calcina; nel semicircolo estrinseco della Porta Maggiore, di queste essendouene trè, stassi vn Salvatore trà gli Appostoli Pietro, e Paolo, per essere di tali Santi il Titolo della Chiesa, e credonsi queste figure venire da Gaudenzio. Di vn Caualiere di Casa Gessate fu proprietà cotesto Conuento, quindi chiamasi S. Pietro in Gessate, e v'abitauano anticamente gli Vmiliati Padri, mà conuenne loro portarsi altroue, e cedere tal Conuento a' sodetti Padri Benedettini neri, così intendendo il Duca Filippo Maria Visconte, e perche egli era degli Vmiliati Religiosi Priorato, con questo Titolo si stette vn pezzo nel Reggimento de' Benedettini, ch'essi con facultà d'Eugenio Quarto Sommo Pontefice tramutaronlo in Titolo d'Abate, e con lo stesso camminano anche ne' nostri giorni; la partenza degli Vmiliati, e la venuta de' Benedettini segui nell'anno 1436.

Il Coro mirasi in moderna Architettura, ed egli hebbe due Benefattori, vno nel suo primiero innalzamento, e l'altro nella sua modernità. Pigello Portinari Fiorentino, e Senatore in Milano fù quegli, che fecelo costruire, solendo i Padri salmeggiare nel mezo della Chiesa, ritruandosi in tal sito l'Altar Maggiore; Questo Pigello fece altresì, come ve ne auuisai, innalzare la Cappella in Sant'Eustorgio, doue riueriscesi la Testa di S. Pietro Martire, ed in proua di queste sue liberalità, veggonsi in amendune le Fabbriche, espresse in marmo le insegne di Casa Portinari. Don Giulio poscia Radaelli Abate Benedettino, e Superiore di questo Monistero, diede principio alla modernità, che mirate, e stabilita poi nell'essere, ch'ora si troua, da altri Abati regnanti Benedettini; alle Cappelle portiamoci, per diligentemente osseruarle. In questa prima verso le Porte alla diritta mano trouasi in Pittura sull'Altare un San Michele Vittorioso di Lucifero, egli abbattuto tiene sotto i piedi il comune nostro nemico, e l'antichità l'ha lacerata quasi di questa Tauola tutta la tela, che poco scuopresi il valore del Maestro, che dipinsela, benché incognito il suo nome ne sia. Le quattro Vergini, cioè S. Agata, S. Apollonia, Santa Cattarina la Martire, ed vn'altra, con vn

Cristo in gloria nella Tauola della vicina Cappella vennero effigiate dal Vaiano, tenendosi à sourannome il Fiorentino; di Bernardo Louini è la Vergine Madre, che mirate entro vetri nell'altra cappella, che siegue; del Miracolo San Mauro l'Effigie, che trouasi sull'Altare della prossima Cappella dipinse daniele Crespi, e le Pitture à tempra laterali rappresentando Miracoli dello stesso Santo fece il Moncalui: la Cappella, che siegue mostra in vna Nicchia con vetri sull'Altare la Nascita del Salvatore à figure di rilieuo, ed altresì l'altra vicina vn San Benedetto genuflesso auuanti ad vn Cristo in Croce. L'altar Maggiore hà vn Santuario di bianco marmo, e nouellamente sulle pareti laterali si sono posti due Quadroni in Pittura, rappresentando fatti d'alcuni Santi Benedettini, e vennero coloriti da due Pittori Forestieri: Le sedie del Coro veggonsi moderne di legno intagliato, ed in fronte vi si porrà un Quadro operato da Andrea Lanzani, entro cui vedesi vn San Pietro vscito di Naue cammindando sull'onde a' cenni di Cristo. Se poi volete osseruare pitture à fresco, ma antiche, appressateui all'altra Cappella laterale al Maggior'Altare dedicata à S. Ambrogio, e fù fatta dipingere da Ambrogio Griffi di cui allato diritto d'essa trouansi l'ossa ristrette in vn Tumulo di marmo con varij Griffi di bronzo attorno per ornamento, vennero operate le Pitture effigiando alcuni gesti di S. Ambrogio da due Pittori Triuigliani, vno chiamato Bernardino Buttinone, e l'altro Bernardo Zenale, discepoli di Vincenzo Ciuerci, Pittori di stima nel loro antico modo di dipingere; la Tauola sull'Altare fù colorita dal Fiammenghino, mostrando vn Cristo morto, vna Madonna con Bambino, ed altri Santi in diuisi campi. Nella Cappella, che siegue miransi di San Gio. Battista alcune gesta operate à fresco sulle pareti. De' Signori Borromei è la Cappella vicina, in cui ritouasi vago Tumulo di marmo bianco, e nero con lauorij à rabesco, posandosi soura Colonne quadre, ed in sito più eminente veggendosi figure al naturale dello stesso marmo. Dipinta da Vincenzo Ciuerci fù la vicina Cappella con la Tauola sull'Altare, entro la quale si osserua vn Cristo estinto, gli SS. Sebastiano, e Rocco, e Benedetto, ed Antonio con due Ritratti. Del Carauaggino è poi la Tauola de' Magi Adoratori, e Bramante operò la Tauola, che trouasi nell'ultima Cappella, hauendoui dipinta la Vergine Addolorata al piè della Croce col Figlio in grembo estinto.

“Giacche alle falde della Chiesa si trouiamo, non si ritardi l'ingresso nel Monistero, essendo in questo sinistro lato la Porta. Osseruatelo adunque lo Architettura moderna diuiso in due vasti Cortili con Portici à Colonne, con superiori luoghi per le Abitazioni de' Monaci, restano framezzati gli Cortili da lungo Verone, nel cui lembo scuopresi il Refettorio, veggendosi in esso vn Cenacolo operato dal Fiammenghino, e da' cui lati stannosi, e Scaldatoi, e Cucine: le Pitture à fresco che sono sotto gli Portici nelle pareti seruendo per prospetiaie, appresentando di San Benedetto varie operazioni, dipinse Pietro del Sole Padre di Gio. Battista oggidì viuente, e buono Pittore. Tali edificij moderni non veggeuansi nel tempo de' Padri Vmiliati, mà sono stati eretti da' Padri Benedettini, forse con l'aiuto de' Milanesi Duchi à questa Religione fauorevoli.”

APPENDICE III — Trascrizione completa del *Chronicon insigni abbatiae S. S. Petri et Pauli de Glaxiate Mediolani* dell'Abate del Convento Benedettino dei SS. Pietro e Paolo in Gessate. Placido Puccinelli