



**Gruppo Amici della Storia Locale
“Giuseppe Gerosa Bricchetto”**

I QUADERNI DEL CASTELLO



NUMERO 5

CONFERENZE AL CASTELLO DI PESCHIERA BORROMEO

MAGGIO 2014

PRESENTAZIONE

E con questo, fanno 5! Cinque numeri dei *Quaderni del Castello*, la nostra rivista! Sembrava un azzardo, un lustro fa, pretendere di dar vita e poi continuità a una pubblicazione di storia locale: e invece i risultati sono qui, sotto gli occhi di tutti, a dimostrazione che la nostra audace scommessa è stata vinta, sicché ogni anno siamo riusciti a “confezionare” un prodotto di tutto rispetto dal punto di vista qualitativo, ricco di studi importanti, storiograficamente parlando, di buon spessore scientifico. Non solo: in occasione della presentazione pubblica della rivista, avvenuta lo scorso autunno (29 novembre 2013) presso la Sala “Mazzola” della Cooperativa Edificatrice Lavoratori di Peschiera Borromeo, abbiamo colto l'occasione per organizzare in contemporanea - con la preziosa collaborazione dell'Associazione Punto Cardinale - un vero e proprio convegno, molto partecipato, sulla storia del territorio, con relazioni di soci, amici e colleghi, ciascuno dei quali ha portato la propria esperienza, dimostrando anche concretamente, con l'ausilio di carte e collegamento Internet, come si possano rintracciare documenti e fonti, stando perfino a casa propria. Insomma: un altro successo del GASL, a detta dei numerosissimi presenti. Convegno che ha inoltre goduto, lo ricordiamo con piacere, dell'ambito patrocinio del Comune di Peschiera Borromeo, rappresentato dal suo Assessore Stefano Tognolo, e che ha visto altresì l'intervento assai apprezzato del Consigliere della Provincia di Milano, Massimo Gatti.

Naturalmente, il luogo privilegiato per presentare in anteprima la rivista, è il Castello di Peschiera: e ciò, grazie alla squisita cortesia, liberalità e sensibilità culturale dei Conti Franco e Filippo Borromeo, i quali da sempre, per il GASL, a metà maggio spalancano le porte dello storico maniero ospitandoci regalmente nel Salone d'onore. È certo: questa “felice avventura” dei *Quaderni* non sarebbe potuta arrivare al traguardo attuale, o piuttosto “tappa n. 5”, senza il sostegno della Famiglia Borromeo, e senza la preziosa sponsorizzazione dell'anzidetta Cooperativa Edificatrice Lavoratori e della Pro Loco di Peschiera Borromeo, che ci consentono di coprire i costi di stampa. Grazie di cuore!

Se nel numero precedente della rivista abbiamo pubblicato il testo o racconto dell'indimenticato Conte Gianvico Borromeo su alcuni piacevolissimi aneddoti di vita milanese “altolocata” - che lo videro protagonista o testimone -, con molteplici passaggi scritti in puro vernacolo meneghino, stavolta, proseguendo ma anche diversificando l'iniziativa, diamo spazio ai ricordi di Nino Dolcini in ambito popolare melegnanese, centrati sulla parlata “meregnanina” della propria... nonna Carolina. Nell'uno e nell'altro caso, a nostro avviso i due “contributi letterari” sono del tutto pertinenti con lo spirito, l'idea e il progetto editoriale dei *Quaderni del Castello*, nonché con le intenzioni programmatiche del GASL sulla valorizzazione della storia locale in tutte le sue varie sfaccettature, dialetti e tradizioni locali compresi. Oltre ai contributi storici dei “consolidati” Emanuele Dolcini, dello stesso Nino Dolcini e di Sergio Leondi, già noti ai nostri lettori, siamo ben contenti di ospitare i saggi di tre nuovi amici: quello di Luca Ilgrande, giovane e valente storico dell'arte, nonché quello di Lucio Cavanna e Giorgio Gorla del *Gruppo Storico Vignatese*, con cui abbiamo stretto un proficuo “gemellaggio”, che ci auguriamo destinato a durare nel tempo.

Ottima consuetudine che si ripete, quella che vede i *Quaderni del Castello* non soltanto in formato cartaceo: è stata appena resa disponibile *on line*, sul blog della nostra Associazione, la versione in formato digitale del presente numero della rivista, che chiunque, ovunque si trovi, può leggere e stampare, digitando <http://gasl.wordpress.com> (tutta la collezione completa). Riprendendo parole già usate in occasione dei numeri precedenti, torniamo a ribadire che apprezzeremo moltissimo i lettori “tradizionali” e i moderni utenti del web che divulgheranno i nostri *Quaderni*, così come saremo ben contenti di ricevere materiali e testi inediti che ci riserviamo di pubblicare nelle edizioni future. L'indirizzo a cui rivolgersi è il seguente: gasl.amicistoria@virgilio.it. Come sempre, buona lettura a tutti, in attesa del prossimo appuntamento, il sesto della serie.

Gruppo Amici della Storia locale “Giuseppe Gerosa Brichetto”



Logo PUNTO CARDINALE, Logo GASL, Logo COOPERATIVA EDIFICATRICE LAVORATORI, Logo ASSOCIAZIONE PUNTO CARDINALE

Col Patrocinio del Comune di Peschiera Borromeo
Gruppo Amici della Storia locale "Giuseppe Gerosa Brichetto"
Una serata per conoscere come si racconta e si fa ricerca sulla Storia locale

C'era una volta...
Storia e storie del nostro territorio



Presentazione della rivista
"I Quaderni del Castello"
Conferenza Presentazione il Prof. Sergio Leondi

Novembre 2013
29
VENERDI'
Ore 21

ASSOCIAZIONE PUNTO CARDINALE
VIA PIETRA GIOVANNI 100 - PESCHIERA BORROMEO
Ingresso libero
info.associazionepuntocardinale@gmail.com www.associazionepuntocardinale.it



A sinistra: Locandina del Convegno organizzato dal GASL

IL GASL



Il GASL nasce nel 1997 per volontà di un gruppo di persone legate tra loro da vincoli di amicizia e collaborazione, cultori a vario titolo della storia locale, con lo scopo di approfondire storia, tradizioni, arte dei centri minori compresi tra Milano, Lodi e Pavia; chi più, chi meno, tutte avevano avuto in Gerosa Brichetto (insigne storico del territorio, mancato un anno prima) il proprio Maestro e ispiratore: a Lui decidono quindi di intitolare questa neonata libera associazione. Per scelta, l'apparato formale e burocratico è ridotto all'osso: non esistono statuti, registri contabili, tessere di iscrizione; non si paga nulla per far parte del sodalizio; non ci sono né dirigenti né subalterni gregari, ma si è tutti "eguali". È sufficiente comunicare il proprio nominativo, amare la storia e in specie quella locale, e si diventa socio del GASL. Le riunioni sono periodiche e itineranti: ci si ritrova (contattati preferibilmente via e.mail), in genere una volta al mese, presso biblioteche o spazi pubblici messi gentilmente a disposizione dai Comuni che ci vedono presenti, ovvero in abitazioni private, di noi soci. Diverse volte l'occasione dei meeting è offerta dalla presentazione di libri o manifestazioni culturali, a cui interveniamo.

Quaderni del Castello, n. 1: Sergio Leondi, "La Fabbrica di Linate (1834-1845). Il primo esperimento in Italia di filatura meccanica della lana", pag. 3; Giuseppe Pettinari, "La cascina, un microcosmo autosufficiente", pag. 15.

Quaderni del Castello, n. 2: Luigi Bardelli, Giovanni Canzi, Doretta Vignoli, "San Carlo e Melegnano", pag. 2; Sergio Leondi, "La fortuna di un libro e i crucci del suo Autore. Giovanni Pietro Giussano biografo di San Carlo Borromeo", pag. 7; Giuseppe Pettinari, "L'attentato a San Carlo Borromeo. Gli Umiliati e il Vescovo di Lodi Antonio Scarampo", pag. 21; Ernesto Prandi, "Il melegnanese Carlo Bascapè e la 'Vita' di San Carlo", pag. 30; Egidio Tornielli, "I reliquiari a busto di San Carlo nel Lodigiano: inventario analitico", pag. 33.

Quaderni del Castello, n. 3: Lara Maria Rosa Barbieri, "La decorazione plastica della chiesa di San Carlo al Corso e *La pia Madre nel venerdì santo*, una storia dimenticata", pag. 3; Luigi Bardelli, "Scambi epistolari tra Giangiacomo Medici e Pietro Aretino", pag. 8; Emanuele Dolcini, "Poeta e Vescovo: il *Venerabile Carlo Bascapè*", pag. 18; Marco Gerosa, "Cenni su una chiesa scomparsa dell'Alto Lodigiano: San Pietro *de Roxetello*", pag. 23; Sergio Leondi, "«Dalla Peschiera... mando i biscottini». L'Arcivescovo Federico Borromeo al Castello e dintorni", pag. 25; Sergio Leondi, "San Carlo Borromeo: saggio di medaglie dalla Collezione di Giancarlo Mascher", pag. 28; Giuseppe Pettinari, "Sulle tracce di un'antica strada romana. *La Laus Pompeia - Mediolanum* nel tratto scomparso da Lodi Vecchio a Sordio", pag. 42.

Quaderni del Castello, n. 4: Gianvico Borromeo, "O tempora! O mores!", pag. 3; Luigi Bardelli, "Una lettera e un sonetto di Pietro Aretino in morte di Giangiacomo Medici", pag. 12; Emanuele Dolcini, "Il pensiero economico spirituale di Bernardino de' Bustis attraverso il *Rosarium Sermonum Predicabilium* nella Collezione di Ernesto Prandi", pag. 14; Nino Dolcini, "Quando Paolo Frisi era contrario alla *Gran guglia* del Duomo di Milano", pag. 21; Clotilde Fino, "La corrispondenza tra Francesco de Lemene e i Conti Borromeo", pag. 25; Sergio Leondi, "Da Genova a Colturano: i Fregoso e l'*impresa* delle chiavi incrociate. Ricerche intorno al nuovo stemma scoperto nel Palazzo Visconti Fregoso al centro del paese", pag. 29.

Quaderni del Castello, n. 5: Lucio Cavanna - Giorgio Gorla, "A Gorgonzola la prima visita pastorale dell'arcivescovo Carlo Borromeo", pag. 3; Emanuele Dolcini, "«Il più implacabile dei generali di Carlo V»: Gian Giacomo Medici evocato nelle *Sensations d'Italie* di Paul Bourget", pag. 12; Nino Dolcini "El *padelìn de la Viròsia*, ovvero così parlò mia nonna Carolina", pag. 16; Luca Ilgrande, "Oro e cielo: la chiesa di Santa Barbara a Metanopoli", pag. 19; Sergio Leondi, "Giovanni Pietro Giussano: aggiornamenti sul più famoso biografo di San Carlo", pag. 25; Sergio Leondi, "Il tesoro svelato. L'altare barocco di Canzo, lo scultore Carlo Beretta e altre storie", pag. 31.

In copertina: Il Castello di Peschiera Borromeo, acquerello di Giannino Grossi, 1933.

© Copyright 2014 by : the Authors

Coordinamento e impaginazione di Sergio Leondi

Stampato nel mese di aprile 2014 da Tipografia Good Print, Peschiera Borromeo

A GORGONZOLA LA PRIMA VISITA PASTORALE DELL'ARCIVESCOVO CARLO BORROMEO

Nominato nel 1560 dal papa Pio IV, suo zio materno, dapprima cardinale, poi amministratore, (1) quindi arcivescovo di Milano, Carlo Borromeo non poté prendere subito possesso della sua diocesi perché il pontefice continuava a trattenerlo a Roma come segretario di Stato. (2) Solamente nel 1565 gli fu possibile raggiungere la sede episcopale di cui era l'arcivescovo titolare. (3)

Ma quando, il 23 settembre di quell'anno, fece il suo solenne ingresso a Milano, trovò la diocesi ridotta in un penosissimo stato, anche perché da quasi settant'anni gli arcivescovi titolari, suoi immediati predecessori, non vi risiedevano stabilmente. E un periodo così lungo di governo *in absentia* aveva determinato nella Chiesa Ambrosiana una notevole leggerezza di comportamento, non solo tra i fedeli, ma anche nello stesso clero.

“To ho visto con gl'occhi miei una grandissima dissolutione et licenza nel vivere - dichiarava Giovanni Pietro Giussano, contemporaneo dell'arcivescovo e uno dei suoi biografi -. Pochissimi, et quasi nessuno del clero era differente da i laici, et nell'habito, et nel modo di vivere, attendendo ai passi, alle feste, giuochi et balli, anco pubblicamente, et andando armati, pochi erano che non havessero cani et uccelli da caccia, et che non consumassero il tempo vanamente, et che è peggio molti non si vergognassero d'esser pubblici concubinari, et mostravano i loro figlioli pubblicamente. Il culto delle chiese era negletto, et le fabbriche d'esse ruinavano. I curati non predicavano, né attendevano alla Dottrina Christiana. Ho conosciuto molti sacerdoti ignoranti che ascoltavano le confessioni de' penitenti, né haveano la facoltà dall'Arcivescovo o suo Vicario, et molti dicevano due o tre messe il giorno senza necessità. Nelli laici poi era poco cognitione delle cose spirituali pertinenti alla salute. Molti et forse la maggior parte stavano i dieci e quindici anni senza confessarsi. Ho conosciuto infinità d'età matura che non sapevano recitare il Pater noster, et l'Ave Maria. Non si vedeva alcuna riverenza nelle chiese, pochissima osservanza delle feste, et del digiuno, et nel tempo quadragesimale non facevano minor facende i macellari che i pescivendoli. In somma vi era una grandissima corrutela et nel clero et nel popolo”. (4)

Spesso anche il modo in cui il popolo (ed anche il clero) si comportava in chiesa era veramente riprovevole, dal momento che non teneva in alcun conto della sacralità del luogo: *“si tenevano in pochissima riverenza i luoghi sacri; perciocché nelle chiese si trattavano i negozi soliti delle piazze eziandio nel tempo de' divini uffici, si sentiva ne' conventicoli ridere dissolutamente, cicalare ad alta voce, si passeggiava, come se gli uomini vi stessero per diporto; e ciò che è molto peggio, in alcuni luoghi della diocesi, facevano feste e balli, nelle medesime chiese, profanandole ancora con battervi dentro il grano e le biade, senza averne alcuno scrupolo per l'abuso pessimo introdotto dalla mala consuetudine (...) Il popolo, infatti, teneva in chiesa un comportamento non molto dissimile da quello che abitualmente aveva nelle proprie case o nei campi. Più che per pregare, spesso si radunava negli edifici sacri per praticare attività mondane, per trattare commerci, per coltivare relazioni, o più semplicemente per conversare, incurante del sacerdote che all'altare celebrava i divini uffici”.* (5)

Ultima dolente nota: nel corso degli ultimi decenni era stata del tutto trascurata l'ordinaria manutenzione delle chiese stesse e degli oratori, soprattutto di quelli dei paesi rurali, e quindi risultavano per lo più cadenti o diroccati, tanto che fu necessario por mano ad una grande opera di restauro e di ricostruzioni o di nuove costruzioni: *“In progresso di tempo si sono vedute tutte le chiese di questa città, e diocesi, o fabbricate di nuovo, o ristorate e riformate almeno, ed insieme arricchite di suppellettile ecclesiastica ricca e preziosa, fin nelle ville e nelle parti povere e montuose; essendosi sforzato ogni popolo di rinnovare, ornare la sua chiesa e fornirla di ricchi paramenti, massime perché così gli ordinava il cardinale nelle visite che faceva di tutte le chiese”.* (6)

Giunto nella sua sede episcopale, il Borromeo si consacrò totalmente alla missione pastorale, (7) per realizzare la quale utilizzò come strumento privilegiato quello della visita pastorale. San Carlo riteneva, infatti, che visitare la propria diocesi fosse uno dei principali doveri cui non poteva sottrarsi un buon pastore d'anime, desideroso di conoscere le condizioni in cui viveva il gregge che gli era affidato. E proprio per questa ragione il Concilio tridentino l'aveva resa obbligatoria per ogni vescovo, primate e metropoli.

Non si pensi tuttavia che quella delle visite pastorali sia una pratica ecclesiastica iniziata solo ai tempi dell'episcopato di san Carlo, cioè dopo il Concilio di Trento: delle visite erano state effettuate anche prima, (8) solo che il Borromeo le rese molto più frequenti, vi si dedicò anima e corpo, senza alcun risparmio di tempo, di energia e di mezzi, le portò avanti con ardore, con uno spirito nuovo, con quella fermezza di carattere e con quella strenua volontà che lo resero famoso, ma soprattutto con quella chiarezza d'intenti che i suoi predecessori ignoravano.

Per gli storici la copiosa documentazione che l'episcopato di san Carlo ha costituito e che è giunta fino a noi rappresenta un'autentica fortuna, che consente di far luce sullo stato in cui si trovava, nella seconda metà del Cinquecento, ciascuna comunità appartenente alla vasta diocesi ambrosiana, non solo sotto l'aspetto religioso, ma anche sotto quello civile, sociale, finanziario e morale. Dalle numerose visite pastorali compiute, (9) dal Cardinale o dai suoi delegati, risulta infatti una meticolosa descrizione degli edifici, dei cimiteri, delle suppellettili, dei paramenti, dei libri liturgici, delle reliquie, dei redditi, dei legati delle chiese e degli oratori; la segnalazione dei disordini presenti, gli elenchi degli *inconfessi*, dei bestemmiatori, dei concubini, degli eretici, delle persone dedite alla superstizione e all'arte magica; le

schede personali dei religiosi, i loro dati anagrafici, le loro bolle di consacrazione, le note sulla loro condotta morale. I parroci, poi, furono obbligati ad annotare regolarmente in appositi registri i nomi dei battezzati, dei cresimati, dei defunti, degli sposi, e a compilare periodicamente gli stati d'anime, cioè ad aggiornare il registro della popolazione.

“Già ho detto - affermò un importante testimone al processo di canonizzazione di san Carlo (10) -, che la riforma di questa città e diocesi di Milano ebbe principio dalle visite che il Cardinale fece in persona, bora le dico che quasi del continuo andava a visitare o nella città o nella diocesi, facendo in tutte le chiese parrocchiali le fontioni de visite, nelle quali celebrava la Messa, predicava, amministrava il Sacramento dell'Eucharistia et della Confirmatione, et voleva intendere il stato delle chiese, delli preti e delli popoli, come io stesso ho visto in molte chiese, nelle quali a caso mi sono trovato, et so che venne in visita a Settara, dove habbiamo li nostri beni patrimoniali, et se bene pioveva, come se dice a secchia riversa, non volse restar per questo d'entrare pontificalmente et che fu avvertito che non passasse una certa roggia vicino alla terra essendo l'acqua molto alta et nondimeno volse passare et bagnarsi tutto del mezzo in giù et così bagnato gionto alla chiesa diede la beneditione, predicò, et fece l'assolutione de morti, con altre cerimonie che si osservano in simili attioni et da qui io giudicai, che questo Prelato non perdonava ad alcun incomodo o mala qualità de tempi in far l'officio suo.”

LA VISITA PASTORALE DI SAN CARLO A GORGONZOLA

Dopo aver effettuato la visita pastorale nel Duomo di Milano (giugno del 1566), san Carlo Borromeo iniziò quella della diocesi e lo fece partendo dalla pieve di Gorgonzola, (11) località a proposito della quale quattro anni prima, quando si trovava ancora a Roma, gli erano giunte preoccupanti notizie, come risulta da questa lettera che egli stesso inviò il 27 giugno 1562 a monsignor Ferragata: “Mi vien riferito che già molti anni sono fu istituita la Parrocchiale dei Santi Gervasio et Protasio nella Villa di Gorgonzola Diocesi di Milano et dotata di XX prebende acciò vi risiedessero altrettanti Canonici i quali facessero celebrare la messa, sino ad un certo numero et attendessero a gli offitii divini et riparassero la chiesa secondo il bisogno. Hora intendo che non vi si dice se non una messa e il tempio va in ruina et non vi sono né calici né Croci né altri paramenti necessari al culto divino, con scandalo et danno grave di quelle anime. Pertanto farete che quelli che sono obbligati riparino detta chiesa, secondo è giusto e ragionevole et la rifornischino di nuovi Paramenti et Calici facendo la residenza, secondo ricerca il debito loro e il servizio di Dio”. (12)

Così venerdì 13 settembre del 1566, accompagnato dal vicario Alberto Lino e dall'arciprete di Monza Giovanni Battista Castano, san Carlo fece il suo ingresso, *habitu pontificali*, nella Prepositurale di Gorgonzola dedicata ai santi Gervasio e Protasio. Ad accoglierlo non vi era il prevosto, bensì il vice prevosto Stefano Raimondo e un gran numero di fedeli, ai quali, secondo le prescrizioni del cerimoniale, egli impartì la solenne benedizione.

LA CHIESA PREPOSITURALE

Gli atti di questa visita, (13) che il *cardinalis borromeo mediolanensis archiepiscopus* effettuò personalmente a Gorgonzola, mettono anzitutto a nudo le deficitarie condizioni in cui si trovava la chiesa prepositurale. Definita di antichissima origine e costruzione, era in verità assai brutta a vedersi. (14) Necessitava di sostanziosi lavori di restauro e di abbellimento e inoltre aveva le fondamenta quasi completamente da rifare. Benché dotata di sagrestia, (15) quest'ultima era ridotta in uno stato pietoso, in parte diroccata e senza alcun ornamento. Il campanile, poi, che era dotato di due campane, era così mal tenuto che minacciava di cadere da un momento all'altro (16) e nel cimitero circostante, non essendo recintato, gli animali potevano liberamente entrare e profanare le tombe.

All'interno della chiesa le cose non andavano meglio, anzi. Nel tabernacolo ligneo posto sopra l'altare maggiore - che fu trovato, all'interno, piuttosto sporco e senza alcun rivestimento in stoffa, ma solo dipinto - furono rinvenuti due corporali altrettanto sporchi, in uno dei quali erano avvolte alcune piccole ostie, in parte integre e in parte rotte (*fractae*), e anche mezze ostie grandi: tutte le particole sembravano comunque molto vecchie. Fu interrogato in proposito il vice prevosto il quale rispose che tali ostie erano avanzate dalla comunione del santissimo precedente giubileo (17) e che le stesse venivano rinnovate una volta al mese. All'interno, il tabernacolo si presentava tutto cosperso di polvere e non privo di ragnatele e di altre immondizie che sembravano sterchi di topi (*videbantur murum stercora*). Anche il sacrario (18) fu giudicato veramente indecente. Non fu trovato, inoltre, nessun luogo in cui, all'interno della chiesa, fosse collocato il battistero. (19)

Nella Prepositurale, che risultava consacrata, vi erano sei altari, dei quali solo il maggiore era consacrato e nessuno degli altri cinque: quello di s. Maria Elisabetta, “*male ornatus*”, (20) non era “*dotatum*”; un altro, di cui non si sapeva a chi fosse intitolato, era pure *male ornato*; un altro ancora, per *nulla ornato*, era dedicato a s. Giovanni Battista; vi erano infine altri due altari in fondo alla chiesa, non “*dotati*” e dei quali non si conosceva l'intitolazione. Nella Prepositurale risultava già costituita la Scuola (o Confraternita) del Santissimo Sacramento: Carlo Borromeo non solo la confermò, ma la eresse su basi nuove, dando ai suoi scolari alcuni ordini (ossia una *Regula*) che essi erano tenuti ad osservare.

Come detto, la chiesa appariva antichissima e brutta e avrebbe dovuto essere rifatta dalle fondamenta o almeno ottimamente riparata e *ornata*. Ad essa era annessa la casa del prevosto e anche alcune case dei canonici, che necessitavano tutte di riparazione.

Il vice prevosto, interrogato sulla dotazione di paramenti per la liturgia, rispose (e la sua risposta fu trascritta negli atti della visita non in latino, ma in volgare) che la chiesa disponeva di:

Un tabernacolo grande per le processioni
 Uno baldachino
 Uno calice con una patena
 Uno turibolo
 Uno panno morello (21) che si porta nelle esequie qual è de la scolla (22)
 Stole numero VII di saia (23) turchina con le croce rosse (24)
 Altre numero XII che si portano quando si leva il corpo de christo
 Una coperta che sta sopra il tabernaculo de tella gialda (25)
 Serviete numero II da metere sopra li altari
 Un palio di coramo (26) dorato della scolla
 Un paio de angeli adorati (27) della scolla
 Una pianeda et stolla et manipolli, amito (28) di cendal (29) tane (30) donati dalla S.ra Borsana
 Una pianeda
 Un palio de veluto torchino afigurato datti dal s.r Giovanni Ambrosio Borsano alla scolla
 Un cameso et un amito forniti paradi con le croce rosse e le gramolle del cameso del medemo (31) senza croce
 Un palio de veluto verde fatto a chadene de brochato de oro
 Un amito fornito del medemo
 Una stolla
 Un manipol del medemo
 Una pianeda di veluto verde del medemo con la crossetta di brochato de oro
 Un piviato (32) bianco con lavori de oro et altri lavori verde qualli tutti lavori verdi come sopra et piviato bianco sono statti donati per mons. preposto cioè il s.r fabio alla scolla del corpo di christo
 Tovalie numero II de braccia sei l'una
 Un palio de zambalotto (33) negro
 Un libro chiamato vespertino per cantare
 Doij libri Jemali (34)
 Un misale coperto de asse.

IL CLERO DELLA PREPOSITURA

Dopo aver visitato la chiesa, l'arcivescovo chiese al vice prevosto di giurare che avrebbe detto la verità in merito a quanto gli sarebbe stato chiesto; quindi lo interrogò. Il sacerdote rispose alle domande del Borromeo affermando che il prevosto della chiesa di Gorgonzola era un certo Pagano (35) che aveva ottenuto la prepositura circa tre anni prima, ma che non era *"in sacris"*, (36) benché fosse istruito (*"sciat"*) e andasse in giro con un abito adeguato; egli aveva ottenuto il titolo in seguito alla rinuncia fatta da *"D. Gabriellem Pagnanum"* (un suo parente?), che era ancora vivente. (37) A quanto risultava al vice prevosto, anche se non poteva affermarlo con certezza assoluta, il prevosto in carica godeva dei frutti e dei redditi della prepositura.

Il vice prevosto era invece al servizio della prepositura di Gorgonzola da 13 anni e non aveva salario (38), ma viveva delle elemosine dei fedeli, soprattutto di quelle raccolte durante la festa di S. Erasmo (39); percepiva 50 lire dalle offerte per le immagini di uomini, di buoi e di cavalli e simili (40) che erano raccolte nella chiesa dedicata a tale santo. Egli aggiunse che vendeva quelle immagini anche quattro o cinque volte nel medesimo giorno... (41) Il prevosto, da parte sua, provvedeva a tutto ciò che era di pertinenza della prepositura, (42) ma non aveva alcuna cura della chiesa stessa e disertava i divini uffici. I canonici risultavano essere 24, ma nessuno di loro risiedeva a Gorgonzola. Sotto la cura della prepositura vi erano circa 35 cascine, la più lontana delle quali, però, non distava dal paese più di due miglia.

Nel territorio sottoposto alla giurisdizione della prepositura gorgonzolese non vi erano altri preti né chierici tranne lo stesso vice prevosto e il cappellano di S. Agata, il quale celebrava i sacramenti e aveva la cura d'anime di quella località con licenza dello stesso vice prevosto, che, tuttavia, non sapeva se egli fosse o meno *aprobatus* dai Superiori; a Gorgonzola, invece, celebrava anche un religioso, chiamato frate Tiberio, dell'ordine dei Servi di Maria, come più oltre si dirà. Le anime da comunione, cioè i parrocchiani dai dodici anni in su, erano in numero di ottocento. (43) Segue poi negli atti la lista degli *inconfessi* (tre persone in tutto) e quella dei seguenti concubini: *dominus* Pompilio *Serenius* (?), figlio del *dominus* Cristoforo, che era noto avesse contratto matrimonio con *donna* Dalia de Olgiate, figlia di Mastro Francesco e tuttavia non abitava con lei come se ella non fosse sua moglie; una donna, chiamata la Mora, fuggita dal marito che abitava nel Novarese; il falegname mastro Thommaso, che da tredici anni viveva separato dalla moglie; una donna sposata chiamata Savia, separata dal marito, la quale si diceva visseva disonestamente e in precedenza era stata concubina del barbiere Girolamo; *dominus* Giovanni Battista *Errassus*, che teneva come concubina Caterina detta la *Franzossa* e che in quel periodo era ammalato; Bianca da Tradate, che era concubina di Gabriele *Bergomensis*, servitore di Leonida Vicomercati nella località di Bianzelle.

LE ALTRE CHIESE DI GORGONZOLA

Dopo la Prepositurale il Cardinale Borromeo andò ad ispezionare gli altri oratori e monasteri sottoposti alla giurisdizione di Gorgonzola.

Visitò la chiesa di San Pietro, che non era consacrata ed era sede degli scolari, (ossia dai membri) di un'altra Confraternita, di cui era ignota l'origine; aveva un reddito di circa 300 o 400 lire e i suoi beni venivano distribuiti "*et in prophanos usus convertuntur*". A tal proposito Giovanni Antonio Ceruti dichiarò sotto giuramento che gli uomini di Gorgonzola avevano venduto nel 1530 a Giovanni Pietro *de Faschis*, al prezzo di lire 10 la pertica, ventidue pertiche di terreno facente parte dei beni di proprietà degli scolari di quella Confraternita.

Fu anche visitata la chiesa di S. Agata, costruita nell'omonima località e dotata di una copertura scadente e di mediocri suppellettili: non si trattava di una chiesa parrocchiale (44) dal momento che dipendeva direttamente dalla prepositura di Gorgonzola. Non aveva alcuna dote e in essa celebrava, a spese degli abitanti, il prete Giovanni Battista *de Solaris*, (45) il quale tuttavia non fu in grado di mostrare i documenti della sua ordinazione. Se questo prete non era "*examinatus nec aprobatas ad sacramenta ministranda*" – così fu scritto di lui nel testo degli atti della visita – egli, però, risultava essere un vero e proprio "uomo d'affari", dal momento che – questa era la *vox populi* – si dedicava al commercio, vendendo e comprando cereali e prodotti simili, ed era procuratore dei nobili Cusani.

Lo stesso sacerdote celebrava due volte la settimana anche nell'oratorio di S. Mauro che l'arcivescovo pure visitò: tale chiesa minacciava di cadere ed aveva un altare all'esterno, presso il quale - è scritto negli atti - si compivano molte pratiche superstiziose, anche se non si specificava la natura di tali pratiche.

Fu quindi visitata la chiesa di S. Erasmo, situata ai confini con la *cura* di Pozzuolo, che apparve al Borromeo "*in prophanis usibus... conversa*". Gli altari che vi si trovavano erano da risistemare (*reformanda*) e proprio ad essi si appendevano le immagini votive di uomini e animali di cui s'è detto. Tale chiesa non aveva alcuna dote, tranne le elemosine che nel di della festa di s. Erasmo si raccoglievano abbondantemente. In tale occasione si tenevano tre giorni continui di mercato.

Il cardinal Borromeo visitò anche altre quattro chiese gorgonzolesi che trovò tutte in un penosissimo stato. La chiesa di S. Michele, che non aveva nessuna dote, minacciava da tutte le parti di cadere ed era sempre tenuta aperta, tanto che anche gli animali potevano entrarvi liberamente a pascolare. La chiesa di S. Giorgio che apparteneva alle monache di S. Margherita di Milano, mancava di croce, di palio, di candelabri, di pavimento, di porte dotate di serrature e chiavi; c'era solo un calice di stagno con la patena di rame. Le finestre dell'altare maggiore non erano protette.

La chiesa di S. Giuliana, posta in aperta campagna, era quasi interamente diroccata, ma godeva di un discreto reddito derivante dal livello di 40 pertiche di terreno che erano di proprietà di uno dei canonici della prepositura di Gorgonzola. (46) Della chiesa di S. Giovanni, pure campestre, si disse che era stata demolita per ordine del *dominus* Giulio *de Cattaneis*.

L'HOSPITALE DEI POVERI DI CRISTO

L'Arcivescovo visitò a Gorgonzola anche l'*hospitale* dei Poveri di Cristo, il quale possedeva molti beni ed era stato dotato da un membro della nobile famiglia *de Aquaneis* per ospitare i pellegrini e per dispensare elemosine. Questo *hospitale* era tenuto dai monaci detti Servi di Maria di Milano, il cui priore residente in loco era allora il frate Tiberio. Da quei religiosi, tuttavia, molti beni dell'*hospitale* erano stati in vario modo e in diverse occasioni distolti e venduti. Poiché l'Arcivescovo sapeva che alcuni uomini erano a conoscenza di tali alienazioni, comandò che fossero chiamati; essi si presentarono ed egli li interrogò.

Francesco di Masate, di circa settant'anni, figlio del fu Cristoforo abitante all'Offelera, località del territorio di Agrate, disse che i monaci che allora godevano e usufruivano dei beni dell'*hospitale* erano soliti, un tempo, distribuire dodici moggi di cereali all'anno ai poveri di Gorgonzola. Aggiunse di non saper altro in proposito, ma di aver udito che i monaci avevano perduto l'*instrumentum* di erezione e di dotazione dell'*hospitale*; di ciò, tuttavia, erano meglio informati un certo Ceruti che abitava "*nel luogo dell'Olgjeta*" (47) ed un certo Giorgio Vedella, abitante a Gorgonzola.

Fu chiamato, quindi, Giovanni Antonio Ceruti, di 66 anni, abitante alla Cassina *de Ovi*, della Pieve di Segrate, che disse di aver sempre saputo che il *de Aquaneis* (48) aveva eretto e dotato l'*hospitale* a condizione che i beni di quest'ultimo fossero amministrati dai monaci Servi di Santa Maria e dai frati del monastero di Pozzuolo, i quali nel loro convento tenevano tre letti per accogliere persone povere pellegrinanti; nell'*hospitale* i poveri erano anche nutriti per un giorno. Tali religiosi - aggiunse - erano soliti distribuire una certa di quantità di cereali ogni anno *ai poveri di Cristo* di Gorgonzola ed egli stesso poteva testimoniare che tale elemosina era stata fatta per vari e vari anni fino al 1516 o 1517, specialmente da parte di un certo frate Marco Antonio, con il quale, tuttavia, dal 1520 gli uomini di Gorgonzola erano in grande lite, perché pretendevano che egli rendesse ragione di una certa quantità di cereali non distribuiti.

Il Ceruti, però, non sapeva che esito avesse avuto tale lite. L'interrogato confermò comunque che riguardo all'erezione e alla dotazione dell'*hospitale* esisteva un *publicum instrumentum*, rogato da un certo notaio "*Da Cermenate*", che tuttavia era andato perduto e, a quanto egli ne sapeva, non era stato più ritrovato. Aggiunse che migliori informazioni l'Arcivescovo avrebbe potuto avere da Evangelista *de Rubeis* e dal *vecchio reverendo prevosto Pagano*.

Il mattino del giorno seguente, sabato 14 settembre, fu chiamato a deporre un altro teste, il gorgonzolese novantaduenne Martino *de Calvis* figlio del fu Giovanni, il quale così affermò (e le sue parole furono riportate negli atti non in latino, bensì nel volgare in cui egli le pronunciò): *“Io ho veduto fare per molti anni delle elemosine dal detto hospitale et mi istesso ne ho havuto, ma sono molti anni che non se ne fa più”*. E aggiunse di non sapere altro.

Venuto a conoscenza che sopra i muri di fronte all'edificio dell'*hospitale* erano dipinte certe figure, dalle quali poteva risultare qualcosa a dimostrazione e prova delle vicende relative all'*hospitale* stesso, il Borromeo inviò il notaio che provvedeva a stendere il verbale della visita, a prenderne visione così che si potesse inserire nel testo degli atti una loro descrizione. Il notaio affermò che sulla parete si potevano leggere solamente queste parole: *“aquaneus aedem pauperibus construxit hospitiumque deo”* (49) e che ce n'erano molte altre illeggibili a causa della loro vetustà e anche perché le pareti nel corso del tempo erano state imbiancate e vi erano state sovrapposte delle pitture.

In seguito ad una diligente visita dell'intero edificio, furono trovate, dipinte sopra le pareti situate sotto il portico verso il giardino, le seguenti parole: *«1300 hoc hospitale fecit fieri dominus frater anselmus aquaneus ad honorem dei et beatae virginis mariae ut ibi hospitentur fratres et peregrini»* (50) seguite da queste altre: *“1496 die XII augusti frater antonius aquaneus ordinis servorum et minister huius hospitale haec effigies cum insignibus aquaneis renovavit, ss.ti quondam anselmi pronepos”*. (51)

Il notaio non mancò di descrivere tale stemma (*castello rosso in campo nero e bianco con bande bianche e nere verticali*) (52) ed anche il dipinto in cui, insieme con il console di Gorgonzola e numerose altre persone, era effigiato il priore stesso nell'atto di mostrare tali pitture ed insegne.

LE ORDINATIONES

Il resoconto della visita è chiuso da una lunga serie di *ordinationes*. Per quanto concerneva la chiesa prepositurale, occorre anzitutto sistemare e ornare decentemente con un drappo di seta il tabernacolo, che doveva essere sempre mantenuto sopra l'altare maggiore. Si doveva inoltre acquistare una pisside. Bisognava altresì approntare il battistero, che doveva rispettare le norme generali e andava collocato nella cappella di san Giovanni Battista, la quale, a sua volta, doveva essere chiusa con cancelli di ferro o di legno. E di tale cappella non solo doveva essere rimosso il pavimento e se ne doveva posare un altro, ma doveva anche essere rifatto (*refficiatur*) l'altare. I due altari posti rispettivamente a destra e a sinistra del maggiore andavano riedificati e ampliati, mentre bisognava eliminare i rimanenti due. Da eliminare era anche il pulpito di marmo che stava in mezzo alla chiesa; al suo posto ne doveva essere realizzato uno *“portatile”* in legno. In sacrestia, inoltre, doveva essere costruito il lavabo ad uso dei sacerdoti.

Il sepolcro (*depositum mortuorum*) che era posto dietro l'altare maggiore doveva essere chiuso. Bisognava, poi, provvedere a dotare la chiesa di un confessionale e di idonei paramenti: sei corporali, ventiquattro purificatoi, quattro continenze, una pisside e una patena, due tovaglie per l'altare maggiore, due cingoli, i paramenti di colore nero per gli uffici *“da morto”*, un turibolo con navicella; dovevano inoltre essere rifatti e indorati i calici e le patene e acquistati quattro *“saculi”* per contenerli, oltre a quattro buste per contenere i corporali. Poiché la chiesa stessa minacciava rovina a causa della sua vetustà, doveva essere convenientemente restaurata. Inoltre proibì la celebrazione delle *“vigiliae”* (53) sia in chiesa che fuori. Il cimitero, infine, andava recintato e chiuso a chiave. Particolari *ordinationes* furono emesse anche per gli altri oratori visitati, per le rendite, per gli *inconfessi* e per i concubini.

Poco o nulla, invece, è detto negli atti della visita a riguardo del vice-prevosto don Stefano Raimondo, benché un memoriale redatto nel marzo del 1565 da un anonimo e dotto pellegrino, e inviato all'Ormaneto, vicario generale di san Carlo, lo accusasse apertamente di comportamento corrotto e di condotta immorale. Secondo le accuse formulate dall'anonimo estensore del memoriale, il vice-prevosto, in accordo col nipote, approfittava della fiera che si teneva annualmente presso la chiesa campestre di sant'Erasmo per fare i propri interessi economici a danno della popolazione locale; e la stessa cosa si ripeteva durante la festa di sant'Agata nell'omonima località. Con le ingenti somme raccolte e disonestamente guadagnate in quelle giornate, don Stefano comprava terreni (*“vineas agros et oliveta”*). Come se tutto ciò non bastasse, l'anonimo estensore del memoriale aggiungeva che, *“per essere prete di mala lingua e di cattiva sorte”*, il sacerdote gorgonzolese teneva come sua concubina la moglie del mugnaio, e si serviva del confessionale per insidiare le sventurate che si accostavano al sacramento della riconciliazione (*“a due donne perché si confessorno da lui domandò già in confessione di praticare con loro”*). (54) Il fatto che di tutto ciò non si trovi menzione negli atti di questa visita - se non in modo estremamente lieve e solo a proposito della festa della chiesa di sant'Erasmo - ci porta a ritenere che tali accuse non fossero state ritenute veritiere dalla Curia milanese o attendessero ancora di essere pienamente provate.

Comunque, rispetto alle negative informazioni raccolte quattro anni prima e contenute nella citata lettera inviata da s. Carlo al suo vicario Ferragata in data 27 giugno 1562, sembra che la situazione a Gorgonzola fosse in miglioramento; questo almeno è quanto traspare dalla seguente lettera, datata 17 settembre 1566, inviata a monsignor Niccolò Ormaneto dal Vicario Alberto Lino, che aveva accompagnato il Borromeo nella visita: *“Noi uscimmo da Milano alli XIII con le persone et cavalli, che già scrissi a V. S., et venimmo a Gorgonzola, il qual loco fu visitato con gran diligenza da Monsignor Ill.mo in tutte le parti, et furono ordinate in lettera buone provisioni, di maniera che Sua S. Ill.ma se ne partì assai consolato per il frutto che ne vidde seguire et per quello che ne spera maggiore. Le cure poste sotto a quella Prepositura non furono visitate per allhora ma riservate ad un altro tempo desiderando Sua Signoria Ill.ma di visitare prima i luoghi più lontani...”*. (55)

**LA VISITA PASTORALE DI GEROLAMO RABIA
AGLI ALTRI PAESI DELLA PIEVE DI GORGONZOLA E DI CORNELIANO**

L'arcivescovo avrebbe dunque voluto recarsi in ogni singola località del territorio, ma in questa sua prima visita pastorale dovette limitarsi a ispezionare di persona solo la prepositura della località capopieve, incaricando un suo uomo fidato, il sacerdote Gerolamo Rabia (o d'Arabia o Arabia) (56) di continuare la visita nelle altre località dell'ampia pieve di Gorgonzola (13 parrocchie) e in quelle della più piccola e vicina di Corneliano (5 parrocchie).

Ricevuto dunque dal Borromeo, con atto redatto il 19 settembre 1566 dal notaio arcivescovile Pietro Scotto, l'incarico di visitatore in sua vece, Gerolamo Rabbia, prima di iniziare la sua ispezione, il 24 settembre si recò nella chiesa prepositurale di Gorgonzola, dove conferì con il prevosto don Fabio Pagnano per avere informazioni più dettagliate sulla pieve. Egli approfittò anche dell'occasione per leggere ai gorgonzolesi, durante la celebrazione eucaristica, l'editto redatto dal Borromeo non in latino, bensì in lingua volgare, per renderlo più facilmente comprensibile anche alle persone incolte. In esso san Carlo invitava tutti i fedeli a santificare degnamente le feste, come comandava Madre Chiesa, esortandoli altresì ad abbandonare le cattive abitudini assunte nel corso del tempo, soprattutto nel modo di comportarsi in chiesa e di partecipare alle sacre celebrazioni: *"Il Molto R.do D. Pre Hieronimo di Arabia visitatore deputato dall'Ill.mo e R.mo Mons.r Cardinal Borromeo Arcivescovo di Milano per essecutione dell'ufficio suo e con ogni miglior modo che ha potuto et che può. Avisa e fa comm.to a tutti li huomini della terra di sua giurisditione che niuno quando viene alla chiesa porti arme d'asta né schioppi né spavvieri né meni cani et che niuno mentre si dice messa e si celebrano divini officii stia fuori di chiesa ma si stia dentro e si stia devotamente come ricerca l'ufficio del buon cristiano e che niuno innanzi la chiesa giuochi a giuoco alchuno e che pubblicamente non si balla tutte le feste, le boteghe si tenghino serrate - anchora che in quelle si vendessero cose cibarie e non si vada a hosteria né taverna a giuocare ma che le feste si dispensino santamente secondo li precetti di Dio e di s.ta madre chiesa. Apoi che nisuno huomo entri nelle stalle la sera dove si congregano le donne a filare et che li huomini quando vanno alla chiesa habbiano la sua cappa intorno et le donne il panno niero velo in testa e si stia con riverenza e tutti questi avisi e comm.ti si danno e si fanno, atteso li ordini dil sacro Concilio Provinciale di Milano".* (57)

Il medesimo editto in volgare fu esposto sul portone di tutte le altre chiese parrocchiali che Gerolamo Rabia visitò, a partire dal giorno seguente e iniziando da Cernusco Asinario. L'incaricato dell'arcivescovo portò a termine il suo compito con molta competenza e sollecitudine (*"quam diligentissime"* e *"quam celerrime"*), dedicando ad ogni parrocchia un giorno intero, tranne a quella di Cernusco in cui rimase per due giorni e a quelle di Gessate e Masate visitate entrambe nella medesima giornata. Le visite si succedettero pressoché ininterrottamente dal 25 settembre al 13 ottobre.

Ma della seconda parte di questa che fu la prima visita pastorale di san Carlo in Diocesi, avremo modo e maniera di riferire in un'altra occasione.

NOTE

(1) Benché queste due nomine siano avvenute nel 1560, Carlo Borromeo fu ordinato prete solo il 17 luglio 1563 e vescovo solo il successivo 7 dicembre, giorno in cui la liturgia fa memoria della consacrazione episcopale di sant'Ambrogio. La sua nomina ufficiale ad arcivescovo di Milano porta la data del 12 maggio 1564.

(2) Anche da Roma, tuttavia, egli non mancò di amministrare la sua Diocesi, dove *"inviò nel giugno [1564] Niccolò Ormaneto "per governare la mia chiesa di Milano e supplire alla mia assenza". Aveva conosciuto a Roma questo consigliere di vescovi, prete di notevole levatura. [...] L'arcivescovo di Milano lo tolse alla diocesi vicina di Verona per il servizio della sua (...) Più tardi Filippo Neri scriverà francamente che egli aveva fama di essere non solo "sensuale" ma anche "ladro". Come avvenne spesso C [Carlo Borromeo] sapeva scegliere i suoi uomini, la nomina fu felice"* (M. DE CERTAU, *Carlo Borromeo, santo* in Dizionario Biografico degli Italiani, Volume 20 (1977) in www.treccani.it). *"Per ingiunzione del suo cardinale ventiseienne"*, l'Ormaneto organizzò subito un Sinodo diocesano che si aprì il 29 agosto 1564: *"milleduecento preti erano presenti per ascoltare, dettato da Roma da C [Carlo Borromeo], un programma di applicazione dei decreti tridentini ed una serie di misure disciplinari (residenza, riduzione del numero dei benefici, moralità, studi ecclesiastici, pratiche pastorali). Si levarono proteste, ma invano. Ottenendo dal papa un breve che l'autorizzava ad imporre tasse sui titolari di benefici, C [Carlo Borromeo] già preparava la creazione di un seminario, affidato ai gesuiti e inaugurato nel dicembre dello stesso anno, del quale l'occhio del cardinale sorvegliava i minimi dettagli (l'orario, il vestiario, ecc.). Si iniziarono anche la campagna per costringere i detentori di più benefici ecclesiastici ad accontentarsi solo di uno e le visite pastorali. Tutto il programma conciliare si mise in moto. Queste procedure ugualmente impopolari presso il clero milanese furono condotte da monsignor Ormaneto con l'aiuto di monsignor Goldwell, nominato vescovo ausiliario. Riducendo il suo tenore di vita e distribuendo una parte dei suoi beni per costruzioni e fondazioni, C [Carlo Borromeo] conduceva da lontano queste operazioni pionieristiche e discusse, prima di ottenere dal papa l'autorizzazione di abbandonare Roma"* (ibidem).

(3) *"Con un corteggio di un centinaio di persone e la scorta di una compagnia di cavalleggieri – di che sostenere la dignità dei vescovi, in militia Christi imperatores, (Acta Ecclesiae Mediolanensis, a cura di A. Ratti, III, Mediolani 1897, p. 857) [Carlo Borromeo giunse] a Milano nel settembre del 1565, poco prima di essere privato, nel 1566, "della sua mano destra", Ormaneto, creato vescovo di Padova e destinato a partire come nunzio per la Spagna"* (M. DE CERTAU, *Carlo Borromeo...*).

(4) C. MARCORA, *Il processo diocesano informativo sulla vita di S. Carlo* in "Memorie Storiche della Diocesi di Milano", Milano, 1962, Vol. IX, pag. 458. E lo stesso Giussano aggiunge: *"L'ignoranza [degli ecclesiastici] era passata tant'oltre, che i curati d'anime non si confessavano mai, credendo eglino di non essere obbligati alla confessione perché confessavano gli altri, e molte altre miserie deplorande si vedevano pubblicamente nello stato clericale, che lo rendevano vilissimo e quasi abominevole appresso i laici, onde era venuto questo comune proverbio: se vuoi andare all'inferno, fatti prete ..."* (GIO. PIETRO GIUSSANO, *Vita di san Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede Arcivescovo di Milano*, Milano, 1821, vol. primo, pagg. 84-86).

- (5) *Ibidem*, pagg. 84-88. Ancora nel 1574 “Carlo Borromeo descrive una situazione intollerabile e ordina che nessuno osi passeggiare e parlare nelle chiese, o appoggiarsi agli altari e persino che “niuno urini, né getti immonditie in esse chiese, né fuori dietro a i muri, negli atrii d’esse, né in cemiterii” (G. SIGNOROTTO, *Milano sacra. Organizzazione del culto e consenso tra XVI e XVIII secolo*, in “Mondo Popolare in Lombardia”, Milano e il suo territorio, Milano, 1985, vol. II, p. 592).
- (6) GIO. PIETRO GIUSSANO, *Vita di san Carlo...*, vol. primo, pag. 287.
- (7) “L’insieme dei testi votati dal Concilio di Trento nel 1562-63 presentava l’ideale, offerto ad un’ambizione più alta e legato all’urgenza dei tempi, dell’eminente dignità e dei doveri del vescovo. Per tutta la vita i canones reformationis generalis di Trento ebbero per C [Carlo Borromeo] il valore di una rivelazione decisiva. Egli assistette e collaborò alla produzione di questa immagine del vescovo, eroe mitico della riforma attesa dalla cristianità. Ma C [Carlo Borromeo] era uomo d’azione, “buomo di frutto et non di fiore, de’ fatti et non di parole” a dire del cardinal Seripando. Voleva “applicare” e passò all’azione”. (M. DE CERTAU, *Carlo Borromeo...*).
- (8) La più antica documentazione relativa alle visite pastorali nella diocesi di Milano risale al 1423, al tempo dell’arcivescovo Bartolomeo Capra (vedi A. PALESTRA, *Visite pastorali di Milano (1423-1859) Inventario*, Roma, 1971). Delle successive visite tenute dagli arcivescovi Gabriele Sforza (1454-1457) e Stefano Nardini (1461-1484), rimane una scarsa documentazione, così come di quella effettuata alla pieve di Gorgonzola nell’agosto del 1493 dall’arcivescovo Guidantonio Arcimboldi e riportata da CARLO MARCORA nel suo studio dal titolo *Due fratelli Arcivescovi di Milano* pubblicato in “Memorie storiche della Diocesi Ambrosiana”, Milano, 1957, Vol. IV, pagg. 298 e segg. Anche il domenicano Melchior Crivelli, vescovo ausiliare, effettuò negli anni 1543-1546 la visita pastorale della diocesi; ma anche di questa ci rimane poca traccia: solo la frammentaria documentazione dei decreti emessi.
- (9) “Di due mezzi principalmente (oltre quello de’ seminari) si servì [san Carlo] per introdurre e stabilire la gran riforma, che da tutti è stata veduta ed ammirata in questa chiesa di Milano. L’uno fu la celebrazione de’ concili provinciali e diocesani; l’altro la frequentissima, anzi continua visita della sua chiesa, ch’ei fece e per se stesso e per mezzo de’ suoi ministri; conciossiachè con la visita conosceva i bisogni delle chiese, de’ sacerdoti e del popolo...”. (GIO. PIETRO GIUSSANO, *Vita di san Carlo...*, vol. primo, pagg.135-136).
- (10) Deposizione di Ludovico Settala, il famoso medico e profetista che operò durante le epidemie di peste del 1576 e del 1630, citato anche dal Manzoni ne *I promessi sposi*, in C. MARCORA, *Il processo diocesano informativo ...*, pagg. 296 e 297.
- (11) In ricordo di questo fatto anche il card. Carlo Maria Martini, nel 1984, iniziò la sua prima visita pastorale alla Diocesi proprio dal Decanato di Melzo, in cui oggi è compresa Gorgonzola e quasi tutta la sua antica Pieve.
- (12) C. MARCORA, *La visita pastorale in Itinerari di san Carlo Borromeo nella cartografia delle visite pastorali*, Milano, 1985, pag. 15.
- (13) Il resoconto della visita pastorale del 1566 effettuata dal cardinale Carlo Borromeo a Gorgonzola, con le relative ordinazioni, è depositato presso l’Archivio Storico Diocesano di Milano (A.S.D.M.), Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. XV.
- (14) La chiesa era divisa in tre navate, tutte sprovviste di soffitto, con il tetto cioè a vista. La navata posta sulla sinistra entrando era più bassa rispetto a quella di destra. In fondo alla navata centrale stava la grande cappella dell’altare maggiore, con a destra la sacrestia. (Dal resoconto della visita effettuata dallo stesso card. Borromeo a Gorgonzola nel gennaio 1572, A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. V).
- (15) Come ci testimoniano le visite pastorali effettuate in altre località vicine, al tempo erano davvero poche le chiese provviste di sacrestia.
- (16) La torre campanaria s’innalzava a partire dall’interno della chiesa, alla destra dell’ingresso. Nel 1572, tuttavia, non si era ancora provveduto al suo restauro, tanto che negli atti di questa successiva visita si trova ripetuta l’ingiunzione: “Si provveda alla torre che minaccia ruina levando la guglia di sopra et riformando li pilastrilli che la sostentano et coprendola col suo tetto”. (A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. V).
- (17) Non è chiaro a cosa si riferisca. Certamente non al giubileo del 1550.
- (18) Si tratta di una vasca di marmo o di pietra dura con sottostante cisterna perdente per lo smaltimento delle acque consacrate.
- (19) La cosa risulta piuttosto strana, in quanto nel disegno in pianta dell’antica prepositurale del XVI secolo (che si trova in A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. XI) compare il battistero a pianta ottagonale, di circa due metri per lato, addossato alla parete esterna della chiesa. Ad esso si poteva accedere dall’interno della chiesa stessa. Al centro del battistero si trovava la vasca, che consentiva, come d’uso nella chiesa primitiva, l’immersione del catecumeno, al quale il battesimo veniva amministrato dal prevosto. Per il Palestra la cappella di san Giovanni Battista altro non era che “l’antico battistero staccato e preesistente alla chiesa plebana” (A. PALESTRA, *Visite pastorali delle pievi milanesi (1423-1859). Inventario*, Firenze 1971, pag. 128).
- (20) L’espressione “male ornatus” riteniamo che, in questo contesto, si riferisca soprattutto alla scarsa (o del tutto mancante) dotazione delle necessarie sacre suppellettili.
- (21) Viola scuro.
- (22) Appartiene alla Scuola, ossia alla Confraternita.
- (23) “Panno leggero e sottile di lana” (G. FORTE, *4000 parole messe in chiaro*, Archivio Ambrosiano LXXX, Milano, 2000, pag. 196).
- (24) Alla stola dovevano essere apposte tre croci, piccole, quadrate coi bracci uguali: una da mettere in mezzo e le altre due alle estremità (S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra (De fabrica ecclesiae) Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, pubblicato nel 1577, Versione e note a cura di C. CASTIGLIONI – C. MARCORA, Monza, 1952, Libro II).
- (25) Tela gialla.
- (26) Cuoio.
- (27) Un paio di angeli indorati appartenenti alla Scuola, cioè alla Confraternita.
- (28) L’amitto è un panno bianco di forma rettangolare, munito di due nastri in tessuto, che viene indossato dal sacerdote sopra o sotto il camice, a seconda del rito di appartenenza, con la funzione di coprire il collo. Per essere indossato, l’amitto viene appoggiato sulle spalle e quindi legato attorno alla vita mediante i nastri di cui è munito.
- (29) “Stoffa sottile, velo a volte di seta” (G. FORTE, *4000 parole...*, pag. 50).
- (30) “Di colore marrone” (G. FORTE, *4000 parole ...*, pag. 226).
- (31) Medesimo.

(32) Piviale. Consiste in un ampio mantello lungo quasi fino ai piedi con abbozzo di cappuccio (prende appunto il nome dal latino *Pluvialis* ovvero *mantello per la pioggia*, munito di cappuccio), chiuso davanti con un fermaglio o fibbia. Il suo uso all'esterno giustificava, pertanto, la presenza del cappuccio. Ciò che rimane di quest'ultimo è il cosiddetto "scudo" posteriore. Esso viene usato, nei vari colori liturgici in molte celebrazioni, eccettuata la Messa. Lo si indossa dopo la stola sopra la cotta o sopra il camice. "Forma semicircolare lungo tre cubiti e sei onces, nella sola parte anteriore ornato per tutta la sua lunghezza con una fascia aurifrigia ricamata a sacre immagini e foderato all'interno di panno di seta o di cotone dello stesso colore del pluviale": queste le caratteristiche che il piviale avrebbe dovuto avere secondo le regole concernenti i paramenti liturgici e le suppellettili ecclesiastiche stabilite da san Carlo (S. CARLO BORROMEO, *Arte Sacra (De fabrica ecclesiae) Instructionum...*, Libro II).

(33) Tessuto fatto di pelo di cammello o di capra (G. FORTE, *4000 parole ...*, pag.251).

(34) Invernali.

(35) Non è indicato il nome del prevosto, che sappiamo, anche da quanto sopra riportato, chiamarsi Fabio. Il Pagano (che in altri documenti troviamo indicato come Pagnano) fu prevosto di Gorgonzola fino al 1570 come anche ci conferma Damiano Muoni nel suo libro *Melzo e Gorgonzola e loro dintorni*, Milano, 1866, p. 197: "Pagnani Fabio rassegnò nel giorno 6 giugno 1570 la sua carica in mano dell'arcivescovo di Milano, cardinale Carlo Borromeo, che affidolla al seguente Caccia Giovanni".

(36) Questa espressione latina, che significa letteralmente "nelle cose sacre", viene utilizzata per indicare la ricezione degli ordini sacri maggiori. Colui che aveva il titolo di prevosto di Gorgonzola e godeva del beneficio della prepositura, quindi, non era ancora stato ordinato sacerdote.

(37) Nel *Liber Seminarii Mediolanensis del 1564*, ovvero *Catalogus totius cleri civitatis et dioecesis Mediolanensis, cum taxa a singulis solvenda pro sustentatione Seminarii inibi erigendi* (Catalogo di tutto il clero della città e della diocesi milanese con la tassa a ciascuno attribuita a sostegno dell'erigendo seminario) pubblicato in A.S.L. (Archivio Storico Lombardo), anno 1916, a cura di M. MAGISTRETTI, troviamo infatti registrato, a proposito della "Canonica de Santo Gervasio et Protasio de Gorgonzola", il "Canonicato de d.no Gabriel Pagano".

(38) A quanto ci risulta, invece, il vice prevosto Stefano Raimondo era stato, almeno fino a due anni prima, rettore della parrocchia di Albignano, e titolare del suo beneficio: "Rettoria de Santo Andrea de Albignano de d.no Stephano Raimondo L. 3 S. 5". (*Liber Seminarii Mediolanensis del 1564...*).

(39) Dell'esistenza di questa chiesa, della quale oggi non rimane traccia alcuna, si hanno notizie fino alla fine del Settecento. Nella visita pastorale compiuta da san Carlo nel 1572 essa viene descritta come sufficientemente grande e divisa in tre navate, con il pavimento interamente lastricato. I tre altari, in capo a ciascuna navata, erano però angusti e privi di ornamenti. Davanti all'ingresso c'era un portico sotto il quale, durante la molto frequentata fiera annuale di S. Erasmo venivano esposte statuette di cera rappresentanti buoi e cavalli. Simili figure si trovavano dipinte anche nella cappella dell'altare maggiore e lungo i muri della chiesa. (cfr. A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. XLV).

(40) In occasione della festa di sant'Erasmo i contadini della zona accorrevano numerosi alla chiesa, portando i propri animali da lavoro - buoi e cavalli - per farli benedire, nella speranza che tale rito potesse preservarli per tutto l'anno dalle malattie. Non potendo, tuttavia, per evidenti motivi, far entrare gli animali in chiesa, vi introducevano, al loro posto, delle statuette di cera che li rappresentavano e che venivano vendute e poi benedette dal sacerdote. (cfr. L. CAVANNA – G. GORLA, *Disordini, superstizioni e abusi a Vignate e nei paesi della Martesana al tempo di san Carlo Borromeo*, in "Quaderni di Storia Vignatese, 2006", pag. 22).

(41) Don Stefano, infatti, anziché lasciare le statuette di cera sull'altare, come avrebbe dovuto, le faceva uscire di nascosto dalla finestra e provvedeva a rimetterle sul banchetto e a rivenderle ad altri agricoltori, lucrando così lauti guadagni. (*ibidem*).

(42) Non risulta chiaro, tuttavia, di che cosa si occupasse effettivamente il prevosto.

(43) Questo è quanto fu affermato, ma si tratta in realtà di un dato poco attendibile.

(44) Nel 1570 la nobile famiglia Cusani, proprietaria terriera di Sant'Agata, dispose la costruzione di una nuova chiesa "per comodità degli abitanti e per la migliore salute dell'anime loro", col desiderio che venisse costituita in parrocchia. Tale chiesa, realizzata su progetto dell'architetto Pellegrino Pellegrini Tibaldi, fu terminata nel 1572 e due anni dopo san Carlo la eresse in parrocchia. (cfr. G. CASELLI, *S. Agata nel Comune di Cassina de' Pecchi*, ivi, 1980).

(45) Successivamente Giovanni Battista de Solariis fu cappellano a Vignate, dove morì il 18 aprile 1579, pochi anni dopo essere giunto in parrocchia.

(46) Ma il teste Francesco de Masate, che ciò riferì, affermò di non conoscerne il nome.

(47) Del teste Ceruti prima si dice che era abitante nel luogo dell'Olgiate e subito dopo alla Cassina de Orui. Si tratta comunque di due località tra loro vicine entrambe comprese in quello che fu il Comune di Rovagnasco, nella pieve di Segrate.

(48) Per maggiori notizie sulla famiglia de Aquaneis (o Aquania) e sulle vicende che la videro protagonista a Gorgonzola, a Melzo e a Pozzuolo, si veda E. PINI, *Il testamento Acquania in Tutti gli uomini del Cardinale*, Atti del convegno internazionale del 10 maggio 2003, Associazione Cardinal Peregrino, Pozzuolo Martesana, 2004; CENTRO STUDI GUGLIELMO GENTILI MELZO, *Gli affreschi dell'abside della chiesa di sant'Andrea di Melzo*, 2 - Fonti e documenti, in "Storia in Martesana" - N° 6 - 2012, in www.bibliomilanoest.it; S. VILLA, *I signori de Aquaneis, de Ello e de Gaderino e de Lampergis e de Albignano e de Nigris seu Rubeis. Riflessioni su due righe di un documento falso*, in "Storia in Martesana" - N° 4 - 2010, *ibidem*.

(49) Si potrebbe tradurre: "Aquaneo costruì un tempio per i poveri e un luogo di ospitalità per Dio".

(50) "1300, il Signor frate anselmo aquaneo fece costruire questo hospitale in onore di Dio e della Beata Vergine Maria, affinché vi fossero ospitati i frati e i pellegrini".

(51) "12 agosto 1496, frate antonio aquaneo, pronipote del soprascritto fu anselmo, dell'ordine dei Servi e ministro di questo hospitale, restaurò queste immagini con le insegne aquanee", ossia con le insegne di famiglia.

(52) Il notaio Erasmo Aquania volle che lo stemma della sua famiglia fosse anche raffigurato (ed è oggi ancora visibile) accanto all'altare della chiesa melzese di sant'Andrea, della quale essa fu fra le fondatrici. (cfr. CENTRO STUDI GUGLIELMO GENTILI - MELZO, *Gli affreschi dell'abside ...*).

(53) Dal latino *Vigiliae* (veglie). Si chiamano così i giorni che precedono immediatamente le feste solenni. Si attribuisce la loro origine al costume, già diffuso tra i fedeli della Chiesa antica, di radunarsi la vigilia di Pasqua a pregare e vegliare in attesa della

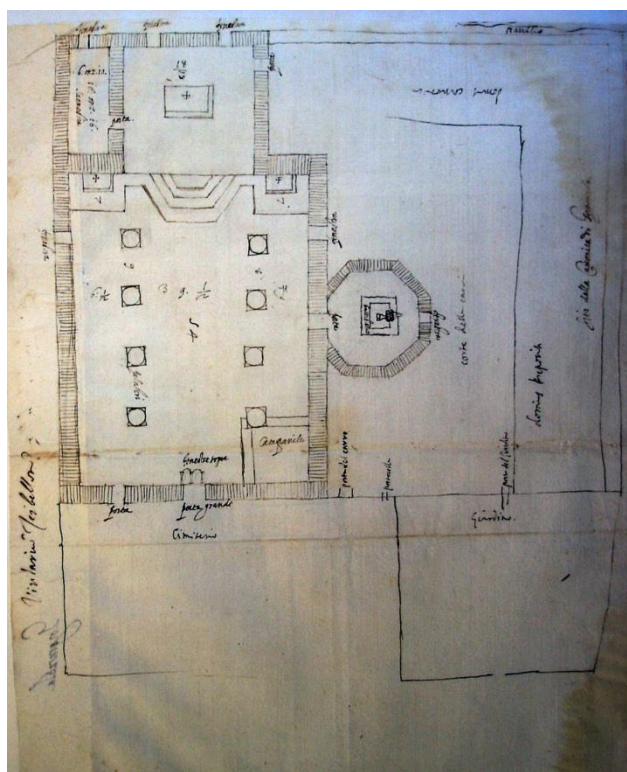
risurrezione di Gesù. In seguito tale uso si estese anche ad altre feste, ma, siccome nel corso del tempo si introdussero degli abusi, tali riunioni furono proibite già da un concilio tenuto nel 1322, e in loro vece furono istituiti i digiuni, che conservarono, tuttavia, il nome di *vigilie*. Anche san Carlo nel suo primo concilio provinciale tenuto a Milano nel 1565 proibì le *veglie*, ad eccezione di quella di Natale, per evitare abusi e impedire alle persone di passare in chiesa la notte: vietò, infatti, “che si facesse... veglia la notte nelle chiese, secondo il consueto antico, per molti disordini e peccati che si commettevano, dacché s’era raffreddato il fervore degli antichi buoni cristiani”. (GIO. PIETRO GIUSSANO, *Vita di san Carlo...*, 1821, vol. secondo, pag. 283).

(54) L. CAVANNA – G. GORLA, *Disordini, superstizioni e ...*, pag. 23; cfr. anche W. DE BOER, *La conquista dell'anima*, Piacenza, 2004, p. 34.

(55) C. MARCORA, *I primi anni dell'episcopato di S. Carlo* in “Memorie Storiche della Diocesi di Milano”, Milano, 1963, Vol. X pag. 535; vedi anche BIBLIOTECA AMBROSIANA, *Edizione Nazionale del Carteggio di San Carlo Borromeo*, www.ambrosiana.it, F 108 inf; 46.

(56) Figlio di Bernardino, Girolamo Rabia (o de Arabia) nacque il 17 febbraio 1531 in una nota famiglia patrizia milanese. “Sin prima che san Carlo fosse Arcivescovo egli aveva abbracciata la vita ecclesiastica e attendeva da buon sacerdote all’istruzione degli ignoranti, tanto che nel 1564 era stato trascelto in Prior Generale delle poche scuole di Dottrina Cristiana che allora vi erano. San Carlo ne ebbe di lui buone informazioni per mezzo dell’Ormaneto, a cui in data di Roma 23 settembre 1564, scrisse “Al Rabbia ho preso a portare particolare affezione per il buon testimonio che mi fate di lui; ed essendo egli quel dabbene e sufficiente uomo che mi scrivete, non può se non piacermi molto che ne prevagliate”. Venuto poi a Milano e conosciuto maggiormente il di lui merito, lo fece nel 1571 canonico ordinario della metropolitana” e in seguito Penitenziere maggiore. Dal 16 agosto 1578 (giorno di costituzione) al 23 febbraio 1580 fu anche Prevosto Generale della Congregazione degli Oblati. Morì il 18 febbraio 1594 all’età di 63 anni. (Cfr *Biografie dei sacerdoti che si fecero oblato al tempo di San Carlo (1578-1584)* scritte dal Padre Gio. Battista Fornaroli (a cura di Mons. Ettore Fustella) in “Memorie Storiche della Diocesi di Milano”, Milano, 1965, vol. XII, pagg. 102-105).

(57) “Copia dell’editto volgare pubblicato nelle terre” allegato agli atti della visita pastorale di Gerolamo Rabia alla pieve di Gorgonzola e Corneliano. (A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. XXXI).



La gloria di san Carlo Borromeo, raffigurato in abiti pontificali con mitra e pastorale (olio su tela, inizi del sec. XVII - abside della chiesa parrocchiale di Vignate).

*Disegno in pianta dell’antica prepositurale dei Santi Gervaso e Protaso di Gorgonzola - sec. XVI (A.S.D.M., Sezione X, *Visite Pastorali, Pieve di Gorgonzola*, vol. XL).*

“IL PIÙ IMPLACABILE DEI GENERALI DI CARLO V”: GIAN GIACOMO MEDICI EVOCATO NELLE *SENSATIONS D’ITALIE* DI PAUL BOURGET

Nel castello Mediceo di Melegnano, all'interno della cosiddetta "ala lunga" - quella ad est del complesso monumentale - esiste, o dovrebbe esistere ancora, un ambiente denominato "sala del camino di Siena". La stanza prende il nome dalla massiccia presenza di un camino istoriato con un fregio orizzontale che ricorda l'ultima, forse la più importante in termini *italiani*, impresa bellica del primo marchese di Marignano, quel Gian Giacomo Medici detto il "Medeghino" (1497?-1555) di cui questi "Quaderni" si sono più volte occupati.

L'altorilievo in questione è stato visionato in prima persona da pochissimi, come del resto l'intera ala orientale proprietà della Provincia di Milano. La zona est del castello non è praticamente mai stata accessibile al pubblico generico, nonostante siano ormai trentacinque gli anni trascorsi da quando qui la gente smise di abitare e si aprirono gli spazi per un progetto di recupero come quello che invece ha visto la felice conclusione sulle ali ovest e piano nobile. All'inizio dei Duemila il Comune di Melegnano, in sinergia con l'ente provinciale milanese, aveva avviato un percorso di conservazione e fruizione anche dell'ala "lunga"; un percorso poi persosi nelle secche della recessione infinita e di conti pubblici sempre più tirati, nel destino di abolizione che grava sulle province e forse di chissà che altro ancora.

Del "camino di Siena" esistono numerose immagini frutto di sopralluoghi compiuti da persone autorizzate ad entrare nella zona est (1), e lo mostrano come un pregevole elemento ornamentale di fattura tardo cinquecentesca, con ogni probabilità posteriore alla biografia dello stesso marchese Medici. Si deve considerare che, se il "Medeghino" morì nel suo palazzo di Brera pochi mesi dopo aver compiuto la conquista armata della città toscana per conto di varie potenze dell'epoca, non è possibile che il manufatto possa essere stato commissionato in vita dal Marignano, piuttosto dai suoi eredi. L'altorilievo mostra una serie di scene relative al lungo assedio della città (gennaio 1554 - aprile 1555) con un paesaggio di sfondo che potrebbe anche non essere di mera fantasia, ma presentare reali analogie con l'aspetto urbanistico del centro abitato quale effettivamente si mostrava all'osservatore a metà del secolo XVI, epoca dell'impresa (2).

La caduta di Siena è uno di quegli eventi posizionati al crocevia di epoche, che assumono particolare rilevanza simbolica (e non solo) proprio per lo spartire i tempi. Fino a Siena 1555 l'Italia aveva avuto un secolo di storia diviso più o meno a metà: 40 anni di equilibrio strategico dalla Pace di Lodi (1454) alla calata di Carlo VIII di Valois (1495), e sei decenni di guerre, o almeno minacce di guerra, più o meno ininterrotte. Dopo la caduta della ghibellina e ostinata *Sena Vetus*, si apre la lunghissima fase di sudditanza politica - o almeno marginalità - dell'intera penisola ai grandi Stati-nazione a caccia dell'egemonia europea (che all'epoca significava mondiale). L'Italia scivola alla periferia dell'Europa che conta. Magari non per cultura e arte, ma certo ai tavoli dei re. Tale condizione se da un lato risparmia allo Stivale - soprattutto al remoto e intemporale centrosud - il peggio delle guerre europee di predominio, dall'altro sancisce una prolungata modesta significanza storica che vogliamo qui circoscrivere con parole sicuramente poco note.

Sono quelle di Gustavo III Vasa, re di Svezia dal 1771 al 1792, viaggiatore di rango ma soprattutto di lungimirante occhio, vissuto qualche secolo dopo il "Medeghino", benché in una situazione italica non molto mutata. Ospite di una corte ai sobborghi del continente europeo, quella di Ferdinando IV (o primo, a seconda che lo si consideri re di Napoli o delle Due Sicilie), osserva a proposito del sovrano e della corte: *S'il eût éprouvé quelques revers qui eussent forcé l'essor de son génie naturel, et vaincu sa paresse, il eût peut-être joué un rôle qu'il ne jouera vraisemblablement jamais. (...) le roi a été élevé a ne rien faire. Et c'est peut-être envers les peuples le crime le plus grand* (3).

La presa di Siena da parte del "Medeghino", contrapposto ai duci in campo avverso Piero Strozzi e Blaise de Monluc alla testa dei franco-senesi, è uno di quegli eventi che non fanno amare la storia militare - *l'histoire bataille* - a chi già la ama poco e fatica a vedere in essa la spina dorsale del divenire storico. Dentro ci sono tutte quelle crudeltà e quelle concezioni anti-egualitarie che solo applicando (a fatica) l'esercizio della storicizzazione, cioè il calarsi nella mentalità di epoche sideralmente distanti dalla nostra nel concepire un "ordine sociale", si riescono ad afferrare (4).

Gian Giacomo Medici, allora più o meno 55enne, fu richiesto come comandante in capo dei 24mila soldati assediati da Cosimo I de' Medici, il duca di Firenze, il quale forse neppure avrebbe voluto una repressione così fulminea, e costosa (5) della città rivale oltre le colline del Chianti. Il 26 gennaio del 1554 il "Marignano" apparecchiò l'assedio, preceduto dalle glorie conquistate soprattutto *dopo* la sua avventura come dominatore del lago di Como. Cioè grazie a quell'*allure* di genio della guerra di assedio, di artiglieria e fortificazione che aveva esercitato dal 1532 in avanti. Chiamato qua e là in Europa dagli Asburgo per cause che oggi (col senno di poi) definiremmo "di conservazione politica": contro i protestanti tedeschi, contro la nascente repubblica delle Province Unite attuale Olanda, contro i turchi ottomani alleati, o almeno prezzolati, dai Valois.

Il 17 aprile del 1555 il Medici e l'esercito tedesco-fiorentino-spagnolo avevano completato la conquista, girando una pagina storica ben più ampia di molte ambizioni personali in gioco nel limitato angolo visivo di quel presente. Era stata

annichilita l'ultima esperienza statuale italiana (Venezia a parte) che in una posizione geopolitica centrale ostentasse una qualche forma di regime repubblicano e popolare, per quanto la limpidezza di quest'ultimo non vada eccessivamente esaltata e si sostanzia di quella complessità turbolenta che sempre hanno le nostre vicende municipali (6). Rientrava nell'area di ortodossia romano-controriformata la città dei protestanti, o almeno dei pensatori tardo rinascimentali nostrani che più si erano spinti sulla strada di un ripensamento *teologico*, non solo *moralistico*, della Chiesa e del pontefice (7). Non c'era più nemmeno la "Congrega de' Rozzi", dei teatranti artigiani senesi, a prendere in giro i soldati spagnoli per la loro boria e il loro linguaggio enfatico, simile a un dialetto italiano elevato all'ennesima potenza (8).

Gli eventi di "pacificazione" nazionale caduta Siena e la sua repubblica possono prendere largo piede. Nel 1555 Carlo V abdica. Lo stesso anno è istituito il primo ghetto ebraico a Roma, sotto papa Paolo IV; nel 1568 esce la redazione definitiva delle *Vite de' più eccellenti pittori, scultori e architetti italiani* di Giorgio Vasari, tradizionalmente considerato il "canto del cigno" della civiltà rinascimentale che trapassa in quella barocca e consegna ai ricordi quanto prima avvenuto. Nel 1577 Torquato Tasso, rimasto solo a cantare di guerre, dame ed amori nel momento in cui persino un Carlo Bascapè, collaboratore del futuro San Carlo Borromeo, scrive poesie giovanili *Contra i cristiani che poetano come gentili*, presume di essere pazzo o quantomeno apostata. E si presenta spontaneamente all'Inquisizione di Bologna.

"Il più implacabile dei generali di Carlo Quinto, il marchese di Marignano, tenne la campagna militare". Queste parole sono state scritte nel 1890 da Paul Bourget, uno scrittore francese, oggi noto a non molti, che in quello scorcio di piena età umbertina andava alla scoperta del nostro Paese un po' col treno, sfruttando le già abbondanti strade ferrate dello Stato unificato da trent'anni, un po' col sistema senza tempo del cocchio a cavalli. Paul Bourget (1852-1935) in quell'autunno in cui a Parigi avevano quasi completato la costruzione della Tour Eiffel, si trovava in Italia come novello sposo. Di pochi mesi prima infatti il matrimonio con la più giovane Julie David, detta Minnie, coronato dal ritorno per ambedue nella terra tricolore - nel 1890 possiamo proprio dirlo - attraverso rotte però che lo stesso protagonista definisce *démodés* (9). Il Bourget farà confluire le impressioni di quel *tour* nel fortunato volume *Sensations d'Italie*, edito l'anno successivo, decide infatti di saltare tutto il nord dove era già stato, di non passare per Roma concentrando l'attenzione su sei sole regioni: Toscana, Umbria, Marche, Puglia, Basilicata e Calabria. Le meno accessibili, le meno note. Dunque, il 26 ottobre 1890 arriva a Siena, di notte, provenendo da Volterra. E' qui che due "fantasmi" gli appaiono in una dimensione quasi shakespeariana (e infatti poche pagine prima definisce il viaggio Volterra-Siena "landa degna di *Re Lear*") presso quelle torri medievali protese alla luna. Uno è Gian Giacomo Medici, il "Marignano"; l'altro l'alter ego in campo avverso, Blaise de Monluc (citato però come "Montluc" nelle pagine delle *Sensations*).

Grandissimo descrittore di atmosfera, credente cristiano ma di una religiosità fissa, interrogativa e immaginativa, tutta dentro la persona e poco fuori, il Bourget si muove a suo agio nei paesaggi intemporalmente ed esoterici della provincia italiana profonda: "questa terra dove la vita antica dorme sotto la vita presente, e sotto questa vita antica una più antica ancora, e ancora un'altra" (10). Probabilmente le lande di provincia gli offrono quella simulazione di eternità, quell'ambiente di liturgismo ancestrale che fa da sfondo perfetto a un senso religioso fatto molto di estasi e poco di azioni: siamo, del resto, nel periodo in cui anche in musica si cercava la stessa cosa, con un cromatismo avvitato su se stesso da Wagner in poi. Così in questo ambiente possono ben starci anche i "fantasmi" ed eccoli aggirarsi presso le porte senesi. Non dice molto, Bourget, su di loro. Per il Medici è una pennellata rapida come un fulmine, che lo inchioda al ruolo di antagonista. Quasi un demone evocato dal gorgo delle guerre infinite nella nostra memoria collettiva: *le plus implacable des généraux de Charles-Quint, le marquis de Marignan, tint la campagne* (11). Più lunga la parentesi dedicata al francese, al Monluc o Montluc che dir si voglia, con diverse annotazioni su quel "peu de sang français" che "coula pour la défense de Sienne" (12).

A dispetto dei 38 anni, età allora matura ma non troppo, l'autore delle *Sensations* fa sfoggio di una massiccia erudizione in ogni campo in questi fogli di viaggio italiani: dalla storia dell'arte, suo terreno prediletto, alla storia in senso lato. Ecco allora tracciare, cavandoli fuori a memoria, alcuni cenni alla biografia del Monluc, in realtà Blaise de Lasseran-Massencôme (1502-1577), annotando come i due grandi nemici in Toscana si avvicinarono infine in una cosa: la repressione del protestantesimo, eseguita in campi diversi ma con medesimo fine. Il Marignano sbaragliando la Lega di Smalcalda attorno al 1545, il Monluc assediando gli ugonotti di Mont-de-Marsan negli anni Settanta, poco prima di essere nominato da Enrico III maresciallo di Francia. Contrapposti in vita dalla diversa concezione militare - il Medici per la guerra di movimento e le artiglierie; il Monluc per la cavalleria e la guerra d'assalto -, votati sin da giovani all'obbedienza totale di una casata reale, i due condottieri ci appaiono vicini nell'essere figli del Cinquecento, il secolo della spregiudicatezza e delle utopie nutrite di violenza.

NOTE

(1): Cfr. in Cesare Amelli, *Il castello di Melegnano*, Melegnano Fabbiani, 1977; Cesare Amelli, *I tempi e le potenze*, Melegnano Viganò, 1990; Aa.Vv., *Il castello mediceo*, Città di Melegnano, 2006.

(2): Il confronto andrebbe stabilito iniziando da *L'assalto del Marignano a porta Camollia*, una delle più note raffigurazioni dell'assedio senese, ambientata in una scena quantomai tetra, che ricorda un temporale violento o forse un'eclisse di sole concomitante con l'impresa. Dalle impressioni del Vasari relative alla campagna di Cosimo I in Siena derivano successive rivisitazioni iconografiche,

spesso anonime, che concordano tuttavia su alcuni dettagli urbanistici della città.

(3): Epistola di Gustavo III spedita dalla reggia di Caserta il 3 marzo 1784 all'indirizzo della corrispondente Marie Charlotte Hippolyte de Campet, contessa di Boufflers (1725/1800). In *Gustave III par ses lettres*, a cura di Gunnar Von Proschwitz, Norstedts, Stoccolma-Jean Touzot, Parigi, 1986, pag. 257. Il novello "re fannullone", come gli antichi Merovingi che avevano affidato tutto ai *majores domus*, è Ferdinando IV di Borbone (1751-1825), dal 1816 Ferdinando I delle Due Sicilie. Salito al trono nel 1756, il "re lazzarone" vi rimase ben 66 anni attraversando l'epoca rivoluzionaria (con il noto episodio della repressione della Repubblica partenopea) e il primo decennio di Restaurazione post napoleonica.

(4): Chi volesse addentrarsi nei particolari tattico-strategici e militari della campagna del Marignano in Siena può documentarsi, per i testi coevi ai fatti, sui *Commentari* di Blaise de Monluc, ristampati in tempi non remotissimi (1976) proprio nella città toscana. Per le opere contemporanee: Vitantonio Palmisano, *Gian Giacomo Medici marchese di Marignano*, Melegnano Gemini Grafica, 2006; Roberto Gariboldi, *Il marchese avventuriero*, Milano Edlin, 2007.

(5): Cfr. R. Gariboldi, cit., pag. 188-segg. Per il costo dell'impresa di Siena 1555, si consideri che la prima bancarotta spagnola, l'insolvenza del debito pubblico da parte di Carlo V al momento dell'abdicazione, è del 1557, due anni dopo. La seconda del 1575, sotto Filippo II.

(6): A titolo di esempio di tale litigiosità politica si citi una delle cose più popolari e note della città toscana: il Palio, la corsa coi cavalli del giorno dell'Assunta in pieno agosto. L'attuale Palio è disputato da 17 contrade; queste ultime però risultano dalla "semplificazione" delle 57 che si sfidavano in gara durante l'epoca tardo medievale. Cinquantasette rioni diversi per una città che si suppone oscillasse fra i 15 e i 25mila abitanti. Nell'aprile 1555, al termine dell'assedio mediceo, i senesi, rafforzati dai fuoriusciti antimedicci fiorentini e dai francesi di Monluc, erano trentamila.

(7): Senese era Bernardino Ochino (1487-1564), una sorta di Giordano Bruno *ante litteram*, meno radicale, alla ricerca di una posizione teologica compatibile con le religioni positive e rivelate, comunque vicino agli ambienti protestanti e al razionalismo religioso degli antitrinitari; questi ultimi a loro volta molto devono all'elaborazione speculativa ed errabonda dei senesi Lelio (1525-1562) e Fausto Sozzini o Socini, fondatori di quello che diventerà un indirizzo di pensiero paradigmatico in tutto il Seicento: il "socinanesimo", ovvero l'applicazione della critica razionale alla religione rivelata.

(8): Cfr. *Storia d'Italia dalla Caduta dell'Impero romano al secolo XVIII*, Torino Einaudi, 1974 e succ., vol. 2, pag. 1332.

(9): Paul Bourget, *Sensations d'Italie*, Parigi Lemerre, 1891, p. 2.

(10): Paul Bourget, cit., p. 19.

(11): Ibid., p. 35.

(12): Ibid., p. 36.



Castello Mediceo di Melegnano - Particolare del camino nella cosiddetta "Sala di Siena" (foto di Adriano Carafòli del 1988, g.c.).

I danneggiamenti all'altorilievo, visibili nell'immagine, per tradizione sono attribuiti allo stanziamento di truppe francesi in Melegnano dopo il combattimento dell'8 giugno 1859.



"La presa di Siena", di Anastagio Fontebuoni (inizio del secolo XVII), Firenze, Casino Mediceo



Giugliacomo Medici detto "il Medeghino"
(Musei Civici di Lecco)



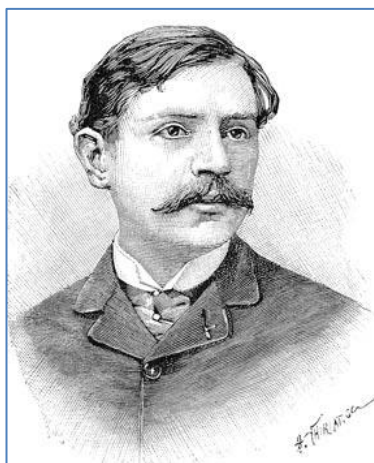
San Paolo conforta i Senesi durante l'assedio, 1555
(Pala di G. Di Giovanni, Museo delle Biccherne, Siena)



Blaise de Monluc (incisione d'epoca)



Piero Strozzi (Palazzo Vecchio, Firenze)



Ritratto di Paul Bourget



Moneta di Cosimo I con veduta di Siena (1557)

NINO DOLCINI

EL PADELÌN DE LA VIRÒSIA OVVERO COSÌ PARLÒ MIA NONNA CAROLINA

La *Viròsia*, quella del famoso *padelìn*, io l'ho conosciuta davvero. Era una lindissima donnina, non so più se nubile o vedova, che viveva sola in una stanzetta al secondo e ultimo piano d'un caseggiato popolare sito nel centro di Melegnano e noto come *el Giardinòn*. Lo chiamavano così forse perché circondato dagli orti familiari (*giardin*) amorevolmente coltivati dagli inquilini. Il nome di battesimo della *Viròsia* era in realtà Eurosia, in segno di devozione verso la semileggendaria giovane martire compatrona della nostra prepositurale di San Giovanni Battista. La *Viròsia* era conosciuta anche per la sua proverbiale frugalità, al punto che si favoleggiava cucinasse i suoi magri pasti utilizzando pentolame di minuscole dimensioni, onde il detto *el padelìn de la Viròsia* per indicare porzioni... da fame.

Questa donnina, perennemente vestita con ottocenteschi lunghi grembiati, me la ricordo affacciata alla finestra del suo monolocale, perché lì sotto, al piano terra del *Giardinòn*, abitava la mia nonna materna Carolina Cremonesi, che da bambino andavo a trovare quasi ogni giorno. E naturalmente mi ricordo bene anche di tanti inquilini di quel rustico e vivace alveare umano, ormai demolito da anni; ma, di loro, altri hanno già abbondantemente parlato.

La nonna Carolina, al contrario della *Viròsia*, era un bel donnone taglia XL, con tendenza al raddoppio della X, e di conseguenza non usava *padelìn* di sorta. Classe 1882, dopo avere adempiuto l'obbligo scolastico della legge Coppino, frequentata cioè la seconda elementare, era andata a lavorare nella filanda che sorgeva nell'area ove sino a tempi relativamente recenti è stata in attività la Broggi Izar. In filanda la giovanissima Carolina aveva conosciuto l'operaio Antonio Ramoni, classe 1875, e nell'anno 1900 si erano sposati. Dal matrimonio nacquero quattro femmine (una era mia madre Antonia) e un maschio ultimogenito. Nonna Carolina e nonno Antonio vissero insieme al *Giardinòn* sino al 1954, quando lui venne a mancare diventando da allora per lei *chel por om là*. L'aggettivo *por* (poverino) era del resto usato ogni volta che *tiréven a vùlter*, ossia nominavano un defunto, parente o no che fosse. La nonna rimase ben poco da sola al *Giardinòn*, perché fu presto ospitata dalle figlie e a partire dal 1956 mia mamma la prese stabilmente con noi sino al 1967, quando la nonna morì alla bella età di ottantacinque anni. Ormai fattomi adulto, stavo ad ascoltare per ore i suoi discorsi, tutti rigorosamente nel più genuino dialetto *meregnanìn spetasàd*. Da allora tanto tempo è trascorso, ma certe espressioni di mia nonna le ricordo perfettamente, perché si sono ormai nella mia mente consolidate e levigate come piccole perle linguistiche, alle quali trovo giusto rendere omaggio proponendone alcune in questo piccolo lavoro. Dico subito che non si tratta dell'ennesimo studio teorico sui dialetti: riporterò infatti soltanto ciò che ricordo con sicurezza, senza colmare gli inevitabili vuoti di memoria con altre espressioni *meregnanine* non appartenenti al gergo di nonna Carolina.

Come per tanti della sua generazione, le pratiche religiose rivestivano in lei una importanza fondamentale nei ritmi di vita. C'era al primo posto ovviamente la messa domenicale, che per nonna Carolina significava, almeno fino a quando fu in grado di farlo, recarsi alla *messa prima*, che *la vegnéva fóra* alle sei del mattino, estate e inverno. Invece *chel por om là* assisteva, con *la müda* (abito) *de la festa*, a quella in canto delle dieci (*messa grandà*). E ogni sera, dopo cena, Carolina e Antonio recitavano insieme il santo rosario, che allora si diceva in latino, litanie lauretane comprese, sopperendo con la fede ai limiti didattici... della legge Coppino. Mia nonna non era infatti un tipo da arrendersi davanti alle asperità fonetiche della lingua ufficiale di Santa Romana Chiesa. Un paio di esempi possono darci l'idea. All'inizio delle litanie c'è l'invocazione trinitaria, comprendente un *Fili Redemptor mundi Deus*: un po' come San Giovanni Battista, lei spianava le vie del Signore, che certo di lassù avrà sorriso di paterna indulgenza, con un assai più pronunciabile *Firedènter mundi Deus*. E il rosario, dopo una ventina di *Rechemetèrna* a suffragio di uno stuolo di *pori* parenti e conoscenti defunti, si concludeva con la recita (a memoria!) del *De profundis*, contenente quell'arduo *Et Ipse redimet Israël ab omnibus iniquitatibus eius*, versetto che veniva drasticamente semplificato in un eufonico *metisere metisere abòni mutàti musèus*.

La gente del popolo si prendeva però una sorta di rivincita sul *latinorum* dei preti in occasione delle feste patronali di quartiere quando, durante la *nuèna* (novena di preparazione) e nella *funsion*, cioè la processione con il simulacro di turno: San Rocco o le "Madonne" del Carmine, dei Servi e del Rosario, si intonavano canti devozionali in un bell'italiano metrico, ritmico e dalla caratteristica patina ottocentesca evocante l'Opera dei Congressi.

Alle feste patronali era immancabilmente associata *la turta*. E qui bisogna socchiudere l'uscio di quel cucinone al *Giardinòn*; dico socchiudere perché la nonna, indaffarata (*imperselàda*) a impastare farina, uova, burro e zucchero, teneva alla larga noi nipotini che eravamo sempre pronti - come si dice - a intingere le dita nella marmellata. Talvolta ci accontentava facendoci assaggiare una pallina di dolcissima... pasta cruda, in attesa della fragrante pastafrolla dell'indomani, cotta non in casa, ove non c'erano forni adatti alle generose dimensioni del festivo dolce, ma presso *el prestinè*, davanti al cui *furna* vedevi una fila di massaie, che consegnavano alla cottura le teglie contenenti le torte, il tutto avvolto in ampi tovaglioli, annodati come il fagottino con cui le cicogne portano i bambini nel becco. Altra suprema specialità della nonna erano i *carsensìn* (frittelle) offerti in due versioni: dolci con fettine di mela a Carnevale, salati ogni

volta che capitava di dover riutilizzare (*mi a trù via nient*, lei diceva sempre) gli avanzi di minestrone o di risotto, quello *giald*, indiscutibile protagonista dei pranzi (*disnà*) domenicali. A proposito di risotti, non posso dimenticare quelli con *lumber* (lombo) e *salsissa*, oppure con cotiche e fagioli, o pomodori e basilico, porri e spinaci e molte altre gustose varianti, soprattutto se si considera che parecchi ortaggi provenivano dall'*urtàia*, un vasto orto che i miei nonni coltivarono per anni, con una sorta di contratto a mezzadria in cima a quella balza oggi adibita a parcheggio nel contesto dell'urbanizzazione ex-Broggi Izar.

La buona cucina casalinga non può non richiamare i colori e questi la nonna li associava spesso all'aspetto della gente, si trattasse delle condizioni di salute oppure dello stato d'animo. Se uno arrossiva di vergogna o di rabbia, eccolo lì *russ 'me un pulòn*, cioè come i bargigli del tacchino maschio quando va in amore a primavera, oppure diventato *russ invernighént* (il rosso fuoco della fucina); la brutta *ciera* o anche un improvviso spavento ti rendevano *bianch 'me 'na pata lavada* (cencio passato energicamente nel bucato), mentre il freddo intenso, oltre a farti *barbelà* (tremare) poteva renderti il viso *verd 'me l'üga* (acerba). La carnagione scura ti faceva apparire *négher 'me un scurbàtt* (corvo), ovviamente se quel “colorito” non dipendeva dalla scarsa domestichezza con l'acqua e il sapone, nel qual caso *te sévet* (*sévet* con la vi e non con la erre!) *vunc 'me un Pilàt*, con chiara allusione al celeberrimo lavarsi le mani del governatore romano durante il processo a Gesù.

Dai colori passiamo alla descrizione delle persone in movimento, un lessico che nonna Carolina applicava soprattutto alle donne: preceduto dall'immancabile *fiòla* per richiamare l'attenzione dell'interlocutore ecco un: *fiòla, la va che la s'inversa* oppure *fiòla, la rüva* (arriva) *de gran viaménsa* o anche *la par la viamàta*, cioè una che va di qua e di là di gran fretta senza una meta precisa. Agli uomini erano invece per lo più riservati i giudizi comportamentali, non senza una istintiva punta di profemminismo. Si andava dal *ciapa e tra' là*, per dirti che il tale era come una banderuola, a un *pregnante lardòn* (suino da ingrasso) indirizzato ai giovani pigri e fannulloni (i felliniani *vitelloni*), sino ai più concisi *sévi* (con le esse dure, anzi durissime) e *fatòn* a bollare i tipi insipienti. Bontà sua, qualcuno se la cavava con la definizione di *rè di òmen*, perché marito fedele e laborioso, sempre che il sabato sera non rientrasse a casa brillo (*el dunda*, ondeggia), *in gaina* (ubriaco) o peggio ancora *ciuch strasid* ossia completamente fatto di vino, che quasi, *à spùngel*, sarebbe zampillato al posto del sangue. Sempre a proposito dei maschi, la nonna soleva raccontarmi che una volta una sua amica andò a sfogarsi con lei perché il marito, un gran bell'uomo, non faceva troppo giudizio. Lei ascoltò con attenzione ed emise una “sentenza” che mi sono sempre portato dentro i miei ricordi: *fiòla, te paciàd la carna, adè te rüsignet i oss*. Credo non serva traduzione.

Verso i bambini piccoli, lattanti, nonna Carolina usava espressioni tenerissime e allo stesso tempo assai concrete, direi palpabili fisicamente. Se un bimbo metteva su le sue brave burrose ciambelline, ecco il complimento: *a l'é grass 'me un fràa* o anche *grass impanelàd*; smorfiette e sorrisini le facevano esclamare: *varda 'me l'é véeg*, più “maturo” cioè rispetto ai pochissimi mesi di età.

Non sempre però la vita filava così liscia e quasi faceta. Molte malattie, oggi debellate o comunque guaribili in poco tempo, allora potevano condurti facilmente alla morte e il trapasso - anche quello *de chel por om là* - avveniva nel letto di casa tra acute sofferenze. La morte era ben visibile e si intrecciava in modo inestricabile alla quotidianità dell'esistenza. Quando si avvicinava la fine, i parenti del moribondo correvano in chiesa a far suonare le campane per segnalare *l'agunìa*; quante volte a quei rintocchi nonna Carolina, recitava un meritorio *Rechemetèrna*, subito interessandosi *chi l'era e quand el / la porten sü*. Saputo di chi si trattava, lei, che conosceva mezza Melegnano, cominciava a *tirà a vultèr la parentèla, in due el steva, se l'é chel faséva, la sculmègna* (il soprannome) e un sacco di altri ricordi. Ciò avveniva più di frequente negli ultimi anni della sua vita, quando le foglie del suo mondo ricadevano sempre più fitte nel grembo della madre terra. La nonna non usciva più di casa e le sue giornate le trascorreva in poltrona a leggere, a pregare e a raccontarci *de chi temp là*. Se oggi so chi erano *el Gervasin* o i *Buiènti*, e dove si trovano *el Casarin* o i *Ca' nòv*, lo devo a quei lunghi suoi monologhi (*mama, a l'é semper quèla*, sbuffava talvolta mia madre), monologhi che ascoltavo dopo una giornata di lavoro, seduto di fronte alla nonna. Non sempre si trattava della *rava* e *la fava* riguardanti le tristi necrologie del giorno, ma talora ne venivano fuori certe simpatiche storielle di vita. Premesso che *relata refero*, provo a ricostruirne un paio. In stagione, la nonna Carolina aveva fatto pure la mondina: era molto diligente e abile, tanto che a un certo punto diventò una specie di caposquadra. Un giorno si sparse la voce che Mussolini in persona doveva intervenire a non so più quale “festa del riso” nella nostra zona, trattenendosi a ballare sull'aia con mondine e contadinelle. Mia nonna era rimasta letteralmente terrorizzata dall'idea di essere costretta, lei mondariso caposquadra, a ballare col duce. Si preoccupava non tanto a causa del proprio istintivo antifascismo (lei era contro *el crapapelàda* perché da quella parte stavano tanti *fitàut*), ma soprattutto perché non sapeva ballare, e inoltre il ballo era indiziato di peccato nella sua cattolica educazione. A questo punto nonna Carolina non trovò di meglio che *fà una nuèna a la Madonna de Carevàas*, invocata dalla gente dei campi come propiziatrice della pioggia perché durante la sua apparizione si era scatenato un violento liberatorio temporale. La preghiera fu esaudita e infatti, nel pomeriggio della supposta mussoliniana esibizione, la veniva giù a secchi, come quando Renzo uscì da Milano dopo avere ritrovato la sua Lucia.

L'altra storiella appartiene sempre al periodo della monda. Erano le prime luci dell'alba e la nonna con le sue compagne trottavano su un sentiero d'argine per raggiungere la risaia. A un certo punto si videro venire incontro alcuni individui sospetti con dei sacchi sulle spalle. Fattasi coraggio, nonna Carolina domandò: *sì lader? Sì, sèm lader...ma citu*, fu

la perentoria risposta. E silenzio tennero quelle donne, forse in nome di una spontanea solidarietà tra poveri; diceva infatti la nonna che quei sacchi sembravano contenere *lòv de mèlgòn*, cioè pannocchie di mais, per farci polenta o mangime dei polli.

La nonna morì alla fine del novembre 1967; il 5 dicembre nacque Paolo, il mio primogenito. Non erano ancora diffuse le diagnostiche per conoscere in anticipo il sesso del nascituro, ma lei l'aveva indovinato qualche settimana prima: *a l'é un mas'c*. Come saperlo? Semplice: *el se capìss de la furma de la pansa* della gestante. Anche quella volta nonna Carolina parlò avendo ragione.

Nota: Per la traslitterazione del dialetto melegnanese non esistono ad oggi regole codificate come per il milanese e altre parlate dell'area linguistica lombarda. Si è qui scelto di seguire le indicazioni di don Cesare Amelli, che raccolse e pubblicò parecchio materiale a tale proposito. Sono stati anche abbondantemente indicati gli accenti tonici, così che la lettura secondo la fonetica italiana possa avvicinarsi il più possibile alla pronuncia dei dialettografi.



Da sinistra a destra: Carolina Cremonesi e Antonio Ramoni a Melegnano nel 1950, in occasione delle loro nozze d'oro. "Nonna Carolina" davanti a una finestra del *Giardinòn*, il caseggiato in cui abitò per molti anni (foto del 1960 circa). Le rigogliose verze dell'*urtàia* coltivate da Carolina: il bambino è l'autore del presente articolo (foto del 1940 circa).



Cartolina illustrata di fine Ottocento, con lo Stabilimento tessile di Melegnano, già Maggioni, Trombini & C. - Carolina Cremonesi vi entrò a lavorare attorno al 1890.

LUCA ILGRANDE

ORO E CIELO: IL SOFFITTO DELLA CHIESA DI SANTA BARBARA A METANOPOLI

La chiesa di Santa Barbara, a Metanopoli, costituisce un raro e interessante esempio di mecenatismo nel panorama artistico e architettonico degli anni Cinquanta del Novecento. La costruzione, iniziata nel 1954 e solennemente inaugurata solo un anno dopo, nel 1955, venne fortemente voluta e finanziata da Enrico Mattei⁽¹⁾ che, accanto alla presidenza dell'ENI, azienda petrolifera da lui fondata nel 1953, fu alla guida in quegli anni (precisamente dal 1954 al 1962) del Comitato per le Nuove Chiese della Diocesi di Milano. L'edificazione di Santa Barbara si inserisce nel vivace dibattito sull'edificazione e la decorazione di nuovi edifici di culto che trovava il proprio tenace e appassionato animatore nella figura dell'arcivescovo Giovanni Battista Montini, futuro papa Paolo VI⁽²⁾, schierato in prima linea per indirizzare, alla vigilia del Concilio Vaticano II, il linguaggio ancora acerbo e sperimentale della moderna arte sacra [Fig.1]. A tale fine Montini si impegnò più di ogni altro nell'elaborazione di una vera e propria "teologia della bellezza", arrivando a teorizzare una corrispondenza più piena e ragionata tra l'arte sacra e le nuove esigenze della società contemporanea animata da una crescita vertiginosa, attraversata da fremiti di cambiamento e da nuove ideologie, in cui i cristiani avvertivano come stanco, talvolta addirittura anacronistico, il vetusto linguaggio con cui Santa Romana Chiesa si rivolgeva loro.

Senza arrivare a elaborare una dottrina compiuta, Montini identificò quindi nell'essenzialità e nell'intima spiritualità, cioè nella capacità di esprimere l'ineffabile attraverso il bello, alcuni degli attributi di cui la moderna arte sacra doveva farsi portatrice, profondamente convinto che le opere del passato, per quanto eccelse e insuperabili, non potessero più essere sufficienti a veicolare il messaggio della Chiesa, né a nulla servisse la loro imitazione. Unica via percorribile era dunque la creazione di opere nuove e altre che assecondassero ed esprimessero efficacemente lo spirito cristiano del nuovo tempo. Non si tratta tuttavia di una cesura netta con le espressioni artistiche del passato: la nuova arte avrebbe dovuto anzi incorporare e manifestare, nelle intenzioni del prelado, la permanenza del senso religioso nella storia della Cristianità, di cui la contemporaneità era "figlia" e cronologicamente la tappa più avanzata.

Nel corso del suo mandato alla guida del Comitato per le Nuove Chiese, Enrico Mattei diede sicuramente corpo fisico e consistenza materiale alle teorie montiniane edificando, nell'intento di inseguire la rapidissima crescita urbanistica della città di Milano e della sua diocesi, numerosi edifici di culto, occupandosi inoltre di questioni direttamente connesse alla committenza e alla realizzazione di opere d'arte sacra, selezionando artisti e architetti, vagliando progetti e analizzando disegni e studi per le chiese erigende e per le opere che avrebbero dovuto adornarle.

I nuovi quartieri sorti più o meno razionalmente intorno a Milano, densamente popolati dalla classe operaia e successivamente rimpolpati dalle ondate migratorie provenienti dal sud Italia, rischiavano di trasformarsi in "deserti", dove, in assenza di una chiesa, nessuno poteva occuparsi delle esigenze spirituali e assistenziali degli abitanti. La volontà di erigere nuovi edifici di culto in queste aree cittadine fu segnata quindi e soprattutto, oltre che dalle alte elucubrazioni filosofiche sull'arte sacra contemporanea, dal devoto fervore pastorale di Montini che indicò in queste periferie degradate i luoghi dove compiere una nuova missione di evangelizzazione. Con grande lungimiranza e apertura verso la modernità l'arcivescovo affidò quindi ai maggiori architetti dell'epoca, tra cui Ponti, Lancia, Figini e Pollini, Muzio, Gardella e altri, la realizzazione dei nuovi edifici di culto.

La chiesa di Santa Barbara racchiude in sé tutte queste valenze coniugando la modernità con la sacralità delle antiche cattedrali. Nel proprio discorso per l'inaugurazione del tempio, avvenuta il 3 dicembre 1955 alla presenza di «sua eccellenza l'arcivescovo di Milano», Enrico Mattei dimostra piena aderenza agli scopi pastorali e alle idee di Giovanni Battista Montini, sintetizzandole con acuta efficacia: "due caratteristiche essenziali vorrei soprattutto mettere in evidenza oggi, a San Donato, e cioè la chiesa parrocchiale e i laboratori scientifici. Fra le prime necessità che ci siamo preoccupati di soddisfare, vi è la parrocchia: cioè la chiesa con i relativi servizi religiosi regolari. Troppo si è trascurato negli ultimi decenni di far marciare pari passo con lo sviluppo di quartieri nuovi e con la dotazione dei servizi sanitari e civili anche l'assistenza religiosa, che dovrebbe venire prima di ogni altra in un Paese cattolico come l'Italia, che intende rimanere fedele alle sue gloriose istituzioni e ancorata alla fede avita. Molto spesso, purtroppo, si vede inevitabilmente accompagnato allo squallore tecnico di certe propaggini estreme delle grandi città lo squallore morale causato dalla insufficiente o addirittura inesistente assistenza religiosa. Le gravi conseguenze che ciò ha determinato nell'educazione e nel costume e il terreno propizio creato all'attecchimento di dottrine atee e sovvertitrici stanno diventando palesi e sempre più preoccupanti, e con fatica si cerca di colmare le lacune che così improvvidamente si sono lasciate formare".⁽³⁾

A differenza di altri quartieri periferici, Metanopoli conobbe uno sviluppo sano e razionale, accuratamente programmato e monitorato dagli architetti chiamati da Mattei. Non dovendo pertanto fronteggiare un'emergenza immediata data dall'assenza totale di una nuda struttura in cui poter pregare, da inserire magari alla bene e meglio in uno

spazio urbano sregolato, l'edificazione della chiesa poteva diventare a San Donato l'occasione per approfondire e concretizzare le posizioni montiniane nel dibattito sull'arte sacra, invitando diversi artisti della contemporaneità a cimentarsi con il tema religioso sulle premesse teoriche fornite da Montini e supportate dal committente Mattei. I lavori furono affidati all'architetto Mario Bacciocchi⁽⁴⁾ che, sotto la guida attenta di Mattei, ne curò ogni dettaglio, ispirandosi agli impianti urbani di epoca comunale che vedevano la chiesa principale preceduta da un ampio spazio in cui si svolgevano le adunate cittadine e i grandi eventi della vita sociale e spirituale. Santa Barbara, caratterizzata da un impianto a croce commissa, sorge quindi in una vasta area di 15.000 metri quadrati, ritagliata nel tessuto viario di Metanopoli.

Varcata la soglia del portale bronzeo realizzato dai fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro, lo sguardo è immediatamente libero di spaziare nella vasta aula, magnificamente illuminata dall'ampio lucernario che copre interamente l'area del presbiterio. Il monumentale soffitto, sviluppato sulla vasta superficie che collega la predetta area presbiteriale alla controfacciata, per poi prolungarsi a spiovente sopra i due matronei, attrae irresistibilmente l'occhio dello spettatore, preparando l'esplosione di luce che investe dall'alto l'altare maggiore [Fig. 2]. Le poche fonti storico-critiche esistenti relative al soffitto ne assegnano variamente la realizzazione a Pietro e ad Andrea Cascella⁽⁵⁾, terza generazione della famosa famiglia di artisti italiani ed entrambi attivi come pittori, ceramisti e soprattutto scultori [Figg. 3-4]. La pittura costituisce per i due fratelli l'esordio artistico sulla scia degli insegnamenti del nonno Basilio, del padre Tommaso e dello zio Michele, tutti noti e apprezzati pittori. Il forte legame personale e artistico tra Pietro e Andrea li portò a collaborare lungamente nei primi anni della loro carriera dedicandosi in particolare alla decorazione ceramica e alla realizzazione di opere pittoriche. Nel primo dopoguerra i fratelli abbandonarono la pittura sperimentando le potenzialità scultoree della pietra e del travertino applicate all'architettura. Gli imponenti blocchi sbazzati e lavorati dalle mani degli artisti si articolano in poderose masse monumentali di matrice cubista scandite dall'incastro di volumi puri. Questo stile, così riconoscibile e arcaizzante, decreterà la fama internazionale dei due fratelli, specialmente di Pietro, ritenuto uno dei maggiori scultori italiani del secondo Novecento.

Il soffitto della chiesa di Santa Barbara è il frutto, verosimilmente, della collaborazione di entrambi i fratelli Cascella, con una preminenza, stando alle poche fonti disponibili, di Pietro. I pannelli, circa cinquanta, furono eseguiti a Roma, su incarico dell'architetto Mario Bacciocchi, negli anni immediatamente precedenti al 1955⁽⁶⁾. Per la loro realizzazione i due artisti scelsero la tecnica della tempera su carta da spolvero, montando successivamente i fogli dipinti su telai di compensato, ancorati, una volta messi in opera, a porzioni di lamiera metallica ondulata che rivestono l'intera superficie del soffitto. Il loro assemblaggio intende riproporre la tipologia architettonica dei cassettoni, variandone con grande libertà e fantasia compositiva la rigida ripartizione, preferendo di contro una disposizione più ariosa, mobile e fluttuante in cui permane in ogni caso un senso generale di simmetria.

Pietro e Andrea Cascella tentarono, più o meno consapevolmente, di coniugare un linguaggio moderno, in cui è evidente l'eco dell'astrattismo europeo, con un richiamo all'arte antica che trova nel periodo tardoantico e soprattutto altomedievale i riscontri più convincenti. Se qualche spunto tratto dalla pittura murale è sicuramente presente, è dal confronto con la prestigiosa tradizione dell'oreficeria barbarica, in particolare longobarda, che emergono i raffronti più interessanti e sorprendenti. I due artisti si sforzarono quindi di esprimere un'idea di arcaica e diffusa preziosità, che rifiuta di riferirsi a opere singolarmente identificabili, traendo la propria linfa dalla fascinazione per la lucentezza opaca degli ori di Teodolinda e di Agilulfo, dalle spille, dalle fibbie, dalle coperte degli evangelari, dalla sontuosità dei codici miniati e delle icone altomedievali: una preziosità suggerita più che dichiarata, che richiede un'osservazione prolungata e analitica per essere compresa. Proprio nel periodo compreso tra il IV e il VII secolo, dall'impegno pastorale di Sant'Ambrogio alla conversione del popolo longobardo, affondano le radici della tradizione cristiana milanese e lombarda, di cui il soffitto della chiesa di Santa Barbara intende rievocare il messaggio declinandolo nelle forme essenziali dell'arte contemporanea. In questo scambio reciproco tra antichità e contemporaneità, che proietta immediatamente l'opera dei fratelli Cascella in una dimensione di "sospensione" temporale, è possibile leggere in filigrana l'espressione di quella permanenza del senso religioso nella storia della Cristianità di cui si diceva, teorizzata e incoraggiata dall'arcivescovo di Milano Giovanni Battista Montini; una religiosità quindi, per usare le parole di Enrico Mattei, «ancorata alla fede avita».

Il soffitto è costituito da due generi di pannelli: alcuni di carattere iconico, tesi a veicolare un messaggio sacro, con riferimenti diretti, seppur ridotti a essenziali elementi simbolici, all'iconografia religiosa tradizionale; un altro genere, forse il più numeroso, è costituito da pannelli puramente decorativi atti a suggerire allo spettatore un senso di *varietas* generato dalla presenza ossessiva, un vero e proprio *horror vacui* ⁽⁷⁾, di forme geometrizzanti campite con colori vivaci, che invitano l'occhio a soffermarsi sulla moltitudine di dettagli facendo percepire al contempo un gradevole senso di unità, in cui tutte le linee sembrano ricomporsi, come le trame di un tappeto, in una grande composizione unitaria.

Andiamo dunque ad analizzare alcuni pannelli di carattere iconico. Un riquadro situato grossomodo al centro del soffitto raffigura una mano benedicente entro un tondo. Si tratta della rappresentazione dell'antico tema iconografico della *Manus Dei* o più precisamente della *Dextera Dei*, ovvero della mano destra di Dio Padre. Fin dalla comparsa delle prime manifestazioni artistiche compiutamente cristiane si avverte una certa riluttanza da parte degli artisti nel raffigurare la prima persona della Trinità forzandola nelle sembianze di un uomo. Questa usanza si sviluppa a partire

dalle solide basi iconoclaste della religione ebraica, in cui il tema iconografico della mano di Dio era già presente. Nella religione cristiana dunque la raffigurazione della sola mano divina viene gradualmente ad assumere il significato simbolico della presenza di Dio nella storia dell'umanità, un gesto attraverso cui Egli fa sentire la propria presenza e la propria voce, comanda o accetta un sacrificio che gli viene impetrato.

La comparsa in cielo della mano protesa attraverso una coltre di nubi o, come nel soffitto di Santa Barbara, attraverso una mandorla che lascia intravedere allo spettatore il cielo dorato dell'empireo, una sorta di passaggio tra la dimensione umana e quella divina, è espressione pertanto di un Dio imperscrutabile che interviene sulla terra per suggellare l'avvenimento di importanti fatti della storia della salvezza o per salvare i propri figli che ne invocano l'aiuto. Nelle raffigurazioni della vicenda mosaica è la mano di Dio a porgere a Mosè le Tavole della Legge sulla vetta del Sinai. La stessa mano compare fin dal IV secolo, nelle prime raffigurazioni dell'Ascensione di Cristo in cui quest'ultimo sale al cielo quasi attirato dall'"energia gravitazionale" che promana dalla mano del Padre o addirittura incoraggiato dallo stringersi delle due mani, a simboleggiare il ricongiungimento delle due Persone trinitarie. Dio manifesta inoltre la propria presenza in momenti fondamentali quali l'Annunciazione e il Battesimo di Gesù. La mano protesa caratterizza inoltre alcune raffigurazioni dell'Apocalisse a indicare il comando impartito agli angeli con cui Dio dà avvio alla fine di tutte le cose. Il gesto della mano divina, raffigurata in azione, benedicente come in questo caso, o semplicemente aperta viene dunque a configurarsi come un espediente narrativo, assumendo talvolta il ruolo di motore dell'intera scena. Con questo intento la mano è infatti raffigurata in numerose scene di martirio in cui il santo, prostrato dal supplizio, invoca l'intervento di Dio, che con la potenza del proprio braccio ne accoglie l'anima oppure frena o vanifica miracolosamente gli intenti letali degli aguzzini. Questa raffigurazione sopravvive ancora oggi in oriente, nell'antica arte della scrittura delle icone praticata dai monaci di rito ortodosso.

Un esempio tra tutti, che intende riportarci nuovamente nel solco della religiosità milanese, è il più prezioso dei tesori custoditi nella basilica di Sant'Ambrogio: l'altare d'oro realizzato tra l'824 e l'849 dal maestro orafo Volvino. La mano di Dio vi compare in ben due rilievi, eseguiti in argento sbalzato e dorato, posti entrambi sul lato dell'altare rivolto verso il coro, in cui sono narrati alcuni episodi della vita del santo. Significativa in particolare è la scena delle *Esequie di Sant'Ambrogio*, in cui la mano benedicente si protende dall'angolo destro della formella per accogliere l'anima di Ambrogio portata in volo da un angelo. Un altro episodio, intitolato esplicitamente *La mano di Dio richiama in città Ambrogio*, mostra la *Manus Dei*, sfolgorante di luce dorata, richiamare l'attenzione del futuro vescovo di Milano, raffigurato qui nell'atto di fuggire a cavallo dalla città per sottrarsi alla nomina vescovile [Fig. 5].

Un altro scomparto del soffitto di Santa Barbara, posto alla destra del precedente, presenta la figura longilinea di un cane in corsa, interpretabile forse come un levriero, cioè un veltro: un cane da caccia veloce e attento agli ordini del padrone, simbolo di salvezza e di protezione contro gli assalti demoniaci⁽⁸⁾. Il cane, dalla posa arcaizzante delineata da pochi tratti semplificati, parrebbe poter abitare senza fatica i racemi di una pagina miniata carolingia o longobarda o, ancor meglio, lo spazio di un capitello figurato, simile a quelli che adornano le lesene dell'Atrio di Ansperto, antistante l'ingresso della basilica di Sant'Ambrogio. Come la *Manus Dei*, anche il veltro intende rappresentare il tramite attraverso il quale l'intervento di soccorso divino può compiersi nel nostro mondo; non è pertanto un caso, a mio parere, che i due pannelli siano stati collocati in posizione simmetrica l'uno rispetto all'altro, ai lati di una croce greca di cui sembrano essere una sorta di emanazione, posta al centro di questa porzione di soffitto⁽⁹⁾.

Nel pannello immediatamente alla sinistra della *Manus Dei*, i fratelli Cascella scelsero invece di raffigurare gli strumenti della Passione, rievocando uno stile arcaizzante con linee essenziali che delimitano figure geometriche piane dipinte con campiture piatte. Vi si riconoscono infatti, ai lati di una croce patente dai colori terrei e rugginosi, la lancia-freccia, la spugna dell'aceto, la scura colonna della flagellazione, il calice in cui fu raccolto il sangue di Cristo e il pane, riferimenti diretti all'Eucaristia, e i tre chiodi della crocifissione, posti al centro della croce stessa e sormontati da una figura quadrangolare allusiva forse ai dadi con cui i centurioni si giocarono a sorte le vesti di Gesù. I segni ondulati visibili sulla stessa croce potrebbero indicare invece i serti di rovi della corona di spine.

Un pannello oblungo, a cui fa da contrappunto un ampio scomparto decorativo nel lato più vicino al presbiterio di questa porzione di soffitto, ripropone il tema degli strumenti della Passione: oltre ai simboli già descritti appena sopra, come la lancia, la spugna, i dadi e la colonna, fanno la loro comparsa anche il calice del fiele e la brocca con cui Ponzio Pilato lavò le sue mani. Dopo aver raffigurato il Padre e il Figlio, anche la bianca colomba dello Spirito Santo, in volo verso l'altare, trova posto in un pannello poco distante dai precedenti. Inserita in una mandorla, presenta sul corpo e sulle ali spiegate tre cerchi, interpretabili come gemme, allusivi alle tre Persone della Trinità⁽¹⁰⁾.

Proseguendo l'osservazione del soffitto, eleviamo ora lo sguardo sopra il presbiterio. Un'imponente croce greca è circondata da quattro pannelli trapezoidali, anch'essi di grandi dimensioni, raffiguranti il *Tetramorfo*, ovvero i simboli degli evangelisti. La decorazione dei bracci della croce⁽¹¹⁾, animata da un ritmo serratissimo di elementi geometrici, ricorda molto da vicino la corona votiva della regina Teodolinda, prestigiosa opera di oreficeria databile tra la fine del VI e l'inizio del VII secolo, attualmente custodita nel Museo del Tesoro del duomo di Monza [Fig. 6]. Sulla spessa lamina d'oro di cui è composto il manufatto, sono magnificamente incastonati cinque giri di gemme e madreperle, accuratamente tagliate in forme circolari e romboidali alternate. La corona di Teodolinda è l'unica superstite di un tesoro costituito da quattro preziose corone votive, offerte alla cattedrale dalla regina longobarda, secondo una

tradizione testimoniata anche dalla lunetta del portale maggiore del duomo di Monza⁽¹²⁾. Le corone votive, appese sopra gli altari della chiesa quale testimonianza di regale munificenza, erano corredate da quattro croci ingemmate sospese per mezzo di catenelle al centro del circolo aureo. Non è un caso, a mio parere, che i fratelli Cascella abbiano scelto di unire le due tipologie della croce e della corona votiva per decorare la porzione di soffitto immediatamente al di sopra dell'altare maggiore di Santa Barbara. Il riferimento al Tesoro del duomo di Monza intende evocare nuovamente il raffinato gusto per l'arte sacra che fu del popolo longobardo: sensibilità per il bello che ha permeato l'intera storia della Chiesa ambrosiana.

Come già detto precedentemente, la grande croce è circondata da quattro ampi pannelli trapezoidali raffiguranti i simboli degli evangelisti. Le quattro imponenti figure si stagliano su un fondo azzurro, quasi a voler rappresentare porzioni di cielo "ancorate" al soffitto. Lo stile primitivista e arcaizzante scelto da Pietro e Andrea Cascella, che rifiuta qualunque genere di ricorso alla tecnica dello scorcio e della visione dal sotto all'insù, privilegiando di contro una semplificata bidimensionalità, intende nuovamente riferirsi alla sfarzosa religiosità che promana dagli ori altomedievali. I contorni delle figure, tracciati con bianco e ocre (allusivi al colore dell'oro), accolgono al loro interno campiture ampie e piatte giocate in prevalenza sull'alternanza di tonalità dorate e rosso-brune in cui emergono a tratti brevi pennellate di altri colori. I pannelli riproducono forse in pittura la tecnica orafa dello smalto, ampiamente utilizzata fin dai primi secoli del cristianesimo per impreziosire gli arredi liturgici, per poi conoscere, nel periodo tardoantico e soprattutto nel Medioevo, un largo impiego con risultati di altissima qualità e perizia esecutiva. La tecnica più impiegata fu sicuramente quella *cloisonné*, chiamata anche "lustro di Bisanzio", che prevedeva l'impiego di sottili filamenti di metallo prezioso saldati alla lamina per delineare i contorni della figura da realizzare. Gli alveoli così ottenuti, chiamati in francese *cloisons*, permettevano di colorarli all'interno la pasta vitrea. In tal modo era possibile ottenere dense campiture, dai colori piatti e vivaci, che catturavano scenograficamente la luce restituendo un'insuperabile impressione di preziosità.

Come si diceva più sopra, il soffitto della chiesa di Metanopoli è composto da un numero nutrito di pannelli puramente decorativi, il cui carattere arcaico si coniuga con elementi astratti, in linea con le ricerche stilistiche compiute in quegli anni dai fratelli Cascella. Scrutando la moltitudine di cerchi, quince, spirali e figure geometriche che affollano ogni spazio disponibile sembra di intravedere, incastonati lungo tutta la superficie, i preziosi *regalia* di una sovrana longobarda. Vi si riconoscono infatti armille, pendenti di collane, croci pettorali, anelli, gemme preziose, reliquiari e raffinati ricami⁽¹³⁾ [Figg. 7-8]. Questo genere di pannelli costituisce inoltre l'occasione per un vero e proprio esercizio sul tema della croce; se ne possono ammirare infatti moltissime, di diversa forma e dimensione: dalla croce patente alla croce cramponata, da quella greca a quella potenziata.

La predominanza di forme circolari suggerisce, in ultima battuta, un riflesso dei due artisti su tematiche planetarie connesse allo scorrere del tempo⁽¹⁴⁾. Una buona esemplificazione di tale affermazione si coglie nel pannello oblungo posto appena prima della grande croce circondata dal Tetramorfo. Vi figura al centro una croce, elemento immutabile e imperituro, ai cui lati, secondo una collaudata iconografia già paleocristiana, un sole e una luna simboleggiano l'alternarsi del giorno e della notte; il migrare del tempo e della storia è reso esplicito dalla presenza di due clessidre, una piena e una vuota, che chiudono le estremità del pannello. Soli, lune, stelle, galassie ed eclissi animano il vasto soffitto ideato dai fratelli Pietro e Andrea Cascella, una superficie complessa in cui i misteri del cielo e la preziosità dell'oro si compenetrano senza sosta, facendosi espressione di una fede antica e pura, ancorata alle proprie radici storiche e culturali, in cui è possibile percepire, prestando attenzione, il perdurare del senso religioso lungo tutto il corso della storia della Cristianità.

NOTE

(1) Enrico Mattei: Acqualagna, 29 aprile 1906 - Bascapè, 27 ottobre 1962.

(2) Giovanni Battista Montini: Concesio 26 settembre 1897 - Castel Gandolfo, 6 agosto 1978. Il primo novembre 1954 fu nominato arcivescovo di Milano alla morte del cardinal Alfredo Ildefonso Schuster. Fu successivamente creato cardinale da papa Giovanni XXIII nel concistoro del 15 dicembre 1958. Salì al soglio pontificio il 21 giugno 1963 con il nome di Paolo VI.

(3) E. Mattei, *Scritti e discorsi. 1945-1962. Raccolta integrale dall'Archivio Storico ENI*, Milano, 2012, p. 873.

(4) Mario Bacciocchi: Fiorenzuola d'Arda, 1902 - Milano, 1974. A questo architetto si deve l'edificazione sia della chiesa di Santa Barbara che dei laboratori scientifici, entrambi menzionati nel discorso di Mattei, oltre che di altre strutture di Metanopoli. Ad oggi non esiste purtroppo uno studio monografico sulla figura di Bacciocchi, che meriterebbe invece una rivalutazione sulla base di un'analisi più puntuale e approfondita della sua vita e delle sue opere.

(5) Pietro Cascella: Pescara, 2 febbraio 1921 - Pietrasanta, 18 maggio 2008. Andrea Cascella: Pescara, 10 gennaio 1919 - Milano, 26 agosto 1990.

(6) Si veda in merito C. De Carli, *1945-1963. Il tema architettonico della chiesa negli episcopati di Schuster e Montini*, in C. De Carli (a cura di), *Le nuove chiese della Diocesi di Milano. 1945-1993*, Milano, 1994, p. 63. Cecilia De Carli riferisce, alla nota 27, il brevissimo resoconto di Pietro Cascella sull'esecuzione del soffitto di Santa Barbara.

(7) In cui è possibile ritrovare nuovamente un forte richiamo all'arte e all'oreficeria barbarica.

(8) Nei bestiari medievali i demoni assumono talvolta le fattezze di animali selvatici, come il cinghiale e il lupo, contro i quali il cane da caccia offre protezione, arrivando a immolarsi per salvaguardare la vita del proprio padrone. Tra i tanti esempi letterari e artistici in cui il levriero assume a simbolo della Salvezza, il più famoso è sicuramente il veltro ricordato nel primo Canto della Divina Commedia, il cui intervento vaticinato da Virgilio scaccerà la lupa che aveva sbarrato la strada a Dante nella selva oscura.

⁽⁹⁾ Il pannello a cui ci si riferisce, raffigurante appunto una croce greca ornata tutt'intorno da elementi geometrici circolari e quadrangolari, ricorda lo scomparto centrale di un paliotto d'altare ingemmato, di cui l'altare d'oro di Volvino, custodito nella basilica di Sant'Ambrogio, potrebbe essere nuovamente il modello.

⁽¹⁰⁾ Le figure della colomba, del veltro e gli strumenti della Passione ricorrono altre volte nella decorazione del soffitto, a indicare appunto un costante rimando a Dio Padre, a Cristo e allo Spirito Santo.

⁽¹¹⁾ Così come quella dei due pannelli, anch'essi trapezoidali, posti lateralmente ai simboli degli evangelisti Luca e Giovanni.

⁽¹²⁾ La lunetta, eseguita da scultori lombardi intorno al 1320, raffigura *La regina Teodolinda che offre doni a San Giovanni Battista*.

⁽¹³⁾ Ne sono esempio i ricami dei paramenti sacri appartenuti a papa Gregorio Magno, realizzati in Egitto tra il VI e il VII secolo, oggi custoditi nel Museo del Tesoro del duomo di Monza. Gli arredi liturgici di Santa Barbara, eseguiti dai fratelli Giò e Arnaldo Pomodoro nel medesimo torno d'anni del soffitto, sono anch'essi ispirati all'oreficeria longobarda. Tale evidente somiglianza fa sorgere quindi la probabilità di una precisa intenzione espressa dal committente (anche attraverso il progettista) in tal senso; indicazione cui buona parte della decorazione della chiesa è evidentemente improntata.

⁽¹⁴⁾ L'interessantissimo tema del tempo, scandito dal passaggio dei mesi, delle stagioni e delle ore della preghiera, meriterebbe una trattazione più ampia e specifica. Esso ha caratterizzato tuttavia la decorazione delle grandi cattedrali europee come delle chiese più piccole e periferiche, configurandosi come un vero e proprio *topos* dell'arte cristiana di ogni tempo, a significare l'ordine supremo imposto da Dio a tutte le cose nel momento della creazione.

BIBLIOGRAFIA

- G. Dorflès, *Andrea Cascella*, catalogo della mostra, Bruxelles, 1969.
I. Belli Barsali, *L'oreficeria medioevale*, Milano, 1966.
L. Quadroni, R. Sanesi, E. Crispolti, *Pietro Cascella. Opere 1946-1986*, Milano, 1986.
R. Conti (a cura di), *Monza. Il duomo e i suoi tesori*, Milano, 1988.
L. Caramel, *Il corpo della scultura: proposte e ipotesi*, in *Andrea Cascella*, catalogo della mostra, Milano, 1990.
G. Appella, G. Di Milia (a cura di), *Andrea Cascella 1919-1990*, catalogo della mostra, Roma, 1993.
M. De Micheli, R. Bossaglia, P. M. Toesca, *Pietro Cascella. Le opere monumentali*, Milano, 1993.
C. De Carli (a cura di), *Le nuove chiese della Diocesi di Milano. 1945-1993*, Milano, 1994.
C. Capponi (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, Cinisello Balsamo, 1996.
L. Di Corato, G. A. Vergani (a cura di), *Museo e Tesoro del duomo di Monza. Guida breve*, Cinisello Balsamo, 2007.
E. Mattei, *Scritti e discorsi. 1945-1962. Raccolta integrale dall'Archivio Storico ENI*, Milano, 2012.

DIDASCALIE

[Fig. 1] Enrico Mattei presenta all'arcivescovo di Milano, Giovanni Battista Montini, il modello della chiesa di Santa Barbara, 3 dicembre 1955 (fonte: www.foto.ilsole24ore.com)

[Fig. 2] Il soffitto della chiesa di Santa Barbara a Metanopoli opera di Pietro e Andrea Cascella, tempera su carta da spolvero intelaiata su compensato e lamiera, 1955 circa (fonte: www.segnidel9cento.chiesacattolica.it)

[Fig. 3] Pietro Cascella (fonte: www.osservatoriofotografia.it)

[Fig. 4] Andrea Cascella (fonte: www.andreacascella.org)

[Fig. 5] *La mano di Dio richiama in città Ambrogio*, argento sbalzato e dorato, IX secolo, altare d'oro di Volvino (lato coro), Milano, basilica di Sant'Ambrogio (fonte: C. Capponi (a cura di), *L'altare d'oro di Sant'Ambrogio*, Cinisello Balsamo, 1996, p. 97).

[Fig. 6] Corona votiva della regina Teodolinda, oro, gemme e madreperla, cm 4,7, Ø cm 17, fine VI-inizio VII secolo, Monza, Museo del Tesoro del duomo (fonte: R. Conti (a cura di), *Monza. Il duomo e i suoi tesori*, Milano, 1988, p. 25).

[Fig. 7] Fibula d'oro a sbalzo, filigrana e pietre, arte orafa longobarda del VII secolo, Roma, Museo dell'Alto Medioevo (fonte: I. Belli Barsali, *L'oreficeria medioevale*, Milano, 1966, p. 49).

[Fig. 8] Frammenti ricamati delle vesti di San Gregorio Magno, cm 7,5 x 8, manifattura egiziana, VI-VII secolo, Monza, Museo del Tesoro del duomo (fonte: R. Conti (a cura di), *Monza. Il duomo e i suoi tesori*, Milano, 1988, p. 60).

[Fig. 9] La chiesa di Santa Barbara a Metanopoli (fonte: www.pionierieni.it)



Fig. 1



Fig. 2



Fig. 3

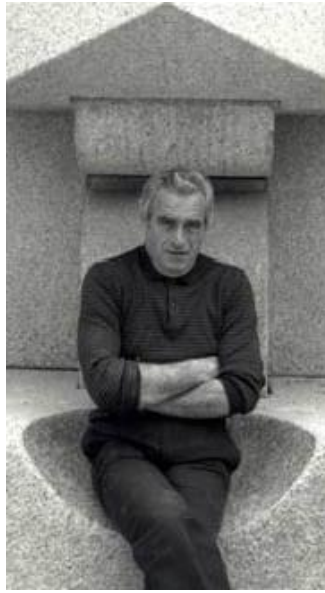


Fig. 4



Fig. 5



Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8



Fig. 9

SERGIO LEONDI

GIOVANNI PIETRO GIUSSANO: AGGIORNAMENTI SUL PIÙ FAMOSO BIOGRAFO DI SAN CARLO

Sul numero del maggio 2011 di questi *Quaderni*, dedicato al quarto centenario della canonizzazione di San Carlo, mi intrattenni diffusamente su Giovanni Pietro Giussano, esaminandone in particolare la produzione storico-letteraria, la presenza di opere sue nelle biblioteche italiane e straniere. In breve, ricordo qui che il Giussano (nato a Milano tra il 1548 e il 1553, morto a Monza nel 1623), dopo essersi laureato in “filosofia e medicina” nel 1572 e aver esercitato la professione medica per quasi un decennio, la abbandonò nel 1581 per indossare l'abito religioso; diventò stretto collaboratore del grande arcivescovo milanese, del quale tra il 1605 e il 1607 scrisse una biografia che all'atto della prima pubblicazione, 1610, e negli anni e secoli a seguire si rivelò un vero e proprio *best-seller*, tanto da annoverare svariate edizioni in Italia e all'estero (l'ultima risale al 1937). Essa non evitò comunque all'autore aspre critiche, scaturite soprattutto in ambito ecclesiastico, le quali lo amareggiarono profondamente costringendolo ad emendare la versione originale e ad abbandonare la metropoli lombarda per trasferirsi in modo stabile presso Monza; da quel momento egli ridusse in maniera drastica l'attività di scrittore, che si tradusse in poche opere di scarsa importanza, al contrario di quelle “partorite” nel ventennio precedente, caratterizzato da una copiosa fioritura di lavori editoriali molto apprezzabili e di successo (cfr. in particolare le pagine 9 e 10 del mio saggio *La fortuna di un libro e i crucci del suo autore. Giovanni Pietro Giussano biografo di San Carlo Borromeo*).

Torno a occuparmi di lui, alla luce di notizie reperite solo di recente e che reputo di un certo interesse, ignorate dalla maggior parte degli studiosi moderni. In prima battuta, sul piano biografico, a quanto raccontato tre anni fa aggiungo degli elementi relativi al luogo esatto della nascita, a una proprietà familiare nel paese omonimo di Giussano dal quale provenivano i suoi avi, a qualcosa che ha a che fare con la sua morte, e ad alcuni interessanti dettagli del quadro che ritrae il Giussano, da me pubblicato senza commenti a corredo del saggio suddetto; nella seconda parte del presente aggiornamento mi soffermerò in sostanza sul “manoscritto fantasma” della biografia carliana del 1610, su alcune opere giussaniane che ho appurato essere nella disponibilità della Biblioteca Braidense di Milano, e di altre di cui sono venuto nel frattempo a conoscenza, non elencate in precedenza.

AGGIORNAMENTI BIOGRAFICI

Già avevo riferito che il Giussano era venuto al mondo nella Contrada di Porta Nuova al centro di Milano, nell'attuale via Borgonuovo, in un palazzo antistante la chiesa di Sant'Erasmus demolita nel 1780, accanto all'Oratorio detto di Santa Maria di Carugate, ove esisteva un monastero soppresso quattro anni dopo. Da questi dati, si può concludere che la casa natale del Nostro corrispondeva più o meno agli odierni numeri civici 7-9-11 della via, dove adesso c'è la grande *Maison* di Giorgio Armani, stilista che non ha certo bisogno di delucidazioni.

Il primo autore che abbia tracciato un buon profilo biografico del Giussano, è stato l'Abate Gerolamo Ghilini, nel suo *Teatro d'huomini letterati* uscito a Venezia nel 1647 (essendo nativo di Monza, 1589, potrebbe aver conosciuto di persona il milanese Giussano, il quale specialmente dopo il 1610 fece del capoluogo brianzolo la sua dimora definitiva; il Ghilini si spense nel 1668 in Alessandria, dove nel frattempo era diventato Canonico); chi venne dopo, fino a tempi recenti, ha attinto principalmente a questa fonte storico-letteraria (il primo in assoluto a scrivere del Giussano, fu Girolamo Borsieri ne *Il supplimento della Nobiltà di Milano* di Paolo Morigia, Milano, 1619).

Tra l'altro il Ghilini annotava che i costumi del Giussano “furo amabilissimi, e d'una certa piacevolezza conditi che incatenava gli animi di coloro, che seco trattavano”; San Carlo gli “portò sempre tanta benevolenza, e lo tenne in tale opinione di bontà di vita, come in effetto era, che li comunicava tutti i suoi pensieri, non che le azioni; et ogni volta, che da lui era visitato quel Sant'huomo, lo baciava in fronte con grandissimo affetto. Gli offerì alcuni Beneficij Ecclesiastici, et anco volse impetrarli dal Papa un Vescovato, ma egli rifiutò quelli”, come pure ricusò “due assai ricchi Patronati Ecclesiastici della sua Casa”. Ritiratosi il Giussano “in una sua deliziosa Villa sotto le mura di Monza Città Imperiale”, nel 1623 vi mancò all'età di settant'anni circa; nella Chiesa di Santa Maria delle Grazie, dei Frati Minori Osservanti, ebbe sepoltura, sopra la quale tre lustri dopo il nipote profetico Giovanni Battista Giussano fece apporre la seguente lapide, il cui testo è pure riportato dal Ghilini:

D. O. M. – PETRO GLUSSIANO SACERDOTI VIRO – AVITA NOBILITATE ORIS DIGNITATE INGENIJ
MONUMENTIS LONGE – CLARISSIMO – MULTIS MAGNISQUE PRO ECCLESIA MEDIOLANENSI LABORIBUS –
PERFUNCTO – AUREIS MORIBUS ET CLERI STUDIA ET DIVI CAROLI AMOREM – INTIMAMQUE
NECESSITUDINEM PROMERITO – EIUSQUE IN REPUDIANDIS SACERDOTIIS AMPLISSIMIS QUIN ET IPSO –
EPISCOPATU SIBI SPONTE OBLATO EGREGIO – IMITATORI – AC RERUM AB EO SANCTISSIME GESTARUM
PRONUNTIATORI OMNIUM – CELEBERRIMO – IN HOC PIO SECESSU CUM RELIGIOSISSIMAE VITAE

SEPTUAGENARIUS – EXTREMUM ACTUM PEREGISSET – AD IMMORTALEM VITAM EVOCATO – QUO – UBI SANCTISSIMAE DEIPARAE INCENDERAT PIETATE ANIMUM SACER IGNIS – IBI COMPOSITI CINERES ET ARIDA OSSA MULTIS LICET MORTALIUM – MADEFACTA LACHRYMIS QUIESCERENT – HIC EX IPSIUS ANIMI SENTENTIA COLLOCATO – IO. BAPTISTA GLUSSIANO IN MEDIOLANENSI DITIONE – PROTHOPHYSICUS GENERALIS – FRATRIS FILIUS MEMOR – MONUMENTUM HOC INSTAURAVIT – ANNO SALUTIS – M.DC.XXXVIII

[A Dio Ottimo Massimo – A Pietro Giussani sacerdote, uomo – per l'avita nobiltà, per la dignità dell'eloquio, per le opere dell'ingegno – di fama chiarissimo – in molti e grandi uffici per la Chiesa Milanese – occupato – per gli aurei costumi e gli studi del clero, anche l'amore di San Carlo – e la intimità della convivenza avendo meritato – e di Lui nel ripudiare le dignità ecclesiastiche, anzi – lo stesso episcopato spontaneamente offertogli – egregio imitatore – e di tutte le cose da lui con esimia santità compiute illustratore – di tutti più celebre – in questo pio ritiro avendo, settuagenario, di una religiosissima vita – passato l'ultimo momento – chiamato all'immortale vita – affinché – dove il sacro fuoco aveva acceso il suo animo della pietà della Santissima Vergine – ivi composte le ceneri e le ossa aride benché dalle lacrime di molti mortali – bagnate riposassero – qui collocato secondo il voler suo – G. B. Giussani del Ducato Milanese – Profetico generale – figlio di suo fratello – memore – questo monumento instaurò – nell'anno della Salute – 1638 (traduzione di G. Casati)]

Colui che volle l'epigrafe-necrologio, come detto rispondeva al nome di Giovanni Battista Giussano, figlio di un imprecisato fratello; nel 1635 era subentrato al famoso Ludovico Settala nell'incarico di Profetico regio, mentre nel 1644 fu creato Decurione di Milano; passò all'altro mondo nel 1665, venendo sepolto nella Chiesa milanese di San Giuseppe (Giovanni Pietro redasse nel 1616 un volume intitolato *Istoria della vita del glorioso San Giosseffo*, “a celebrazione della costruzione di un santuario milanese dedicato alla figura del padre putativo di Gesù” (Molteni). Il santuario sorge nei pressi del Teatro alla Scala: il legame dei Giussano “alla chiesa è provato dalla pala d'altare con la *Predica di Giovanni Battista*” e dalla lapide tuttora conservata in sito; per quanto riguarda il dipinto a olio, fu eseguito da Giovanni Stefano Doneda soprannominato il Montalto, 1612-1690, a ciò incaricato dal Profetico Giovanni Battista Giussano; il testo della lapide è il seguente:

JO. BAPTISTAE GLUSSIANO – REGIO DUCALI PROTOPHYSICO IN TOTO MEDIOLANI DOMINIO – EX CONSIGLIO GENERALI LX. DECURIONUM – QUI ARAM HANC – B.V.M. SS. JOSEPH, AC JO BAPTISTAE – EREXIT, DICAVIT, DOTAVIT, ORNAVIT – JO. GLUSSIANO BENEFICO PATRUO – POSUIT ANNO MDCLXVI.

Verso la metà del Seicento, causa lavori di ristrutturazione, dalla chiesa di Santa Maria alle Grazie in Monza furono rimosse la tomba e la lapide del biografo di San Carlo; i resti mortali del Giussano finirono chissà dove (in qualche Cappella di famiglia, si spera); in suo ricordo, nel 1676 fu collocata nell'ingresso del medesimo Tempio, “a mano dritta sotto il Portico scolpito in un marmo investito nel muro della facciata il seguente Epitaffio”, dettato dal pronipote Giovanni Giussano fu Giovanni Battista (cfr. B. Corte):

JO. PETRO GLUSSIANO – PATRITIO MEDIOLANENSI – SACERDOTI INTEGERRIMO – DIVI CAROLI INTIMO FAMILIARI – EJUSQUE GESTORUM AC VITAE – TAM SEDULO IMITATORI – QUAM SCRIPTORI CELEBERRIMO – ALIORUMQUE QUAM PLURIMUM OPERUM – TYPIS EDITORUM – AUCTORI ERUDITISSIMO – REJECTIS AMPLISSIMIS SACERDOTIIS – IMO ET IPSO EPISCOPATU – SEPTUAGENNARIO AD SUPEROS EVOCATO – ANNO MDCXXIII. – JO. GLUSSIANO PRONEPOS – EX TESTAMENTO JO. BAPTISTAE – IN TOTO MEDIOLANI DOMINIO – PROTHOPHYSICI GENERALIS – EX FRATRE NEPOTIS POSUIT – ANNO SALUTIS MDCLXXVI

(Purtroppo anche questa seconda lapide andò dispersa, all'epoca in cui il Convento delle Grazie venne sconsacrato e adibito ad usi profani su ordine di Napoleone Bonaparte, 1810; la chiesa venne riaperta al culto nel 1937, dopo imponente restauro).

Almeno fino all'uscita della biografia di San Carlo, Giovanni Pietro Giussano godette della piena fiducia del Cardinale Arcivescovo Federico Borromeo, cugino del Santo; lo conferma la nomina, mediante strumento notarile datato 1607, nella Congregazione dei Conservatori (cioè amministratori) dell'Ambrosiana, la cui seduta inaugurale si tenne il 7 settembre 1610; il Collegio era composto da sei persone, tre delle quali, fra cui il Giussano, erano scelte in rappresentanza dei parroci di Milano. A testimonianza del ruolo del Giussano in seno all'Ambrosiana, vi si trova ancor oggi il suo ritratto con la scritta sottostante in latino: “Gio. Pietro Giussano Patrizio Milanese”.

Il quadro, un olio su tela di anonimo milanese del primo Seicento, misura cm 121 x 96,5 ed è lo stesso che funge da illustrazione principale del presente scritto. Giovanni Pietro Giussano veste l'abito di prete secolare, con la penna in mano, seduto al tavolo di lavoro, sul quale stanno tre volumi impilati: sul loro dorso, dall'alto in basso si leggono distintamente i titoli “Tratt. d. penitenza” (*Trattato della penitenza...*, il secondo libro del Giussano, edito nel 1597), l'arcifamosa “Vita di S.to Carlo” del 1610, e “Istor. Evangelica” (*Istoria evangelica...*, quarta fatica del Nostro, uscita nel 1601); dietro alla poltrona, alla parete figura lo stemma di famiglia, lo stesso tuttora usato dall'omonimo Comune di Giussano, patria degli antenati, che sappiamo essere così blasonato: “D'argento, alla casatorre - a tre piani - coperta e merlata alla ghibellina, aperta e finestrata del campo, fiancheggiata da due trecce piegate a cerchio, con le punte finite a

fiocchetto, il tutto di rosso”; la sua più antica rappresentazione è sullo Stemmario Trivulziano, raccolta di scudi gentili milanesi e lombardi della seconda metà del secolo XV.

Sempre a proposito del Comune di Giussano, al centro della città esiste tuttora, facendo bellissima mostra di sé, la cosiddetta Villa Mazenta, in parte proprietà comunale, sede della biblioteca civica; fu progettata da Pellegrino Tibaldi (1527-1596), il grande architetto di San Carlo, e fatta innalzare verso la metà del Seicento dal sopra citato Protofisico Giovanni Battista Giussano, probabilmente sui resti di una costruzione precedente appartenuta al di lui Casato; il capostipite viene individuato in Alberto da Giussano, leggendario condottiero del XII secolo, capo della storica Lega Lombarda, oriundo del paese; pare che l’edificio sia pervenuto in seguito ai signori Mazenta, donde il nome, in conseguenza del matrimonio tra Laura Giussani e Guido Mazenta; la famiglia dei *da Giussano* si estinse nel 1741 (Giulio Porro dà per esistente un Giussani ancora nel 1776) per la morte senza figli maschi di un altro Giovanni Pietro, omonimo del nostro scrittore e biografo.

Che quest’ultimo avesse solidi legami con la località di Giussano, lo documenta una lettera manoscritta di Don Giussano, di suo pugno, finora inedita, indirizzata a San Carlo e vergata proprio colà in data 9 novembre 1578, a sostegno di una supplica degli abitanti del paese per avere un nuovo Curato (la missiva, riprodotta in appendice, fa parte dell’immenso “Epistolario di San Carlo” conservato alla Biblioteca Ambrosiana; la stessa Biblioteca conserva altre missive di G.P. Giussano, tra cui una da Monza al Cardinal Federico del 9 gennaio 1612 e un’altra del 20 agosto 1611 a Padre Aurelio Grattarola, pubblicate dal Marcora nel 1986, nella quale egli si difende fermamente dalle critiche mossegli per l’edizione della *Vita* del 1610; in aggiunta ai libri concernenti il Giussano da me evidenziati nel 2011, all’Ambrosiana si trova inoltre uno stimolante *Confronto dell’edizione romana del 1610 della vita di san Carlo di Giussani con le bresciane del 1611 e del 1709*, in “Miscellanea Pietro Mazzucchelli”).

IL “MANOSCRITTO FANTASMA”

Già sul secondo numero dei *Quaderni* accennai al manoscritto dell’opera “principe” del Giussano, la *Vita di San Carlo* secondo l’edizione del 1610. Carlo Marcora sosteneva che l’Ambrosiana pretendeva, sbagliando, “di possederlo con il manoscritto segnato F. 185 inf. Infatti questo manoscritto, anche se dichiarato tale nel catalogo come autografo, non lo è: si tratta invece del testo con alcune correzioni presentato al Maestro del Sacro Palazzo per l’imprimatur ed effettivamente è il testo passato al tipografo, testo che lo stesso Grattarola destinava poi all’Ambrosiana” (Padre Aurelio Grattarola fu il propulsore della canonizzazione del Borromeo, colui che a Roma si occupò della stampa dell’opera del Giussano). Tra coloro che ritenevano autentico il testo, c’era stato l’Argelati, il quale, segnalandolo, appuntava così: *Eadem MS in fol. ab Auctore revisa, et notis aucta extat in Ambrosiana Bibliotheca Cod. sign. F. num. 76*, segnatura che corrisponde alla successiva e odierna F. 185 inf. Sennonché “le note che vi sono non provengono dalla mano del Giussani”, commenta Marcora, il quale evidentemente ha paragonato queste note con la grafia delle varie lettere manoscritte del Giussano custodite all’Ambrosiana. Sul proprio sito, la Biblioteca fornisce queste indicazioni: manoscritto cartaceo, fascicoli legati, data stimata 1584-1610, carte XIII + 268 + I, dimensioni mm 340 x 250, titolo elaborato *Vita del beato Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*; lo censisce Antonio Ceruti in *Inventari dei manoscritti della Biblioteca Ambrosiana*, 8, ms. Ambrosiano K 8 suss.

L’autografo vero doveva trovarsi alla Biblioteca Trivulziana, continua Marcora, “come strenuamente sosteneva Giulio Porro”, e lì ancora doveva giacere nel 1938, “quando Giovanni Galbiati, prefetto dell’Ambrosiana, si augurava un’edizione autentica: ma per ora il manoscritto è introvabile”. Il Marcora cita poi in calce quanto scrive a pagina 170 Giulio Porro nel suo *Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana*, edito a Torino 1884, oggi consultabile anche on-line sul sito www.archive.org: “Giussani, Pr. Gian Pietro, *Vita di S. Carlo Borromeo Cardinale* - Cod. N. 600 - Cod. cart. in fol. del Sec. XVI - D. Carlo Trivulzio in una nota inserita nel volume dà delle notizie sulla famiglia Giussani e narra come egli nel 1776 acquistasse questo Codice dall’ultimo membro allora vivente di questa famiglia. Prova in seguito essere questo l’autografo e non già quello che trovasi all’Ambrosiana, come fu erroneamente ritenuto da alcuni scrittori”.

A tali informazioni, in relazione al presunto “manoscritto”, posso ora farne seguire delle altre: sul periodico “Echi di San Carlo Borromeo”, che da poco è entrato a far parte della mia collezione di testi borromaici (circa 250 titoli, elenco visionabile in Internet), nel doppio fascicolo di maggio-giugno 1938 l’anzidetto Monsignor Giovanni Galbiati, all’epoca Direttore del medesimo periodico nonché Prefetto della Biblioteca Ambrosiana, scriveva così, commentando l’allora freschissima edizione della biografia giussaniana uscita nel 1937-38 a cura del sacerdote Cesare Romanò: “Accingendosi l’editore odierno alla nuova ristampa, non sarebbe stato per avventura fuor di luogo ch’egli avesse tenuto conto di un originale della *Vita* del Giussani, manoscritto certamente poco noto ma che si conserva nella Biblioteca Trivulziana e che, per giunta, presenta un numero così cospicuo di varianti di fronte alle comuni edizioni del Giussani, che averle rilevate, utilizzate e fors’anco inserite nella nuova edizione non sarebbe stato né disutile né fuori di proposito. Quel manoscritto originale era già conosciuto ad Emilio Motta, bibliotecario, in sul principio del secolo, della Trivulziana. Le divergenze tra quell’originale conservato e le edizioni correnti sono copiose e molto interessanti”.

Sarebbe davvero utile e bello verificare se effettivamente tale testo costituisce il vero manoscritto dell’autore, tutto vergato a mano (per la penna del Giussano?). Ma, come anticipava Monsignor Marcora, questo lavoro al momento “è introvabile”. Ho chiesto lumi all’attuale responsabile della Trivulziana e Archivio Storico Civico, la Dottoressa Isabella

Fiorentini, ma la ricerca da lei molto cortesemente svolta per mio conto è stata purtroppo infruttuosa. Ella mi ha scritto che il Codice Trivulziano 800 “già descritto da Giulio Porro nel 1884 quando lo stesso manoscritto si trovava presso i Trivulzio, effettivamente non risulta reperibile presso di noi né tra i codici notificati, ancor oggi in possesso della famiglia. In fase di ricognizione del patrimonio trivulziano dopo i bombardamenti di Milano della seconda guerra mondiale, la professoressa Caterina Santoro, allora direttrice dell’Istituto civico, indicava in una sua nota il manoscritto in oggetto tra quelli non più reperibili rispetto al catalogo del 1884. In realtà la prof. Santoro, dopo lo sconvolgimento delle vicende belliche, non era in grado di specificare se tale codice fosse andato effettivamente distrutto durante la guerra, oppure fosse tra quelli mai acquisiti dal Comune di Milano con la compravendita del 1935; infatti è probabile che non disponesse più della documentazione completa dell’acquisto, dal momento che nell’attacco aereo dell’agosto del ’43 dovette andare distrutto anche il suo ufficio”.

Ritornando al doppio fascicolo degli “Echi di San Carlo” sopra accennato, a pagina 192 esso riproduce fotograficamente “una pagina della *Vita di San Carlo Borromeo* del Giussano” (ripresa nel presente mio studio): è tratta dall’opera posseduta dalla Biblioteca Ambrosiana con segnatura *F. 185 inf.*: magari non sarà il vero primo manoscritto del Giussano (la grafia è nitidissima, quasi con caratteri “a stampa”), ma certo deve avvicinarsi molto; le variazioni rispetto al libro del 1610, ho appurato, sono notevoli, così come balza subito all’occhio la serie innumerevole delle correzioni sulle righe e a margine (praticamente, risulta però impossibile dire chi fu l’amanuense sia della “bella copia” che delle modifiche, fermo restando quanto dichiara Marcora, cioè che queste ultime non sono di mano del Giussano).

AGGIORNAMENTI BIBLIOGRAFICI

Come preannunciato, grazie a nuove ricerche posso aggiornare la bibliografia del Giussano. Oltre alle pubblicazioni già segnalate, alla Biblioteca Nazionale Braidense di Milano si possono trovare di lui le seguenti 4 opere: *Vita di San Carlo Borromeo prete cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano*, edita in due volumi a Milano nel 1821 dalla Tipografia di Gaetano Motta; *Vita di San Carlo Borromeo cardinale del titolo di santa Prassede, arcivescovo di Milano*, edita a Monza in otto volumetti separati dall’Istituto dei Paolini nel biennio 1855-56 (i primi 3 furono stampati nel 1855, i rimanenti 5 nel 1856). *Vita di S. Carlo Borromeo cardinale del titolo di Santa Prassede arcivescovo di Milano estratta da quella di Gio. Pietro Giussano*, in 4 volumi distinti, edita sempre a Monza dal medesimo Istituto dei Paolini nel 1855-56 (sia detto per inciso, quest’opera è posseduta dallo scrivente, in un volume unico).

Ci riconduce al Giussano anche la seguente opera, disponibile sempre a Brera: *Relazione di Geronimo Trivultio sacerdote milanese di un panegirico di monsignor Pietro Giussani delle lodi di san Carlo Borromeo nel quale sono mirabilmente et al vivo delineate la vita sua et le sue santissime virtù. Et delle feste et apparati festivi che si fecero in Monza in honore di esso santo*, Giovanni Battista Alciati, Milano, 1615, pagine 6 non numerate e 31 numerate (Geronimo Trivulzio svolse forse, a partire dal 1609 e fino alla scomparsa del Giussano, le funzioni di suo segretario; il panegirico altro non è che l’orazione tenuta dal Giussano nella chiesa di San Giovanni in Monza il primo novembre 1610, in contemporanea con la solenne canonizzazione del Borromeo avvenuta a Roma).

Girolamo Ghilini nel 1647 segnalava in maniera approssimativa, senza ulteriori indicazioni bibliografiche (editore-stampatore, luogo e anno di stampa) una *Vita del Santo Giovanni, e Monaco Dositeo*; il Picinelli venticinque anni dopo faceva suo l’appunto, chiamandola e specificando: *Vita di San Giovanni, e Dositeo*, Milano, 1626; tuttavia Bartolomeo Corte nel 1718 modificava così, correggendo: “Vita del S. Giovane, e Monaco Dositeo, Milano 1626, per Giuseppe Scabarozzo, in 8. E non Giovanni e Dositeo, come fu malamente stampato nell’Ateneo del Picinelli”. Però anche il Corte, forse errava: Renzo Bragantini infatti dà notizia della *Vita del santo e giovane monaco Dositeo*, a suo dire stampata in Milano da Bernardino Lantoni nel 1610; comunque sia, di quest’opera si sono perse materialmente le tracce, sopravvivendo soltanto i suddetti riferimenti bibliografici, peraltro contraddittori. Carlo Marcora, nella nota biografica sul Giussano che appare in calce al suo studio sul processo diocesano informativo per la canonizzazione del Borromeo, segnala col seguente titolo l’opera *Di Sant’Eligio Vescovo di Novara - di Noion! - scritta in lingua volgare dal S. Gio. Pietro Giussani Patricio et sacerdote Milanese, il quale l’ha tolta da quanto scrive S. Andreno Vescovo di Roano*: come ho già scritto tre anni orsono, fu stampata nel 1602 in Milano da Girolamo Bordone e Pietro Martire Locarno, ma risulta irreperibile; all’Ambrosiana si trova il manoscritto, di cui Marcora dà la segnatura: ms. Trotti 210.

Al Giussano si attribuisce inoltre l’opera: *Politica Christiana in dieci libri spiegata* (tale è la comunicazione del Picinelli; Renzo Bragantini afferma che “ne fa un primo e impreciso cenno Borsieri, che registra ‘dieci libri di politica ecclesiastica’. Picinelli e Argelati riprendono la notizia, specificando, a differenza di Girolamo Borsieri, luogo di stampa (Milano) ed editore: Maietta; Argelati indica anche il formato, in 12°”). Di quest’opera, irreperibile, non si sa altro. Pure della seguente si conosce pochissimo, quasi niente: *Trattato della Veneratione, che si deve alla Santa Croce* (segnalazione iniziale del Picinelli, ripresa da altri).

Se al Ghilini va il merito di avere per primo biografato, sufficientemente bene, Giovanni Pietro Giussano, il Picinelli va invece lodato per l’attribuzione al Giussano, in anticipo sui tempi, de *Il Brancaleone*; infatti nel suo *Ateneo* del 1670, tra le opere giussaniane egli annovera *Alcuni piacevoli racconti, co’l titolo di Brancaleone*, dal Giussano pubblicati nel 1610 sotto lo pseudonimo, o meglio crittonimo di Latrobio (dal greco = vivo nascosto; lo stampatore fu il milanese Giovanni Battista Alciati sopra nominato, tipografo di fiducia del Giussano).

In chiusura, una precisazione relativa alla biografia del 1610: Carlo Marcora nel 1986 affermava che un sunto “in lingua spagnola lo si ebbe per Gilles Paberan edito in Avignone nel 1614”; in realtà il “breve riassunto” è in francese: tale è l’affermazione leggibile a pagina 727 del periodico “Echi di San Carlo”, alla quale si è rifatto il Marcora, con l’imprecisione suddetta. Di questo autore, abate e canonico della chiesa di Saint Genièz d’Arles in Provenza, nelle biblioteche francesi si trovano due libri su temi religiosi stampati ad Avignone nel 1605 e 1635 (il primo è la traduzione in francese di un libro italiano); non ho reperito nessuna notizia, invece, né in Francia né sul web, per il “sunto” della biografia di San Carlo.

APPENDICE

Al Ill.mo et Rev.mo Mons.r il Cardinale S.ta Prassede digniss.mo Arcivescovo di Milano, mio S.r sempre honor.mo
Ill.mo et Rev.mo Mons.re mio S.re honor.mo

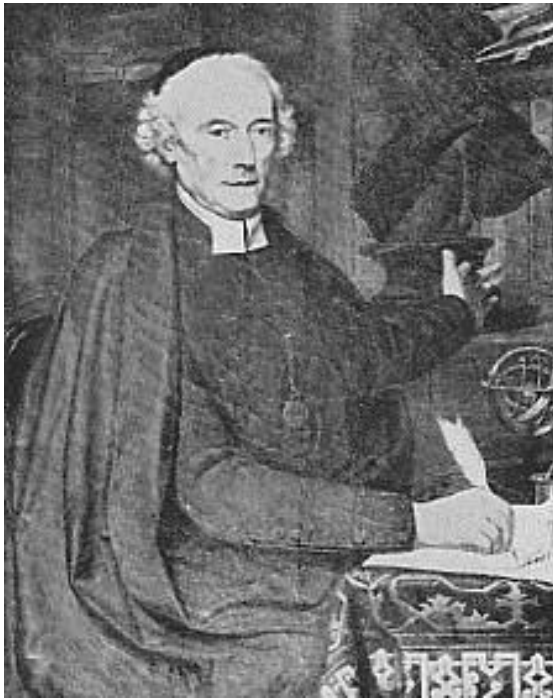
Il grande desiderio et bisogno di questi suoi figliuoli di Giussano (che cossì li chiamerò) di havere un novo pastore ha più volte mosso una gran parte di loro a sollecitarme che per amore di Dio volessi venire da sua Ill.ma S.a et genuflesso in nome di tutti la supplicassi a farli tanta gratia di costituire chi de le loro anime avesse cura. Io conoscendo apertamente grande essere questa necessità, non già perché non habbino chi sollecitamente gl’aministri i S.mi Sacr.ti, ma sì bene perché son privi et d’una messa et de la predicatione Evangelica et insieme la scola christiana va disperdendosi, volentieri gli ho promesso fare questa suplica, la qual mi haveva proposto riservare sin al tempo nel quale mi fossi costituito nel suo santo conspetto per pregarla humilmente che si degnasse disporre di questa mia vita, qual mentre durerà questa mia peregrinatione voglio sù sempre dedicata al servizio di Dio. Ma essendomi referto da un vicino che Sua Ill.ma S.a è per partirsi di Milano fra quattro giorni, nel quale termine non mi è concesso venire a la città, son stato sforzato a supplire con queste mie lettere a la presenza, le quali si degnarà per la sua infinita benignità accettare, et leggere, et insieme esaudire le preci loro et queste sono, che risguardando con gl’occhi de la pietà sopra queste anime le provedi d’un novo curato, qual io et molti altri desideraremmo che fosse M. Prete Bonifacio hora curato di Vighezolo, qual poco fà è statto al esame per un’altra cura, questo S.r mio è conosciuto et da me et da la maggior parte di questo popolo et per huomo saggio et buono e riputato, et non solamente da noi ma da tuto questo vicinato. Se sua Ill.ma S.a si degnarà concederlo sappia che non minore gratia riceveremo che quando ci concesse il curato passato nel quale non speramo più perché o faccia professione de capucini o no, sappiamo che non vol fare più cura. Non mi estenderò più oltre, per non infastidirla et tanto più che non fa bisogno di mie parolle in questo negotio sapendo che ella per la sua ardente charità non abbandona chi le si raccomanda et perciò con la debita riverenza farò fine basciandole humilmente le tanto honorate mani.

Da Giussano a li 9 Novembre 1578

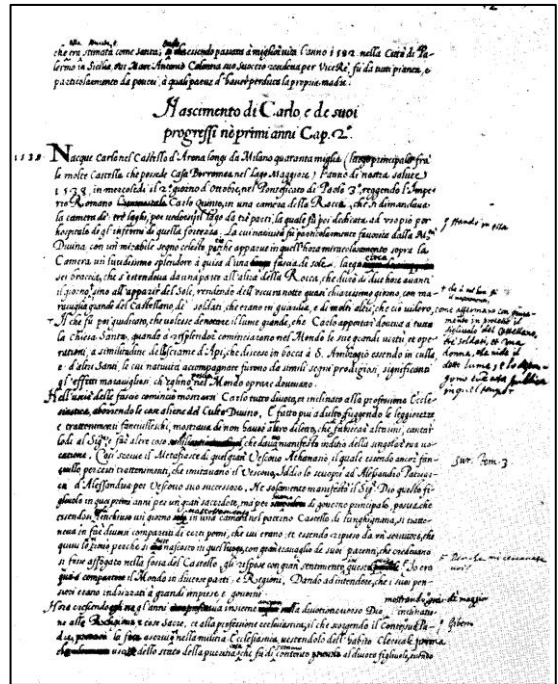
D. S. Ill.ma et Rev.ma S.a humil et devoto P. G. Pietro Giussani

BIBLIOGRAFIA

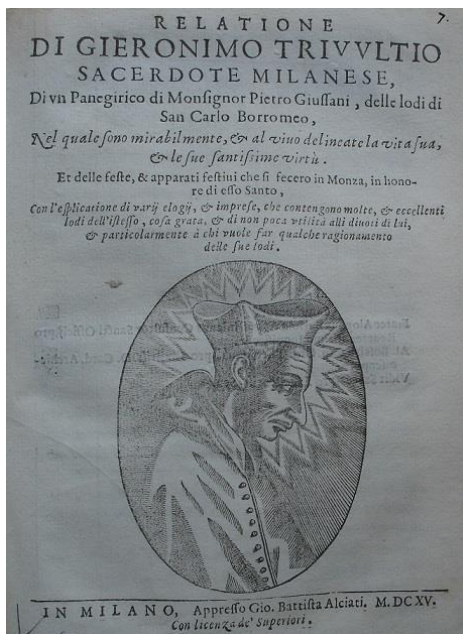
- Argelati Filippo, *Biblioteca Scriptorum Mediolanensium*, tomo I, Milano, 1745, colonne 693-696.
- Borsieri Girolamo, *Il supplemento alla Nobiltà di Milano descritta dal R.P. F. Paolo Morigi*, Milano, 1619, cap. 12, pag. 36.
- Bragantini Renzo (a cura di), *Il Brancaleone* di G.P. Giussano, Roma, 1998.
- Giovanni Casati, *Il primo biografo di San Carlo*, in “Echi di San Carlo Borromeo. Pubblicazione milanese di contributi per la storia della religione e della cultura”, Direzione di Monsignor Giovanni Galbiati, fascicolo VI, 1 settembre 1937, Milano, Biblioteca Ambrosiana, pagg. 189-193.
- Ceresa Massimo - Pignatti Franco, *Giussani Giovan Pietro*, voce del “Dizionario Biografico degli Italiani”, vol. 57, Roma, 2002.
- Corte Bartolomeo, *Notizie istoriche intorno a’ medici scrittori milanesi*, Milano, 1718, pagg. 131-134.
- Galbiati Giovanni, *Per una ristampa della ‘Vita di San Carlo Borromeo’ del Giussani*, in “Echi di San Carlo Borromeo”, fascicoli 14-15, 1 Maggio - 1 Giugno 1938, pagg. 559-560.
- Ghilini Girolamo, *Teatro d’huomini letterati aperto dall’Abbate Girolamo Ghilini accademico incognito*, voll. II, Venezia, 1647; tomo II, pagg. 151-152.
- Leondi Sergio (a cura di), *Bibliografia di San Carlo Borromeo: 1984 e “dintorni”*, consultabile on-line sul blog del GASL, <http://gasl.wordpress.com> e sul sito dell’Associazione Culturale Zivido di San Giuliano Milanese: www.aczivido.net
- Leondi Sergio, *La fortuna di un libro e i crucci del suo autore. Giovanni Pietro Giussano biografo di San Carlo Borromeo*, in “I Quaderni del Castello”, 2011, pagg. 7-20.
- Marcora Carlo, *Il Collegio dei dottori e la Congregazione dei conservatori*, in “Storia dell’Ambrosiana. Il Seicento”, Milano, 1992, pagg. 194-195.
- Marcora Carlo, *Il processo diocesano informativo sulla vita di S. Carlo per la sua canonizzazione*, in “Memorie storiche della Diocesi di Milano”, vol. IX, Milano, 1962, pagg. 454-477; trattasi della testimonianza resa dal Giussani in data 20 ottobre 1603.
- Marcora Carlo, *La storiografia dal 1884 al 1789*, in “San Carlo e il suo tempo. Atti del Convegno Internazionale nel IV centenario della morte”, Roma, 1986, pagg. 53-75
- Molteni Paolo, *Il Santo e il Segretario. Don Giovanni Pietro Giussano, medico e letterato*, in “Giussano”, periodico informatore del Comune di Giussano, Marzo-Aprile 2012, pagg. 31-37.
- Picini Filippo, *Ateneo dei letterati milanesi*, Milano, 1670, pagg. 321-322.
- Porro Giulio, *Catalogo dei Codici manoscritti della Trivulziana*, Torino, 1884, pag. 170.
- Sitoni di Scozia Giovanni, *Theatrum equestris nobilitatis secundae Romae*, Milano, 1706, pag. 165.



Baldassarre Oltrocchi, autore di una famosa versione in latino della "Vita di S. Carlo" del Giussano (1751)



Pagina del presunto manoscritto del Giussano (Biblioteca Ambrosiana)



Frontespizio di un'opera riguardante un panegirico del Giussano in onore di S. Carlo



Giovanni Pietro Giussano (Biblioteca Ambrosiana) Nel riquadro: Villa Mazenta a Giussano di Brianza

SERGIO LEONDI

IL TESORO SVELATO

L'ALTARE BAROCCO DI CANZO, LO SCULTORE CARLO BERETTA E ALTRE STORIE

Nemmeno tutti gli abitanti di Canzo, minuscola località peschierese situata a qualche centinaio di metri dalla pista dell'aeroporto *Forlanini*, conoscono l'esistenza di questo "tesoro". Figuriamoci chi abita altrove! Il privilegio, perché di questo si tratta, al momento spetta solo a coloro che per ragioni di fede frequentano l'edificio sacro che lo custodisce, e a pochissimi altri: la speranza è che nel prossimo futuro qualche altra persona vorrà riempirsi l'anima e gli occhi di tanta bellezza. Sto parlando del complesso "plastico" che funge sia da altare che da statuaria "icona", con corollari diversi: è quello appunto della chiesetta di Canzo, proprietà privata della famiglia Prada, la stessa che gestisce il rinomato e vicino albergo *La Viscontina*, sulla strada per l'Idroscalo. Già in passato io avevo accennato a questo eccezionale modellato, riportando l'opinione della celebre storica dell'arte Maria Luisa Gatti Perer, la quale ipotizzava, per una serie di somiglianze, che l'autore potesse essere, se non Giuseppe Perego in persona, artefice della Madonnina sul Duomo di Milano inaugurata il 30 dicembre 1774 (lui la disegnò e progettò, l'orefice Giuseppe Bini fuse e concretizzò in rame dorato), quantomeno un artista dal quale il Perego trasse qualche ispirazione per la sua opera più conosciuta. Studi successivi formularono un nome diverso, di un quasi contemporaneo del Perego, senza arrivare però a una conclusione certa. Ora, per una serie di circostanze, il sottoscritto può finalmente concludere che tale nome è senz'altro esatto, e ne porterà la prova. Ma procediamo con ordine.

All'inizio della via IV Novembre c'è dunque la chiesetta in questione (al civico n. 4). Sorge di fronte all'*Antica Trattoria di Canzo*, che probabilmente sta lì da due millenni, costruita sul luogo dove era piazzata una delle classiche pietre miliari romane, per la precisione la numero cinque, miliari che sulle arterie stradali principali segnavano le distanze in miglia (dove il nome; la nostra strada congiungeva in linea retta Milano con Cremona, la primissima *Paullese*). Da fuori, la chiesetta non è che dica molto: una minuscola costruzione rettangolare con il tetto "a capanna", restaurata e riaperta al culto per il Natale 1983 a cura dei proprietari. Dovrebbe risalire alla prima metà del secolo XVIII: infatti ne parlano per la prima volta gli Atti della Visita Pastorale dell'Arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli alla Pieve di Mezzate in cui rientrava Canzo, datati 1751, consultabili all'Archivio Storico Diocesano; in precedenza la chiesetta non veniva mai menzionata (vedasi meglio, più avanti).

Varcata la soglia del fabbricato, la sorpresa è enorme: sul fondo risplende l'altare in questione, un manufatto che per la sua maestosità riempie l'intera abside, di un fascino che mozza il respiro. È un classico altare barocco dalle linee sinuose, ridondanti: ma tutto in terracotta (non se ne conoscono, di simili, in diocesi). In basso, il complesso è largo circa metri 3,30 per un'altezza di metri 1,60. Nel paliotto, altorilievo del Cristo morto sorretto da angeli, di una delicatezza struggente. Sopra, il piano della "mensa" e il tabernacolo sempre del medesimo materiale (con la mensa rivestita di tavola lignea), affiancato da due specie di busti-reliquiari, coronato in vetta da una stupenda figura della Vergine col Bambino in braccio, di dimensioni al naturale, fin quasi a raggiungere il soffitto (il Bambin Gesù si stringe al collo della madre con tanto realismo, da sembrare vero!); la mano della Vergine è protesa in avanti a sorreggere un Rosario, in origine, o a porgere un fiore, oggi, cosa che in effetti sembra fare il Bambino, che appunto impugna un fiore; ai lati, altri due angeli con fasci di fiori, probabilmente rose.

Il gruppo scultoreo della Madonna Immacolata o del Rosario - com'era chiamata un tempo la chiesetta, prima della più recente intitolazione a Santa Maria delle Vittorie, la stessa di un'altra sola chiesa nel Milanese, verso Porta Ticinese - è un capolavoro della cui presenza sul territorio dobbiamo andare orgogliosi. Onore allora ai Signori Prada, che tale magnificenza hanno saputo conservare nel tempo e rendere ancor oggi di pubblico dominio e uso! (fino a poco tempo fa la chiesetta era anche aperta ogni giorno festivo per la Messa alle ore 9: di solito officiava il Parroco di Zelofoamagno; ora non più, con grande dispiacere della famiglia Prada: così ha deciso l'attuale Parroco).

Dietro all'altare, sulla parete, tre "medaglioni" o rilievi rotondi pure in terracotta: al centro profilo di San Carlo Borromeo, dal 2010 patrono di Peschiera; ai lati, nei sovrapporta per la mini-sacristia retrostante, due finissimi ritratti femminili frontali, molto simili fra loro: Sant'Anna e Santa Fosca? Anche nel Palazzo Prada affacciato sulla via - a due piani, pianterreno e superiore, risalente all'Ottocento su preesistenze - troviamo tracce dello stesso scultore: in un mezzanino di scala, sulla parete un grande ovale con le calde tonalità della terracotta incornicia un'altra straordinaria Madonna con il Bambino, in una stanza a pianterreno una testa di cherubino del medesimo materiale, forse un frammento della composizione maggiore.

IL "COMPADRONE" CARLO BERETTA - Veniamo adesso alla paternità delle opere suddette: la sopra citata Maria Luisa Gatti Perer fu la prima a segnalare, sulla rivista "Arte Lombarda" del 1975, il gruppo statuario di Canzo, definendolo un *unicum* nel territorio di Milano. "Il paliotto, dalle mosse volute angolari, nella penombra creata dall'aggetto della mensa, ospita, in rilievo, il *Cristo morto sorretto da due angeli*, un gruppo condotto con angolature ed

asprezze che contrastano con la voluta fluidità dei termini entro cui è racchiuso. Sopra la mensa, al centro, è posto il tabernacolo, saldamente fissato alle due alzate decorate da specchiature mistilinee, che si estendono in lunghezza oltre la mensa a cui sono raccordate da sinuose volute terminanti con teste di cherubini. La seconda alzata, meno lunga della prima, ripropone il ritorno ad una centralità rappresentata ora dalla *Vergine col Bambino*, supportata da un ampio e modulato piedistallo contro il quale, ai lati, sono appoggiati due angeli che tengono fasci di fiori e paiono volerli riversare sui fedeli, prolungando così il gesto della Vergine, tutta protesa nello sguardo, nell'atteggiamento, verso il popolo di Dio. Ai lati dell'alzata due busti e sulle sovrapporte, nell'abside esagonale, due ovali con una figura femminile velata. La duttilità della materia impiegata, il cotto, può aver determinato in parte la suggestione di quest'altare ideato da una mano felice, come dimostra anche il rapido schizzo, ove peraltro si possono leggere tutti i motivi: le modulazioni del paliotto (entro cui però non v'è traccia della *Pietà*) e delle volute che sorreggono le alzate, la forma e la decorazione di queste, il tabernacolo, il piedistallo che sorregge la Vergine, schizzata di lato, probabilmente per il limite del foglio in alto, e anche i busti sul termine della seconda alzata. Un pensiero, quindi, si direbbe quasi improvvisato. Nulla che possa far pensare" a meticolosi progetti. "La Vergine parrebbe quasi preludio a quella che completerà, alcuni anni più tardi, la guglia principale del Duomo milanese e soprattutto ai bozzetti per questa, conservati al Museo del Duomo, cui attenderà Giuseppe Perego fin dal 1768, sì da stimolare indagini ulteriori sul suo autore".

Dodici anni più tardi, nel 1987, altri due esperti prospettarono un nome diverso: per motivi stilistici, Giovanni Battista Sannazzaro, Direttore della Soprintendenza ai Beni Architettonici e per il Paesaggio di Milano, con Sabina Gavazzi supponeva negli studi sopra accennati che l'autore fosse da identificare in Carlo Beretta detto il "Berettone" (per la grossa stazza?), attivo nei cantieri del Duomo di Milano durante la prima metà del Settecento, del quale si ignorano sia la data di nascita - pare il 1687 - che quella della morte, avvenuta probabilmente entro il primo semestre del 1764 (in un documento del 22 giugno 1764, il Capitolo della Cattedrale decise di assegnare allo scultore Carlo Antonio Pozzi figlio di Domenico, pure lui scultore, la bottega del defunto Beretta, cfr. Marcora, pag. 100, nota 250).

Annotavano Sannazzaro e Gavazzi: "Nell'importante repertorio dedicato ai disegni relativi ad altari barocchi della diocesi e provenienti dal fondo Spedizioni Diverse nell'Archivio storico diocesano di Milano, sono catalogati e fotografati sia il disegno, sia l'altare di terracotta eseguito (1758) nell'Oratorio della B.V. Immacolata a Mezzate, località Cascine di Canzo, Milano, su richiesta del *compadrone* Carlo Beretta non meglio specificato... Il *compadrone* di cui sopra è molto verosimilmente l'omonimo scultore, come attestano sia la qualità e il ductus del disegno, di un plasticismo più da scultore che da architetto, assai probabilmente autografo del Beretta, sia la qualità dell'altare eseguito... ci limitiamo a rilevare le affinità con altari specialmente genovesi, nella struttura, conclusa da emergenza superiore, e nei dettagli plastici, confrontabili ad esempio con l'Algarði [Alessandro, 1598-1654] nell'altare della Cappella del Crocifisso nella chiesa dei S.S. Vittore e Carlo a Genova, dunque con un gusto che può contribuire al chiarimento di uno scultore problematico quale il Beretta: questi, poco dopo aver concluse le sculture di terracotta nel Sacro Monte di Orta, avrebbe eseguito l'altare in esame nello stesso materiale, il cui uso specifico costituisce esempio certo rarissimo, se non unico, negli altari della diocesi".

Il bozzetto o disegno preparatorio si conserva tuttora nell'Archivio Storico Diocesano, con alcuni allegati (Sezione III, Fondo Spedizioni Diverse, pacco 23, pieve di Linate): su un foglio bianco di mm. 382 x 291 appare lo schizzo a matita di un altare massiccio, con l'indicazione delle misure, statue alle estremità e ampio tabernacolo; sotto lo schizzo c'è la proiezione dell'alzata, sul verso la scritta *Visam altaris delineationem approbari posse censeo, me tamen / Hac die 12 Julij 1758 / J. A. Vismara Vis.r.*, a cui segue la formula consueta di concessione datata 13 luglio 1758, firmata dal Vicario Generale G.B. Venturucci V. G. per conto dell'Arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli. Per la verità, il disegno si limita a illustrare in maniera piuttosto sommaria il solo altare fino al tabernacolo; poco ci dice sul resto, ossia in particolare sulla statua della Madonna con il Bambino (appena accennata), che a noi interessa maggiormente; ma questo era normale, alle gerarchie ecclesiastiche ciò che importava era la corretta delineazione dell'altare, la sua attinenza con i canoni stabiliti dai concili e sinodi diocesani e provinciali; in quali modi e forme completare l'altare, era lasciato al libero arbitrio del richiedente, nella fattispecie del tutto affidabile, trattandosi di un personaggio ben conosciuto e apprezzato.

Nella richiesta indirizzata al Vicario arcivescovile si trovano delle informazioni assai importanti; eccone il testo integrale: *Illustrissimo e Reverendissimo Signore, Trovandosi cadente l'Altare nel pubblico Oratorio della Beata Vergine Immacolata nelle Cassine di Canzgo - sic! - Pieve di Mezzate Ducato di Milano di ragione del Compadrone Carlo Beretta Umilissimo Servitore di Vostra Signoria Illustrissima e Reverendissima desideroso di farlo di nuovo reedificare secondo il presente disegno, perciò Umilmente alla medesima ricorre per ottenere l'approvazione. Il che supplica e spera.* Il documento non è né firmato né datato, se non con una generica indicazione relativa all'anno 1758, scritta in alto a destra; sembrerebbe vergato non dal Beretta in persona, bensì da un terzo, forse un "funzionario" della Curia, alquanto sgrammaticato. Dalla lettura si evince che nella chiesetta già c'era un altare, senonché il *compadrone* Beretta decide di farlo "riedificare" dalla base, non trovandolo evidentemente di proprio gradimento: conferma del fatto che quello primitivo non l'avesse fatto innalzare lui, che nel momento in cui entrò in possesso dei beni immobili di Canzo la chiesetta già esisteva, con relativo altare.

Torniamo ai documenti. A Carlo Beretta che domanda di poter costruire il nuovo altare, il Vicario Generale Venerucci il 12 luglio 1758 dà appunto la relativa autorizzazione, dopo aver ottenuto nella stessa giornata l'approvazione del disegno da parte del Visitatore Regionale Vismara, il 10 il parere favorevole del Prevosto di Mezzate

nonché Vicario Foraneo, Reverendo Francesco Veneroni. Altra lettera riferibile al Beretta, anche stavolta non di suo pugno, è la seguente: *Terminato or trovasi l'Altare nel publico Oratorio della B. V. Immacolata delle Cassine di Canzo Pieve di Mezzate secondo la delineazione e disegno di già approvato da V. S. Ill.ma e Rev.ma di ragione del Compadrone Carlo Beretta Um.mo Serv.re della Medesima, ed essendo altresì necessaria la visita avanti divenire mediante suo permesso alla Benedizione, perciò Umilmente ad V.S. Ill.ma e Rev.ma ricorre, acciò voglia degnarsi ordinare al Sig.or Proposito Vicario Foraneo, che si compiaccia fare tal visita. Il che supplica e spera.* Obbediente all'ordine impartitogli dal Venerucci in data 19 luglio, il giorno successivo il Prevosto di Mezzate procede all'ispezione dell'Oratorio, trovando l'altare a norma e "disposto elegantemente"; dà dunque parere favorevole di farlo benedire, cosa che il Beretta non avrà tardato a fare eseguire. L'altare, "realizzato in terracotta in forme pregevoli e originali, segue fedelmente il disegno", afferma la redattrice delle schede del suddetto repertorio dei disegni sugli altari barocchi, ossia Maria Amelia Zilocchi, dopo aver esaminato e confrontato il disegno con il manufatto. Resta per adesso ancora in sospeso la data esatta nella quale il Beretta coronò l'altare con il gruppo statuario della Madonna: credo di non andare lontano dal vero ipotizzando una quasi contemporaneità tra altare, paliotto, Vergine con Bambino e Santi.

LA BIOGRAFIA DELL'ARTISTA E I GIUDIZI DEI CRITICI - La Gavazzi ha poi dedicato al Beretta una "voce" apposta nel "Dizionario della Chiesa Ambrosiana". Ella sostiene che di lui non si hanno notizie esplicite prima del 1716; qualche anno più tardi viene chiamato a lavorare in Duomo per sostituire il protostatuario Carlo Francesco Mellone, "figura significativa per l'avvio del barocchetto lombardo all'aprirsi del Settecento partito per Roma", nonché suo primo ispiratore in fatto di scultura. La Veneranda Fabbrica del Duomo gli affida di condurre a termine la decorazione scultorea della volta della Cappella di San Giovanni Buono, attuata nel 1721; "seguono numerose commissioni per sculture maggiori e minori da collocarsi all'esterno - ma anche all'interno -, soprattutto attorno alla Cappella di S. Giovanni". Egli fornisce poi i disegni per 12 bassorilievi dell'altare maggiore di San Gaudenzio a Novara, fusi in bronzo nel 1724, e i modelli per le quattro grandi statue dei santi novaresi dello scurolo nella medesima chiesa, fuse sempre in bronzo nel 1747 dagli scultori milanesi Domenico e Carlo Antonio Pozzi (padre e figlio) e da Bartolomeo Bozzi.

Nel nostro Duomo Beretta prosegue l'attività, con l'esecuzione di varie statue. "Le squisite doti tecniche e stilistiche del Beretta si colgono appieno nel bel gruppo della Carità", 1729 (secondo la storica dell'arte Rossana Bossaglia: "una delle sue opere più belle", ricca di influssi barocchi e di una certa morbidezza plastica; a mio avviso, questa *Carità* ha diverse assonanze fisionomiche con il gruppo della Madonna di Canzo). Con la collaborazione del fratello Giovanni Domenico, che morirà nel 1752, definito da Ugo Nebbia "esso pure buon statuario", conclude altre opere (si ha menzione di altri due fratelli, Angiolo Maria, pure lui scultore, e Giulio; al figlio di quest'ultimo, Giuseppe, come vedremo sono legate le vicende della chiesetta di Canzo; Gian Domenico viene citato nei registri e negli atti della Fabbrica del Duomo dal 1735 al 1750; Angelo Maria negli anni 1739-1751; Carlo dal 1716 al 1764; di lui, il Nebbia dice che fu "artista fecondo e spigliato").

Nel 1754 a Carlo Beretta, dietro sua vivace insistenza (egli si definisce povero e senza lavoro), la Fabbrica del Duomo assegna l'esecuzione della pala d'altare con *Santa Tecla fra i leoni*, rilievo approvato nel 1757. "Il paliotto, terminato nel 1760, è di qualità superiore per larghezza e sicurezza compositiva e per estrema delicatezza di tocco risolta con morbidi trapassi chiaroscurali. Del 1755 è ancora un arabesco o rilievo con la *Fuga in Egitto* per le portine del tiburio. Dopo questa data le fonti tacciono sulla sua attività in Duomo, ma si hanno notizie di suoi lavori compiuti al Sacro Monte di Orta per la cappella XIV con una serie di statue in terracotta dipinta - ben 52 - raffiguranti la scena di *San Francesco davanti al Sultano* (1757), che si caratterizzano per una marcata impronta devozionale e una persistente tendenza alla narrazione. Una gigantesca statua della *Religione* del 1761 rappresenta forse l'ultima fatica nota di questo delicato scultore milanese, di aperta e inquieta sensibilità artistica, diffusore del nuovo linguaggio barocchetto" (così la Gavazzi; quest'ultima statua in marmo, che si credeva andata dispersa, è stata di recente identificata e attribuita al Beretta da Susanna Zanuso: si trova nel giardino della Biblioteca Sormani di Milano, trasformata in un'allegoria profana; ringrazio la Dottoressa Odette D'Albo, collaboratrice del Museo del Duomo, per la preziosa segnalazione).

Rossana Bossaglia aggiunge nuovi elementi sul Beretta. Ella sostiene che nel 1714 questi acquisì la bottega dello scultore Francesco Rusnati, e subito dopo quella "certo meglio attrezzata" del defunto Stefano Sampietro (più conosciuto di Francesco Rusnati è il fratello suo Giuseppe, scultore e architetto, allievo di Dionigi Bussola e di Ercole Ferrara, lavorò al cantiere del Duomo e al Sacro Monte di Orta, come d'altronde lo stesso Bussola, morì a Milano nel 1713; il Sampietro fu anch'egli scultore al Duomo di Milano, passò all'altro mondo nel 1715 o '16). Con la *Carità*, destinata all'abside, il Beretta "portò a maturazione il proprio linguaggio legato a quell'esteriore classicismo e a quell'aggraziata malinconia della tradizione lombardo-romana, facente capo al Ferrara, mediata attraverso la dinamica e serena visione artistica del Mellone, del quale la statua del Beretta ricorda la S. Rosalia".

A sua volta Patrizia Malfatti definisce "instancabile" la produzione del Beretta, "caratterizzata da netti passaggi chiaroscurali e decisi movimenti rotatori nello spazio". Altro giudizio estetico, quello di Ugo Bicchi: "La personalità del Beretta, legata in origine alle esperienze pittoricistiche e spumose di Carlo Francesco Mellone, ha la sua più bella manifestazione nella aggraziata ed elegante *Carità*, eseguita per il Duomo di Milano, nella quale sembrano alitare certe preziosità e influenze alla Serpotta, in contrasto con le più avvitate e concitate manifestazioni baroccheggianti espresse nel *S. Giovanni Crisologo*, nel *S. Giacinto* o nel *Santo Martire* del Duomo di Milano - sculture berettiane -, che tuttavia non

rinunciano mai ad una certa morbidezza d'impasto" (Giacomo Serpotta, 1656-1732, dianzi nominato, fu scultore e decoratore palermitano, specializzato negli stucchi, attivo anche a Roma).

La sopra citata Bossaglia, una delle prime ad essersi occupata a fondo di Carlo Beretta, afferma che la parrocchiale di Santa Maria Assunta ad Orta San Giulio custodisce una sua statua della Vergine. La notizia mi è stata confermata dall'attuale Parroco, Don Costanzo Bottero, il quale inoltre mi ha fatto gentilmente avere diverse fotografie dell'opera, che è in terracotta dipinta di bianco, a simulare il marmo, visibile nella Cappella a lei dedicata, della Madonna del Rosario. Le analogie con Canzo sono notevoli: quasi identici il portamento e il panneggio delle vesti, stessa gamba sinistra piegata in avanti; a mio giudizio però, la "nostra" Madonna è migliore, più leggera e mobile, "aerea" e insieme profondamente "terrestre" (non per niente guarda in basso, verso di noi, cosa che non fa quella di Orta, piuttosto statica e ieratica), i tratti del viso appaiono più umani, delicati ed espressivi, idem quelli del Bambino riccioluto, che affonda la sua faccina in quella della madre, a cercare protezione, ma anche a offrire il fiore che reca in mano.

Eppoi il bianco che ricopre totalmente il gruppo statuario della chiesa di Orta produce un che di asettico e di freddo, mentre quello di Canzo, spogliato di inutili "superfetazioni", lascia la terracotta libera di sprigionare tutto il "calore" suo naturale. La presenza dell'opera berettiana nella chiesa di Orta San Giulio si spiega con il fatto che l'artista, realizzando nel 1757 per l'omonimo Sacro Monte le sculture della Cappella in cui San Francesco incontra il Sultano d'Egitto, dovette risiedere per diverso tempo in loco, lavorò direttamente sul posto: lasciò quindi traccia della sua permanenza anche all'interno della parrocchiale, dalla quale in un certo senso dipendeva il complesso monumentale del medesimo Sacro Monte, decretato dall'UNESCO "patrimonio mondiale dell'umanità". L'anno dopo, 1758, Carlo Beretta ha cambiato zona di operazioni, perché come sappiamo mette a punto, completa "in sede" l'altare di Canzo, villaggio dove sta di casa (almeno in quel frangente).

Sempre alla Bossaglia dobbiamo queste ulteriori annotazioni, datate 1967: "Il 3 luglio 1764 il Beretta risulta già morto e il saldo delle opere non ancora pagate vien fatto al nipote ed erede Giuseppe. È presumibile che molte altre sculture del Beretta esistessero ed esistano ancora, senza attribuzione". "Il Beretta ebbe buoni riconoscimenti dai suoi contemporanei; negli *Annali* - della Fabbrica del Duomo - è ricordato come *scultore eccellente*". Altri facevano notare la sua modernità. "Di tale modernità - chiosa la Bossaglia - fa prova il piglio mosso delle sue figure, il loro libero inserirsi nello spazio con un ritmo avanzante. Caratteri, questi, comuni alla pittura del tempo, di cui la plastica del Beretta è puntuale riscontro; tra gli scultori che lo ispirarono, salva restando l'influenza del Ferrara, ricorrente nella plastica lombarda fin nel sec. XVIII inoltrato, il più importante è Carlo Francesco Mellone, pur non reggendo qualitativamente al confronto... Al Beretta si può rimproverare enfasi, specie nelle prime opere, e una tendenza a cadere in dolciastre superficialità" (posto che ciò sia esatto, l'altare di Canzo è un'opera matura del Beretta, tutt'altro che stucchevole, anzi è vero il contrario, come provano i lusinghieri giudizi degli esperti e studiosi sopra nominati; il pluricitato Ferrara, altri non è che il comasco Ercole Ferrara o Ferrata, 1610-1686, stuccatore e scultore, attivo soprattutto a Roma, maestro del ricordato Giuseppe Rusnati).

In altra occasione, nel 1973, discorrendo della scultura nel Duomo di Milano, la Bossaglia rivedeva tuttavia il proprio giudizio, dedicando al Beretta queste parole molto positive: rispetto ad altri suoi colleghi contemporanei, egli "appare il più moderno e il più aggiornato su formule internazionali; guarda al Mellone e, tramite costui, alla tradizione lombardo-romana (non gli si conosce un apprendistato diretto a Roma né un soggiorno colà, nonostante che nel '26 chiedesse licenza alla Fabbrica per recarsi a studiare - nell'Urbe -; anzi, la sua presenza nell'Italia settentrionale è documentata di continuo dal 1716 al 1764, anno presumibile della morte); ma la petulante leggiadria con cui scioglie l'ancor calda sensualità del Mellone in cifre salottiere è sotto il segno del pretto rococò delle corti centro-europee. È dunque, a nostro parere, e nei limiti di un ambiente che non ha dato nel Settecento artisti di eccezionale statura, il più importante tra gli scultori del Duomo nel cuore del XVIII secolo (egli matura pienamente con la bella Carità del 1729); e appare curioso e ingiustificato che la Fabbrica, pur tributandogli riconoscimenti, non lo abbia mai nominato protostatuario né in altro particolare modo abbia premiato la lunghissima feconda attività di questo pregevole maestro, che operò nel Duomo quasi ininterrottamente dal 1716 al 1761", anno nel quale il Beretta consegna una mastodontica statua della *Religione*. "È l'ultima notizia dell'artista vivente" (da *Scultura*, pagine 126-129 e 161-162).

Paolo Mezzanotte e Giacomo Carlo Bascapè accennano a una statua in cotto del Beretta, con la Vergine, che si trovava a Milano nel Borgo di Santa Maria alla Fontana a quattro passi da Porta Tosa, ora Porta Vittoria, da dove fuoriusciva la strada Paullese utilizzata dallo scultore per raggiungere Canzo. Essi si sono rifatti a un brano della *Descrizione di Milano* di Serviliano Latuada: parlando "Della Chiesa di Santa Maria della Fontana Oratorio segreto" sita al termine dell'attuale omonima via, dove questa incrocia la cerchia delle mura spagnole, Latuada scrive che in essa "fu ancora riposta nell'anno 1729 una Staoa di cotto al naturale della Beatissima Vergine sopra l'Altare maggiore, colorata in somiglianza di marmo bianco, e lavorata dallo Scultore Carlo Beretta".

Giovanni Battista Sannazzaro, nel "Dizionario della Chiesa Ambrosiana", occupandosi dell'arte della Pieve di Mezzate riprende concetti abbozzati nell'articolo in comunione con la Gavazzi, suggerendo che le sculture in terracotta di Canzo erano "probabilmente" policrome, cioè dipinte con colori diversi (difatti ancor oggi sulle superfici si rinvengono tracce di colore: specialmente il rosso, il bianco e l'azzurro): "il Cristo deposto sorretto da angeli nel paliotto, i due busti reliquiari nel gradino superiore, la coppia di angeli e la sovrastante Madonna del Rosario col

Bambino, oltre ai medaglioni con santi nei sovrapporte e di lato”. Sannazzaro ricorda che lo stesso materiale era consueto al Beretta, ben volentieri accettato o addirittura suggerito dai committenti, considerati i costi contenuti rispetto, che so?, al marmo o al bronzo. A proposito dell'altare di Canzo, Sannazzaro insiste sulle affinità con altari genovesi, “non solo nella struttura (con la statua della Madonna come elemento piramidale a conclusione dell'altare) e nei dettagli plastici... ma pure... nell'uso specifico del materiale... può forse essere anche collegato al fatto che le fonti ricordavano sculture di maestri genovesi in una chiesa, ora scomparsa, di Milano, San Primo. All'Algardi, inoltre, può essere avvicinata una certa compostezza classicheggiante dell'impianto, che ricorda, nel contempo, anche quelli, pur più mossi e barocchi, di Giuseppe Rusnati (Gallarate, Collegiata di S. Maria Assunta) o di Giovanni Battista Dominione (Sant'Angelo a Milano), nonché, nell'iconografia del paliotto, anche l'altare in Sant'Antonio a Milano”.

IL DISVELAMENTO DEL TESORO - Arriviamo adesso alla novità da me scoperta, che consente il “disvelamento” del “tesoro” di Canzo, l'attribuzione definitiva di paternità. La documentazione catastale consultata all'Archivio di Stato, riferita alla metà del Settecento, indica in Carlo Beretta del fu Bernardo in alcuni casi il proprietario effettivo di beni coincidenti e/o confinanti con il complesso immobiliare dove sorgono sia la chiesetta che il Palazzo Prada, in altri casi l'affittuario o livellario del Conte Ottaviano Crodara Visconti, che sempre lì ha delle proprietà. Per la precisione i Registri Catastali del *Comune di Mezzate con Canzo Capo di Pieve* dicono che *Beretta Carlo quondam Bernardo* possiede in “proprio” - testuale parola - alcuni appezzamenti di *orti* attorno del Palazzo, pertinenze di quest'ultimo, la *porzione di casa parte ad uso proprio e parte da massaro* identificabili con l'area del Palazzo, per una superficie di pertiche milanesi 2.16 (una pertica corrisponde a metri quadrati 654,5 e si suddivide in 24 tavole); *altra porzione di casa con bottega d'affitto* sulla sinistra; è proprietario inoltre della *Casa da Massaro detta la Cassinetta di Canzo* a sud del villaggio, pari a pertiche 1.21; di *aratori vitati*, cioè con piante di vite, per quasi una sessantina di pertiche; è invece *livellario di don Ottaviano Crodara Visconti*, ossia ha in affitto a titolo di livello (contratto agrario di lunghissima durata) circa 200 pertiche sempre a Canzo in prossimità del Palazzo, soprattutto aratori, alcuni con viti e moroni o gelsi, oppure a *prato*. Più avanti risulta anche livellario in Canzo di 83 pertiche detenute da un *Canonicato di San Lorenzo Maggiore in Milano*, nella persona del *Reverendo Pietro Francesco Grassi*. La nostra chiesetta è così definita: *Oratorio sotto il titolo della Beata Vergine Immacolata*, senza indicazione di proprietà e superficie; presumibilmente apparteneva in quote uguali al Beretta e al Crodara Visconti.

In veste di possidenti, chi c'era prima del Beretta e di Ottaviano Crodara Visconti, da chi costoro acquistarono o ereditarono la proprietà? Le mappe catastali del *Territorio di Mezzate Capo di Pieve con Canzo*, realizzate in occasione della *Misura Generale del nuovo Censimento dello Stato di Milano* nella primavera del 1722 dal Geometra Michele De La Tour, e gli allegati registri non consentono di rispondere con esattezza matematica: sui fogli di mappa 4 e 7, il complesso dei fabbricati di cui ci stiamo occupando ha la forma di una U o ferro di cavallo, con le due ali rivolte a levante, ed è contraddistinto con il numero 124; la parte che dovrebbe ospitare l'Oratorio reca inscritta la lettera G sopra ad una lettera D che è stata oscurata da due tratti di penna, per cancellarla. Inoltre i *Sommarioni* che sul lato sinistro di ciascuna mappa indicano la tipologia delle particelle immobiliari, il proprietario e la superficie, tacciano della 124^a e delle lettere suddette; appelliamoci allora alle *Tavole del Nuovo Estimo*: ma queste ultime non sono coeve alle mappe, bensì posteriori, sono state compilate in un arco temporale piuttosto dilatato, 1726-1751 (i successivi *Libri dei trasporti d'estimo* iniziano a essere redatti nella seconda metà del Settecento, rimanendo in vigore fin verso la fine dell'Ottocento). Per quanto attiene alla *Cassinetta di Canzo*, segnata nella mappa del 1722 con il numero 126, essa è incuneata dentro a terreni dell'Abate Francesco Maria Lampugnani, cosa che farebbe propendere per un coinvolgimento diretto di quest'ultimo nella proprietà della medesima; qualche anno più tardi, lo si è testé visto, diventerà proprietà esclusiva di Carlo Beretta.

Verso la metà del secolo XVIII i possedimenti sono dunque quelli esposti più sopra, riconducibili perciò a Carlo Beretta e Ottaviano Crodara Visconti: i loro nomi sono del tutto assenti sui *Sommarioni*, non solo relativamente agli edifici, ma anche nel caso dei terreni agricoli. Circa la lettera G, le *Tavole* la qualificano, lo ripeto, *Oratorio sotto il titolo della Beata Vergine Immacolata*, omettendone sia la proprietà che la superficie. Sugli stessi *Sommarioni* del 1722 compaiono invece i nominativi del suddetto Abate Lampugnani e di un certo Paolo Gavazzi. Al primo risultano intestate le confinanti particelle 27 e 28, situate presso la parte centrale della U (rispettivamente *aratorio adacquatorio con 17 Moroni* di pertiche 66.4, e *aratorio avidato adacquatorio con 40 Moroni e noci 71* di pertiche 83.21), e la particella 29 aderente al fabbricato (*orto* di pertiche 3.6); laddove il Gavazzi possiede nelle zone nord ed est le particelle 30, 31 e 100 (nell'ordine: *orto* di pertiche 1.16 coerente al fabbricato, *aratorio avidato adacquatorio a vicenda con 20 Moroni e noci 5* di pertiche 22.8, *aratorio adacquatorio* di pertiche 7.12). Con le assenze sopra riferite del numero 124 e della lettera G ex D, in generale al Lampugnani sono intestate 198 pertiche, a Gavazzi 66 pertiche.

I due *orti*, altro non sono che i giardini del complesso di fabbricati: è lecito pensare allora che nel 1722 all'Abate Lampugnani appartenga in linea di massima il comparto sinistro delle costruzioni, al laico Gavazzi quello destro, e che le variazioni nell'assetto proprietario siano avvenute nell'intervallo di tempo fra la stesura delle mappe e la compilazione delle *Tavole*. Già che siamo in tema e in luogo, rispetto alle informazioni catastali di Canzo può essere interessante sapere che l'*Ostaria con prestino di pane bianco* antistante i beni Lampugnani-Gavazzi era intestata al Conte Giovanni Battista Trotti di Castellazzo, gran possidente fino a Foramagno e oltre, titolare dell'Oratorio colà esistente, uno dei monumenti più antichi e significativi del territorio (questi Trotti di Castellazzo sono documentati a Foramagno fin dal Cinquecento: allora erano proprietari sia dell'Oratorio che del vicino complesso edificato, imperniato sulla torretta

medievale, tuttora esistenti e in fase di recupero). A ragion veduta, presso l'Ostaria si riforniva di pane e companatico il Beretta quand'era a Canzo, magari l'avrà anche frequentata per un buon bicchiere... A nord, a sud e attorno c'erano inoltre proprietà del Conte Carlo Corio e del Conte Carlo Borromeo; su molti terreni crescevano gelsi e noci: le foglie dei primi alimentavano i bachi da seta allevati dai contadini, i secondi fornivano legname pregiato e i relativi frutti; spremendo il gheriglio si ottiene dell'olio commestibile, utilizzato soprattutto in pittura per la rapidità con cui si asciuga all'aria e perché, aggiunto ai colori a olio, ne aumenta la brillantezza (particolari non ignoti all'artista Carlo Beretta, suppongo, spesso operante fianco a fianco con schiere di pittori).

LA CHIESETTA DI CANZO - Altra questione, quella pertinente alla chiesetta: posto che fosse in condominio tra il Lampugnani e il Gavazzi, quando venne costruita? Di essa, lo si è accennato all'inizio, parlano in questi termini gli Atti delle Visite pastorali del Cardinale Pozzobonelli risalenti al 1751, dapprima con una succinta descrizione, poi decretando le cose da attuare dopo la Visita: *De Oratorio Loci Cantii - Adest Oratorium B. Virgini sacrum juris Patronatus, ut asseritur, Nob. Antonii Lampugnani cum parva sacristia, in qua extant armaria duo pro sacra suppellectili recondenda, quae vix sufficiens est pro Missae sacro faciendae. / Decreta Pro Oratorio B.M.V. Immaculatae - Cum Capella hujus Oratorii tabulis obtegatur, paretur baldachinum fornici appendendum, quo altare totum, et celebrans ipse cooperiatur. Altari circumquaque telare apponatur ad humiditatem a mappis arcendam. Petra sacra nova tela cerata tegatur. Purificatoria sint ex tela densioris texturae. Nullo pacto prasens tabernaculum inserviat ad usum in eo reponendi Sanctissimum Eucharistiae Sacramentum.*

Ossia: "Dell'Oratorio del luogo di Canzo - C'è un Oratorio della Beata Vergine, sacro patronato di diritto, come si asserisce, del Nobile Antonio Lampugnani con una piccola sacristia, nella quale ci sono due armadi per riporre la sacra suppellettile, che è a malapena sufficiente per fare la Santa Messa. / Decreti per l'Oratorio della Beata Maria Vergine Immacolata - Ricoprire la Cappella di questo Oratorio con tavole, si prepari un baldacchino da appendere alle pareti del fornice, che copra tutto l'altare e il celebrante. Apporre tutt'intorno all'altare un telo per evitare l'umidità alle tovaglie. Ricoprire la pietra sacra di nuova tela cerata. I purificatori siano di tela più spessa. Per nessun patto il presente tabernacolo serva per riporvi il Santissimo Sacramento dell'Eucaristia".

Nel 1751 l'Oratorio è dunque patronato di Antonio Lampugnani, che come dirò qui sotto è il fratello ed erede dell'Abate Francesco. Le persone interrogate dai Visitatori non sapevano che l'edificio fosse in comproprietà con altri; potrebbe anche darsi però che a questa data esso appartenesse soltanto alla famiglia Lampugnani. Dal testo traspare che la zona della Cappella con l'altare pativano l'umidità; da quest'ultimo doveva infine essere rimosso il tabernacolo perché inadeguato, da sostituirsi. Alla luce anche di questi dati, la mia impressione è che la chiesetta sia nata per iniziativa dell'Abate Francesco Maria Lampugnani negli anni immediatamente successivi al 1722: difatti gli Atti della Visita Pastorale effettuata nel 1687 dall'Arcivescovo Federico Visconti alla Pieve di Mezzate tacciono completamente dell'Oratorio; idem i resoconti delle ispezioni compiute alla Pieve nel quadriennio 1702-1705 dal Prevosto di San Donato nonché Vicario Foraneo, Giovanni Magrini, qui in veste di Visitatore delegato.

L'Abate Lampugnani, per sua comodità, volendo officiare le funzioni religiose in loco, in un ambiente adeguato al suo rango e per favorire la gente di Canzo, specialmente i propri coloni, potrebbe aver fatto riconvertire ad usi sacri qualcosa di già esistente, utilizzato fino a quel momento a scopi profani; ciò avrebbe determinato in seguito la correzione delle mappe e l'adeguamento delle annotazioni sui registri catastali.

In altre parole: prima del 1722, le mura di quella che sarebbe diventata la Chiesetta di Canzo ospitavano qualcosa di diverso? In seguito quegli stessi ambienti furono convertiti ad usi sacri, provocando l'aggiornamento dei mappali? Per il momento è impossibile fornire una risposta inequivocabile, sebbene queste appaiano le soluzioni più attendibili. Risultati certi ho trovato invece per ciò che attiene alla proprietà di Francesco Maria Lampugnani. Che una porzione dell'odierno Palazzo Prada e sue succursali fosse effettivamente nelle sue mani, è comprovato dalle vicende patrimoniali successive: vestendo l'abito religioso, non avendo eredi diretti, lascia tutto ai parenti, nel caso di Canzo al suddetto fratello Antonio Maria Giacinto; il quale tuttavia pare non abbia avuto discendenza, per cui dopo la sua morte le proprietà pervengono ai figli della prozia Laura Lampugnani moglie di Ottaviano Crodara Visconti. È per questa via dunque che i Crodara Visconti fanno il loro ingresso sul palcoscenico nostrano; prima di parlarne, è opportuno però dedicare qualche riga in più al Lampugnani, specialmente alla sua famiglia.

I LAMPUGNANI - Stirpe "nobilissima, e celebre nella storia delle vicende politiche cui andò soggetta la città di Milano nell'età di mezzo", sostiene il genealogista Crollanza a proposito dei Lampugnani. I quali si suddivisero in molti rami, insigniti del titolo di Conti e Marchesi; loro avo fu Andrea, Arcivescovo di Milano nell'anno 905, quindi Filippo, Arcivescovo milanese nel 1193. Il capostipite viene di solito individuato in Guglielmo, vivente nel 1252; altro membro del casato molto noto: Giovanni Andrea, uno dei congiurati uccisori del Duca Galeazzo Maria Sforza nel 1456. Il nostro Abate Francesco Maria Lampugnani aveva avuto per nonno Carlo Giacinto fratello della citata Laura, per padre Giovanni Battista morto nel 1727, e per fratelli il primogenito Antonio Maria Giacinto, e Georgio. Di quest'ultimo si sa solo che rimase celibe e improle, mentre il primo nato, membro dei 12 di Provvisione nel 1745-46, sposò, forse l'anno 1708, Donna Maria Lauzi figlia del giureconsulto Francesco, "Primario Lettore di Pavia": questo si può leggere nel manoscritto, redatto fino al 1705 da Giovanni Sironi di Scozia, con aggiunte successive di altri, sulle genealogie milanesi custodito alla Biblioteca Nazionale Braidense. Alla pagina 258 si fa terminare giustappunto con Antonio Maria il ramo dei Lampugnani che a noi preme di più, quasi di certo perché anche quest'ultimo rimase senza discendenza diretta.

Preciso inoltre che tutti gli altri esperti di genealogia da me consultati ignorano questo ceppo dei Lampugnani, cosa che rende il lavoro del Sitoni e suoi continuatori, per me davvero prezioso.

L'Abate Francesco Maria Lampugnani non va confuso con un omonimo famoso, più o meno suo coetaneo (scomparve nel 1729), Conte che ricoprì diverse cariche pubbliche fra cui quella di Capitano della Milizia Urbana di Milano, Giudice delle Vettovaglie delle strade della città e del Ducato, membro del Tribunale dell'Inquisizione, Decurione; per suo volere venne sepolto con i poveri della Ca' Granda sotto l'altare della chiesa dell'Ospedale; in quanto generoso benefattore del nosocomio e suo Deputato, fu ritratto per intero dal pittore Arcangelo Bellotti, e il quadro tuttora si conserva presso la quadreria dell'istituto clinico. Primogenito di Oldrado, aveva sposato Maddalena Figini vedova del giureconsulto Tommaso Visconti, dalla quale però non ebbe figli.

Diverse le versioni, dello stemma dei Lampugnani; il più consolidato viene così descritto da Vittorio Spreti: "Inquartato: nel 1° e 4° di rosso alla banda scaccata d'argento e di nero di tre pezzi al capo dell'Impero - l'aquila -; nel 2° e 3° d'azzurro ad un quadrello accompagnato in capo da una mano di carnagione posta in fascia, tenente una chiave dello stesso in fascia attraversante sul capo del primo. Sul tutto d'oro ad una volpe corrente al naturale". Lo scudo è sormontato dall'elmo ornato dalle piume d'oro, azzurre e rosse. Una versione semplificata evidenzia il solo scudetto diviso a metà, con in alto l'aquila imperiale nera su fondo dorato, in basso la banda a scacchi obliqua su fondo rosso (sarebbe bello, scoprire sotto gli intonaci degli immobili di Canzo, tracce di questi stemmi, a ricordo dei Lampugnani, ovvero dei successori Crodara-Visconti!).

CARLO BERETTA A CANZO - Con chiara evidenza, lo scultore Carlo Beretta realizzò per la propria abitazione di Canzo, per la chiesetta dipendente, tutto quanto il "tesoro" sopra elencato e descritto, relativo all'altare. Dove per l'esattezza modellò e soprattutto fece cuocere la creta, non si sa. Per ragioni tecniche, certamente l'opera era in origine articolata in parti distinte: una volta cotti i singoli pezzi, egli li assemblò e sistemò come oggi li vediamo; in seguito passò sulle superfici i colori a tempera appropriati. Considerando il brevissimo intervallo intercorso fra le autorizzazioni ricevute per la costruzione e la benedizione, solo una settimana nel luglio 1758, si potrebbe arguire che il Beretta avesse già pronti, o quasi, i blocchi da saldare insieme: impensabile che egli li avesse modellati in così poco tempo! (li aveva forse fatti per un incarico non andato a buon fine?, per un'opera qui "riciclata"?).

Come e perché il milanese Carlo Beretta sia "giunto" a Canzo, nessuno mai potrà rispondere, io credo. Prima di lui, proprietari degli immobili in questione erano come si è scritto Paolo Gavazzi e la famiglia Lampugnani. In seguito, attorno alla metà del secolo XVIII, i registri catastali attribuiscono a Carlo Beretta e a Ottaviano Crodara Visconti il possesso, secondo le forme che abbiamo visto sopra, dei beni "canzesi" di nostro interesse. Il Beretta perciò risulta essere diventato un possidente (per acquisto dal Gavazzi ma anche dai Lampugnani-Crodara Visconti) e "imprenditore agricolo", ha investito dei capitali nell'acquisto di edifici e terreni, dai quali ultimi conta ovviamente di ricavare degli utili, conducendoli in economia, in proprio, con l'aiuto di contadini dipendenti, oppure cedendoli in affitto. Ciò dimostrerebbe che dalla professione di scultore ha tratto ingenti guadagni, è tutt'altro che povero in canna, come dichiarava di essere nel 1754; a meno che nel frattempo o giù di lì le sue sostanze siano nettamente migliorate, tanto da permettergli l'acquisto dei beni di Canzo.

Impossibile sapere quali rapporti intrattenesse lo scultore e artista Carlo Beretta con Canzo, con la gente di qui. Per quanto riguardava la conduzione dei terreni, ovviamente si serviva di "massari", ai quali dava in affitto semplice o con qualche forma di mezzadria i terreni di sua esclusiva proprietà; nel caso dei beni avuti a titolo di livello, li sub-locava. Relativamente alla residenza, credo di poter affermare con tutta tranquillità che essa si traducesse in soggiorni non episodici, bensì piuttosto prolungati nel tempo: magari non una residenza fissa, stabile (per ragioni di interesse e lavoro doveva abitare maggiormente in Milano), ma nemmeno sporadica; altrimenti non si spiegherebbe il dispendio di fatica e soldi per costruire l'altare in parola, per poi lasciarlo "godere" ad altri.

Tra questi ultimi voglio credere che ci fossero i suoi massari e coloni, con relative famiglie, magari l'intera popolazione di Canzo e immediate vicinanze, alla quale il Beretta, sull'esempio del predecessore Abate Lampugnani, con l'autorizzazione dell'altro *compadrone* consentiva benignamente di usufruire della chiesetta in loco, evitandole il peso di doversi recare per le sacre funzioni a Zelo piuttosto che a Mezzate o Linate (l'Oratorio di Foramagno funzionava in maniera discontinua); una vera fortuna dal punto di vista pratico, per non parlare della felice suggestione che anche su quelle anime semplici e pie produceva, io ne sono convinto, la vista di così stupefacenti opere d'arte e di religione: il gusto estetico, la capacità di apprezzare le cose belle non è prerogativa di nessuno, supera le differenze sociali, di classe (salvo qualche eccezione, come per esempio vedremo più avanti).

Sul piano politico-amministrativo, all'epoca in cui Beretta frequentò Canzo, le faccende funzionavano così: nel 1751 Canzo era un Comune autonomo, contava una settantina di anime ed era regolato da un Consiglio generale formato da tutti i capi di casa della Comunità, dal Console e dal Sindaco, entrambi nominati ogni anno a pubblico incanto (cioè "all'asta", conferendo l'incarico a chi pretendeva di meno come salario), e incaricati rispettivamente della tutela dell'ordine pubblico e della amministrazione e conservazione del patrimonio della stessa Comunità; ad un Cancelliere, residente in loco, la Comunità raccomandava, sulla scorta delle informazioni raccolte dal Console, di compilare e custodire i riparti annuali - cioè le tasse -, riscossi da un esattore nominato ogni tre anni, pure lui a pubblico incanto; il Comune era subordinato alla giurisdizione del Podestà di Milano presso la cui "banca criminale" il Console doveva

annualmente prestare l'ordinario giuramento. Due anni dopo, 1753, il Comunello di Canzo venne aggregato a quello di Mezzate (nel 1751 questo contava 180 abitanti), la cui organizzazione e articolazione era perfettamente identica.

Tra le ragioni che spinsero il Beretta ad avventurarsi a Canzo, mi piace pensare che giocarono una buona parte la tranquillità e serenità della vita in campagna (tale era allora la nostra località), capaci di favorire e ispirare l'attività artistica del Nostro: adattato a studio un qualche locale, qui potrebbe aver dato forma di schizzo e disegno alle brillanti e fantasiose idee che gli balenavano in testa, magari perfino plasmato la terra-creta per qualche opera, diciamo "minore" in confronto ad altre, o meglio di formato minore. Ma chi può contraddirlo? A Canzo potrebbe anche aver pensato e realizzato cose più grandi, colossali, sul genere della nostra fantastica Vergine del Rosario o delle Vittorie... Si consideri inoltre che in zona esistevano diverse fornaci, come testimoniano toponimi ancora oggi presenti (tipo Cascina Fornace, Fornasetta), anzi si può dire che quasi tutte le cascine più grandi disponessero di un proprio impianto per cuocere l'argilla e confezionare mattoni, tegole e oggetti fittili d'uso quotidiano in cascina e nelle case; non solo: diversi campi, per le caratteristiche del suolo e sottosuolo, erano adibiti a cave d'argilla; la materia prima in sostanza c'era sul posto, le fornaci pure, gli artigiani anche. E gli artisti? Carlo Beretta detto il Berettone poteva essere uno di questi, il migliore naturalmente!

CRODARA-VISCONTI - Ottaviano Crodara Visconti, il livellante e quasi certamente l'altro "compadrone" della chiesetta, Palazzo e parte dei terreni all'epoca di Carlo Beretta, sui documenti catastali viene indicato come "Cavalliere" con il titolo di "Don"; l'ipotesi più scontata è che fosse legato ai Visconti, che al primo cognome originario un suo avo abbia in seguito aggiunto il secondo appellativo, dopo il matrimonio con una nobile rampolla della famosa e potentissima famiglia milanese; oppure i Crodara potrebbero aver ottenuto dai Signori di Milano di fregiarsi sia dell'ambito cognome visconteo che del relativo simbolo - il biscione -, per qualche merito e impresa eseguita in loro favore. La più antica rappresentazione dello scudetto gentilizio compare sullo Stemmario Trivulziano, codice miniato della seconda metà del secolo XV (1450-1466 circa) conservato all'Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana del Castello Sforzesco.

Sotto la scritta *DI CRODARIJ*, c'è lo scudetto, così blasonato da Carlo Maspoli, curatore dell'edizione moderna a stampa: "Troncato d'argento e di rosso, al castagno di verde, sradicato al naturale, fruttifero di tre ricci male ordinati d'oro e con il tronco attorcigliato da un biscione d'argento dalla lingua trifida di rosso, il tutto attraversante la partizione"; in linguaggio più semplice, è orizzontalmente suddiviso in due sezioni, una inferiore di colore rosso, quella superiore di colore argenteo; sui verdi rami frondosi di una pianta di castagno che interessa entrambe le sezioni spiccano tre ricci semiaperti che lasciano intravedere i farinosi frutti; lungo il tronco con radici si attorciglia un serpente dalle cui fauci fuoriesce una lingua a tre punte; potrebbe anche darsi che il biscione così configurato sia dovuto ad un errore dell'artista-pittore, e che il rettile da antichissima data fosse quello tipico dei Visconti, con il putтино ignudo che gli spunta dalla bocca.

Così disposto appare per la prima volta, a mia conoscenza, nello stemma esibito dal codice araldico di Marco Cremosano del 1673; laddove sull'albero si vedono cinque grossi frutti rotondi di color giallo, che potrebbero benissimo essere i ricci di castagno anzidetti; sopra allo scudetto, la scritta "Crodara". Più in qua nel tempo i Crodara pensarono bene di ispirarsi al significato figurato del verbo milanese *croda*, di cui mi accingo a dire, facendo dipingere numerosi piccoli frutti dorati e tondeggianti che dalla pianta piovono a terra. Lo stemma più recente, modernizzato unendolo anche nel nome a quello dei Visconti, viene così descritto in un documento del 1867, redatto forse per la richiesta di riconoscimento ufficiale del medesimo: "Al piede dello Stemma Imperiale altro Stemma a Cimiero apperto formato di due Campi, l'uno superiore all'altro. Nel Campo inferiore color d'argento avvi dipinta una Pianta Fruttifera, e i di cui rami e frondi si estendono nel Campo Superiore Rosso. L'asta della detta pianta è d'ogni intorno circondata dal Serpente con Puttino in bocca, che rappresenta lo Stemma Visconti, e dalla detta Pianta veggonsi dipinti varj frutti staccati e cadenti, venendo in tale medaglia rappresentati i due Stemmi Crodara e Visconti".

Circa l'origine delle "arme" dei Crodara, la familiarità con il dialetto milanese mi ha portato a cercare sul fondamentale *Vocabolario Milanese-Italiano* di Francesco Cherubini del 1839 la conferma ad alcune mie supposizioni: *Crodà*, *croda*, recita il Cherubini, significa cadere, ed è voce di ascendenza romanzo-svizzera; come esempio l'autore riporta il detto: *el pomm quand l'è madiir bisogna che'l croda*; la traduzione è fatta propria anche da dizionari moderni della lingua italiana: *croda*, etimo settentrionale, indica lo staccarsi dalla pianta di frutti maturi.

Dei Crodara o Crodari propriamente detti si hanno testimonianze che affondano addirittura all'epoca di Roma antica, attraverso personaggi investiti delle cariche ora di Proconsoli, ora di Consoli, Censori, Senatori, Tribuni, quali Claudio e Publio Crodarius, Fabio, Flaminio, Lucio, Ottaviano, Sempronio Crodarius (partecipe della congiura contro l'ormai tiranno Giulio Cesare): tutti o quasi, sembrerebbe, di origini e patria milanesi. Da documenti che mi sono stati favoriti dall'ultima discendente delle nobile famiglia, Elena Crodara Visconti - anche dalle presenti pagine la ringrazio pubblicamente, insieme alla figlia Claudia -, ho potuto ricostruire parte della storia di questo Casato. Conclusa l'era romana, dei Crodara abbiamo notizie che si riferiscono in particolare all'Italia settentrionale, specialmente Milano. Nel secolo XIII risulta che Cesare Antonio Crodarius, Protonotario apostolico, fa da intermediario tra l'Arcivescovo Ottone Visconti e l'*usurpatore* Guidone Torriani (pur con qualche imprecisione, così si esprime una carta dell'Archivio Crodara-Visconti): è forse in tale occasione che i Crodara si avvicinano ai Visconti.

Nel Cinquecento il ceppo originario e meneghino dei Crodara, che al nome primitivo ha ormai associato quello visconteo, assurge a ruoli sostanziali, in particolare come notai, avvocati fiscali, funzionari governativi. Molti di essi risiedono nella Parrocchia milanese di Santo Stefano in Brolo, sulla strada per Porta Tosa-Porta Vittoria, arteria che in linea retta congiungeva, come sappiamo, Milano con Cremona, transitando per Linate e Canzo.

Da un Bartolomeo Crodara Visconti nasce Massimiliano, da questi Filippo, vivente nel 1647; in linea diretta si susseguono poi il citato Ottaviano marito di Laura Lampugnani, Giovanni Battista, Gaspare Antonio e i suoi fratelli Cavaliere Antonio Maria Giuseppe e Federico Ottaviano (chiamato anche, più semplicemente, Ottaviano). A mio avviso, quest'ultimo è lo stesso nominato quale "compadrone" nel 1758 dei beni immobili di Canzo, chiesetta e altare compresi. Egli nasce il 2 marzo 1678, insignito pure lui del titolo di "Cavaliere"; "l'anno 1703 fa acquisto della piazza di tesoriere nell'Ufficio delle Munizioni dal Marchese Recalcati che ne teneva il Privilegio dal Re per il prezzo di Lire 10 mila imperiali... Eserciva la professione notarile temporaneamente dall'anno 1703 al 1714"; abitava in Parrocchia di San Babila a Porta Orientale. Si sposò due volte, la prima con Maria Giovanna Riva vedova Campana, la seconda (rimasto vedovo lui nel 1726) con Maria Anna del Conte-Marchese Carlo Francesco Carcassola, alla bella età di 76 anni, nel 1754. Dalle unioni non sortirono figli, per cui questo ramo di Federico Ottaviano si estinse. La continuazione della dinastia fu resa possibile da altri parenti Crodara Visconti; a qualcuno di questi è probabile che siano finiti i beni di Canzo. Antonio Maria Crodara Visconti, nato nel 1706 e morto nel 1786, figlio dei sopra nominati Ottaviano e Laura Lampugnani, fu il primo della famiglia a emigrare in Piemonte, a Torino: da lui derivano gli attuali ultimi discendenti.

Alcuni membri del Casato furono Marchesi di Saluzzo; nell'ultimo quarto dell'Ottocento un Giuseppe Crodara Visconti, forse figlio di Giacinto, risulta "Direttore della Real Casa", cioè quella dei Savoia Re d'Italia. Leonardo, venuto al mondo a Torino nel 1849, sposa Venanzia Tasca: dalla coppia nasce Pietro, poi convolato a nozze con Isa Lattuada. Nel 1946 la figlia di Pietro e Isa, Elena, sposa nel capoluogo piemontese Alberto Granati, imprenditore agricolo lodigiano, i cui avi sono documentati già nel secolo XIV a Borghetto Lodigiano. I due coniugi si stabiliscono alla cascina di Muzza Piacentina e il matrimonio viene presto allietato dalla nascita di Claudia, Giorgio, Filippo; alla morte del marito nel 1962, la Signora Elena con i ragazzi si trasferisce alla cascina Quaina sulla strada tra Lodi e Lodivecchio (della madre Elena Crodara Visconti, Claudia ha ricostruito la biografia sotto forma di intervista, curata da Mariella Ventre per l'editore Graus di Napoli; moglie di Lorenzo Buccellati, erede della grande tradizione orafa rinascimentale fondata dal padre Mario Buccellati, per trent'anni e fino all'estate 2011 Claudia è stata l'anima e la mente della "Mario Buccellati Srl" di via Montenapoleone, uno dei marchi più importanti del *Made in Italy* nel mondo).

DAL BERETTA AI PRADA - Riprendiamo adesso il discorso sullo scultore Carlo Beretta "quondam Bernardo", o piuttosto su chi venne dopo di lui a Canzo; egli scompare come si è detto verso il 1764; seguire le vicende patrimoniali dei suoi possedimenti in loco non è facile. Lo si è accennato: pare che il Berettone non avesse figli; il fratello Gian Domenico gli era premorto nel 1752, all'incirca come l'altro fratello Angelo Maria; l'eredità passa allora al nipote Giuseppe figlio di un terzo fratello defunto, Giulio Beretta. Il passaggio è ufficializzato in varie annotazioni catastali, specie del 1773 e 1774. Alla dipartita di Giuseppe subentra il figlio di costui, chiamato Carlo in omaggio al grande prozio, eppoi verso il 1820 in linea diretta ci sono "Pietro, Giuseppa e Giovanna fu Carlo minori sotto la tutela del Signor Ragionato Bartolomeo Gorini".

Nel 1833 si cambia famiglia: a quella dei Beretta subentra Giuseppe Peregallo quondam Carlo Antonio; altro giro nel 1843: arrivano come proprietari e livellari i coniugi Giovanni Ciani fu Giacomo e Penelope Fontana fu Giuseppe, quindi nel 1856 il loro figlio Enrico Ercole Filippo Ciani; nel 1858 tocca a Carlo Vittadini quondam Giuseppe rilevare un livello di 114 pertiche appartenenti alla Chiesa Parrocchiale milanese di Santa Maria della Passione, provenienti da altro livello di Ottaviano Crodara Visconti (così certificano i Registri Catastali: non sappiamo se quest'ultimo sia un omonimo del precedente, suo discendente, ovvero, è il dubbio, se si tratti della ripetizione tale e quali dei dati anagrafici del primo intestatario settecentesco con questo nome; in ogni caso, verso il 1870 i Crodara Visconti escono di scena, in quel di Canzo, vendono ciò che è rimasto della loro proprietà, ereditata dai Lampugnani, ai personaggi che vado dicendo). Nel 1871 Andrea Bruni fu Giovanni subentra a Pietro e Felice Vittadini quondam Giuseppe nel possesso di 290 pertiche di provenienza Ciani e San Lorenzo Maggiore. Sempre i Registri catastali, sotto la data del 1887 indicano proprio in "Bruni Andrea quondam Giovanni" il nuovo proprietario del Palazzo e vicinanze.

Per sapere gli avvicendamenti patrimoniali successivi, oltre che notizie diverse, ci sono di aiuto gli Atti delle Visite Pastorali compiuti alla Parrocchia di Mezzate dall'Arcivescovo Andrea Carlo Ferrari; in quella del febbraio 1900 il Prevosto Alessandro Piazza, in un apposito questionario presentatogli, dichiara testualmente, parlando dell'Oratorio di Canzo intitolato a Santa Maria del Rosario: "Vi è un solo altare sacro alla Madonna, non è consacrato. È di patronato del proprietario della frazione Canzo (attualmente Signor Dubini di Milano). È interinalmente chiuso e nel massimo disordine. Non vi sono né dipinti, né statue, né oggetti preziosi per lavoro artistico e per antichità... non vi è l'organo". Se ne deduce che il povero sant'uomo era affatto digiuno d'arte, tanto da non accorgersi di quel po' po' d'altare e della sua antichità! Fatto sta, che a Visita terminata il Cardinal Ferrari sentenza: "si interdice l'Oratorio della frazione di Canzo" (senza ahimè averlo visto di persona, nel qual caso avrebbe forse deciso diversamente).

Nuova Visita Pastorale del Ferrari, a dicembre 1906; l'Oratorio è tuttora "interdetto perché in istato indecente, ed ora è occupato come magazzino"; altra ancora del giugno 1912, quando il successivo Prevosto Daniele Castelli scrive:

“Vi è nella frazione di Canzo un Oratorio dedicato alla Madonna del Rosario, ora interdetto perché indecente. Per il possesso e l’uso è contrastato dal Proprietario del fondo, ora pende causa”; più avanti specifica che l’Oratorio “non è funzionabile” e indica il nome del proprietario, tale Signor Rosti, ripetendo che “pende causa”. Chissà come finì, questa vertenza. Comunque sia, nel 1926 il podere viene acquistato da Paolo Prada, il quale impianta lì una delle migliori aziende ortolane di Peschiera Borromeo e del territorio (300 pertiche), dando lavoro a decine e decine di donne innanzitutto. Terminata l’attività agricola nel secondo dopoguerra, sui campi laddove cresceva l’erba, direbbe quel tal cantante “molleggiato” per antonomasia, sono sorti come funghi palazzine e capannoni, mentre gli stabili già esistenti hanno subito, anche in tempi recentissimi, un’apprezzabile ristrutturazione, finalizzata a un riutilizzo a fini residenziali degli edifici rustici, restyling che ha salvaguardato le graziose caratteristiche originarie; il Palazzo sulla via non ha avuto bisogno invece di grossi interventi: bello era, bello è rimasto.

Dopo l’acquisto da parte dei Prada nel 1926, la chiesetta fu riaperta al culto, a beneficio in particolare dei fedeli di Canzo, Palazzetto e Foramagno, il cui Oratorio era stato dismesso intorno al 1833. Venne visitata in seguito dal Cardinale Arcivescovo Ildefonso Schuster (insediatosi sulla Cattedra che già fu di Sant’Ambrogio nel 1929, rimastovi fino alla morte, 30 agosto 1954; si ha notizia di una sua visita il 2 o 3 giugno 1943); il quale Schuster espresse ai proprietari tutta la sua soddisfazione per la riapertura; conoscendo la sua spiccata competenza e attenzione per le opere d’arte, non dubitiamo che l’alto Presule si sia soffermato ad ammirare il gruppo statuario dell’altare, spronando i Prada al restauro. Ma, ahimè, i tempi volgevano al peggio, a spron battuto ci si avviava verso l’immane conflitto mondiale, purtroppo c’era da pensare ad altro, che ai restauri. Si rese anzi necessaria una nuova chiusura, per lo stato pericolante della costruzione.

Terminata finalmente la guerra, fattisi più rosei gli orizzonti, Carlo Prada figlio di Paolo indirizzò il 19 maggio 1954 a Schuster una lettera, oggi incorniciata dietro l’altare, da cui stralciamo alcuni passi. “Eminentissimo Principe - L’umile sottoscritto domiciliato nella Parrocchia Prepositurale di Linate al Lambro (frazione Canzo) - nel 1938 la Prepositura emigrò insieme al suo Prevosto dalla chiesa di Mezzate a quella di Linate -, proprietario di un locale già adibito moltissimo tempo fa a luogo sacro e visto già altre volte da Voi, vorrebbe in occasione dei mesi estivi riattivare questa Cappella per dare a circa duecento persone delle vicinanze, quali un centinaio alle mie dipendenze nei lavori della campagna, la possibilità di adempiere al precetto festivo... Il locale da adibirsi a Cappella è stato visitato dal Reverendo Coadiutore della Prepositurale, il quale ha trovato difficoltà dalla mancata plafonatura del tetto e da altre piccole cose (vetri, rottura pavimento) alle quali quanto prima si pensa di provvedere. Una sistemazione definitiva completamente decorosa alla Casa di Dio non è nostra intenzione di trascurarla ma bensì di attuare gradatamente in un secondo tempo”. In calce alla lettera, la decisione di Schuster, formalizzata dal suo Cancelliere: “Sua Eminenza il Card. Arcivescovo concede al Reverendissimo Sig. Prevosto di Linate di celebrare o far celebrare la S. Messa nei giorni di precetto, secondo la necessità, impegnando la famiglia Prada ad una sistemazione semplice però decorosa del piccolo Oratorio”.

I RESTAURI RECENTI - Eseguiti i lavori più necessari, le sacre funzioni nella chiesetta di Canzo ripresero ad essere officiate, e lo furono per un trentennio circa. Per ragioni di forza maggiore, quel tal “secondo tempo” che doveva vedere la “sistemazione definitiva”, principiò e si concluse tuttavia solo più tardi. Stavolta è il Parroco di Zelo ad informarci degli sviluppi. Don Giancarlo Brivio nell’ottobre 1983 scrisse che le famiglie Prada, “a contrastare l’ingiuria del tempo, si sono accinte, con non comune impegno economico, a far restaurare la costruzione, con il fine intento di mantenerla, per quanto è possibile, nella degnissima condizione di prima. La *talpa* già scava la trincea intorno alle fondazioni, così che presto una autentica *gabbia* in solido cemento armato solidificherà il tutto dalla base al soffitto, col bravo coperto di *coppa*”.

Sulla prima pagina del bollettino parrocchiale del gennaio 1984, Don Giancarlo poteva annunciare con enfasi quanto segue: “Dopo mesi di trepida attesa (durante i quali le Messe in frazione Plasticopoli sono state celebrate nel seminterrato gratuitamente concesso dalla Famiglia Mario Parapini), la Chiesetta di Canzo è stata restituita, dalle Famiglie Prada che ne sono proprietarie, all’uso di Culto, proprio nella notte di Natale. Durante la Solenne Messa inaugurale celebrata da Mons. Alessandro Mezzanotti, Vicario Episcopale della VI^a Zona, è stata battezzata la piccola Chiara Parapini, figlia di Piero ed Elena Prada. I fatti hanno dato ragione all’ipotesi che preferiva il restauro al rifacimento della struttura, col vantaggio che alcuni accorgimenti (ravvicinamento del livello dei due tetti, creazione di un’antiporta, abbattimento dell’antiestetico *barbacano* - rinforzo ai piedi del muro -) l’hanno resa più snella e graziosa. All’interno il pericolante soffitto, sovrastante l’Altare è stato bellamente sostituito con nervature e perlinature di legno. Nei giorni antecedenti il Natale, si sono (a tempo di record) tinteggiati il soffitto e pareti interne, messa in opera la nuova porta, levigati i pavimenti, posata la moquette, preparato il Presepe, e non so quant’altre cose, aggiunte dalla solerzia di Pierangelo col solido impulso dato ai lavori da Paolo”.

“La Madonna delle Vittorie, a cui è intitolata la Chiesetta, deve aver messo mano, così da permetterci la celebrazione della Messa di Natale su un vero Altare. Nel loro piccolo, anche le Famiglie delle tre frazioni hanno voluto partecipare all’evento gioioso donando alla Chiesetta una bianca Càsula - ampio paramento sacerdotale per la celebrazione eucaristica -, adatta alle solennità più importanti. Ora attendiamo di veder portare a compimento anche il restauro dell’antico gruppo statuario che domina tutto l’Altare, cosa che onorerà le Famiglie Prada le quali si son fatte carico di

un'opera molto meritoria sia dal punto di vista religioso che artistico... Ci piacerà, allora, ad opera conclusa, assistere alla 'incoronazione' della Madonna e del Figlio Suo Gesù, con quelle corone che già stanno per essere approntate".

Per la verità non ci fu bisogno successivamente di "restaurare" più di tanto il "gruppo statuario": si trattò di dargli una ripulita, diciamo così, facendo attenzione a non intaccare, a non nuocere alle fragili superfici in terracotta; d'altra parte il fascino precipuo di questo altare è dato dal suo "profumo di antico"; così non sarebbe, se esso fosse "tirato a lucido", in maniera scriteriata e dozzinale. Chi se ne intende, di restauri conservativi, lascia la sacrosanta patina di antichità, le stratificazioni dei secoli, non svisisce e danneggia l'intervento con ramazza, abrasivi e stucchi tappabuchi. L'*incoronazione* della Vergine e del Divin Bambino sono comunque avvenute: sempre grazie ai Prada il loro capo è cinto da leggiadre corone in bronzo dorato, lavorate ad arte; la porticina del tabernacolo è dello stesso metallo. Notevole è anche un Crocifisso ligneo visibile sulla parete orientale, per decisione della Parrocchia di Zeloforamagno "in affidamento temporaneo alla Chiesetta, in memoria di Ernesto Prada", benefattore, come recita la targhetta sottostante.

Fino a tempi recenti era possibile celebrare all'interno della Chiesetta battesimi, matrimoni e funzioni funebri: ora non più, dopo un decreto arcivescovile di Carlo Maria Martini valido in tutta la Diocesi per gli Oratori privati (tale possibilità è riservata unicamente alle famiglie dei proprietari; il medesimo Cardinal Martini in data 10 aprile 1984 aveva peraltro così scritto a Pierangelo e Paolo Prada: "Sono davvero lieto di sapere che, grazie alla Vostra generosità, è stata restaurata la bella chiesetta di Canzo... Non posso che elogiare la disponibilità con cui avete voluto rendere questo prezioso servizio a tutta la comunità, certo che la Madonna delle Vittorie saprà ricompensare il vostro gesto di carità"). Oltre alle suddette cerimonie religiose, si potevano celebrare anche le Messe: di recente tale opportunità è venuta purtroppo a mancare, per decisione delle autorità religiose locali.

Oggi giorno la chiesetta è intestata per un 50% a Pierangelo Prada figlio di Carlo e nipote di Paolo, e per l'altro 50% ai figli del fratello Paolo, ossia Carlo, Anna e Rita. Chi specialmente si occupa del decoro della chiesetta, sono Pierangelo Prada e la cognata Lia vedova del secondo Paolo; la signora si fa inoltre apprezzare perché trascrive, illustra e confeziona con le proprie mani dei graziosi libretti di preghiere diffusi in speciali ricorrenze e festività, tipo Natale e Pasqua. *Dulcis in fundo* non è superfluo ricordare che la famiglia Prada è stata imparentata con lo scultore Vitaliano Marchini di Melegnano (1888-1971), da giovane umile "marmorin" o marmista nei cantieri per il Duomo di Milano, creatore di opere in creta - sulla scia di Carlo Beretta -, quindi allievo e poi Docente all'Accademia di Brera, specializzato in soggetti religiosi; sue sculture sono nel Duomo, al Tribunale e in altri luoghi, tra cui, vedi un po', Palazzo Prada. Come a dire, che l'arte a Canzo e dai Prada è proprio di casa, dai tempi del Beretta arrivando ai giorni nostri... Dopo oltre 250 anni dalla costruzione possiamo tuttora ammirare il frutto eccezionale della fatica di Carlo Beretta e di quanti dopo di lui si sono sforzati di preservare e valorizzare quell'autentico gioiello d'arte barocca che è l'altare della chiesetta di Canzo. Il mio è un caldo invito alla visita. Ancora una volta di più, questo territorio del Sud-Est Milano ci riserba delle graditissime sorprese.

ARCHIVI - Archivio di Stato di Milano, Archivio Storico Diocesano, Archivio Privato della Famiglia Crodara-Visconti di Lodi e Milano, Archivio Privato della Famiglia Prada di Peschiera Borromeo.

BIBLIOGRAFIA ESSENZIALE

Bacchi Andrea - Zanuso Susanna, *Carlo Beretta e i Visconti di Brignano*, Trento, 2011, pp. 80, 82, 89.

Bicchi Ugo, *Beretta Carlo detto il Berettone*, voce de *Le Muse. Enciclopedia di tutte le arti*, a cura di Achille Boroli, vol. II, Novara, 1964, pag. 198.

Borella D'Alberti Andrea (a cura di), *Lo Stemmario di Marco Cremosano*, voll. II, Teglio, 1997.

Bossaglia Rossana, *Carlo Beretta*, voce del "Dizionario Biografico degli Italiani", vol. IX, Roma, 1967, pagg. 45-47.

Bossaglia Rossana, *Scultura*, in "Il Duomo di Milano", di A.A.V.V., Milano, 1973, pagg. 65-176.

Crollanza Giovanni Battista, *Dizionario storico-blasonico*, vol. II, Pisa, 1886, pag. 5.

Gatti Perer Maria Luisa, *Cultura e socialità dell'altare barocco nell'antica diocesi di Milano*, schede a cura di Maria Amelia Zilocchi: *Mezzate, località Cascine di Canzo (MI) - Oratorio della B. Vergine Immacolata*, in "Arte lombarda", 1975, pagg. 28, 60 e 62.

Gavazzi Sabina, *Beretta Carlo*, in "Dizionario della Chiesa Ambrosiana", vol. I, Milano, 1987, pagg. 399-400.

Gavazzi Sabina - Giovanni Battista Sannazzaro, *Un'aggiunta al catalogo dello scultore Carlo Beretta*, in "Civiltà ambrosiana", 1989, pag. 186.

Granati Buccellati Claudia, *Elena Crodara-Visconti Granati. Biografia in forma di ricettario*, a cura di Marianna Ventre, Napoli, 2009.

Latuada Serviliano, *Descrizione di Milano*, tomo I, Milano, 1737, pag. 265.

Leondi Sergio, *Le cascine di Peschiera Borromeo. Cronache e immagini*, Peschiera Borromeo, 2000, pagg. 52-53.

Leondi Sergio, *Peschiera Borromeo. Storie Ambienti e Antichi mattoni*, Milano, 1996, pagg. 114-115.

Malfatti Patrizia, *Beretta Carlo*, voce de *Il Duomo di Milano. Dizionario storico artistico e religioso*, a cura di Angelo Majo, Milano, 1986, pagg. 83-84.

Marcora L., *Carlo Beretta scultore milanese (1687 - 1764)*, Tesi di laurea, Università degli Studi di Milano, relatore Prof. Eugenio Riccomini, anno accademico 1996-97.

Maspoli Carlo (a cura di), *Stemmario Trivulziano*, Milano, 2000, pagg. 124 e 371.

Mezzanotte Paolo - Giacomo Carlo Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, 1948, pag. 1057.

Nebbia Ugo, *La scultura nel Duomo di Milano*, Milano, 1910, pag. 219.

Romanini Angiola Maria, *La scultura milanese nel XVIII secolo*, in "Storia di Milano" della Fondazione Treccani, vol. XII, Milano, 1959, pagg. 784-785.

Sannazzaro Giovanni Battista, Scheda su *Arte* della Pieve di Mezzate, in "Dizionario della Chiesa Ambrosiana", vol. IV, Milano, 1990, pagg. 2212-2213.

Sitoni di Scozia Giovanni, *Theatrum Genealogicum familiarum, illustrium nobilium et civium inchoyae urbis Mediolani*, 1705, manoscritto all'Archivio di Stato di Milano.

Spreti Vittorio, *Enciclopedia storica nobiliare italiana*, Milano, vol. VII, 1932, pagg. 31-32.

Temporelli Alberto - Chironi Laura, *La chiesa parrocchiale di Santa Maria Assunta in Orta. Devozione popolare e Confraternite*, Orta San Giulio, 1995, pag. 131.



L'ANTICA TRATTORIA DI CANZO
SITUATA AL QUINTO MIGLIO DELLA STRADA ROMANA
MILANO - CREMONA, POI "VECCHIA PAULLESE"



LA CHIESETTA DI SANTA MARIA DELLE VITTORIE A CANZO
ANTICAMENTE INTITOLATA ALLA MADONNA DEL ROSARIO
(PESCHIERA BORROMEO, VIA IV NOVEMBRE, N. 4)



L'ALTARE BAROCCO DI CANZO, OPERA DEL GRANDE SCULTORE MILANESE CARLO BERETTA.
NEL PALIOTTO, IN BASSO, CRISTO MORTO SORRETTO DA DUE ANGELI.
AL CULMINE, LA VERGINE CON IL BAMBINO, ANGELI E COPPIA DI SANTI (SECOLO XVIII).



La "Carità" - Statua in marmo di Carlo Beretta nel Duomo di Milano



Il Conte Francesco Maria Lampugnani omonimo dell'ex proprietario di Canzo



Stemma dei Crodara-Visconti altri "compadroni" della Chiesetta



Bellissimo ovale della Vergine col Bambino (pianerottolo della scala di Palazzo Prada a Canzo).



Busto di San Carlo sulla parete dietro l'altare, ai cui lati si ammirano i ritratti sottostanti, di due Sante imprecisate.





STATUA IN TERRACOTTA DIPINTA DI CARLO BERETTA
(CHIESA PARROCCHIALE DI ORTA, NOVARA)



SCORCIO DELLE CHIESETTA E DEL PALAZZO PRADA A CANZO
A METÀ SETTECENTO PROPRIETÀ DI CARLO BERETTA



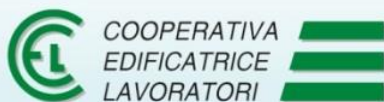
SACRO MONTE DI ORTA, CAPPELLA XIV - SAN FRANCESCO A COLLOQUIO COL SULTANO D'EGITTO.
LA SCENA SI COMPONE DI 52 STATUE IN TERRACOTTA DIPINTA, REALIZZATE DA CARLO BERETTA NEL 1757.



Pro Loco "Città di Peschiera Borromeo"
c/o Centro Calipari, Via Rimembranze, 18 - Peschiera Borromeo
Tel. 0255400792 - 3402620296
www.prolocopeschieraborromeo.it - info@prolocopeschieraborromeo.it



**90 anni di storia
60 anni di attività**



Cooperativa Edificatrice Lavoratori
Via Due Giugno, 4 - Peschiera Borromeo
Tel. 0255303492 - Fax 0255301529
www.coopcel.com - info@coopcel.com