



UNIVERSITÀ  
DI PAVIA

DIPARTIMENTO DI STUDI UMANISTICI

Laurea magistrale in Storia e valorizzazione dei beni culturali

*curriculum* Fonti e strumenti per la storia dell'arte

# Decorazione e musica nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano

Relatore: Prof. Francesco Frangi

Tesi di laurea di:

Mariarosa Bricchi

Correlatore: Prof.ssa Sara Fontana

matricola n. 474938

Anno accademico 2023/2024

## **Sommario**

<b>Introduzione</b>	pag. 3
<b>1. <i>La chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore e le sue campagne decorative</i></b>	
<i>1.1 Cenni storici sulle vicende del Monastero Maggiore e della sua chiesa</i>	pag. 5
<i>1.2 Cenni sugli aspetti architettonici più significativi</i>	pag. 6
<i>1.3 I Luini nella chiesa di San Maurizio</i>	pag. 8
<i>1.3.1 L'aula delle monache</i>	pag. 8
<i>1.3.2 La parete divisoria di Bernardino Luini</i>	pag. 9
<i>1.3.3 Le pitture nella cappella Besozzi di Bernardino Luini</i>	pag.14
<i>1.3.4 Gli interventi della bottega e dei figli di Bernardino Luini</i>	pag.16
<i>1.3.5 La controfacciata dell'aula pubblica</i>	pag.21
<i>1.3.6 Committenze artistiche a Milano nell'età di Carlo V 1535-1565</i>	pag.21
<b>2. <i>L'anta d'organo dipinta: caratteri e fortuna di una tipologia decorativa rinascimentale</i></b>	
<i>2.1 L'organo. Aspetti generali</i>	pag.24
<i>2.2 Le origini e la fortuna dell'organaria padana e il predominio degli Antegnati</i>	pag.27
<i>2.3 L'anta d'organo come tipologia d'arte e le portelle degli organi Antegnati</i>	pag.31
<i>2.4 La decorazione artistica degli organi Antegnati</i>	pag.34

<b>3. <i>L'organo in San Maurizio al Monastero Maggiore e le sue ante</i></b>	
3.1 <i>La commissione dell'organo a Gian Giacomo Antegnati</i>	pag.36
3.2 <i>Le portelle dell'organo e i pittori de' Medici da Seregno</i>	pag.41
<b>4. <i>La chiesa San Maurizio al Monastero Maggiore: fortuna critica</i></b>	
4.1 <i>Dalla nuova chiesa del 1503 alla soppressione del 1798</i>	pag.54
4.2 <i>Compendio delle guide e degli itinerari turistici della città di Milano</i>	pag.54
4.3 <i>Gli interventi di restauro</i>	pag.58
<b>5. <i>Tavole</i></b>	pag.62
<b>6. <i>Bibliografia e Sitografia</i></b>	pag.95

## Introduzione

"Bernardino del Lupino, di cui si disse alcuna cosa poco di sopra, dipinse già in Milano vicino a San Sepolcro la casa del signor Gianfrancesco Rabbia; cioè la facciata, le logge, sale, e camere, facendovi molte trasformazioni d'Ovidio, e altre favole, con belle e buone figure, e lavorate diligentemente: ed al monistero maggiore dipinse tutta la facciata grande dell'altare con diverse storie; e similmente, in una cappella, Cristo battuto alla colonna; e molte altre opere che tutte sono ragionevoli. E questo sia il fine delle sopradette Vite di diversi artefici Lombardi."<sup>1</sup>

Così Vasari, poco propenso ad elogiare artisti che non fossero fiorentini o toscani, liquidava in poche righe gli affreschi di Bernardino Luini nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.

Soppresso nel 1798 il Monastero oggi ospita il Civico Museo Archeologico; lì accanto, in Corso Magenta 13, dietro la grigia facciata della chiesa di San Maurizio, si svela una decorazione pittorica unica, che ripercorre quasi un secolo di storia della pittura milanese, dall'età degli Sforza fino alla riforma borromaica, dalla tradizione rinascimentale delle prime decorazioni, attestate intorno al 1510, alla *nuova maniera* della bottega dei figli di Luini, che riprendono i lavori nel

---

<sup>1</sup> Vasari 1568, ed. 1966-1987, p. 312.

1555, fino agli anni intorno al 1580 dove gli ultimi affreschi risentono del clima controriformista e delle indicazioni del Cardinale Borromeo.

Il 1503 è la data di inizio dei lavori per la costruzione della chiesa di San Maurizio, costituita da un'unica navata; una parete trasversale separa due aule rispettivamente dedicate ai fedeli e alle monache benedettine. Tale architettura farà poi da modello per le chiese di altri monasteri femminili e andrà a costituire un esempio normativo per le chiese monastiche nelle *Instructiones* di Carlo Borromeo (1577)<sup>2</sup>.

La chiesa del più importante monastero benedettino di Milano testimonia la provenienza aristocratica delle monache, che ne affidano la decorazione ai più importanti pittori lombardi del tempo, fra tutti Bernardino Luini, Antonio Campi, Callisto Piazza, Simone Peterzano, ai quali si affiancano i figli dello stesso Luini, Giovan Pietro, Aurelio ed Evangelista.

Il grande valore del ciclo decorativo è poi esaltato dalla presenza, nell'aula delle monache, di un grande organo, il più antico di Milano, commissionato nel 1554 a Gian Giacomo Antegnati, esponente di una rinomata famiglia di organari bresciani. La decorazione della cassa e delle portelle dell'organo, attribuite a Francesco e Gerolamo de' Medici, costituiscono l'oggetto di questo contributo.

---

<sup>2</sup> Sannazzaro, 2000, p.20.

## Capitolo 1

### La chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano e le sue campagne decorative

#### 1.1. *Cenni storici sulle vicende del Monastero Maggiore e della sua chiesa*<sup>3</sup>

La chiesa di S. Maurizio, nota come chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore, si trova a Milano, al civico 13 dell'attuale Corso Magenta. Venne edificata nel 1503, sul sito di un edificio più antico: la data ci è nota da un'iscrizione leggibile sulla prima pietra. Inoltre, un ritrovamento documentario relativamente recente ha ulteriormente suffragato la data riportata nel *lapis primarius*: si tratta della compravendita di una casa su quel terreno «pro fabricatione fiendae ecclesiae».

L'antica chiesa intitolata a S. Maurizio risaliva a prima del sec. XII ed era di pertinenza del Monastero Maggiore dell'ordine religioso femminile delle suore Benedettine.

La nuova chiesa di S. Maurizio, come dimostrano gli studi planimetrici, fu parzialmente costruita su un terreno di recente acquisto, «urbanisticamente allineato sull'odierno corso Magenta, all'epoca importante via “ad Vercellas”, poi corso di Porta Vercellina, e al di là di quanto rimaneva del tracciato delle antiche mura cittadine». Entro queste ultime, già da molti secoli, muovendo verso il centro della città si erano concentrate le fabbriche e i terreni pertinenti al monastero «fabbriche oggi quasi totalmente trasformate e disgregate, ma sin dagli inizi già connesse a illustri preesistenze cittadine, in particolare all'antico circo romano e alle mura imperiali».

---

<sup>3</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dal contributo di G. B. Sannazzaro, *L'architettura in Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano* a cura di S. Bandera e M. T. Fiorio, Skira, Milano 2000, pp. 15-36.

Si ritiene che la fondazione del Monastero Maggiore risalga a un periodo compreso fra VIII e IX secolo, tra la fine del Regno Longobardo e il principio dell'età carolingia. Documentazione della metà del IX secolo sembra suggerire come già a quella data il monastero godesse di una posizione di spicco rispetto alle altre istituzioni monastiche cittadine.

Il primo documento assolutamente sicuro relativo al monastero risale al 1027: si tratta di un atto di livello in cui risulta l'originaria dedicazione alla Madonna, ribadita dal testamento dell'arcivescovo Ariberto da Intimiano.

Si ritiene che la chiesa realizzata nel secolo XIII presentasse già la suddivisione nella parte pubblica e in quella privata di pertinenza delle monache.

Nel XV secolo la crisi del monachesimo lombardo colpì il Monastero Maggiore sia in termini economici che vocazionali. Bisognerà attendere gli ultimi decenni del secolo per assistere alla rifioritura della comunità benedettina: un documento del 1479 attesta che il Monastero Maggiore a quella data non aveva più spazi per accogliere altre monache ed è probabile che già allora maturasse l'idea della realizzazione di una nuova chiesa.

## 1.2 *Cenni sugli aspetti architettonici più significativi*<sup>4</sup>

L'attuale chiesa di S. Maurizio si presenta come un edificio a pianta rettangolare con una sola navata, suddiviso in due settori: il primo, quello anteriore, è riservato ai fedeli; il secondo, posteriore, era invece riservato alle monache del monastero.

Il primo settore, l'aula dei fedeli, risulta suddiviso in quattro campate mentre il secondo in sei. Le campate sono percorse da un medesimo motivo architettonico con due ordini tuscanici sovrapposti. L'ordine superiore presenta varie serliane,

---

<sup>4</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dal contributo di G. B. Sannazzaro, *L'architettura in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp. 15-36 nonché dall'agile pubblicazione *Chiesa di S. Maurizio al Monastero Maggiore*, Meravigli, Milano 2016, pp. 5-12.

di ordine ionico, fra le lesene. Dietro le serliane si ripetono le volte a botte illuminate da alte finestre. L'ordine inferiore, invece, si presenta costituito dalle paraste tuscaniche dei contrafforti laterali, tra cui si svolgono le arcate con sfondi sotto volte a botte.

Al di sopra della trabeazione si notano due cordonature con svolgimento diagonale che assolvono a una duplice funzione di sostegno e di ornamento della volta a botte che sovrasta la navata.

La parete che divide l'aula dei fedeli dalla sala delle monache ospita sei scomparti, tre inferiori e tre superiori: lo scomparto mediano dell'ordine inferiore accoglie l'altare maggiore, tra lesene di marmi policromi.

Nell'aula delle monache, nella campata che si innesta alla parete divisoria, la struttura dell'edificio sembra trasformarsi: un arco abbassato si imposta alle lesene dei fianchi della navata, sopra grosse lesene di rinforzo; si congiunge al muro divisorio tramite archi minori e sorregge un vasto terrazzo al piano dei loggiati laterali.

Il progetto architettonico della chiesa viene comunemente attribuito a Gian Giacomo Dolcebuono (1440-1510), architetto tra i più rilevanti fra quelli attivi nella Milano del periodo. La sua opera fu proseguita da architetti di rilievo: si sono fatti, in via ipotetica, i nomi di Giovanni Antonio Amadeo, Cesare Cesariano, Bernardo Zenale, Cristoforo Solari.

La facciata della chiesa è in pietra d'Ornavasso: all'altezza dell'imposta del tetto, fino al 1825, si trovavano due piramidi laterali decorative, rimosse perché reputate malsicure. Esternamente, l'edificio poggiava sulle strutture dell'antico chiostro a est. L'ultimo portico del chiostro fu demolito nel 1869 per far luogo alla nuova via Bernardino Luini. Per sistemare il lato, rovinato dalla demolizione, fu chiamato il pittore Angelo Colla che gli diede l'ordine architettonico corrispondente a quello della facciata.

### 1.3 *I Luini nella chiesa di San Maurizio*

Nella chiesa di San Maurizio risultano attivi, in più fasi, tanto Bernardino Luini quanto la sua bottega e i suoi figli, autori di varie pitture sia nello spazio pubblico sia in quello di esclusiva pertinenza delle monache benedettine. Nei paragrafi che seguono si cercherà di dar conto di questa significativa vicenda pittorica della Milano cinquecentesca attraverso la descrizione e l'esame delle varie pitture presenti nella chiesa, focalizzando l'attenzione sull'opera di Bernardino e segnalando gli aspetti più significativi dei lavori di bottega e dei figli.

#### 1.3.1 *L'aula delle monache*<sup>5</sup>

Nel XVI secolo l'architettura di chiesa a doppia aula era molto diffusa, in particolare nei monasteri femminili, secondo le norme codificate dall'arcivescovo Carlo Borromeo<sup>6</sup> che, già in occasione della visita pastorale al monastero di San Maurizio nel 1569, per assicurare il rispetto della clausura, aveva ordinato la riduzione delle dimensioni della finestra sulla parete trasversale della chiesa, finestra dalla quale le monache potevano seguire la messa.

La chiesa claustrale è accessibile da una piccola porta a sinistra, aperta anni dopo la soppressione dell'ordine religioso avvenuta nel 1798; prima vi si accedeva unicamente dal chiostro.

Dal punto di vista architettonico l'aula delle monache è strutturata come l'aula dei fedeli, con dieci cappelle (cinque per lato) rispetto le otto (quattro per lato) della chiesa pubblica. Nell'aula sono presenti un coro ligneo, un leggio e il

---

<sup>5</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dai contributi di G.B. Sannazzaro, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Officina Grafica Gioia – Cantù, Milano 1981, pp. 40-55 e di S. Bandera, *L'inizio della decorazione nella chiesa claustrale*, in *San Maurizio in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp.49-52.

<sup>6</sup> San Carlo Borromeo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo*, editio princeps Milano 1577.

grande organo commissionato nel 1554 a Gian Giacomo Antegnati, di cui si darà conto nei prossimi capitoli.

Gli affreschi della chiesa di clausura risalgono alla fase più antica del cantiere decorativo, attestata agli anni 1508 – 1515, con i dipinti della volta superiore, parte del coro e di alcuni santi nelle lunette superiori. Questa compagna decorativa si deve a delle maestranze lombarde influenzate dai modelli di Ambrogio Bergognone, Giovan Antonio Boltraffio e Bernardino Zenale.

Tutto il ciclo decorativo presenta una forte coesione con l'architettura dell'aula, dove la scansione spaziale degli elementi strutturali è sottolineata dalla pittura sulle modanature, le paraste, le arcate e le volte delle cappelle, andando a incorniciare le scene affrescate. Le decorazioni del pontile rimandano ad artisti di formazione quattrocentesca ma attenti ai nuovi linguaggi stilistici leonardeschi.

### 1.3.2 *La parete divisoria di Bernardino Luini*

Come osservato nel paragrafo 1, la chiesa di S. Maurizio risulta suddivisa in due parti: uno spazio pubblico, destinato ai fedeli, e uno spazio privato di pertinenza delle monache, non comunicanti fino al 1864. La suddivisione degli spazi è realizzata tramite un'imponente parete con decorazione pittorica ad affresco, organizzata su tre registri, dipinta da Bernardino Luini. Il primo registro ad essere stato affrescato è quello superiore e contiene: il *Martirio di San Maurizio e della legione Tebea*, l'*Assunzione della Vergine* e *San Sigismondo offre a San Maurizio la chiesa di Agauno*<sup>7</sup>.

Il *Martirio di San Maurizio e della legione Tebea* rappresenta una scena chiave della vita del santo. Maurizio era il comandante di una legione egiziana

---

<sup>7</sup> P. C. Marani, *Gli affreschi di Bernardino Luini in San Maurizio fra circoli letterari, tradizione lombarda e classicismo centro-italiano in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., p. 54.; C. Battezzati, *San Maurizio al Monastero Maggiore in Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari* a cura di G. Agosti, R. Sacchi, J. Stoppa, Officina Libreria, Milano 2014, pp. 123-129.

dell'esercito romano costituita da soldati di fede cristiana che fu inviata dall'imperatore Massimiano Ercoleo in Occidente per perseguire i cristiani. I legionari, tuttavia, si rifiutarono di eseguire gli ordini dell'imperatore: vennero perciò sterminati insieme al loro comandante nel 286 presso Agauno, l'attuale Saint-Maurice del cantone Vallese della Svizzera.

Nel dipinto di Luini, San Maurizio è rappresentato in ginocchio, in atteggiamento orante, mentre il boia sta compiendo un'esecuzione. Vicino giace il corpo decapitato di un milite, identificabile, probabilmente, con il veterano Vittore. Alle spalle del santo, un gruppo di cristiani che si rifiuta di adorare l'idolo di Marte, additato dall'imperatore Massimiano. È presente, nei pressi, un sacerdote. Un milite, invece, indica con un dito il cielo nel quale si stagliano due figure angeliche recanti un'animula. Sullo sfondo, poi, si vede il massacro della legione Tebea, accampata presso una città fortificata. Si nota lo stendardo della legione, costituito da una croce rossa in campo bianco. Alcuni soldati recano al capo il nimbo<sup>8</sup>.

Il riquadro centrale del registro rappresenta l'*Assunzione della Vergine*. La scena è organizzata su due livelli: quello superiore contiene la Vergine Assunta, circondata da un alone dorato e attorniata da un gruppo di cherubini e angeli musicanti. Quello inferiore, invece, contiene gli apostoli che, curiosamente, sono rappresentati nel numero di tredici. Si ipotizza che il tredicesimo sia San Paolo<sup>9</sup>.

Il terzo riquadro, invece, rappresenta *San Sigismondo che offre a San Maurizio il modello della chiesa di Agauno*. Il culto di San Sigismondo e quello di San Maurizio sono strettamente intrecciati poiché San Sigismondo, re dei Burgundi convertito al cristianesimo, nel 515 fece edificare l'abbazia di San Maurizio ad Agauno, proprio nel luogo in cui si era verificato nel 286 il massacro della

---

<sup>8</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., p. 123.

<sup>9</sup> *Ibidem*.

legione Tebea. Il dipinto rappresenta, in primo piano, San Sigismondo che offre a San Maurizio, in piedi su un basamento marmoreo e recante in mano la palma del martirio, il modello della chiesa. Sigismondo ha un seguito, nel quale spicca la moglie che indossa un lungo abito rosso, affiancata dai figli Giscaldo e Guinebaldo, riconoscibili dal nimbo. Sullo sfondo, invece, si vede rappresentato il martirio di San Sigismondo gettato in un pozzo insieme ai suoi familiari a Orléans nel 523<sup>10</sup>.

Il registro centrale della parete divisoria è separato da quello superiore tramite un architrave che percorre tutta l'aula. È scandito dalle due lunette ai lati della pala d'altare entro cui, su fondo scuro e in prospettiva convergente, sono rappresentati, rispettivamente: i *Santi Stefano, Benedetto e Giovanni Battista con un devoto* e le *Sante Agnese, Scolastica e Caterina d'Alessandria con una devota*. Nei pennacchi sono visibili due coppie di piccoli angeli. La scena di sinistra mostra Santo Stefano con la tonsura monacale, la dalmatica e la stola di traverso che regge nella mano sinistra la palma del martirio, mentre nella destra ha un libro. Con l'indice addita le pietre con cui fu lapidato. San Benedetto è invece rappresentato con l'abito nero da abate e con un piviale dorato mentre con la mano sinistra tiene il pastorale abbaziale e con la destra presenta il devoto. Il Battista è invece rappresentato con la pelle di cammello e un manto rosso mentre regge una croce su cui è visibile un cartiglio che ospitava una scritta (probabilmente l'«ECCE AGNUS DEI» come sembra suggerire una vecchia foto in bianco e nero dell'Archivio Alinari, su cui si può ancora leggere il testo «ECCE»). San Giovanni Battista ha lo sguardo rivolto al devoto: un gentiluomo con la barba, sontuosamente abbigliato con una veste nera e gialla che sta sotto un corto mantello foderato di pelliccia.

---

<sup>10</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., pp. 123-125.

La scena a destra rappresenta Sant' Agnese che regge con una mano la palma del martirio e con l'altra un libro ed è accompagnata da un agnello; Santa Scolastica, sorella di San Benedetto, presenta la devota poggiando una mano sulla sua spalla mentre Santa Caterina d' Alessandria mostra la palma del martirio con una mano. Posa l'altra mano sulla ruota con cui fu suppliziata. La devota presentata da Santa Scolastica è una giovane gentildonna inginocchiata che tiene in mano un libro, vestita di una elegante abito bianco decorato a motivi dorati e, al collo, una preziosa collana. I capelli sono raccolti in una cuffia ricamata<sup>11</sup>.

L'impianto del settore centrale della parete divisoria è ormai irrecuperabile da quando, nel 1579, fu inserita la tela con l'*Adorazione dei Magi* di Antonio Campi, in ossequio alle ultime volontà di San Carlo Borromeo<sup>12</sup>. La collocazione del dipinto ha cancellato l'effetto illusionistico che doveva avere la composizione di Luini: i due devoti, infatti, dovevano essere presentati a una figura centrale; ha inoltre compromesso l'iscrizione nella cornice marcapiano che risulta mutila della parte centrale<sup>13</sup>.

Sotto alle lunette, collocate sopra due podi marmorei, sono dipinte due coppie di Sante, abbigliate con vesti lussuose e con in mano la palma del martirio e un libro. La prima coppia visibile da sinistra è costituita da Santa Giustina da Padova, identificabile dalla corona e dal pugnale che le trafigge il petto e da Santa Cecilia riconoscibile dalle canne d'organo visibili ai suoi piedi. Da ricordare che alla congregazione di Santa Giustina da Padova appartenevano le monache del convento di San Maurizio a partire dal 1506. La seconda coppia di Sante comprende invece Apollonia, individuabile dalla tenaglia con il dente e Lucia che regge un pugnale con infilzati gli occhi. Tra la prima coppia di monache è visibile, collocato entro un'edicola, il comunicatorio delle monache

---

<sup>11</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., p. 127-128.

<sup>12</sup> Su S. Carlo Borromeo e l'*Adorazione dei Magi* del Campi vedi S. Bandera, *La riforma del cardinale Borromeo in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp. 107-109.

<sup>13</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., p. 128.

al disotto del quale è dipinto un angioletto con una coppia di candele. Simmetricamente tra la seconda coppia di sante si apre un'analogo edicola in cui è rappresentato il *Cristo eucaristico*: dal suo costato esce un fiotto di sangue raccolto da un calice ai suoi piedi<sup>14</sup>.

Un aspetto a lungo dibattuto circa il settore centrale della parete divisoria della chiesa di S. Maurizio è quello relativo all'identificazione del gentiluomo e della gentildonna rappresentati nelle lunette. L'ipotesi, formulata a metà del secolo XIX, che ancora oggi risulta più accettata è quella che riconosce nell'uomo Alessandro Bentivoglio figlio dell'ultimo signore di Bologna, Giovanni II Bentivoglio e, nella donna, Ippolita Sforza, figlia di Carlo Sforza, illegittimo di Francesco Sforza, la quale aveva sposato Alessandro Bentivoglio nel 1492. Alessandro si era definitivamente trasferito a Milano nel 1512, dove si legò agli Sforza diventando un affezionato collaboratore di Francesco II da cui fu nominato governatore generale, prima di morire nel 1532. Ippolita Sforza, spesso nominata nelle *Novelle* di Matteo Bandello, morì nel 1521: con il consorte formava una coppia assai rinomata e ammirata nella Milano del primo Cinquecento e intratteneva rapporti privilegiati con il Monastero Maggiore di San Maurizio: una delle loro figlie Bianca vi entrò nel 1515 come Suor Alessandra; nel 1517 presero casa in un palazzo vicino, il palazzo Tolentini e nel 1518 vennero ammessi, per i loro meriti, nella congregazione cassinese tramite una *littera gratiosa*. L'identificazione della coppia rappresentata con la Sforza e Bentivoglio si fonda principalmente sulla presenza, nella chiesa claustrale, degli emblemi delle due famiglie e dei monogrammi AL. e HIP<sup>15</sup>.

---

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> *Ibidem*. Si veda anche per una più approfondita disamina della questione il saggio di D. Trento, *Alessandro e Ippolita Bentivoglio in San Maurizio* in *Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp. 37-43.

### *1.3.3. Le pitture nella cappella Besozzi di Bernardino Luini*

Dopo aver realizzato le pitture della parete divisoria, Bernardino Luini pose mano alla seconda cappella alla destra del detto muro. La cappella, di patronato Besozzi (Francesco Besozzi era lo zio di Ippolita Sforza) è dedicata a Santa Caterina d'Alessandria e reca data e dedizione sul gocciolatoio della cornice marcapiano: FRANCISCVS DIE XI AVGVSTI MDXXX BESVTIVS (Francesco Besozzi, 11 agosto 1530).

Vi è poi una scritta disposta sui tre lati della cornice, lungo la cappella, che nomina la santa dedicataria e il dedicatore: DIVAE CATHERINAE NOBILIS FRANCIVSCVS BESVTIVS VIVENS POSVIT. Francesco Besozzi, indicato come dedicatore, fu procuratore e notaio e la famiglia Besozzi a cui apparteneva era da tempo devota a Santa Caterina: intratteneva, infatti, speciali rapporti con l'eremo di Santa Caterina del Sassoballaro a Leggiuno, sul Lago Maggiore.

Nei pennacchi dell'arco si notano la *Sibilla Eritrea* e la *Sibilla Agrippa*, identificabili dalle iscrizioni poste entro cartigli. Il fondale è costituito da due sezioni distinte da una cornice marcapiano sulla quale si legge l'iscrizione S.P.Q.R. Tutto lo spazio è, dal punto di vista tematico, incentrato sulla passione di Cristo. Al centro vi è il Cristo ferito che, slegato da un soldato, si accascia presso la colonna sulla quale era stato percosso con i fastelli visibili a terra. Dai lati emergono due soldati: uno reca in mano la corona di spine, l'altro la lancia. Sullo sfondo marmorizzato si può vedere un gancio al quale è appeso il manto purpureo che Cristo indosserà durante l'incoronazione di spine. A destra si possono vedere un vessillo vermiglio e uno scudo crociato. Presenti alla scena, il donatore, un uomo anziano che prega con un rosario nero e Santo Stefano piangente, riconoscibile da un sasso che allude alla sua lapidazione e che risulta ormai quasi illeggibile. La scena principale è collegata alla lunetta dalla colonna della flagellazione e la divide in due parti. Sul margine superiore dell'arco è

visibile l'epigrafe: VIDETE QVAE PRO SALVTE VESTRA PATIOR. A questa altezza sono rappresentati *San Giovanni Evangelista che narra alla Vergine e alla Maddalena gli strazi della Flagellazione* (sx) e la *Negazione di San Pietro* (dx). Il primo episodio ha come fonte iconografica non i *Vangeli* ma le visioni della mistica Arcangela Panigarola, priora del convento delle Agostiniane di Santa Marta alle quali Bernardino Luini aveva già attinto in altre occasioni.

L'intradosso della volta ospita al centro il volto di *Dio Padre*, mentre ai lati sono visibili gli *Angeli con gli strumenti della Passione*. Alle pareti è invece affidata la narrazione del *Martirio di Santa Caterina d'Alessandria*, la vergine condannata a morte da Massenzio per aver rifiutato di adorare gli idoli e di sposarlo. Il momento della decapitazione, che segue a quello del supplizio della ruota dentata viene rappresentato con la Santa inginocchiata in attesa della morte, con i capelli raccolti e abbigliata con vesti sontuose. Nel volto della santa si è spesso ritenuto di riconoscere un criptoritratto della contessa Bianca Maria di Challant, decapitata nel Castello Sforzesco nel 1526, a cui fa riferimento una novella di Matteo Bandello, dedicata a Ippolita Sforza<sup>16</sup>.

Il registro inferiore delle pareti è riempito con motivi all'antica e finti marmi. Osserva Chiara Battezzati: «L'incombente presenza di Besozzi invita a intendere le scene sacre raffigurate come una sorta di orazione mentale del donatore: questa concentrazione si ripercuote forse su alcuni espedienti compositivi, come l'idea di tagliare brutalmente alcune figure accessorie tramite le membranature architettoniche, per esempio i soldati che assistono alla negazione di San Pietro e alla distruzione delle ruote dentate»<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> M. Bandello, *Novelle, parte I, IV* (1554): alla fine della quarta novella, dedicata a Ippolita Sforza, il Bandello invitava affinché “chi bramasse vedere il volto suo ritratto dal vivo, vada nella chiesa del Monastero Maggiore e la dentro la vedrà dipinta”.

<sup>17</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., pp. 131-133.

#### 1.3.4 *Gli interventi della bottega e dei figli di Bernardino Luini*

Bernardino Luini muore nel 1532. Alla sua bottega viene pertanto affidato il completamento delle opere nel cantiere di San Maurizio, in particolare la decorazione della sezione inferiore della parete divisoria della chiesa claustrale. Sono, quelle della bottega, prove disomogenee sul piano stilistico-formale, probabilmente avviate ancora sotto la supervisione di Bernardino, del quale la bottega utilizza idee e invenzioni compositive<sup>18</sup>.

La prima campata dell'aula ospita la sequenza quasi completa delle *Storie della Passione*, prive della *Crocifissione*. Il ciclo comprende: *Giuda conduce i soldati all'Orto degli ulivi*, *l'Orazione nell'Orto*, *l'Andata al Calvario*, *l'Inchiodamento alla Croce*, *Gesù disteso sulla pietra dell'unzione con davanti gli strumenti della Passione*, *il Seppellimento*, *la Resurrezione* e *il Noli me tangere*<sup>19</sup>.

Il registro mediano, invece, ospita le SS. *Apollonia* e *Lucia* con in mezzo il *Sangue del Redentore* che sta sopra la finestrella eucaristica: si ripropone, così, la soluzione iconografica presente nella chiesa dei laici. Ai lati della grata si vedono i SS. *Sebastiano* e *Rocco* mentre le lesene, al centro della parete, ospitano gli stemmi congiunti delle famiglie Bentivoglio e Sforza insieme alle iniziali Al. (Alessandro) e Hip. (Ippolita), che sono alla base della tesi che individua in Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza i donatori ritratti sul lato della parete divisoria visibile dalla chiesa dei fedeli. Al di sotto della grata è possibile vedere un paesaggio lacustre, collocabile nel secolo XVI, che non ha rapporti con il resto delle pitture.

Pure nel registro mediano si trovano *Santa Caterina d'Alessandria* e *Sant'Agata* ai lati del comunicatorio delle monache.

---

<sup>18</sup> C. Battezzati, *San Maurizio ...*, cit., p. 133.

<sup>19</sup> C. Battezzati, *San Maurizio ...*, cit., p. 133-136.

Una teoria di finti marmi policromi costituisce la raffinata decorazione del registro inferiore che ospita, entro settori arancioni, rossi, rosa e grigi di varie forme e dimensioni, figure di santi: un *Santo monaco con una croce*, una *Monaca stante intenta alla lettura*, *San Martino e il povero*, *Santa Barbara*, *San Francesco*, *San Pietro Martire*, *Salomè con la testa del Battista*, *Santa Marta* e una *Santa Martire con il libro* (non identificata). Appena sopra, a sinistra, compaiono un *Santo monaco* (forse da identificare con Sant'Antonio da Padova per via del piviale, del libro e, soprattutto, del giglio) e *Santo Stefano*. Al di sotto, un tondo ospita due *Santi martiri*.<sup>20</sup>

Nella decorazione delle lesene ai lati della grata sulla parete trasversale nella parte claustrale sono rappresentati due tondi con le iscrizioni "AL" e "HIP", sormontati dall'emblema araldico della sega d'oro in campo rosso, appartenente alla famiglia dei Bentivoglio, signori di Bologna, e dal biscione visconteo-sforzesco, insegna del ducato di Milano: sono Alessandro Bentivoglio e Ippolita Sforza, che nell'aula dei fedeli sono rappresentati in preghiera.

Sulle lesene che delimitano il presbiterio gli stemmi mostrano la sega inquartata con l'aquila, segno dell'investitura imperiale della famiglia Bentivoglio a Bologna.

Alessandro era nato nel 1474, figlio del Signore di Bologna Giovanni II e Ginevra Sforza, figlia del signore di Pesaro. Nel 1493 aveva sposato Ippolita, figlia di Carlo Sforza, quest'ultimo figlio illegittimo di Galeazzo Maria. Quando, nel 1506, il padre perse il potere, cacciato dalle milizie di papa Giulio II, Alessandro è stabilmente presente a Milano e fedele sostenitore di Massimiliano, primogenito di Ludovico il Moro e Beatrice d'Este, per la riconquista del ducato. Nelle vesti di comandante delle truppe svizzere al soldo degli Sforza, garantì il proprio sostegno a Massimiliano, con la vittoria nella battaglia di Novara (1513)

---

<sup>20</sup> C. Battezzati, *San Maurizio...*, cit., p. 136.

e quindi a Francesco, secondogenito del Moro, che riconquistò il ducato nel 1521 grazie all'appoggio del papa e di Carlo V. La carriera di Alessandro proseguì con la nomina a senatore nel 1522 e successivamente a viceduca nel 1529.

La moglie Ippolita, figlia di Carlo Sforza conte di Magenta, era una donna di vasta cultura e dotta latinista. È nominata spesso nelle *Novelle* di Matteo Bandello come animatrice di circoli letterari e al lei sono dedicate le sue novelle, raccolte dopo la morte improvvisa della donna intorno al 1522.

Nel testamento del 1521 Ippolita lasciava la somma di 1173 ducati alla figlia Alessandra, novizia presso il Monastero di San Maurizio e che in seguito, con il nome di Bianca, ne fu badessa per sei volte. Il consistente lascito, il ruolo di Alessandra nel monastero e l'effigie dei due coniugi posta in grande risalto sulla parete trasversale dell'aula pubblica, dove sono rappresentati in sontuosi abiti di corte e con tratti giovanili (nonostante all'epoca fossero ormai sulla sessantina) evidenziano che fu loro la commissione del più importante ed esteso ciclo di affreschi della chiesa, di cui fu incaricato Bernardino Luini agli inizi del terzo decennio del Cinquecento, artista maggiormente apprezzato dall'aristocrazia milanese del tempo. La chiesa pubblica diviene quindi una sorta di mausoleo di famiglia, dove i coniugi Bentivoglio e i loro congiunti realizzarono le proprie cappelle.

Le alleanze matrimoniali attuate da Alessandro e volte a rafforzare il proprio potere presso gli Sforza riguardano la figlia Violante, sposa del duca Gian Paolo Sforza, fratellastro del duca Francesco II e la sorella Ginevra, che sposa Giovanni Carreto, marchese di Finale. Le sorelle, una volta vedove, si ritirano nel monastero di San Maurizio, dove una quarta figlia dei Bentivoglio, Ippolita, aveva preso i voti con il nome di suor Francesca.

La presenza della famiglia in San Maurizio è ulteriormente consolidata dal fatto che il procuratore Milanese Francesco Besozzi, zio di Ippolita, nel 1530 dedica a Santa Caterina la terza cappella di destra, commissionando la decorazione a

Bernardino Luini. Il committente è raffigurato in preghiera mentre medita sulla visione del *Cristo alla colonna*, sulla parete di fondo della cappella. Sul lato opposto san Lorenzo, in simmetria con santa Caterina, si rivolge allo spettatore per invitarlo alla contemplazione del martirio di Cristo<sup>21</sup>.

Dopo una pausa ultradecennale, alla metà del Cinquecento il cantiere di San Maurizio vede una ripresa dei lavori con rinnovato fervore. Tra il 1545 e il 1548 ha luogo la decorazione delle cappelle di patronato Del Carretto (famiglia imparentata con Ippolita Sforza) intitolate a Santo Stefano e al Battista, ad opera di Evangelista Luini e altri collaboratori (dall'ingresso, seconda e terza cappella di sinistra): nel 1541 per la sepoltura di Ginevra e, dieci anni dopo, per un altro membro della famiglia, Francesco Giacomo. La cappella della Resurrezione vede il patronato della contessa Bergamina, figlia di Ludovico il Moro e di Lucrezia Crivelli e sorella di Gian Paolo Sforza, genero di Alessandro Bentivoglio.

Al 1555 invece risalgono i lavori per la cappella di Francesco Bernardino Simonetta (seconda cappella di destra), vescovo di Perugia, discendente del più noto Cicco consigliere ducale, e parente di Ippolita Sforza. Tali dipinti furono realizzati dal pittore lodigiano Callisto Piazza e dalla sua bottega. Nel 1556 riprendono anche i lavori all'interno della chiesa claustrale con la raffigurazione delle *Nozze di Cana* realizzata da un pittore della cerchia di Callisto Piazza.

La cappella della Deposizione è voluta da Francesco Simonetta, in memoria di Bernardino Simonetta, vescovo di Perugia imparentato con Ippolita Sforza. La decorazione di questa cappella è opera del pittore Callisto Piazza e del figlio Fulvio.

La badessa Laura Fiorenza è la benefattrice che commissiona la cappella di San Paolo.

---

<sup>21</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dal contributo di D. Trento, *Alessandro e Ippolita Bentivoglio in San Maurizio in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp. 37-44.

Nel 1555 Giovanni Pietro e Aurelio Luini, figli di Bernardino, ricevono la commissione per la realizzazione degli affreschi nella cappella Bergamini, dedicata a Bona del Monastirolo, figlia naturale di Ludovico il Moro e Lucrezia Crivelli. La parete di fondo della cappella ospita la *Resurrezione* mentre, quelle laterali, il *Noli me tangere* e l'*Andata a Emmaus*. Nei pennacchi sono raffigurate la *Sibilla Delfica* e la *Sibilla Cumana*. Da segnalare in queste prime prove di Aurelio Luini le influenze tizianesche derivate dall'arrivo a Milano, negli anni della sua formazione, di opere venete come l'*Incoronazione di Spine* di Tiziano, già "toccate" da esperienze manieriste<sup>22</sup>.

Sempre agli anni intorno al 1555 risalgono le commissioni ai fratelli Luini delle pitture per le due cappelle di patronato Bentivoglio, una eretta alla memoria di Alessandro Bentivoglio per volontà della figlia, Suor Alessandra (quarta cappella di destra) e l'altra a quella di Giovanni Bentivoglio (quarta cappella di sinistra), nipote di Alessandro, per volontà della madre Giacoma Orsini<sup>23</sup>.

La cappella di sinistra ha la parete di fondo occupata da una *Deposizione dalla Croce*, di forte impronta leonardesca (facilmente visibile nella ripresa letterale di temi e motivi). Rispettivamente a sinistra e a destra sono visibili: l'*Ecce Homo* e l'*Incoronazione di spine*.

Interventi dei fratelli Luini sono presenti anche nella chiesa claustrale. Nel registro superiore della parete divisoria realizzano le *Nozze di Cana*, l'*Adorazione dei Magi* e il *Battesimo di Cristo*.

Molto probabilmente il solo Giovanni Pietro Luini interviene nella decorazione della controfacciata della chiesa delle monache, illustrata con scene della *Passione* e, nei pennacchi, sei angeli di età diverse con gli strumenti della *Passione*<sup>24</sup>.

---

<sup>22</sup> C. Battezzati, *San Maurizio ...*, cit., p. 139.

<sup>23</sup> C. Battezzati, *San Maurizio ...*, cit., p. 144.

<sup>24</sup> C. Battezzati, *San Maurizio ...*, cit., p. 146.

### 1.3.5 *La controfacciata dell'aula pubblica*

La decorazione della controfacciata della chiesa pubblica presenta quattro episodi, affrescati ai lati del portale maggiore: a sinistra la lunetta con Isacco che benedice Giacobbe, dove sullo sfondo si vede il giovane secondogenito che fugge dopo aver ricevuto con l'inganno la benedizione del padre, destinata al primogenito Esaù; sotto è rappresentato l'episodio del Ritorno del figliol prodigo, mentre sulla destra sono visibili, partendo dalla lunetta in alto, Mosé che spezza le tavole della legge e, al di sotto, la Cacciata dei mercanti dal tempio. I soggetti, desunti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, sono suddivisi secondo un ordine preciso: un settore è riservato a celebrare la devozione filiale, mentre l'altro si sofferma sull'ira scaturita dal sacrilegio e dalla profanazione.

Alcuni documenti recentemente scoperti (tra cui il contratto ed i pagamenti, sottoscritti dalla badessa Bianca Gerolama Brivio) hanno circoscritto agli anni 1572- 1573 gli affreschi di Simone Peterzano<sup>25</sup>, *Titiani alumnus* e maestro di Caravaggio.

### 1.3.6 *Committenze artistiche a Milano nell'età di Carlo V 1535-1565*<sup>26</sup>

Il cantiere decorativo di San Maurizio, con la morte di Bernardino Luini nel 1532, si arresta, per riprendere poi con nuovo vigore dal 1545 ad opera dei figli, Giovanni Pietro, Aurelio ed Evangelista.

Anche il contesto politico e sociale di Milano è cambiato: dopo la morte, senza eredi, di Francesco II Sforza (1535), il governo della città passa nelle mani dell'imperatore Carlo V, per tramite del governatore Alfonso d'Avalos, personaggio più avvezzo alla carriera militare che alla gestione amministrativa

---

<sup>25</sup> M.T. Fiorio, *Ma chi fu, insomma, il Peterzano?* in *Simone Peterzano e i disegni del Castello Sforzesco*, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012, p.46.

<sup>26</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dal contributo di G. Bora, *La cultura figurativa a Milano 1535-1565*, in *Omaggio a Tiziano, la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Electa Editrice, Milano 1977, pp.45-54.

dello stato tanto che, le guerre, il passaggio delle truppe spagnole e l'imposizione di nuove tasse ha così tanto impoverito la città che anche in campo artistico non si registrano nuove iniziative: le precedenti committenze più significative, di artisti quali Bramantino e Luini fra tutti, appartengono ad un contesto filofrancese ormai superato.

L'importanza politico – amministrativa e finanziaria che Milano assume nel contesto imperiale vede anche una maggiore apertura in campo culturale, con particolare interesse per l'arte veneta: artisti quali Giovanni Demio, Paris Bordon, Moretto, Gaudenzio Ferrari, Callisto Piazza sono invitati a lavorare a Milano, presenze che portano ad un rinnovato linguaggio artistico che richiama modelli romanizzanti e riferimenti al Pordenone.

Quando Ferrante Gonzaga nel 1546 diventa governatore di Milano si osserva una nuova concezione dello "stato" e l'esigenza di intraprendere progetti di riordino di tutto il territorio e di abbellimento della città, dalla costruzione delle mura al raddrizzamento delle strade, all'ampliamento di piazza Duomo.

Nel frattempo, l'impero viene suddiviso tra il figlio fratello Ferdinando I d'Austria e il figlio Filippo II; a quest'ultimo è assegnato anche il Ducato di Milano.

Le decorazioni per l'ingresso di Filippo II a Milano e, nella stessa occasione, le nozze della figlia del Gonzaga, Ippolita, sono un momento di esibizione e sfarzo straordinari, con espliciti richiami alla figura del principe e alla nuova mentalità cavalleresca e cortese che si andava formando nell'aristocrazia cittadina, che afferma la propria dignità e rango commissionando sculture, ritratti e medaglie. Mentre le committenze per i pittori milanesi sono scarse e prevalentemente concentrate nel grande cantiere del Duomo, emergono le figure di Bernardino Campi, che ritrae Ippolita Gonzaga e i nobili più influenti della città, che affresca e decora i palazzi signorili e ville di campagna con temi classici e mitologici,

che esegue pale d'altare, e di Carlo Urbino, conosciuto anche per i dipinti di scene di battaglia, d'armi e di trionfo.

È proprio con Bernardino Campi, ispirato dalle suggestioni mantovane di Giulio Romano durante il suo apprendistato, che la scuola cremonese si afferma nell'ambiente milanese: l'abilità disegnativa del Campi e la fantasia inventiva dell'Urbino, testimoniata dalle numerose e importanti commissioni tra il 1557 e il 1560, porta entrambi ad una stretta collaborazione, in particolare nell'esecuzione di pale d'altare.

Il loro sodalizio è inoltre attestato dalla partecipazione ai concorsi per la decorazione le ante dell'organo del Duomo (1559) e per il Gonfalone di S. Ambrogio (1563), per i quali risultano poi vincitori gli artisti milanesi Arcimboldi e Meda, favoriti dall'intercessione dell'arcivescovo Carlo Borromeo.

Tra le opere milanesi sopravvissute di Bernardino Campi in collaborazione con Carlo Urbino, entrambe del 1565, si trovano la *Trasfigurazione* a San Fedele (precedentemente a Santa Maria alla Scala) e la *Vergine col Bambino ed i Santi Paolo, Barbara e Giovannino* in Sant'Antonio<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup> *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* a cura di M. Gregori, Electa Editrice, Milano 1985, p.155.

## CAPITOLO 2

### LE ANTE D'ORGANO DIPINTE: CARATTERI E FORTUNA DI UNA TIPOLOGIA DECORATIVA RINASCIMENTALE

#### 2.1 *L'organo. Aspetti generali*

L'organo è uno strumento dalle origini molto antiche: era già noto e utilizzato nel mondo greco e romano e dai Bizantini. La rinascita dell'organo in Occidente si colloca nel IX secolo d.C. ma è solo con l'età umanistico-rinascimentale, a partire dalla metà del XV secolo, che tale strumento «è diventato protagonista di un ricercato – per quanto, in realtà, fino ad ora poco studiato – capitolo dell'arte decorativa europea»<sup>28</sup>. In quell'epoca, infatti, si assiste alla presa di coscienza del fatto che tale strumento non ha soltanto un ottimo ruolo di accompagnamento musicale della liturgia in virtù delle sue sonorità particolarmente maestose, ma assolve anche un'importante funzione decorativa nell'ambito dell'ambiente ecclesiastico.

Nella liturgia rinascimentale e barocca era prevista l'esecuzione di brani d'organo festosi all'inizio, durante e al termine della messa; il compito dell'organista era quello di "commuovere", di suscitare nei fedeli sentimenti di devozione, intesa come gioia e lode alla "Maestà Divina"<sup>29</sup>.

Il ruolo dell'organo, dopo il Concilio di Trento assume un'importanza fondamentale nello scandire i tempi dell'azione liturgica. Lo strumento musicale costituisce infatti un *coro* a parte, nel senso che non accompagna, e la sua posizione sopraelevata gli conferisce un posto privilegiato, di mediazione fra terra e cielo.

---

<sup>28</sup> E. Bugini, *Un capitolo trascurato dell'artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani* in *Solchi*, II (1998), n. 3, p. 22. Ottimo strumento di consultazione sull'organo è D. Busch – R. Kassel, *The Organ, an Encyclopedia*, Routledge, New York – London, 2006.

<sup>29</sup> M. Ruggeri, *L'organo nella storia della Chiesa e della Liturgia*, relazione svolta al Convegno "Musica e Liturgia", Cremona Centro Pastorale Diocesano, 26 gennaio 2002.

Nel corso del Medioevo, la richiesta di decorazioni degli organi era soddisfatta dalle botteghe organarie medesime ma, a partire dalla metà del Quattrocento l'incarico di decorare tali strumenti inizia ad essere affidato a maestranze esterne. Osserva Elena Bugini:

I mutati gusti della committenza indussero presto le botteghe organarie ad abbandonare la prassi medievale e molti intagliatori professionisti a specializzarsi in un capitolo dell'artigianato decorativo del quale si erano scarsamente interessati in precedenza. In conseguenza a questa netta e irreversibile distinzione di competenze, nel corso dei secoli l'organaro e i suoi collaboratori – di norma uno o due garzoni per commissione – hanno progressivamente perfezionato le tecniche di fabbricazione ed assemblaggio del materiale sonoro [...], mentre gli artigiani del legno si sono dedicati con crescente maestria alla traduzione in pratica di disegni- il più delle volte di autore rimasto purtroppo ignoto – forniti dal committente alla stipulazione del contratto. Gli intagliatori contattati da istituzioni particolarmente facoltose sono stati spesso affiancati da doratori e pittori incaricati di accrescere l'opulenza della struttura lignea dorandola e dotandola di portelle dipinte, il più notevole tra gli elementi che concorrono alla “trasfigurazione” dell'organo da semplice strumento musicale a sontuoso arredo liturgico, dotato di forme raffinate oltre che di voce sonora e suadente<sup>30</sup>.

Ancora oggi, nonostante gli enormi progressi della tecnica e della tecnologia, la costruzione di un organo risulta un'impresa particolarmente complessa che necessita di un'importante organizzazione e coordinazione del lavoro e delle professionalità coinvolte.

La prima grande bottega organaria d'Italia sorge nel Settentrione nel primo quarto del XVI per opera di quella che sarà la più importante dinastia italiana di organari: gli Antegnati. La nascita di grandi botteghe organarie migliora enormemente le condizioni del lavoro in tale ambito favorendo in modo significativo il coordinamento della attività necessarie al confezionamento dello

---

<sup>30</sup> E. Bugini, *Un capitolo...*, cit., p. 22.

strumento musicale. Con la fondazione delle prime botteghe organarie, infatti, termina la vicenda itinerante dei maestri organari che non operano più all'interno «delle aree predisposte ad ospitare i lavori di allestimento delle diverse componenti dei loro artefatti»<sup>31</sup>.

A partire da inizio Cinquecento, pertanto, i maestri organari, proprietari di attrezzate botteghe, si trovano generalmente a declinare «l'invito a usufruire di vitto, alloggio, cavalcatura e locali di lavoro che sin dal Medioevo veniva rivolto ai propri stipendiati dai committenti»<sup>32</sup>. Lo stesso discorso vale per i pittori incaricati della decorazione delle portelle; per lo meno per quelli che si trovavano a possedere botteghe di una certa importanza. Gli artisti minori, invece, si trovarono spesso ad accettare l'offerta di locali, vitto, alloggio ecc. formulata dalla committenza.

Come osserva Elena Bugini, l'arte organaria «nonostante la complessità che la contraddistingue ha arricchito il patrimonio artistico italiano di manifestazioni sorprendenti per numero e varietà»<sup>33</sup>.

Lo strumento “organo” può essere studiato da molteplici punti di vista. Non soltanto da quello relativo alla meccanica e alla sonorità ma anche da quello che attiene alla cosiddetta “rilegatura”, cioè quegli elementi (cantoria, cassa e prospetto) che costituiscono la mostra d'organo (questo vale, in particolare, per l'organo italiano).

Durante il Rinascimento «le grandi casse lignee che racchiudono gli organi monumentali italiani obbediscono alle due tipologie fondamentali della cassa ad armadio e della cassa gotica o a castello»<sup>34</sup>.

La cassa ad armadio è quella che prevale per quantità e diffusione. Si tratta di un involucro ligneo dal profilo squadrato, talvolta caratterizzato da elementi

---

<sup>31</sup> *Ibidem.*

<sup>32</sup> *Ibidem.*

<sup>33</sup> E. Bugini, *Un capitolo...*, cit., p. 25.

<sup>34</sup> *Ibidem.*

mistilinei. Gli organi di maggior pregio che hanno una cassa di questa tipologia sono spesso dotati di portelle o ante (si vedano, per l'esemplarità, quelle dipinte da Domenico Morone nel 1481 per l'organo di S. Bernardino a Verona). «Punto caldo della decorazione dei manufatti organistici tra la metà del Quattrocento e la fine del Cinquecento – osserva Elena Bugini – le portelle dipinte affiancano alla funzione estetica quella pratica di proteggere le canne dalla polvere, preservando il materiale sonoro da un rapido deperimento.

La cassa gotica, che si distingue per la struttura spezzata, ricca di torri, guglie e pinnacoli e prevalente nella tradizione organaria transalpina, risulta invece molto meno diffusa rispetto alla cassa ad armadio. L'unico esempio italiano di cassa di questo tipo risulta al momento quello che si trova in un disegno conservato presso l'Archivio di Stato di Milano.

Al di là della configurazione della cassa:

i prospetti d'organo del Rinascimento sono costituiti da canne allineate, organizzate in campate di numero dispari, oscillanti tra le 3 e le 7; la configurazione più ricorrente è comunque quella a facciata pentapartita. Ogni campata comprende un numero variabile di corpi sonori, le cui bocche allineate tracciano una o – nel caso lo strumento sia dotato di “organetti morti”, gruppi di canne mute con funzione puramente decorativa – due linee rette<sup>35</sup>.

## *2.2 Le origini della fortuna dell'organaria padana e il predominio degli Antegnati*

L'origine della fortuna dell'organaria padana (o più propriamente bresciana) nel Rinascimento italiano va ricercata nell'ambito della politica culturale sforzesca. È stato infatti osservato che:

---

<sup>35</sup> *Ibidem.*

Le vicende di Ludovico il Moro si legano [...] alla storia dell'organaria bresciana; egli appare fautore del passaggio generazionale tra l'organaria d'oltralpe e quella padana, che nel Rinascimento si affermerà in forma pressoché esclusiva<sup>36</sup>.

Già Francesco Sforza, padre del Moro, aveva mostrato interesse per l'arte organaria, patrocinando la costruzione di un organo per il Duomo di Milano. Nel 1464 aveva affidato l'incarico al noto organaro tedesco Bernardo de Alemagna che, a quell'epoca, operava a Venezia. Bernardo era parte di una schiera di organari, per lo più tedeschi, a quel tempo assai celebrati e che avevano operato nell'Italia settentrionale con successo pressoché incontrastato sino al nono decennio del XV secolo.

Quando Bernardo costruì l'organo commissionato dallo Sforza, però, il manufatto non incontrò il favore dei fabbricieri della Cattedrale, i quali inviarono a Bianca Maria Visconti e al figlio di lei, Galeazzo Maria Sforza, una lettera nella quale si sottolineava come lo strumento non era all'altezza delle aspettative di magnificenza che avevano animato, a loro avviso, il defunto Francesco Sforza quando aveva manifestato la volontà di far costruire un organo per la cattedrale. Questo episodio segnò la fine del primato dell'organaria d'oltralpe e l'inizio della fortuna di quella padana<sup>37</sup>.

Il cantiere del Duomo di Milano vede il sorgere dell'astro organario di Bartolomeo Antegnati, capostipite della celebre dinastia di organari che dominerà la scena europea sino al 1691, anno della scomparsa dell'ultimo esponente della famiglia<sup>38</sup>. Fu infatti la Fabbriceria della Cattedrale milanese a dare a Bartolomeo Antegnati nel 1540 la commissione per la realizzazione di un organo per sostituire quello antico dovuto a Fra' Martino degli Stremidi<sup>39</sup>.

---

<sup>36</sup> P. Dessì, *L'organaria bresciana al servizio delle corti*, in *Philomusica on-line*, 15(2016, n. 1, p. 813.

<sup>37</sup> P. Dessì, *L'organaria...*, cit., p. 814.

<sup>38</sup> La genealogia degli Antegnati è stata studiata da U. Ravasio, *La genealogia degli Antegnati organaria*, Ateneo di Brescia. Accademia di Scienze Lettere ed Arti, Brescia 2005.

<sup>39</sup> *Ibidem*.

Gli Antegnati sono ritenuti «i più celebri tra gli organari italiani del Rinascimento. Per tutta la durata del Cinquecento e per buona parte del Seicento, gli esponenti della dinastia bresciana sono stati considerati i costruttori “[...] più quotati, cui davano la preferenza gli organisti migliori e i committenti più raffinati”»<sup>40</sup>. Quanto rimane della loro vastissima produzione unitamente all’ingente documentazione archivistica mostra

la suprema padronanza del paradigma strumentale noto come “organo classico”: ispirato ai canoni umanistici di grazia e semplicità, esso è contraddistinto da timbri chiari e cristallini e forme sobrie ma raffinate ed è stato praticato, oltre che dagli Antegnati, dai massimi esponenti della scuola italiana dalla fine del Quattrocento agli inizi del Seicento<sup>41</sup>.

L’arte organaria, come si è detto in precedenza, è una forma complessa di artigianato poiché prevede l’apporto di saperi diversi e la decorazione artistica, nel quadro di questo artigianato colto e raffinato, attiene alla cosiddetta mostra d’organo, «ovvero quegli elementi (cantoria, cassa e prospetto) che costituiscono la “rilegatura” dello strumento musicale»<sup>42</sup>. L’organaro, nella sua attività, ha come obiettivo principale la progettazione, la fabbricazione e il montaggio del materiale sonoro ma è anche

sistematicamente coinvolto [...] nella decorazione del proprio manufatto, spettando a lui la realizzazione dell’insieme delle canne di facciata note come prospetto [...] Vi sono inoltre maestri organari che, particolarmente sensibili alle questioni ornamentali, si fanno autentici artisti, specializzandosi nella fabbricazione di canne e tastiere altamente decorative<sup>43</sup>.

---

<sup>40</sup> E. Bugini, *Il capitolo decorativo dell’“Arte Antegnata”*: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento, in *Quaderni di Palazzo Te*, 5(1999), p. 41.

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*.

<sup>43</sup> *Ibidem*.

Molte sono le fonti antiche che insistono sulla particolare sensibilità per il disegno che avrebbero avuto gli Antegnati. Per esempio, a proposito di Gian Giacomo Antegnati, il fondatore del ramo milanese della famiglia, si ricorda oltre all'attività di organaro anche quella di intagliatore e vengono, inoltre, messi in evidenza i rapporti di profonda amicizia con il Moretto che fu suo mediatore e garante nelle trattative con i fabbricieri delle cattedrali di Brescia (1536-1537) e di Salò (1548) per le quali costruì gli organi. Nonostante questo, però, nessuno degli ornamenti degli organi degli Antegnati sono documentati come opera dei medesimi, quindi non è possibile innalzare gli Antegnati «dal rango di semplici maestri organari a quello superiore di organari ed artisti»<sup>44</sup>. Tuttavia, osserva Elena Bugini:

Essi vanno piuttosto inseriti nel consistente gruppo degli artefici che si fecero attivi collaboratori degli addetti alla decorazione dei loro strumenti, all'interno del quale dovettero comunque distinguersi per la capacità di condizionare le scelte estetiche della committenza e l'operato di tutti i gruppi coinvolti nella realizzazione completa di ciascuna delle loro opere. Di questo talento naturale è prova sia nelle carte d'archivio sia nelle mostre d'organo superstiti.

Infatti, la notevole frequenza con cui nella documentazione relativa all'attività degli Antegnati compaiono nomi di artisti bresciani lascia intuire come i celebri organari collaborassero con i committenti nella scelta delle maestranze coinvolte nella realizzazione degli strumenti.

La costruzione, così come la decorazione artistica degli organi antichi, vedeva coinvolti numerosi artisti e artigiani specializzati in mansioni diverse, dalla struttura lignea alle canne, dall'intarsio alle portelle dipinte, artigiani itineranti

---

<sup>44</sup> E. Bugini, *Il capitolo...*, cit. p. 43.

che usufruivano di vitto, alloggio e locali di lavoro messi a loro disposizione dai committenti.

Agli inizi del '500 gli Antegnati sono i primi maestri organari che dispongono di una loro bottega dove realizzare le componenti meccaniche, mentre i piccoli pittori, gli intagliatori e i doratori continuano la loro opera nei locali assegnati dalla committenza<sup>45</sup>.

### 2.3 *L'anta d'organo come tipologia d'arte e le portelle degli organi Antegnati*

Osserva Lucia Fornari Schianchi:

La facciata dell'organo diventa, dalla fine del Quattrocento in poi, un'importante forma di arredamento ecclesiastico, dapprima per strumenti più piccoli e contenuti e poi per complesse incastonature di canne, che occupavano intere campate e che si inserivano proporzionalmente in scala, nella struttura architettonica della chiesa, sviluppando sonorità via via più complesse e ricercate<sup>46</sup>.

Tra le più antiche decorazioni pittoriche di ante d'organo in area italiana vanno ricordate senza dubbio le portelle dipinte da Cosmè Tura (1469) per il Duomo di Ferrara le quali, secondo un modulo che ebbe larghissima fortuna, rappresentano l'*Annunciazione*. Come scrive, infatti, Barbara Maria Savy

Tema privilegiato sin dal Quattrocento e assai duraturo nella decorazione degli organi è, infatti, quello dell'Annunciazione, intesa come momento dell'ascolto del messaggio divino e della *conceptio per aurem* ed *ex audito*, ovvero dell'incarnazione del *Logos* attraverso l'insufflazione dello Spirito Santo nell'orecchio della vergine, una complessa teoria introdotta dal Vangelo apocrifo armeno dell'Infanzia che si ricollegava ai miti delle nascite teofaniche e che venne ampiamente discussa dai Padri della Chiesa e dalla teologia medioevale e rinascimentale<sup>47</sup>.

---

<sup>45</sup> E. Bugini, *Un capitolo trascurato...*, cit., pp.22-23.

<sup>46</sup> L. Fornari Schianchi, *La decorazione artistica degli organi*, in Quaderni/ 4, Incontro con l'arte organaria, Centro Culturale S. Agostino, Crema, 1988, p. 11.

<sup>47</sup> B. M. Savy, *Romanino "per organo". Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova University Press, Padova 2015, p. 4.

## Precisa inoltre la studiosa

L'argomento, oltre a riflettersi più in generale sullo sviluppo iconografico dell'Annunciazione, risultava particolarmente attinente all'ambito musicale e all'oggetto organo, essendo la musica, secondo la dottrina pitagorico-platonica, espressione del Verbo stesso quale somma armonia ed il soffio invisibile che anima le canne paragonabile al respiro divino che emette il suono producendo tale armonia<sup>48</sup>.

In area padana la fortuna tematica dell'Annunciazione è documentata da “esempi antichi e autorevoli” (Savy) come le già citate portelle di Cosmè Tura per la cattedrale ferrarese, quelle di Giovanni Bellini per Santa Maria dei Miracoli (oggi conservate alle Gallerie dell'Accademia di Venezia) e si potrebbero citare, pure, quelle perdute di Bernardo Zenale per la chiesa milanese di San Simpliciano.

Come già abbiamo avuto occasione di rilevare, il prevalere sempre più marcato – fino a raggiungere l'esclusiva – della tipologia d'organo con cassa ad armadio su quello a cassa gotica, ha fatto sì che si moltiplicassero per gli artisti le occasioni di misurarsi con il genere dell'anta d'organo, elemento dello strumento che aveva la duplice funzione: quella decorativa e quella di protezione delle canne dall'aggressione della polvere.

Negli organi realizzati dalla dinastia organaria degli Antegnati le ante decorate rivestivano un ruolo fondamentale nel quadro delle cosiddette “mostre”. Rileva a tal proposito Elena Bugini:

Episodi decorativi, se non costanti comunque frequenti, delle mostre antegnatiene sono le portelle e la decorazione pittorica degli stilobati della cassa. Quest'ultima assume la duplice forma o di colore applicato direttamente sulla superficie lignea o di dipinti su tela messi in opera sulle fiancate solo in un secondo momento. Poche le mostre antegnatiene che mantengano a tutt'oggi le portelle delle quali erano state originariamente dotate: Almenno San Salvatore, Mantova, Milano (Duomo, Santa Maria

---

<sup>48</sup> B. M. Savy, *Romanino...*, cit., pp. 4-5.

della Passione e San Maurizio al Monastero Maggiore), Peglio, Salò e Verona (Cattedrale). Si conservano, inoltre, anche gli antoni di Brescia (Duomo Vecchio), Milano (Sant'Eustorgio e San Vittore al Corpo) e Parma (Cattedrale e Santa Maria della Steccata), ma smontati e collocati altrove<sup>49</sup>.

La sontuosità e l'elevato grado di rifinitura dell'ornamentazione degli organi nonché la ricchezza e l'importanza dei committenti dei manufatti degli Antegnati inducono a pensare che i dipinti che decoravano le ante dei medesimi fossero di gran lunga superiori per quantità rispetto a quelli pervenuti.

Scrive Bugini

Ad esempio, è assai probabile che il prospetto di Valeggio sul Mincio si fregiasse di portelle, dato che le due colonne che lo delimitano, per quanto oggi bloccate, sono dotate della struttura metallica interna che doveva consentirne la rotazione. Gli antoni superstiti comunque dimostrano la marcata propensione delle *équipes* antegnatiene per l'incernieramento dei telai su paraste (Mantova; Milano, San Maurizio al Monastero Maggiore; Salò) o su colonne girevoli (Almenno San Salvatore; Milano, Duomo e Santa Maria della Passione; Verona, Cattedrale), supporti più adatti a questo tipo di decorazione rispetto alle cariatidi, le cui articolazioni e volumetrica protensione nello spazio sono evidenti fattori di impaccio ad una perfetta chiusura delle imposte<sup>50</sup>.

Opzione decorativa a margine delle portelle dipinte è quella della “tenda” «una tela dipinta messa in tensione tra la trabeazione e il basamento dell'organo ma avvolgibile all'occorrenza»<sup>51</sup>. Gli Antegnati non frequentarono molto la tipologia della “tenda”: sembrano suggerirlo la scarsità di documenti che ad essa si riferiscono e il fatto che le uniche sopravvivenze che ne fanno uso siano solo due: gli organi del transetto di Santa Maria Maggiore a Bergamo.

---

<sup>49</sup> E. Bugini, *Il capitolo...*, cit., p. 48.

<sup>50</sup> *Ibidem*.

<sup>51</sup> *Ibidem*.

#### 2.4 La decorazione artistica degli organi Antegnati<sup>52</sup>

Numerose sono le sopravvivenze di manufatti o parti di essi della dinastia antegnariana giunti sino ai giorni nostri, in parte restaurati o interamente riadattati alle nuove esigenze liturgiche; l'unicità dell'organo della chiesa di San Maurizio risiede nella sua collocazione claustrale, grazie alla quale si è conservato, seppur con importanti ricostruzioni durante il restauro del 1983, nel suo assetto originale.

Di meritevole menzione sono gli strumenti dove sono ancora presenti le originali portelle decorate:

Almenno San Salvatore (Bg), chiesa di San Nicola, organo di Costanzo Antegnati del 1588. Le ante sono attribuite a Pietro Maria Bagnatore (1584-1587). Ad ante chiuse è dipinta *l'Annunciazione*, ad ante aperte sono rappresentate coppie di angeli musicanti.

Brescia, Duomo vecchio, opera del 1536-1537 di Gian Giacomo Antegnati, con le tele decorative di Girolamo Romanino (1539). Le ante all'esterno rappresentano *lo Sposalizio della Vergine* e all'interno *la Natività* e *la Visitazione della Vergine*. Le ante originali, ora a corredo dell'organo del 1500 (non è opera antegnariana) in Santa Maria in Valvendra di Lovere (Bg), sono state realizzate da Ferramola e Moretto (1515): ad ante chiuse è rappresentata *l'Annunciazione* (Ferramola), ad ante aperte sono rappresentati i *Santi Faustino e Giovita* (Moretto).

Mantova, Santa Barbara, l'organo è del 1565 di Graziadio Antegnati, con tele decorative di Fermo Ghisoni dove sono dipinti *Santa Barbara* e *San Pietro* sul lato esterno e *l'Annunciazione* sul lato interno.

---

<sup>52</sup> Le notizie qui riportate sono ricavate dal contributo di E. Bugini, *Il capitolo decorativo dell' "Arte Antegnata": caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento* in *Quaderni di Palazzo Te*, 5 (1999).

Milano, Duomo, sono presenti tre organi: l'organo settentrionale, costruito tra il 1552 e il 1559 è opera di Gian Giacomo Antegnati. Le portelle sono dipinte da Giuseppe Meda (1564) e rappresentano *il Trasporto dell'Arca Santa e Il Re Davide che suona l'arpa* (esterno) e *la Natività e l'Assunzione di Maria* (interno).

Milano, Santa Maria della Passione, sono presenti due organi (di Gian Giacomo Antegnati - 1558 e di Cristoforo Valvassori - 1610) le cui ante sono decorate con scene della *Passione*. Le portelle dell'organo Valvassori sono opera di Daniele Crespi (ad ante chiuse è rappresentata la *Lavanda dei piedi*, ad ante aperte sono dipinti *l'Innalzamento del Crocifisso sul Calvario* e la *Deposizione dalla Croce*). Le portelle dell'organo Antegnati sono di Carlo Urbino e rappresentano *La coronazione di spine* (ante chiuse, pittura a monocromo) e *la Flagellazione e Cristo mostrato al popolo* (ante aperte).

Parma, Cattedrale, uno dei tre organi è del 1555 ed è opera di Giovan Giacomo Antegnati; le portelle sono decorate da Ercole Procaccini il Vecchio (1560) e sono rappresentati *S. Cecilia* e *il Re Davide* (ante aperte) e una grande figura monocroma di armato (ante chiuse).

Parma, Santa Maria della Steccata, organo del 1574 di Benedetto Antegnati; la decorazione delle ante interne è opera del Parmigianino e raffigura *Santa Cecilia* e *Re David* (probabilmente provenienti da un'altra chiesa). Ad ante chiuse è rappresentata *la fuga in Egitto*, opera del pittore Giovanni Sons (1581).

Peglio (CO), Santi Eusebio e Vittore, l'organo, opera di Costanzo Antegnati, è fabbricato tra il 1608 e il 1624 e le tele decorative sono attribuite ai fratelli Giovanni Mauro e Giovanni Battista della Rovere (inizi '600) raffiguranti la *vita di Gesù*, il *Giudizio universale* e le storie di alcuni santi.

Salò (Bs), Duomo Santa Maria Annunziata, l'organo è opera di Gian Giacomo Antegnati ed è databile al 1548 circa e le ante sono decorate (1603) ad opera di Palma il Giovane (*Sacrificio di Abramo e Isacco*) e Antonio Vassillacchi (*Uccisione di Abele*).

### CAPITOLO 3 L'ORGANO IN SAN MAURIZIO AL MONASTERO MAGGIORE E LE SUE ANTE

#### 3.1 *La commissione dell'organo a Gian Giacomo Antegnati*

Nel contratto, datato 4 settembre 1554<sup>53</sup>, viene commissionato l'organo per la chiesa di San Maurizio a Gian Giacomo Antegnati "filius quondam Bartholomei", residente a Porta Ticinese, nella parrocchia di Sant'Alessandro in Zebedia. Lo strumento, destinato alla sede dove si trova tuttora, deve essere consegnato entro la festività della natività di Gesù Cristo dell'anno seguente (1555), per un compenso di 200 scudi, restando a spese delle monache la cassa e il pozzetto<sup>54</sup>:

“1554 Instromento d’obbligo fra Giacomo Antegnati e le Rev<sup>e</sup> Mri del Mon<sup>astero</sup> Magg<sup>iore</sup> per la fabbrica di un Organo, che dovevasi fabbricar’ da detto Giacomo con suoi gratti come deue Essere.

In nomine Domini anno e nativitate Eiusdem millesimo quingentesimo quinquagesimo quarto Indictione xiiij die Martis quarto mensis septembris Convocato et congregato capitulo e conventu reuerende et venerande dominarium abbatisse et monialium monasterii, maioris Mediolani ordinis sancti Benedicti de observantia ad ferratam forestarie dicti monasterii ubi solent pro similibus negocijs congregari de mandato reverende domine Hieronime de Brippio Dei gratia dicti monasterii abbatisse et sono campane premissa ut moris est et in qua quidem convocatione et congregatione aderant ipsa domina abbatissa et cum ea et penes eam *infrascripte* venerande domine la madre d. Eufrosina cittadina priora, D. Maura Taverna, d. Iudith da Fiorenza, d. Polissena Simonetta, d. Aurelia de Rocij, d. Cornelia di Capri, d. Angela Seraphina da Terzago, d. Bona Maria de Porri, d. Faustina de Barzizij, d. Cassandra del Conte, d. Angela Benedetta de Fideli, d. Inchina da Corte, d. Angiola Margarita Marauiglia, la matre d. Angela Francesca da Birago, d. Costanza Maria Pirogalla, d. Bianca Maria Vincemala, D. Francesca Seraphina Resta, d. Gabriella Resta, d. Justina da Birago, d. Sigismonda Panigarola, d. Francesca da Murano, d. Isabetta da Corte, d. Adriana Resta, d.

---

<sup>53</sup> Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, cartella n.2147.

<sup>54</sup> *Bernardino Luini e la pittura...*, cit., p. 305.

Anastasia de *Santo Zorzo*, la *Reverenda* Madre Alessandra Sforza Bentivoglia, d. Bona Hieronima da Casale, d. Prospera da Fiorenza, d. Illuminata Taverna, d. Innocentia Caima, d. Dorothea Thebalda, d. Antonia dalla Croce, d. Paola da Corte, d. Bartolomea di Malete, D. Candida di Panceri, d. Matilda di Panceri, D. Livia Vincemala, d. Isabela della Croce, d. Paola Camilla Alfera, d. Paola Francesca d'Appiano, d. Francesca Ludovica de Pagani, d. Agnese da Serono, d. Laura da Fiorenza, d. Violanta da Beolco, d. Ludovica Bellabocca, d. Hieronima Torella, d. Emilia da Cusano, d. Bianca Lucretia Barbavara, d. Genevra di Ferrari, d. Giulia di Ferrari, d. Bernardina di Merli, d. Mansueta di Cernuscoli, d. Ambrosia da Rivolta, d. Clara da Landriano, d. Giovanna Maria di Ghisolfi, d. Hieronima Maria da Lecco, d. Lucia da Riva, d. Maddalena da Lecco, d. Battista da Lecco, d. Daria Lucia da Fontana, d. Thadea di Zucconi, d. Angela Hieronima da Riva, d. Francisca Violanta Bentivoglia, d. Francesca Caterina di Rorij, d. Bianca Maria da Vimercato, d. Beatrice de Vecchi, d. Bianca Francesca Vesconta, d. Ilaria Leona, d. Hortensia de Clari, d. Bianca Taverna, d. Gioanna Tolentina, d. Flavia Zuccara, d. Leonora Cotta, d. Cecilia de Arona, d. Daria de Arona, d. Placida Magionna, d. Felice da Homato, d. Angela Caterina Morona, d. Corona Somenza, d. Claudia da Dugnano, d. Susanna da Canobio, d. Constantia de Bussi, d. Hippolita Gallarata, d. Domicilla Purisella, d. Bianca Ludovica Moresina, d. Laura Pelegrina Landriana, d. Tarsia Gallarata, d. Vittoria Biraga, d. Theofila da Cusano, d. Angela Beatrice dalla Croce, d. Ottavia Pusterla, donna Hieronima Camilla dalla Croce, d. Terentia de la Croce, d. Laura della Tuona, d. Angela Violanta Biraga, e d. Paola Aurelia Moresina que sunt maior et sanior pars et plusquam due partes ex tribus monialium monasterii predicti ut dixerunt etc. suis nominibus proprijs et nomine et vice etc. aliarum monialium absentia dicti monasterij pro quibus promittunt de rato etc. sub reflectione etc. –

Ipsa domine Abbatisa et moniales parte una, et dominus Johannes Jacobus de Antegnatis filius quondam domini Bartholomei porte ticinensis parochiae sancti Alexandri in zebedia Mediolani parte altera

Voluntarie etc. ex omnibus modo etc. –

Deuenerunt ad pacta et conuentiones mutua stipulatione interveniente ut infra videlicet Primo quod predictus dominus Johannes Jacobus teneatur e obligatus sit et ita remittet obligando etc. pignori predictis domine abbatisse et monialibus presentibus etc. eisdem construere organum unum illius altitudinis et latitudinis cuius est organum

ecclesia sancti simpliciani *Mediolani*, et cum illis registris et capitulis et aliis cum quibus factum est organum *ecclesie* maioris civitatis *viglevani*, et que registra et capitula et alia dabuntur mihi notario per reverendum magistrum presbyterum *Zirium* de *Merlinis* de leuco capellanum ducalem *ecclesie* sancti *Ambrosij* maioris *Mediolani* et ipse partes impontum mihi notario ut inseram ipsa registra et capitula ut *supra* in *presenti* instrumento prout dabuntur per ipsum reverendum dominum *Zirium*.

Et ipsum organum teneatur facere et construere hinc ad festum *nativitatis domini nostri* *Jesu Christi* anni 1555 *proximi* futuri ed *prodeant* omnia suis expensiv proprijs ipsius *domini* *Jacobi* excepta capsam organi et *pozolo* super quo firmabitur organum que capsam et *pozolum* fiant expensis monialium et *monasterij*.

Idem convenerunt quod *predicte* reverende domine *abbatissa* et *moniales* teneantur dare *predicto* domino *Johanni* *Jacobo* pro constructione dicti organi ut *supra* de *presenti* scuta *quingagesima* auri que faciunt *libras* duecentas *septuaginta* *quinque* *imperiales*, et que seu *valutam* *confitetur* recepisse.

Ab ipsis *domina* *abbatissa* et *monialibus* *presentibus* *presentibus*, *Alia* *scuta* *quingagesima* seu *valutam* ad *computum* *librarum* *quinque* cum *dimidio* pro *scuto* in *festis* *paschatis* *resurrectionis* *Domini* *proximo* futuro, *Alia* *scuta* *quingaginta* seu *valutam* ad *computum* ut *supra* in *festis* *Sancti* *Martini* *exinde* *proximo* futuro, *Alia* *scuta* *quingaginta* seu *valutam* ad *computum* ut *supra* cum *perfectum* fuerit *instrumentum* et *organum* que sunt *scuta* *ducenta*. *Item* *alia* *scuta* *centum* seu *valutam* ad *computum* ut *supra* que sunt *completa* *solutio* *pretij* et *mercedis* dicti *Domini* *Johannis* *Jacobi* pro dicto organo *infra* *annum* *immediate* *sequutum*, post dictum organum *perfectum* cum expensis etc. –

*Registrando* –

*Quare* etc. –

*Que* *omnia* etc. –

*Insuper* partes *iuraverunt*, *fieri* *contrahunt* et non *contrauenire* etc. –

*Que* *omnia* *facta* sunt ad *presentiam* *reuerendi* domini don *Ambrosij* de *Mediolano* *Dei* *gratia* *abbatis* *sanctorum* *Petri* et *Pauli* de *Glassiate* *predictis* *consentientis* et *interponentis* *auctoritarem* *suam*. *Actum* in *dicta* *forestaria* dicti *monasterij* *presentibus* *presentibus* [sic] *Joseph* de *Taliaboli* filio domini *Johannis* *Antonij* *porte* *ticinensis* *parochie* *Sancte* *Marie* *Beltradis* *Mediolani* et *Hieronimo* *Mantegatia* filio *spectabilis* domini *Ambrosij* *porte* *cumane* *parochie* *sancti* *Carpofori* *intus* *Mediolani*, *pronotariis*.

*Testes spectabiles d. Georgius Balters filius quondam domini Melchioris porte orientalis parochie sancti Babilie foris Mediolani, d. Alexander Rigonus filius D. Johannis Angeli porte vercelline parochie Sanctorum Narbonis et Felicis Mediolani notus, et Reverendus Dominus presbyter Ambrosius di Scopertis filius quondam domini Bernardini porte ticinensis parochie S. Quirici Mediolani omnes etc.*

La famiglia, originaria di Antegnate (oggi in provincia di Bergamo), nel 1486 è documentata nei Registri d'estimo della città di Brescia dove Bartolomeo Antegnati esercitava l'attività di organaro; i figli proseguirono l'attività di famiglia e Gian Giacomo, il primo dei tre, dopo una proficua attività nel territorio bresciano, nel 1540 si trasferisce a Milano, fondando quello che viene conosciuto come il ramo milanese degli Antegnati.

Di Gian Giacomo furono molto apprezzati gli organi a Brescia in Santa Maria delle Grazie (1533), in San Faustino (1533-1536) e nella Cattedrale (1536) tuttora esistente, nonché l'organo della parrocchiale di Salò (1546). La sua opera più importante è l'organo del Duomo di Milano, costruito nel 1552<sup>55</sup>.

La committenza dell'organo in San Maurizio è descritta accuratamente nel contratto, dove sono elencate ben 96 monache, tutte appartenenti alle famiglie più nobili della città, tra le quali Angela Serafina da Terzago, Alessandra Sforza Bentivoglio, Ottavia Pusterla, Judita e Prospera da Fiorenza, Polissena Simonetta, Faustina de Barzizza, Angela Francesca e Vittoria da Birago, Serafina, Gabriella e Adriana Resta, Sigismonda e Caterina Panigarola, Ippolita e Tarasia Gallarati, Laura Pellegrina Landriano e molte altre<sup>56</sup>.

Il contratto stabiliva che l'organo "deve essere alto e largo come quello della chiesa di San Simpliciano, coi registri stessi e gli altri particolari di quello della

---

<sup>55</sup> U. Ravasio, *La genealogia degli Antegnati organari*, Ateneo di Brescia, Accademia di scienze, lettere ed arti, Brescia, 2005, p.11-12.

<sup>56</sup> *Bernardino Luini e la pittura...*, cit., p. 105.

chiesa maggiore di Vigevano"<sup>57</sup>. Questi strumenti, opera di Gian Giacomo Antegnati del 1554, oggi non sono più esistenti<sup>58</sup>

L'ornamento della cassa, in legno intagliato, dorato e dipinto, è costituito da mascheroni, girali intrecciati, figure alate, sirene ed elementi tratti dal repertorio antico, elementi che compaiono frequentemente negli organi Antegnati, così come in altri organi dello stesso periodo.

La sirena, presente su entrambe le campate esterne della mostra d'organo, è rappresentata frontalmente mentre impugna la sua doppia coda con le mani, ed è una figura ricorrente tra i decori d'organo in quanto verosimilmente evocativa della melodiosità del suono e dei suoi poteri incantatori.

In questo caso sono sirene a cui sono state aggiunte un paio d'ali: private dei riferimenti negativi del repertorio classico si trasformano in simbolo positivo delle virtù del canto.

La cassa d'organo è sormontata da una trabeazione decorata con natura morta e strumenti musicali, ornamenti ripetuti sulle pareti laterali della cassa medesima; sul timpano è rappresentato lo stemma della famiglia Birago tra le lettere V e B (Vittoria Birago, monaca nel monastero di San Maurizio e presente nel contratto dell'organo) tra due draghi alati.

La precedente interpretazione delle lettere VB come Violante Bentivoglio (figlia di Alessandro e Ippolita) da parte di Rossi <sup>59</sup> non trova riscontro nell'araldica dello stemma, che rappresenta quello della famiglia Birago Alfieri: cinque trifogli d'oro su ognuna delle tre fasce doppiomerlate di rosso su argento<sup>60</sup>.

---

<sup>57</sup> F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia artistica della chiesa di San Maurizio in Milano*, in *Archivio Storico Lombardo: giornale della società storica lombarda*, anno 35° fascicolo 18, Milano, 1908, p. 332.

<sup>58</sup> O. Mischiati, *Gli Antegnati nella prospettiva storiografica*, in *Gli Antegnati, Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento* a cura di O. Mischiati, Patron Editore, Bologna 1995, p. 142.

<sup>59</sup> I. Rossi, *La chiesa di San Maurizio in Milano – Il Monastero Maggiore e le sue due torri*, Tipografia Umberto Allegrretti, Milano 1914, p. 116.

<sup>60</sup> P. Dessì, *L'organaria...*, cit., p. 820.

La parte inferiore della cassa, dove si trovano tastiera e pedaliera, è anch'essa decorata, a monocromo, con motivi all'antica (maschere, girali di foglie) simili alla decorazione della cornice delle ante esterne.

La decorazione della cassa e delle ante sono opera di Francesco de' Medici da Seregno, di cui si darà riscontro nel paragrafo successivo.

### 3.2 *Le portelle dell'organo e i pittori de' Medici da Seregno*<sup>61</sup>

Un aspetto tangibile e pratico della costruzione di un organo è rappresentato dalle portelle, incardinate alle due estremità laterali della cassa con lo scopo di proteggere l'organo dalla polvere e da altri agenti esterni.

La "facciata" dell'organo, da fine Quattrocento in avanti, diventa un importante e sontuosa forma d'arredo liturgico, in stretta connessione con l'importanza e il lignaggio della committenza, che rivela aspetti interessanti di un artigianato raffinato e complesso, costituito da intagliatori, pittori, doratori, organari che rivela un mondo musicale competitivo fra le corti padane, gli ordini religiosi e attento agli altri aspetti della produzione decorativa<sup>62</sup>.

Nel 1556 Francesco de' Medici da Seregno sottoscrive l'impegno a dipingere ante e cassa dell'organo<sup>63</sup>.

---

<sup>61</sup> Le notizie qui riportate sono in parte ricavate dal contributo di S. Bandera, *Gli arredi antichi in Bernardino Luini e la pittura...*, cit., pp. 105-106.

<sup>62</sup> L. Fornari Schianchi, *La decorazione...*, cit., p.11.

<sup>63</sup> G. Bora, *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Electa Editrice, Milano 1985, pp. 300-301; Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, cartella n. 2147.

I pigmenti indicati nel contratto vanno così intesi: smalto de fiandra (azzurro), bianca (biacca, gesso, bianco di zinco, gusci d'uovo, marmo trito), negro trito (dalla combustione di sostanze organiche ricche di carbonio), endigho fino (indaco, dalla macerazione di foglie di alcune piante), senaprio (cinabro, dalla triturazione del minerale che lo contiene), bono arminio (bolo armeno: utilizzato come fondo per la doratura a guazzo; rosso carminio, ossido di ferro), verde azzuro (verde oltremare, da miscela di terre naturali, ossido di cromo), terra gialda (terre naturali, giallo ocra), terra d'umbra (terre naturali, giallo bruno), gesso sottile (per la pittura e per la preparazione del legno per la doratura), gesso grosso (più duro del gesso sottile, utilizzato per lo stucco), gesso da oro (di grana morbida e fine, utilizzato per la preparazione del fondo della superficie da decorare con foglia d'oro).

Relativamente al citato maestro Aluysio (Luigi) non sono emersi elementi utili per la sua identificazione.

Spexa per depingere la cassa del Organo del Monasterio Mazor de Milano fata per maestro Francesco de Medici de Seregno depinctore.

P. <sup>a</sup> per foglie 2080 de oro per adornare la cimasa et cornixononi de la Cassa a s. 55 il cent.	L. 77 s —
Et per lib. 15 smalto de Fiandra a L. 5 per libra	L. 75 s —
Et per lib. 5 bianca a s. 5 per libra	L. 1 s 5
Et per gesso sottile s. 50 gesso s. 30	L. 4 s —
Et per negro trito	L. 1 s 1
Et per Endigho fino	L. 1 s —
Et per Senaprio libre 1, onze 4	L. 2 s —
Et per bono arminio	s 15
Et per verde azuro	L. 1 s 1
Et per colla	L. 1 s —
Et per terra gialda	s 5
Et per terra d'umbra	s 5

---

L. 164 s 12

Et per opere 19 fate per maestro Francesco con il garzum a s. 55 l'una	L. 52 s 5
--	-----------

Et per opere 72 fate per Hieronimo suo fiolo con il garzum a s. 55 l'una	L. 198 s —
--	------------

Et per opere 8 fate per maestro Aluysio a s. 20 l'una	L. 8 s —
---	----------

---

L. 422 s 17

Et per depingere il corpo del organo per millara 8 centenara 4 oro di foglia per adorare a soldi 55 il centenaro	L. 231 s —
--	------------

Et per onze 13 azuro a soldi 23 per onza	L. 14 s 19
--	------------

Et per gesso grosso et gesso da oro con bon arminio in colla	L. 6 s —
--	----------

Et per altri diversi colori	L. 6 s —
-----------------------------	----------

---

L. 267 s 19

Et per mercede de maestro Francesco depinctore per quella fattura.....	L. 312 s 1
--	------------

---

L. 570 s —

Speza de depingere in avanti del Cornixonono della Cassa et il cornixonono

Per centenara 4 e mezzo oro di foglia per dorare fino al fondo a soldi 55 per centenara	L. 12 s 7.6
---	-------------

Et per mercede del depinctore et per la doratura	L. 12 s 7.6
--	-------------

Et per oro posto a dorare dal cornixonono fino al fondo dela cassa centenara	L. 24 s 15
--	------------

Et per verde et azuro onze 7 a soldi 10 per onza	L. 3 s 10
--	-----------

Et per azuro onze 8	L. 8 s —
---------------------	----------

Et per gesso collori et colla	L. 3 s 10
	_____
	L. 64 s 10
Et per opere 16 fate per il depentore al lavoro fato del Cornixono abasso a soldi 55 l'una	L. 44 s —
	_____
	L. 108 s 10
E per depinctura dele ante del orghano de dentro et de fora	L. 330 s — 108 s 10 570 s — 422 s 17
	_____
	L. 1431 s 7
De lavoro per tanto Importa la speza et opera del orghano como per lista	L. 1431 s 7
E per lavoro fato di nuovo	L. 189

Nel contratto sono elencate in modo molto dettagliato le spese concordate per la decorazione della cassa dell'organo, dal cornicione (*cimasa*) fino alla pedaliera, il prospetto dell'organo (*corpo*), il costo e la quantità dei pigmenti, del gesso e delle foglie d'oro per le estese dorature, l'onorario per le opere eseguite da Francesco de' Medici, da suo figlio Gerolamo, dal garzone e dal maestro Aluysio, l'importo per la decorazione delle ante (interne ed esterne).

Il ritrovamento di questo documento (Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, già cartella 439, ora cartella n. 2147) e dunque la riscoperta del pittore Francesco de' Medici si devono innanzitutto a Malaguzzi Valeri<sup>64</sup>, che rivede la precedente attribuzione del Mongeri della decorazione degli sportelli all'Antegnati.

La figura del pittore emerge poi in seguito agli studi relativi alla mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento* (Cremona 1985); nel catalogo

---

<sup>64</sup> F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia...*, cit., p. 332-333.

il de' Medici è indicato come esecutore delle ante d'organo della chiesa di San Maurizio, su disegni di Carlo Urbino<sup>65</sup>. Dell'artista sono noti questo incarico, la decorazione delle statue della Cappella del Sepolcro del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno del 1529<sup>66</sup>, la decorazione, oggi perduta, del presbiterio e del coro della basilica di San Vittore a Varese del 1531<sup>67</sup> e la menzione di presenza alla riunione dell'Università di pittura a Milano nel 1548<sup>68</sup>, dove viene indicato due volte: come *dominus Franciscus de Medicis filius quondam domini Hieronimi* e come *Magistro Francesco de Medici figlio quondam de magistro Hieronimo parrochia santo Nicolao Dentro*<sup>69</sup>

In nomine Domini anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimoquadragesimo octavo indictione sexta die lune nono mensid Aprilis  
 Cum retroactis teemporibus per et inter pictores civitatis mediolani facta fuerint quedam capitola et ordines ad beneficium dicte universitatis dictorum pictorum et reipublice mediolanensis ac ad honorem sancti Lucae eorum pictorum patroni (fuerint ei concessa) et que demum fuerint ei concessa per illustrissimum quondam ducem

<sup>65</sup> G. Bora, in *I Campi...*, cit., pp.300-301.

<sup>66</sup> Archivio Storico del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno, C1R, Nota di spese 1526, f.6v.: "A fran.o de seregno de havere p figure tre pente et misse a oro fino adi 9 luy et saldato el cunto de 3 ag.to"

Ibid., f.7.: "A Franco de seregno (seguono due righe illeggibili) jan 1530

et adi XX feby cumtati a luy

et adi 3 aplo cumtati a luy in dinari

Infrascripto figure et gli haveremo facto li spese

Ibid., f.72.v.: "Et numerate a mag.o fran.o de seregno depentor in questo in dre in f.7."

Le informazioni sono tratte da: A. Sala, *Siste viator, la storia del Santuario di Saronno attraverso gli archivi dal 1400 al 1700*, Società Storica Saronnese, Millennio Monografie, Saronno 2004, pp.60-61, nota 201.

<sup>67</sup> A. Bertani, - B. Buzio, *Il coro e il presbiterio della basilica di San Vittore a Varese al tempo di "Mastro Francesco de Medici di Milano, depinctore*, in *Tracce*, 2 (1987), pp. 103-116.

<sup>68</sup> R.S. Miller, *Arcimboldo e il contesto milanese: la scuola di San Luca nel 1548-1549 e gli esordi del pittore fino al 1562*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, a cura di S. Ferino-Padgen, Skira, Milano 2011, pp.85-99.

La riunione mirava a recuperare gli statuti della confraternita (Sindicatus pictorum Mediolani) per poterli ratificare, affinché la scuola (scuola di San Luca) potesse confermare i propri privilegi. Nella circostanza viene altresì stabilita una convenzione (pacta) tra loro finalizzata a non assumere pittori stranieri per nessun incarico, al fine di garantirsi l'esclusività delle commissioni a fronte della presenza di artisti stranieri nella città e nel territorio circostante (tra tutti Bernardino Campi).

<sup>69</sup> 9 aprile 1548, Archivio di Stato di Milano, Notarile 11848, notaio Giuseppe Boni.

Johannem Galeaz ac christinissimum regem Ludovicum Francorum regem et tunc duces Mediolani [...] confirmata fuerunt et quequidem capitola et ordines deinde propter malas temporum qualitates deperdita reperiantur adeo quod per plurims annos dictum consortium et seu scola non potuit se iuxta formam capitolorum et privilegiorum regere et propterea decreverint predicti pictores mediolanenses dare operam et incumbere perquisitioni ditorum privilegiorum et reductioni dicte scole et consortii eorum ad pristinum statum ut erant tempore ditorum privilegiorum et capitolorum

Hinc est quod ...

[seguono i nomi dei pittori presenti alla riunione]

omnes ex pictoribus civitatis Mediolani facientes et representantes duas partes et plus ex tribus partibus ipsorum pictorum predictae civitatis Mediolani et omnes convocati et congregati pro infrascriptis peragendis in domo habitationis spectabilis domini Hieronimi de Terzagho sita in porta Ticinensi parochia sancti Georgii in Pallatio Mediolani et omnes unanimes acconcordes et nemine eorum discrepante et etiam nomine aliorum pictorum absentium dicte civitatis et pro quibus promittit de rato etc. Voluntarie etc. et omnibus modo etc. Fecerunt etc. dominum Christoforum de Bosis, dominum Julium de Biliis, dominum Franciscum de Piscina, dominum Johannem Jacobum de Tritio, dominum Johannem Petrum de Vulpis, dominum Franciscum de Leynate et dominum Johannem Crispum et omnes unitim ibidem presentes etc., hoc tamen intellecto at addito quod duo ex eis sindicis et procuratoribus qui per alios fuerint substituti et seu quibus data et concessa fuerit facultas possint facere et agere ea omnia que facere possunt suprascripti omnes unitim constituti, vigore presentis sindicatus et mandati concedunt ex nunc auctoritatem ipsis sindicis et procuratoribus unitim constitutis ut supra substituendi et eligendi dictos duos ut supra suo syndicos et procuratores speciales et generales et ita quod specialitas generalitati non deroget nec e converso, specialiter ad sindicario et procuratorio nomine ditorum constituentium ac dicti consortii et scole ditorum pictorum prequirendum dicta privilegia et capitola suprascripto consortio et scole concessa ac pertinentia et spectantia ac eorum confirmationes factas per quoslibet principes presentis civitatis Mediolani, nec non et omnes ac quascumque alias scripturas et iurapertinentia competentia et spectantia dicte scole et consortio ditorum pictorum et hoc tam in vivitate Mediolani quam alibi et, eis capitulis et privilegiis repertis per eos ut supra, ad petendum et supplicandum a

serenissimo imperatore ec eius excellentissimo domino locumtenente in civitate Mediolani nec non et ab excellentissimo senatu Mediolani eorum omnium confirmationemet proindi dictas literas confirmationes predicte levandum a quibuscumque secretariis et officialibus a quibus opportunum et necessarium fuerit etc. et pro perquisitione et confirmatione predicta obtinenda dare et solvere quascumque pecunias opportunas et necessarias de quibus stetur eorum dicto et simplici note ad quarum pecuniarum solutionem et restitutionem dicti domini constituentes suis et nomine aliorum pictorum et quicumque alii pictores iuxta taxam per dictos syndicos fiendam teneantur et obligati sint et ita ex nunc suis et dictis nobilibus promittunt obligando se se pignori dictis dominid sindicis et procuratoribus presentibus etc. dare etc. omne et totum quod per eos circa premissa fuerit expeditum et prout et sicut dictis sindicis et procuratoribus suis melius videlitur et placuerit et generaliter ad ominia alia negocia dicti consortii et scole et eius nomine tractandum et gerendum etc. ad omnes causas [...]

Actum in dome habitationis predicti magnifici domini Hieronimi Terzaghe sita ut supra [...]

[segue un secondo elenco dei pittori presenti alla riunione, suddivisi per la rispettiva porta di residenza]

Die suprascripto

Suprascripti omnes pictores Voluntarie etc. et omnibus modo etc. Fecerunt etc. infrascripta pacta et conventiones etc. bona fide attendenda etc. in hunc modum videlicet

Quod dicti omnes pictores et quicumque alii pictores civitatis Mediolani non possint nec valeant aliquo quovis modo vel colore accipere aliquos pictores forenses pro laborari faciendo et seu auxiliari faciendo in aliquo opere picture sed quod ubi alicui vel alicuibus eorum opus foret habere aliquos pictores pro laborari faciendo et se auxiliari faciendo etc., teneantur at obligati sint accipere ex pictoribus Mediolanensisbus et ex eis qui habitent in presenti civitate Mediolani eiusque burgis et corporibus sanctis, etiam quod dici posset eos non esse Mediolanenses, dummodo tamen ipsi sint approbati et descripti in matricula pictorum, que facienda est tenenda etiam in executione presentis instrumentis pactorum apud notarium predicte scole et

consortii deputandum at hoc sub pena scutorum xxv auri irremissibiliter  
aufferenduorum cuilibet contrafacienti presenti instrumento pro qualibet vice et  
applicandorum scole et consortio dictorum pictorum et que pena exigatue et exigi  
debeat omnino et sine aliqua remissione per dominos syndicos et seu officiales per  
dictos consortium et scolam ac pictores deputandos etc...

Dai citati documenti si può ipotizzare che la nascita del pittore possa attestarsi non oltre il 1510, considerati i primi lavori del 1529-1530. Da Seregno, comune a nord di Milano, oggi provincia di Monza-Brianza, all'epoca facente parte del Ducato di Milano, contado della Martesana, l'artista riceve le prime committenze note a Saronno e Varese.

Le statue della Cappella del Sepolcro del Santuario della Beata Vergine dei Miracoli di Saronno sono opera del maestro intagliatore Andrea da Milano; nel libro dei conti del Santuario è ricordata la spesa di 3221 lire imperiali e 17 soldi per la realizzazione della cappella del Sepolcro. Il maestro Andrea intagliatore in Milano, da identificare con Andrea da Corbetta<sup>70</sup>, è pagato per l'intaglio delle sculture, i pittori Alberto da Lodi (alias Alberto Meleguli da Lodi) e Francesco (Medici) da Seregno per la decorazione delle statue e Cristoforo da Varese per il cancello in ferro battuto posto davanti al sacello.

Della decorazione perduta in San Vittore sono noti il contratto tra i committenti e Francesco de' Medici del 18 settembre 1531<sup>71</sup> e la visita pastorale del 1581 che riporta la descrizione dell'apparato pittorico e dell'iconografia dell'intero ciclo, che comprendeva la raffigurazione dei Misteri, "dall'Ultima Cena sino all'Ascensione compresa" e le storie della Passione<sup>72</sup>. La decorazione era ancora visibile in occasione di una visita pastorale del 1612, ma a partire dal 1661 e successivamente nel 1675 mutate esigenze di gusto e di estetica portarono al

---

<sup>70</sup> Andrea da Corbetta, maestro intagliatore, è documentato tra il 1498 e il 1547 con opere a Milano, Varese, Saronno, Meda.

<sup>71</sup> Archivio di Stato di Milano, Fondo Notarile n. 7839; A. Bertani, - B. Buzio, *Il coro...*, cit., p. 116.

<sup>72</sup> A. Bertani, - B. Buzio, *Il coro...*, cit., p.110.

completo rifacimento dell'impianto cinquecentesco del coro, con la realizzazione di un nuovo ciclo pittorico da parte di Giovanni Ghisolfi e di suo nipote Bernardo Racchetti<sup>73</sup>.

Adi 18 settembre 1531 fu fatta conventione tra li Notabili signori, Mateo Bimio, Francesco Gabatore et Gio Pietro Besozzo come scolari dil santissimo crocifisso a nome ancora delli altri scolari, con domino Mastro Francesco de Medici di Milano, à dipingere la cappella maggiore di santo Vittore di Varese et per mercede dargli scuti 70 de libre 5 – soldi 5 – Imperiali per scuto come per instrumento rogato de domino Filippo castiglione notaro in Varese cò depintura negra à olio, et rilievi soi de oro fino et il zerzo di mezzo tra il cornisono et architrave si habbi a fare à bronzo cò li lumini de oro fino, et cò campo di azureo fino, et che si faccia una Figura de Dio Padre in campo zerleo ornato di oro fino, et le volte della Cappella si habbino à dipingere de foglie de Bronzo et oro fino et nel vacuo si habbino à mettere doi putti ò puttini che representano i misterij della Passione dil Signore et nei tondi si faccia uno campo di azuro in quadri cò li soi listini de oro fino, et nei ligami tondi si faccia un campo di azurlo verdo, cò le Forzine de oro, et cio solemnemente et laudalmente<sup>74</sup>.

Da notare che Francesco de' Medici viene indicato *da Milano* nel contratto per le decorazioni in San Vittore a Varese, mentre è segnalato *da Seregno* negli altri documenti relativi alle commissioni del Santuario di Saronno e della chiesa di San Maurizio a Milano. Nella riunione dell'Università di pittura del 1548 è segnalato per la porta di residenza (porta Vercellina) a Milano.

Tornando alle ante va osservato che i personaggi rappresentati sono tutti di discendenza reale: ad ante chiuse sono raffigurati San Maurizio e San Sigismondo, ad ante aperte Santa Caterina e Santa Elisabetta d'Ungheria.

Il collegamento tra i San Maurizio e San Sigismondo è già presente negli affreschi del registro superiore della parete divisoria, aula pubblica; sulle ante le

---

<sup>73</sup> Ibid., p.111.

<sup>74</sup> G. Tatto, *La Cronaca Varesina (1540-1620)*, manoscritto originale conservato presso la Biblioteca Civica di Varese, foglio 288, verso.

due figure sono eseguite a monocromo con qualche lieve doratura, un richiamo alle sculture antiche, enfatizzato dalla presenza di cornici di festoni, girali e trofei. La decorazione in chiaroscuro delle ante d'organo, piuttosto comune sia per le ante d'organo che per i polittici, si ritrova anche nelle portelle esterne dell'organo Gian Giacomo Antegnati del 1558 nella chiesa di Santa Maria della Passione di Milano, attribuite a Carlo Urbino<sup>75</sup> e probabilmente eseguite contemporaneamente alla decorazione della cappella Taverna tra il 1559 e 1562, opera autografa dell'artista.

I santi martiri, espresso richiamo agiografico moraleggiante dove viene esplicitato il coraggio della professione della fede, sono rappresentati entro nicchie, ai cui lati sono posti dei putti che cavalcano animali fantastici e sostengono decorazioni di foglie e frutta; la cornice esterna delle ante è decorata con elementi classicheggianti che raffigurano mascheroni, volti, draghi, grifoni e altri animali tra girali di foglie e frutti; i santi poggiano su un piedistallo dove, nella parte superiore, per ognuno dei santi, è indicato il nome (S. SIG – S. MAVR) e su entrambi i lati dei piedistalli medesimi ci sono due teste di leone, esplicito richiamo alla civiltà romana.

San Sigismondo è raffigurato in abiti regali mentre regge il modello della chiesa e indossa la corona nimbata; alla base del piedistallo sono presenti una brocca, un libro, la corona e lo scettro, un medaglione con una figura femminile.

San Maurizio, anch'esso con nimbo, veste l'armatura e si appoggia ad una spada, ai suoi piedi è deposto un elmo piumato; alla base del piedistallo sono presenti due scudi (uno circolare e uno rettangolare), il bastone del comando, un elmo piumato e il busto di una corazza.

Le ante aperte, policrome, rappresentano Santa Elisabetta d'Ungheria a sinistra e Santa Caterina a destra, collocate all'interno di una finta architettura

---

<sup>75</sup> G. Cirillo, *Carlo Urbino da Crema, disegni e dipinti*, Quaderni di Parma per l'arte n.5, Grafiche Step Editrice, Parma 2005, p. 51.

prospettica con sfondo paesaggistico; la cornice esterna è decorata con festoni di foglie, fiori, frutta ed altri vegetali.

Entrambe provviste di nimbo ed in abiti dagli ampi panneggi, poggiano a piedi nudi direttamente sull'erba e reggono un ramo di palma.

Santa Elisabetta è rappresentata con tre corone, che simboleggiano la triplice regalità del personaggio in quanto figlia e sposa di re e infine sposa di Cristo e glorificata in cielo.

Santa Caterina, anch'essa incoronata, poggia la mano destra sulla ruota dentata spezzata, simbolo del martirio al quale scampò.

Si rileva che, mentre sono chiari i riferimenti a San Maurizio e San Sigismondo (dedicazione della chiesa) e Santa Caterina (cappella di Santa Caterina nella chiesa pubblica, di patronato Besozzi), la scelta di Santa Elisabetta, rappresentata con la palma (non è una martire) e con simboli che trovano parziale riscontro nell'iconografia cristiana (non sono rappresentati il pane e le rose, tradizionali attribuzioni alla santa) e mancando indicazioni specifiche nel contratto del 1556, si ritiene che la stessa sia stata associata a Santa Caterina per la sua identità regale. Sannazzaro suggerisce una diversa lettura della rappresentazione, ritenendola Santa Cecilia anziché Santa Elisabetta d'Ungheria, questo perché anche nella lunetta sul retro dell'organo è rappresentata Santa Cecilia; inoltre, le SS. Caterina e Cecilia sono rappresentate insieme anche nella pala di Bernardino Campi nella cappella di Santa Cecilia in San Sigismondo a Cremona, dove si riscontrano evidenti affinità con le sante in San Maurizio<sup>76</sup>.

---

<sup>76</sup> G.B. Sannazzaro, *Nuovi documenti per San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Civiltà Ambrosiana*, VI (1989), pp.62-63.

Le ante, di dimensioni 418 x 196 cm. ciascuna, sono dipinte a tempera su tela<sup>77</sup>. Riguardo alla concezione delle figure è di importanza fondamentale il riscontro fornito dai disegni preparatori per le figure femminili, riferibili a Carlo Urbino conservati presso la Staatliche Graphische Sammlung di Monaco di Baviera (inv. 33097 e 33098)<sup>78</sup>. I fogli dei disegni, eseguiti a matita nera, acquerello bistro, quadrettati a matita nera hanno dimensioni diverse: il foglio con Santa Elisabetta misura 248 x110 mm. mentre quello con Santa Caterina misura 262x140 mm.

La trasposizione in pittura dei disegni dell'Urbino evidenzia la precisa corrispondenza con i dipinti delle ante; l'autore ha infatti utilizzato i modelli così come sono stati proposti: sono identiche la postura, i gesti, l'espressione dei volti, i panneggi degli abiti.

In un codice conservato presso i Civici Musei di Pavia (segnato 1553)<sup>79</sup>, attribuito a Carlo Urbino, sono rappresentati modelli per figure all'antica, un repertorio destinato agli artisti, con figure sorprendentemente simili nella posa e nei panneggi delle vesti alle sante Elisabetta e Caterina così come sono presenti modelli di condottieri molto simili ai santi Maurizio e Sigismondo<sup>80</sup>.

Questo codice consiste in una raccolta di 54 fogli superstiti di un trattato figurativo più ampio datato 1553 diviso oggi in due codici (altri disegni si trovano nel *Codice di Londra*<sup>81</sup>), che l'autore aveva suddiviso in libri e capitoli e inteso come un grande progetto grafico di studio di figure maschili e femminili

---

<sup>77</sup> Si rileva che nelle schede relative alle ante d'organo, pubblicate in [https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1j570-00029/?view=istituti&offset=39&hid=1554&sort=sort\\_int](https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1j570-00029/?view=istituti&offset=39&hid=1554&sort=sort_int) è erroneamente indicato "tela/pittura a olio".

<sup>78</sup> G. Bora, *I Campi* ..., cit., p. 300-301.

<sup>79</sup> Ibidem.

<sup>80</sup> Ibidem.

<sup>81</sup> Il *Trattato Figurativo* di Carlo Urbino comprende anche altri settantanove disegni, andati all'asta da Christie's a Londra, noti come *Codice di Londra*.

in varie pose ed epoche diverse, ad uso dei pittori e probabilmente destinato alla pubblicazione<sup>82</sup>.

Le figure femminili (nei fogli n. 41 e 49 con sei figure, disposte su due registri) richiamano, per postura e panneggio degli abiti, le sante dei disegni di Monaco mentre il foglio 17, con sei figure maschili di condottieri disposte su due registri, propone, per la postura e l'abbigliamento all'antica, i santi raffigurati sulle ante esterne.

Nel foglio 31 di questo codice, ragionevole frontespizio di un capitolo, è riportato un testo a mezza pagina, sormontato da una figura maschile con abbigliamento all'antica

Hauendo io fatto di medesimi imperadori et altre figure alla ueduta d'alto, et conoscendo essere difficile a porli in piano non vedendoli dal uiuo, io n'ho posto qui alquanti alla ueduta da basso, possati in piano, quali saranno in diversi possati et abiti con uolgimenti de mani de quali ne cauersi construtto grande, massime ritrovandovi a le volte a non poter ueder un possar dal uiuo, come el più de le volte accade nel' operare de lochi publici che non hai la comodita di ritrarli ad ogni tuo beneplacito dal uiuo, si per non haver el uiuo come anche per non suarsi da l'opera, pero questi li potrai tramutar come uorrai de uistimenti, et auuolgimenti de panni seruando sempre il contorno del nudo et del possar et co questo ordine non potrai errare, et ancho parti ue ne sono che te ne potrai servire per ignudi qualli saranno signati de litera N. Et in questo sarai acorto, a ridurli alla giusta sua misura de le quali misure ne parlero a cart[...

1553

Dal confronto con i disegni dell'Urbino sembra possibile che gli autori, Francesco e Girolamo de' Medici da Seregno, disponessero di un vasto repertorio di modelli da utilizzare per le proprie opere, nei quali erano rappresentati diversi personaggi in varie pose, con richiami alla statuaria antica ma anche con particolare attenzione al movimento delle figure. Il catalogo

---

<sup>82</sup> G. Cirillo, *Carlo Urbino...*, cit., pp. 19-28.

grafico dell'Urbino presenta numerose raffigurazioni di uomini e scene d'arme, studi compositivi di personaggi, posture, movimenti, destinati non solo all'utilizzo diretto dell'artista ma repertorio ad uso di altri pittori<sup>83</sup>.

---

<sup>83</sup> G. Cirillo, *Carlo Urbino...*, cit., p.32. Osserva Cirillo: "Le nobili monache committenti affidarono il 4 settembre 1554 la costruzione dello strumento musicale a Giovan Giacomo Antegnati, che lo collocò il 24 maggio 1557, mentre Callisto Piazza (dimissionario nel 1552 dell'impresa nella Parrocchiale a Caravaggio a favore di Bernardino Campi) datava al 1555 gli affreschi di una cappella nella porzione di edificio aperta al pubblico. Forse fu suo il consiglio di servirsi dell'Urbino, ormai in posizione di magistero, per i progetti delle ante d'organo, che vennero affidate, assieme alla decorazione della cassa, ai poco noti e non molto capaci Francesco e Girolamo de' Medici da Seregno, probabilmente per semplici ragioni di risparmio".

## **Capitolo 4**

### **La chiesa di San Maurizio e il Monastero Maggiore: fortuna critica**

#### *4.1. Dalla nuova chiesa del 1503 alla soppressione del 1798*

La nuova chiesa di S. Maurizio, edificata sul sito di un edificio preesistente, ed il ciclo pittorico che la adorna, sono stati descritti in numerose guide ed itinerari turistici sin dalla metà del Cinquecento: pubblicazioni destinate inizialmente ad un ristretto pubblico di esperti d'arte, religiosi e funzionari amministrativi sino ad interessare un numero sempre maggiore di viaggiatori, turisti nel senso moderno del termine, che visitavano la città.

Questa breve ricerca si propone di approfondire come la chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore è stata descritta dal Cinquecento all'Ottocento, sfogliando pubblicazioni e documenti che ne hanno parlato.

#### *4.2 Compendio delle guide e degli itinerari turistici della città di Milano*

Una delle prime descrizioni delle decorazioni della nostra chiesa si trova in Giorgio Vasari (1511-1574) *Delle vite de' più eccellenti pittori, scultori et architettori* – 1568 di cui si è già dato conto nell'introduzione.

Del 1666 è la *Relatione della Città e Stato di Milano* dello storico Galeazzo Gualdo Priorato (1606-1678) che così scrive

S.Mauritio, detto il Monafiero maggiore Chiefa, e Conuento di Monache Benedettine della Congregatone di s. Giufiina da Padoua. Queft'èvna delle più antiche, e nobili Chiefe di Milano, e già palano mille anni che fù dedicata à s.Sigifmondo, poi riftorata fotto l'inuocatione della B. V. adonta al Cielo, d' indi per le Reliquie di s. Mauritio Tribuno della LegioneTebea , chiamato s. Mauritio. Ha priuilegi grandmimi de Imperatori, Rè de Longobardi, Duchi di Milano, e trà gli altri nel 898. appare , che Berengario gli confirmaffe tutti gli antichi fuoi priuilegi,e lo dichiarane

immediatamente sotto la protezione Regia, confermandogli le immunità concessigli da Defiderio Rè de Longobardi, da quale fù rifabbricata effa Chiesa, e Conuento; Alcuni tengono, che il detto Monasterio fuffe edificato nel tempo di s. Benedetto , & altri, che fuffe fiata la Fondatrice la Regina Teodolinda in honore del Rè s. Sigifmondo suo parente; Ma fia come si voglia per memorie autentiche euidenti nell'archiuio d'effò Conuento si ritroua , che fù di nuouo rifabbricato dall'Imperatore Ottone il Magno, da cui donateffegli alcune pretiofe Reliquie di s. Mauritio, d'ail' hora in qui fù chiamato non più s. Sigifmondo, ne s. Maria Maggiore, mà s. Mauritio Monasterio Maggiore, e perche fù rifabbricato dal l'Imperatore Ottone, fù confettato immune dalla furia dell' Imperatora Federico Barbaroffa, quando nel 1162 fece defolare la Città di Milano<sup>84</sup>.

La chiesa è descritta solo per la dedicazione al santo e al monastero annesso senza alcun riferimento al ciclo decorativo.

Lo storico Serviliano Latuada (1704-1764) nel 1737 pubblica una *Descrizione di Milano*, opera in cinque tomi corredata da un ricco apparato iconografico di 48 tavole raffiguranti facciate, piante e spaccati dei più importanti edifici milanesi che vi sono descritti. Nel IV libro è riportata una bella ed esaustiva descrizione storica della chiesa, del monastero e delle decorazioni che la adornano

... La loro Chiesa ella è ragguardevole in— primo luogo per l'esteriore prospetto fatto di fini marmi, con cornici, architravi, piramidi, e finestroni, disposti giusta il disegno dell'Architetto Bramantino, che al di dentro la volle fabbricata di una sola Nave , con quattro Cappelle in cadauno de' lati , all' intorno de' quali scorrono proporzionati Portici , sostenuti da Colonne di pietra viva, effendovene pure altri , benché di minore grandezza, sopra dell' interiore frontispizio . Le pareti della medesima Chiesa vennero dipinte in ogni parte a tempera da Bernardino Lovini, che studiò d'ivi rappresentare le più eroiche azioni del Santo Re Sigifmondo, ascritto ne' tutelari della medesima Chiesa e Monastero; ed inoltre espresse con elegante maestria le immagini di altri Santi e Sante.

---

<sup>84</sup> G. Gualdo Priorato, *Relatione della Città e Stato di Milano*, p.81.

Il medesimo Pittore dipinse un Quadro, in cui si vede espresso il Misterio de' Tre Magi adoratori di Gesù Bambino, e questo serve per l'Altare maggiore, cinto di vaga Ancona lavorata di fine lastre d'argento. A canto della Chiesa avvi la Porta della Claufura, lavorata di fini marmi, e questa introduce in un quadrato Cortile, cinto per tre lati da Portici, sostenuti con colonne di pietra, e sotto di essi si ritrova l'ingressone de' Sacri Chioftri, ne' Parlatoj, e nelle stanze della Foresteria<sup>85</sup>.

Del 1760 è l'opera di Nicolò Sormani (1686-1767) Prefetto della Biblioteca Ambrosiana dal 1751, *Descrizione sacra di Milano antico e moderno*: un breve inquadramento storico della chiesa, del monastero e degli artisti che vi operarono<sup>86</sup>.

Altre numerose pubblicazioni relative a Milano e alle sue chiese<sup>87</sup> trattano solo dei dipinti dell'aula pubblica: e non avrebbe potuto essere diversamente, stante la disciplina claustrale del monastero.

La soppressione del cenobio avviene il 20 novembre 1798 ma le monache continuano a dimorarvi almeno fino al 1853, poiché “il locale di cui si tratta, essend'esso di pianta così irregolare, e di costruzione così infelice da doversi ritenere il meno adatto agli uffici pubblici”<sup>88</sup>, fino all'acquisizione del 1864 nel patrimonio municipale.

---

<sup>85</sup> S. Latuada, *Descrizione di Milano*, IV pp.420-421.

<sup>86</sup> N. Sormani, *Descrizione sacra di Milano antico e moderno*, pp.56-58.

<sup>87</sup> 1776 F. Bartoli, *Notiziá delle pitture, sculture, ed architetture, che ornano le chiese, e gli altri luoghi pubblici di tutte le più rinomate città d'Italia* (p.204);

1795 Carlo Bianconi, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti* (pp. 271-274);

1808 Bartolomeo Borroni, *Il forastiere in Milano, ossia guida alle cose rare antiche e moderne della città di Milano, suo circondario e territorio*(p.111);

1818 Luigi Bossi, *Guida di Milano o sia descrizione della città e de' luoghi più osservabili ai quali da Milano recansi i forestieri* (p.155-158);

1824 Francesco Pirovano, *Milano nuovamente descritta* (P.181-185);

1827 G. Caselli, *Nuovo ritratto di Milano in riguardo alle belle arti* (p.160-161).

<sup>88</sup> G.B. Sannazaro, *L'architettura*, in *Bernardino Luini e la pittura...*, cit., p.27.

Dobbiamo attendere il 1872 e l'opera di Giuseppe Mongeri, *L'arte in Milano* per una descrizione completa del complesso monastico dove si trova <sup>89</sup> un breve riferimento all'organo e agli sportelli, questi ultimi ritenuti opera dello stesso Gian Giacomo Antegnati

L'organo, dal lato del vangelo, connesso al giro corale, è del 1534, di Un Gian Giacomo Antegnati, milanese. Se le memorie degli archivi non ce lo attestassero, ce ne avvertirebbero le forme e le pitture degli sportelli.

Saranno Francesco Malaguzzi Valeri con il *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio in Milano* del 1908<sup>90</sup> e Ismaele Rossi con *La chiesa di San Maurizio in Milano – Il Monastero Maggiore e le sue due torri* del 1914<sup>91</sup> ad indicare i nomi di Francesco e Girolamo de' Medici di Seregno quali autori delle pitture degli sportelli.

da F. Malaguzzi Valeri:

L'organo della chiesa, dalla parte del Vangelo, nel coro, fu eseguito intorno al 1554 da Giovanni Giacomo, della celebre famiglia d'organisti gli Antegnati. Il contratto rimane, porta la data del 4 settembre di quell'anno e stabilisce che l'organo debba essere alto e largo come quello della chiesa di S. Simpliciano, coi registri stessi e gli altri particolari di quello della chiesa maggiore di Vigevano. Ma le pitture degli sportelli, contrariamente a quanto credette il Mongeri, non sono dell'Antegnati, ma di un altro artista lombardo valente: maestro Francesco de' Medici di Seregno *depinctore*, che fu aiutato dal figlio Girolamo, come ci assicura una nota di spese che abbiamo rintracciato, con molte altre relative ai lavori di quel tempo, fra le carte del monastero.

Da I. Rossi:

La decorazione del grande armadio dell'organo ebbe per autore un Francesco de' Medici da Seregno: nell'Archivio di Stato, busta 439 havvi la seguente fattura colla data: 1556 conto per spese fatte per dipingere la cassa dell'organo fata per Franc. Di

---

<sup>89</sup> G. Mongeri, *L'arte in Milano, Milano, 1872, p.45.*

<sup>90</sup> F. Malaguzzi Valeri, *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio in Milano, Milano, 1908, pp. 332-333.*

<sup>91</sup> I. Rossi, *La chiesa di San Maurizio in Milano – Il Monastero Maggiore e le sue due torri, Milano, 1914, pp. 115-116.*

Medici di Seregno dipintori: Spese per foglio d'oro L. 164 s. 12, garzoni L. 198, corpo dell'organo L. 570, spese fino al cornicione. Sulle imposte al di fuori sono rappresentati in chiaroscuro San Maurizio e San Sigismondo con un modello di chiesa in mano, e nella controparte, in colori, Santa Caterina e Santa Cecilia colle tre corone; nella cimasa domina uno stemma tra le iniziali V. B. che forse vogliono dire Violante Bentivoglio, altra figlia d'Alessandro che seguì la sorella nel monastero: essa è elencata tra le intervenute al contratto coll'Antignati ed è ricordata nella lapide che sta sulla tribuna.

### *4.3 Gli interventi di restauro*

La storia più recente riguarda i restauri che hanno interessato tutte le superfici dipinte, pesantemente danneggiate dalle infiltrazioni di umidità, e il coro delle monache. L'organo Antegnati, già oggetto di importanti interventi di restauro nel 1877 ad opera di Natale Balbiani per adeguarlo alle esigenze musicali dell'epoca, è stato ricostruito nel 1982 dalla Ditta Mascioni di Azzio (Va), specializzata nella realizzazione di organi moderni e nel restauro e recupero di organi antichi.

Lo strumento è stato riportato alle antiche sonorità attraverso il ripristino filologico delle caratteristiche foniche rinascimentali originarie.

La ricerca presso l'Archivio storico ex SBSAE di Milano, Pinacoteca di Brera, fascicoli contrassegnati 13/390, ha permesso la ricostruzione cronologica delle più recenti opere di restauro dell'organo, della cassa e delle ante<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> Prot. n. 684 del 2/02/1980: lettera del Comitato per il restauro dell'antico organo Antegnati (1554) dove viene citata la ditta Mascioni, già intervenuta nello smontaggio delle canne e delle parti meccaniche dell'organo;

Prot. n. 5064 del 25/09/1980: preventivo di spesa del Laboratorio di restauro – Consorzio fra artigiani restauratori di Bergamo, per il restauro delle quattro tele dipinte a tempera;

Prot. n. 5065 del 25/09/1980: lettera relativa al sopralluogo effettuato dalla ditta Eugenio Gritti di Bergamo per il restauro della cassa dell'organo;

Prot. n. 1399 del (illeggibile)/ 1982: relazione della ditta Eugenio Gritti di Bergamo circa il lavoro di restauro della cassa dell'organo;

Prot. n. 4273 del 22/07/2010: verbale di sopralluogo da parte della Soprintendenza per i beni storici artistici ed etnoantropologici relativo alle ante dell'organo;

In particolare, si segnala che per gli interventi di restauro delle ante, eseguiti negli anni 2010-2011 in occasione della mostra su Arcimboldo a Palazzo Reale è stata prevista una prima pulitura a secco per la rimozione dei depositi di particolato d'inquinamento, con spugne *wishab*<sup>93</sup>. Per lo smontaggio dei telai, le tele sono state velinate con carta giapponese<sup>94</sup> e *ciclododecano*<sup>95</sup>, che ha consentito di staccare le tele dai rispettivi telai.

Il restauro, avvenuto presso il laboratorio di restauro di Zanolini Paola e Ravenna Ida di Milano, ha riguardato la sistemazione dei telai (che erano stati scambiati in occasione di un precedente restauro, ovvero che il telaio di destra era stato montato a sinistra e viceversa), delle tele, che sono state ripulite, del consolidamento del colore e poi ritensionate sui telai, e della cassa, dove sono stati rimossi depositi di polvere e strati di vernice ingialliti.

Le ante dell'organo hanno incontrato un rinnovato interesse grazie agli studi relativi alla mostra *I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*

---

Prot. n. 5171 del 08/09/2010: prescrizioni del MBAC-DR-LOM. relative all'organo e alle ante in previsione del prestito delle stesse, richiesto per la mostra *Arcimboldo, Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*;

Prot. n. 6611 del 04/11/2010: prescrizioni MBAC-DR-LOM. relative all'esposizione delle ante dell'organo in occasione della mostra *Arcimboldo, Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*;

Prot. n.2541 del 24/04/2013: prescrizioni MBAC-DR-LOM. per ulteriori lavori di restauro dell'organo, affidati alla ditta Mascioni di Azzio (VA), già intervenuta nel 1982;

Prot. n.533 del 31/01/2014: autorizzazione e prescrizioni MBAC-DR-LOM. relative al restauro dell'organo;

Prot.n. 829 del 13/02/2014: comunicazione MBAC-DR-LOM. circa l'inizio dei lavori di restauro dell'organo;

Prot. n.1061 del 24/02/2014: dichiarazione MBAC-DR-LOM. circa la regolare esecuzione degli interventi di restauro delle ante, effettuati negli anni 2010/2011 dal Centro di Restauro di Paola Zanolini e Ida Ravenna di Milano.

<sup>93</sup> Le spugne *wishab*, di diversa consistenza e durezza, consentono la rimozione dello sporco dagli affreschi, tele, carta e tessuti. La spugna, passata sulla superficie da pulire, si sgretola legando a sè le particelle di sporco e polvere.

<sup>94</sup> La velinatura consiste nell'applicazione di carta giapponese su di una superficie pittorica per proteggerne il colore, ovvero per evitarne la caduta in vista del trasporto dell'opera da una sede ad un'altra o come fase preparatoria per la fermata del colore e la rintelatura.

In molti casi si procede alla velinatura del dipinto in quanto la scarsa aderenza degli strati pittorici al supporto mette in pericolo la conservazione del colore durante le necessarie fasi di restauro.

<sup>95</sup> Il ciclododecano è un fissativo temporaneo che evapora dopo breve tempo senza lasciare tracce sulla superficie da trattare.

(Cremona, Santa Maria della Pietà, 1985): nel catalogo della mostra, nella sezione dedicata ai disegni curata da G. Bora, si confermano Francesco de' Medici quale esecutore delle tele e la paternità dei disegni di Carlo Urbino.

Nel volume dedicato a Bernardino Luini e alla decorazione in San Maurizio (2000), nella sezione "Gli arredi antichi" curata da S. Bandera sono riconosciute le connessioni tra i disegni preparatori e i dipinti delle ante.

Sono state inoltre esposte (visibili solo le ante esterne, Santi Sigismondo e Maurizio) in occasione della mostra *Arcimboldo, Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio* (Milano, Palazzo Reale, 2011). La presenza delle ante in questa mostra ha voluto rappresentare l'aspetto degli apparati effimeri predisposti in occasione di feste, ingressi trionfali, funerali: l'aspetto monumentale di questi apparati è dato dalle ante dell'organo di San Maurizio, dove i santi guerrieri, abbigliati come antichi romani, sono quanto di più simile ai personaggi dipinti sulle architetture effimere<sup>96</sup>.

Mentre la figura del de' Medici rimane ancora oggi quasi sconosciuta agli storici dell'arte e risulta difficile ricostruirne l'attività artistica ed il percorso stilistico, per l'Urbino un attento lavoro di ricerca e riorganizzazione dei fogli e dei disegni disseminati tra musei, biblioteche e collezioni private di tutto il mondo ha portato G. Cirillo alla pubblicazione (2005) di una interessante monografia che spazia dalle opere pittoriche alla trattatistica figurativa, con puntuali riferimenti della collaborazione del pittore con i più importanti artisti attivi sulla scena milanese e lombarda alla metà del XVI secolo.

Oggi la chiesa ospita le celebrazioni settimanali della Santa Messa di rito greco-bizantino ed è possibile visitarla grazie all'apertura assicurata dai soci volontari del Touring Club Italiano e accoglie, da oltre trent'anni, la rassegna "Musica e

---

<sup>96</sup> S. Leydi, *Feste cortesi a Milano*, in *Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, Skira, Milano 2011, p. 269.

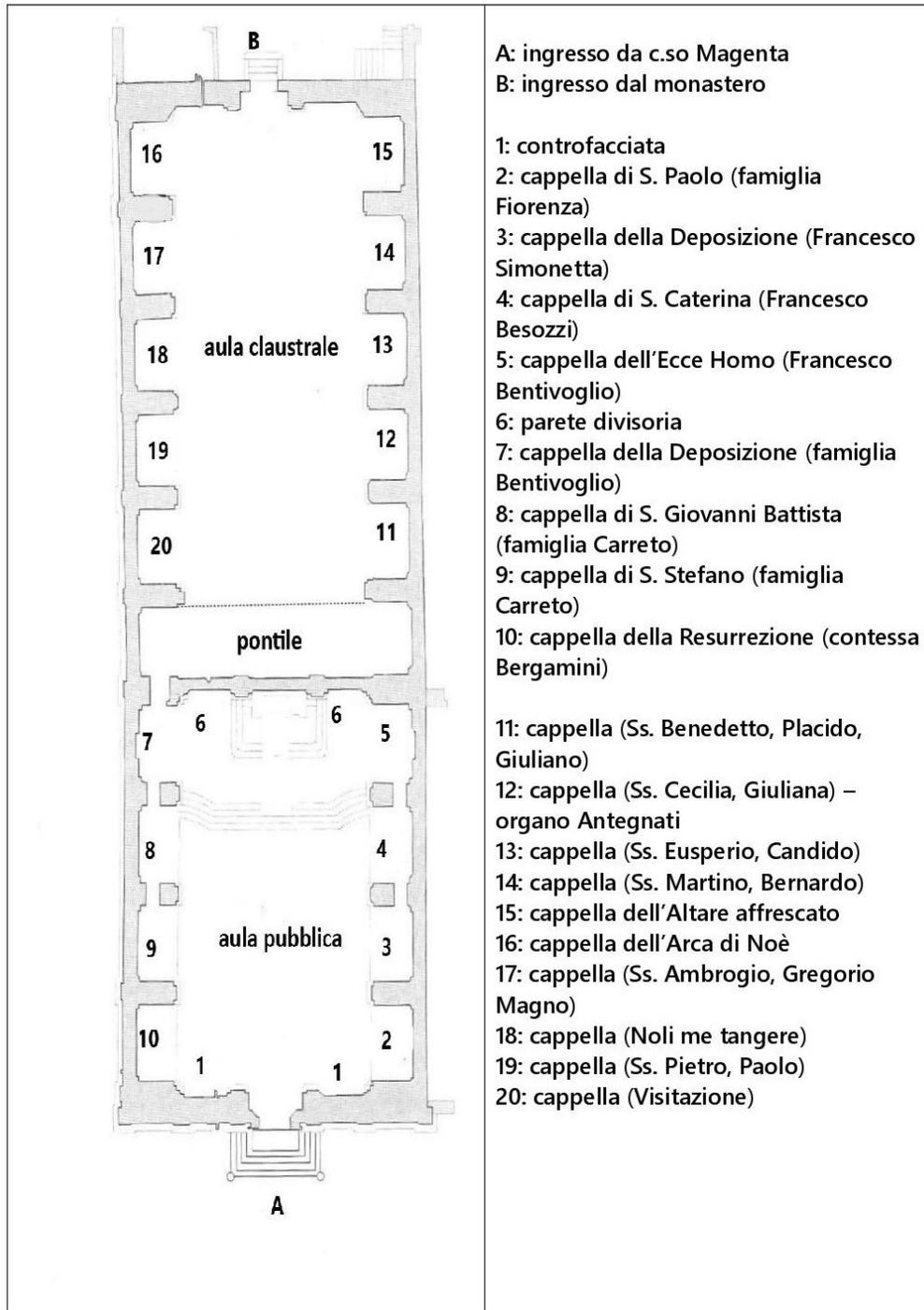
poesia a San Maurizio”, promossa dal Comune di Milano: sembra finalmente concluso il destino di clausura che ha interessato la chiesa e tutto il complesso monastico negli ultimi cinque secoli.

**5**  
**TAVOLE \*\***

\*\* Salvo diversa indicazione, le opere riprodotte si trovano nella chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore di Milano.



Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore  
Corso Magenta 13, Milano  
Facciata esterna



Planimetria della chiesa, con indicazione delle decorazioni



Aula Publica, panoramica



Parete divisoria aula pubblica, registro superiore  
Bernardino Luini  
*Martirio di San Maurizio*  
*Assunzione della Vergine*  
*San Sigismondo offre a San Maurizio la chiesa di Agauno*



Parete divisoria aula pubblica, registro inferiore, sinistra  
Bernardino Luini  
nella lunetta: Alessandro Bentivoglio con i Santi Stefano, Benedetto e Giovanni  
Battista  
sotto: Santa Giustina e Santa Cecilia



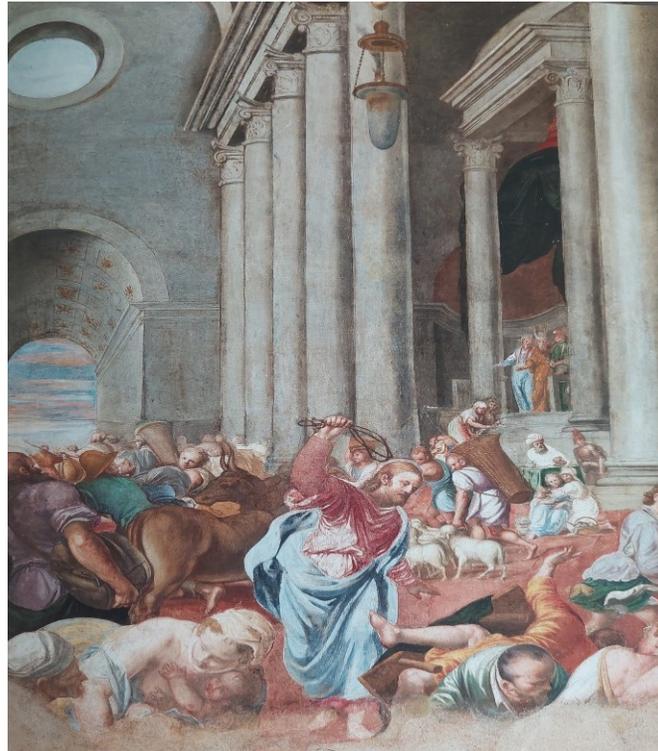
Parete divisoria aula pubblica, registro inferiore, destra  
Bernardino Luini  
nella lunetta: Ippolita Sforza Bentivoglio con le Sante Agnese, Scolastica e  
Caterina d'Alessandria  
sotto: Santa Apollonia e Santa Lucia



Parete divisoria aula pubblica, registro centrale  
Antonio Campi, *Adorazione dei Magi*



Controfacciata aula pubblica, sinistra  
Simone Peterzano  
*Benedizione di Giacobbe*  
*Ritorno del Figliol Prodigio*



Controfacciata aula pubblica, destra  
Simone Peterzano  
*Mosè che spezza le tavole della Legge*  
*Cacciata dei mercanti dal Tempio*



Aula delle monache: panoramica



Aula delle monache, parete divisoria, sotto il pontile, panoramica



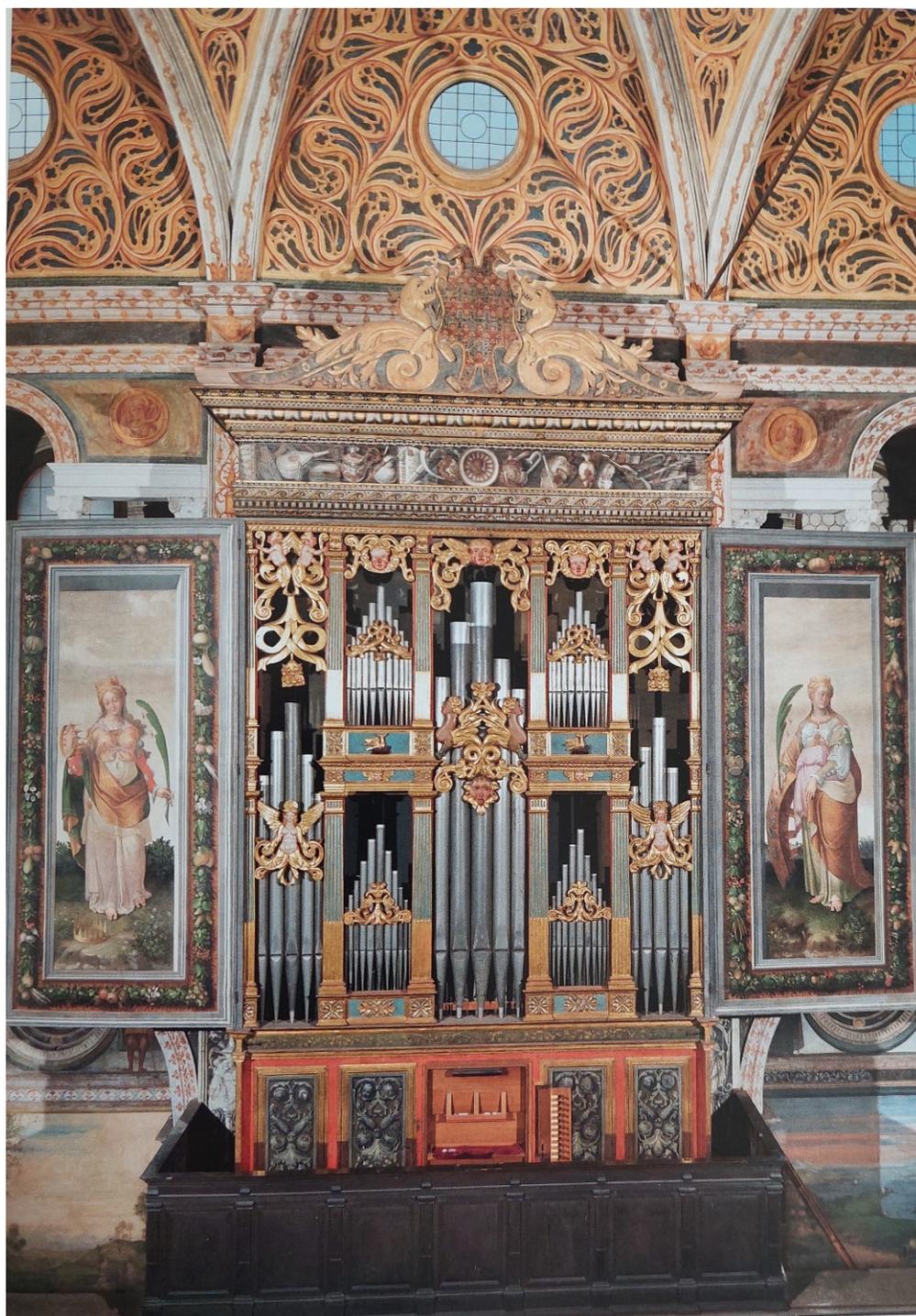
Aula delle monache, parete divisoria, sotto il pontile  
Artista lombardo, inizio XVI secolo



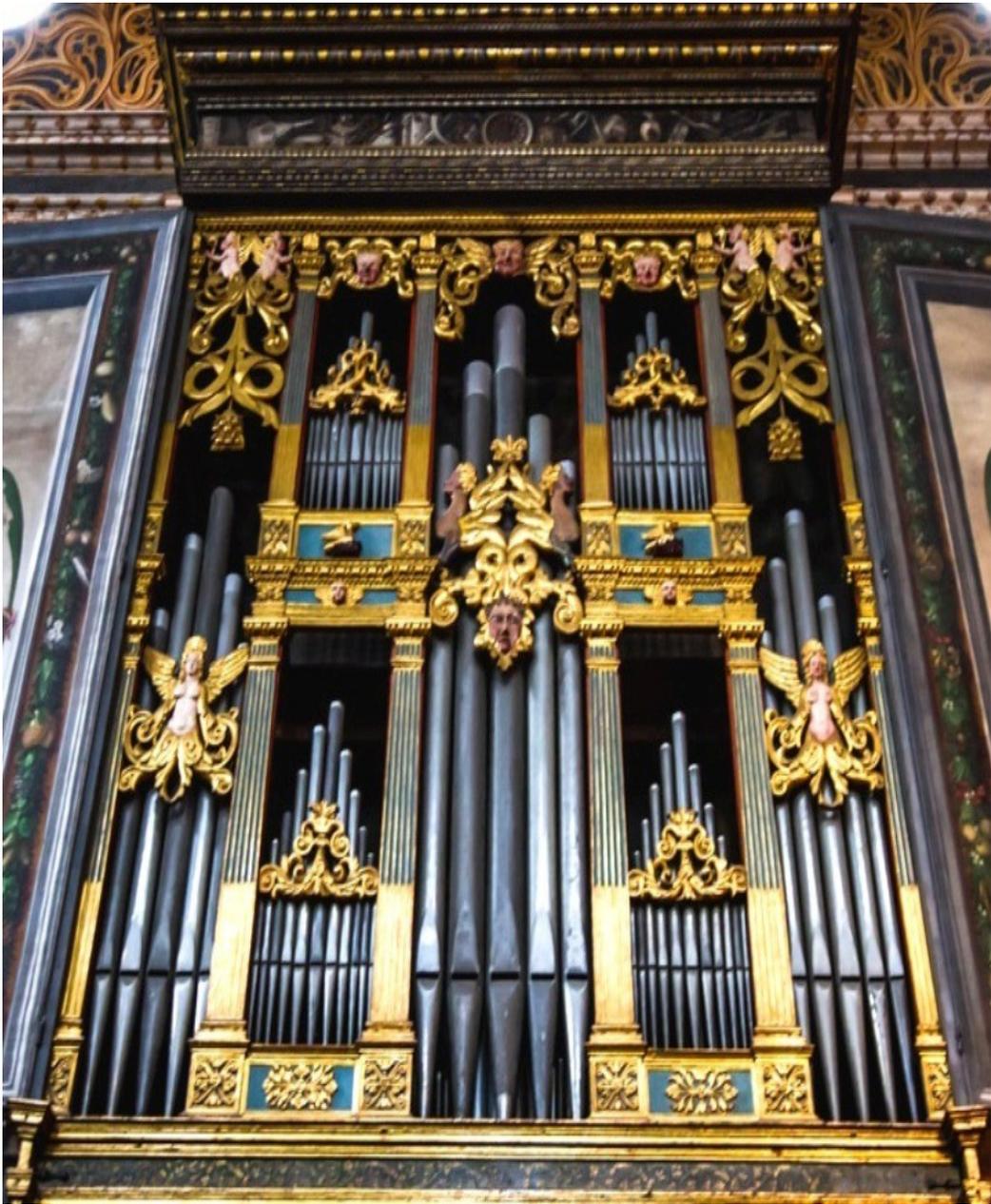
Aula delle monache, parete divisoria, sotto il pontile, lato sinistro  
Bernardino Luini e bottega  
nella lunetta: *Cristo cade lungo la via del Calvario*  
sotto: a sinistra Santa Apollonia, a destra Santa Lucia



Aula delle monache, parete divisoria, sotto il pontile, lato destro  
Bernardino Luini e bottega  
nella lunetta: *Cristo giace sulla pietra dell'unzione con gli strumenti della  
Passione*  
sotto: a sinistra Santa Caterina, a destra Sant'Agata



Aula delle monache: organo di Gian Giacomo Antegnati, 1554



Aula delle monache: facciata dell'organo di Gian Giacomo Antegnati, 1554



Aula delle monache: Sirena, particolare della facciata dell'organo di Gian Giacomo Antegnati, 1554



Aula delle monache: organo di Gian Giacomo Antegnati, 1554



Francesco de' Medici da Seregno, ante chiuse dell'organo Antegnati 1554  
*San Sigismondo*  
*San Maurizio*



Francesco de' Medici da Seregno, ante aperte dell'organo Antegnati 1554  
*Santa Elisabetta d'Ungheria*  
*Santa Caterina d'Alessandria*



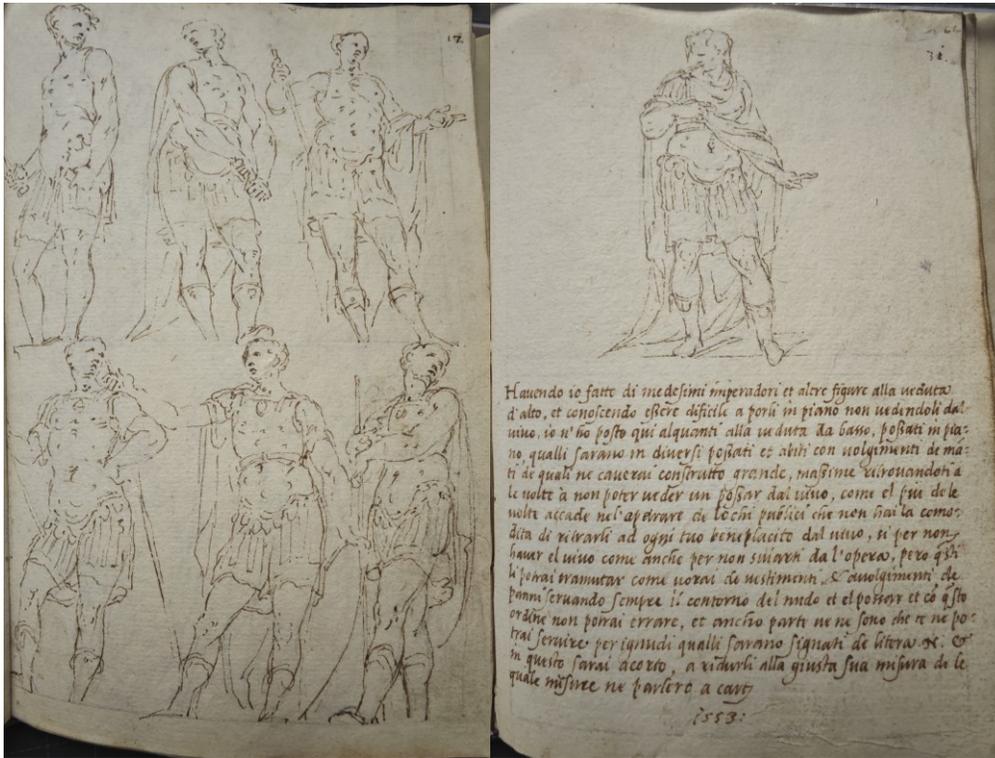
Carlo Urbino

*Santa Caterina d'Alessandria e Santa Elisabetta d'Ungheria*

Disegni preparatori per le ante di Francesco de' Medici da Seregno - Monaco di Baviera, Staatliche Graphische Sammlung



Carlo Urbino, Figure femminili, fogli n. 41 e 49, Codice di Pavia  
Musei Civici di Pavia



Carlo Urbino, Figure maschili, fogli n. 17 e 31, Codice di Pavia  
Musei Civici di Pavia

Et dominus Jo: Jacobus de Arignanis filius  
quondam domini Bartholomei pater hincensis  
pater sancti Alexandri in quocumque parte alia  
Voluntarius in omnibus partibus  
devenire ad partem et conventionem mutuali  
Stipulatione in conventionem ut infra  
P. q. p. dominus Jo: Jacobus tenens et obligatus  
sibi et ita primitus obligatus in pignori  
p. abb. et monialibus partibus et eisdem  
construere organum unum illius altitudinis  
et latitudinis cuius est organum ecclesie  
sancti simpliciani (sicut) et cum illis  
registris et capitulis et alijs cum quibus  
factum est organum ecclesie maiore  
civitatis Arignanis et que registra et  
capitula et alia dabunt michi notario p.  
venerabili fratri Johanni de Arignanis de  
Leuco capellani ducatum ecclesie sancti  
Ambrosij maiore archidiaconi et ipse partem imponam  
michi notario ut inserta ipsa registra et

5

Contratto di commissione dell'organo a Gian Giacomo Antegnati (foglio 5)  
Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, cartella n. 2147

1556 ag

Spira q' & pinged la cassa del organo del Moy<sup>vio</sup>  
 mazon & mto. fatto & m<sup>ro</sup> Fran<sup>co</sup> & medici & serigno  
 & puzolo.

Pa 7 foglie 2080 & oro. q' adoran la cassa  
 et corniponi & la cassa. ass<sup>ss</sup> & l'anno

Et lb 15 smala & bianca a 5 lb	7	77	—
Et lb 5 bianca. ass <sup>ss</sup> & lb 2 1/2	7	75	—
Et 8 lb. p <sup>o</sup> m <sup>o</sup> lb 1/2 1/2 1/2 1/2	7	41	—
Et negro t <sup>o</sup> —	7	11	1.
Et Endigo fino —	7	11	—
Et Senaprio lb 1 @ 4	7	21	—
Et boncarmino —	7	11	5
Et verde azzuro —	7	11	1
Et colla —	7	11	—
Et terra gialla —	7	11	5
Et terra d'ombra —	7	11	5
<hr/>			
2164 1/2			

Et op 19 p <sup>o</sup> m <sup>ro</sup> Fran <sup>co</sup> coll' garzoni	7	52	5
Et op 72 p <sup>o</sup> m <sup>ro</sup> Fran <sup>co</sup> coll' garzoni	7	19	81
Et op 8 p <sup>o</sup> m <sup>ro</sup> Fran <sup>co</sup> coll' garzoni	7	81	—
<hr/>			
422 1/2			

Contratto di commissione decorazione dell'organo e delle ante a Francesco de' Medici da Seregno (foglio 1)  
 Archivio di Stato di Milano, Fondo di Religione, cartella n. 2147



Brescia, Duomo vecchio, organo di Gian Giacomo Antegnati (1536-1537)  
Ante aperte, *Natività* e *Visitazione della Vergine*, Girolamo Romanino (1539)



Brescia, Duomo vecchio, organo di Gian Giacomo Antegnati (1536-1537)  
Ante chiuse, *Sposalizio della Vergine*, Girolamo Romanino (1539)



Lovere (Bg), Santa Maria in Valvendra  
Ante aperte, *Santi Faustino e Giovita*, Moretto (1515-1518)  
precedentemente ante dell'organo nel Duomo vecchio di Brescia



Lovere (Bg), Santa Maria in Valvendra  
Ante chiuse, *Annunciazione*, Floriano Ferramola (1515-1518) precedentemente  
ante dell'organo nel Duomo vecchio di Brescia



Mantova, Santa Barbara, organo di Graziadio Antegnati (1565)  
Ante aperte, *Annunciazione*, Fermo Ghisoni



Milano, Santa Maria della Passione, organo di Gian Giacomo Antegnati (1558)  
Ante aperte, *Flagellazione* e *Cristo mostrato al popolo*, Carlo Urbino (1559-1562)



Milano, Santa Maria della Passione, organo di Gian Giacomo Antegnati (1558)

Ante chiuse, *Coronazione di spine*, Carlo Urbino (1559-1562)

## 6 Bibliografia

*Arcimboldo. Artista milanese tra Leonardo e Caravaggio*, a cura di S. FERINO-PADGEN, Skira, Milano 2011.

*Bernardino Luini e i suoi figli. Itinerari*, a cura di G. AGOSTI – R. SACCHI – J. STOPPA, Officina Libreria, Milano 2014.

*Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano. Gli affreschi di San Maurizio al Monastero Maggiore*, a cura di S. BANDERA - M. TERESA FIORIO, Skira, Milano 2000.

*Chiesa di San Maurizio al Monastero Maggiore*, testi di R. BAGNOLI – E. ALTERINO, Meravigli, Firenze 2016.

BERTANI ALBERTO – BUZIO BARBARA, *Il coro e il presbiterio della basilica di San Vittore a Varese al tempo di “Mastro Francesco de Medici di Milano, depinctore”*, in *Tracce, rivista trimestrale di storia e cultura del territorio varesino*, 2 (1987), pp. 103-116.

BUGINI, ELENA, *Il capitolo decorativo dell’“Arte Antegnata”*: caratteri distintivi degli ornamenti di una grande dinastia di organari, modi e protagonisti del loro allestimento, in *Quaderni di Palazzo Te*, 5(1995), pp. 41-69.

BUGINI, ELENA, *Un capitolo trascurato dell’artigianato decorativo: gli apparati ornamentali dei manufatti organistici italiani*, in *Solchi*, 2(1996), n. 3, pp. 22-29.

BUGINI, ELENA, *La decorazione artistica degli organi Antegnati*, in *Solchi*, 3(1997), pp. 30-35.

CIRILLO, GIUSEPPE, *Carlo Urbino da Crema, disegni e dipinti*, Quaderni di Parma per l'arte n. 5, Grafiche Step Editrice, Parma 2005.

DESSÌ, PAOLA, *L'organaria bresciana al servizio delle corti. Le commissioni principesche a Facchetti e Antegnati*, in *Philomusica on-line* 15(2016), n. 1, pp. 811-827.

FORNARI SCHIANCHI, LUCIA, *La decorazione artistica degli organi in Quaderni del Centro Culturale S. Agostino*, Crema 1986.

*Gli Antegnati, Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di O. MISCHIATI, Patron Editore, Bologna 1995.

*I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento*, a cura di M. Gregori, Electa Editrice, Milano 1985.

LATUADA, SERVILIANO, *Descrizione di Milano*, Milano 1737.

MALAGUZZI VALERI, FEDERICO, *Contributo alla storia artistica della chiesa di S. Maurizio in Milano*, in *Archivio Storico Lombardo*, 35(1908), pp. 325-339.

MONGERI, GIUSEPPE, *L'arte in Milano*, Società Cooperativa fra tipografi, ecc., Milano 1872.

*Omaggio a Tiziano, la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, Electa Editrice, Milano 1977.

PRIORATO, GALEAZZO GUALDO, *Relatione della Città e Stato di Milano*, Milano 1666.

RAVASIO, UGO, *La genealogia degli Antegnati Organari*, Ateneo di Brescia. Accademia di Scienze, Lettere ed Arti, Brescia 2005.

ROSSI, ISMAELE, *La chiesa di San Maurizio in Milano – Il Monastero Maggiore e le sue due Torri*, Tipografia Umberto Allegretti, Milano 1914.

SALA, ACHILLE, *La storia del Santuario di Saronno attraverso gli archivi dal 1400 al 1700*, Società Storica Saronnese, Millennio Monografie, Saronno 2004.

SANNAZZARO, GIOVANNI BATTISTA, *San Maurizio al Monastero Maggiore*, Officina Grafica Gioia – Cantù, Milano 1981.

SANNAZZARO, GIOVANNI BATTISTA, *Nuovi documenti per San Maurizio al Monastero Maggiore*, in *Civiltà Ambrosiana* VI (1989), pp. 59-64.

SAVY, BARBARA MARIA, *Romanino “per organo”. Musica e decorazione a Brescia nel Rinascimento*, Padova University Press, Padova 2015.

*Simone Peterzano e i disegni del Castello Sforzesco*, a cura di F. ROSSI, Silvana Editoriale, Cinisello Balsamo 2012.

## Sitografia

<https://www.chiesadimilano.it/news/arte-cultura/in-restauro-lorgano-piu-antico-di-milano-33765.html>

<https://www.lombardiabeniculturali.it/opere-arte/schede/1j570-00006/>

<https://mascioni-organs.com/milano-s-maurizio/>

(ultima consultazione 31 maggio 2024)