

Rivista dell'Istituto per la Storia
DELL'ARTE LOMBARDA



Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA

Rivista quadrimestrale

Numero 28 - 2019

I.S.A.L. Rivista per le Arti, l'Architettura, il Paesaggio e la Fotografia

Direttore responsabile

Maria Antonietta Crippa

Comitato scientifico

Giovanna Alessandrini, *Presidente Commissione UNI Beni Culturali - Normal e professore della Scuola di Specializzazione in Beni Architettonici e del Paesaggio del Politecnico di Milano*

Simonetta Coppa, *già Direttore Ufficio Restauri della Soprintendenza per i beni Storici, Artistici ed Etno-antropologici di Milano e Vicedirettore della Pinacoteca di Brera*

Maria Antonietta Crippa, *Professore ordinario di Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano*

Paolo Galimberti, *Dirigente Responsabile del Servizio culturale della Fondazione IRCCS Ca' Granda - Ospedale Maggiore, Policlinico di Milano*

Elena Pontiggia, *Professore di Storia dell'Arte Contemporanea dell'Accademia di Brera di Milano*

Piero Spagnesi, *Professore di Storia dell'Architettura dell'Università "La Sapienza" di Roma*

Ferdinando Zanzottera, *Professore di Storia dell'Architettura del Politecnico di Milano*

Redazione

Antonella Demauro, Emilio Maraschini, Ferdinando Zanzottera (Caporedattore)

Progetto grafico

Simone Tagliani, Ferdinando Zanzottera

Stampa

Grafiche Tagliani - Calcinato (Bs)

Corrispondenti dall'estero

Mario Carpo, *Professor at the Georgia Institute of Technology and Vincent Scully Visiting Professor in Architectural History at the Yale School of Architecture.*

José Chacon, *Professore associato dell'Universidad de Los Andes a Mérida, Venezuela*

Alfio Conti, *professore associato dell'Università Federale del Minas Gerais, Brasile*

Magdalena de Lapuerta Montoya, *Profesor titular Interino dell'Universidad Complutense de Madrid, Spagna*

In copertina: *Avenida De Mayo, tra calle Tacuari e Buen Orden (oggi Bernardo de Yrigoyen), in uno scatto di inizio Novecento del fotografo italiano Umberto De Micheli (Collezione privata).*

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 616 del 19/11/2010 © ISAL (Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda) Palazzo Arese Jacini, P.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno. Nessuna parte della rivista può essere duplicata, riprodotta, o trasmessa in qualsiasi forma e mezzo (elettronico, digitale, analogico, meccanico o altro) senza l'autorizzazione esplicita dell'ISAL. Giudizi, opinioni e notizie riportati nei saggi impegnano soltanto gli autori.

Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA - Abbonamenti

Abbonamento alla "Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda": Italia € 120,00; Estero € 180,00. Servizio Abbonamenti Italia: tel. 0362528118; Estero: tel. +39(0)362528118, fax +39(0)0362659417. Segreteria per abbonamenti e vendite: Rosanna Carvelli - tel. 0362.528118 - r.carvelli@istitutoartelombarda.org I pagamenti possono essere effettuati tramite: assegno bancario (c/c postale n. 26521203 intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB); Bonifico bancario presso Banca Prossima (Filiale: 05000 - IBAN: IT30 W033 5901 6001 0000 0003 538, BIC: BCITITMX, intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB).

Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda - Quote sociali annuali

Ordinario Italia (senza rivista) € 50,00; Ordinario studente Italia (senza rivista) € 26,00; Ordinario Estero (senza rivista) € 90,00; Ordinario studente Estero (senza rivista) € 66,00; Sostenitore Italia € 140,00 (con rivista); Benemerito € 540,00 (con rivista e tutte le pubblicazioni ISAL); Capoluoghi di provincia, Province e Comunità Montane € 520,00 (con rivista); Comune con più di 10.000 abitanti € 310,00 (con rivista); Comune con meno di 10.000 abitanti € 200,00 (con abbonamento alla rivista). Le iscrizioni si ricevono direttamente presso la sede dell'ISAL, tramite assegno bancario (c/c postale n°26521203 intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB) o mediante bonifico bancario presso Banca Prossima (Filiale: 05000 - IBAN: IT30 W033 5901 6001 0000 0003 538, BIC: BCITITMX, intestato a Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, p.za Arese, 12 - 20811 Cesano Maderno MB).

Struttura dell'Istituto

Presidente: *Diego Meroni*

Direttore scientifico: *Maria Antonietta Crippa*

Coordinatore generale: *Ferdinando Zanzottera*

Dipartimento Arti visive: *Michele Dolz (Direttore)*

Dipartimento di Storia e Tecniche Artistiche: *Maria Teresa Mazzilli (Direttore)*

Dipartimento di Valorizzazione dei Beni Culturali: *Ferdinando Zanzottera (Direttore)*

Crediti fotografici

Fototeca ISAL, *Archivio corrente:* pp. 11, 12, 15, 18, 19, 21, 37, 47 e 133. *Archivio ISAL, Fondo Ottemi della Rotta:* pp. 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35 e 36. *Archivio della provincia di Varese:* pp. 66, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 92 e 93. *Fotografie, con eventuali diritti assolti dall'autore:* AGN (Archivo General de la Nación), Argentina: pp. 108, 109 e 114 sn; *Archivio della provincia di Venezia:* pp. 49, 54, 55; *Archivi gta (Archivi dell'Istituto gta/ETH Zürich), Archivio CIAM:* p. 103; *Archivio Piero Bottoni, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DASU), Politecnico di Milano:* p. 128; *Archivio privato:* pp. 111 e 112; *Archivio privato, Album fotografico Famiglia Arnoldo Albertoli:* pp. 115 ds, 116 sn e 116 ds; *CeDIAP (Centro de Documentación e Investigación de la Arquitectura Pública), Argentina:* p. 113 sn; *FAST Archivio Storico Trevigiano:* pp. 60 e 61. *Immagini, con eventuali diritti assolti dall'autore, tratte da:* C. Bodino (a cura di), *Arrigo Arrighetti architetto, Archivio Storico Civico, Milano, 1990:* p. 123; M. Moser, *Arquitectura Bonaerense, Libreria Leonardo Preiss, Buenos Aires, s.d.:* pp. 114 ds, 115 sn, 117 sn e 117 ds; A. Sartoris, *Gli elementi dell'architettura funzionale, Hoepli, Milano, 1932 (p. 329):* p. 102; J. Tyrwhitt, J. L. Sert, E. N. Rogers (a cura di), *The Heart of the City: Towards the Humanisation of Urban Life, Humphries, London, 1952:* p. 127; *Anuario de Arquitectura e Ingeniería de la República Argentina, 1922:* p. 113 ds; *"Cahiers d'art", n. 1-4, 1934:* p. 104; *"Die Form: Zeitschrift für gestaltende Arbeit", n. 11, 1932:* p. 105; *"Domus", 1947, n. 221:* p. 125; *"La Cité. Revue d'Architecture et d'Urbanisme", n. 1, 1934:* p. 101; *"La semaine des constructeurs", n. 12, 1889:* p. 110 *"Quadrante", n. 5, 1933:* p. 100; *"Rassegna di Architettura", n. 9, 1933:* pp. 98 e 99. *Immagini, con eventuali diritti assolti dall'autore, tratte dalla rete:* Die Weissenhofsiedlung. Ein gebautes Manifest modernen Wohnens <www.iba27.de> © Strähle-Luftbild, Schorndorf: p. 124. *Elaborazioni grafiche di Ferdinando Zanzottera:* pp. 53 e 95. *Fotografie di:* Stamatina Kousidi: pp. 120, 121 e 122; Valentina Raimondo: pp. 46, 48, 50, 62, 63 e 64; Adele Simioli: pp. 52, 56, 57 e 58; Ferdinando Zanzottera: pp. 38, 80, 81, 89, 90, 91 e 94.

La *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'ARTE LOMBARDA* accoglie contributi di studiosi italiani ed esteri che vogliono inviare i loro saggi e contributi scientifici alla redazione. Quest'ultima provvederà a consegnarli al Comitato scientifico e al Direttore Responsabile che ne decideranno l'ammissibilità alla procedura di referaggio. Gli articoli proposti alla Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda sono infatti sottoposti ad una valutazione di doppio referaggio in forma anonima da parte di docenti universitari o da specialisti del settore che, attraverso un apposito questionario, esprimono un loro giudizio sull'originalità e la rilevanza del contributo, sull'interesse degli argomenti trattati per la comunità scientifica e per i lettori della rivista, sulla coerenza del pensiero scientifico espresso nell'articolo e sul grado di aggiornamento delle fonti citate. I dattiloscritti inviati alla *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'ARTE LOMBARDA* devono essere conformi alle norme redazionali proprie della rivista e, qualora venissero recapitati all'Istituto tramite posta ordinaria, non saranno restituiti agli autori. Salvo differenti accordi i testi devono essere consegnati dotati di adeguato apparato iconografico i cui eventuali diritti si intendono assolti direttamente dagli autori. Per ulteriori delucidazioni sulle forme di collaborazione con la rivista si rimanda al sito dell'Istituto: www.istitutoartelombarda.org.

Indice

Pagina 5 **Editoriale**
MARIA ANTONIETTA CRIPPA

Prospettive

Pagina 7 **Dall'impiego di pannolini bucati all'utilizzo della termografia: i restauri otto-novecenteschi degli affreschi di Daniele Crespi alla Certosa di Milano.**
FERDINANDO ZANZOTTERA

Nodo tematico

Pagina 45 **Ospedale Psichiatrico Femminile di San Clemente a Venezia: cenni storiografi**
VALENTINA RAIMONDO

Pagina 51 **Ospedale Psichiatrico Femminile di San Servolo a Venezia: cenni storiografi**
ADELE SIMIOLI

Pagina 59 **Ospedale Neuro Psichiatrico della Provincia di Treviso: cenni storiografi**
VALENTINA RAIMONDO

Pagina 65 **La fondazione della Provincia di Varese e la conseguente progettazione dell'Ospedale Psichiatrico Provinciale**
FERDINANDO ZANZOTTERA

Contributi

Pagina 97 **Sguardi sul paesaggio mediterraneo tra mondo antico, architettura spontanea e concetti di modernità. Il viaggio di Sigfried Giedion in Grecia nel 1933 e oltre.**
STAMATINA KOUSIDI

Pagina 107 **L'impronta italiana e lombarda nella Buenos Aires eclettica di inizio Novecento**
SILVANA DANIELA BASILE

Pagina 119 **Concetti di centralità nelle sperimentazioni del quartiere milanese QT8**
STAMATINA KOUSIDI

Rubriche

Recensioni

Pagina 131 **Ricord de foeugh a Milan. Vers (senza rima) del pader Carlo de Milan, capuscin.**
Recensione di FERDINANDO ZANZOTTERA

Profilo degli autori

Pagina 134 **Profilo degli autori**
A cura della redazione

Dall'impiego di pannolini bucati all'utilizzo della termografia: i restauri otto-novecenteschi degli affreschi di Daniele Crespi alla Certosa di Milano

FERDINANDO ZANZOTTERA

Luogo di indiscusso valore artistico, la cui originaria fondazione risale al 1349 e ai progetti culturali e politici di Giovanni Visconti, la Certosa di Milano (Garegnano) è stata oggetto di angherie e parziali distruzioni a partire dalla soppressione del cenobio cartusiano avvenuta nel 1782. Per porre rimedio alla mancata manutenzione e ai danni provocati dalle ruberie che si sono reiterate nel Settecento, nel XIX e XX secolo si sono succeduti numerosi restauri che, tuttavia, molto spesso vennero eseguiti in economia e senza un piano unitario di intervento e salvaguardia del monumento e dei cicli pittorici ivi contenuti, tra i quali gli affreschi di Simone Peterzano, allievo di Tiziano e maestro di Caravaggio, e di Daniele Crespi. Il saggio, dopo aver tratteggiato le tappe salienti della realizzazione di questa nobile dimora certosina descritta anche dal Petrarca, si sofferma ad analizzare il valore didascalico-narrativo e iconografico dei dipinti crespiani e gli interventi di restauro che l'hanno interessato nell'Otto-Novecento, descrivendo anche l'intervento di strappo della sesta lunetta eseguito dal prof. Ottemi della Rotta sul finire degli anni sessanta.

From the use of diapers with holes to the use of thermography: the nineteenth-twentieth-century restorations of the frescoes by Daniele Crespi at the Certosa di Milano

Place of undisputed artistic value, whose original foundation dates back to 1349 and to the cultural and political projects of Giovanni Visconti, the Certosa di Milano (Garegnano) has been subject to mistreatment and partial destruction since the suppression of the Cartusian monastery in 1782. To remedy the lack of maintenance and damage caused by the repeated robberies of the eighteenth century, in the nineteenth and twentieth centuries there were numerous restorations which, however, were very often carried out economically and without an unitary plan of intervention and protection of the monument and of the its pictorial cycles, including the frescoes by Simone Peterzano, a pupil of Tiziano and master of Caravaggio, and Daniele Crespi. The essay, after outlining the salient steps of the construction of this noble Carthusian dwelling also described by Petrarch, pauses to analyze the didactic-narrative and iconographic value of Crespian paintings and the restoration interventions that affected it in the nineteenth-twentieth century, also describing the tearing of the sixth lunette performed by prof. Ottemi della Rotta in the late sixties.

Agendo “*intuitu sue persone proprie tantum et non nomine vel intuitu alicuius dignitatis ecclesiastice vel dominationis*”, il 19 settembre 1349 Giovanni Visconti donò all’*Ordo Cartusianus* numerosi beni per fondare la Certosa di Milano, denominata *Carthusia Agnus Dei*. Il complesso, voluto dal Signore ed Arcivescovo di Milano, sorgeva al centro del borgo di Garegnano, distante poco più di tre chilometri dalle mura cittadine e in adiacenza alla rete postale che congiungeva il capoluogo lombardo con le terre poste a nord ovest della signoria viscontea. La fondazione del monastero, definito da Petrarca “bella e nobile” e un Paradiso nel quale aveva visto “gli Angeli di Dio in terra”, avvenne per precise ragioni strategico-politiche della nobile casata, favorite dal processo di espansione trecentesco dell’Ordine di San Bruno, che in quel preciso momento storico costituiva ragione di particolare affascinatione per la nobiltà e l’élite intellettuale e politica europea. Ovviamente non mancarono ragioni squisitamente spirituali connesse ad istanze religiose, capaci di interpretare i desideri della tumultuosa società lombarda trecentesca. La storia della fondazione della certosa milanese, dunque, non si collega solamente al progetto estetico-artistico dei Visconti, che intendevano consolidare il proprio potere politico attraverso il consenso della Chiesa e della nobiltà lombarda¹, ma si interseca anche al più vasto fenomeno della diffusione dell’Ordine Cartusiano nel XIV e XV secolo, ampiamente dibattuto da numerosi storici nei decenni passati, e che

trovano conferme negli studi, tra l’altro, di Martin, Rigon e Varanini².

Cenni storiografici sulla Certosa milanese, preludio di “squisite” decorazioni pittoriche

Nell’atto di fondazione della Certosa, Giovanni Visconti si spogliò delle sue cariche e donò all’Ordine numerosi suoi beni personali, tra i quali spiccavano per importanza strategico-economica gli appezzamenti di terreno situati nel territorio di Garegnano, e concesse numerose esenzioni economiche di fondamentale importanza per favorire il successivo sviluppo del monastero e affermare politicamente il legame che univa la nobile casata dell’arcivescovo all’Ordine religioso³.

La donazione fu accettata dal priore della Certosa di San Gerolamo presso Bologna e dal priore del monastero di San Pietro a Pontignano presso Siena, venendo riconfermata, secondo la tradizione monastico-certosina del tempo, qualche anno dopo dallo stesso Giovanni Visconti, il quale asserì: “*Coloro che si dedicano al servizio del Dio della virtù, essendo sovraccarichi di altri doveri pubblici, accade loro spesse volte, di essere allontanati, per diverse molteplici ragioni, dalla meditazione, dalla contemplazione da altri esercizi spirituali, a cui dovrebbero attendere continuamente [...] perciò, abbiamo voluto coi beni nostri fraterni e non coi beni di qualche Chiesa, o possedimenti da dignità ecclesiastiche, far erigere in onore della B. V. Maria Madre di Dio e di N. S. G. C. nel villaggio*

di Garegnano della diocesi di Milano, una casa dell'Ordine dei Certosini, la quale verrà chiamata: Monastero di Santa Maria o Casa dell'Agnus Dei"⁴.

I lavori per erigere la nuova certosa procedettero rapidamente e a soli tre anni dalla fondazione gli ambienti principali potevano considerarsi pressoché conclusi. Il 6 giugno 1352, infatti, venne concessa l'indulgenza a tutti coloro che si fossero recati ad ascoltare le prediche nella chiesa del monastero "testé" costruito. Per assistere alla prima consacrazione dell'edificio liturgico, tuttavia, si dovette attendere sino al 1367, quando il monastero non aveva ancora assunto la caratteristica di scrigno di bellezza con significative testimonianze dell'arte lombarda.

Se il Quattrocento può considerarsi il secolo di transizione tra il primo periodo di consolidamento delle strutture architettoniche e le prime istanze di rinnovamento, è nel XVI secolo che il monastero venne interessato da un lento e inesorabile processo di trasformazione ed implementazione artistica dell'originaria struttura. Un nuovo fervore edilizio interessò il monastero e nell'agosto 1508 mons. Matteo Vescovo di Elenopoli consacrò nuovamente l'altare dedicato a *San Michele e di Tutti i Beati Spiriti*, mentre l'anno successivo consacrò l'altare dedicato a *San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*. Queste celebrazioni, sebbene elementi minori nell'ambito della cittadella monastica edificata nel borgo di Garegnano, costituiscono tappe salienti del processo di rinnovamento, in ragione delle aree interessate dalle trasformazioni e del valore testimoniale dell'attenzione che i monaci riservarono alla chiesa quale ambiente per le preghiere comunitarie e le celebrazioni delle Sante Messe che i singoli monaci officiavano quotidianamente. È dunque ai primi decenni del XVI secolo che risalgono anche i lavori di trasformazione che fecero perdere alla chiesa il suo aspetto di contenuto edificio gotico, del quale permangono tracce di aperture ogivali nella parete esterna meridionale e dell'oculo circolare della facciata, portato alla luce nel sottotetto durante i lavori di restauro degli anni trenta. Da questo processo fu interessato anche l'interno della chiesa, a partire dalla realizzazione dell'affresco quattrocentesco della sacrestia dedicato a Santa Caterina, attribuito forse troppo frettolosamente da Daniene Pescarmona a Bartolomeo De Benzi⁵, e la cappella di *San Giovanni Battista e Sant'Antonio Abate*, menzionata in un testamento del 1407 ed eretta certamente prima del 1469, che ancora oggi mostra un interessante ciclo pittorico dedicato al grande santo eremita realizzato su precedenti pitture individuate in occasione dei restauri per il Giubileo del 2000.

Il 6 febbraio 1562 venne inoltre consacrata per la seconda volta la chiesa monastica, unitamente a tutte le cappelle, alla sala capitolare e al cimitero dei monaci realizzato, come consuetudine, nel Grande chiostro.

La volontà di rendere sempre più splendente il monastero certosino proseguì stipulando il contratto per il coro monastico stipulato tra il priore Agostino della Torre ed i "Maestri" Battista e Sante Corbetta. Questi ultimi si impegnarono "di far et intagliare nel choro deli monaci di detto monasterio, qual'è posto nella sua chiesa in detto loco di Gheregano, cimase, modioni, cartelle, vasi, brazali, et

acconciare le gabette secondo la forma deli disegni et modelli quali sono statti mostrati a detti patre e figlio et di presente sono presso detto reverendo patre prior nella sua cella in detto monasterio [...] et di più siano tenuti et come sopra fare una bella cimasa grande sopra la porta di detto choro con due cartelle et parimenti acconciare li serafini intagliati in detta porta, intendendo sempre che l'opera di migliori et non pegiori et li usino ogni diligentia per farla riuscire bella, et di più siano tenuti detti patre et figlio et come di sopra fare et intagliare un'immagine di Nostra Donna con suo Figliolo in braccio, grande di manere che compisca la ligia qual'è sopra la porta predetta"⁶.

Mentre i maestri Corbetta continuavano l'esecuzione di quanto era stato loro commissionato per l'interno della chiesa, nel 1574 ebbero inizio i lavori di ampliamento del Grande chiostro. L'antico monastero certosino, infatti, possedeva un chiostro con le celle monastiche edificato solo su tre lati, di cui due erano occupati dalle "cassette" dei monaci, e nel terzo trovavano collocazione il refettorio monastico, la "sala del tesoro" e l'abside della chiesa. I monaci certosini, dunque, decisero di edificare quattro nuove celle con dimensioni leggermente maggiori rispetto alle precedenti, decretando capitolarmente anche la ristrutturazione completa della struttura colonnata. Al termine dei lavori la Certosa di Milano si dotò di uno dei più bei chiostri lombardi, caratterizzato da un perimetro interno di poco inferiore ai cinquecento metri e da decorazioni in pietra ed in cotto, ospitando, successivamente, anche decorazioni pittoriche. Ad impreziosire la nuova struttura architettonica il lato meridionale del Grande chiostro, edificato con colonne in marmo di Carrara del quale si occupò anche la prof. Maria Luisa Gatti Perer⁷.

I lavori di questa parte del monastero iniziarono con solenne cerimonia nel 1574 e vennero collaudati da Vincenzo Seregni pochi anni dopo, confermando la presenza nel cantiere certosino di maestranze altamente qualificate e dei principali architetti della Lombardia cinque-seicentesca, spesso attivi nel Duomo di Milano. Sotto la direzione del Seregni lavorarono nel cantiere certosino anche i fratelli e maestri Martino, Giovanni Antonio e Pietro Martire, oltreché Pietro Antonio de Bianchi, figlio del Maestro Battista della parrocchia di San Babila, che eseguì 410 braccia di cornicione in "Zeppo gentile" da inserirsi sopra gli archi del chiostro. Un lavoro particolarmente significativo che prevedeva la realizzazione di un cornicione istoriato che seguiva il disegno e le prescrizioni precise fornite dallo stesso architetto capo della Fabbrica del Duomo.

Tra la fine del XVI e l'inizio del XVII secolo i certosini decisero di rinnovare integralmente l'aspetto della loro 'casa' ed il 27 luglio 1579 il priore stipulò con il maestro Angelo di Lonate un contratto per la costruzione di una "tomba nuova" da situarsi "da mano destra intrando la porta d'esso monastero"; una cucina, con tutte le stanze ad essa pertinenti; una grande sala; e "quatro o quelli che riusciranno camerini in terra con altri suoi superiori alli sudetti". Un documento che risulta molto importante per la storia edilizia di questa certosa lombarda perché nel testo compare per ben quattordici volte il lemma "fabbrica",

termine che è utilizzato assai raramente dai monaci e dai notai al servizio dei certosini.

La “fabbrica” di cui si interessa il maestro Angelo di Lonate prevedeva anche il rifacimento della facciata della chiesa, numerosi interventi per la creazione-trasformazione del Cortile delle Elemosine, del Cortile d’Onore e del Chiostro della foresteria, oltretutto l’interno dell’edificio di culto. L’attenzione dei monaci fu infatti rivolta anche all’aula per l’*ecclesiae*, la cui struttura principale fu edificata ispirandosi alla tradizione dell’Ordine impiegando una pianta taumata capovolta.

Oltre alle opere lignee eseguite nel coro monastico e sugli stalli dei monaci conversi, i certosini destinarono ingenti somme di denaro per la realizzazione degli affreschi absidali. Il 31 ottobre del 1578, infatti, stipularono con Simone Peterzano il contratto per affrescare le pareti attorno all’altare maggiore con scene raffiguranti la vita di Gesù. Il pittore bergamasco, allievo del Tiziano e maestro del Caravaggio, fu incaricato di “depingere et dorar rispettivamente tutta la capella grande de la chiesa de detto monasterio di dentro et dinanzi per quanto importa tutto di fuori de li pilastri grandi de l’archone et l’istesso archone et rimanente d’essa capella fin sotto alla sommità d’essa”⁸. Nella cupola, inoltre, egli doveva “depingere in campo d’oro otto Angeli di statura naturale et più se così patirà il luogo et la ragione de la prospettiva con li misterij de la passione in mano et nel centro di detta cuba uno Dio padre per quanto potrà venirci”. Nelle lunette egli avrebbe dovuto affrescare “otto mezi profeti in campo azzurro”, mentre negli angoli “otto sibille in campo d’oro con brevio in mano et lettere d’oro dentro campo bianco del tenore gli sarà detto per detti Reverendi”. La decorazione richiesta dai monaci comprendeva anche i lati delle due finestre absidali, ai fianchi delle quali il Peterzano dipinse “li quattro Vangelisti co li animali in campo a giudizio d’esso messer Simone”. Le pareti attorno all’altare erano riservate ai temi principali dell’incarnazione di Dio, e qui Simone Peterzano realizzò le due grandi scene della *Natività* e dell’*Adorazione dei Magi*, gli *Evangelisti*, *Profeti*, *Dottori della Chiesa* e, nell’intradosso del tiburio ottagonale, gli *Angeli con i simboli della passione*.

Nel catino absidale realizzò l’affresco raffigurante “Nostro Signore in Croce con la Madonna et Sancto Giovanni da li lati et la Maddalena in ginocchio abbracciando il piè de la santa croce più drappi al giudizio del pittore”. Mentre per l’estremità orientale della chiesa dipinse tre grosse tele raffiguranti la “Madonna in più con il Figliolo in braccio con qualche angioletti, Sancto Giovanni Battista et Sancto Bruno da la destra, Sancto Ambrosio et Sancto Hughò”, la “Resurrezione di Nostro Signore con almeno duoi angeli di statura naturale occupati d’intorno alla rimozione de la piastra del sepolcro”, e l’Ascensione “del Nostro Signore al cielo sul monte con la Madonna in terra et li Apostoli et moltitudine di Discepoli et Discepole et Angioletti accompagnanti et cingenti Nostro Signore”.

I lavori all’interno della chiesa non cessarono nemmeno con la realizzazione del ciclo pittorico absidale di Simone Peterzano, poiché tra il 26 marzo 1597 e il 18 marzo 1617

furono consacrati tre altari e cinque cappelle, tra le quali quelle adiacenti l’ingresso principale.

Nel primo decennio del XVII secolo, inoltre, fu terminata anche l’esecuzione della nuova facciata della chiesa monastica, mentre tra la fine del ‘500 e l’inizio del ‘600 si diede una nuova veste architettonica alla “piazza della elemosina”, al “vestibolo” davanti alla chiesa e al Chiostro della foresteria.

Il ciclo di San Bruno dipinto da Daniele Crespi

La volontà di ampliare l’apparato pittorico-decorativo della chiesa non venne meno neanche a conclusione dei lavori di rifacimento realizzati nei cortili prospicienti la facciata o con l’esecuzione, da parte di Simone Peterzano, del ciclo pittorico absidale.

La canonizzazione di San Bruno, avvenuta nel 1622 sotto il pontificato di Papa Gregorio XV, costituì l’inedita occasione per far realizzare una serie di dipinti dedicati al fondatore dell’Ordine, contribuendo alla creazione e all’affermazione della specifica iconografia bruniana e della diffusione del culto ascetico-contemplativo di matrice certosina. Sino a qual momento l’iconografia bruniana era stata quantitativamente limitata e circoscritta all’ambito prettamente monastico, che aveva trovato maggiori possibilità di realizzare compiute forme espressive dopo l’autorizzazione del suo culto *vivae vocis oraculo*, promulgata da Papa Leone X il 19 luglio 1514, nove anni dopo il rinvenimento dei resti mortali del Santo di Colonia ad opera del gentiluomo di Stilo Antonio de Sebinis. Questi li ritrovò casualmente in una cassa di legno riposta all’interno dell’altare della cappella di Santa Maria del Bosco nei pressi di Serra San Bruno. Tale scoperta ebbe un grande impatto nella Chiesa, spingendo il Pontefice a restituire all’Ordine fondato da San Bruno la proprietà e il governo della prima certosa italiana, la cui cura era stata da tempo affidata ai monaci cistercensi.

Per compiere l’opera fu chiamato uno dei principali attori della scena artistica lombarda: Daniele Crespi, che seppe mediare le istanze più tradizionali della spiritualità certosina, imperniata su alcuni capisaldi dell’agiografia italo-francese e tedesca, con il proprio linguaggio artistico, espressione del raffinato gusto naturalistico della tradizione figurativa lombarda. L’intero ciclo di affreschi, dunque, costituisce un’originale ripresa dei modelli del classicismo pittorico emiliano, che talvolta lasciano intravedere l’influenza del vedutismo di Tobias Verhaecht e del contemporaneo linguaggio fiammingo-rubensiano, mediato dalle istanze federiciane post-tridentine e da un inedito studio delle cromie legato squisitamente alla spiritualità e al simbolismo certosino.

Originale non appare unicamente la sequenza dei temi narrati, ma anche l’impianto generale dell’intero racconto iconografico, poiché nel territorio lombardo non erano molti i cicli pittorici costituiti da una sequenza di immagini dedicata ad un santo posta lungo le pareti della navata di una chiesa. Se esistevano, infatti, precedenti di minori dimensioni realizzati in alcuni oratori in periodo tardo gotico, erano forti le istanze provenienti dalle scelte compiute in altri complessi monastico-religiosi coevi, nei

quali ragioni connesse alla disponibilità di superfici da dipingere, al delicato rapporto tra committenti e mecenati e al rigorismo religioso borromaico, avevano suggerito di realizzare narrazioni figurative nei chiostrini, con conseguenti scelte religioso-simboliche assai differenti.

L'intero complesso figurativo dipinto da Daniele Crespi nella chiesa monastica, chiusa pertanto ai fedeli ed aperta esclusivamente alle celebrazioni quotidiane dei padri certosini, fu fortemente strutturata in relazione alla spazialità architettonica dell'ambiente a navata unica, divenendo un *corpus* armonico ed organico composto da una sequenza di sette lunette, dall'impianto vagamente semicircolare sormontate da figure allegoriche di matrice romana, alternate a riquadri rettangolari dedicati all'esaltazione di santi e martiri dell'Ordine, e sovrastate dalla volta a botte a ritmici riquadri, nella quale venne realizzato un elaborato percorso simbolico-iconografico rappresentativo dell'ascesi certosina, che nella realtà fisica accompagna l'osservatore dall'ingresso all'abside.

Definito nel secondo quarto del XX secolo "campo di gloria" di Daniele Crespi⁹, l'intero ciclo fu concluso nel 1629, quando l'autore si effigiò nella sesta lunetta, affrescando su una pietra dipinta posta in basso e a sinistra della scena l'iscrizione: "DANIEL CRISPVS / MEDIOLAN. PINXIT / HOC TEMPLVM / DIE 5 AP. 1629". Secondo una leggenda egli si sarebbe rifugiato in Certosa per scampare alla giustizia civile che lo perseguitava per aver ucciso un uomo allo scopo di emularne gli spasimi della morte in una sua opera pittorica.

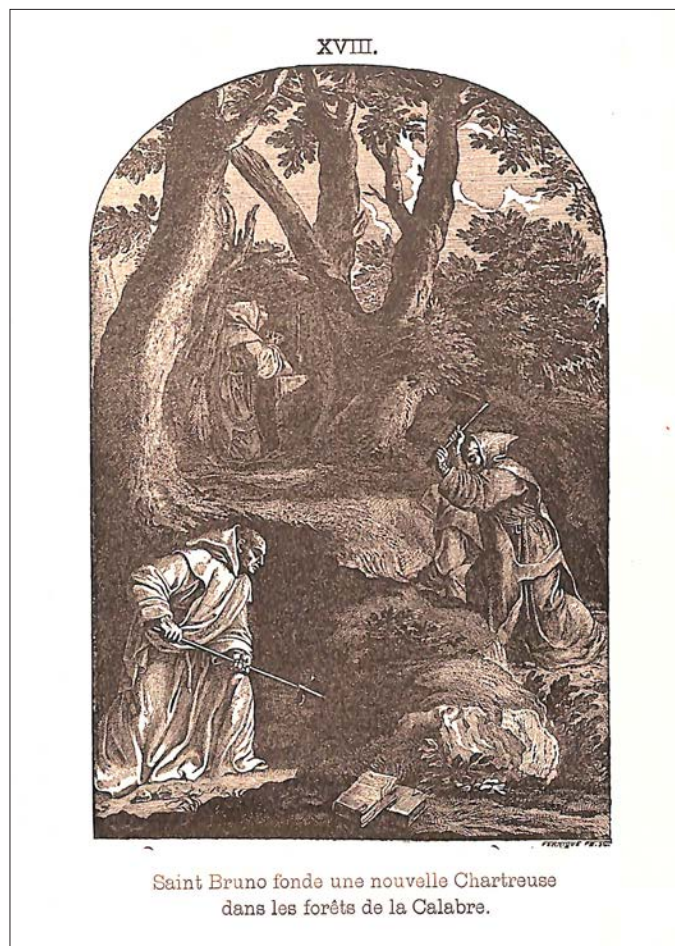
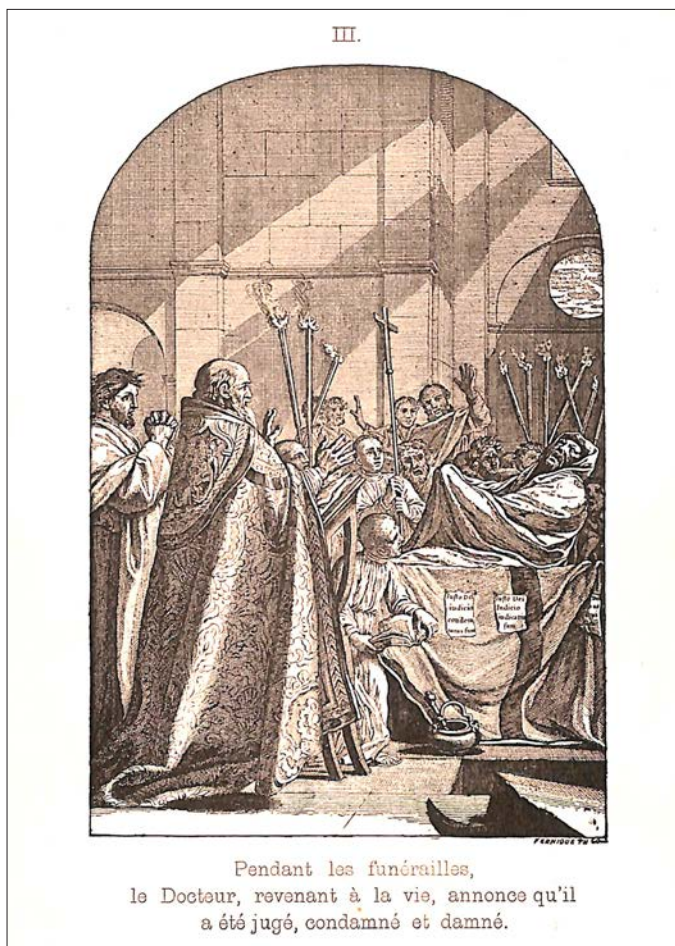
Maggiormente influenzata dalla cultura centro-italiana, l'opera di Daniele Crespi mostra alcune assonanze con la serie di stampe disegnate da Giovanni Lanfranco e incise da Theodor Krüger edita a Roma nel 1620-1621 intitolate *Vita S. Brunonis cartusianorum patriarchae. Elegantiss. monocromatis delineata, et iuncto pede simul, et soluto, adamussim expressa, et ornata*. Molte meno assonanze, talvolta limitate a singoli particolari, avvicinano il ciclo milanese al corposo lavoro agiografico dipinto da Vicente Carducho per il *Real Monasterio de Santa Maria de El Pualar*, nota anche come Certosa di Rascafría (Madrid).

Le storie della Certosa di Milano, dunque, costituiscono l'opera di maggiore valore del pittore nato a Busto Arsizio nel 1598, la cui sequenza figurativa dedicata a San Bruno ha inizio con la lunetta, posta sulla parete meridionale, raffigurante il risveglio dai morti di Raimondo Diocrès. Secondo i racconti agiografici, infatti, San Bruno avrebbe deciso di ritirarsi a vita eremitica dopo aver assistito al risveglio dallo stato di morte dell'amico, la cui rettitudine morale era ritenuta ineccepibile da tutta la società civile. Egli, tuttavia, si sarebbe risvegliato dallo stato di morte per tre volte, per affermare che era stato accusato, giudicato e condannato da Dio. Daniele Crespi, in accordo coi monaci, volle sottolineare la diversità del giudizio divino dalla considerazione umana riportando per tre volte l'espressione "*iusto Dei iudicio*" nel cartiglio posto davanti al catafalco funebre. Il dipinto qui rafforza, aggregando in un'unica scritta, quanto già proposto dalle stampe di Lanfranco e di Krüger che, più prosaicamente, inseriscono tre distinti

cartigli, il primo dei quali è posto nell'estremità superiore sinistra della composizione, alla base di una finestra con cornice leggermente aggettante, che recita "*Iusto dei iudicio condemnatus sum*". Gli altri due sono invece collocati sul fianco del catafalco funebre e rispettivamente recitano: "*Iusto dei iudicio accusatus sum*" e "*Iusto dei iudicio iudicatus sum*". Mentre Daniele Crespi decide dunque di accompagnare l'osservatore recuperando la sequenza temporale-narrativa degli avvenimenti, Raimondo Diocrès è stato prima accusato, poi giudicato ed infine condannato, il disegno della stampa persegue finalità simboliche, ponendo in evidenza il pericolo della punizione divina. Soluzione ripresa anche nel ciclo dipinto da Eustache Lesueur (alre volte Le Sueur) nel 1644 per la Grande Chartreuse (oggi al Louvre) che conobbe grande diffusione attraverso la sua trasposizione a stampa. Tra queste le più note quella eseguita da Georges Malbeste, pubblicata per la prima volta dall'editore Cousinet nel 1680, e quella all'acquaforte di François Chauveau, edita a Parigi nel 1660.

In questa prima lunetta la maestria del Crespi rivela tutta la drammaticità della scena, facendo risaltare dalla composizione il volto del defunto e le interconnessioni esistenti tra gli astanti, tra cui San Bruno, con il viso stupito, ma non terrorizzato, e il corpo leggermente arcuato in atteggiamento di spaventevole stupore per quanto sta accadendo, riprendendo, rafforzandola, la gestualità delle mani disegnata da Lanfranco. Qui, tuttavia, più diretto ed immediato è il rapporto di sguardi esistente tra il fondatore dell'Ordine e il defunto, il cui volto richiama le cromie della pittura pestante lombarda. I presenti, sorpresi e stupiti, indietreggiano impauriti spalancando le braccia e le mani, riempiendo lo spazio della composizione. Molto realistico appaiono il movimento delle vesti e le espressioni dei volti ricchi di una drammaticità sorprendente. L'impianto geometrico della scena è impostato sulla centralità delle figure del fondatore dell'Ordine Certosino e di Raimondo Diocrès, al fianco dei quali vengono disposte numerose figure, ciascuna dipinta con propria caratterizzazione psicologica ed emotiva. Tutto lo spazio è riempito dal movimento delle vesti, delle mani e delle candele, che si stagliano su un fondale architettonico che richiama le quinte teatrali proprie della scenografia seicentesca. Questa prima lunetta mostra chiaramente gli intenti didascalici e narrativi di Daniele Crespi, il quale utilizza nella sua opera la predominanza dei colori bianco e viola, simboli della purezza e dell'umiltà: caratteristiche spirituali e caratteriali ritenute indispensabili per abbracciare la vita eremitica certosina.

Alla prima scena segue una lunetta tripartita che, in termini squisitamente pittorici, mostra assonanze con la tela raffigurante il *Digiuno di San Carlo Borromeo*, conservata nella chiesa milanese di Santa Maria della Passione, dipinta da Daniele Crespi tra il 1628 ed il 1629. Nella parte centrale dell'affresco certosino è raffigurato, in primo piano, il Vescovo di Grenoble assopito nell'atto di sognare l'edificazione di una nuova chiesa ad opera di alcuni angeli. Essi eseguono i lavori sotto la direzione di Dio, che appare tra le nuvole per indicare loro la Sua volontà.



Scene della vita di San Bruno tratte dal ciclo pittorico realizzato da Eustache Lesueur (alre volte Le Sueur) nel 1644 per la Grande Chartreuse nelle incisione a bulino di Chauveau riproposte nella tarda edizione ottocentesca pubblicata a Neuville-sous-Montreuil sotto la direzione di Duaquat.

Accanto al vescovo il segretario, alle cui spalle compaiono sette uomini: San Bruno e i primi sei compagni con i quali si ritirerò a sperimentare la vita eremitica, fondando poi l'Ordine Certosino e contribuendo all'edificazione e al restauro della Chiesa Cattolica. Le piccole figure che compaiono sulla parte sinistra della scena, dietro alla tenda scostata con naturale disinvolture dal segretario del vescovo, costituiscono, dunque, la spiegazione del sogno dell'alto prelato: gli angeli sono San Bruno e i suoi seguaci.

Nella scena Daniele Crespi non rinuncia a caratterizzare con specifica arguzia la figura di San Bruno che, con dolce ma chiara gestualità, indica ai compagni la strada da percorrere. Numerosi sono i valori simbolici ricercati mediante l'utilizzo dei colori da Daniele Crespi in questa lunetta che, solo per citare un esempio, dipinge la veste di San Bruno di viola, simbolo di umiltà, richiamando, nel contempo, il colore dell'abito dell'angelo al quale si rivolge direttamente Dio comunicandogli il proprio volere. Nel cielo che traspare tra la tenda discosta e le due colonne binate dipinte alle spalle del vescovo, il simbolo dell'Ordine Certosino (circonferenza di sei stelle con al centro una stella più luminosa raffigurante il fondatore dell'Ordine) che qui viene leggermente modificato, riprendendo il tema proposto da Lanfranco e da Krüger. Le stelle sono infatti poste a creare un'ovale, con la stella maggiore in posizione avanzata rispetto alle altre, evidente allusione a San Bruno

e ai suoi compagni, qui inedita ripresa della posizione degli uomini che si scorgono camminare nella parte sinistra dell'affresco.

Nella terza lunetta sono raffigurati San Bruno ed i primi suoi compagni che chiedono il permesso al Vescovo Ugo di Grenoble di potersi ritirare a vita eremitica. Il rappresentante della Chiesa accoglie benevolmente e fraternamente questi uomini ricordandosi e comprendendo ciò che aveva sognato pochi giorni prima, donandogli alcuni territori dove poter fondare la futura casa madre dell'Ordine. Nel cielo che traspare dietro la bifora appaiono ancora una volta le sette stelle simbolo dell'Ordine Certosino, che individua la figura del fondatore inginocchiato di fronte al pastore delle anime di Grenoble. Esse vanno a riempire lo spazio dello sfondato prospettico urbano fortemente tipizzato per aiutare l'osservatore a rivolgere lo sguardo verso San Bruno ed il vescovo *grenoblois*. Ancora una volta l'artista lombardo richiama le scelte iconografiche delle stampe di poco precedenti ai suoi affreschi, anche se in esse la soluzione della parete di fondo e dello sfondato geografico con il simbolo certosino che si staglia nel cielo, appare assai più statico ed emotivamente meno coinvolgente.

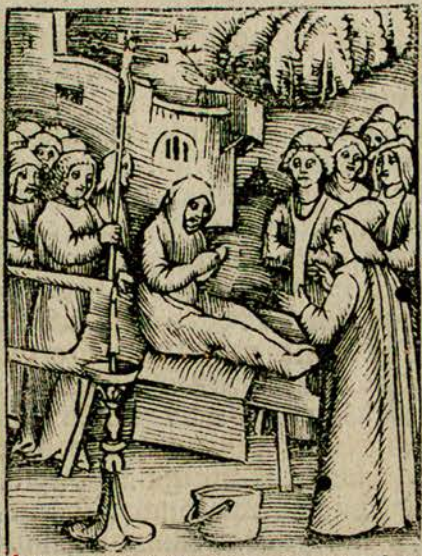
La quarta scena si svolge sulla parete settentrionale della chiesa e mostra la benedizione della prima pietra della Grande Chartreuse. La celebrazione è compiuta dallo stesso Vescovo Ugo di Grenoble alla presenza di numerosi

ORIGO ORDINIS CARTVSIENSIS.

• **Iusto dei iudicio accusar' sum. Iusto dei iudicio iudicatus sum Iusto dei iudicio cōdemnat' sum**



Ecce elongavi fugiens / et man- / si in solitudine. Psal. 54.



Ep's vidit in somnio dñm in soli- / tudine sibi habitaculū cōstituere



Bruno ⁊ socij ei' cadūt ad pedes / episcopi / petentes sibi dari locū.



Episcop' stellis sibi ducatū pre- / bentibus / ostendit ipsis locum.



In loco eis demon- / strato / edificant.



Cartusia cōstructa / in / cellis contemplanē.



21

monaci certosini, che si distinguono nelle proprie differenti tipizzazioni sottolineando, in particolare, la diversità tra monaco sacerdote e monaco converso, ed esprimendo, nel contempo, l'unitarietà dell'Ordine. Daniele Crespi, infatti, raffigura nell'angolo sinistro un converso inginocchiato, che è facilmente riconoscibile per l'abito più corto e per la presenza della barba. Elementi, questi ultimi, non secondari, poiché per scelta iconografica e sintesi spaziale Crespi unisce in un'unica lunetta elementi che la nascente iconografia della vita del fondatore tendevano a celebrare separatamente: benedizione della chiesa della Grande Chartreuse ad opera del Vescovo; vestizione, per opera del medesimo Vescovo di Grenoble, in abiti monastici di San Bruno e dei suoi compagni, altre volte dalle cronache definito come "Sant'Ugo dona l'abito monastico a San Bruno".

Sopra le nuvole appare uno stuolo di santi, tra i quali il Re Davide e San Giovanni Battista, figura fondamentale della spiritualità certosina raffigurato numerose volte negli affreschi interni alla chiesa, celebrato il 24 giugno, giorno tradizionalmente individuato quale data di fondazione della Grande Chartreuse e, conseguentemente, dell'Ordine Certosino. I monaci vollero che nella parte destra dell'affresco Daniele Crespi raffigurasse simbolicamente il Papa, riprendendo i testi agiografici della vita di San Bruno. Matrice dell'affresco sono dunque le storie del fondatore dell'Ordine, i cui episodi non sempre era già divenute oggetto di trasposizione visuale ed artistica. Alcuni avvenimenti ed episodi tardarono ad imporsi all'attenzione figurativa di artisti e committenti, influenzati anche da specifiche revisioni storiografiche e da letture spirituali interessate a valorizzare maggiormente solo certuni aspetti della vita bruniana.

A partire da questa lunetta il pittore bustocco introduce la variazione dell'abito di San Bruno e dei suoi compagni, da qui non più in abiti civili ma identificati dalla veste monastica, anche in relazione all'avvenuta fondazione dell'Ordine richiamata dalla stessa scena dipinta. Il mutamento degli abiti indossati da San Bruno e dai primi religiosi dell'Ordine, coincide con il perseguimento delle logiche compositivo-spaziali perseguite dal pittore che divide in due la navata della chiesa con un ideale asse prospettico. A meridione le tre lunette in cui San Bruno è raffigurato in abiti civili; a settentrione i tre riquadri con il fondatore dell'Ordine in abiti monastici; nella controfacciata posta ad occidente, la lunetta nella quale il Santo di Colonia appare in sogno al conte Ruggero di Calabria, tralasciando la propria dimensione corporea. Un asse, dunque, di armonia e ordine, con il quale il pittore interagisce separando rigidamente le sette lunette principali del ciclo pittorico e dipingendo figure assimilabili contrapposte: monaco-monaco, converso-converso, vescovo-vescovo, monaca-monaca, ecc.

La quinta lunetta rappresenta l'apparizione di San Pietro, della Vergine Maria e di Gesù Bambino a San Bruno e ad alcuni monaci. Con lo sguardo amorevole, la Madonna tiene fra le braccia suo Figlio, al quale vengono presentati l'Ordine e le "Consuetudini" di vita sperimentate da San

Bruno e dai primi suoi compagni. Secondo la tradizione consolidata nei secoli successivi, la scena richiama l'episodio dell'apparizione avuta dal fondatore dell'Ordine, che venne esortato a proseguire nella scelta cenobitico-anacoretica certosina sino a qual momento compiuta. L'apparizione miracolosa contribuì, dunque, anche ad affievolire l'opposizione interna ed esterna all'Ordine di chi sosteneva che le "Consuetudini" di vita volute da San Bruno si dovessero considerare eccessivamente rigide, difficili da seguire e, talvolta, inutili¹⁰. Difficoltà che la comunità espresse anche in occasione della partenza di San Bruno dalla Grande Chartreuse per raggiungere Papa Urbano II. Dopo aver udito tale annuncio, i monaci certosini avrebbero infatti deciso di abbandonare il deserto grenoblineo, sentendosi come "agnelli abbandonati dal pastore" per poi cambiare idea in ragione dell'intervento divino e della celeste rivelazione fatta a San Bruno. A questi aspetti, più che alla narrazione agiografica pura, sembra maggiormente interessato Daniele Crespi, che era ben conscio della funzione di richiamo alla "sequela Christi" e all'obbedienza alla 'regola' monastica che la lunetta rappresentava per i monaci che quotidianamente si sarebbero raccolti sotto i suoi affreschi per le preghiere comunitarie, trasformando, in accordo con i committenti, gli episodi della vita bruniana in una sorta di *summa* teologica figurativa della spiritualità dell'Ordine.

All'estremità sinistra della scena vi sono raffigurati un libro, una croce ed un teschio, oggetti che simboleggiano la preghiera e la meditazione dei monaci, mentre sullo sfondo è inserito un imponente edificio che rappresenta la Grande Chartreuse di Grenoble, a rafforzare la dimensione storica dell'origini dell'episodio narrato. L'originale composizione disegnata da Daniele Crespi rappresentò un'interpretazione moderna che abbracciava specificatamente alcune interpretazioni della storia dell'Ordine, mostrando la sua intenzione di volersi distaccare da altre opere di analogo soggetto realizzate in quegli stessi anni, tra le quali *L'apparizione della Madonna a San Bruno* di Simon Vouet, dipinto nel 1620 per la Certosa di San Martino a Napoli, e il più celebre e datato dipinto ad olio eseguito nel primo quarto del XVI secolo da Tisi Benvenuto raffigurante *L'apparizione della Madonna con Bambino a san Bruno con san Pietro e san Giorgio* (Gemäldegalerie Alte Meister, Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Dresda), gravemente danneggiato durante la Seconda Guerra Mondiale e del quale oggi rimangono solamente due isolati frammenti: la Madonna con Bambino e il volto di San Pietro.

L'affresco milanese, per controparte, influenzò composizioni successive, quali la pala raffigurante *L'apparizione della Vergine col Bambino e di S. Pietro a S. Bruno e ad alcuni monaci certosini* dipinta da Giovanni Odazzi per l'anno giubilare del 1700 per la Basilica di *Santa Maria degli Angeli e dei Martiri* a Roma, ex Terme di Diocleziano trasformate in monastero certosino da Michelangelo Buonarroti nel 1562 per volontà di Papa Pio IV.

La sesta lunetta rappresenta l'incontro tra San Bruno e il Conte Ruggero di Calabria che diede ospitalità a Papa Urbano II, costretto a rifugiarsi nell'Italia meridionale

con tutta la sua corte a causa dell'arrivo nella capitale di Enrico IV e dell'elezione dell'antipapa Guiberto, divenuto pontefice Clemente III nel 1080. Il Santo Padre, che in giovinezza era stato allievo di San Bruno, fu dunque costretto a riparare nel sud d'Italia, dove il Conte Ruggero I d'Altavilla donerà diversi beni per fondare la prima certosa italiana. Daniele Crespi raffigura l'incontro tra San Bruno ed il Conte, riprendendo le cronache di vita del fondatore. Secondo i racconti agiografici, infatti, il nobile incontrò i certosini durante una battuta di caccia sul finire del 1090, quando i suoi cani si fermarono all'entrata di una "spelunca" senza smettere di latrare. I religiosi, malgrado il frastuono mondano della caccia, continuarono nelle loro orazioni e meditazioni senza accorgersi del vociare della corte, dei cani impegnati nell'inseguire le fiere e dei servitori, occupati con bastoni e corni ad indirizzare la selvaggina verso il nobile signore. Nel vedere tale scena e nel discorrere al termine delle orazioni con San Bruno, Ruggero, "comprese assai chiaramente, che Brunone, e i suoi Monaci erano gran Servi, e Amici di Dio, e perciò riputando a sua gran ventura l'averli nei propri Stati, al congedarsi ch'ei fece, deliberò seco stesso di volerli oltremodo beneficiare. Passati alcuni giorni venne di nuovo a visitar Brunone il Conte Ruggiero, che accompagnato era da Teodoro Mesimerio Vescovo di Squillaci. Ambedue lo esortarono a mitigare il suo rigoroso tenor di vivere almeno in riguardo all'abitazione, ma il santo Padre appena indur lasciòsi a permettere, che si facesse una Chiesa migliore, e più ampia, e che le celle si riparassero alcun poco meglio con rozze tavole. Non solo il Conte ciò fece in fretta eseguire, ma oltre a questo, vieppiù desiderando, che il suo divoto, e liberale animo in opera si dimostrasse, mandò a Brunone un diploma, in cui donavagli un circuito per una lega intorno di territorio"¹¹ contribuendo alla creazione di quell'area di rispetto che nei secoli successivi caratterizzò gli insediamenti dell'Ordine garantendone isolamento e tranquillità.

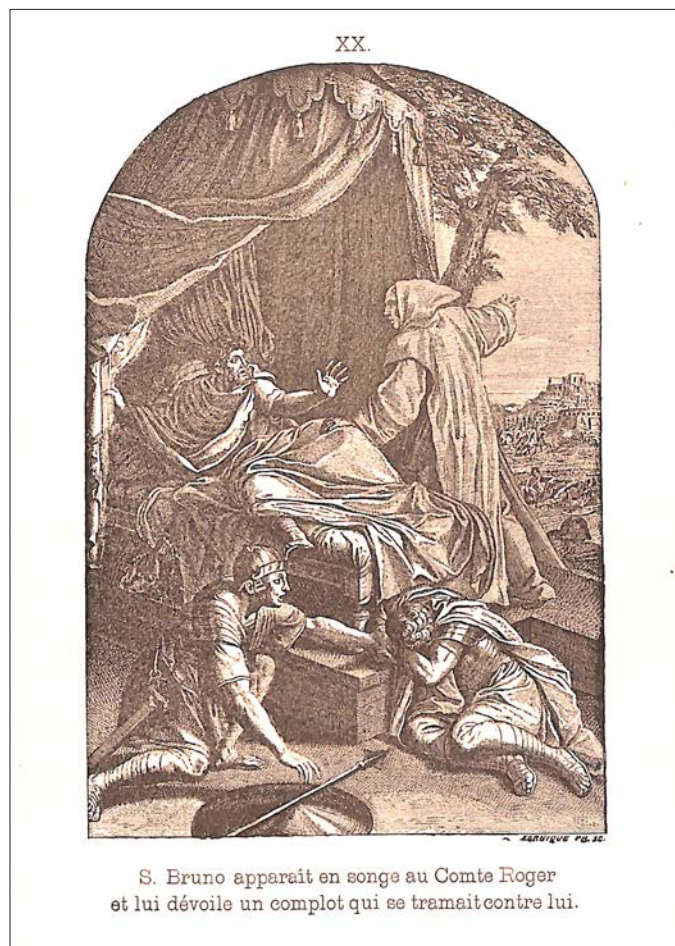
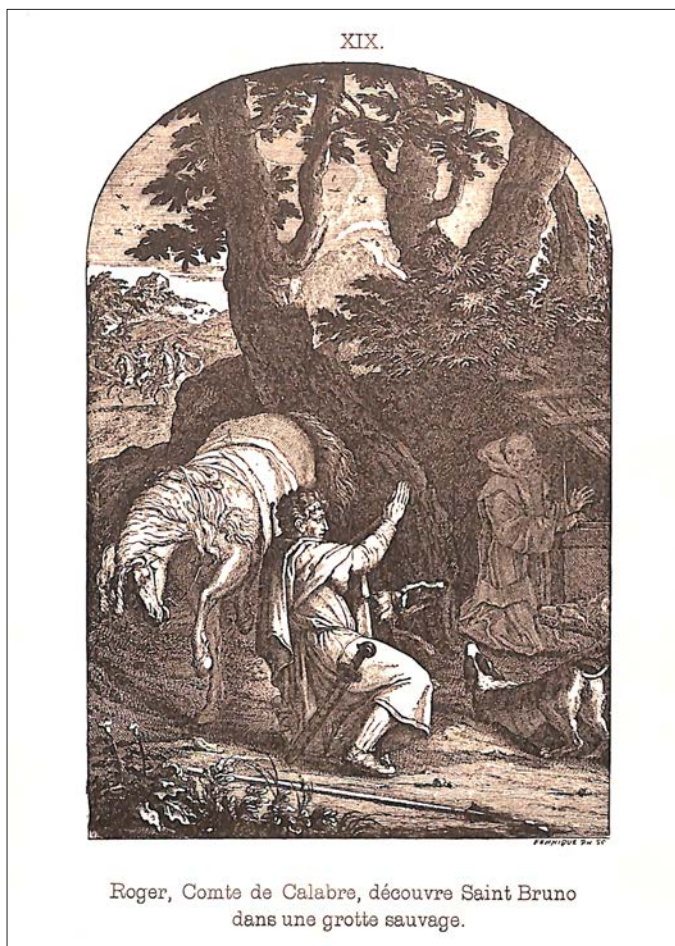
Dal punto di vista artistico questa lunetta appare tra le più importanti dell'intero ciclo, poiché accoglie la data d'esecuzione e la firma dell'autore ("Daniel Crispus [...] pinxit hoc templum, 5 Apr. 1629) e mostra l'autoritratto del pittore. Secondo la tradizione, infatti, egli si sarebbe effigiato nell'angolo sinistro dell'affresco nei panni dell'arciere che indica San Bruno con il braccio teso. L'artista di Busto Arsizio entra quindi direttamente nella narrazione poiché diviene colui che, invitando gli osservatori a concentrarsi sui monaci assisi in preghiera, interagisce direttamente con Ruggero, mostrandogli l'ingresso della spelunca¹², e movimentando la composizione della scena. Molto meno statico, infatti, risulta il dipinto del maestro lombardo rispetto ad altre esperienze iconografiche, come la stampa raffigurante "I cani di Ruggero il Normanno trovano San Bruno in preghiera nei boschi delle Serre" disegnata da Giovanni Lanfranco e incisa da Theodor Krüger nel 1620-1621. L'affresco contribuì, dunque, a consolidare nel tempo anche l'iconografia bruniana più legata al suo aspetto di monaco penitente assorto in preghiera, la cui figura venne ben presto unita all'aspro contesto bucolico calabrese e a specifici attributi: un libro aperto, un teschio e una croce.

Le lunette con episodi della vita del fondatore dell'Ordine proseguono con la settima scena dipinta sulla controfacciata, sopra la bussola di ingresso della chiesa. Essa raffigura l'apparizione notturna di San Bruno al Conte Ruggero I d'Altavilla, impegnato nell'Assedio di Capua. Secondo i racconti agiografici, infatti, durante una visione, il Santo di Colonia avrebbe rivelato a Ruggero il pericolo di morte imminente che lo attendeva e avrebbe svelato il tradimento e la congiura ordita ai suoi danni dai nemici della Santa Sede, che per ucciderlo avevano pagato l'amico Sergio, suo uomo di fiducia e promesso sposo della figlia.

Per palesare che la scena si svolse di notte in un accampamento militare, Daniele Crespi ricorre agli stratagemmi artistici propri della pittura e della scenografia teatrale seicentesca. Il disegno della tenda, ad esempio, è sapientemente interrotto lasciando intravedere un paesaggio notturno. San Bruno ed il Conte sono nella luce, mentre i congiurati sono nelle tenebre. Particolarmente interessante è l'intuizione di Rossana Ciaravolo, la quale ha sottolineato come questa scena sia caratterizzata da tre luci distinte: quella spirituale che si irradia dall'aureola di San Bruno, quella artificiale della candela trattenuta tra le mani di un servo, e quella naturale della luna. Il pittore, dunque, sottolinea la sua estrema bravura tecnica nel saper utilizzare ed armonizzare tre fonti luminose così differenti, riprendendo alcune soluzioni a stampa già circolanti nel primo quarto del XII secolo, tra le quali la scena di "*San Bruno appare in sogno a Ruggero il Normanno, durante l'assedio di Capua, per avvisarlo di un tradimento ai suoi danni*", anch'essa appartenente al menzionato ciclo di Lanfranco e Krüger.

Ai fianchi della finestra serliana, nella controfacciata Daniele Crespi dipinse anche l'approvazione di Papa Urbano II dell'esperienza contemplativa certosina e il rifiuto di San Bruno della carica arcivescovile di Reggio Calabria. Alla maestria del pittore lombardo si deve anche la decorazione della volta a botte nella quale egli raffigurò quattro medaglioni centrali attornati da angeli e da monaci certosini. Qui Daniele Crespi creò un percorso che conduce dall'Antico al Nuovo Testamento attraverso le figure di Abramo, Isacco, San Giovanni Battista e la Maddalena. Il primo medaglione, raffigurato nei pressi dell'ingresso della chiesa, mostra Abramo nell'atto di sacrificare il figlio, a simboleggiare la disponibilità dei monaci a seguire l'imperscrutabilità dei disegni divini. Accanto alla scena angeli musicanti e figure angeliche che reggono tra le mani cartigli in caratteri latini con motti desunti dal Libro dei Proverbi e dalle Sacre Scritture. Un angelo ricorda che l'uomo obbediente a Dio è proclamato vittorioso (*vir obediens loovetur victor*) mentre un altro sottolinea l'importanza di avere fede sperando in Dio contro ogni speranza umana (*in spem contra spem*). In accordo con i monaci, Daniele Crespi volle qui rappresentare alcune delle virtù certosine, quali la volontà di seguire la strada tracciata da Dio, l'obbedienza e la speranza.

Nel secondo medaglione il pittore di Busto Arsizio affrescò Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli per ascoltare i cori angelici. Si tratta di un racconto dei Vangeli Apocrifi che sottolinea l'attaccamento dei certosini per colei che



Scene della vita di San Bruno tratte dal ciclo pittorico realizzato da Eustache Lesueur (alre volte Le Sueur) nel 1644 per la Grande Chartreuse nelle incisione a bulino di Chauveau riproposte nella tarda edizione ottocentesca pubblicata a Neuville-sous-Montreuil sotto la direzione di Duquat.

è divenuta il simbolo della peccatrice redenta. La sua immagine, infatti, rappresenta il percorso spirituale dei monaci che, sentendosi uomini peccatori, anelano alla redenzione. Il medaglione, posizionato sopra il coro dei monaci conversi, aveva lo scopo di rimarcare la fragilità della condizione umana che, attraverso il pentimento, la penitenza e l'ascesi, è chiamata teologicamente alla salvezza. Nel terzo riquadro i monaci vollero che venisse affrescato San Giovanni Battista, figura importantissima della spiritualità certosina, che rappresenta il passaggio simbolico dall'Antico al Nuovo Testamento. Egli incarna anche il modello spirituale dell'ascetismo monastico, poiché egli si ritirò e predicò nel deserto. La sua figura ricorda il giorno in cui fu fondata la Grande Chartreuse e la dizione stessa con la quale fu costituita la Certosa di Milano: Chartusia Agnus Dei. Per i religiosi, inoltre, San Giovanni Battista rappresenta colui che ha riconosciuto il Figlio dell'Uomo e, nell'ubbidienza, ha annunciato al mondo la venuta del suo regno.

Nell'esagono, in prossimità dell'altare maggiore, Daniele Crespi inserì l'ascensione di Gesù, che costituisce uno degli avvenimenti salienti della storia della redenzione dell'umanità. Esso manifesta la rivelazione divina di Gesù, che ascende al cielo dopo aver sconfitto la morte e che, come ebbe modo di sottolineare "un monaco certosino" costituisce "il matrimonio della santa umanità con Dio, la

sua introduzione definitiva nella casa del Padre, in una gioia che, come sappiamo, non cesserà mai"¹³. La volta affrescata dal maestro di Busto Arsizio, dunque, corrisponde a un preciso impianto iconografico e iconologico voluto dai monaci, capace di descrivere il percorso spirituale ai quali erano chiamati tutti i confratelli, espressero attraverso il richiamo memoriale di emblematiche figure bibliche e delle effigi di monaci certosini martirizzati dipinti su fondo blu. Così come ogni lunetta della storia della vita di San Bruno è correlata alle altre mediante uno specifico percorso narrativo, i medaglioni della volta costituiscono piccoli frammenti di un'unica storia, ai quali partecipano finanche i riquadri monocromi allegorici posti nell'ordine inferiore della volta e i ritratti dei monaci certosini dipinti sulle pareti e sulla controfacciata della chiesa.

Nella Certosa milanese, dunque, nel primo quarto del Seicento venne studiato un originale ciclo pittorico, inedito anche all'interno dell'Ordine, che venne riproposto dallo stesso Daniele Crespi nella parte superiore del coro monastico della più nota casa pavese. A Milano questo fu studiato in perfetta armonia e dialogo con la struttura architettonica della navata, divisa simbolicamente in quattro campate intervallate da ampie fasce di raccordo sulla volta cui corrispondono, sulle pareti, archi ciechi divisi da coppie di paraste.

L'intervento pittorico di Daniele Crespi, che secondo

Giulio Bora è pregno di “una nuova didascalica leggibilità basata sul classicismo naturalistico delle forme”¹⁴, secondo Simonetta Coppa si ricombina con le memorie della tradizione leonardesca, confermando l’adesione del pittore agli indirizzi di Federico Borromeo. Indipendentemente dal valore artistico, essi costituirono uno degli ultimi interventi della trasformazione che interessò l’intero complesso monastico nel XVI e XVII secolo, al quale seguirono nuovi lavori di implementazione dell’area rustica e l’aggiunta di decorazioni pittoriche nella cappella dell’Annunciazione e del Santo Rosario e nella Sala capitolare ad opera dal canonico Biagio Bellotti.

I danni della soppressione e i primi restauri del XVIII secolo

Gli interventi decorativo-pittorici realizzati nel terzo quarto del XVIII secolo dal religioso e artista di Busto Arsizio, autore del disegno anche di alcuni arredi lignei interni al monastero, furono tra gli ultimi lavori commissionati dai monaci certosini per il loro cenobio milanese. Con la soppressione austriaca del 16 ottobre 1782¹⁵, infatti, per il monastero certosino e per i cicli decorativi in essa realizzati iniziò un periodo di abbandono, decadimento e distruzione. La scelta di allontanare i monaci certosini dalla loro dimora rientrava, infatti, nel quadro di un più complesso progetto governativo dal quale la città di Milano sarebbe uscita radicalmente trasformata anche grazie all’alienazione di tutte le proprietà delle comunità monastico-religiose, che in precedenza si occupavano di commissionare, conservare e restaurare il proprio patrimonio artistico ed architettonico¹⁶. A causa della soppressione il monastero della Certosa fu suddiviso in tre porzioni. Una prima parte, costituita dalla chiesa, dalla casa parrocchiale e dall’abitazione del sacrista, fu affidata al clero secolare. Una seconda parte, composta da tutti i fabbricati rustici posti a settentrione del complesso monastico e dalle numerose proprietà esterne al complesso architettonico, fu affidata all’ingegnere d’ufficio della Giunta Economale Carlo Bellinzaghi, affinché la affittasse a privati. La terza parte del fabbricato fu invece assegnata al Comando Militare, che entrò in possesso di una porzione delle strutture destinate all’accoglienza dei pellegrini e di tutti gli antichi edifici che ospitavano i monaci. La suddivisione della struttura architettonica non avvenne contestualmente all’atto soppressivo, poiché la determinazione ufficiale delle diverse porzioni di fabbricato da destinare ad uso civile e militare fu decretata solamente il 5 maggio 1784¹⁷. Negli stessi anni la spoliazione dei beni mobili si tramutò in uno spregiudicato atteggiamento di sfruttamento delle strutture architettoniche, impiegate anche come cave di materiali edili da vendere o acquisire per reimpiegarli in altri edifici estranei ai possedimenti certosini. Le tegole della chiesa, ad esempio, tra il 1782 ed il 1795 furono più volte parzialmente asportate, causando significativi processi di deterioramento degli affreschi eseguiti da Daniele Crespi sulla volta e sulle pareti della navata della chiesa e da Simone Peterzano, allievo del Tiziano e maestro del Caravaggio, nell’area absidale. Dopo aver distrutto il Grande Chiostro tra la fine del

XVIII e l’inizio del XIX secolo, nel 1804 venne decisa dal governo la demolizione totale della prioria, sulla cui porta era collocato un affresco raffigurante una deposizione “detta del Crespi”¹⁸, evidentemente non giudicato bene artistico meritevole d’attenzione e di conservazione dal governo francese che si era insediato a Milano.

La trasformazione della chiesa monastica in edificio liturgico parrocchiale impose numerose modifiche, compreso l’inserimento del pulpito, che venne posizionato all’estremità sinistra della navata, per accedere al quale furono realizzate una scala nella cappella retrostante e una porta nella parete divisoria, per costruire la quale fu distrutta la parte inferiore dell’affresco raffigurante il Beato Pietro Petroni, anch’esso dipinto da Daniele Crespi.

Passati alcuni anni, il clima culturale cambiò lievemente e, per difendere le “insigne Pitture” della volta della chiesa “da ulteriori propagazioni d’umido nelle pareti”, nel 1813 le autorità civili decisero di adoperarsi per favorire il restauro della copertura della chiesa. Su di essa, tuttavia, si era più volte intervenuti cercando di porre rimedio ai danni derivati dalla soppressione. Al 4 maggio 1784, ad esempio, risale il bando di concorso delle opere da fare eseguire alla chiesa per adeguarla alle necessità liturgico-pastorali della parrocchia del borgo di Garegnano. Le “opere d’appaltarsi” - precisa il testo - riguardavano principalmente il “riattamento” del tetto della chiesa, la demolizione del tramezzo in muratura che separava internamente la chiesa riservata ai monaci sacerdoti da quella destinata ad accogliere i monaci conversi e la rimozione degli stalli del coro¹⁹, la cui asportazione impose l’invenzione della decorazione geometrico-pittorica a finti marmi ancora oggi visibile sotto le lunette dipinte da Daniele Crespi. L’alienazione e la vendita dei due cori lignei (quello dei monaci sacerdoti e quello dei monaci conversi) rese necessario anche il completamento delle lesene addossate alle pareti laterali della chiesa, alle quali furono ricostruiti i “basamenti di cotto a stucchi” modellandoli in modo analogo alle parti superiori “già esistenti”.

Il 23 novembre del 1795²⁰ il parroco della Certosa richiese un nuovo intervento sul manto di copertura della chiesa, con lo scopo di far cessare il degrado delle decorazioni interne e di rimediare agli scempi compiuti negli anni precedenti. Esecutore dei lavori fu il capomastro Villa, che venne però autorizzato ad eseguire i lavori esclusivamente sul manto di copertura del tiburio ottagonale e delle due cappelle prospicienti l’entrata della chiesa²¹.

Un inesorabile degrado imperversò per ulteriori anni sulle decorazioni pittoriche e in stucco della volta, interessata anche da fenomeni di dissesto statico causato dall’asportazione dei tiranti metallici presenti nel sottotetto²². A pochi mesi di distanza da questo primo intervento, si evidenziò, ancora una volta, la necessità di adoperarsi per chiudere “alcune crepature nella volta”²³ della navata della chiesa. Nella relazione tecnica prodotta in occasione di questo intervento di restauro, l’ing. Lochis avvertì l’urgenza di segnalare che il suo intendimento era quello di ricollocare le staffe metalliche per irrigidire nuovamente la struttura della chiesa, operando senza restaurare l’intradosso della volta e le “crepature nella parte interna del Tempio”²⁴.

Questa operazione, infatti, avrebbe richiesto restauratori e personale altamente qualificato che in quel momento di emergenza economica non era possibile pagare. L'ing. Lochis, inoltre, nel medesimo documento sottolineava che sarebbe dovuto intervenire "sollecitamente", "senza perdita di tempo" e "colla più diligente accuratezza", rimarginando anche il "pavimento esteriore della volta, perché all'evento, che venisse a cadere qualche goccia dal tetto non succeda l'espansione sulle pitture"²⁵. I lavori furono eseguiti con rapidità e le nuove staffe con i loro "cavalletti e cingoli al fondo delle capriate" furono messe in opera prima del 5 marzo del 1795 da mastro de Paoli e dal "ferraro" Defendente Maranese, sotto il controllo dello stesso capomastro Villa²⁶. Nei mesi successivi, per insistenza del parroco don Angelo Giuseppe Magni, l'ing. Giovan Battista Lochis fu incaricato di accordarsi col professor Trabalesi al fine di restaurare le "celebri pitture" eseguite nel XVII secolo dal Crespi²⁷. L'urgenza di intervenire su questi dipinti era stata segnalata anche dall'ing. Giorgio Maria Vismara, che il 17 e il 18 marzo 1795 aveva sottolineato come non ci si potesse permettere alcun ritardo²⁸. Egli si era infatti dichiarato certo dell'assoluta "necessità di far riparare alcune fessure rilevate nella volta della Chiesa" che avevano causato danni alle "preziose pitture"²⁹ eseguite dal noto artista nel 1629, morto l'anno successivo a causa della peste di manzoniana memoria.

Fu ancora una volta l'ing. Giovan Battista Lochis a redigere il progetto per riparare il manto della copertura della chiesa³⁰, prevedendo l'aggiunta di 7.600 "Coppi forti", 5.500 braccia di "Caticchette", 1.000 braccia di "Travetti" e 80 braccia di "derzene", quantità che ben esprimono il livello di degrado raggiunto dalla chiesa in così pochi anni. Egli prevede, quindi, un intervento consistente che venne condiviso anche dal Capomastro Villa, che era stato costretto a disporre nel sottotetto della Certosa "moltissimi vasi per raccogliere l'acqua" piovana che cadeva dalla copertura ormai fatiscente rischiando di bagnare l'estradosso della volta affrescata.

Sebbene i documenti non consentano la ricostruzione tecnica del restauro eseguito sulle pitture interne della chiesa, l'intervento del 1795 segna una tappa fondamentale nella storia artistica del cenobio milanese, poiché, per la prima volta dopo la soppressione austriaca, si pose mano ad un progetto conservativo con la finalità dichiarata di salvaguardare il patrimonio pittorico-figurativo della Certosa.

Gli interventi del XIX secolo

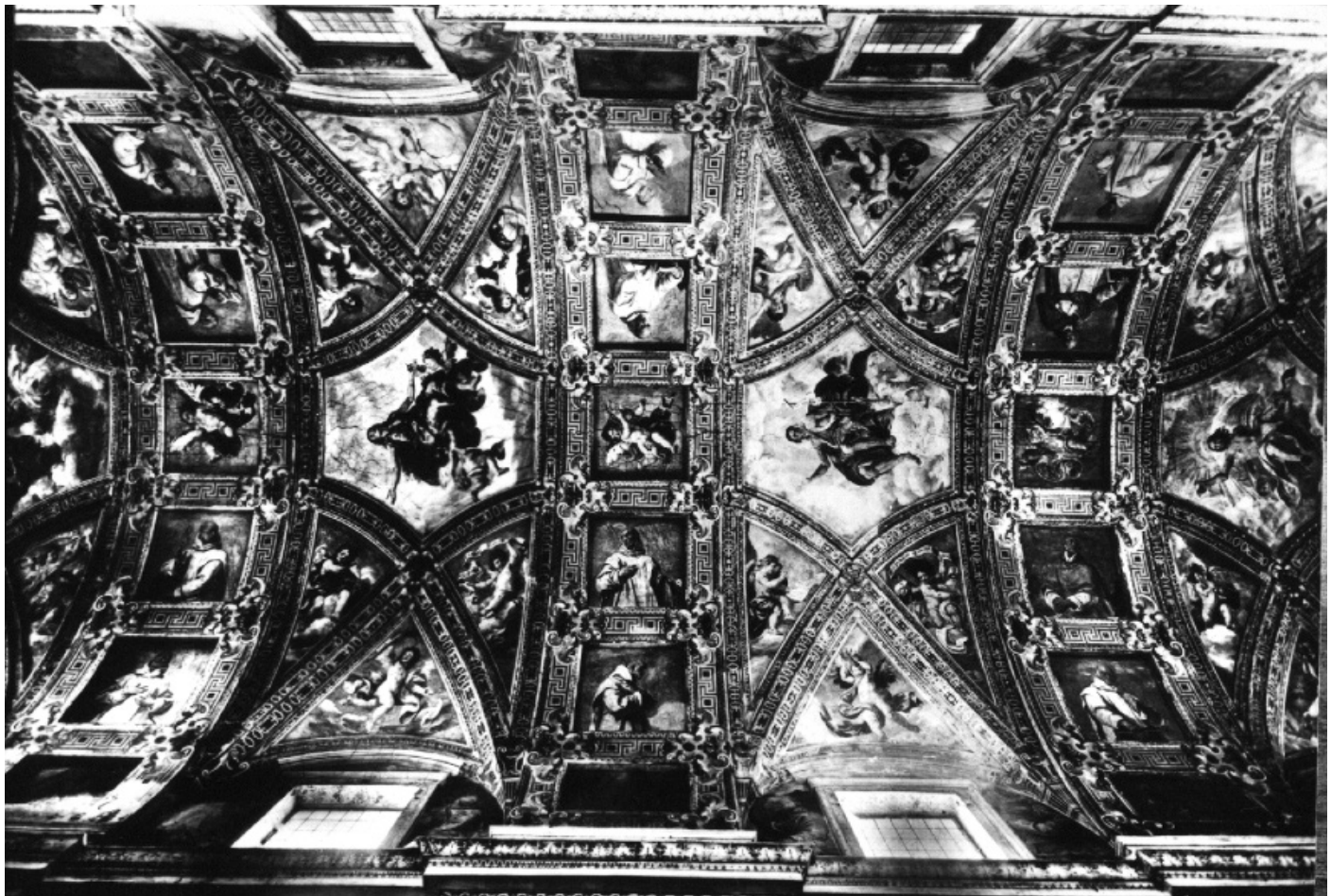
Concluso nel 1801 il periodo di dominazione austriaca, a governare la città giunsero i francesi, presenti sul territorio lombardo e di Garegnano dal 1801 al 1814. Questi anni non costituirono periodo di particolare fecondità per la conservazione della monumentale certosa, sulla quale si intervenne tuttavia operando due piccoli restauri che riguardarono esclusivamente il tetto della chiesa ed il campanile. In quel periodo, infatti, i francesi e gli organi che si dovevano occupare del mantenimento della nobile dimora di origine monastica, non si mostrarono molto

attivi. Nessun lavoro significativo, ad esempio, fu eseguito per recuperare e valorizzare gli affreschi interni alla chiesa eseguiti da Daniele Crespi e Simone Peterzano. Nel 1804, invece, fu perpetrata la distruzione della menzionata prioria, la cui decorazione esterna era stata dipinta dal maestro bustocco in un periodo appena precedente alla realizzazione degli affreschi eseguiti in chiesa.

Per numerosi decenni si succedettero interventi di manutenzione straordinaria, concentratisi ancora una volta sulla copertura dell'edificio liturgico, che vennero tuttavia eseguiti con una logica che mirava al massimo risparmio e all'estrema riduzione dei lavori, attuando una 'cultura' dilazionistica fondata sulla negazione dei bisogni oggettivi preventivati dai professionisti incaricati di valutare lo stato di conservazione del monumento e sull'ostinata procrastinazione dei lavori da loro indicati come necessari e, talvolta, urgenti e improrogabili. A questa logica aderì anche il Consigliere di Stato e Prefetto del Dipartimento dell'Olonza che, dopo aver ricevuto dal Podestà di Milano un rapporto nel quale si riconosceva "l'indispensabile necessità di dover riparare il locale della Certosa di Garegnano", autorizzò solo alcune opere con lo scopo di "prevenire maggiori danni"³¹. Nei documenti ufficiali egli ritenne opportuno sottolineare che concedeva il permesso di effettuare esclusivamente le "opere più urgenti e indispensabili" e che i lavori si dovevano realizzare "colla maggior possibile economia"³².

La ragione di questi reiterati interventi trova spiegazione anche in un desolante documento redatto nel 1816 dallo stesso ing. Giovan Battista Lochis, secondo cui l'amministrazione municipale di Milano al posto di tutelare e valorizzare l'antico complesso monastico eseguendo 'a regola d'arte' le opere previste, consentì agli operai di trafugare i canali di rame per lo smaltimento delle acque meteoriche, di asportare i legnami migliori e di impiegare "frantumi di tegole mal cotte"³³. L'inevitabile conseguenza fu l'esecuzione di un nuovo intervento di rifacimento parziale della copertura dopo pochi mesi, tra la fine del 1816 e l'inizio dell'anno successivo.

Nel 1819 la situazione di degrado degli affreschi di Daniele Crespi era ancora allarmante e la continua volontà di rimandarne il restauro e di intervenire eliminando le cause del degrado, condussero gli organi di tutela e di salvaguardia a definire "precario" lo stato di conservazione dell'antico monastero e degli stessi affreschi interni alla chiesa. La mancata esecuzione dei lavori, infatti, aveva prodotto i suoi nefasti effetti sui volumi architettonici dell'intero complesso architettonico, e il 14 ottobre 1819³⁴ il parroco don Giacinto Carrozzini fu costretto a scrivere all'Imperiale Regio Governo un accorato appello nel quale definiva la sua abitazione "totalmente inabitabile, stante il miserabil stato" in cui si trovava a causa della "mancanza di necessarie restaurazioni". Egli, altresì, precisava che era stato costretto a ricoverarsi in alcune stanze talmente "umide, e malsane" che era certo di ammalarsi da lì a poco³⁵. In quell'occasione egli denunciò anche il grave stato di degrado di alcuni affreschi del Crespi e del Peterzano che presentavano distacchi e "sfogli [...] cagionati anch'essi



Certosa di Milano, l'intradosso della volta della chiesa affrescata da Daniele Crespi in una fotografia degli anni venti-trenta.

dall'acqua" che penetrava "per le finestre, ed altre parti mal riparate nell'interno, cadendo questo sul Baldacchino, e sulla mensa sacra dell'Altare Maggiore"³⁶.

Trascorsero ulteriori tre anni prima che il 22 ottobre 1819 il Cerati venisse incaricato di compiere un sopralluogo all'antico cenobio di Garegnano per verificare la veridicità delle affermazioni del parroco³⁷. Nei mesi successivi le dichiarazioni del parroco furono riconosciute un poco eccessive, sebbene le opere da lui richieste vennero ritenute "assolutamente necessarie" e da eseguirsi istantaneamente³⁸. Tuttavia anche l'esecuzione di questi lavori seguì le logiche operative degli anni precedenti e nulla venne svolto, ad eccezione di minimi interventi architettonici di assoluta urgenza.

La parrocchia, seriamente preoccupata per la conservazione degli affreschi e delle decorazioni in stucco, era purtroppo impossibilitata ad intervenire a causa delle estreme difficoltà economiche nelle quali si trovava, dei lavori che era stata costretta ad operare sul campanile e della realizzazione del nuovo altare maggiore.

Sin quasi l'ultimo quarto dell'Ottocento i restauri interni alla chiesa furono molto esigui e nessuno di essi riguardò direttamente gli affreschi di Simone Peterzano o di Daniele Crespi, sebbene nel luglio 1875 la Fabbriceria si fosse premurata di segnalare nuovamente lo stato di degrado degli affreschi e delle tre tele absidali "offuscate" nella

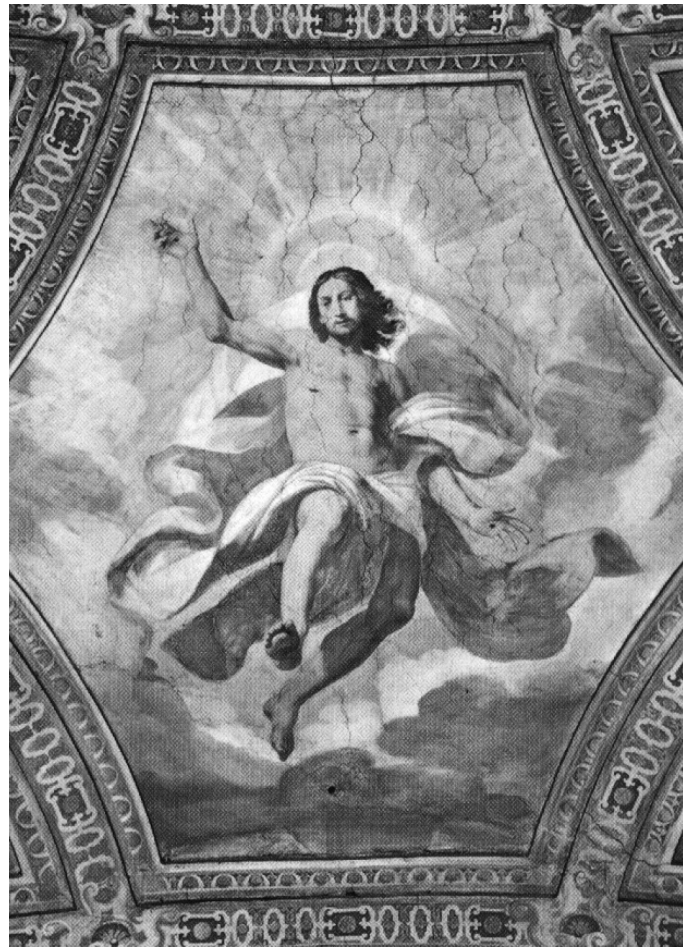
loro bellezza³⁹. Seguirono anni di preventivi e di progetti per eterogenei interventi di restauro che don Simone Minola, subentrato in qualità di parroco a don Giuseppe Garavaglia nel 1873, pensava di poter finanziare attraverso l'alienazione di alcuni arredi superstiti d'epoca certosina. Egli decise di intervenire immediatamente nella questione artistica per salvare dall'oblio e dalla devastazione la monumentale certosa, non senza qualche contraddizione di indirizzo culturale, dimostrandosi preoccupato anche per i commenti lasciati dai "frequenti forestieri" che visitavano la chiesa e che accusavano pubblicamente "di negligenza gli amministratori" pubblici⁴⁰.

Gli anni settanta dell'Ottocento furono un periodo particolarmente discordante per il patrimonio artistico contenuto in Certosa perché alla sostanziale immobilità operativa seguì il riconoscimento dello *status* di "Chiesa Monumentale", proclamato dal Ministero della Pubblica Istruzione del nuovo Stato unitario. Esso costituì un significativo momento per la storia dell'antico monastero che, veniva riconosciuta monumentale esclusivamente per l'esistenza degli affreschi del pittore originario di Busto Arsizio. Nessun valore, in quel periodo, veniva infatti assegnato al ciclo absidale eseguito dall'allievo del Tiziano e maestro del Caravaggio o alle altre opere d'arte custodite nel cenobio d'origine trecentesca. Un giudizio destinato a cambiare proprio in ragione dell'operato del nuovo parroco,



Certosa di Milano, medaglione raffigurante “Maria Maddalena portata in cielo dagli angeli” affrescata da Daniele Crespi nell'intradosso della volta.

che riuscì a far considerare di interesse artistico la chiesa nella sua interezza ed unitarietà⁴¹. Stanco dell'inoperosità degli organi competenti nel 1878 don Minola, insieme alla Fabbriceria, decise di “far pulire da persona coscienziosa ed intelligente” gli affreschi della chiesa “con leggeri strofinamenti di pannolini, e leggerissima confricazione di mollica di pane”⁴². La parrocchia spese dunque una considerevole somma di denaro per “far ripulire alcuni affreschi” interni all'edificio di culto⁴³, cercando di porre fine ad una situazione di degrado “tutt'altro che indifferente”. I numerosi sopralluoghi eseguiti in quegli anni attestano cospicue criticità che interessavano particolari aree della chiesa, tra le quali la sesta lunetta raffigurante l'incontro tra San Bruno e il conte Ruggero di Calabria, che emergeva per “sconcezza”. Secondo la relazione del Colla e del Mongeri la causa di tale situazione era da correlarsi al periodo in cui la chiesa era stata affidata alla sola custodia del comando militare (dall'atto di soppressione del 1782 alla notte di Natale del 1783). In quel periodo, infatti, la finestra posta superiormente alla lunetta sarebbe rimasta senza vetri, consentendo all'acqua piovana proveniente da settentrione di deturpare gli affreschi sottostanti. Per loro, dunque, le ragioni del degrado delle decorazioni pittoriche eseguite da Daniele Crespi non erano da ascrivere solo ad un secolo di sostanziale disinteresse dell'amministrazione pubblica o dall'esecuzione di inidonei e parziali interventi,



Certosa di Milano, medaglione raffigurante la “Ascensione di Gesù” affrescata da Daniele Crespi nell'intradosso della volta.

ma erano da attribuire al percolamento delle acque meteoriche avvenuto quasi un secolo prima. Un'altra area particolarmente interessata dall'aggressione delle acque piovane era individuabile nelle vicinanze dell'arco trionfale e, più precisamente, nella porzione della volta a botte collocata superiormente alla terza lunetta, raffigurante San Bruno e i suoi primi compagni che incontrano il vescovo di Grenoble per domandare il permesso di ritirarsi a vita eremitica. Questo degrado era da ricercarsi nel mal funzionamento della porta esistente nel sottotetto, che ancora oggi lo pone in relazione con l'esterno della copertura delle cappelle meridionali. In quegli anni infatti la porta risultava completamente fatiscente, tanto da non riuscire in alcun modo a difendere la volta dalle intemperie. Non senza difficoltà e contraddizioni un semplice ma unitario ciclo di restauri fu realizzato nel 1879, dando l'avvio ad un nuovo periodo della storia del monumento capace di coinvolgere anche il Ministro del Tesoro Bencinetti, l'Avvocatura Erariale, la Prefettura di Milano e il Ministero dell'Istruzione Pubblica. Nel decennio successivo si ebbe l'interessamento diretto anche della Commissione Conservatrice dei Monumenti e degli Oggetti d'Arte e Antichità di Milano e della Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica, che il 2 febbraio 1889 applaudì alla decisione

di costituire una sottocommissione operativa per la conservazione della Certosa milanese, a cui furono chiamati a partecipare: Luca Beltrami, in qualità di responsabile dell'architettura; Luigi Archinti, nominato referente per i dipinti murali; Fausto Valsecchi, persona di riferimento per la conservazione e la tutela degli arredi sacri e degli oggetti artistici⁴⁴.

La documentazione archivistica rintracciata non consente di stabilire se questa nuova commissione si esprime anche in merito ai lavori di restauro eseguiti nella seconda metà del 1889 al portico antistante la chiesa⁴⁵ ed al prospetto stradale dell'antica struttura monastica⁴⁶. L'autorizzazione per eseguire questi lavori venne comunicata dall'arch. Enrico Rosa dell'ufficio del Subeconomo dei Benefici Vacanti di Milano⁴⁷ a don Francesco Rossi, da poco subentrato a don Simone Minola nella guida pastorale della parrocchia. L'arch. Rosa, tuttavia, non fece alcun riferimento alla menzionata Sottocommissione⁴⁸ che fu invece chiamata a procedere nel sopralluogo nella Certosa milanese con lo specifico compito di inviare al Ministero dell'Istruzione Pubblica "ulteriori proposte" operative in merito alla salvaguardia del monumento. La Sottocommissione doveva dunque redigere una relazione che servisse alla Commissione Conservatrice dei Monumenti ed Oggetti d'Antichità e Belle Arti per formulare un completo progetto conservativo dell'antico monastero.

La relazione fu sollecitata alla fine del mese di gennaio del 1890 dal Prefetto di Milano⁴⁹, il quale aveva partecipato alla seduta ordinaria della Commissione Conservatrice dei Monumenti svoltasi il 20 gennaio di quello stesso anno. In tale occasione Luca Beltrami si era assunto il formale impegno di farsi centro dei lavori della "Subcommissione" e di affrettarne i relativi lavori di analisi e di indagine. Purtroppo, anche in questo caso, nessuna relazione è stata rintracciata e lo stesso Roberto Cecchi, ex membro delle Soprintendenze milanesi e Sottosegretario di Stato del Ministero per i Beni e le Attività Culturali del governo Monti, ha ammesso che degli atti conservati a Milano presso l'Archivio della Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia "rimangono solamente i carteggi che si riferiscono alle convocazioni della nominata commissione"⁵⁰. È infatti molto probabile che la Sottocommissione non riuscì a realizzare i risultati attesi, deludendo le molte aspettative in essa riposte⁵¹. Il 15 giugno del 1893, infatti, il Parroco don Francesco Rossi notificò in autonomia al Subeconomo Generale la necessità di intervenire per eseguire ulteriori "varie riparazioni" della "massima" urgenza⁵². Tra le necessità tre interventi venivano giudicati prioritari: il rifacimento della copertura del lato destro della chiesa, per evitare che si ripetesse quanto accaduto nelle settimane precedenti quando la pioggia aveva "di già alquanto guastato gli affreschi del celebre Bellotti" realizzati nella Cappella dell'Annunciazione e del Santo Rosario; il "rappezzo di vari metri all'enorme guasto" provocato da una piena della Roggia Molina⁵³ al muro esterno del complesso monumentale che consentiva di accedere al Cortile delle Elemosine⁵⁴; la riparazione dei parafulmini, che da "oltre cinquant'anni" non venivano più aggiustati⁵⁵. Il Prefetto

di Milano sottolineò al Ministro dell'Istruzione Pubblica l'impossibilità che la "poverissima" Fabbriceria della chiesa si facesse carico delle spese occorrenti e dichiarava che fosse d'uopo provvedervi individuando i fondi necessari per l'esecuzione dei lavori⁵⁶. A seguito di queste parole il Ministero dell'Istruzione Pubblica richiese un'ulteriore relazione di dettaglio dei lavori necessari. "L'esito degli studi fatto dalla Sottocommissione, nominata nel 1890 dalla Commissione Conservatrice dei Monumenti"⁵⁷, infatti, non era mai stato inviato al Ministero. Un nuovo studio venne allora approntato dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia, che si recò appositamente nell'ex monastero certosino datando la propria relazione 8 agosto 1893. In essa si riconosceva che la conservazione degli affreschi interni alla chiesa e dell'intero complesso architettonico lasciava "notevolmente assai a desiderare per lo stato di abbandono" in cui la Certosa era tenuta in ragione dell'assoluta mancanza di mezzi finanziari della Fabbriceria parrocchiale e della povertà della popolazione dell'intorno, che in massima parte era composta famiglie di "fittabili" che ricevevano un salario bassissimo, con il quale riuscivano a provvedere solo alle loro prime necessità. Di norma, sottolineava ancora la relazione, dimoravano nel territorio parrocchiale solamente un anno, periodo dopo il quale partivano per altre località in cerca di lavori maggiormente retribuiti e senza aver avuto il tempo per maturare un "amore" sincero verso la chiesa e l'antica Certosa. La rimanente parte della popolazione era costituita da "poveri operai" che si recavano a lavorare nel capoluogo lombardo, ma che per la maggior parte dell'anno erano privi di lavoro⁵⁸ in ragione delle proteste sindacali e degli scioperi di quegli anni.

La relazione dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia terminava ancora una volta le sue considerazioni proponendo di rimandare i lavori di restauro di cui necessitava la chiesa, limitandosi a realizzare esclusivamente quanto richiesto dal parroco nel mese di giugno del 1893. La cifra complessiva stimata per tali opere si aggirava intorno alle 350 lire e i documenti attestano la preoccupazione degli estensori per l'avvicinarsi del periodo delle piogge autunnali, che rischiavano di aggiungere nuovi danni a quelli già accusati da "alcuni dipinti di pregio" esistenti in chiesa. Per questa ragione lo stesso Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti propose che il Ministero dell'Istruzione Pubblica stanziasse 150 lire, lasciando agli altri enti interessati di concorrere per le rimanenti 200 lire⁵⁹.

Il 25 ottobre 1893 il Prefetto di Milano comunicò al Direttore Regionale che il Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti aveva concesso il sussidio economico⁶⁰ e tra la fine del mese di ottobre e la fine del mese successivo furono sistemati i tre parafulmini posti a protezione dell'edificio di culto; venne eseguita la ricorso del tetto della Cappella dell'Annunciazione e del Santo Rosario; fu compiuta una generale verifica dei tetti della chiesa e delle cappelle con "il cambio di alcuni legnami, dove maggiore era sentito il bisogno e dove sarebbe stata imprudenza aspettare un altro momento"; si pulirono i canali di gronda; si eseguirono



Certosa di Milano, lunetta raffigurante "l'incontro tra San Bruno e il conte Ruggero di Calabria" affrescata da Daniele Crespi nella parete settentrionale, in una cartolina della seconda metà degli anni trenta.

dei "rappezzetti di muro" nelle fondamenta al "primo Atrio a sinistra del ponte, danneggiato dalla Roggia"⁶¹. Complessivamente i lavori comportarono una spesa di 430 lire⁶².

Per tutto l'Ottocento rimase dunque disatteso il progetto di realizzare un intervento di restauro unitario al cenobio monastico che comprendesse anche il restauro degli affreschi di Simone Peterzano e Daniele Crespi, che, in questo modo, continuarono a degradarsi. Nel frattempo la costruzione del Cimitero Maggiore accrebbe l'interesse degli enti pubblici nei confronti della Certosa, che sul finire del XIX secolo finanziarono un intervento di sola pulitura della chiesa.

I restauri novecenteschi

All'inizio del nuovo secolo la situazione dello stato di conservazione degli affreschi di Daniele Crespi interni alla chiesa era ancora complessa e numerosi erano i lavori di restauro dei quali necessitava. Il 12 giugno 1901 la Prefettura scrisse al Direttore Generale dell'Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica affinché concedesse un sussidio per poterne eseguire una parte⁶³. La lettera faceva seguito all'istanza presentata alcuni anni prima, venendo formalmente respinta nel settembre 1899 per mancanza di adeguata documentazione allegata⁶⁴. Il nuovo iter è particolarmente significativo perché rivela il disinteresse del

Comune di Musocco e Uniti per la Certosa, che in quel momento viveva con l'amministrazione aperti contrasti politico-sociali. Il diniego a partecipare alle spese occorrenti al restauro dell'antico monastero da parte dell'autorità territoriale, infatti, fu stigmatizzato dal Ministero, che riconobbe l'urgenza di intervenire sul monumento nazionale⁶⁵ e al quale concesse un finanziamento a fondo perduto di 750 lire⁶⁶.

All'inizio del 1907 la Fabbriceria chiese di poter intervenire nuovamente sulla copertura dell'edificio liturgico e sui serramenti, che permettevano all'acqua piovana di penetrare all'interno dell'edificio di culto, "con gran pregiudizio dei pregevoli dipinti del Crespi"⁶⁷. Nel mese di luglio del 1909, invece, si diede avvio allo "spolvero delle pareti e della volta"⁶⁸ interna della chiesa, che fu "eseguito con diligenza e con evidente vantaggio dei dipinti, precedentemente velati da polvere e ragnatele"⁶⁹. Durante questi lavori fu compiuto un sopralluogo anche all'affresco attribuito al Genovesino e dipinto nel secondo decennio del XVII secolo nel refettorio dei monaci certosini e che nel 1901 era stato attribuito a Daniele Crespi. Con preoccupazione fu dunque notato che le suore affittuarie di quella porzione dell'antico monastero avevano "improvvidamente coperto di tele" l'affresco, sul quale avevano "collocato un'immagine moderna" e artisticamente "insignificante" raffigurante la Vergine Maria.

Tra il 1910 e il 1911 don Clemente Contini (parroco della



Certosa di Milano, particolare del piccolo cantiere predisposto dal prof. Ottemi della Rotta per eseguire lo strappo e il restauro della pellicola pittorica della VI lunetta raffigurante l'Incontro tra San Bruno e il conte Ruggero di Calabria.

Certosa dal 1907 al 1949) promosse la pulitura dei rimanenti affreschi interni alla chiesa e intervenne anche sulla facciata dell'edificio di culto. Alcuni anni dopo (1926) avanzò per la prima volta l'idea di risarcire la figura del Beato Pietro Petroni dipinta dal Crespi, parzialmente distrutta per realizzare il pulpito. Egli propose di far dipingere dal pittore Luigi Margari la porta che dava accesso alla "sacra tribuna", in modo tale da dare unitarietà all'immagine del dipinto. Il progetto fu categoricamente osteggiato dalla Soprintendenza, per poi essere attuato intorno al 1937 in occasione del rinnovamento del pulpito ad opera dell'arch. Annoni. Per iniziativa del parroco nel 1930 venne istituito il

Comitato pro Restauri Certosa di Milano, presieduto dal duca Marcello Visconti di Modrone e dal senatore del Regno d'Italia Silvio Crespi⁷⁰, che solo in un secondo momento si occupò di "celebrare il Centenario della Morte di Daniele Crespi, rimettendo in onore il massimo ciclo pittorico" da lui compiuto⁷¹. Il comitato, infatti, era stato fondato con l'esplicito scopo di promuovere il completo restauro dell'antica struttura certosina e per questa ragione erano stati coinvolti Ernesto Negretto, Carlo Calzecchi, Ferdinando Reggiori e il Direttore del Reparto dei Monumenti della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde. Essi studiarono un nuovo progetto



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

di restauro architettonico e pittorico che ammontava a 818.521,80 lire e che si proponeva di intervenire su tutto l'antico complesso monastico superstite⁷².

Per l'occasione la Sovrintendenza fece redigere anche un dettagliato piano di intervento sulle pitture interne alla chiesa, nel quale si definì l'operato di Daniele Crespi come il "il più bello e perfetto ciclo di storie sacre affrescate che possa vantare la pittura italiana del secolo [diciassettesimo]; non secondo né al Domenichino di S. Andrea della Valle, né al Preti di Malta"⁷³.

Ancora una volta fu rilevato come i danni maggiori interessassero la lunetta raffigurante l'incontro tra San

Bruno ed il conte Ruggero di Calabria, nella quale erano evidenti i danni causati da vecchie infiltrazioni d'acqua, che avevano lentamente disgregato l'intonaco e la "sostanza" dell'affresco. In genere in esso si potevano osservare gli effetti deleteri del salnitro o delle vecchie "muffe" formatesi per l'umidità penetrata nelle murature⁷⁴.

I lavori ebbero presto inizio con il consolidamento degli intonaci dipinti, per poi passare all'asportazione delle polveri che avevano "fatto corpo sulle pitture". Furono inoltre liberati "tanto dagli strati delle muffe addensatesi in qualche parte, quanto dalle ossidazioni di colore prodotte dal tempo", a proposito delle quali lo scrivente della relazione



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

rilevava profonde differenziazioni rispetto ai dipinti eseguiti nel Cinquecento da Simone Peterzano. Mentre in questi ultimi le ossidazioni erano abbondanti, nella navata della chiesa esse si limitavano alle sole “parti decorative”.

Per la prima volta, dopo quasi trecento anni, gli affreschi di Daniele Crespi furono oggetto di un intervento di restauro completo che, oltre alle fasi di consolidamento e di pulitura, prevedeva ritocchi pittorici, per i quali venivano tracciate specifiche linee guida. Nella documentazione conservata in Soprintendenza si può infatti leggere: “Non v’è bisogno di insistere, a tale proposito, chè i criteri ai quali deve informarsi l’opera del restauratore debbono essere attentamente vagliati

e seguire una precisa norma di moderazione e limitazione. La critica d’arte non ammette oggi, giustamente, il restauro pittorico integrativo, se non in quei rarissimi casi nei quali esso si limita alle parti ornamentali e decorative. Nel caso specifico dei nostri affreschi, il ritocco potrà quindi ben estendersi ai fregi ornamentali, agli sfondi, alle incorniciature ed altre parti puramente decorative, nel mentre dovrà rifuggire da qualsiasi arbitraria integrazione delle parti figurali. Per fortuna gli ammanchi a codeste zone vitali dell’opera sono assai scarsi; e si verificano come s’è detto, con vera gravità quasi esclusivamente nella prima lunetta di sinistra [raffigurante l’incontro tra San Bruno



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

ed il conte Ruggero di Calabria]. Qui il restauratore potrà intervenire per fondere i colori della scena con un ritocco cauto a tinte neutre nei lacerti mancanti, dove ora, staccatasi la pittura, la calce dell'intonaco riaffiora con note stridenti. Basterà questo intervento parco e discreto per far rinascere le pitture con tanto maggior vivacità e freschezza di colori. Non v'è dubbio che già la sola pulitura, cui s'è accennato prima, porterà un notevolissimo vantaggio all'effetto coloristico dell'insieme⁷⁵.

L'intervento di restauro fu tuttavia caratterizzato da finalità eterogenee, incomprensioni e, talvolta, accese discussioni e dichiarati contrasti. Divergenze che si palesarono già

nella redazione degli elaborati tecnici di progetto e del preventivo generale dei lavori, parzialmente discordanti tra loro. Disattese, in parte, furono molte indicazioni e interventi suggeriti dagli architetti Ferdinando Reggiori e Carlo Calzecchi nella loro relazione-perizia, che quindi non vennero computati nei piani economici e, conseguentemente, non furono realizzati.

Malgrado queste discrepanze i restauri presero avvio già al momento della stesura del progetto generale di restauro dell'antica Certosa, che prevedeva interventi alle opere architettoniche e pittoriche dell'abside e del tiburio⁷⁶. Essi furono iniziati con i fondi stanziati dalla Sovrintendenza,



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

che aveva destinato alla Certosa parte del fondo ricavato dalla vertenza giudiziaria per l'ex palazzo Trivulzio⁷⁷. Lo stesso ispettore incaricato di redigere il progetto per il restauro delle pitture interne alla chiesa asserì che i restauri già intrapresi nel tiburio seguendo le indicazioni generali contenute nella sua relazione avevano dato risultati soddisfacenti. La pulitura degli affreschi aveva ridato ad essi una vivacità di colore insospettata e le velature dei fondi avevano prodotto quella desiderata fusione che consentiva di comprendere *“con tanto maggior godimento la bellezza dell'insieme”*⁷⁸. Accanto al restauro pittorico ebbe avvio anche il restauro degli stucchi, che prevedeva il

consolidamento delle parti pericolanti e il mantenimento parziale delle patine.

Il vasto e completo programma di restauro, che comportava una spesa di quasi 900.000 lire, fu dunque iniziato nei primi mesi del 1930 con interventi sull'apparato architettonico e pittorico dell'abside e del tiburio, rimandando ad un secondo momento le operazioni programmate sugli affreschi seicenteschi di Daniele Crespi⁷⁹. Questi subirono ritardi anche a causa di difficoltà economiche connesse alla raccolta dei fondi che non dava *“i frutti sperati”*⁸⁰ e che costrinsero la Soprintendenza e la parrocchia a sospendere i lavori il 3 maggio 1930⁸¹, meno di tre mesi dall'apertura del cantiere.



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

Il 22 agosto dello stesso anno⁸² il cantiere fu riaperto per eseguire gli interventi previsti alla copertura della navata centrale, al muro posteriore della facciata della chiesa e in altre parti del monastero, tra le quali il cortile d'ingresso al Claustro Parvo e il cortile del campanile. Nel mese di gennaio 1931 essi poterono considerarsi conclusi, consentendo la redazione di un primo consuntivo. Da questo apparve che i lavori sino ad allora eseguiti ammontavano a circa 170.000 lire, delle quali 50.000 lire a carico della Sovrintendenza. Il comitato, che doveva raccogliere 120.000 lire, aveva ottenuto donazioni per circa 60.000 lire⁸³; cifra che comprendeva il finanziamento di 20.000 lire della Cassa di Risparmio delle

Province Lombarde⁸⁴ e l'assegno di 10.000 lire versato dalla Banca d'Italia⁸⁵. Da quel momento iniziarono lunghe trattative e litigi per verificare a chi spettasse il pagamento dei conti non ancora saldati.

La vertenza si chiuse dopo che il *Comitato pro Restauri Certosa di Milano* riuscì ad ottenere un finanziamento di 25.000 lire dalla Banca Commerciale Italiana ed il parroco don Clemente Contini si offrì di pagare 17.000 lire con i suoi beni personali. La rimanente somma di 18.000 lire fu sostenuta dalla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde che, a seguito delle pratiche per la liquidazione economica degli

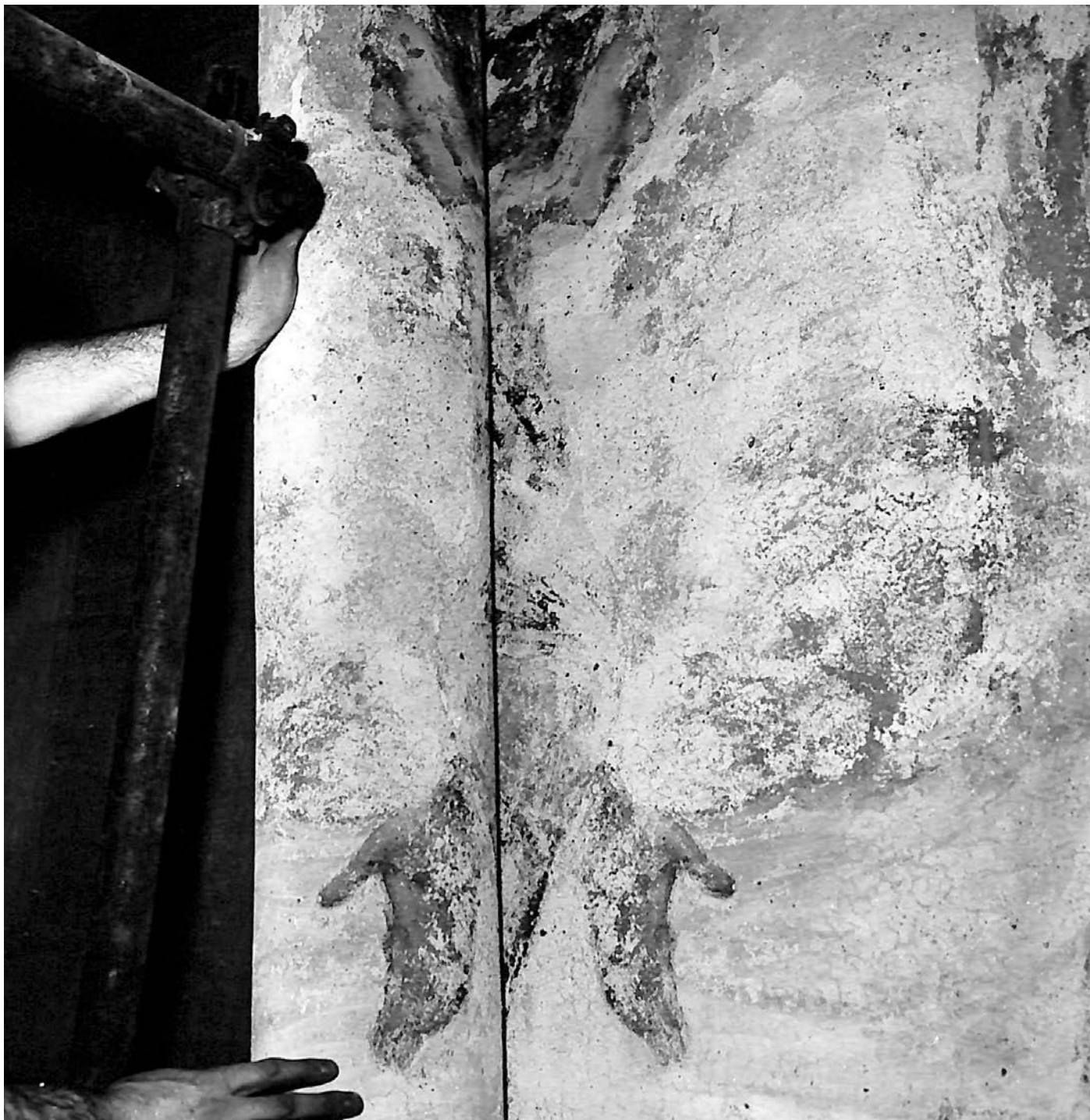


Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

interventi conclusi, riuscì ad abbassarla a 13.000 lire⁸⁶. Le questioni economiche non furono le sole ragioni di attrito tra il comitato 'parrocchiale' e la Sovrintendenza. Oltre al rapporto di disistima che si era instaurato tra Ernesto Negretto ed il parroco, motivo di tensione era la filosofia del restauro. Per questa ragione già nell'aprile del 1930 il Sovrintendente di Milano, nell'inviare il progetto di restauro alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione, domandava un suo pronunciamento particolare "sul metodo di restauro proposto, affinché fosse eliminata ogni eventuale discussione da parte delle persone chiamate a far parte del Comitato

pro Restauri della Certosa di Milano e che potevano essere fautrici di metodi di eccessivo ripristino"⁸⁷. La risposta a questa lettera fu inviata da Roma dieci giorni dopo, ma nessuna menzione veniva fatta delle metodologie di restauro proposte⁸⁸. Una nuova richiesta venne dunque spedita al Ministero il 13 maggio, poiché la Sovrintendenza constatò nel comitato atteggiamenti ed "idee non abbastanza esatte e precise sui criteri" da adottare tecnicamente ed operativamente⁸⁹.

Dalla "Situazione dei conti al 15 gennaio 1931"⁹⁰ si può desumere anche l'elenco delle ditte e delle personalità che operarono nel cantiere tra il 1930 ed il 1931. Tra queste



Certosa di Milano, particolare della VI lunetta dipinta da Daniele Crespi durante la fase di strappo dell'affresco eseguito dal prof. Ottemi della Rotta.

si annoverano: Francesco Ghezzi (capomastro), Mauro Pelliccioli (restauratore degli affreschi, delle tele, del pulpito e della doratura delle cornici), Ambrogio Reina (falegname), Enrico Davoli (decoratore, verniciatore e imbiancatore), Ninio Zucchi (elettricista), Enrico Sommaruga (fabbro ferraio), Garibaldi Comoletti (lattoniere), Serravalli e Bodra (vetrai), Pietro Malnati (marmista), Umberto Ninzati (mosaicista), Davide Ferraresi ("fornaciaio") e Cesare Pollumi (tapezziere). Oltre ad essi operarono la Ditta Luigi Silvestri e la ditta Pedretti e Figli, che realizzò anche le "riparazioni a tutti gli stucchi deteriorati"⁹¹.

Il grande obiettivo di restaurare completamente la Certosa

fu dunque momentaneamente accantonato in ragione della mancanza di fondi, interrompendo nuovamente i lavori il 10 gennaio 1931⁹². Il 22 ottobre dell'anno successivo, parte del Comitato prese accordi per effettuare un'ulteriore raccolta di fondi e per indire una giornata di propaganda a favore dei restauri della Certosa⁹³. Nuovi finanziamenti, infatti, vennero raccolti all'inizio del 1933 e altre 10.000 lire vennero stanziare dalla Cassa di Risparmio della Provincia Lombarda⁹⁴. Essi servirono a coprire parzialmente il debito accumulato dalla Fabbriceria nel 1932, quando la parrocchia fu costretta ad eseguire alcuni lavori "aventi carattere d'urgenza"⁹⁵, ai quali si aggiunsero ulteriori interventi eseguiti



Certosa di Milano, particolare delle operazioni di stesura del mastice EVO-STIK per far aderire la tela dell'affresco strappato sul telaio in tamburato di laminato in poliestere, irrigidito dal telaio metallico costruito dai fratelli Colli, progettato dal prof. Ottemi della Rotta.

tra 1932 e 1935. Segnati da alterne vicissitudine tecniche ed economiche i restauri furono ultimati solo nel 1938 e vennero ufficialmente celebrati con una manifestazione alla quale parteciparono il cardinal Schuster e sua altezza reale il conte di Torino.

Lo scoppio della Seconda Guerra Mondiale fu nuova occasione di preoccupazione per le sorti della chiesa e dei suoi affreschi, anche in relazione alla vicinanza con lo scalo ferroviario Certosa e l'Autostrada dei Laghi.

La prima incursione che interessò pesantemente il territorio parrocchiale avvenne il 14 febbraio 1943⁹⁶. Essa provocò numerosi danni alla chiesa sussidiaria di San Giuseppe e la

morte di alcuni parrochiani e collaboratori di don Clemente Contini, che rimase particolarmente segnato dall'accaduto. In quest'occasione l'antico cenobio monastico non venne colpito ma i danni subiti dalle altre proprietà parrocchiali preoccuparono notevolmente la Fabbricceria della Certosa e gli abitanti del circondario della chiesa. Le paure di don Contini erano amplificate dal fatto che in alcuni locali dell'antica struttura monastica erano stati realizzati un ospedale e un ricovero per sfollati e feriti, ai quali, sul finire della guerra, si aggiunse anche una sala operatoria clandestina per curare i partigiani.

La notte del 16 agosto 1943 duecento aerei inglesi



Certosa di Milano, particolare delle operazioni di stesura del mastice EVO-STIK per far aderire la tela dell'affresco strappato sul telaio in tamburato di laminato in poliestere, irrigidito dal telaio metallico costruito dai fratelli Colli, progettato dal prof. Ottemi della Rotta.

sganciarono su Milano seicento tonnellate di bombe e la Certosa fu colpita da uno spezzone incendiario che sfondò la volta della chiesa affrescata da Daniele Crespi, esplodendo al contatto con il pavimento e danneggiando solo alcune panche. Il foro della volta, invece, deturpò parzialmente la parte decorativa ed ornamentale, lasciando pressoché illeso l'affresco raffigurante l'Ascensione. Andarono invece distrutte le vetrate posizionate un decennio prima e furono danneggiati i serramenti che, con il passare del tempo, non protessero adeguatamente gli affreschi dalle acque meteoriche e dalle intemperie. Alcuni interventi furono eseguiti già nel 1943 con lo scopo di "evitare ulteriori danni"⁹⁷,

provvedendo "alle più urgenti riparazioni quali: la ricorso del tetto e la chiusura delle finestre mediante legno compensato e vetri provvisori". Purtroppo la chiesa fu nuovamente danneggiata il 10 ed il 20 gennaio 1945, quando caddero in frantumi tutte le vetrate della chiesa, e furono sinistrate le finestre della sacrestia e le porte laterali della chiesa. Dopo i primi interventi emergenziali, nuovi lavori di riparazione dei danni causati dai bombardamenti furono eseguiti dall'amministrazione pubblica al termine della guerra, mentre al restauro degli affreschi e delle decorazioni provvide direttamente la parrocchia con don Clemente Contini, che intese affidare i lavori al Signor Albertazzi, che



Certosa di Milano, particolare del telaio progettato dal prof. Ottemi della Rotta, in collaborazione con i fratelli Colli, a sostegno del dipinto della VI lunetta affrescata da Daniele Crespi strappata dalla parete nel 1968.

aveva “restaurato tutta la chiesa”⁹⁸ nel 1932. Purtroppo la documentazione esistente relativa a questi lavori è scarsa e lacunosa e non consente di chiarire gli aspetti tecnici relativi al restauro pittorico e alla vastità dell’intervento eseguito. Il degrado legato allo scorrere del tempo lentamente prese il sopravvento, tanto che il 18 giugno 1955 Pier Giuseppe Agostoni lanciò un piccolo grido d’allarme. Sulle pagine de “L’Italia”, apparve un suo articolo intitolato “Un gioiello d’arte: La Certosa di Garegnano”, in cui l’autore scriveva: “Né l’amante del bello può rimanere indifferente d’innanzi a tanta profusione artistica disposta con somma maestria in ogni angolo del tempio. Peccato che su alcune pitture la mano

devastatrice del tempo e delle intemperie si sia fatta sentire, scrostando affreschi e rendendo pressoché inintelligibili alcuni di essi”⁹⁹. Il rinnovarsi dei parroci di quegli anni e l’arrivo nel 1960 dei frati cappuccini costituì un momento di transizione in cui i necessari lavori di adeguamento delle strutture parrocchiali ebbero la precedenza. Nella prima metà degli anni sessanta¹⁰⁰, tuttavia, i frati diedero avvio a significativi interventi di restauro agli affreschi interni alla chiesa, affidandoli al prof. Ottemi della Rotta, in quel periodo noto al grande pubblico per aver concluso da pochi anni l’intervento di restauro sulla decorazione della Sala delle Asse dipinta da Leonardo da Vinci nel Castello Sforzesco di



Certosa di Milano, particolare del telaio metallico dell'affresco della VI lunetta dopo lo strappo e il restauro della pellicola pittorica eseguiti dal prof. Ottemi della Rotta. L'opera di Daniele Crespi è pronta per essere ricollocata nella parete settentrionale della chiesa.

Milano. Questi si occupò, in primo luogo, di restaurare le decorazioni pittoriche della cappella dell'Annunciazione e del Santo Rosario e della Sala Capitolare. Successivamente i Frati Cappuccini diedero avvio anche ad un complesso intervento edilizio che, nel decennio successivo, portò al recupero dei differenti ambienti parrocchiali e alla realizzazione del nuovo oratorio.

Tra il finire del 1968 e l'inizio dell'anno successivo i frati promossero anche il restauro delle parti decorative della navata e del presbiterio, affidando nuovamente l'esecuzione dei lavori al prof. della Rotta, che dunque compì in Certosa una serie di restauri sino ad oggi pressoché ignorati

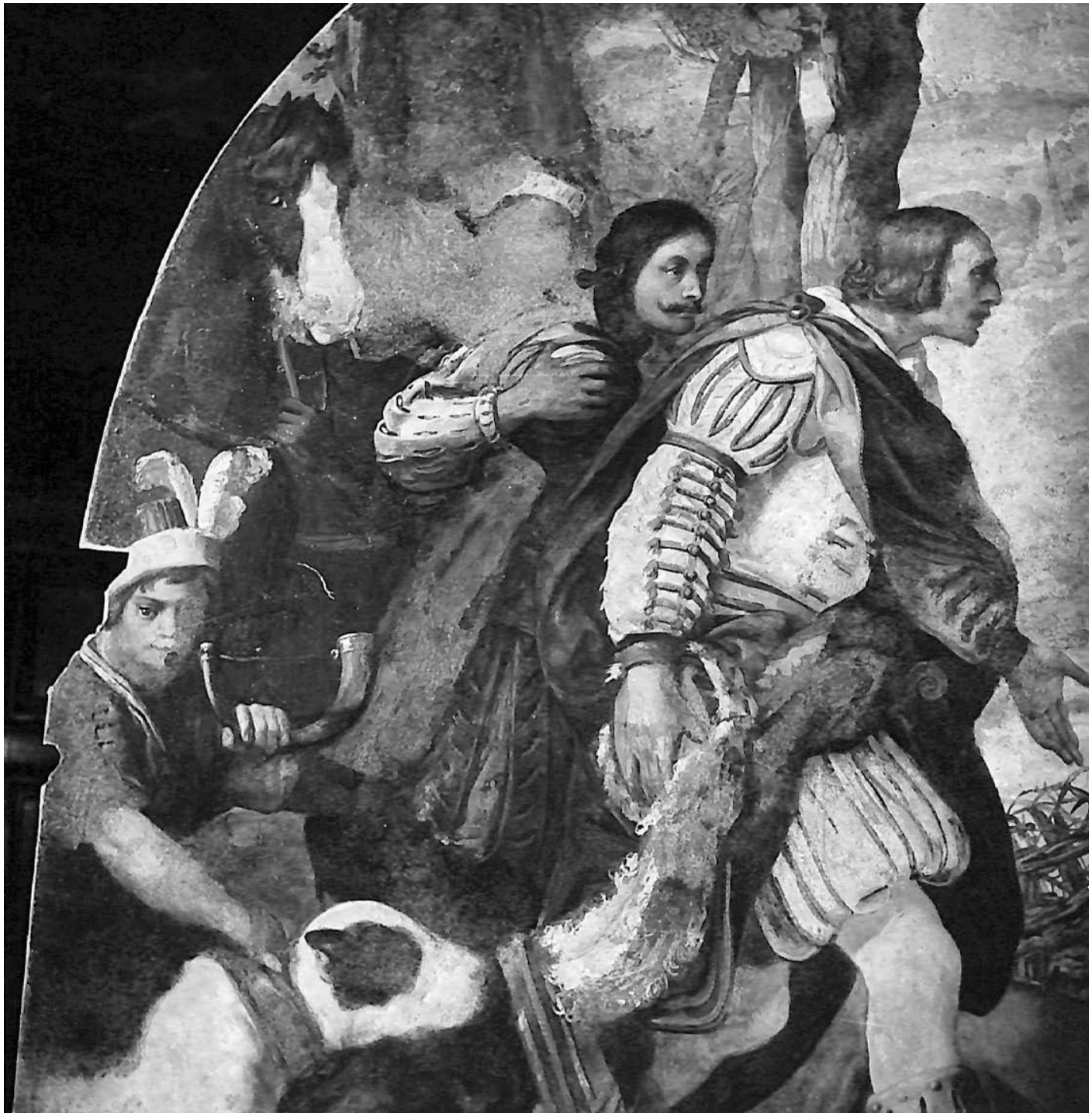
dalla critica e che trovano significative testimonianze iconografiche nelle fotografie conservate negli Archivi ISAL¹⁰¹. Al 1968 risalgono anche alcuni interventi di restauro da lui compiuti su una parte delle lunette dipinte da Daniele Crespi e, in particolar modo, sulla lunetta raffigurante il più volte menzionato incontro tra San Bruno e il Conte Ruggero I d'Altavilla, sulla quale venne operato lo strappo della pellicola pittorica e il suo ricollocamento in sede¹⁰². Egli lavorò trasportando l'affresco su tela, successivamente incollata con mastice EVO-STIK su un tamburato di laminato in poliestere dotato di telaio metallico realizzato con la consulenza dei fratelli Beniamino, Mario,



Certosa di Milano, particolare dell'affresco della VI lunetta dopo lo strappo e il restauro della pellicola pittorica eseguiti dal prof. Ottemi della Rotta. L'opera di Daniele Crespi, ancora ai piedi della parete, è pronta per essere ricollocata al suo posto originario.

Tarcisio e Candido Colli. Nel medesimo anno il maestro restauratore intervenne anche sull'affresco raffigurante Santa Caterina da Siena nell'atto di rifiutare da Gesù Cristo la corona gemmata per accettare quella di spine, rinvenuto negli anni precedenti in sacrestia rimuovendo una grande tela che ne occludeva completamente la vista. Ottemi della Rotta lavorò in Certosa riprendendo le riquadrature architettonico-ornamentali presenti nella navata della chiesa, sotto il ciclo dipinto da Daniele Crespi, ridando alla chiesa quel senso di unitarietà cromatica che ancora oggi la caratterizza¹⁰³. A ricordare al grande pubblico parte dei lavori eseguiti dal maestro restauratore e l'ingente necessità

di denaro di cui abbisognava ancora la Certosa per poter provvedere a necessari lavori ci pensò il cavalier Raimondo Aresi, che sulle pagine de *L'informatore moderno* pubblicò un accurato articolo intitolato *SOS urgente per la Certosa di MILANO. Un insigne monumento che non deve andare in rovina*, nel quale descriveva i restauri già eseguiti e lodava l'impegno profuso dai frati minori cappuccini insediatisi in parrocchia solo nel 1960. "È mai possibile - concludeva amareggiato Raimondo Aresi il suo articolo - che Milano lasci decadere un monumento di tanta importanza storica e artistica e non trovi un mecenate, o un gruppo di persone disposte a sovvenzionare le opere urgenti di restauro e di



Certosa di Milano, particolare dell'affresco della VI lunetta dopo lo strappo e il restauro della pellicola pittorica eseguiti dal prof. Ottemi della Rotta. L'opera di Daniele Crespi, ancora ai piedi della parete, è pronta per essere ricollocata al suo posto originario.

recupero¹⁰⁴. Nel suo articolo-appello, inoltre, l'autore sottolineava la necessità di intervenire restaurando gli affreschi della Sala Capitolare che lo stesso Ottemi della Rotta aveva definito "sicuramente recuperabili", malgrado fossero coperti dallo scialbo della calce. In quegli anni i frati avevano infatti avviato un processo di recupero completo dell'antica struttura monastica, aprendosi alle esigenze imposte da una nuova pastorale e realizzando un moderno centro oratoriale prospiciente l'antico cenobio. I lavori di restauro presso la Certosa costituirono l'occasione anche per consolidare il proficuo rapporto esistente tra il maestro restauratore, allievo di Mauro Pelliccioli, e i frati

cappuccini, che a lui si rivolsero per restaurare gli affreschi del Santuario dell'Annunciata a Piacogno, posto in Valle Camonica sull'Altipiano di Borno e Ossimo¹⁰⁵.

Gli ultimi interventi di restauro

In occasione del grande Giubileo del 2000, la Certosa di Milano è stata oggetto di uno dei maggiori interventi di restauro realizzati fuori dal Lazio. Grazie al febbrile lavoro della comunità dei frati cappuccini, della Commissione Artistica ed economica parrocchiale e all'intraprendenza di alcuni dei suoi aderenti, l'antica struttura architettonica è potuta tornare al suo originario splendore. Numerosi sono



Certosa di Milano, particolare dell'affresco di Santa Caterina da Siena rinvenuto negli anni sessanta in sacrestia rimuovendo una grande tela che ne occludeva completamente la vista. La fotografia fu fatta realizzare dal prof. Ottemi della Rotta prima del suo intervento di restauro.

stati i restauri che si sono susseguiti nei secoli, ma questo costituisce il più completo intervento multidisciplinare mai effettuato sull'antica struttura certosina.

Il compito di redigere il progetto di restauro fu affidato da padre Ferruccio Consonni (parroco della Certosa dal 1997 al 2000) a un gruppo di progettazione composto dall'arch. Domenico Tripodi (responsabile del progetto) e dall'arch. Paolo Terribili, che, per redigere il piano complessivo d'intervento, si sono avvalsi della collaborazione di un copioso *pool* di professionisti, composto: dalla prof. Maria Antonietta Crippa, Consulente generale storico-artistico; dall'arch. Carlo Capponi, Consulente per i restauri; dall'arch.

Ildefonso Sgarella, Coordinatore generale; dall'ing. Giorgio Maria Vismara, Consulente per le strutture; dall'ing. Diego Meroni, Consulente per gli appalti; dal prof. Ferdinando Zanzottera, Consulente per le indagini storico-critiche. Per la prima volta nel monastero milanese ha collaborato anche la Sezione Geofisica del Dipartimento di Scienze della Terra dell'Università di Milano, che ha introdotto metodologie sonar innovative per un complesso monastico trecentesco. Queste hanno aiutato ad individuare la porta segreta occultata dagli stalli lignei (porta ora non più esistente) impiegata dai monaci conversi per entrare nel coro a loro riservato. L'ingresso era situato sotto l'affresco della prima



Certosa di Milano, la navata della chiesa a conclusione dei lavori di restauro eseguiti in occasione del Giubileo del 2000.

lunetta del ciclo dipinto da Daniele Crespi raffigurante la morte e il risveglio di Raimondo Diocrés. Queste analisi miravano a comprendere in maniera non distruttiva lo stato di conservazione degli strati superficiali del terreno di fondazione, ad individuare eventuali cavità e corpi estranei sotto le quote di calpestio e a correlare i dati dei cedimenti del terreno e delle fondazioni con il quadro fessurativo presente sugli affreschi interni alla chiesa¹⁰⁶. Le analisi condotte dal prof. Tabacco e dal dott. El- Behairy hanno permesso di individuare significativi elementi di discontinuità superficiali delle strutture interne all'edificio di culto, elaborando anche una pianta della chiesa con evidenziate le porzioni di omogeneità

ed irregolarità causate da discontinuità dell'immediato sottosuolo, determinate dalla presenza di eterogenei materiali, da fratturazioni o da movimenti differenziati degli elementi che compongono le platee di fondazione e degli strati sottostanti le pavimentazioni, con evidenti interazioni con le murature affrescate e la rete di micro e macro fessurazioni dell'apparato pittorico. Nella chiesa queste analisi hanno fornito interessanti dati che hanno permesso di comprendere meglio i movimenti delle cappelle adiacenti l'ingresso, della controfacciata dell'edificio liturgico e della prima porzione della volta a botte, queste ultime due interamente affrescate da Daniele Crespi. Oltre alla collaborazione dell'università milanese si è avuta



Certosa di Milano, l'intradosso della volta della chiesa ripresa dall'ultimo livello dei ponteggi montati per eseguire i restauri giubilari del 2000.

anche la consulenza del professor Giovanni Liotta, ordinario di Entomologia dell'Università di Palermo, che si è occupato delle strutture lignee del XVI e XVIII secolo. Parallelamente si sono eseguite attente analisi termografiche affidate agli architetti Lorenzo Rossi e Donatella Ferrieri, i quali hanno indagato in maniera non distruttiva la volta, le pareti affrescate della navata e molte parti dell'antico monastero. Per otto-nove mesi la Certosa è stata trasformata in un unico cantiere con maestranze specifiche che si sono scambiate conoscenze diagnostiche e hanno collaborato in sinergia per poter riuscire a terminare i lavori entro i termini previsti¹⁰⁷. La parte più significativa e più onerosa ha riguardato il restauro degli affreschi e del ciclo degli stucchi in oro zecchino, che nel tempo avevano subito alcuni dissesti statici. Il susseguirsi di interventi di pulitura e restauro sulle pitture seicentesche di Daniele Crespi avevano condotto ad un parziale appiattimento delle tonalità e delle cromie della pellicola pittorica, in parte determinando l'offuscamento delle campiture causato dalla presenza di protettivi che avevano subito un processo di viraggio cromatico. L'intervento di restauro eseguito, dunque, si è condotto in assoluta adesione ai dettami sanciti dalla prassi professionale e dalle prescrizioni dell'Istituto Centrale del Restauro. Dopo un preventivo consolidamento delle superfici pittoriche, quindi, si è provveduto ad eseguire la rimozione di tutti gli elementi inquinanti depositatisi sugli affreschi. Localizzati consolidamenti di superfici non solidali al

retrostante supporto hanno preceduto il risarcimento e la reintegrazione delle lacune, secondo le precise e puntuali indicazioni fornite in cantiere dalla stessa Soprintendenza, attenta anche a mantenere un'unità di lettura della pittura del maestro di Busto Arsizio.

Grazie a questi restauri gli affreschi di Daniele Crespi sono tornati a splendere mostrando le cromie originarie, in attesa che sempre più approfonditi e accurati studi possano valorizzarli rendendo giustizia al grande maestro di Busto Arsizio e ai suoi committenti.

NOTE

¹ Cfr. F. Zanzottera, *La Certosa di Milano (Garegnano): da luogo ameno descritto dal Petrarca a territorio ottocentesco dall'aria "notoriamente malsana"*, in: Francesca Capano, Maria Ines Pascariello, Massimo Vison (a cura di), *La Città Altra / The Other City. Storia e immagine della diversità urbana: luoghi e paesaggi dei privilegi e del benessere, dell'isolamento, del disagio, della multiculturalità*, CIRICE - Centro Interdipartimentale di Ricerca sull'Iconografia della Città Europea, Collana Storia e iconografia dell'architettura, delle città e dei siti europei, Napoli, 2018, pp. 195-204.

² Per un approfondimento di questo tema si rimanda alla copiosa letteratura scientifica esistente, della quale qui si segnala: D. Martin, *The Honeymoon was Over: Carthusian between Aristocracy and Bourgeoisie*, in: *Die Kartäuser und ihre Welt: Kontakte und gegenseitige Einflüsse*, Institut für Anglistik und Amerikanistik, Universität Salzburg, 1993, vol. I, pp. 66-99; F. A. Dal Pino, *Eremitismo libero e organizzato nel secolo della grande crisi*, in:

G. Picasso, M. Tagliabue (a cura di), *Il monachesimo italiano nel secolo della grande crisi*, Badia di Santa Maria del Monte, Cesena, 2004, pp. 377-431; F. A. Dal Pino, *Il secolo delle certose italiane*, in "Annali di storia pavese", 1997, pp. 39-45; A. Rigon, *Decadenza e tensioni di rinnovamento nei monasteri veneti sino al primo Quattrocento*, in: A. Castagnetti, G. M. Varanini, *Il Veneto nel Medioevo. Le signorie trecentesche*, Banca Popolare di Verona - Arnoldo Mondadori, Verona, 1995, pp. 357-378. Sul medesimo tema si vedano anche i contributi presenti nel volume: Rinaldo Comba, Grado G. Merlo (a cura di), *Certosini e cistercensi in Italia: secoli XII-XV*, Società per gli studi storici, archeologici ed artistici della provincia di Cuneo, Cuneo, 2000.

³ Per il tema delle proprietà monastiche della Certosa di Milano si rimanda a: A. Manzoni, *Donazioni e possedimento certosini, Romentino Novarese*, in: AA.VV., *Certosa in nuova luce. Quattro percorsi inediti di arte, storia e architettura sulla Certosa di Garegnano*, 1994, Cooperativa G. Donati, Milano, pp. 13-24; F. Zanzottera, *Proprietà e uso dei suoli nella cultura monastica e nella storia della Certosa di Milano (Garegnano)*, in: Santino Langè, Paolo Bossi (a cura di), *Itinerari storico-artistici per le fondazioni benedettine dopo la riforma cluniacense*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli, 2007, pp.215-238; F. Zanzottera, *La Certosa di Milano (Garegnano): da luogo... op. cit.*

⁴ Archivio di Stato di Milano (da ora ASM), Fondo di Religione, Parte antica, Cart. 2466. Si veda per questo anche: A. Palestra, *La Certosa di Garegnano*, in "Archivio Ambrosiano, vol. XXIX, 1976, pp. 86-87; A. Palestra, R. Bossaglia, *Milano - Certosa di Garegnano*, in: Studi e ricerche del territorio della provincia di Milano (monografia di "Arte Lombarda", Milano, 1967, pp. 137; F. Zanzottera, *La certosa di Milano. Storia e architettura di un "rifugio amenissimo e saluberrimo"*, in: Carlo Capponi (a cura di), *La Certosa di Garegnano in Milano*, Credito Artigiano-Silvana Editoriale, Milano, 2003, pp. 35-79.

⁵ D. Pescarmona, *Bartolomeo De Benzi alla Certosa di Garegnano*, in "Arte Lombarda", n. 96 - 97, 1991, pp. 150-151.

⁶ C. BARONI, *Documenti per la storia dell'architettura a Milano nel Rinascimento e nel Barocco*, G. C. Sansoni, Firenze, 1940, vol. I, p. 5.

⁷ M. L. Gatti Perer, *Ipotesi di sviluppo dell'immagine della Certosa di Milano con particolare riferimento alla sua facciata*, in: AA.VV., *La qualità della pietra*, Il Portico, Milano, 1983, pp. 167-199.

⁸ Archivio di Stato di Milano, Archivio Notarile, Filza 171317

⁹ C. Contini, *La Certosa di Milano*, Stabilimento Arti grafiche Bertarelli, Milano, 1930, p. 44.

¹⁰ Ai "capi" XV e XXII della *Storia di San Brunone* scritta da Ercole Maria Zanotti nella prima del XVIII secolo tali episodi sono così narrati attestandone il loro consolidamento agiografico: "Per quanto Brunone si fosse nascosto agli occhi del Mondo, acciocchè niuno più a lui pensasse, e di lui sapesse, nientemeno il Signore, che racchiude nelle sue mani la luce, finchè venga il tempo di lasciarla uscire a pubblico giovamento, e che sa trar la lumiera dei Santi dalle lor tenebre, volle infine manifestando agli Uomini la sua virtù, comunicargli quella gloria, ch'egli all'umile di spirito tien riserbata. Giusto ben era, che questa fiaccola ne venisse tolta di sotto al moggio, o se doveva ancor rimanervi, che questo moggio non avesse manco di giro, che il Mondo tutto. Giunse il suo nome, il suo merito a diffondersi non solo tra i vicini Popoli, che ascendevano alla Certosa, come le Tribù d'Israele al Monte alto di Sion, ma eziandio tra i più lontani, sicchè Urbano Secondo, che stato era già suo Discepolo, lo volle avere, appo sé per consigliere nei grandi affari, che allor trattavansi, e nelle turbolenze, che affliggevano allor la Chiesa. E o qual bisogno aveva egli di sì grand'Uomo! Un Enrico Terzo Imperadore venuto era in tanta malvagità, che ponendo il tutto a ferro, e a fuoco occupava la Italia, e cacciato da Roma il legittimo Pontefice, e riconosciuto in Pastore universale del Cristianesimo un mostro d'iniquità, facevasi lecito lo stender la mano ai pani di proposizione, il vendere le dignità ecclesiastiche, e il bandire dai Sacerdoti, e dai Chericci la continenza, sicchè l'abbominazione ingombrando le porte del Santuario, e dispersi essendo i Profeti, non più obbediva il gregge di Gesù Cristo al suo Pastore, ma caduto era pur troppo in mano di un Mercenario.

La stessa Roma, che avrebbe dovuto essere quella Città posta sul Monte,

che all'altre dà norma, e legge, la stessa Roma, seguendo un reprobato senso, veniva infetta dai suoi medesimi abitatori. Oltreccìò i Saracini, come un torrente impetuoso, che isvolge seco argini, e sponde, manomettevano a rabbia, e a furore i campi cristiani, e sul collo di molti Popoli, dopo aver rotto il soave giogo dell'Evangelio, imponevano il violento, e sacrilego dell'Alcorano. Insomma il Mondo per le nostre inique operazioni si era tutto una piaga sotto il flagello atroce di Dio. Trovandosi dunque attorniato da tante afflizioni, e calamità quel Pontefice, degno invero di regnare a tempi migliori, e giudicando che gli abbisognasse un ottimo Consigliere, tosto fermò il pensiero sopra Brunone già suo Maestro, e certamente niun altro e più retto, e più saggio potevasi trovar di lui, e certamente Iddio, che nel tempo del suo sdegno si ricorda delle sue infinite misericordie, avevalo riserbato, acciocchè fosse ai Popoli di speranza nel turbine, di ombra, e di refrigerio in quelli, che già un Profeta chiamò giorni caniculari della celeste eterna vendetta. Stando le cose in tale disposizione, l'anno 1090 il Pontefice Urbano mandogli un ordine espresso in Breve apostolico di tosto abbandonare l'Eremo, e di portarsi a suoi piedi. Il Baronio afferma, ch'ei lo chiamasse l'anno 1092, ma questo errore in lui proviene dall'aver egli posta la fondazione della Certosa l'anno 1086, e non già, come in fatti ella fu, nel 1084, e volendo egli salvare ciò, che non ammette alcun dubbio, cioè che Brunone dimorasse, quasi sei anni nell'Eremo di Granoble, si è trovato in necessità di affermare, ch'ei fosse chiamato nel 1092; ma di questo a parte ne parleremo. Antonio Pagi, Natale di Alessandro, e l'Abate Fleury, il primo nella sua critica sopra il Baronio, e gli altri due nella storia loro ecclesiastica, dicono, che Brunone per sei anni governasse il Monistero della Certosa, e che l'anno 1090 veniss'egli chiamato dal Pontefice Urbano. Riferisce però Francesco Pagi nel suo Breviario cronologico, che il santo Patriarca non ancora compiuti aveva i sei anni di permanenza nell'Eremo, e in questa opinione ritrovansi e Guiberto Abate di Nogent, e il famoso Lorenzo Surio, Pietro Sutore ci avvisa inoltre, che alcuni pensano esser venuto Brunone appresso di Urbano nel tempo medesimo, che questi eletto funne in Pontefice, il che apparisce o quanto falso giusta la vera numerazione degli anni allor correnti. Essendo l'Ordine Cartusiano, come essi ancor lo concedono, fondato nel 1084 circa il fine del Pontificato di Gregorio Settimo, che morì in Salerno l'anno 1085 ai 24 di Maggio, ed essendo corso tra Gregorio, ed Urbano un piccolo intervallo, poichè vi fu di mezzo Vittore Terzo, il quale dopo aver regnato un anno, tre mesi, e giorni ventitrè morì nel 1087 ai 16 di Settembre, non può mai essere che Brunone, il quale, secondo ancora il lor parere, sen dimorò sei anni nella Certosa, fosse chiamato da Urbano subito dopo la sua creazione, la qual successe nel 1088 ai 12 di Marzo. Si vuole ora perciò dire, ch'egli venisse appresso il Pontefice nel 1090, e allora che più gli affari della Sede apostolica lo richiedevano.

Goduta ch'ebbe dunque Brunone circa sei anni la dolce quiete della sua carissima Solitudine, in cui trovava le sue delizie, videsi giugnere all'improvviso quest'ordine pontificio. Non si può esprimere l'abbondanza delle lagrime, ch'egli versò al dover cambiare l'ufficio di Maddalena con quel di Marta. Sulle prime pensò, che il Signore in gastigo di alcun peccato il volesse ormai bandire dalla sua faccia, rigettandolo qual Servo inutile, ed infedele nelle tenebre esteriori del Secolo. Grandissimo ancora si fu il rammarico, cui sentirono i suoi Monaci, dopo che lette ad esso loro le apostoliche lettere intesero dover quanto prima esser privi del loro Padre. Riputando che senza lui non potrebbero mantenere l'intrapreso rigor di vivere, tutti ad una voce si protestarono fermi, e risoluti di venirlo nel viaggio accompagnando. Voi siete, dissero, il nostro Padre, e la nostra consolazione. Partito che voi ne siate, diverremo noi pecore non più aventi un Pastore, che le dirigga. Siccome la obbedienza vi tragge al Pontefice, così a voi dietro ci tragga la carità, che abbiamo fino ad ora nel vostro affetto sperimentata. In quello ch'essi così dicevamo, sopravvenner loro in tanta copia le lagrime, che quantunque altre parole intendessero di profferire, più avanti andar non poterono. Dopo che i pianti loro rimasi alquanto si furono, Brunone adoprossi molto di persuaderli a rimaner costanti nell'Eremo, e promise di ritornare il più presto, che avria potuto. Nulla valse a far loro mutar consiglio, e non fuvi alcuna cosa, che li potesse da ciò rimuovere; perciò tutti si misero in pronto a partirsene con esso lui. Venne su questo affare il santo Padre a ragionamento, col Vescovo di Granoble,

e pensò di aver ritrovato in esso lui chi gli potesse amichevolmente sumministrare alcuna ragionevole scusa, che piegasse l'animo di Urbano a volerlo lasciar nell'Eremo, ma Ugo ne pregandolo a compiacer bentosto il Pontefice, rapresentogli lo stato infelice allor della Chiesa, e il bisogno di chi pronto accorresse con i rimedi a sanare le sue ferite. Ricordò ad esso lui, che ancor gli antichi Profeti lasciato avevano la Solitudine, e se n'erano tornati a predicare nelle Città, e in faccia degli Empi la penitenza; che ancora i più rigidi Anacoreti, abbandonato il silenzio degli Eremiti, si erano intromessi a parlar nelle Corti, quando la iniquità degli Eretici si affaticava di prevalere contro la vera Chiesa. Giusto essere, ch'egli recase, ajuto, e soccorso al Vicario di Gesù Cristo in un tempo, che profanati venivano i luoghi santi dai Saracini; che violata trovavasi la ecclesiastica Gerarchia da un'Antipapa, e che per tutto era sparso il veleno di Berengario. Aggiunse che preso animo si abbandonasse alla volontà del Signore, il quale, operando con esso lui, lo avrebbe glorificato nel cospetto dei Re, e che dopo aver per suo mezzo risanati i contriti di cuore, dopo aver condotto i Principi, e i Popoli a penitenza, gli avrebbe data quella corona di giustizia, ch'egli promette agli Eletti, che consumano il loro corso, e combattono a difesa, e a gloria del suo gran nome. Racconsolossi a tai parole il santo Patriarca, e piegandosi al voler celeste, come nave, che si abbandoni a quel buon vento, che la investisce, pose tosto il suo cuore a dirittura con quel di Dio. Non gli rimase altro affanno, che il vedere i suoi Monaci e fermi, e risoluti di lasciare quell'Eremo, e di partirsene con esso lui. Per quanto ei facesse non si acchetarono in alcun modo.

Bisognò che Brunone tutti accettasse in sua compagnia; ma prima di porsi al viaggio rinunziò egli con atto pubblico il sito dell'Eremo a Seguino Abate, che n'era stato il principal Donatore, e rinunziollo con patto di riaverlo in caso, che i suoi Monaci tornati fossero ad abitarvi, com'egli sperava dover frappoco accadere. Consegnate poscia in mano di Ugone tutte le cose, delle quali egli stesso avevalo provveduto, e presa infine la benedizione, dal santo Vescovo, se ne partì, e discese da quelle rupi inaccessibili, su cui, come Aquila, fermato aveva per alcun tempo il suo nido, e colà quieto, e sicuro se n'era vissuto in faccia del Sole eterno.

Egli è d'uopo il qui accennare, che alcuni Storici, e tra questi il Lippomani, il Guercio, il Desideri, il Fleury, ed altri, raccontano, che volendo partire i Monaci con Brunone, da lui ne fossero persuasi a mutar consiglio, e che perciò in Certosa sen rimanessero, ma che poscia da lì a breve tempo, senza che prima ne avvisassero il santo Padre, si mettessero in viaggio, e venissero a ritrovarlo. Non ho voluto attenermi a questa opinione, ma bensì all'altra vieppiù sicura, e che viene approvata dal Padre Helvot nella sua storia degli Ordini monastici, e con ragione, perchè il parer contrario si oppone al fatto. Se rimasti fossero i Monaci nell'Eremo, qual motivo aver poteva Brunone di rinunziare un tal luogo in mano di Seguino Abate? Niuno alcerto, e ch'ei facesse prima del suo partirsi questa rinunzia, si ha per cosa infallibile appresso tutti. Affermasi, egli è vero, dal Lippomani, che il santo Padre mediante una celeste rivelazione prevedesse la partenza dei suoi Monaci, e perciò innanzi tempo, e condizionatamente venisse a far tal rinunzia, ma questo neppure si vuole ammettere, poichè non trovasi aver egli posta nello strumento altra limitazione, se non che tornando i Monaci ne fosse loro un tal luogo da quell'Abate restituito. Comunque siasi, non vi ha dubbio alcuno, che il Monte della Certosa e da Brunone, e dai suoi Monaci venne abbandonato." (E. M. Zanotti, *Storia di S. Brunone patriarca del Sacro Ordine Cartusiano composta da Ercole Maria Zanotti bolognese Dottor Teologo Collegiato, e Canonico nella Prinsigne Collegiata della Basilica di S. Petronio, e dedicata dal Priore, e dai monaci della Certosa di Bologna alla Santità di nostro Signore Benedetto XIV, s.e., Bologna, 1741, pp. 75-82*). Il testo poi prosegue: "Per non mettere affatto in dimenticanza i Monaci, che già tornarono all'Eremo di Grenoble, e per darne alcuna notizia, come alla storia presente assai conviene, io qui racconto in breve ciò, che nel 1093, o circa accadette loro, e sarà di gloria, non vi ha dubbio, al Signore, e di profitto nostro il saperlo. Restituitisi dunque i Monaci alla Solitudine, sotto il governo di Laodovino costituito in lor Priore, riassunsero gli esercizi del santo loro Istituto, venendone spesso istruiti poscia, e confortati da S. Brunone, che scriveva loro dalla Corte del Pontefice, o dall'Eremo di Calabria, ma non andò molto, che l'Angelo delle tenebre, avendo in ira il bene, che dall'Ordine Cartusiano

al Mondo ne seguirebbe, venne ad assalirli con una tentazione, ch'ebbe a rovesciare dai fondamenti quell'edificio spirituale. Considerando egli, che non ancora in tal modo vestiti erano di Gesù Cristo, che alcuna cosa non rimanesse loro del vecchio Adamo, li trasse a credere, che il voler perseverare in una vita sì austera, e sì rigida fosse un tentar Dio, e perciò tanto fece, che dopo averli sopra questo pensiero assai tenuti, pose loro nell'animo l'esser bene l'abbandonare la Solitudine, il ritornarsene al Secolo, o almeno il far passaggio ad un più largo, e mite Istituto. Al tempo medesimo adoprò egli malignamente, come spesso ha in uso, l'opera di farsi Amici, che mal consigliano, e che possono alcerto chiamarsi carboni accesi in nocumento, e in disolazione. Costoro venendo alcune volte a visitare i Monaci li persuasero a tralasciare un sì fatto tenor di vivere, che distruggendo la sanità con penitenze indiscrete accelerava la morte loro, il che fare a peccato recar dovevano.

A questo iniquo consiglio i Monaci, turbati essendo nel cuore agguisa di un Mare in tempesta, tutti erano per entrar nel numero di coloro, cui già un Profeta chiamò Disertori, ed Uomini ad ogni passo incostanti nel lor cammino. In così grave dei loro animi perturbazione Laodovino Priore, che a una tale instabilità il suo forte animo non mai rivolse, e che tutto acceso di un vero zelo sentiva come proprio il travaglio comune dei suoi Fratelli, procurò con soavi parole di porli in pace, e di stabilirli nella intrapresa lor penitenza, e solitudine. Vi priego, diceva egli non poche volte, vi priego, o Fratelli, a camminare pazientemente nel vostro proposito.

Adoperatevi, al più che potete, mediante opere salutari di render certa la vostra vocazione, ed elezione. Chi poste ha le mani all'aratro, e sul cominciare del solco s'intimidisce della fatica, e rivolgesi addietro, egli è codardo, ed inabile a conseguire il Regno eterno, e la corona, che ai religiosi, e ai perseveranti sino alla fine venne promessa.

Camminar dobbiamo, egli è vero, col Redentore, una strada assai dura, e laboriosa, ma siamo ancor certi, che le afflizioni di questa vita sono un momento assai breve, il quale in noi produce l'eterno peso di una gloria somma, ed inestimabile.

Non verrà coronato se non chi legittimamente avrà combattuto. Affrettiamoci dunque di cumulare maggiori meriti, poichè vicini ormai siamo a quella notte, in cui non ha chi possa inoltre operare.

Ricorriamo al Signore, che dai Monti eterni manderà senza dubbio a noi quella luce, che discopre le insidie dei nostri Nemici, dei quali il Regno sta nelle tenebre. Manifesta Iddio la sua virtù nelle nostre infermità, operando in noi la sua, Grazia. Egli stesso dopo aver detto, che la carne si è debole, aggiugne ancor tutto insieme, che lo spirito è forte. Resistendo al Demonio con la fermezza di vostra fede sperate ormai nel celeste divino ajuto, e strignetevi al seno questa speranza, acciocchè ella non mai da voi si parta, e sen fugga. Sì, o Fratelli, verremo ognor protetti dal nostro Dio, se mortificati essendo nella carne a lui medesimo farem ricorso, e allora benchè noi camminassimo in mezzo all'ombra di morte, e attornati dalle Furie tutte infernali, che abbiamo a temere? O beato per mille volte colui, del quale il nome del Signore è tutta la sua speranza!

Così parlando Laodovino si riaccessero gli animi di quei Monaci, e conoscendo essi chiaramente gl'inganni del Demonio, si confermarono nel lor proposito, e promisero di non più dare orecchio a una simile tentazione, e tanto più poscia il fecero, quando essi dopo alcuni giorni raunatisi nella Chiesa, e pregando l'Altissimo, che pei meriti di Maria Vergine si degnasse conceder lor grazia, e fermezza di vincere le suggestioni diaboliche, apparve loro in mezzo di una gran luce, e vestito di manto pontificio un venerabile Vecchio, il quale dopo averli esortati a ripor nel Signore la lor fiducia, gli assicurò, che da Maria Vergine riguardati ognor sarebbono con ispezialissimo affetto, purchè in avvenire ogni giorno recitassero il suo piccolo Ufficio, e della sua protezione divotamente la supplicassero. Detto che ciò ebbe il santo Vecchio, cui tutti riconobbero per l'Appostolo Pietro, sparì, e lasciò i Monaci ripieni di una celeste consolazione. Si offerirono essi tosto alla Madre di Dio, posero tutto l'Ordine sotto il suo valedole patrocinio con proposito fermo di mantener la osservanza dell'intrapreso loro Istituto. Da questo ebbe origine la consuetudine, che ancor ritengono i Certosini di recitare ogni giorno in privato l'Ufficio piccolo della santissima Vergine. E un tal'uso dopo anni due, o circa, cioè

nel 1095 venne proposto a tutti i Cherici, e consigliato ai Laici da Papa Urbano Secondo nel Concilio tenuto in Chiaromonte. Così mediante il patrocinio di Maria, che si è quel fonte di vita, da cui ne viene ai Popoli la salute, persevera l'Ordine Cartusiano nella osservanza delle sue regole, e si è divenuto nella casa del Signore un sale puro, ed incorruttibile. Così mediante il ricorso fatto alla Vergine il Demonio se ne fuggì più assai, che le serpi non fanno alla fragranza di quella vigna, che fiorisce al tempo di Primavera” (*Ibidem*, pp. 109-113).

¹¹ *Ibidem*, pp. 100-101.

¹² Per la descrizione dello stato di conservazione di questa lunetta e del suo conseguente strappo, si rimanda alle parti conclusive di questo stesso saggio.

¹³ <https://cartusialover.wordpress.com> (ultima consultazione: settembre 2019).

¹⁴ Cfr. G. Bora, *Ruolo e significato del disegno in Daniele Crespi*, in: P. C. Marani (a cura di), *Fra Rinascimento, manierismo e realtà. Scritti di storia dell'arte in memoria di A. M. Brizio*, Giunti Barbera, Firenze, 1984, pp. 157-166.

¹⁵ Archivio di Stato di Milano, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806. La soppressione della Certosa di Milano venne sancita con il decreto del 16 ottobre del 1782 e la chiesa monastica venne trasformata in parrocchiale la notte di Natale dell'anno successivo (ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806). Per questo tema specifico si rimanda a: F. Zanzottera, *Vicende storico-artistiche delle cappelle della certosa di Garegnano*, in: AA.VV., *Scagliole e scagliolisti alla Certosa di Garegnano*, Cooperativa G. Donati, Milano, 1991, pp. 43-51.

¹⁶ Per questo tema specifico si rimanda a: F. Valsecchi, *Le riforme teresiane in Lombardia*, in: E. De Maddalena-Rotelli, G. Barbarisi (a cura di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, vol. I (Economia e società), Società editrice il Mulino, Milano, 1982, pp. 27-40; A. I. Grab, *Le riforme annonarie nello Stato di Milano (1765-1786)*, in: De Maddalena, E. Rotelli, G. Barbarisi (a cura di), *Economia, istituzioni, cultura in Lombardia nell'età di Maria Teresa*, vol. III (Istituzioni e società), Società editrice il Mulino, Milano, 1982, pp. 399-437.

¹⁷ Relazione datata 5 maggio 1784 del Regio Economato inviata al generale Comando Militare (ASM, Fondi Camerali P.A., Cart. 120).

¹⁸ T. Vespasiano Parravicini, *La Certosa di Monte Gaudio e quella di Garegnano*, in: “Natura e Arte”, 15 luglio 1892, pp. 359-361.

¹⁹ Documento datato 4 maggio 1784 e firmato da Carlo Antonio Sivola, notaio sotto-cancelliere del Regio Economato (ASM, Fondi Camerali P.A., Cart. 120, fasc. 1). Secondo una tradizione orale, ancora viva negli abitanti della zona, gli stalli lignei del coro monastico sarebbero stati venduti ai Padri Oblati del Santuario di Rho, che li avrebbero trasformati in mobilio per il loro refettorio. Tuttavia questa ipotesi non trova nessun riscontro documentario ed appare poco probabile a causa dell'assoluta inadeguatezza di un coro monastico intarsiato ed intagliato ad essere utilizzato come schienale per il refettorio.

²⁰ ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806, fasc. 1/15.

²¹ ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806, fasc. 1/16.

²² ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1.

²³ Documento senza data firmato dal Capomastro Villa (ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806, fasc. 1).

²⁴ Documento datato 12 febbraio 1795 (ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1).

²⁵ Documento datato 12 febbraio 1795 (ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1).

²⁶ Documento datato 5 marzo 1795 (ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806, fasc. 1). La conclusione dei lavori è menzionata anche in un documento firmato dal parroco don Angelo Giuseppe Magni recante la stessa data (ASM, Amministrazione Fondo di Religione, Cart. 1806, fasc. 1). Il collaudo ufficiale di questo lavoro avvenne, invece, il 26 marzo di quello stesso anno ad opera dell'ing. Giovan Battista Lochis che, in ottemperanza del decreto n. 650, si era recato in Certosa per esaminare

il lavoro eseguito (ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1). In quell'occasione, grazie al decreto n. 649, egli fu incaricato anche “di rilevare le riparazioni istantanee alla chiesa, portici, e Casa Parrocchiale [...] dimandate da quel Parroco Magni” (Documento datato 26 marzo 1795 firmato dall'ing. Lochis. ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1).

²⁷ Documento datato 26 marzo 1795 firmato dall'ing. Lochis (ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1).

²⁸ ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1.

²⁹ Annotazione aggiunta sopra al documento originale datato 11 marzo 1795 (ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1).

³⁰ ASM, Culto P.A., Cart. 891, fasc. 1.

³¹ Documento datato 25 novembre 1813 inviato dal Consigliere di Stato Prefetto del dipartimento dell'Olonia al Ministro dell'Interno (ASM, Culto P.M., Cart. 1181). Il rapporto del Podestà di Milano in oggetto è il numero 18.191 datato 13 agosto 1813.

³² Documento inviato dal Consigliere di Stato Prefetto del dipartimento dell'Olonia il 25 novembre del 1813 al Ministro dell'Interno (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³³ Documento dell'ing. Lochis datato 16 agosto 1816 (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁴ Lettera del Parroco don Giacinto Carrozzini inviata il 14 ottobre del 1819 all'Imperiale Regio Governo (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁵ Documento datato 14 ottobre 1819 e firmato dal Parroco di Garegnano don Giacinto Carrozzini (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁶ Documento datato 14 ottobre 1819 e firmato dal Parroco di Garegnano don Giacinto Carrozzini (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁷ Documento datato 22 ottobre 1819 (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁸ Documento datato 8 novembre 1819 (ASM, Culto P.M., Cart. 1181).

³⁹ Documento della Fabbriceria inviato il 30 luglio 1875 alla Prefettura della Provincia di Milano. Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano (da ora APCG), Cart. Restauri, fasc. 2.

⁴⁰ Documento della Fabbriceria inviato il 14 marzo 1876 alla Prefettura (APCG, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴¹ Per questo tema specifico si rimanda a: F. Zanzottera, *La Certosa di Milano al tempo di don Simone Minola (1873-1888): da chiesa monumentale per la sola presenza degli affreschi di Daniele Crespi a “pregevole tempio, veramente degno d'essere conservato in tutti i suoi ricchi dettagli artistici”*, in “Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA”, n. 23, 2018, pp. 59-86.

⁴² Documento della Fabbriceria inviato il 16 luglio 1878 alla Prefettura (APCG, Cart. Restauri, fasc. 2). Tale tecnica di restauro era stata consigliata dalla stessa Commissione della Reale Accademia di Brera che, “visto lo sconcio deformismo” degli affreschi, suggerì di pulire gli affreschi e le decorazioni della chiesa “usando un pannolino di bucato p. strofinarle leggermente e di passarvi sopra con delicate fricazioni con mollica di pane bianco” (APCG, Cart. Restauri, fasc. 2). Purtroppo la documentazione rinvenuta per la stesura di questo saggio non consente di stabilire con precisione se la decisione di eseguire un simile intervento sia stata presa in accordo con il Ministero di Grazia e Giustizia o se sia stata una scelta autonoma della Fabbriceria della chiesa.

⁴³ Documento inviato il 26 marzo 1879 dal Parroco al Ministero di Pubblica Istruzione (APCG, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴⁴ Documento inviato il 2 febbraio 1889 dalla Prefettura della Provincia di Milano alla Direzione Generale delle Antichità e delle Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica. Archivio Centrale dello Stato di Roma (da ora ACSR), AA. BB. AA., II° versamento, Busta 209, Fasc. 2319.

⁴⁵ Secondo una lettera firmata dall'ing. Cesare ed inviata il 10 agosto del 1889 a don Francesco Rossi (Vicario Spirituale della Certosa di Garegnano) il cornicione del Cortile d'Onore si trovava in uno “stato deplorabile per tutta la sua lunghezza” (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴⁶ Il prospetto esterno del Cortile delle Elemosine presentava due grosse

lacune, per la riparazione delle quali occorsero duecento mattoni e mezzo quintale di calce (Documento della Fabbriceria inviato il 17 settembre 1889 al Subeconomo. Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴⁷ Lettera dell'arch. Enrico Rosa dell'ufficio del Subeconomo dei Benefici Vacanti di Milano inviata il 20 settembre del 1889 a don Francesco Rossi (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴⁸ Queste opere vennero terminate prima del mese di ottobre del 1889, poiché il giorno 19 di quello stesso mese l'ing. Carlo Galletti si recò alla Certosa per effettuarne il collaudo (lettera dell'arch. Enrico Rosa inviata al parroco della Certosa. Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 2).

⁴⁹ Lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica inviata al Prefetto di Milano il 21 gennaio 1890 (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 1).

⁵⁰ R. Cecchi, *Il restauro della facciata*, in: AA.VV., *La qualità della pietra*, Il Portico Artistoriaterritorio, Milano, 1983, p. 36.

⁵¹ Per un'analisi più completa dei risultati concreti di questa commissione si veda quanto riportato nella prosecuzione di questo stesso studio relativamente all'attività svolta dal Ministero dell'Istruzione Pubblica.

⁵² Lettera del Parroco don Francesco Rossi che, su incarico della Fabbriceria parrocchiale, il 15 giugno del 1893 invia al Subeconomo Generale (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209). Copia di questo documento è conservata anche nell'Archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano, da ora indicato con l'acronimo ASBAAM (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁵³ Della piena della Roggia Molina parla il documento firmato dal Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia e da lui inviato al Ministero dell'Istruzione Pubblica il giorno 8 agosto 1893 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209).

⁵⁴ La piena della Roggia Molinara aveva recato numerosi danni all'antico monastero certosino e l'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia segnalò il rischio di un probabile crollo dell'intero muro del fronte stradale, con il conseguente pericolo di crollo anche del portico con volte a crociera del Cortile delle Elemosina (Lettera dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti di Milano inviata il 25 giugno 1895 alla Prefettura della Provincia di Milano. Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 2). È molto probabile che la piena avesse causato i cedimenti statici riscontrati dell'ing. Ferrari da Passano (già strutturista della Fabbrica del Duomo di Milano) in occasione del sopralluogo effettuato nel mese di luglio del 1998. Egli ha rilevato che il muro prospiciente alla piazza, in epoca imprecisata aveva subito un cedimento verso l'esterno, provocando le disconnessioni e le dissimmetrie riscontrabili ancora oggi anche ad una semplice analisi visiva delle crociere del Cortile delle Elemosina. Secondo l'ing. Ferrari da Passano, infatti, il muro avrebbe creato una sorta di effetto domino, provocando cedimenti alla prima crociera del porticato di sinistra che, a sua volta, avrebbe agito sulla seconda e sulla terza crociera.

⁵⁵ La necessità di effettuare questi lavori trova testimonianza in numerosi documenti conservati presso l'Archivio della Soprintendenza milanese e, in particolare, ne tratta la lettera del 18 dicembre del 1893 inviata dall'arch. Augusto Brusconi all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83) e quella datata 9 gennaio dell'anno successivo, spedita da questo stesso Ufficio Regionale alla Prefettura di Milano (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁵⁶ Lettera del Prefetto di Milano inviata il 5 luglio 1893 al Ministero dell'Istruzione Pubblica (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209). Il Prefetto fece presente che, qualora il Ministero dell'Istruzione Pubblica si fosse assunto "in buona parte" la spesa per questi restauri, l'Economato Generale aveva già dichiarato di "essere disposto a chiedere al Ministero di Grazia e Giustizia e dei Culti l'autorizzazione di concorrere nella spesa con un limitato sussidio da pagarsi sul proprio bilancio" (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209).

⁵⁷ Lettera del Ministero dell'Istruzione Pubblica inviata il 27 luglio 1893

al direttore dell'ufficio regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209).

⁵⁸ "Notifica" informativa di don Francesco Rossi, parroco della Certosa di Milano, inviata il 15 giugno 1893 al Subeconomo Generale (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209).

⁵⁹ Il 22 agosto del 1893 il Ministero dell'Istruzione Pubblica autorizzò il prelievo di 150 lire dal fondo delle opere impreviste della Lombardia al fine di eseguire i lavori occorrenti alla Certosa. Il Ministero, inoltre, suggerì al Direttore Regionale di rivolgersi alla Provincia ed alla Prefettura per recuperare la rimanente somma economica, anche in relazione alla dichiarazione dell'Economato Regionale dei Beni Nazionali di essere disponibile a concorrere economicamente a questi restauri (Lettera inviata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia il 22 agosto 1893 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209). Copia di questo documento si trova nell'Archivio della Soprintendenza milanese (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁶⁰ Lettera del Prefetto di Milano inviata il 25 ottobre 1893 all'ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83). Alcuni preventivi dettagliati erano già stati eseguiti, ed al 24 ottobre del 1893 risale "il preventivo dei parafulmini per la riparazione della Chiesa Certosa di Garegnano" eseguito dalla ditta Cattaneo Angelo (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁶¹ Documento redatto dall'arch. Brusconi inviato il 18 dicembre 1893 all'Ufficio Regionale per la Conservazione (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83). L'esecuzione di tutti questi lavori è confermata anche da un documento datato 9 gennaio 1894 spedito dal Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia alla Prefettura di Milano (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83) e da una lettera del Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia inviata il 29 luglio 1895 al Ministero dell'Istruzione Pubblica (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209).

⁶² Della cifra totale di 430 lire, 200 furono pagate direttamente dall'Economato Generale dei Benefici Vacanti e 238 lire dall'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia. La cifra era stata raggiunta grazie alle 50 lire pagate il 29 marzo 1894 al signor Cattaneo per le riparazioni ai parafulmini ed alle 180 lire pagate il 5 aprile 1894 alla Cooperativa fra gli addetti all'arte edilizia. La documentazione riguardante questi pagamenti è contenuta in una lettera inviata il 29 luglio 1895 dal Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia al Ministero dell'Istruzione Pubblica (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209). Esso, infatti, aveva ricevuto dal Ministero una richiesta di delucidazione in merito all'esecuzione di "piccole e urgenti riparazioni" (lettera inviata dal Ministero dell'Istruzione Pubblica il 21 luglio 1895 al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia. ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 209). In quest'ultimo documento, benché nella lettera di risposta del 29 luglio venga datato 25 luglio 1895, fu inviato quattro giorni prima. Malgrado l'esecuzione dei lavori, la situazione conservativa della Certosa rimase precaria poiché, per stessa ammissione dell'arch. Brusconi, occorreva eseguire "altri lavori di una certa entità" che non furono realizzati a causa della mancanza di un adeguato finanziamento (Lettera dell'arch. Brusconi inviata all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia il 18 dicembre 1893. ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁶³ Lettera della Prefettura di Milano inviata il 12 giugno 1901 al Direttore Generale dell'Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁶⁴ Lettera della Prefettura di Milano inviata il 12 giugno 1901 al Direttore Generale dell'Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Istruzione Pubblica (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). Secondo il Prefetto questa prima richiesta fu inviata il 30 settembre del 1899, mentre risaliva al 3 settembre dello stesso anno.

⁶⁵ Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione inviata il 2 luglio

del 1901 al Direttore dell'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁶⁶ Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione inviata il 29 novembre del 1901 all'Ufficio Regionale per la Conservazione dei Monumenti della Lombardia (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). In questo documento si precisava che la somma stanziata veniva prelevata dai fondi del bilancio regionale per l'esercizio finanziari 1902-1903.

⁶⁷ Lettera della Fabbriceria inviata il 18 aprile del 1907 alla Direzione per la Conservazione dei Monumenti. Archivio della Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici di Milano (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁶⁸ Documento datato 19 luglio 1909 (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁶⁹ Documento datato 24 settembre 1909 (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁷⁰ Oltre a questi due personaggi facevano parte del "Comitato pro Restauri Certosa di Milano": l'arch. A. Annoni, il prof. A. Avancini, il barone G. Bagatti Valsecchi, il conte ing. G. Belgioioso, il prof. G. Bognetti, il dott. L. Belotti, l'ing. G. Bianchi, il cav. E. Botticelli, il marchese A. Brivio, il signor V. Bucci, l'arch. O. Cabiati, l'arch. C. Calzecchi, don Clemente Contini, il conte C. Dal Verme, il marchese A. De Capitani, l'onorevole B. Donzelli, il senatore G. Fantoli, l'avv. C. Ferri, il comm. B. Gabardi, mons. G. Galbiati, l'ing. G. Gallavresi, il prof. G. Gallavresi, il prof. A. Gemelli, l'avv. F. Liverani, il dott. E. Lualdi, il comm. E. Maderna, l'arch. E. Mariani, il conte G. Melzi d'Eril, il prof. E. Modigliani, il comm. A. Moneta, il dott. A. Morassi, l'arch. G. Moretti, il prof. G. Nicodemi, l'arch. A. Orombelli, il dott. P. Pozzi, il prof. F. Prandina, il senatore P. Puricelli, l'arch. F. Reggiori, l'arch. G. Rocco, il prof. C. Secchi, il pittore Sironi, don A. Tamborini, l'avv. A. Tosi, il principe A. Trivulzio, il prof. E. Verga, il prof. A. Wildt, e l'arch. U. Zanchetta (Stampato senza data ma risalente al 1930 - APCG, Cart. Restauri, fasc. 12).

⁷¹ Lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 5 luglio del 1932 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁷² "Preventivo generale di restauro della Certosa di Garegnano" realizzato dalla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde e datata 31 marzo 1930 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁷³ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde senza data, ma redatto certamente prima del 9 aprile del 1930 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁷⁴ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde senza data, ma redatto certamente prima del 9 aprile del 1930 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). Secondo questa relazione occorre innanzitutto "saldare" quelle parti del colore che si disgregavano dall'intonaco marcito e fissarle con colle od iniezioni. Per quanto concerneva la volta si rimandava ad un giudizio successivo e ad un'analisi più dettagliata e ravvicinata. Serviva, infatti, verificare se in qualche punto l'intonaco non fosse, come sembrava, sollevato dalla muratura. In questo caso sarebbe stato necessario assicurarlo "o con grappe di rame, o con iniezioni, o con lo stacco e susseguente riattacco sulle pareti".

⁷⁵ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde senza data, redatto certamente prima del 9 aprile del 1930 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁷⁶ Secondo il "Conto ore per i restauri degli affreschi dell'abside" i lavori ebbero inizio il 10 febbraio 1930 e terminarono il 13 dicembre dello stesso anno (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83). Questi lavori vennero svolti da un'équipe di restauratori composta da non più di quattro persone.

⁷⁷ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna

delle Provincie Lombarde datato 9 aprile 1930 ed inviato alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). Secondo questo documento a tale data si erano anche iniziati alcuni imprecisati lavori alla copertura della chiesa. La destinazione alla Certosa della metà della somma ricavata dalla liquidazione della vertenza giudiziaria per l'ex Palazzo Trivulzio in via Rugabella, è confermata anche nella lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 13 maggio del 1930 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). In essa si asserisce che la cifra che "il soccombente [...], a tacitazione di ogni conseguenza di danni civili in seguito alla causa penale" ammontava a 100.000 lire e che tale "somma doveva essere spesa per i monumenti Milanesi, a giudizio insindacabile del Sovrintendente".

⁷⁸ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde datato 9 aprile 1930 ed inviato alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁷⁹ Secondo la lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 5 luglio del 1932 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione i lavori nell'area absidale iniziarono nel mese di aprile (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156), ma è evidente che ciò non costituisca il vero poiché nel dettagliato "Conto ore per i restauri degli affreschi dell'abside" il lavoro dei restauratori degli affreschi iniziò il 10 febbraio del 1930 (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁸⁰ Lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 5 luglio del 1932 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁸¹ "Conto ore per i restauri degli affreschi dell'abside" (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁸² "Conto ore per i restauri degli affreschi dell'abside" (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁸³ Lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 5 luglio del 1932 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). A raggiungere la quota di 60.000 lire avevano contribuito: l'ing. Bay, il quale con il vaglia postale del 26 giugno 1930 versò 100 lire (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 16); l'onorevole Silvio Crespi, che il 26 giugno fece pervenire un assegno di 1.000 lire al parroco (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11); e la Banca Commerciale di Serico, che nel dicembre del 1930 deliberò un versamento a favore dei restauri di 100 lire (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11).

⁸⁴ Il 29 luglio del 1930 la Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde inviò una lettera al Presidente del Comitato pro Restauri Certosa di Milano con la quale la informava di aver stanziato un contributo di 20.000 lire per la Certosa, che sarebbe stato versato a lavori compiuti, a patto che essi fossero stati conclusi entro cinque anni (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11).

⁸⁵ Il Podestà di Milano il 17 febbraio del 1931 scrisse al parroco per informarlo che la Banca d'Italia aveva voluto partecipare alla sottoscrizione per la raccolta fondi per i restauri della Certosa, offrendo la somma di 10.000 lire (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11).

⁸⁶ Lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Provincie Lombarde inviata il 5 luglio del 1932 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). La Sovrintendenza, non avendo questi fondi a disposizione, ricorse al Ministero dell'Educazione, e nel mese di luglio del 1932, ricevette una lettera nella quale veniva informata che il

Ministero della Pubblica Istruzione le concedeva un fondo di 13.000 lire per coprire le spese dei restauri della Certosa (Lettera del Ministero della Pubblica Istruzione inviata il 24 luglio del 1932 alla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). A questa pratica economica si riferiscono anche: la lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde inviata il 12 agosto del 1932 al Ministero dell'Educazione Nazionale, e le lettere della Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione Nazionale inviate il giorno 8 settembre del 1932 alla Ragioneria Generale ed alla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁸⁷ Documento della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde datato 9 aprile 1930 ed inviato alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁸⁸ Lettera ministeriale inviata il 19 aprile del 1930 alla Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁸⁹ Lettera della Sovrintendenza all'Arte Medievale e Moderna delle Province Lombarde inviata il 13 maggio del 1930 alla Direzione Generale delle Antichità e Belle Arti del Ministero dell'Educazione (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156). La nuova risposta fu inviata da Roma il 24 maggio del 1930 (ACSR, AA.BB.AA., II° versamento, busta 156).

⁹⁰ "Situazione dei conti al 15 gennaio 1931" (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁹¹ Documento senza data redatto a Milano (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁹² "Descrizione dei lavori" (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83).

⁹³ Lettera del Podestà Ercole Lualdi inviata il 25 ottobre del 1932 al Presidente del *Comitato pro Restauri della Certosa di Milano* (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 10). Il Comitato pro Restauri Certosa di Milano si era infatti ufficialmente sciolto il 20 giugno del 1932 mediante una circolare inviata a tutti i componenti e firmata dal presidente effettivo Senatore Silvio Crespi (F. Zanzottera, *Raccolta... op. cit.*, pp. 85-86).

⁹⁴ Lettera della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde inviata il 19 gennaio del 1933 al presidente del Comitato pro Restauri Certosa di Milano (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11). Il versamento avvenne il 19 gennaio e si sommò alla cifra di 20.000 lire versata il 30 luglio di tre anni prima (lettera della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde inviata il 5 GENNAIO del 1935 a don Clemente Contini. Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11).

⁹⁵ Lettera della Fabbriceria inviata alla Direzione della Cassa di Risparmio delle Province Lombarde il 30 novembre del 1935 (Archivio Parrocchiale Certosa di Garegnano, Cart. Restauri, fasc. 11).

⁹⁶ Per questo tema specifico si rimanda a: F. Zanzottera, *La Certosa di Milano (Garegnano) durante la Seconda Guerra Mondiale e i restauri dell'immediato periodo postbellico*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA", n. 21, maggio-agosto 2017, pp. 101-114.

⁹⁷ *Cronaca Parrocchiale*, 16 agosto 1943, p. 112.

⁹⁸ Lettera del parroco don Clemente Contini inviata il 29 novembre del 1948 alla Soprintendenza (ASBAAM, Archivio Vecchio, Cart. 83). Sebbene non sia questa la sede per poter affrontare una disanima dettagliata di questo specifico restauro, si ritiene importante qui segnalare che l'affermazione del parroco sia errata, poiché gli affreschi di Simone Peterzano erano stati restaurati da Mauro Pelliccioli nel 1930.

⁹⁹ P. G. Agostoni, *Un gioiello d'arte: La Certosa di Garegnano*, in "L'Italia", 18 giugno 1955, p. 7.

¹⁰⁰ Per i restauri eseguiti nell'antico cenobio certosino negli anni cinquanta e sessanta si rimanda a: F. Zanzottera, *"L'opera di risanamento" e i restauri*

della Certosa di Milano (Garegnano) negli anni cinquanta e sessanta del XX secolo, in "Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA", n. 25, settembre-dicembre 2018, pp. 101-116.

¹⁰¹ Archivi dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda (ISAL), Fondo Ottemi della Rotta, cart. 22.01-I e cart. 22.01-II.

¹⁰² Nel presente saggio per la prima volta viene presentata l'intera campagna fotografica relativa allo strappo di questo affresco, conservata presso gli archivi ISAL. Essa era rimasta inedita sino alla sua parziale pubblicazione nel seguente testo: F. Zanzottera, *Gli interventi di restauro sugli affreschi di Daniele Crespi alla Certosa di Milano*, in: D. Bonelli, M. Colli, R. Gariboldi, F. Zanzottera, *La pittura parla tacendo. L'Ordine Certosino in Lombardia attraverso l'opera di Daniele Crespi*, Donada, Milano, 2019, pp. 72-89. Testo che costituiva anticipazione ridotta dei temi presentati in questo stesso saggio.

¹⁰³ Per i lavori eseguiti negli anni settanta dai padri dell'Ordine dei Frati Minori Cappuccini si rimanda a: F. Zanzottera, *"L'opera di risanamento" e i restauri della Certosa di Milano (Garegnano) negli anni cinquanta e sessanta del XX secolo*, in "Rivista dell'Istituto per la Storia DELL'ARTE LOMBARDA", n. 25, settembre-dicembre 2018, pp. 101-116.

¹⁰⁴ G. Aresi, *SOS urgente per la Certosa di MILANO. Un insigne monumento che non deve andare in rovina*, in "l'Informatore moderno", 21 giugno 1964, p. 2.

¹⁰⁵ Per il restauro degli affreschi di questo santuario si rimanda ad un apposito saggio dello scrivente di prossima pubblicazione.

¹⁰⁶ La campagna di studio è stata condotta realizzando profili mediante l'utilizzo dell'apparecchio radar GSSI SIR10-8 con antenna di 400 MHz ed acquisendo i dati con tempi di registrazione di 1DO ns e 200 ns. Il sistema di rilevamento con il radar si basa sulle variazioni delle proprietà dielettriche dei diversi materiali che compongono il sottosuolo. Esso, in prima istanza, ha consentito di stabilire che la falda freatica era situata ad una profondità di circa 16 metri, facendo escludere che il degrado parietale dell'antica struttura monastica dipendesse da fenomeni correlati all'umidità di risalita per imbibizione capillare dovuti alla presenza delle acque della falda freatica. Il complesso teorico che soggiace al funzionamento dell'analisi radar si basa su un generatore di impulsi elettromagnetici che vengono inviati nel sottosuolo. Essi generano delle onde che si propagano con una velocità dipendente dalle caratteristiche dielettriche dei singoli materiali che costituiscono il sottosuolo. Sebbene questo sistema non sia in grado di determinare con precisione il tipo di materiale che si riscontra negli strati superficiali del terreno, esso è in grado di individuarne la natura e di delimitarne con buona approssimazione la quota ed il contorno. Operando con onde ad alta frequenza, infatti, si è in grado di rilevare anche oggetti di non elevate dimensioni. Il limite maggiore di questo sistema è tuttavia rappresentato dall'impossibilità di ottenere buoni risultati nei casi in cui il terreno abbia scarsa penetrazione alle onde elettromagnetiche. Ottimi risultati, invece, si ottengono in tutti quei terreni in cui i materiali di cui sono composti possiedono costanti dielettriche dissimili.

¹⁰⁷ Per i restauri eseguiti in occasione del Giubileo del 2000 si rimanda a: F. Zanzottera, *Certosa di Milano: ritorno all'antico splendore*, in "Terra Ambrosiana", anno XLI, n. 2, marzo - aprile 2000, pp. 20-27; F. Zanzottera, *I restauri*, in: D. Pogliani Ceccato, F. Zanzottera, *La Certosa di Milano*, Edizioni Cammino, Milano, 2000, pp. 96-97; F. Zanzottera, *Lo stato di conservazione delle strutture architettoniche della Certosa di Milano (Garegnano). Nuovi contributi ai dissesti ed alle patologie di degrado*, in: AA.VV., *I nuovi metodi di indagine e comunicazione della storia dell'architettura*, Sinai Edizioni, Milano, 2001, pp. 123-134; C. Capponi (a cura di), *La Certosa di Garegnano in Milano*, Credito Artigiano-Silvana Editoriale, Milano, 2003; F. Zanzottera, *La Certosa di Milano (Garegnano) da luogo di vita monastica a monumento da valorizzare in vista di Expo 2015*, in: Carla Bortolozzi (a cura di), *Patrimonio architettonico religioso. Nuove funzioni e processi di trasformazione*, Gangemi Editore, Roma, 2016, pp. 289-302.

Profilo degli Autori

SILVANA D. BASILE, laureata nel 1997 in Architettura presso la FADU-Universidad di Buenos Aires (Argentina) e nel 2004 presso il Politecnico di Milano, si è specializzata in Restauro dei Monumenti nel 2003, ed è divenuta dottore in Conservazione dei Beni Architettonici. Ora svolge ricerche e collaborazioni nei corsi di Storia dell'architettura contemporanea. Già editor, ricercatore e docente a contratto presso la SUPSI (Svizzera), è attiva presso lo Studio d'architettura Christen. Tra i principali oggetti dei suoi studi e delle sue pubblicazioni vi sono le differenti espressioni dell'architettura di Buenos Aires e le politiche di tutela e conservazione dei beni architettonici nella Repubblica Argentina.

MARIA ANTONIETTA CRIPPA, già professore ordinario di Storia dell'Architettura al Politecnico di Milano, Dipartimento di Architettura e Studi Urbani. Direttrice della Collana di architettura "Fonti e saggi" Jaca Book. Presente nel comitato scientifico delle riviste "Territorio", "Arkos", "Communio", "Munus". Direttore scientifico dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda, già membro del Consiglio di amministrazione della Fondazione Design Triennale di Milano e del Consiglio di gestione del Consorzio Villa Reale e Parco di Monza. L'attività di studi e ricerche riguarda principalmente la storia dell'architettura, per fenomeni e fasi, fino al contemporaneo e il rapporto tra storia, recupero e restauro.

STAMATINA KOUSIDI, laureatasi in Architettura presso la University of Thessaly di Volos (2005) ha conseguito il dottorato di ricerca presso l'Università di Roma "La Sapienza" (2013) e dal 2018 è ricercatore senior in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU) del Politecnico di Milano, dove insegna Progettazione architettonica nella Scuola di Architettura Urbanistica Ingegneria delle Costruzioni. Nel 2010 ha conseguito il master di specializzazione in "Progettazione Architettonica Spazio Cultura"

presso la National Technical University di Atene. Il suo lavoro di ricerca è focalizzato sulle teorie e tecniche dell'architettura moderna e contemporanea.

VALENTINA RAIMONDO, Specializzata in storia dell'arte contemporanea, dottoranda in Storia dell'Arte Contemporanea presso l'Università degli Studi di Milano e, nel contempo, è assegnista di ricerca al Politecnico di Milano (Dipartimento di Architettura e Pianificazione). Da tempo dedica attività in schedature SIRBeC dei Beni Culturali situati nel territorio lombardo, in questi ultimi anni ha approfondito e pubblicato saggi su specifiche opere della 'bassa bergamasca' e sulla figura di Nino Franchina.

ADELE SIMIOLI, Specializzata in storia dell'arte contemporanea ha ottenuto il dottorato di ricerca in Storia dell'Architettura presso l'Università degli Studi di Roma "La Sapienza". Ha svolto attività di ricerca inerente l'architettura contemporanea presso il Politecnico di Milano (dipartimento DIAP) ed è docente di lingua italiana e Storia dell'Arte presso la Scuola di Lingua italiana per Stranieri dell'Università degli Studi di Palermo.

FERDINANDO ZANZOTTERA, professore di Storia dell'Architettura presso il Politecnico di Milano (Dipartimento di Architettura e Studi Urbani (DAStU) è Direttore del Dipartimento di Valorizzazione dei Beni Culturali e Conservatore degli Archivi e della Fototeca ISAL. Coordina progetti di ricerca e catalogazione SIRBeC. Ambiti principali dei suoi studi e delle pubblicazioni sono gli insediamenti monastico-religiosi, nel loro sviluppo dal medioevo alla contemporaneità, la tutela e il recupero dei beni storici ed ambientali, il legame esistente tra materia, architettura ed arte e la valorizzazione dei beni culturali, con particolare attenzione ai Beni Culturali degli Enti Sanitari lombardi e delle architetture ospedaliere ed ex manicomiali.

La “Rivista dell’Istituto per la storia DELL’ARTE LOMBARDA” è l’organo istituzionale dell’Istituto, Ente morale e libera associazione senza fini di lucro (ONLUS), a cui possono associarsi tutti i cultori e gli appassionati delle Arti, di Architettura, di Fotografia e del Bello. I Soci sono informati periodicamente sulle attività dell’Istituto, hanno diritto a partecipare alle sue iniziative e a frequentare la biblioteca e gli archivi. Possono inoltre, presentando la tessera associativa, frequentare i corsi e la biblioteca dell’Università Cattolica e ottenere sconti con enti e musei convenzionati.