

Santa Maria dei Miracoli  
presso San Celso – Milano  
III parte

La pianta a croce latina, a tre navate, le due laterali si incontrano nel retrocoro.  
L'architettura interna è di Galeazzo Alessi, l'esterna del Dolcebono per la navata centrale;  
per le laterali è di Cesare Cesariano

Cesare Cesariano 1475- 1543 autore della prima traduzione a stampa dell'opera del De  
architectura di Vitruvio pubblicata nel 1521 sotto il titolo: *Di Lucio Vitruvio Pollione de  
architectura libri dece traducti de latino in vulgare affigurati: commentati et con mirando  
ordine insigniti....*

La decorazione fu progettata e attuata per la maggior parte tra il XVI secolo e il primo decennio del Seicento, a parte alcune opere non originarie del santuario:

- Il sarcofago del IV secolo delle reliquie di san Celso, ora in Santa Maria dei Miracoli per volere del cardinale Schuster (5a cappella)

- La lunetta venerata nella seconda cappella a sinistra, detta *Madonna delle lacrime* probabilmente proviene dalla distrutta cappella chiamata di S. Nazario in campo e viene attribuita ad artista lombardo della prima metà del Quattrocento, della cerchia di Michelino da Besozzo.

Stando alle testimonianze raccolte dalla commissione istituita dal cardinale Federico Borromeo, il 13 luglio 1620 dagli occhi della Madonna fuoriuscirono delle lacrime. Fu poi la pietà popolare a rendere questa immagine uno dei punti più significativi per la preghiera presenti in questo Santuario mariano milanese

- L' Adorazione del Bambino firmata da *Ambrogio* da Fossano, detto il *Bergognone* (1453 – 1523), donata probabilmente nel 1788 dai Borromeo
- In sacrestia era anche presente una *Madonna con il Bambino e Sant'Anna* di Gian Giacomo Caprotti detto il Salai, acquistata nel 1811 da Eugenio di Beauharnais figlio adottivo di Napoleone, ora allo Hammer Museum della University of California di Los Angeles.

In sagrestia dalla fine del '500 era presente un dipinto attribuito a Raffaello che tutte le guide ambrosiane lodavano, di proprietà di Carlo Borromeo. Alcuni testi parlano di una donazione fatta dal santo arcivescovo al santuario della Madonna dei Miracoli: Paolo Morigia, tuttavia, che scrive a pochi anni dalla morte di san Carlo, riporta che la tavola di Raffaello fu venduta al santuario milanese alla cifra di trecento scudi d'oro

Consapevoli di custodire un tesoro, i fabbricieri della Madonna dei Miracoli posero sempre grande attenzione alla *Sacra famiglia* che univa il nome di Raffaello a quello di san Carlo.

Numerose appaiono le autorizzazioni concesse nel corso degli anni per realizzare copie dal vero della tavola attribuita al maestro del Rinascimento: repliche, infatti, che oggi troviamo in varie raccolte ambrosiane (dalla Quadreria arcivescovile alla Ca' Granda, fino ai civici musei di Lecco), ma anche nel resto d'Italia (come alla Galleria Borghese a Roma) e in tutta Europa.

A fine Ottocento venne messa in discussione l'attribuzione a Raffaello e attualmente gli esperti ritengono che l'invenzione del soggetto, e probabilmente il disegno stesso dell'opera, sarebbe da attribuire alla mano del maestro, attorno al 1515; mentre la sua esecuzione pittorica sarebbe stata affidata a qualcuno tra gli allievi più dotati (e si sono fatti i nomi, via via, di Giulio Romano, Giovanni da Udine o Luca Penni...), come del resto avveniva di frequente nell'affollata bottega dell'Urbinate.

*La Sacra famiglia con san Giovannino* attribuita a Raffaello, si trovava nella sagrestia del santuario della Beata Vergine dei Miracoli presso San Celso. Nel 1779 l'imperatore d'Austria Giuseppe II lo trasferì a Vienna, dove ancor oggi si trova. al Kunsthistorisches Museum.

*La decorazione pittorica del santuario presenta due momenti fondamentali: il primo intorno alla metà del Cinquecento, espressione del gusto dominante alla corte di Carlo V, rivolto principalmente all'arte veneta; il secondo, di qualche tempo più tardo, particolarmente sensibile alla Riforma religiosa dei Borromeo con una ripresa di committenze agli artisti locali. Causa delle scelte e degli orientamenti venezianeggianti della prima fase fu la particolare struttura giuridica del santuario che per decreto ducale (1489) era retto da diciotto nobili. Questi, legati alla corte sforzesca prima e a quella imperiale poi, ne rispecchiavano le idee, anche in opposizione al clero (Bora). Non fu un caso, infatti, se negli anni del d'Avalos e di Carlo V non pochi tra i dipinti veneti eseguiti per Milano furono commissionati proprio per San Celso, e se, sempre intorno al 1540, furono destinate alla chiesa alcune pale di particolare importanza, come quelle di Gaudenzio Ferrari e di Callisto Piazza.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

I più antico intervento decorativo concluso nel deambulatorio del Santuario è la messa in opera del *Battesimo di Cristo* dipinto da Gaudenzio Ferrari.

un dipinto dotato di *«una freschezza e [di] un impegno che non sfigurano di fronte a esiti più noti di questa fase come il San Paolo ora a Lione e ancora di più l'Ultima Cena di Santa Maria della Passione... è soprattutto nell'uso della luce e del colore che la tavola rivela le sue migliori sorprese [...]: le ombre si addensano e quasi gelificano, variamente tingendosi di colore, nell'economia di una immagine dalla scala cromatica assai aperta e luminosa»* in cui *«anche i corpi e il paesaggio ne acquistano evidenza propriamente plastica»*,

Edoardo Villata, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, Milano

una lezione della quale farebbero poi tesoro sia Bernardino Lanino che Antonio Campi, Simone Peterzano e Tanzio da Varallo, al pari del Cerano rispetto all'invenzione proscenica dell'angelo all'estrema sinistra.

La tavola condivide con molte altre opere coeve lo stratagemma dei «*paesaggi ubertosi ... , una sorta di scorciatoia che esclude rovine classiche, passanti e scenette... ad un esame ravvicinato... presenta disuguaglianze inattese, come l'approssimata definizione delle erbe e dei fiori del primo piano e del paesaggio tutto, un poco corsivo anche se ben distribuito, mentre le simmetrie cromatiche (come il ricorrere dello stesso blu nel manto del Padre Eterno e nella veste di Cristo tenuta dal bel ragazzo-angelo di sinistra) sono la cifra delle eleganze un po' artefatte che il pittore elargisce ai milanesi del tempo*» (Rossana Sacchi)

Originariamente, non esistendo alcun ostacolo visivo fra l'ingresso in chiesa e il fondo dell'abside, la tavola doveva catturare l'attenzione dei fedeli e dei visitatori che si trovavano nella navata maggiore, apparendo come una finestra alta e stretta, affacciata su un mondo dai toni freddi e luminosi.

*La produzione artistica ducale tra il quinto e l'ottavo decennio del Cinquecento si distingue per un carattere profondamente eclettico: dopo la scomparsa di Bramantino e Bernardino Luini tra il 1530 e il 1532, la città ha stentato a ritrovare una figura di spicco che potesse raccogliere l'eredità dei due maestri, alternando innovative aperture manieriste a ritorni leonardeschi e gaudenziani. Intorno alla metà degli anni cinquanta si afferma con successo la scuola cremonese dei Campi, la cui solida raffinatezza formale conquista anche i membri più illustri dell'aristocrazia filoimperiale.*

*La sintesi di tali proposte si coglie nel retrocoro del santuario di corso Italia, dove umori veneti e lombardi si dispiegano sulle volte e nelle pale d'altare delle cappelle.*

*Nella chiesa sono attivi alcuni degli artisti più affermati del momento, come Gaudenzio Ferrari, reduce dallo strepitoso successo della cupola di Santa Maria dei Miracoli a Saronno (1534-1536), Callisto Piazza, autore del San Gerolamo (1540-1542) e di buona parte degli affreschi del deambulatorio, Alessandro Bonvicino detto Moretto, la cui Conversione di Saulo (1540-1541) sarà un modello imprescindibile per lo stesso soggetto dipinto da Caravaggio in Santa Maria del Popolo a Roma, Paris Bordone, sublime interprete della maniera veneta in area lombarda, e Antonio Campi, che firma nel 1560 una sfolgorante Resurrezione di Cristo .*

*In tale contesto il cremasco (Carlo Urbino) interviene completando gli affreschi del deambulatorio e realizzando tre dipinti per le cappelle dell'Assunzione, di San Renato (oggi dedicata a San Gregorio Magno) e di Sant'Ambrogio.*

Appartiene alla fase più antica la decorazione degli altari del retrocoro, in assonanza con le necessità liturgiche e con l'uso di iniziare i lavori di ornamentazione dal fondo.

Tra le opere di maggior rilievo, la Conversione di san Paolo del Moretto, eseguita prima del 1540.

*«l'amplificarsi delle forme e il moto contorto delle membra s'accentuano: nella Caduta di S. Paolo, ad esempio [...], uno dei quadri più manieristici del Moretto (e il tema stesso uno dei temi prediletti del manierismo)»* (Anna Maria Brizio)

*Lo sguardo di chi accede alla campata di San Paolo incontra anzitutto la figura di Saulo. Il giovane fariseo, vestito di un'armatura solo apparentemente antica, giace semidisteso dopo essere stato disarcionato dalla propria cavalcatura. La mano sinistra e il gomito destro puntati a sostenere il busto, forse già nel tentativo di rialzarsi, sottolineano la dinamicità del momento, ulteriormente enfatizzata dal rigonfiarsi del manto rosso e dall'instabilità dell'elmo, sul punto di sfilarsi dal capo. Lo sguardo di Saulo, a metà fra lo stupito e lo spaventato, è puntato verso l'angolo opposto della composizione, oltre il cavallo pezzato e imbizzarrito che lo sovrasta facendo bella mostra dei finimenti azzurri e della gualdrappa... Le zampe anteriori del cavallo, sollevate, svelano in lontananza quella che dovrebbe essere Damasco, ma che pare più una Roma lacustre, illuminata ancora per poco dal cielo che trascolora dal chiarore lattiginoso dell'orizzonte verso le tonalità plumbee della zona superiore della tela...*

*Nella zona superiore della tela, contro un fondo di grigie nubi temporalesche, un raggio di luce invita a prolungare la traiettoria dello sguardo di Saulo fino a raggiungere Cristo Risorto, affrescato nella metà sinistra della lunetta nell'atto di affacciarsi da una nuvola, a indicare il giovane appena chiamato a convertirsi. Nella metà opposta un angelo svolge il suo lungo cartiglio oggi privo di iscrizioni, sul quale non sarebbe stato improprio ritrovare un passo del nono capitolo degli Atti degli Apostoli*

*Federico Maria Giani, il cantiere del deambulatorio del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso san Celso a Milano, Milano, 2017*

*La Conversione del Moretto (Brescia, 1498 circa – 1554) conservata nella chiesa di Santa Maria presso san Celso a Milano: un'opera che di sicuro Michelangelo Merisi avrà avuto ben presente. E possiamo anche immaginare che il Moretto non fosse stato l'unico a rappresentare il cavallo in posizione dominante, se negli anni Ottanta del Cinquecento un pittore, nonché insigne trattatista, come Giovanni Paolo Lomazzo (Milano, 1538 – 1592) nel suo «Trattato dell'arte della pittura, scultura ed architettura», ebbe a scrivere che “nei luoghi religiosi le facciate e tavole vanno collocate in modo che conformino alla nobiltà degli occhi, come sarebbe a dire che le parti posteriori de' cavalli, ed altri animali, non si veggano davanti, ma di dietro, come parte indegna d'esser vista, ma gli si faccia mostrare il fronte, e si lascino le parti che possono offender gli occhi indietro”.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

Roberto Longhi immagina il giovane Merisi mentre va «a San Celso per riguardarsi il cavallone del Moretto che occupa quasi tutto lo spazio della sua “Conversione di San Paolo”», un’esperienza che in età matura si trasforma nel «più antico, toccante ricordo del suo Moretto ‘a Sant Cels’, così spinto, così ingenuo; ma pur buono per chi ora intenda che si può far di più, e più semplicemente. Mettersi cioè, come spettatore, dalla parte dello scavalcato che si ritrova a terra, e non sa come»

*Roberto Longhi, Il Caravaggio, Milano, 1952*

*Il San Gerolamo di Callisto Piazza (Lodi 1500-1561), cui si riferisce un documento del 1542 che imponeva al pittore di eseguire un'opera "in maiori excellentia" rispetto a quella del Moretto. ... segna il passaggio dalla fase romanizzante, sotto l'insegna di Giulio Romano, attuata dal Piazza nelle Storie di Cristo all'Incoronata di Lodi, a quella, più pacata, di timbro neoleonardesco (Bora).*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

*Il San Gerolamo è caratterizzato dal leonardismo insistito ed esibito dell'ambientazione e del volto del Santo, e da una gamma cromatica cupa, terrea, .... Non mi pare che questi elementi trovino riscontro in altre opere realizzate da Calisto – per Milano e non – nella prima metà degli anni Quaranta del Cinquecento, generalmente orientate su un registro stilistico più decisamente morettesco . La scelta del pittore dipende forse da una richiesta specifica della committenza, o piuttosto dal desiderio di mostrarsi capace di parlare la lingua locale, ma entrambe le ipotesi risultano incomprensibili a fronte della consacrazione del manierismo di marca veneziana che stava avendo luogo in quegli stessi anni a Milano, non solo nel cantiere del deambulatorio*

Federico Maria Giani, *il cantiere del deambulatorio del santuario di Santa Maria dei Miracoli presso san Celso a Milano*, Milano, 2017

*Scoperte archivistiche degli anni ottanta hanno fissato al 1548 l'attività di Paris Bordon (Treviso, 1500 – Venezia, 1571) a San Celso...Reduce dall'esperienza compiuta a Fontainebleau, il Bordon vi dispiega una ricchezza cromatica e compositiva nata dalla consuetudine con l'arte di Tiziano e del Lotto, insieme al gusto intellettuale per la linea serpentinata caro alla cultura manierista.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

A sinistra, Maria è seduta di fianco ad un plinto, al centro del quale è lo stemma della famiglia da Rho, una ruota a cinque razze entro uno scudo.

Gesù Bambino, seduto sul cuscino verde bordato d'oro appoggiato sul plinto, si volge indietro a guardare la Madre mentre con le mani afferra il cappello cardinalizio di San Gerolamo.

Questo è raffigurato come un uomo anziano, con il petto, le braccia e la gamba sinistra scoperti, e dotato, oltre che del cappello, di altri attributi tradizionali: il teschio, sorretto con la mano destra, il leone, che Gerolamo sembra voler mostrare al Bambino sollevando il lembo del manto che ne doveva coprire il muso, e i volumi appoggiati davanti a lui.

Il gruppo è completato, in secondo piano, dalla figura di San Giuseppe, ritratto in piedi mentre si appoggia al bastone e rivolge lo sguardo pensieroso al Bambino.

Per terra, davanti al plinto e vicino ai volumi di Gerolamo, un filatterio dichiara che l'opera è « O[PVS] PARIS BORDONVS / TREVISANVS».

Sulla destra, alle spalle di San Gerolamo e di San Giuseppe, una quinta architettonica posizionata di traverso direziona lo sguardo dell'osservatore verso il paesaggio sullo sfondo dove le colline boschive – sulle quali si intravedono alcuni edifici e forse anche, in lontananza, un paesino – cedono il passo a una catena di monti azzurrini.

*Nel 1553 ripresero i lavori della decorazione delle cappelle del deambulatorio con opere in stucco commissionate al mantovano Andrea Conti e a Callisto Piazza, quest'ultimo richiesto anche per due pale del deambulatorio stesso (Ferrari).*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

Fra l'agosto del 1557 e il dicembre del 1558 Carlo Urbino e suo fratello Zaccaria, incaricato delle dorature, realizzano la decorazione pittorica della campata di San Francesco – segnata con l'anno MDLVIII nel cartiglio al vertice della lunetta – e dei quattro arconi che collegano le navate laterali al deambulatorio.

Il coinvolgimento nella decorazione del deambulatorio di Santa Maria presso San Celso costituisce il punto di partenza per ripercorrere l'intensa produzione milanese di Carlo Urbino, pittore di origini marchigiane ma cremasco d'adozione.

Il passaggio di Urbino in Santa Maria presso San Celso è testimoniato dalle pale d'altare raffiguranti *l'Assunzione della Vergine*, *San Renato vescovo di Angers* e *il Congedo di Cristo dalla madre*. Le prime due opere, pagate entro l'aprile del 1557, sono richieste alla fabbrica da Isabella Borromeo, vedova di Renato Trivulzio, per ornare le due cappelle il cui patronato era stato acquisito dal defunto marito.

L'Assunzione e il San Renato sono accomunati da un linguaggio accademico e raggelato, che fa emergere le difficoltà da parte dell'autore di gestire con disinvoltura la regia compositiva in simili formati.

Il Congedo appartiene ad un momento successivo, essendo commissionato a Urbino entro il 1566, e attesta il miglioramento conseguito dall'artista e la rielaborazione delle principali sollecitazioni culturali presenti a Milano.

La scena si svolge in un interno dove i protagonisti sono collocati coerentemente intorno a Cristo. Il pathos è palpabile ma non eccede in stucchevoli slanci drammatici, raggiungendo il vertice nella raccolta disperazione della donna sulla sinistra.

*Soprattutto interessante nel tema e nella composizione risulta il Congedo, soggetto quasi sconosciuto alla produzione artistica precedente, e in chiara sintonia con l'esigenza proclamata in quegli anni dal Concilio di commuovere gli animi.*

*Quasi in anticipo sui tempi, Carlo Urbino dipinse questo particolare episodio, che sarà poi molto caro ai pittori della schiera caravaggesca più stretta.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

*Ma dal settimo decennio, in concomitanza con l'elezione del milanese Pio IV al soglio pontificio e di Carlo Borromeo come arcivescovo di Milano, gli orientamenti venezianeggianti subirono una sterzata in favore di una riaffermazione degli artisti milanesi.*

*Si ebbe, cioè, una nuova presa di coscienza della città e dell'amministrazione civica nei confronti di quella imperiale (Bora).*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

In seguito alla visita pastorale del 18 luglio 1576, Carlo Borromeo ordina di levare «tutti li altari quali sono di dietro del altare maggiore»: come la quasi totalità degli altari del retrocoro, anche l'«altare di Sancto Giovanni nel mezo della nave, doppo l'altare maggiore, in nichia magna»

L'ordine di Carlo dev'essere considerato una delle cause determinanti per l'avvio dell'intervento che negli anni successivi, su disegno di Galeazzo Alessi ma sotto la direzione operativa di Martino Bassi, trasforma radicalmente l'aspetto del deambulatorio con l'erezione dell'alto pluteo che lo separa dal coro e con la sostituzione di quasi tutti gli altari con mensole marmoree affiancate da specchiature di finto marmo in scagliola lucidata

Il disegno del coro è di Galeazzo Alessi. Appare prevalente l'impostazione architettonica, con riferimenti anche alla facciata esterna: trabeazione generale, cornici, cariatidi, pannelli quasi fossero finestre, incorniciatura a ciascun stallo prevalgono sull'ornato, del resto molto ricco.

Il 4 settembre 1577 i deputati della Fabbrica del Santuario di Santa Maria dei Miracoli presso San Celso stringono una convenzione con Simone Peterzano: il pittore si impegna a realizzare, entro un termine di diciotto mesi e al prezzo di 200 scudi d'oro le ante dell'organo. L'accordo prevede che sulle facce esterne delle ante sia raffigurata la Natività di Maria, a campo unificato, mentre sulle facce interne l'Assunzione di Maria a destra e lo Sposalizio della Vergine a sinistra

Persa qualsiasi traccia delle ante dopo il 1776, di Peterzano resta in Santuario solamente una piccola tela raffigurante la Madonna con il Bambino posta al centro del gradino dell'altare-custodia dell'affresco miracoloso, racchiusa entro una doppia cornice di marmo nero e di argento impreziosita con inserti di lapislazzulo, un montaggio chiaramente posteriore e che ha comportato tra l'altro l'adattamento del dipinto – originariamente più stretto – mediante l'aggiunta alle estremità di due strisce di tela dipinte di nero.

La Resurrezione di Cristo di Antonio Campi (1523-1587) è ambientata nella densa oscurità di una notte che si prepara a cedere il passo all'alba. Più che la parete rocciosa sul fondo o il lembo di terra coperto d'erba ...sono le figure a costruire lo spazio, che assume senso e profondità proprio grazie alla disposizione scalata di quattro corpi potentemente illuminati da una luce intensa proveniente da destra, che non tocca però i due soldati in alto a sinistra, avvolti dalle tenebre.

In piedi, al centro della metà superiore della tavola, Cristo è rappresentato in procinto di uscire dal sepolcro, ridotto a pochi centimetri di pietra liscia sulla quale il Risorto poggia il piede destro. La veste lascia scoperto il torso, a mostrare tanto la muscolatura quanto la ferita del costato; il braccio sinistro è sollevato, con la mano aperta a esibire la piaga provocata dal chiodo; la mano destra, appoggiata sul ginocchio sollevato, regge invece l'esile asta di un vessillo con la croce rossa su campo bianco, contro la quale si proietta l'ombra nel capo, circondato dal discreto bagliore di un'aureola.

A metà della tavola, due soldati connettono il primo e il secondo piano fungendo quasi da quinte sceniche. Quello di sinistra è ancora addormentato, accasciato sul proprio ginocchio, vestito di tutto punto con l'elmo e l'armatura multicolore.

Quello di destra invece è già sveglio, e volta le spalle all'osservatore ..slanciandosi energicamente verso destra, come in preda a uno scatto, parandosi il viso con il manto avvolto sul braccio sinistro.

La zona inferiore della tavola è interamente occupata – quasi a rubare la scena al Risorto – da un soldato che un semplice panno azzurro impedisce di definire completamente nudo. Caratterizzato da una carnagione più chiara e luminosa di quella degli altri personaggi, il soldato si contorce su se stesso cercando, allo stesso tempo, di ripararsi con lo scudo ovale infilato sul braccio sinistro e di guardare oltre la propria spalla, per vedere cosa stia accadendo.

*Al clima di ascendenza tridentina, in consonanza con i gusti di Carlo Borromeo, si adegua la Resurrezione di Cristo di Antonio Campi, dove l'immediatezza naturalistica è in chiaro anticipo sui modi e sulle scelte formali del Caravaggio.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

la tavola sarebbe caratterizzata da un «*impianto macchinoso, con il Cristo che pare emergere dai corpi muscolosi dei soldati riversi*», elemento che, tuttavia, non oscura «*la sorprendente illusività naturalistica del nudo in primo piano proiettato fuori dal quadro*». Se nelle figure dei soldati sui lati «*sono anche troppo evidenti i riferimenti colti (Giulio Romano nella sala di Troia in Palazzo Ducale a Mantova, per esempio)*», il «*nudo monumentale*» in primo piano presenterebbe «*effetti di teatralità del tutto nuovi, con gli artifici dell'illusività e del lume angolato che proietta lunghe ombre sul corpo*»

Giulio Bora (1977)

*Nel 1601 il Venerando Capitolo di Santa Maria presso San Celso "deliberò di abbellire, ornare e compiere con stucchi, oro e pitture le cappelle laterali d'essa chiesa, e per così fare si fece collectione di tre pittori".*

*Furono chiamati Giulio Cesare Procaccini, Cerano e i Fiammenghini.*

*Giulio Cesare Procaccini - come si è visto - dal 1597 al 1602 era occupato per due rilievi marmorei sulla facciata e, all'interno della chiesa, per due putti reggi corona al di sopra della statua della Vergine scolpita da Fontana.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

Ai fratelli Della Rovere, detti i Fiammenghini, furono commissionate le volte e gli sfondati delle terze campate a destra e a sinistra tra il 1602 e il 1616, come risulta dai documenti.

Giulio Cesare Procaccini, dopo aver lavorato in Duomo sotto la direzione del Brambilla, scolpì i bassorilievi con la visitazione e la nascita di Maria per la facciata e gli angeli reggicorona. In seguito, rifiutando anche incarichi da parte della fabbrica del Duomo, passò dalla produzione plastica alla pittura. Le prime pitture documentate sono quelle realizzate per Santa Maria presso San Celso (Rosci)

*La nuova commissione vide Giulio Cesare Procaccini all'opera nel quarto sfondato di sinistra (cappella della Pietà), nella campata relativa e nella quarta cappella e campata di sinistra (1601-1602).*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

*La nuova commissione vide Giulio Cesare Procaccini all'opera nel quarto sfondato di sinistra (cappella della Pietà), nella campata relativa e nella quarta cappella e campata di sinistra (1601-1602).*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

Giulio Cesare Procaccini *passerà subito dopo alla parte destra eseguendovi gli stucchi e le decorazioni della volta e il Martirio dei santi Nazaro e Celso, iniziato nel 1605 e terminato nel 1607. Trascurato dalla critica, il dipinto è stato rivalutato dal Valsecchi che ne ha sottolineato l'importanza soprattutto per l'ambiguità, intellettuale e sottilmente morbosa, che segna, a quelle date, l'attività di Giulio Cesare.*

Sandrina Bistoletti Bandera, *Santa Maria dei Miracoli presso San Celso*, in *Le chiese di Milano*, Milano, 1986-2005

Il Maggi legge sull'elemento architettonico, che si trova sotto il braccio che solleva la testa di Nazaro, la data 1606 e la firma dell'autore; in alto a destra nella testa in ombra vi vede forse l'autoritratto dell'artista.

*Nel 1609 l'artista consegnò il San Sebastiano, commissionatogli dal Capitolo e requisito nel 1796 dai Commissari del governo. Attualmente il dipinto si trova nel museo di Bruxelles.*

*Sandrina Bistoletti Bandera, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, in Le chiese di Milano, Milano, 1986-2005*

*Giulio Cesare Procaccini aveva esordito come scultore. E dando buona prova di sé. Ma, con decisione irrevocabile, nel 1599 aveva annunciato che si sarebbe dedicato esclusivamente alla pittura. E per dimostrare che faceva sul serio, cominciò un lungo viaggio di studio, che lo portò a Roma ad ammirare Raffaello e Michelangelo, a Venezia a studiare Paolo Veronese e Tiziano, a Parma a lasciarsi ispirare dal Correggio. Ma il che vuol dire che sulla sua strada potrebbe avere incontrato anche l'astro nascente Caravaggio, l'acclamato Annibale Carracci, l'indaffaratissimo Rubens... Maestri i cui accenti, chi più, chi meno, ritroviamo proprio nella pittura del Procaccini.*

Luca Frigerio

*Nel 1609 l'artista consegnò il San Sebastiano, commissionatogli dal Capitolo e requisito nel 1796 dai Commissari del governo. Attualmente il dipinto si trova nel museo di Bruxelles.*

*Sandrina Bistoletti Bandera, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, in Le chiese di Milano, Milano, 1986-2005*

Federico Borromeo fu ...*l'importante committente di Giovanni Battista detto il Cerano, attivo per San Celso almeno dal 1600 al 1628, in contatto con i Borromeo (tra Renato e Federico) a partire dal 1591, nonché autore del dipinto che raffigura l'Assunta del Fontana per l'altare della «Vergine dei Miracoli, adorata da san Francesco e Carlo Borromeo» (Torino, Pinacoteca Sabauda), un quadro attestato nel palazzo torinese dei Savoia dal 1635.*

*Del resto il Cerano poteva trarre diretti suggerimenti circa le opere di Fontana anche frequentando l'Accademia federiciana. Bozzetti delle opere di Annibale per San Celso, compreso quello per l'Assunta del fastigio erano infatti stati radunati dal cardinale Federico Borromeo, forse su consiglio dell'amico Guido Mazenta e messi a disposizione per essere ripetutamente presi a modello e copiati dagli allievi dell'"Accademia di pittura, scultura e architettura", inaugurata l'11 giugno 1621, con ventiquattro allievi sotto la guida del Cerano per la pittura.*

L'attività di Giovan Battista Crespi detto il Cerano in San Celso iniziò nel 1603 e continuò per tutto il primo decennio del Seicento con le volticelle a stucchi e a freschi nelle prime due campate delle navate laterali, con progetti per tabernacoli.

Il Cerano in San Celso disegnò il pavimento, iniziato probabilmente dal Bassi nel 1599 e terminato nel quarto decennio dell'Ottocento.

*Cerano eseguì anche quadri per gli altari e per la sagrestia: l'Annunciazione e la Visitazione, probabilmente databili al 1606 (Rosci);*

*e il Martirio di santa Caterina, ora nel terzo sfondato di sinistra, ma in origine nella prima cappella sinistra (Torre).*

*Questa tavola, databile al 1609 (Rosci), precede i Miracoli di san Carlo del Duomo. Il Cerano si esprime qui ancora con una particolare forza drammatica, sottolineata da posizioni e gesti violenti e concitati, caratteristiche che nei quadroni di san Carlo verranno smorzate in favore di una più concisa sintesi (Gregori)*

*Sandrina Bistoletti Bandera, Santa Maria dei Miracoli presso San Celso, in Le chiese di Milano, Milano, 1986-2005*

Giovan Battista Crespi, detto il Cerano, è sepolto in Santuario e precisamente sotto l'arcata e il lampadario cristallo a sinistra dell'altare dell'Assunta, però senza un'epigrafe

Altare maggiore

All'apertura centrale delle balaustre un cancello in bronzo, di Fontana, a due battenti, ove in medaglioni ovali traforati l'artista raffigurò la Vergine e l'Angelo dell'Annunciazione e tutto attorno un trionfo di fiori d'acanto, sempre su fondo traforato.

L'altare maggiore, grande coronamento scultoreo del santuario, fu progettato dall'Alessi. Furono portate a termine unicamente le parti laterali (Torre), e solo nel 1731 fu eseguito l'altare almeno fino ai gradini dei candelieri (Latuada) In marmi pregiati, pietre dure di ogni qualità e colore, bronzi parzialmente anche dorati.

L'altare fu compiuto nel 1827 con l'aggiunta del ciborio del Canonica, la statua del Redentore è di Camillo Pacetti.

L'ultimo intervento nella chiesa di particolare importanza risale al 1792-1795, quando Andrea Appiani (1756-1817) dipinse nei pennacchi della cupola e nelle due arcate laterali gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa.

Appiani studiò le opere dei grandi del Rinascimento- Michelangelo, Domenichino e soprattutto Correggio- facendosi costruire dallo scultore Pizzi un modello della cupola per verificarne le luci; documenta la sua scrupolosa preparazione anche una lettera da lui inviata all'Albertolli, dove parla degli attenti sopralluoghi nel Duomo di Parma. Quanto lungo fu lo studio dell'Appiani, tanto breve e sicura l'esecuzione del lavoro, che durò tre mesi in tutto.

Nei due grandi archi laterali vediamo quattro dottori della Chiesa: S. Ambrogio e S. Gregorio Magno a sinistra, a destra S. Agostino e S. Gerolamo.

Nei pennacchi della cupola i quattro Evangelisti: e poi tutta una raccolta di bellissimi angeli, sempre diversi come volto e posizione.

Con l'Appiani si avvia a conclusione il lungo lavoro artistico del tempio, iniziato nel 1493 e continuato lungo i secoli.