

# Il santuario della Beata Vergine dei Miracoli

Saronno 1498- 1511

Il santuario venne eretto a partire dal 1498 per dare ospitalità al simulacro della *Madonna del miracolo*, una statua della seconda metà del XIV secolo, posta allora in una cappella sulla strada Varesina. Secondo la tradizione, a un uomo di Saronno, Pietro Morandi detto “Pedretto”, che soffriva da parecchi anni di una grave forma di sciatica, una notte apparve in sogno la Madonna che gli promise rapida guarigione se si fosse recato subito alla 'strada croce', il piccolo piazzale esterno all'abitato dove si incrociavano quattro diverse strade: lì un'edicola conservava un'antica immagine miracolosa della Vergine, e lì la Madonna voleva che si costruisse una chiesa a lei dedicata.

A nord dell'abitato, all'inizio del XVI sec. venne elevato l'edificio sacro.

Il primo documento certo relativo alla costruzione del santuario è il contratto che nel 1505 i deputati della fabbrica firmano con il lapicida Beltramo Bregno per la fornitura di materiali necessari al rivestimento esterno del tiburio, secondo le misure e le indicazioni fornite da Giovanni Antonio Amadeo, architetto della fabbrica del Duomo di Milano,, autore del progetto (Schofield - Shell - Sironi, 1989) in stile rinascimentale a croce greca.

La planimetria ed i suoi rapporti proporzionali (attentamente studiati con riferimenti espliciti alla sezione aurea) mostra, per il progetto, la paternità di un architetto di profonda cultura umanistica.

Il tiburio, ultimato nel 1508, conferisce all'intero edificio l'impronta inconfondibile del rinascimento lombardo: presenta esteriormente 24 eleganti finestre, determinate da 12 bifore corrispondenti al tamburo dodecagonale che copre una cupola di 8 lati generati dall'inserimento di quattro spicchi angolari su un alzata fondato su quattro piloni d'angolo, secondo il tradizionale schema costruttivo *ad quadratum*, secondo una semplice progressione aritmetica ( $4+8+12 = 24$ ) che si sviluppa dal basso verso l'alto, dal quadrato dell'aula al cerchio della cupola, dalla Terra al Cielo.

Il primo nucleo del santuario, composto dal vano quadrato coperto a cupola e affiancato da due ampie cappelle laterali, dal passaggio ad arco, dal presbiterio e dalla cappella maggiore, era forse già completato attorno al 1511, quando è documentato l'acquisto di materiali per la costruzione del campanile (Rovetta, 1996); e certo era concluso nel 1525, quando Luini ricevette la commissione per gli affreschi della cappella maggiore e dell'antipresbiterio.

Completate le eleganti architetture rinascimentali del primo nucleo del santuario, i deputati della fabbrica decisero di avviare la campagna decorativa. Arrivano a Saronno, in rapida successione, Bernardino Luini, chiamato a compiere nel 1525 gli affreschi della cappella maggiore e dell'antipresbiterio; Alberto da Lodi alle prese, in quello stesso periodo, con la decorazione della volta, dell'abside e del presbiterio, soprattutto nelle parti che facevano da cornice ai dipinti del Luini. E poi Andrea da Milano nel 1528 una prima volta, e poi ancora nel 1531, per i due grandi gruppi lignei da collocare nella due cappelle poste ai lati del vano quadrato coperto dalla cupola; e infine nel 1534 Gaudenzio Ferrari, per la decorazione della cupola.

Una decorazione che si svolge tutta all'interno del primo nucleo architettonico del Santuario e che attualmente appare, solo dopo aver percorso per intero il corpo longitudinale della chiesa, quando oltrepassato lo spazio della navata centrale, ci si trova sotto lo spazio dilatato della cupola.

Le cronache raccontano che Bernardino Luini si impegnò nella decorazione del Santuario di Saronno tra il 1525 e il 1532. Il lavoro, grazie al quale il Luini venne poi considerato come uno dei più grandi artisti dell'epoca, gli venne commissionato dai deputati del Santuario di Saronno sulla eco del successo ottenuto per il Polittico della chiesa dei SS. Salvatore e Magno a Legnano, eseguito nel 1523.

Poco prima della chiamata a Legnano aveva dipinto, a Milano l'*Incoronazione di spine* per il Pio Luogo di Santa Corona (1521-1522); e, dopo Saronno, avrebbe lavorato a Lugano, in Santa Maria degli Angeli (1529) e di nuovo a Milano, in San Maurizio, (1530).

Stava attraversando un periodo denso di incarichi importanti, una fase matura, classica, che molti critici pongono dopo un viaggio a Roma, avvenuto forse tra il 1518 ed il 1520. Lui, che si era formato sui pittori lombardi del secondo Quattrocento, che aveva subito l'influenza di Leonardo da Vinci, a Milano, per la seconda volta, nel 1506, rivela ora, secondo gran parte della critica, suggestioni tratte da Raffaello e da Michelangelo, soluzioni pittoriche derivate dal colto, inquieto clima culturale milanese, rappresentato, tra gli altri, da Giovanni Agostino da Lodi e da Bartolomeo Suardi detto il Bramantino.

La Fabbriceria di San Magno a Legnano, chiamando a lavorare il Luini, punta ad una qualità molto alta, ad un artista celebre, ben posizionato nel solco della tradizione pittorica lombarda, raffinato, capace di trasmettere messaggi e rappresentare sacri simboli con intensa, poetica semplicità. Luini dipinge una Madonna con il Bambino, circondati da cinque angeli musicanti, tre ai piedi, intenti a suonare i flauti, due assisi con i liuti, ai fianchi del trono ligneo.

San Magno e Sant'Ambrogio, simboli della Chiesa legnanese e ambrosiana, li coronano dal basso, mentre, nell'ordine superiore, San Giovanni Battista e San Pietro, sospesi in una gestualità carica di significati, completano l'architettura.

Al centro della cimasa il Padre Eterno; nei nove riquadri a monocromo della predella, da sinistra verso destra, San Luca, il Cristo in croce, San Giovanni Evangelista, la Deposizione, la Pietà, la Resurrezione, San Matteo, l'Incontro ad Emmaus e San Marco.



La partitura prospettico architettonica della pala di Legnano fu forse vista come l'espressione della straordinaria capacità dell'artista nel dilatare lo spazio architettonico e perciò come un precedente illusionistico da cui avrebbe potuto trarre vantaggio anche la ridotta volumetria della cappella maggiore del Santuario.

**Un illusionismo prospettico** che trovava le sue radici nelle realizzazioni del Bramante a Milano, nella decorazione dell'abside della chiesa di Santa Maria presso S. Satiro e nel Cenacolo di Leonardo (affrescato nel chiostro di S. Maria delle Grazie) e che sarebbe stato il motivo conduttore di tutto il ciclo decorativo del Luini.

Le principali opere eseguite per il santuario di Saronno riguardano doverosamente la vita della Madonna.

Nell'antipresbiterio sono poste le scene dello *Sposalizio della Vergine* e di *Gesù tra i Dottori*; mentre nel presbiterio (o Cappella Maggiore) si trovano le scene dell'*Adorazione dei Magi* e della *Presentazione di Gesù al Tempio*: esse costituiscono uno dei punti più alti raggiunti da Luini come autore di opere a fresco.

Si riconosce, nell'impaginazione di queste scene, la grande vena narrativa di Bernardino, con una moltitudine di personaggi, disposti su piani diversi, che si mostrano nei loro coloratissimi abbigliamenti; hanno volti di vivace espressività e paiono muoversi in un'atmosfera calma e suadente.

La Cappella maggiore è interamente affrescata dal Luini e contiene le scene principali del suo ciclo: sulla parete a sinistra, La Presentazione di Gesù al Tempio, mentre a destra l'Adorazione dei Magi.

Entrambe le scene dovevano essere interpretate come spazi aperti, sfondanti le pareti oltre l'arco a tutto sesto sorretto da lesene, che le racchiude.

Per osservare al meglio i due affreschi bisogna porsi appena oltre l'anti-presbiterio, sempre per quel *principio illusionistico-prospettico* che caratterizza l'intero ciclo. Le figure "perno" appaiono infatti scentrate: *la Vergine*, che presenzia l'Adorazione dei Magi, è tutta spostata sulla sinistra, ad un terzo esatto della lunghezza della base dell'affresco, posizione che occupa anche l'antistante *San Simeone*, nella Presentazione, che regge il Bambino, la cui importanza viene sottolineata da una colonna d'ordine corinzio che si eleva alle sue spalle, mentre il punto di fuga, evidenziato dal disegno delle mattonelle, si trova a un terzo della base da sinistra.

La scena si svolge in un'architettura rinascimentale, dal tetto sfondato, nella cui navata centrale si collocano la Madonna in atto di preghiera, Simeone che tiene tra le braccia il Bambino e alle loro spalle la profetessa Anna, che punta l'indice della mano destra verso il cielo. S. Giuseppe, a sinistra, sempre con la mano destra addita il gruppo principale e conversa con una donna,

All'estrema destra un fanciullo recante la mitria, appoggiata su un libro, dietro a cui appare il volto di un vegliardo. Sullo sfondo a destra è collocato un altare, a cui si accede da tre gradini, su cui è accomodato un bambino che gioca, sovrastato dai monocromi di Mosè con le tavole della legge e dalla Creazione di Eva.

Dipinta in sole 17 giornate, il motivo architettonico assume tale importanza in Luini, da apporre la data e la firma dell'opera sulla lesena scanalata in stile corinzio dell'arcone che conduce alla navata principale del tempio; esso è in una posizione tale da sottolineare la solennità dell'evento che si svolge al centro.

Le figure partecipano della diminuzione prospettica a mano a mano che ci si allontana dal primo piano e convergono verso il gruppo principale.

In secondo piano, in una quinta di personaggi, si stagliano due fanciulle, una delle quali offre una cesta con due colombe; un pastore che tiene sulle spalle un agnello e un giovane che sembra giungere dalla navata laterale.

Luini fa uso di accordi cromatici con alternanze di colori caldi e freddi, come gli azzurri, simili al manto dell'apostolo Matteo nel Cenacolo milanese.

Particolare è la caratterizzazione dei personaggi con evidente riferimento culturale a Leonardo, sia per le figure-quinta , già presenti nell'Adorazione dei Magi degli Uffizi, sia per figure di riguardo come S. Anna, profetessa raccontata come un'anziana popolana sdentata, modellata sulle teste grottesche dell'artista toscano.

L' episodio biblico è narrato in un interno architettonico, prospetticamente studiato, dove il motivo dell'arco di apertura sulla scena, corrisponde in prospettiva all'arco a tutto sesto d'ingresso al tempio.

Un arco generatore di una volta a botte, decorata con rosoni, che si apre su un paesaggio in cui è rappresentata *la Fuga in Egitto*.

La composizione ha indubbe reminiscenze leonardesche sia per quanto riguarda la disposizione delle figure all'interno del dipinto, sia per l'uso e la scelta dei colori , "*...caldi e freddi [...]alternanze [...] che ricordano quelli del Cenacolo milanese*».

L'atmosfera luinesca di pacata tranquillità è una derivazione assunta da Foppa, Bergognone e Bramantino, piuttosto che da Leonardo, che descrive ambientazioni più enigmatiche, attraverso un differente utilizzo del chiaroscuro.

E' interessante l'idea di inserire nell'ambientazione della *Fuga in Egitto* la veduta posteriore del Santuario di Saronno, dove sono messi in evidenza abside, tiburio e campanile di Paolo della Porta, concluso nel 1516, poiché questa prospettiva consente di avere una visione più dettagliata dell'architettura, nascondendo la facciata non ancora completata.



Le Sibille chiudono le scene degli affreschi, poste sopra ai due archi in posizione sdraiata, di cui va notato l'accostamento cromatico (giallo-azzurro, verde cangiante in blu, giallo viola), rappresentano la massima espressione dell'illusionismo del Luini.

Gli archi che sostengono le Sibille sono strutture sporgenti materialmente in cotto, così come le paraste, in aggetto e non dipinte, con i capitelli in pietra grigio-azzurra, che racchiudono lateralmente i dipinti.

*Esiste una tale continuità tra architettura reale e dipinta, da far pensare ad una collaborazione interattiva tra il decoratore e il progettista, può infatti essere che Luini abbia partecipato alla progettazione architettonica della Cappella.*

La composizione dell'affresco dell' Adorazione dei Magi. eseguita in sedici "giornate", ruota attorno alla figura della Vergine con il Bambino e dei due Re inginocchiati a destra e a sinistra della Vergine stessa, mentre la scena, ambientata in un paesaggio montano, pullula di personaggi e animali esotici, immaginati per l'occasione.

Gli accostamenti di giallo-aranciato, verde, rosso e azzurro degli abiti del re inginocchiato alla destra della Madonna, l'arancio-azzurro dei panneggi del pastore in piedi al centro della scena si richiamano al colorismo lombardo veneto.

Degno di nota è l'uso dell'oro nelle lueggiature degli abiti, soprattutto per il mantello giallo del Re inginocchiato alla sinistra della Vergine

Tra i personaggi sembrerebbe apparire *il volto autoritratto del pittore*, individuabile nel soggetto che guarda gli spettatori dietro le spalle del Re Moro.

Nell' antipresbiterio, sulle pareti laterali, due scene affrescate che si svolgono dietro a tende sollevate. Eseguite dal Luini nel 1525, solo dopo aver portato a termine il lavoro nella Cappella Maggiore, rappresentano *Lo sposalizio della Vergine*, a sinistra e *Gesù fra i Dottori del Tempio*, a destra.

Anche per questi due affreschi viene utilizzato lo stesso principio prospettico che appare nei dipinti della zona presbiterale: "*prospettiva con punto di fuga scentrato sul terzo della lunghezza della base di ogni riquadro, con i personaggi principali che occupano, invece, una posizione centrale*".

Questo perché chiunque percorra in direzione dell'abside questo spazio e quello successivo della Cappella Maggiore, abbia l'impressione che le figure rappresentate ai lati del percorso, illusionisticamente, gli vengano incontro.

Lo sposalizio della Vergine. Narra la leggenda tratta dal vangelo apocrifo di S. Giacomo.

I personaggi, i giovani amici di S. Giuseppe a sinistra e le amiche della Sposa a destra di chi guarda, sono eseguiti con una tecnica che cura la minuziosità del dettaglio, si vedano i capelli, i peli di barbe, dipinti uno ad uno, come pure l'evanescenza dell'epidermide dei visi restituita da *"una magistrale trasposizione in affresco dello sfumato leonardesco reso ancora più naturale nei visi e nelle espressioni delle dame sulla destra"*.

Se si osserva lo *Sposalizio della Vergine*, si rimane colpiti dall'espressione dei pretendenti delusi: non c'è in essi nessun segno di rancore, anzi si accenna un sorriso ottenuto utilizzando ad affresco la tecnica dello "sfumato" ideata da Leonardo Luini dimostra qui quello stile *delicatissimo, vago ed onesto nelle figure sue* che il Vasari gli riconosce proprio in relazione agli affreschi di Saronno.

**Gesù fra i Dottori del Tempio.** E' una moltitudine di personaggi rappresentati, vecchi e giovani, baffuti e non, disposti nella scena su tre piani in profondità e ripresi in una molteplicità di atteggiamenti e in una varietà di abbigliamenti.

A destra la Madonna, maggior personaggio che entra scena a ritrovare Gesù, seguita da Giuseppe, con il bastone da viandante.

Il personaggio-quinta sulla destra potrebbe essere Leonardo ritratto negli ultimi anni.

Tra tutti spiccano alcune teste per le quali il Luini è *così aderente al vero da apparirci come un precursore dei pittori della realtà* come il giovane con il cappello azzurro.



Tra le teste per le quali il Luini è *così aderente al vero da apparirci come un precursore dei pittori della realtà* il giovane con il mantello verde sulla sinistra e quella dell'uomo con turbante rosa e arancio e baffi.

La testa di profilo (terza in seconda fila da sinistra) potrebbe essere il Bramante.

Nel 1531 Luini è all'opera nella vicina e laterale Cappella del Cenacolo, dove dove sarà posto un gruppo di sculture lignee raffigurante l'Ultima Cena, opera di Andrea da Milano, eseguita tra il 1528 e il 1531.

Negli affreschi della volta della Cappella, trovano posto le figure di sei Angeli con i Simboli della Passione, rappresentati all'interno di cornici quadrate, quattro dei quali appartengono al Luini, così come il tondo che si apre prospetticamente al centro della volta, dove la rappresentazione di figure che si affacciano ad una balconata, è di chiara ispirazione mantegnesca.

Nella scelta dei gruppi plastici delle cappelle è evidente l'influenza della spiritualità francescana che condizionò vivamente i lavori al santuario (i deputati avevano affidato ai frati minori la celebrazione delle funzioni religiose): le statue dovevano favorire l'immedesimazione dei fedeli con la vita di Cristo.

Alle spalle del gruppo, lungo i tre lati della cappella, si trovano grandi tele di Camillo Procaccini (1598): quelle laterali raffigurano gli episodi dell'*Orazione nell'orto* e del *Bacio di Giuda*, quella di fondo presenta una ricca scena di *Servitori e vasellame* in contrasto con la semplicità della mensa del *Cenacolo*.

-

L'ambientazione della scena è suggestiva, con gli apostoli – colti, secondo il modello di Leonardo, nel momento in cui Gesù annuncia che sarà tradito – intenti a discutere tra loro od a guardare increduli il Maestro.

Nella postura delle figure scolpite, nella scelta dei colori e dai panneggi delle vesti, è chiara la derivazione dal Cenacolo vinciano, Andrea da Milano cerca di catturare la vibrante drammaticità presente del dipinto.

I gruppo del Compianto del Cristo morto (o della *Deposizione dalla Croce*) occupa la cappella destra. Andrea da Milano riprende un tema a quei tempi assai diffuso nei gruppi scultorei ispirandosi verosimilmente al modello di Agostino de Fondutis nella chiesa di Santa Maria presso San Satiro a Milano. Il gruppo ha subito infatti varie risistemazioni; inizialmente comprendeva un numero molto più ampio di statue che componevano scene diverse della Passione: oltre al *Compianto*, la scena del *Calvario* (con i ladroni sulla Croce) e quella della *Discesa al Limbo*.

Nella decorazione della cupola i triangoli formati dalle piccole lunette che circondano le aperture tonde (12) della base della cupola, contengono 24 figure di angioletti abbozzate, tra cui 10 chiaramente visibili, sono eseguiti a graffito o a sinopia dal Luini stesso.

La collaborazione artistica del Luini al Santuario di Saronno si interrompe bruscamente per la morte improvvisa dell'artista, avvenuta nel 1532. Bernardino Luini lasciò così incompiuti i lavori di decorazione della cupola, che sullo scorcio del 1531, si apprestava a iniziare e che vennero affidati a Gaudenzio Ferrari che nel 1534 giungeva in Saronno, chiamato per il difficile compito dai Deputati del Santuario.

Dopo il suo arrivo al santuario è Gaudenzio Ferrari a guidare il lavoro degli intagliatori nella decorazione della cupola.

Andrea da Milano realizza la figura del *Padre Eterno* al centro della cupola, ed inizia ad intagliare quella della *Madonna Assunta*.

La realizzazione 1539 delle 22 statue di *Profeti* e *Sibille* poste nelle nicchie del tamburo della cupola viene invece affidata ad un altro abile intagliatore, Guido Oggioni, allievo di Andrea.

Il contratto con il Ferrari fu stipulato il 15 giugno 1534: tra la data del contratto e quella dell'inizio dei lavori (luglio 1535) c'è stato il tempo per l'ideazione e l'esecuzione di alcuni disegni preparatori, tanto per i suoi dipinti quanto per le sculture lignee affidate ad Andrea da Milano, segno di come Gaudenzio avesse sin da allora l'incarico di coordinare l'intero apparato decorativo della cupola, ruolo che egli mantenne anche dopo l'ultimazione del *Concerto degli Angeli* sino al 1545 l'anno prima della sua morte.

A distanza di trent'anni da quando, a Varallo aveva dipinto alcuni *angeli musicanti* che esibivano un relativamente ampio repertorio di strumenti musicali nella cappella della *Dormitio Virginis*, Gaudenzio affrontò qui a Saronno lo stesso soggetto avendo però a disposizione un'intera cupola e sapendo di dover dar forma ad un ben altrimenti gioioso tripudio di suoni e di canti, a significare la felicità con la quale il Paradiso accoglieva la Beata Vergine.



Il mese di luglio del 1535 segna la data di inizio dei lavori ad affresco della cupola: lo conferma un pagamento al fabbro incaricato di porre delle zanche in ferro in mezzo alla cupola per issare la scultura del Dio Padre. Dato che la decorazione delle cupole avveniva dall'alto verso il basso, era impensabile che Gaudenzio avesse iniziato a dipingere prima di quest'ultima messa in opera.

L'affresco è stato eseguito in settantanove "giornate", alcune delle quali di grandi dimensioni.

Il Dio Padre viene realizzato tra il 19 giugno del 1534, e il 30 marzo 1535.

Gaudenzio continua a dirigere i lavori di decorazione della cupola fino al 31 gennaio del 1546, giorno della sua morte.

il tema iconografico degli angeli musicanti è quello che Gaudenzio dovette trovare più idoneo ed a lui più congeniale per rappresentare il Paradiso.

Nel progetto che egli ideò – e che si può immaginare abbia discusso a lungo con i deputati del santuario – il numero delle statue lignee è ridotto all'essenziale: tralasciando le statue di *Sibille e Profeti* poste in circolo nelle nicchie del tamburo, trovano spazio solo quelle del volto del *Padre Eterno* al centro della cupola e dell'*Assunta*.

A raffigurare il Paradiso è essenzialmente la moltitudine degli angeli, posti a far da corona al volto di Dio e ad accogliere l'arrivo della Vergine.

Nelle cappelle che Gaudenzio aveva decorato al Sacro Monte erano le statue che popolavano la scena, mentre i dipinti servivano ad ampliarne illusivamente i confini; qui il rapporto è ribaltato: l'attenzione del visitatore è subito catturata dal vortice coloratissimo delle presenze angeliche..

Gli angeli dalle vesti fluttuanti e coloratissime si dispongono su quattro cerchi concentrici: in quello più in alto è posto uno stuolo di angioletti pieni di luce che volgono lo sguardo in alto verso il Dio Padre al centro della cupola; al di sotto vi è la raffigurazione del concerto vero e proprio, con gli angeli cantori che leggono assieme libri corali e cartigli, ed angeli intenti a far musica: essi compongono la più variegata orchestra di strumenti a corde, a fiato e a percussione che mai sia stata dipinta.

Nel *Tempio della pittura* 1590, Carlo Lomazzo racconta che Gaudenzio amava la musica e lui stesso suonava lira e liuto. Per dipingere il *Concerto* di Saronno riuscì a dipingere, come in una sorta di catalogo, tutti gli strumenti in uso ai suoi tempi. E non solo, inventò anche strumenti musicali impossibili.

Accanto al santuario fu costruita (entro il 1507) la casa dei "deputati" che componevano un organismo elettivo incaricato di sovrintendere all'amministrazione dei beni e alla "fabbrica" dell'edificio sacro.

Sappiamo che nel 1552 iniziano i lavori per la sagrestia, affidati a Cristoforo Lombardi (Rovetta, 1996) e proseguiti, dopo la morte dell'architetto, avvenuta nel 1555, da uno dei suoi allievi, Vincenzo Seregini (Rephisti, 1996).

Contemporaneamente fu costruita a lato della chiesa, la casa col chiostro per ospitare gli uffici dei deputati, ora museo e quadreria.

A Bernardino Luini sono da attribuire anche una lunetta con la *Natività* posta nel chiostro e alcuni angeli sulla volta della cappella del *Cenacolo*,

Nel 1556 a Vincenzo Seregni, nuovo architetto del duomo di Milano e responsabile della fabbrica di Saronno, fu affidato il compito di realizzare il prolungamento del Santuario. e sotto la sua direzione viene costruito il corpo longitudinale a tre navate dell'edificio, a partire dai primi anni Sessanta (Rephisti, 1996).

Il progetto prevedeva un ampliamento su tre navate e cinque campate trasformando la struttura da croce greca a croce latina. I lavori si fermarono alla terza campata perché ostacolati dalla presenza della cappella della Madonna miracolosa e, di fronte, dalla chiesetta dedicata al Redentore.

Carlo Borromeo diede impulso alla ripresa dei lavori. Per completare i lavori si doveva demolire la superstite "cappelletta del Miracolo", persistente ai primi lavori del 1498. San Carlo officiò personalmente il rito solenne – avvenuto il 19 settembre 1581-della traslazione dell'antica statua trecentesca della Madonna all'interno della chiesa sopra l'altare.

Il portico a sinistra del Santuario fu eretto nel 1585 mentre il campanile delle ore fu opera di Giacomo Borroni (1594).

Nel 1588 fu costruita la «Hostaria dell'Angelo» per ospitare i pellegrini provenienti da lontano (ora biblioteca civica e teatro comunali).

La navata maggiore era protetta semplicemente da un soffitto ligneo fino al 1631, quando Vincenzo Ciniselli costruirà la volta a botte; la facciata era una struttura provvisoria, in mattoni all'interno e all'esterno in pietra di Saltrio (Rephisti, 1996).

Lombardia beni culturali

Il progetto per la facciata è attribuito a Pellegrino Tibaldi, sulla base dei pagamenti che l'architetto riceve tra il 1573 e il 1577 per "stabilir la fazada", appunto, e per "haverne dato il disegno" (Gatti Perer, 1996).

Il disegno della facciata viene approvato dai Deputati della Fabbrica, ma solo verso la fine del 1595 si diede il via ai lavori per la costruzione. Lelio Buzzi, come sovrintendente, e Giacomo Borroni, come direttore lavori in cantiere, sono i due personaggi chiave incaricati di eseguire la facciata in modo conforme al disegno presentato dal Tibaldi. ed è difficile stabilire, in assenza di disegni autografi di Pellegrino, quanto l'architetto sia stato fedele al progetto originale.

Lo stile adottato dal Pellegrini si ispira a canoni classici, tardo rinascimentali, ed è fortemente teso a sottolineare la maestosità dell'edificio sacro. La ricchezza dei motivi ornamentali (con una serliana centrale, colonne, lesene, due grandi telamoni che affiancano il portale di ingresso, statue nelle alte nicchie laterali, ecc.) produce un complesso architettonico di grande solennità.



Nell'ordine inferiore si trovano imponenti colonne binate con capitelli dorici che sostengono un fregio dorico a metope e triglifi. Al centro si trova il portale principale, affiancato da statue delle Sibille e introdotto da un protiro con colonne scanalate, telamoni e un alto frontone a due spioventi. Tutti e tre gli ingressi sono sormontati da altorilievi con episodi della *vita della Beata Vergine Maria*. La sezione superiore è scandita da altrettante colonne binate e dal bellissimo fregio ionico.

La facciata del Santuario di Saronno elabora le istruzioni date da San Carlo per il portico e per il vestibolo; nelle sue *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae si dice:*

"Davanti alla chiesa vi sarà un atrio, fatto su consiglio dell'architetto, cinto da ogni parte da portici ed ornato decorosamente con altri elementi architettonici. Ove non sia possibile si faccia in modo che davanti alla chiesa vi sia almeno un portico. ....uguaglierà in lunghezza tutta la facciata della chiesa e sarà ampio ed alto proporzionalmente alla sua lunghezza. Se per motivi economici non si potrà avere nemmeno questo, si provveda almeno a costruire davanti alla porta principale un vestibolo di forma quadrata, con solo due colonne o pilastri alquanto distanti da essa; esso sarà un po' più ampio della porta della chiesa".

*Per coprire l'ingresso principale, Pellegrino adotta dunque una specie di compromesso tra le tre varianti proposte da Borromeo con un protiro abbinato ad un "finto porticato" realizzato con colonne binate poco sporgenti sulle quale si appoggia una trabeazione limitata ai soli sostegni. Nel proporre una facciata su due ordini di eguale larghezza, non c'è dubbio che Pellegrino abbia elaborato il suo progetto avendo in mente due modelli fondamentali di facciate, sebbene non eseguiti: il progetto di Michelangelo per San Lorenzo e quello di Vignola per la chiesa del Gesù. La presenza di una ampia serliana sormontata da un impano è poi documentata anche in alcune proposte per il Duomo. (Rephisti)*

Le grandi trabeazioni sporgenti sopra le colonne binate rimandano a molti dei progetti eseguiti ancora per la facciata del Duomo di Milano.

Le opere di Tibaldi, tra le quali anche il santuario di Saronno, ebbero una fortuna immediata, importante testimonianza del faticoso tentativo in ambito milanese di elaborare una facciata che fosse la parte più "magnifica" dell'edificio ecclesiastico, così come richiesto dalle norme del cultus externus.

Per San Carlo la decorazione è più importante in facciata infatti l'attenzione del fedele deve essere concentrata su essa che "sarà tanto più decorosa e solenne quanti più sarà ornata di immagini e pitture relative alla storia sacra".

Con l'arrivo dei gradini della facciata, nel maggio, nel settembre e nell'ottobre del 1613, la facciata poteva dirsi ultimata. Ma furono avanzati, subito dopo il completamento della facciata, rilievi critici da parte di quei deputati che la giudicavano "alquanto tozza", in contrasto con l'armoniosa eleganza del tiburio.

Vennero chiamati, allora, alcuni architetti per studiare la situazione e tra essi anche Carlo Buzzi. Questi, nel 1630, per ovviare alla supposta pesantezza della facciata, progettò il rialzo della balaustra mistilinea che regge la statua dell'Assunta e quelle di due coppie di angeli che suonano la tromba. Il progetto rimase a lungo sulla carta e fu realizzato solo nel 1666

*Finora conosciamo i disegni di Pellegrino Tibaldi per le facciate del Duomo di Milano, delle chiese di San Fedele e San Raffaele, dei Santuari di Rho, Caravaggio e Saronno. Si tratta di una casistica sufficientemente ampia per proporre alcune considerazioni sul modo di intendere una facciata di una chiesa.*

*A Saronno, il progetto di Pellegrino trova un'inevitabile corrispondenza con quanto descritto nelle pagine del suo trattato a proposito dei Templi:*

*Li tempii sono per lo culto divino, il quale ogni grandeza e magniienza si gli conviene. [...] Un nobil aspeto di tempio o sia in faciata <a> pilastri quadri, o sia a portico. Facendola a faciata sarà più libera a acompagnarsi con qualsi voglia compartito de dentro del tempio...»*

*da Francesco Repishti, Pellegrino Tibaldi e il disegno per la facciata del Santuario di Saronno conservato al  
Victoria & Albert Museum*