

luoghi d'arte in Italia

LA CHIESA DEI SANTI FERMO E RUSTICO A QUINTO STAMPI DI ROZZANO



S. HIERONIMVS

BIBLION
edizioni

Francesca Pensa
Davide Riggiardi

LA CHIESA DEI SANTI
FERMO E RUSTICO
A QUINTO STAMPI DI ROZZANO

BIBLION
edizioni

La pubblicazione di un libro che racconta il recupero di una piccola parte di storia della propria città è sempre un gesto di particolare attenzione e di rispetto per le proprie radici. Questo volume, dedicato alla chiesetta dei Santi Fermo e Rustico a Quinto Stampi, è il primo scritto monografico finora edito su questo rilevante bene culturale del Sud Milano e testimonia l'interesse per la cultura e per la conoscenza del nostro territorio.

L'opera è stata realizzata attraverso l'analisi di testimonianze, fonti e documenti antichi che hanno condotto a interessanti risultati sul piano artistico e architettonico, ricostruendo anche i diversi passaggi della storia del borgo di Quinto Stampi.

L'approfondimento dedicato alla chiesetta e alle sue origini, riconosciute nel periodo altomedievale, è arricchito da una lettura scientifica e critica sul recente restauro che ha interessato gli affreschi della cappella della Vergine.

Nelle pagine di questo libro il lettore troverà preziose informazioni per riscoprire un luogo che abbiamo sempre sotto gli occhi e per sentirlo ancora più nostro. Ma sfogliare questo libro è anche un'avventura meravigliosa per entrare in punta di piedi attraverso il tempo e "curiosare" nella storia.

Il mio ringraziamento è rivolto a tutte le persone che hanno contribuito, con l'esperienza, la professionalità e la passione per il loro lavoro, alla realizzazione di questo progetto. La riscoperta della chiesa di Quinto Stampi rappresenta uno speciale momento di valorizzazione della nostra coscienza collettiva e del senso di appartenenza che ci unisce, non solo alla città come luogo fisico ma anche come comunità.

A tutti i lettori rivolgo l'augurio che in questa pubblicazione ritrovino i punti di contatto che ci legano al nostro passato e le opportunità di crescita per il futuro.

Il Sindaco
Massimo D'Avolio

L'Assessorato alla Cultura del Comune di Rozzano presenta con grande piacere questa interessante pubblicazione, che assume ancora più valore perché gli autori hanno inserito lo studio di carattere artistico e architettonico nel contesto della storia del borgo di Quinto de' Stampi, permettendo così al lettore di scoprire avvenimenti e tradizioni e di riviverne l'evoluzione attraverso i secoli.

La chiesa dei SS. Martiri Fermo e Rustico è uno dei simboli di Quinto de' Stampi, poiché ne rievoca l'originaria vocazione agricola. Dove oggi si susseguono realtà produttive e aree residenziali, un tempo sorgevano cascine e case coloniche. Questa chiesa è anche la testimonianza della devozione locale ai santi martiri Fermo e Rustico: una devozione radicata nel territorio fin dal medioevo e che risulta molto forte anche oggi, manifestandosi soprattutto attraverso i momenti di preghiera che si vivono presso la chiesa, diventata un centro di spiritualità per gli abitanti di Quinto de' Stampi.

La chiesa dei SS. Fermo e Rustico ha quindi una storia che ci rimanda a epoche lontane, ma che ancora oggi rappresenta per la nostra città un patrimonio culturale e religioso ricco di significato. Un luogo molto vissuto e amato dai cittadini e che permette, a chiunque lo desideri, di conoscere meglio le radici e l'identità della nostra comunità.

L'attenzione e l'affetto suscitati dalla storia e dall'arte della chiesa contribuiscono a tramandare e vivificare quel forte senso di appartenenza che lega gli abitanti di Rozzano alla loro città. Come insegnano Erodoto e Tuciddide, la storia è «memoria» della propria identità e sforzo di ricostruire una verità che, una volta riportata alla luce, diventa un «acquisto per sempre». La storia, cioè, aiuta una comunità a conoscersi meglio e permette di trasmettere alle generazioni future il senso di una tradizione culturale che è sempre maestra.

Infine un ringraziamento a tutti i cittadini di Quinto de' Stampi che hanno promosso la realizzazione di questa ricerca e a quanti vi hanno contribuito, ognuno con le proprie competenze. Ringrazio don Andrea Zandonini parroco di Quinto de' Stampi e Valleambrosia, la Fondazione Rudh e in particolare il consigliere Giorgio Galmozzi e un grazie anche agli autori, Francesca Pensa e Davide Riggiardi, per la loro dedizione.

Ci auguriamo che quanti avranno tra le mani questo volume si lascino guidare dalle suggestioni offerte dalle parole, dalle immagini e dai colori: "la storia penetra nel cuore dei posteri e l'arte ve la incide per sempre!". Tutto quello che serve è un po' di curiosità, per avvicinarsi al sapere e alle ricchezze che ci hanno lasciato i nostri antenati, e che questo libro racconta con passione.

Barbara Agogliati
Assessore alla Cultura del Comune di Rozzano

INDICE

Francesca Pensa

Il borgo di Quinto Stampi attraverso la sua chiesa	Pag. 11
La chiesa dei Santi Fermo e Rustico	Pag. 21
Fermo e Rustico	Pag. 33
L'architettura	Pag. 39
I dipinti della chiesa: problemi iconografici e interpretazione storico-artistica	Pag. 43

Davide Riggiardi

Gli interventi di restauro	Pag. 77
Una chiesa tra storia, tradizione e valorizzazione	Pag. 93

Bibliografia

	Pag. 95
--	---------

IL BORGO DI QUINTO STAMPI ATTRAVERSO LA SUA CHIESA

L'eccezionalità del patrimonio storico-artistico italiano è individuabile, come noto, non solo nella sua straordinaria stratificazione culturale, ma anche in quella particolare capillarità, che riempie senza interruzioni significative il nostro territorio, punteggiato in ogni sua parte, dalle città agli agglomerati più piccoli, dalle campagne alle coste e ai monti, di testimonianze del nostro passato.

Passato che, però, in particolari situazioni, pare invece essere stato dimenticato, quando non fagocitato, dal presente e da una contemporaneità che sembra sorta dal nulla e che invece potrebbe essere compresa e forse migliorata proprio dall'interpretazione della sue radici storiche: a uno sguardo superficiale così potrebbe infatti apparire la vasta estensione del Sud-Milano, zona che una vita economica e sociale sempre aggiornata e propositivamente attiva ha costantemente trasformato, cancellando nel tempo i paesaggi del passato.

Ma una lettura più attenta rivela invece come anche in questa zona numerose siano le testimonianze della storia e dell'arte trascorsa, capillarmente sparse nel territorio: basti, a questo proposito, citare le grandi abbazie e i castelli, ma anche monumenti meno nobili ma altrettanto significativi, quali ad esempio i mulini e le costruzioni di archeologia industriale.

I centri urbani conservano poi varie ar-

chitetture interessanti, spesso compresse entro piani edilizi che sembrano non aver tenuto conto della loro presenza: non raramente della storia di questi monumenti si è persa la memoria e nessuno ha dedicato a essi ricerche serie, come è frequente nel territorio italiano, che per ora appare ancora come un pozzo inesauribile di possibilità di studio per i ricercatori delle prossime generazioni.

La chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Quinto Stampi corrisponde a questa ultima descrizione (fig. 1): va tuttavia ricordato, per completarne la presentazione, che si tratta di un monumento mai dimenticato dagli abitanti del suo territorio, che, anche dopo la costruzione della moderna chiesa di Ognissanti, che ha so-

11 |

Fig. 1 - *La chiesa dei Santi Fermo e Rustico*



stituito l'antica nelle funzioni religiose quotidiane, con il loro costante interesse, insieme alla cura di alcuni dei sacerdoti che l'hanno avuta in custodia, ne hanno permesso la conservazione: ed è questa condizione, ovvero l'avvertire un bene culturale come patrimonio comune che interessa e appartiene a tutti, la migliore assicurazione per la tutela del nostro patrimonio storico-artistico.

Passando quindi alla ricostruzione della storia di questo monumento e dei suoi dipinti, consideriamo preliminarmente le vicende del borgo nel quale l'edificio si colloca.

Poco si sa di Quinto Stampi nella sua fase più antica, ma la toponomastica, ovvero la scienza che studia il significato dei nomi dei luoghi, indica che l'origine del centro deve essere stata romana, in quanto i toponimi *quinto* e i suoi similari *quarto*, *sesto*, *settimo* ecc., indicavano le distanze, in miglia, di agglomerati urbani dal centro di città romane. Su questa denominazione, che quindi risale all'era antica, si è sovrapposta successivamente la dizione Stampi o de' Stampi, che si spiega in quanto la zona probabilmente costituiva proprietà con diritto feudale della famiglia Stampa, presente in Milano già nel periodo alto-medievale. Occorre inoltre ricordare che spesso, nei documenti antichi, il centro viene segnato anche con la denominazione di Quinto sul Lambro, a indicare l'importante passaggio, in questa zona, di quel corso d'acqua più precisamente denominato Lambro Meridionale, che, insieme a rogge, canali e varie fonti d'acqua, tanto segnò la storia di questa parte della Lombardia.

Ma ulteriori precisazioni sulla storia di questo territorio emergono da documenti antichi: all'Archivio di Stato di Milano, tra le carte riguardanti il Monastero Maggiore della città, è conservata la memoria di una antica pergamena risalente al-

l'anno 960: in essa sarebbe stato riportato il documento della donazione dei territori di Quinto alla badessa Adelasia dello stesso monastero. L'atto sarebbe stato voluto dalla contessa Matilde, figlia di Adolfo, moglie di Opizzone e madre di Berta, monaca nel convento milanese: non veniva indicato nessun cognome, ma è ipotizzabile che si trattasse della famiglia Stampa. È inoltre ricordato che la donazione consisteva in una "casa da nobile ovvero castello", quattordici masserie, vari mulini e i diritti, tra cui la pesca, sul fiume Lambro; veniva quindi specificato che la donazione comprendeva anche un oratorio dedicato a S. Nazaro e "la chiesa" con il diritto di nomina del cappellano¹.

Da questa memoria si ricavano alcune notizie importanti, che saranno in parte confermate dai fatti riportati in successivi documenti: già dal decimo secolo esisteva un legame tra Quinto e il Monastero Maggiore di Milano, originato da una donazione che, come spesso accadeva, era giustificata dall'ingresso di una ragazza nobile nel convento. Le carte parlano poi di un castello, che sarebbe stato un'abitazione signorile, della quale oggi non solo non vi è più traccia ma neanche la minima memoria: inoltre, fatto fondamentale per questa ricerca, si nomina un oratorio, anch'esso scomparso, e la chiesa, che quindi, se, con buona probabilità, è quella di S. Fermo, a quella data già esisteva.

Le notizie sulle antiche origini del centro sono state studiate nel testo edito dal Comune di Rozzano e redatto nel 1978 da mons. Gualberto Vigotti², che cita a questo proposito il Giulini, secondo il quale, nel 1307, tra i possedimenti della chiesa milanese di S. Giorgio a Palazzo, compaiono anche alcune terre di Quinto³.

Dal cinquecento in poi rilevanti sono, come si vedrà nella ricostruzione della storia artistica della chiesa, le carte cu-

stodite nell'Archivio Storico Diocesano di Milano, che registrano i risultati delle visite dei vescovi e dei loro emissari, che per S. Fermo, come per tutta la Pieve di Locate, della quale la chiesa faceva parte, avvennero in varie riprese con delegati diversi⁴ e tra le quali fondamentali furono quelle di S. Carlo Borromeo nel 1573 e di Federico Borromeo nel 1615.

Dai documenti, oltre che notizie sulla chiesa, emergono anche indicazioni sulla vita del borgo: nella visita del 1566, la più antica della quale si ha testimonianza, viene specificato che la chiesa dista due miglia da Rozzano "intermediante Lambro" e che le anime "da comunione" (adulte) del borgo in tutto sono 80: è inoltre specificato che sotto la cura di S. Fermo sono alcune cascine, poste al di là del Lambro, denominate Banvexata (Bandezate), La Roggia e La Folla, che in tutto contano 40 anime "da comunione": viene inoltre annotato il legame che mette in rapporto la chiesa di Quinto con il Monastero Maggiore di Milano⁵, che è nominato anche nel 1568, quando S. Carlo minaccia di unire sotto un unico curato le due chiese di Quinto e di Ponte Sesto se gli abitanti non provvederanno con più cura e risorse economiche al mantenimento dei loro sacerdoti e degli edifici sacri⁶.

L'Archivio Diocesano conserva anche una pianta della Pieve di Locate, molto interessante per capire l'estensione di questo territorio e la presenza dei centri che lo abitavano⁷ (fig. 2). La carta è inserita nella documentazione del 1568, ma vari rilievi storici hanno spostato la sua datazione al 1573, anno della visita di S. Carlo in questa zona⁸.

La pieve, che si era probabilmente formata tra VII e VIII secolo in ambito feudale longobardo⁹, nella rappresentazione grafica cinquecentesca appare percorsa dal Lambro, che la taglia a metà; compare anche un altro corso d'acqua, che at-



traversa il territorio con un andamento che dovrebbe essere da nord a sud, e che è segnato come "roggia di canonici della Scalla che va a Pizabrasi locho delli canonici". Sul lato sinistro della carta si legge l'indicazione della direzione verso Milano e quella della "strada ticinese che va a Pavia".

I borghi sono segnati dalla presenza di chiese, schematicamente indicate da una forma ripetuta che indica una struttura con campanile, la cui grandezza è variabile a seconda dell'importanza.

In tutto i centri segnati sono ventidue: nella parte superiore, sopra il percorso del Lambro, si riconoscono Cascina dell'Olmo ("Cassina d'Olmo sottoposta a Locate a mezzo miglio"), Nesporcdo ("Nesporito sottoposto a Locate a un miglio"), Cornaredo (Cascina Collarete) ("sottoposto a Locate a un miglio"), Mirasole, S. Vittore a Locate ("Locate ecclesia titulata"), Opera ("La Opera a Locate un miglio et da Locate alla plebe un altro miglio"), Morazzano ("sottoposta

Fig. 2 - Carta della Pieve di Locate, 1573

a Locate a un miglio”).

Più sotto, presso l'ansa del Lambro, ma sempre da questo lato del fiume e del territorio, sono indicati Ponte Sesto e Quinto, con la notazione “saria ben unir Ponte Sesto et Quinto per essere pochi loci”, a conferma della minacciata unificazione delle due chiese della quale si è parlato più sopra.

Nello spazio chiuso tra il Lambro e la Roggia compare la chiesa plebana, centro religioso del territorio, indicata dalla doppia croce, ovvero S. Alessandro, oggi a Pieve Emanuele, (“la plebe eclesia titulata”): intorno, Fizzonasco (“Fizonasco membro della plebe lontano alla plebe un miglio et buona (?) strata”), S. Maria a Locadella e Pizzabrasa (“Pizabراسا sottoposta a la plebe a un miglio buono”).

Nella parte più bassa della carta appaiono altri centri, tra i quali spicca per grandezza della chiesa Rozzano (“eclesia titulata distante da Torigio per un tracto di miglio et dalla plebe miglia 3 1/5”), con accanto Cassino (Scanasio) (sotoposto a Rozano a un miglio et dalla plebe miglia 3”), la “Magdalena, chiesa campestre situata in campi risati”, Tolcinasco (“Tolcenasco sottoposto alla plebe”), Vi-quarterio (“cassina”), Torriggio (“da Torigio a Basiglio uno miglio et mezo et dalla plebe miglia (?)”), Basiglio (“lontano da Vione per un tracto d'archibugio e dalla plebe miglia 2 buoni”) e Vione (“sotoposto alla plebe di Locate lontano 1 miglio”): una piccola chiesa segnata come campestre completa la carta.

Come si può quindi vedere da questa antica rappresentazione cartografica, la pieve di Locate, nella quale era compreso anche Quinto Stampi, era una zona scandita da molti borghi, che spesso erano cascine, da intendere come agglomerati di relativa grandezza, assimilabili a piccoli paesi. Il Lambro appare elemento caratterizzante il territorio, sintetizzando simbolicamente l'acqua come fattore

distintivo della zona, nella quale erano appunto i “campi risati”, ovvero le coltivazioni del riso, con le marcite, introdotte già nel Medio Evo nell'economia agricola di questo come di altri vicini territori.

La documentazione del 1573 ci informa inoltre che la popolazione di Quinto era composta da 34 fuochi (famiglie), con 200 anime¹⁰.

Un altro incartamento riferibile alla data del 1582 elenca i sacerdoti della Pieve di Locate, della quale faceva parte anche S. Fermo, dandoci notizia delle chiese che sorgevano nei vari paesi¹¹: a questo proposito, le testimonianze storiche citano, nel loro completo sviluppo, vari edifici religiosi, dei quali i più importanti, in quanto maggiormente ripetuti, risultano essere S. Alessandro e S. Vittore a Locate (oggi distintamente collocate in Pieve Emanuele e in Locate Triulzi), S. Ambrogio a Rozzano, S. Agata a Basiglio, S. Biagio a Cassino Scanasio, S. Giorgio a Ponte Sesto, S.S. Fermo e Rustico a Quinto, S.S. Pietro e Paolo a Opera, oltre all'Abbazia di Mirasole.

Un documento del 1604 ci rende altre notizie sul territorio relativo al nostro monumento, che si intende diviso in due parti, una chiamata Quinto e una La Roggia, questa distante mille passi dalla chiesa; un parroco era sufficiente per l'amministrazione dei sacramenti, anche se qualche volta gli era impossibile svolgere i suoi compiti per via del Lambro, che in questa zona non aveva un ponte per essere attraversato¹²; nel 1618, tuttavia, i documenti indicano la costruzione di un ponte, collocato in una località chiamata Taverna oppure La Ruggia¹³.

Il territorio della chiesa, che nel 1632 è definita “parrocchia mercenaria”, cioè con l'obbligo riservato ai fedeli di mantenerla¹⁴, perchè tale era stata proclamata nel 1566¹⁵, comprendeva anche un oratorio dedicato a S. Rocco¹⁶.

I documenti relativi al XVII secolo registrano i nomi di alcuni parroci, come Baldassarre Sforza (Balthasar Sfortia), Giovan Battista Castiglioni, Giuseppe de Rocchi¹⁷ e rivelano interessanti notizie sulla popolazione, che viene contata come “anime di comunione” e “le altre”: nel 1655 la “Prepositura nel loco della Pieve” (odierna Pieve Emanuele) contava 1.100 anime, Locate 1.000, Opera 700, Basiglio 700, Rozzano 800, Ponte Sesto 300, Cassino 250 e Quinto, che con questo si evidenzia come il borgo più piccolo, 160, aumentate a 197 in un successivo documento del 1684¹⁸.

Come già detto, sempre stretto fu il rapporto tra la nostra chiesa e il Monastero di S. Maurizio in Milano, noto anche come Maggiore, il più importante, ricco e potente convento benedettino femminile della città, dove vissero la loro esistenza claustrale donne appartenenti alle più nobili famiglie milanesi. La documentazione conservata all'Archivio di Stato di Milano concernente la storia di questo antico monumento, del quale oggi sono rimaste alcune parti, ovvero la chiesa, con gli importanti affreschi del Luini e della sua scuola, e altri ambienti che attualmente ospitano il Civico Museo Archeologico, testimonia infatti che le monache avevano vari interessi in questa zona: come esempio, si cita la serie di contratti che si susseguono dalla data del 1729 e che danno in affitto i territori di Quinto in possesso del monastero alla famiglia Taccani, mentre sempre nel settecento, la badessa e le monache concedono in uso con contratto di livello “la Folla de Quinto”¹⁹; da notare che il termine *folla* normalmente indicava un mulino che serviva alla produzione di carta o di feltro, anche se nel caso di Quinto documenti ottocenteschi, parlando della Cascina *Follazza*, individuano un luogo per la lavorazione del riso²⁰. Il termine quindi, nel caso del

nostro territorio, potrebbe forse aver indicato un mulino per il riso o forse una folla la cui lavorazione mutò nel tempo.

Dal Monastero Maggiore dipendevano quindi non solo la chiesa ma parte del territorio di Quinto: nel settecento vediamo attuarsi in esso quella particolare dinamica storica, riconoscibile anche in molte altre situazioni lombarde, nella quale nuovi gruppi sociali divengono protagonisti dell'economia agricola, così rilevante in questa zona, diventando fittavoli di territori che ancora appartengono ad antiche istituzioni²¹, come era appunto il Monastero Maggiore di Milano, che, dopo essere passato indenne negli anni del potere asburgico, verrà soppresso nel 1799 sotto i Francesi e i cui beni saranno incamerati dallo stato²².

Da notare inoltre che quanto appena detto spiega l'interesse dei Taccani (nei documenti ricordati anche come Tacani) per la chiesa di S. Fermo, per la quale, come si vedrà, in vari momenti del XVIII secolo diversi appartenenti alla famiglia si accollano le spese per miglioramenti, come, ad esempio, fa la signora Lucrezia Tacana, che nel 1767 dona la tela per le tende della porta e delle finestre di S. Fermo²³.

La chiesa, come documentano puntualmente i libri parrocchiali, aveva anche delle rendite dovute probabilmente a terreni agricoli di sua competenza, dai quali ricavava entrate fisse per la vendita di grano, lino, riso: ogni anno veniva redatto un bilancio delle entrate e delle uscite della chiesa, che era firmato dal parroco e da alcuni rappresentanti della comunità di Quinto, evidentemente scelti tra le persone più abbienti, registrati prima col titolo di Priore, Vicepriore, Tesoriere, Cancelliere e poi come Fabbricieri: vi erano poi delle visite di controllo sottoscritte da un deputato dell'Estimo e da un procuratore del Monastero Maggiore e registrate da un Regio Cancelliere²⁴.

Un altro incartamento settecentesco chiarisce la posizione del parroco: citando un accordo del 1623, le monache del Monastero Maggiore chiedono al Tribunale dello Stato di ratificare che lo stipendio del sacerdote, stabilito in lire 360 annuali, venga diviso tra gli abitanti di Quinto (lire 3,8 per i maschi, lire 1,5 per le donne dai quattordici anni in su), tra i fittavoli delle terre in misura delle pertiche lavorate, tra l'affittuario della Roggia Taverna e il "molinaro della Follazza", ecc. La nomina del parroco, definito appunto "mercenario", era stabilito dalle monache e così, vengono registrati vari incarichi, nel 1703 a Francesco Maria Tagliasacco, nel 1743 a Giuseppe Curioni, ecc. Sempre nel settecento, inoltre, sorge una disputa tra le monache e gli abitanti del borgo, che non vogliono più pagare lo stipendio del parroco visto che non possono sceglierlo²⁵, mentre, nel 1797, in data 18 pratile anno V, le monache fanno richiesta al Tribunale Statale di poter elevare lo stipendio del parroco a lire 400, cosa che viene loro concessa nello stesso anno, con un ultimo documento che chiude, poco prima della soppressione del convento, l'incartamento dei rapporti tra Quinti de' Stampi e il Monastero Maggiore²⁶; è questo infatti il tempo del governo francese, che cambia appunto il nome dei mesi e che determina nei libri parrocchiali, nei quali, a parte questo, nulla sembra mutare, che tutti vengono nominati con l'appellativo di "cittadino", compreso il parroco²⁷.

Un inventario conservato nell'archivio parrocchiale rivela lo "stato delle anime" alla data del 1796, quando era parroco Paolo Ciocca, riportando complessivamente il numero di 154 persone abitanti nel borgo²⁸.

Passando all'ottocento, un documento del 1807 registra tutti gli introiti della parrocchia e, oltre alle fonti già citate, testimonia l'acquisizione di somme prove-

nienti dai fittavoli della soppressa Abbazia di Gratosoglio e dei soppressi Capitoli della Scala in San Fedele e di S. Lorenzo Maggiore²⁹.

Sappiamo quindi che la congrua del parroco tocca adesso agli acquirenti dei beni del Monastero Maggiore venduti dal Demanio e un interessante documento, intitolato *Stato della prebenda parrocchiale di Quinto Stampi*, non datato ma inserito nelle carte del 1808, evidenzia che lo stipendio, sempre fissato a lire 400, viene pagato per lire 307 (quindi nella maggior parte) dall' "acquirente Taccani a carico dei beni comprati dal Demanio"³⁰. Vediamo così conclusa una vicenda particolare che rispecchia i grandi mutamenti di quegli anni: i Taccani possono essere visti come i tipici rappresentanti di nuovi gruppi sociali, che per anni hanno disposto come affittuari di beni appartenenti per antico diritto a istituzioni ecclesiastiche o più in generale feudali e che riescono, in questo caso sfruttando la soppressione di alcuni enti religiosi, a diventare proprietari delle terre dove avevano lavorato da anni, ponendosi come protagonisti a pieno diritto dell'economia delle regioni nelle quali vivono: altra cosa, e più difficile da verificare, almeno nelle carte riferite alla nostra chiesa, è invece conoscere la condizione delle classi più povere, composte da salariati, sotto la gestione di questi nuovi padroni.

Il Fondo Culto dell'Archivio di Stato di Milano registra, fino al 1843, una serie di vicende riguardanti la chiesa: è ricordata da una lunga sequela di documenti la nomina di vari parroci, come Giovanni Gerli, cappuccino, che nel 1808 fa la sua richiesta per la chiesa di Quinto Stampi che ora è posta fuori di "Porta Marengo". Con il ritorno degli Asburgo, la designazione dei parroci era suggerita dal vescovo ma veniva fatta dall'Imperial Regio Governo, che sceglieva dopo che

era stato fatto un concorso³¹: diventano così parroci di S. Fermo Dionigi Bareggi nel 1821, dopo che Gerli è passato a Basiglio (portando peraltro con sé tutti i mobili della canonica), Francesco Previti, originario di Corniglia, nello stato piacentino, e che per questo fa richiesta di cittadinanza asburgica. Lo stipendio ammontava allora a lire 500 e nel 1822 è parroco Severino Vassalli, svizzero, mentre nel 1837 il concorso è vinto da Carlo Bidoglia di Monza, “di anni 28 e di costumi illibattissimi”, che la spunta su Placido Besana, che nella “classificazione del seminario” aveva ottenuto una valutazione solo “mediocre”. Da notare che i vari concorsi per la sede parrocchiale non attiravano molti candidati: in genere si presentava un solo aspirante o al massimo due, segno che la carica di parroco per questa chiesa non doveva essere particolarmente ambita³².

Insieme alle carte che riguardano i parroci, troviamo anche una lunga serie di documenti che concernono le spese fatte per restaurare o mutare qualche parte della chiesa, per le quali si chiede il rimborso all’Imperial Regio Governo: si tratta di incartamenti che spesso si sviluppano su un lungo periodo, con ripetute richieste, con reiterate certificazioni degli esborsi già sostenuti che, in generale, il governo asburgico rimborsa con ritardo. Dentro queste carte emergono però alcune notazioni interessanti, come la descrizione della chiesa e del luogo di Quinto alla data del 1843, certo un po’ calcata nell’obiettivo di impietosire il governo, ma comunque significativa, pur nella sua incertezza sintattica: “(...) oltre a’ tanti disordini altre volte enunciati, la chiesa annualmente viene obbligata ad una manutenzione più gravosa per gli arredi sacri e le suppellettili (quali per quanto sieno pochi e meschini) a causa di non aver agio a conservarli e stante la triste incostanza d’una località umida e me-

fitica, non si possono in alcun modo tener in sesto, a cui conseguita somma indecenza nelle sacre funzioni e notabil danno alla casa della chiesa che difficilmente può introitare da pochi e quasi tutti miserabili parrocchiani tanto che basta alle più strette spese ordinarie”³³.

Altro significativo passaggio nella storia della chiesa e indicativo dei tempi che mutano è l’uscita di scena dei Taccani, in vari documenti indicati come di Opera e di Quinto: a partire dal 1851 il loro nome non compare più tra i fabbricieri della parrocchia e nello stesso anno è annotata la donazione della loro panca in noce alla chiesa, segno di un probabile trasferimento della famiglia in altra località³⁴; con i Taccani pare chiudersi un’epoca anche per la chiesa di Quinto, che passerà, di lì a pochi anni, come tutta la Lombardia, sotto il nuovo Regno d’Italia.

Quindi, con la seconda metà dell’ottocento, entrano in gioco i Barbiano di Belgioioso, che risultano proprietari di vari beni nel territorio, peraltro in alcuni casi rivenduti nei primi anni del novecento³⁵.

Nel 1898, ormai sotto il Regno d’Italia, la parrocchia viene nuovamente visitata dal Cardinale Andrea Carlo Ferrari: la pieve alla quale Quinto fa adesso riferimento è quella di Pieve Emanuele e le frazioni annesse risultano quattro, ovvero Bandezate, Fornaci, Follazza e Roggia; gli abitanti del luogo sono complessivamente 252, dei quali 90 sotto i 10 anni, e residenti in numero di 100 a Quinto, 50 a Bandezate (distante un chilometro dal centro), 50 a Roggia e 45 a Follazza (entrambe lontane mezzo chilometro dalla chiesa) e infine 7 a Fornaci, che dista 2 chilometri dal Quinto.

Il parroco è adesso Luigi Mariani e si precisa che i “costumi del popolo” sono “buoni e semplici”, sebbene venga precisato che si tengano “alcuni balli nelle stalle e nelle osterie” (viene a questo proposito citata, come luogo di pericolosa

perdizione, una "osteria della Roggia"); momento importante nella vita della parrocchia doveva essere la festa di S. Fermo, che viene celebrata il 9 agosto, avvenimento che doveva coinvolgere annualmente tutto il borgo.

Una notizia interessante riguarda la voce "Se vi siano emigrazioni dalla parrocchia", alla quale è segnata la risposta "a S. Martino secondo il costume delle parrocchie della Bassa si cambiano quasi tutti": è questa una nota illuminante sulla vita dei contadini di queste zone, costretti ogni anno a mutare posto di lavoro e abitazione dalla consuetudine imposta alla festa di S. Martino dalla proprietà, che preferiva cambiare ogni anno una parte consistente della mano d'opera; una flessibilità che doveva rendere quanto mai difficile la vita di chi era più povero.

L'indagine della Diocesi chiede anche conto del lavoro nelle festività, che si raccomanda debba essere celebrata dal riposo, che viene, nella risposta, garantita nella consuetudine del luogo tranne nei tempi del raccolto³⁶.

Nella visita del 1905, il parroco, che allora era Enrico Aspesi, scrive che tra il 1875 e il 1895, la parrocchia, della quale il curato è scelto per nomina governativa e che si precisa non essere mai stata consacrata, è rimasta vacante: si specifica che adesso è circa un terzo della popolazione che muta alla festa di S. Martino e che l'occupazione principale è l'agricoltura essendo presenti nel borgo pochi operai. Quinto è una delle cinque chiese di Rozzano e i suoi confini sono segnati dalle parrocchie di Ponte Sesto, Cassino Scanasio, Tre Ronchetti, Gratosoglio, Ozzate. Esiste ancora il cimitero e si segnala che nell'ultimo quinquennio la popolazione, composta da contadini e con pochi operai, è diminuita di trenta unità: questa particolare osservazione potrebbe spiegarsi con il crescente urbanesimo,

caratteristico di quegli anni che sono quelli della industrializzazione tipica dell'Italia Settentrionale e specificamente di Milano. L'unica fabbrica segnalata nella zona è una fornace, che si dice sempre accesa e nella quale quindi si lavora anche di domenica: tuttavia si specifica che gli operai occupati in essa sono circa centoventi ma non abitanti a Quinto. Tra i possidenti della zona si indicano il Conte Belgioioso per le Cascine Follazza e Roggia e il Nobile Guido Cagnola per Bandezate e Fornace. La chiesa vive di poche e limitate entrate e oltre alle spese fisse ci sono quelle straordinarie di mantenimento, che si spera possano essere rimborsate dallo stato: ma, nel 1905, si precisa che il governo intende provvedere prima a tutte le chiese della Calabria devastata dal terremoto³⁷.

Passando al pieno novecento, è da ricordare che la chiesa è stata sostituita, per lo svolgimento delle funzioni religiose quotidiane, dalla moderna chiesa di Ognissanti, realizzata nel 1964 secondo il progetto di Raffaele Selleri, nel tempo del Concilio Vaticano Secondo, quasi in una cronologia speculare che ricorda gli anni delle trasformazioni di S. Fermo, nelle temperie del Concilio di Trento.

Oggi la costruzione appare connessa con altri edifici, che fanno parte dell'oratorio di Ognissanti e che, in tempi recenti, hanno ospitato anche un centro di accoglienza.

Negli ultimi anni del secolo scorso è nato poi, in concomitanza con una sempre più diffusa coscienza del valore collettivo dei nostri Beni Culturali, un interesse verso la chiesetta, come già detto sempre presente nella memoria degli abitanti di Quinto; il monumento è stato quindi riconosciuto dagli organismi statali preposti alla tutela come significativa testimonianza storico-artistica da proteggere e conservare.

¹ Elenco, probabilmente dei primi anni dell'ottocento, di documenti concernenti Quinto Stampi, che nell'instestazione spiega essere stato redatto per la vendita dei beni del borgo ad Angelo Maria Taccani, in Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Culto, Parte Antica, Monastero Maggiore, faldone 2163.

² Gualberto Vigotti, *Rozzano nella storia*, in Del Balzo, 1978, pagg. 3-15.

³ “[...] Compariscono in quella carta gli antichi beni della canonica di S. Giorgio che non eran pochi, e vengono descritti così: *Possessiones in loco, et territorio de [...] Locate [...] de Quinto de Stampis*” in Giulini, 1974, vol. IV, pag. 834.

⁴ Dagli incartamenti dell'Archivio Diocesano (ASDMi) si distinguono, tra le altre, le visite nel 1566 di Bernardino Cermenati, nel 1568 di Leonetto Chivone, nel 1582 di Ottavio Abbate Foreri, nel 1684 di Pietro Gerolamo Tinelli e nel 1696-97 di Nicola Rubino.

⁵ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. III, 1566-1582.

⁶ Vigotti, op. cit., pag. 9.

⁷ ASDMi, Archivio Spirituale, già in Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. III, 1566-1582.

⁸ *Itinerari di San Carlo Borromeo* 1985, pagg. 80-81.

⁹ *Itinerari di San Carlo Borromeo*, 1985, pag. 80.

¹⁰ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

¹¹ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. III, 1566-1582.

¹² ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹³ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XIV, 1617-1623.

¹⁴ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XIII, 1507-1611.

¹⁵ *Itinerari di San Carlo Borromeo*, 1985, pag. 80.

¹⁶ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XII, 1606.

¹⁷ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VIII, 1619-1684.

¹⁸ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VIII, 1619-1684.

¹⁹ ASMi, Fondo Culto, Parte Antica, Monastero Maggiore, faldone 2163.

²⁰ Archivio della Chiesa di S. Fermo a Quinto Stampi (AFQ), Faldone Fondi Quinto Stampi Follazza.

²¹ Roberto Mainardi, *Milano e la Lombardia alle soglie della "modernità"*, in Pirovano, 1983, pag. 10.

²² *Mezzanotte*, Bascapè, 1958, pag. 621.

²³ AFQ, *Libro delle spese 1743*, foglio 22.

²⁴ AFQ, *Libro delle spese 1743* e *Libro della Chiesa 1819*.

²⁵ “[...] Si à ciò fortemente impegnato lo Sopradetto Monastero, il quale finalmente per togliere di mezzo qualunque lite, che era per insorgere, propose di assumersi esso tutto l'intero pagamento di detta congrua annuale a condizione però, che l'elezione del parroco per tempora fosse tutta di libera disposizione del Monastero medesimo, cessato del tutto il diritto dell'approvazione” in ASMi, Fondo Culto, Parte Antica, Quinto Stampi, faldone 1284.

²⁶ ASMi, Fondo Culto, Parte Antica, Quinto Stampi, faldone 1284.

²⁷ AFQ, *Libro delle spese 1743*.

²⁸ “Fanciulli che non fanno la comunione 15 Fanciulle che non fanno la comunione 26 Giovani e uomini non ammogliati 26 Giovani e donne non ammogliate 21 Uomini ammogliati 28 Donne ammogliate 28 Numero totale 154 Domicili 30.” in AFQ, inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.

²⁹ ASMi, Fondo Culto, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldone 1977.

³⁰ ASMi, Fondo Culto, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldone 1977.

³¹ Un documento del 1808 testimonia le pretese, poi peraltro ritirate, di un membro della famiglia Taccani di poter nominare il parroco, probabilmente sostenute in base alla proprietà delle terre anticamente del Monastero Maggiore (ASMi, Fondo Culto, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldone 1977).

³² Queste notizie sono ricavate da ASMi, Fondo Culto, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldone 1977.

³³ ASMi, Fondo Culto, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldone 1977.

³⁴ AFQ, *Libro della Chiesa 1819*.

³⁵ AFQ, faldone Quinto Stampi Follazza.

³⁶ ASDMi, *Atti della visita pastorale compiuta dall'eminentissimo principe Andrea Carlo Ferrari Arcivescovo di Milano*, Pieve Emanuele - Porlezza, 1895-1901, voll. I e II.

³⁷ ASDMi, *Atti della visita pastorale compiuta dall'eminentissimo principe Andrea Carlo Ferrari Arcivescovo di Milano*, Pieve Emanuele - Porlezza, 1895-1901, vol. II.

LA CHIESA DEI SANTI FERMO E RUSTICO

La chiesa dei Santi Fermo e Rustico appare oggi come una piccola costruzione all'interno dell'oratorio di Ognissanti a Quinto Stampi, un po' sommersa dagli edifici che le stanno intorno: guardandola dall'esterno, col suo intonaco giallino, tipico di tante architetture lombarde, non sembra particolarmente degna di nota, ma, varcando la sua soglia, l'interno, con i suoi affreschi e con quell'andamento strutturale così semplice ma insieme così intriso di antichità, permette di intuire che forse il monumento ha tanta storia da raccontare.

Purtroppo la documentazione finora conosciuta è conservata solo a partire dal cinquecento e ciò consente di ricostruire solo parzialmente le vicende concernenti questa architettura: vari elementi portano tuttavia a ritenere che la chiesa fosse più antica rispetto a quella data, come confermerà più avanti la disamina di alcuni documenti e come pare testimoniare la stessa dedica alla chiesa, appunto ai Santi Fermo e Rustico, il cui culto si diffuse in Italia soprattutto nella prima parte del Medio Evo.

Esiste poi una prova inoppugnabile dell'antichità del monumento, ovvero la sua citazione nel *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, attribuito a Goffredo da Bussero e comunque certamente risalente al XIII secolo, nel quale, a proposito dei luoghi di culto dedicati ai Santi Fermo e Rustico, si annota: *In plebe Locati: loco*

*Quinto ecclesia Sanctorum Firmi et Rustici*¹.

Ci troviamo dunque davanti a un monumento dalla storia molto lunga, le cui origini si perdono in un tempo non determinabile, potendo per ora fissare il XIII secolo solo come termine *ante quem*, cioè prima del quale la chiesa dovrebbe essere stata realizzata.

Più semplice, ma, come si vedrà, non priva di questioni ancora aperte, è la ricostruzione storica delle vicende della chiesa dal cinquecento in poi, quando una fase di grandi mutamenti deve aver interessato S. Fermo, come del resto la gran parte degli edifici religiosi della diocesi: è infatti questo il periodo della Controriforma, che per Milano e per il suo territorio vuol dire innanzi tutto il tempo dell'azione di Carlo (vescovo dal 1563 al 1584) e Federico Borromeo (vescovo dal 1595 al 1631).

Come noto, strumento fondamentale per il controllo della diocesi furono le visite pastorali, precisamente richieste a tutti i vescovi dopo il Concilio di Trento.

Ogni visita produceva una copiosa documentazione che registrava lo stato delle cose e che indicava le operazioni che il vescovo riteneva necessarie per il miglioramento delle chiese, documentazione che per la Lombardia è oggi conservata presso l'Archivio Storico Diocesano di Milano.

Nel caso della chiesa di S. Fermo, il cui incartamento è inserito in quello della

Pieve di Locate, possiamo registrare una situazione di partenza che vede sviluppi che conducono alla comprensione, purtroppo non completamente esaustiva, dello stato attuale del monumento².

Il documento più antico, riferibile al 1566, ci restituisce l'immagine di una chiesa povera e poco curata, precisando però che l'altare maggiore è posto in una cappella *antiqua*³.

È questa una notazione molto interessante, che può permettere qualche ipotesi: se la cappella è *antiqua*, dovrebbe essere più vecchia rispetto al resto della chiesa e risalire a un tempo non determinabile, forse a un periodo che può scendere nelle profondità del Medio Evo, ora non più rilevabile per il successivo rifacimento di questa parte della costruzione.

Un documento del 1568 ripete la descrizione di due anni prima, definendo la chiesa come povera, piccola, con soffitto ma senza battistero, senza modo di conservare il santissimo sacramento, senza reliquie e pure senza sagrestia, con due campane poste su due pilastri⁴ e prescrivendo quindi che venisse fatto il pavimento in tutta la chiesa.

Nel 1573 avviene la visita di S. Carlo Borromeo, episodio che risulta testimoniato da numerosi documenti, che aiutano a comprendere lo stato del monumento a quella data.

Le carte ci restituiscono elenchi delle suppellettili, degli arredi, delle vesti liturgiche con, in generale, cenni molto limitati all'architettura e alla decorazione pittorica della chiesa. S. Fermo poteva quindi contare su un corredo che comprendeva un tabernacolo, calici, candelieri, una croce oltre a messali ecc⁵.

Una ulteriore indicazione è fornita dalla *Ordinationes*, ovvero dalle prescrizioni che vengono date dal vescovo e dai suoi delegati dopo la visita alle parrocchie; per S. Fermo viene prescritto, appunto in occasione del passaggio di S. Carlo, ov-

vero nel 1573, di migliorare il tabernacolo, di creare un battistero "a man sinistra della porta maggiore, con il ciborio" e di realizzare un confessionale; viene inoltre consigliato di rifare le porte, di rialzare i muri rifacendo il soffitto e, cosa importante per la nostra ricerca, di imbiancare le pareti e quindi di fare dei dipinti; da notare inoltre che alcune carte fanno riferimento alle monache del Monastero Maggiore di Milano, dalle quali la chiesa allora dipendeva⁶.

Utilissima alla comprensione della storia di S. Fermo è poi una pianta, che non presenta una data, ma che pare riferirsi a questi anni e quindi alla situazione della chiesa nel tempo della visita di S. Carlo o al periodo immediatamente successivo (fig. 3); il documento descrive una chiesa di forma rettangolare, con una parte presbiteriale sporgente e chiusa da un muro dall'andamento curvilineo: la rappresentazione grafica, sebbene semplice e in alcuni punti quasi rozza, non indica il piccolo pronao antecedente la costruzione ma, soprattutto, non segnala né la cappella né il battistero che si aprono sulla parete sinistra e delinea una zona presbiteriale più piccola rispetto alla attuale, che si conclude oggi con una parete rettilinea e non curva come nell'antico disegno⁷.

La pianta indica dunque una chiesa di forma rettangolare, senza divisioni interne, tranne che per una linea con una serie di punti che separano lo spazio dei fedeli da quello delle celebrazioni: è questa una indicazione interessante, che farebbe pensare a una specie di iconostasi, tipica delle costruzioni religiose più antiche, che, proprio dal disegno, possiamo ipotizzare fosse costituita da una balaustra completata da colonnine forse lignee; l'ipotesi sembra trovare spiegazione nelle carte: infatti, in quelle del 1568, è riportato che l'altare maggiore appare *clausum sbarris ligneis* ("chiuso da sbarre di legno")⁸.

La pianta ha alcune indicazioni sulle misure, in questo caso un po' contraddittorie, perché, se l'altezza è indicata in 8 cubiti, la larghezza e la lunghezza sono indicate in 14 cubiti, in contraddizione con il disegno che delinea un rettangolo; ma le misure riportate indicano probabilmente lo spazio riservato ai laici, chiuso dalla divisione segnata sulla carta, che risulta effettivamente quadrato: inoltre, la larghezza attuale della chiesa, che è di 6,45 m., corrisponde approssimativamente con la misura dei 14 cubiti (un cubito circa 50 cm.).

Viene specificato che lo spazio presbiterale, o cappella maggiore, è più alta del resto della chiesa e che contiene un altare che è sollevato su un gradino. Accanto alla chiesa, sul lato destro, è indicata la casa del cappellano, con una corte e un largo spazio per l'orto, sulla parte finale e sul lato sinistro della costruzione. Sulla parte anteriore della chiesa, che mostra un'unica porta, è segnalato un cimitero, delimitato da una fila di punti che probabilmente indicano un divisorio costituito da sbarre, mentre una scritta di difficile lettura segna forse la presenza di una roggia che, come la chiesa, è di pertinenza del Monastero Maggiore di Milano.

Molto interessante e rivelatore è quindi un documento datato 1604, che aggiunge ulteriori informazioni rispetto alla condizione della chiesa registrando il suo stato a quell'anno⁹.

Innanzitutto in tale data esiste già un battistero con una cappella posta *in pede ecclesiae* ("nella parte iniziale della chiesa"), che lo contiene essendo *picturis decorata* ("ornata con dipinti"): si dice inoltre che la chiesa è costruita in un luogo separato dalle case degli abitanti ed è sufficiente alla popolazione¹⁰.

Riguardo la Cappella Maggiore si specifica che è piccola, rialzata rispetto al resto della chiesa e non conforme alle necessità liturgiche per la sua antichità: è

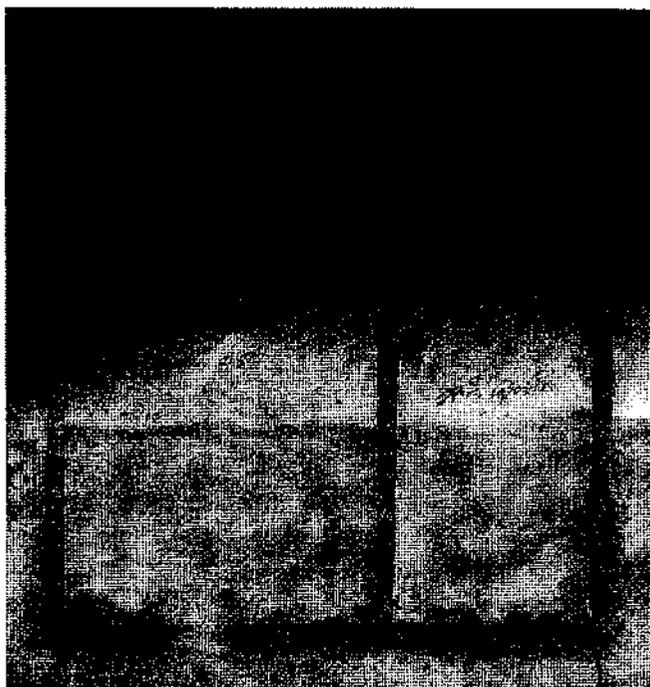
posta ad oriente e contiene dipinti consumati dal tempo¹¹.

Altra notizia importante è quella della presenza di un altare minore con cappella, dedicata alla Madonna, che si specifica essere stato costruito da poco e decorato da dipinti¹².

Esiste un confessionale, posto vicino al battistero e non c'è campanile, che si dice verrà realizzato con il rifacimento della cappella maggiore, così come la sacrestia. La chiesa è, come allora frequentemente succedeva, luogo di sepoltura, probabilmente riservato alle persone più eminenti della comunità, mentre all'esterno, davanti all'ingresso c'è il cimitero. La casa parrocchiale è contigua alla costruzione¹³.

È questo un passaggio importante per la chiesa perché i documenti fanno supporre che prima del 1604 siano stati fatti lavori rilevanti, che devono aver comportato mutamenti nella struttura architettonica, portandola ad avvicinarsi alla forma che vediamo oggi: è inoltre ipotizzabile che il lasso di tempo possa essere ristretto al 1596, data riportata dagli affre-

Fig. 3 - Pianta della chiesa, 1573 circa



schì della cappella laterale, periodo nel quale non solo questi ultimi sarebbero stati eseguiti, ma sarebbe stata realizzata la stessa cappella, dedicata alla Vergine Maria, prima inesistente.

In questa stessa fase è stato quindi eretto il battistero, collocato là dove era stato prescritto e ornato con dipinti. Permane invece l'antica struttura della zona presbiteriale, il cui rifacimento deve quindi essere posteriore alla data del 1604.

Altre due osservazioni possono essere ricavate da questi ultimi documenti, tutte e due riguardanti la cappella maggiore. Va infatti sottolineata l'importanza dell'orientamento a est di questa parte della chiesa, sottolineato nelle carte, certo non infrequente nelle costruzioni più vicine al nostro tempo ma senz'altro obbligatorio nelle architetture religiose più antiche ed elemento tipico delle chiese paleocristiane. Interessante poi la notazione sui dipinti, sempre riferiti al presbiterio, non più leggibili per l'antichità: viene da chiedersi quanto tempo sia necessario, in condizioni normali e senza eventi particolarmente distruttivi, per rendere sbiaditi e non decifrabili degli affreschi, in modo da poter risalire indietro nel tempo alla realizzazione di quelli di Quinto, oggi scomparsi come la prima versione della Cappella Maggiore. Difficile, anzi impossibile rispondere, anche se una osservazione si può avanzare: è infatti logicamente ipotizzabile che questa notazione non sarebbe stata fatta se si fosse trattato di dipinti risalenti a pochi secoli prima, ovvero dall'anno mille in poi, mentre sembra più accettabile l'idea che queste opere risalissero all'Alto Medio Evo, in epoca non individuabile con precisione ma certo riferibile alla prima fase dell'Età di mezzo.

Anche queste osservazioni, quindi, aggiungono nuovi indizi a favore dell'ipotesi che la chiesa di S. Fermo sia di fondazione molto antica.

Documentazione altrettanto interessante è quella relativa al passaggio di Federico Borromeo che visita la Pieve di Locate e quindi la chiesa di S. Fermo nel 1615.

Nuove annotazioni testimoniano che nella cappella che contiene il fonte battesimale è presente un'immagine, probabilmente un affresco, raffigurante il Battesimo di Gesù; si osserva inoltre che manca ancora il campanile¹⁴.

La descrizione, piuttosto precisa anche se purtroppo non sempre chiara in tutte le sue parti, illumina sui mutamenti che la chiesa ha subito: viene infatti detto che la cappella maggiore, riservata all'altare principale, è stata recentemente costruita, che è di forma quadrata e, soprattutto, che non contiene dipinti¹⁵.

A conferma che si tratti della struttura odierna della zona presbiteriale della chiesa, costruita quindi in questi anni, si pone anche la descrizione della finestra, la cui forma "semilunata" vediamo a tutt'oggi, anche se chiusa da una vetrata più recente¹⁶.

Tenendo conto del fatto che un cartiglio posto sotto gli affreschi di questa parte della chiesa riporta una scritta con l'anno 1607, si pone quindi il problema di stabilire a cosa si riferisca questa data: non agli affreschi, come si sarebbe potuto in un primo momento supporre, visto che i documenti dicono chiaramente che nel 1615 non esistono, ma con buona probabilità alla costruzione della cappella stessa, realizzata quindi nel 1607, pochi anni prima della visita del cardinale Federico.

Vediamo inoltre confermata la notizia dell'esistenza di un altare dedicato alla Madonna, che la descrizione indica come collocato in una cappella posta nella parte sinistra dell'edificio e nella quale è possibile riconoscere l'odierna unica cappella della chiesa ornata con affreschi: le carte ripetono poi con precisione che la cappella infatti contiene dipinti¹⁷.

Dagli scritti ricaviamo altre informa-

zioni, che rendono più chiara la struttura originaria di questa parte della chiesa: *Habet iconam in pariete pictam, et ante ipsam telarium vitreum, et in medio ipsius adest picta imago Santissimae Mariae Virginis, ab una parte imago Sancti Dominici Confessoris et ab alia Sancti Petri Martyris* ("È presente un'immagine dipinta sulla parete e davanti a essa un *telario vitreo* e in mezzo a questo è dipinta l'immagine della Santissima Vergine Maria, mentre da un lato è rappresentato S. Domenico Confessore e dall'altro San Pietro Martire")¹⁸.

Difficile è stabilire cosa fosse il *telarium vitreum* posto davanti alle immagini della Madonna, di S. Domenico e di S. Pietro Martire: la stessa descrizione compare anche in una carta del 1606¹⁹, mentre un successivo documento del 1611 rende una possibile spiegazione sulla disposizione di questo altare riportando: *In pariete est depicta imago Beatae Virginis, quae ante est munita vitro* ("Sulla parete è dipinta l'immagine della Beata Vergine Maria, che è anteriormente difesa con un vetro")²⁰: questa nota sembra quindi chiarire che l'immagine sull'altare rappresentava Maria coi due santi e che davanti ad essa era posta una protezione in vetro. Un simile apparato poteva essere stato suggerito da una particolare considerazione di questo dipinto, che sembrerebbe pertanto essere stato oggetto di attenta devozione: una struttura simile, creata per proteggere una sacra immagine di Maria, pare fosse presente nella vicina chiesa di S. Ambrogio a Rozzano²¹.

Ma come era fatta questa immagine? I testi paiono indicare un affresco, che veniva custodito come a Rozzano con particolare cura; un successivo documento, datato 1796, conservato nell'Archivio Parrocchiale di Quinto, indica poi a questo proposito una ancona, che è probabilmente da intendere come una cornice che chiudeva l'immagine, che quindi a

quella data era ancora esistente²².

La vita della chiesa prosegue quindi negli anni con la costante testimonianza delle carte: l'incartamento relativo al 1616 ci informa dell'esistenza di una Scuola del Santissimo Sacramento, della mancanza della sacrestia, della presenza di un crocefisso²³.

Nel 1621 sappiamo che è stata costruita la sagrestia con il campanile, realizzati nella parte settentrionale della chiesa e quindi da riconoscere nel piccolo locale e nel campanile a tutt'oggi esistenti²⁴.

I documenti relativi al 1632 ci informano invece di un altro particolare interessante, parlando della possibile realizzazione nella parte destra della chiesa di una cappella vicino alla porta, riservata a contenere una statua di S. Fermo²⁵.

È questo un punto abbastanza misterioso, visto che oggi la parete destra della chiesa appare perfettamente rettilinea e senza altari, mentre le carte invece indicano che doveva in passato presentarsi diversamente, come conferma un documento del 1686, nel quale si precisa che gli altari nella chiesa sono tre e che, oltre al maggiore e a quello della Beata Vergine Maria, ve ne è un terzo dedicato a S. Fermo nella parte destra della chiesa²⁶.

La notizia è ulteriormente confermata dai documenti del 1696, nei quali si dice tra l'altro che la chiesa, definita *vetusta*, comprende tre altari ed è, particolare per noi molto interessante, *tota picturata*; a questa data, quindi, la chiesa è indicata come completamente dipinta, ovvero, verosimilmente, totalmente coperta di affreschi²⁷; in questo modo, vengono quindi stabiliti, oltre al già citato termine *post quem* del 1615, anche un termine *ante quem*, ovvero il 1696, per la realizzazione del ciclo di affreschi del presbiterio e probabilmente del resto della chiesa.

I dipinti, precisamente indicati nella

loro iconografia (“[...] con pitture rappresentanti i quattro Evangelisti e i quattro Dottori di S. Chiesa”) sono quindi segnalati nel successivo inventario del 1796 custodito a Quinto²⁸.

È da notare poi che la visita del 1696 si svolge esattamente un anno prima dell’esecuzione della tela raffigurante S. Fermo, commissionata da Giuseppe Bentivoglio e precisamente datata 1697; forse fu questa stessa visita a suggerire la realizzazione di questa nuova opera di pittura, che molto verosimilmente era destinata all’altare di S. Fermo, posto sulla parte destra della chiesa e oggi scomparso, e che possiamo ipotizzare abbia sostituito la statua raffigurante il santo, della quale si parla nei documenti.

La vita della chiesa prosegue quindi nel tempo: sempre nel seicento i documenti non danno indicazioni di grandi mutamenti: nel 1684, il delegato del vescovo Pietro Gerolamo Tinelli, nella sua visita alla chiesa, aveva ordinato di “rifare il pavimento dove è rotto” e chiesto che venisse eretta una croce per indicare il cimitero²⁹: poche cose che probabilmente indicavano un livello accettabile della stato della costruzione.

Altre notizie sulla storia della chiesa sono quindi registrate nelle carte dell’Archivio Parrocchiale di S. Fermo, notizie che però appaiono documentate solo a partire dal 1743.

Nel 1755 è quindi annotata la realizzazione di un ostensorio d’argento, opera dell’orefice Aquanio e donato da Giuseppe Antonio Taccani³⁰, mentre sempre nello stesso anno le carte parrocchiali riportano un’altra importante informazione, ovvero la costruzione delle balaustre in marmo per l’altare maggiore della chiesa.

Sappiamo che per questa opera fu impegnato Onorato Buzzi di Viggiù, centro nel quale la presenza di cave di pietra aveva permesso l’avvio di una fiorente

attività affidata a numerosi scalpellini fin dal XIV secolo; a Viggiù furono quindi mandati “tre carelli con dodici cavalli”; viene inoltre specificato che l’opera, come appare ancora oggi, era in marmo. La spesa complessiva fu di quattrocento lire, delle quali 134 pagate dalla chiesa e il resto sborsato da Gerolamo della famiglia Taccani³¹.

Un successivo documento, datato 1767, ci rende nota la conclusione di questa operazione, perchè in quell’anno vengono registrate le spese, ammontanti a lire 170, (più lire 17,15 per “ponti, muratori, ferraro e cibaria alli operari”) per le balaustre della Cappella di S. Fermo e per il Battistero³².

Già nel 1743 era stata registrata la spesa per una custodia d’argento con ornamento della reliquia di S. Fermo³³; nel 1771, oltre due candelieri e un turibolo d’argento, vengono comprati “quattro reliquiari di rame inargentati”³⁴, per la notevole spesa di 60 lire: sono queste notizie interessanti, che provano l’esistenza di reliquie nella chiesa, riferite a S. Fermo e probabilmente anche ad altri santi, delle quali peraltro oggi non vi è più traccia. Potrebbe tuttavia trattarsi, per i reliquiari, di una sparizione relativamente recente, come sembrano dimostrate alcune fotografie di nozze celebrate nella chiesa tra gli anni cinquanta e sessanta del novecento, nelle quali è possibile notare sull’altare due diverse serie di quattro reliquiari disposti sull’altare (fig. 4, 6).

Del resto, un inventario del 1800 indica con precisione “quattro grandi reliquiari” che nelle solennità dell’anno venivano posti sull’altare maggiore³⁵, che forse sono quelli raffigurati nelle fotografie a forma di busto di santo, che erano affiancati da altri di dimensione più piccola ma altrettanto preziosa.

Le spese proseguono nel 1773 con l’acquisto di un calice d’argento, nel 1775

per "una conserva di radica da riporre le reliquie"³⁶.

L'inventario del 1796 custodito a Quinto indica inoltre che l'altare maggiore è "in legno e tutto indorato" e che davanti all'ingresso è presente un pronao³⁷.

Negli anni seguenti non si registrano mutamenti significativi: nel 1831 viene tuttavia rifatto il "cappello" del campanile e il soffitto della sagrestia; nel 1840, quando parroco era Carlo Miraglia, vengono acquistate quattro "lampade d'ottone moderne [...] retrocedendo le vecchie e l'ostensorio"³⁸.

Una notizia interessante è riportata alla data del 1861, quando viene registrata la spesa di lire 23,15 per il quadro "del Sacro Cuore di Gesù esposto all'altare della Beata Vergine"; inoltre, nel 1865 vengono spese ben 80 lire "[...] per inverniciatura al pulpito suddetto alla porta della chiesa alle portine della sagrestia e del coro, alle cornici dei quadri tutti della chiesa, per lucido dato alle tele dei quadri suddetti al confessionario, alle antine del guarnerio delle reliquie dei santi, alla cassa delle elemosine, al scalino dell'altare di S. Fermo, per inverniciatura alla facciata e agli antini dietro le finestre della Cappella di detto altare di S. Fermo, per pittura data alle pareti di detta cappella di S. Fermo e al muro della Cappella del battistero e per indoratura alla colomba e raggi al cielo del pulpito tutto"³⁹.

È questo uno scritto abbastanza esteso e importante per capire lo stato della chiesa nell'ottocento, che, insieme alla notazione del 1861, pone qualche problema di interpretazione. Si parla infatti di un pulpito, del quale non c'è oggi nessuna traccia, di porte del coro, anch'esse difficilmente individuabili, e di pitture date alla cappella di S. Fermo e al battistero, delle quali è difficile capire la natura.

Viene poi accennato all'esistenza di

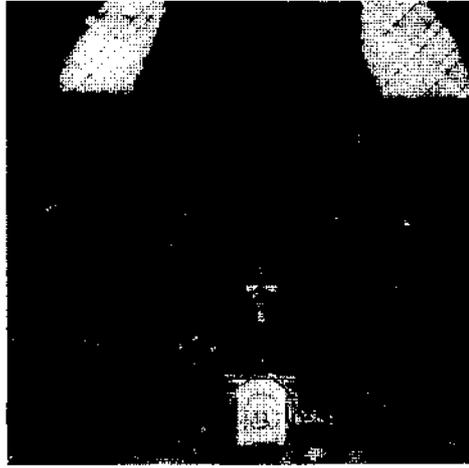


Fig. 4 - Fotografia della chiesa negli anni cinquanta con i reliquiari sull'altare

quadri, del quale uno poteva essere quello raffigurante S. Fermo: il plurale indica però inequivocabilmente la presenza di almeno un'altra opera, della quale o delle quali non c'è oggi alcun riscontro. Viene poi da chiedersi dove dovevano essere posti questi dipinti: forse la finta architettura che copriva la chiesa era stata creata per ospitarli entro una complessa cornice decorativa? La nota ribadisce inoltre che la chiesa possedeva delle reliquie, come verrà confermato anche da scritti più tardi, mentre è indicata la spesa per un quadro da porre sull'altare della Beata Vergine, particolare che probabilmente rivela come a questa data la precedente immagine, riportata nei documenti seicenteschi, non dovesse più essere presente nella chiesa; di questo quadro nulla sappiamo, se non che probabilmente venne a sua volta sostituito successivamente con una statua della Vergine, collocata sullo sfondo della parete coperta da un azzurro di lapislazzulo⁴⁰.

Si ritorna quindi sull'altare di S. Fermo, che abbiamo visto comparire più volte in vari documenti, come, ad esempio, nell'inventario del 1796⁴¹, che sappiamo essere posto sul lato destro della chiesa in un punto che però è difficile stabilire precisamente quale fosse. Per tale questione può tuttavia essere di aiuto la rappresen-

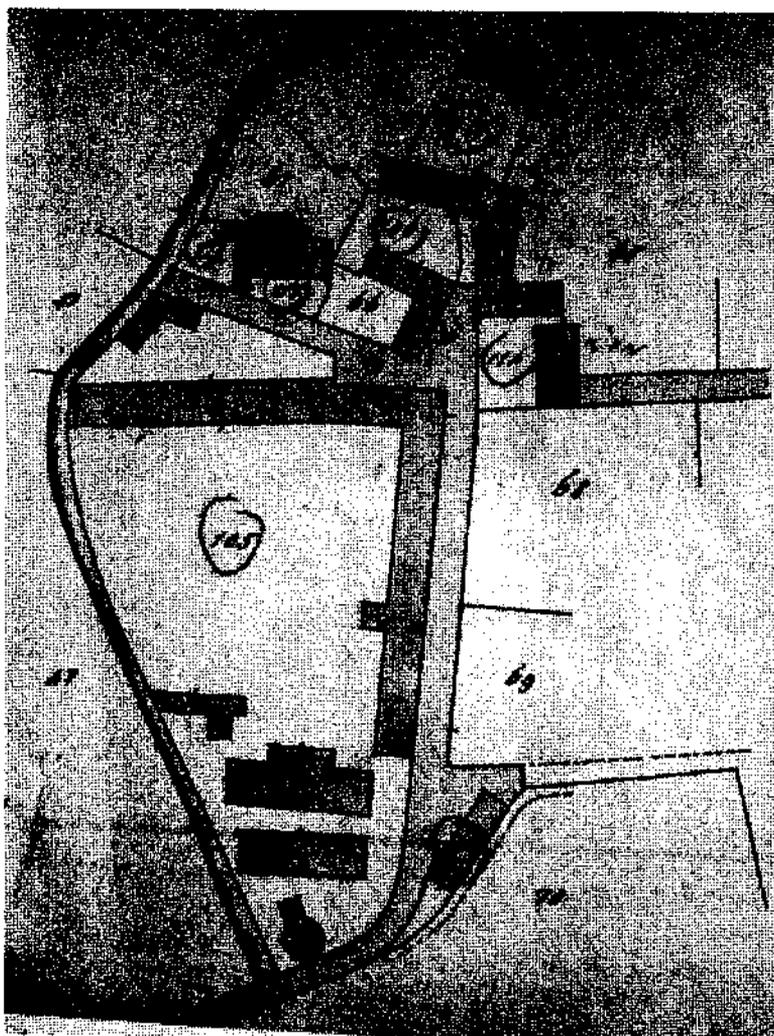


Fig. 5 - Pianta di Quinto Stampi, 1866

tazione grafica catastale custodita nell'Archivio di Stato di Milano, riferibile al cosiddetto Catasto lombardo-veneto e datata 1866, che mostra, sebbene in una forma semplificata, la pianta della chiesa con un curioso prolungamento nella sezione vicina alla porta e sulla parte destra, andando a definire uno spazio che si può supporre fosse quello dedicato all'altare di S. Fermo (fig. 5).

Nel 1898 viene fatta una visita alla chiesa dal cardinal Ferrari: i documenti relativi indicano la costruzione come edificata nel XVI secolo e restaurata nel 1895. Queste note ci fanno quindi capire che a quella data l'antichità della costruzione, che abbiamo potuto ricostruire at-

traverso i documenti, era ormai stata dimenticata, mentre il restauro del 1895, del quale peraltro non sono stati finora reperiti documenti chiarificatori, non aveva comunque eliminato l'altare di S. Fermo, che infatti viene citato poche righe dopo, dove è appunto specificato che la chiesa conta tre altari, il maggiore e due laterali, uno dedicato alla Madonna del Rosario e uno appunto al martire, che si precisa essere "privilegiato"⁴²; riguardo questa operazione di restauro, che i documenti riportano relativa al 1895, si può supporre che abbia riguardato gli affreschi della volta della cappella maggiore, che infatti mostrano ampi ritocchi, leggibili, ad esempio, nelle volute della quadratura architettonica, che tuttavia non devono aver intaccato la struttura sostanziale dei dipinti⁴³.

Da questi documenti ottocenteschi veniamo quindi a sapere che la chiesa adesso possiede addirittura una reliquia riferita alla Santa Croce, mentre si richiede di rinnovare la sacra pietra dell'altare di S. Fermo⁴⁴.

Per quanto concerne le reliquie, una carta, senza data ma probabilmente novecentesca o al massimo dell'ultimo ottocento, ne indica una lunga serie riferita, oltre che alla Santa Croce e a Maria, ai santi Gaudio, Agata, Lucia, Ambrogio, Mauro Abate, Anna, Modesto, Antonio Abate, Sebastiano, Antonio da Padova, Teodora, Apollonia, Vincenzo, Carlo Borromeo, Zenone, Fermo ed Eurosia⁴⁵. La successiva visita del 1905 annota una nuova descrizione della chiesa, oltre che della casa del parroco e del sagrestano; si precisa, come già riportato in precedenti documenti, che il monumento non è stato consacrato e che comprende tre altari, dei quali il maggiore è descritto come "artistico [...] di legno indorato".

Poco si è potuto finora dire su questa parte molto rilevante della chiesa di S. Fermo, perchè l'opera è andata distrutta.

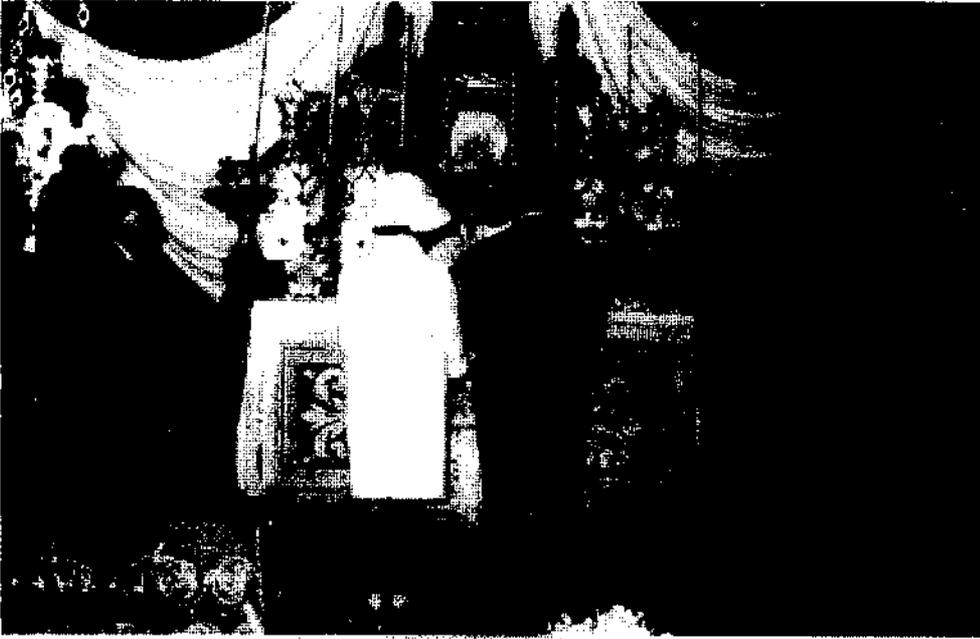


Fig. 6 - Fotografia della chiesa negli anni cinquanta con l'altare poi distrutto e i reliquiari

Occorre tuttavia sottolinearne l'importanza, anzi, quella che doveva essere la sua centralità nel complesso della chiesa: l'altare, soprattutto dopo la Controriforma e in particolare nelle disposizioni di S. Carlo, era diventato il fulcro di tutta la vita liturgica, il fuoco visivo che per primo attirava l'attenzione, non solo ottica, del fedele, il punto dal quale partiva tutta la complessa macchina architettonica e pittorica della costruzione; la distruzione di questo fondamentale elemento dell'arredo liturgico, non a caso convenzionalmente definito "altare borromaico"⁴⁶, riduce la nostra comprensione della storia della chiesa di S. Fermo, anche se, a questo proposito, possono essere di aiuto alcune fotografie databili tra gli anni cinquanta e sessanta del novecento. In esse è visibile un altare che potrebbe essere stato realizzato nel seicento o più probabilmente nel settecento, con maestoso tabernacolo e altri elementi forse destinati a contenere reliquie.

Le stesse fotografie testimoniano che l'opera, probabilmente realizzata in legno, era ancora presente nella chiesa in quegli anni e che quindi la sua distruzione deve

essere avvenuta in tempi recenti, forse addirittura negli anni ottanta, come confermano alcune testimonianze⁴⁷ (fig. 6).

I successivi libri delle spese lasciano intravedere altri mutamenti della chiesa: alla data del 1947, quando parroco è don Giovanni Molteni, vengono acquistati colori e materiali per "restauro altare" e per questa operazione sono pagate ben £. 64.000 al "prof. Turri": la persona citata è Mosè Turri, che, come vedremo, avrà una parte rilevante nella sistemazione dei dipinti della chiesa. Lo stesso Turri lavora nel medesimo anno all'altare della Madonna, mentre nel 1948 gli vengono pagate £. 60.000 per lavori al "Battistero e Addolorata (per la quale, tuttavia, è difficile riconoscere interventi di conservazione)⁴⁸".

Per quanto riguarda la cappella di S. Fermo, una nota del 1946 la indica come ancora esistente⁴⁹: la sua distruzione dovrebbe quindi essere avvenuta successivamente, forse negli anni cinquanta, quando vari lavori, documentati esclusivamente con sintetiche note di spesa⁵⁰, testimoniano di mutamenti concernenti tutto il complesso, ovvero la sagrestia, le

case del parroco e sagrestano e i locali che oggi occupano lo spazio che anticamente era riservato all'altare del santo.

Nel 1964 veniva quindi realizzata la nuova chiesa, progettata dall'architetto

Raffaele Selleri, consacrata nel 1990, mentre, nel 1973, la parrocchia mutava ufficialmente la sua titolazione in Ognisanti, abbandonando quella antica dei S.S. Fermo e Rustico⁵¹.

¹ “Nella pieve di Locate, nella località di Quinto (vi è) la chiesa dei Santi Fermo e Rustico” in *Liber notitiae*, 1917, pag. 131.

² I documenti relativi alla chiesa sono conservati in Archivio Storico Diocesano (ASDMi), Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate.

³ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. III, 1566-1582.

⁴ (...) *in qua (ecclesia) sanctissimum sacramentum repositum non fuit, nec numquam retentum fuit. Baptisterium non adest nec sacrarium. [...] Nulla adsunt reliquie, [...] Ecclesia est parva et soffittata sed non solata [...] Habet campane super duobus pilastris [...]* (“nella quale (chiesa) non era conservato il santissimo sacramento né mai lo è stato, non vi è battistero né il sacrario [...] non sono presenti reliquie [...] La chiesa è piccola, coperta da un soffitto ma senza pavimento [...] Ci sono due campane sopra un pilastro”) in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

⁵ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

⁶ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

⁷ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

⁸ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VII, 1560-1617.

⁹ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹⁰ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹¹ *Capella maior est in capite ecclesiae et in eminentiori loco constructa, forma tamen eius est propter antiquitatem difformis et indiget renovatione. Ad orientem sita est. Parva et angusta est et picturae eius sunt vetustate consumptae* (“La cappella maggiore è collocata nella parte finale della chiesa ed è costruita in un luogo più elevato, tuttavia la forma di essa per la sua antichità non è conforme alle regole e necessita di un rifacimento. È posta verso oriente. È piccola e stretta e i suoi dipinti sono consumati dal tempo”) in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹² *In hac ecclesia adest aliud altare sive capella minor*

sub titulo beatissimae Mariae Virginis quae nuper est constructa permisso vicarii foranei. Capella haec est fornicata et picturis decorata, est circumscripita claveis ligneis (“In questa chiesa vi è anche un altro altare o cappella minore dedicato alla Beatissima Vergine Maria, che è stata realizzata recentemente col permesso del vicario foraneo. Questa cappella ha il soffitto ed è ornata di dipinti, è chiusa da sbarre di legno”) in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹³ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

¹⁴ *Habet in pariete imaginem pictam Sancti Joannis Baptisti Christum Dominum baptizantis* (“È presente sulla parete l'immagine dipinta di San Giovanni Battista mentre battezza Cristo Signore”) in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. V, 1615.

¹⁵ *Altare maius est in capite ecclesiae orientem versus sub cappella amplia et fornicata, quae nuper fuit aedificata* (“L'altare maggiore, rivolto a oriente, è posto nella parte finale della chiesa, sotto una cappella ampia e fornita di soffitto a volta, che è stata recentemente costruita”); *Forma est quadrata et longitudo ipsius a pariete usque ad cancellos est brachiorum decem* (“La forma è quadrata e la lunghezza dalla parete di fondo fino la balaustra è di dieci braccia”); *Non est adhuc picturis decorata, sed tantum dealbata* (“Non è ancora ornata con dipinti, ma solo imbiancata”); in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. V, 1615.

¹⁶ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. V, 1615.

¹⁷ *Ipsa cappella est sacris picturis ornata* (“Questa stessa cappella è decorata con dipinti sacri”) in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. V, 1615.

¹⁸ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. V, 1615.

¹⁹ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XII, 1606.

²⁰ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XIII, 1507-1611.

²¹ Spalla, 1997, pag. 34.

²² “[...] ed è il simulacro custodito in una anconna con davanti vetro della medesima altezza e misura” in Archivio della Chiesa di S. Fermo a Quinto Stampi

- (AFQ), inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.
- ²³ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. IX, 1573-1594, 1607.
- ²⁴ *Sacristia constructa est a parte aquilonari una cum turri campanaria* ("La sacrestia, con la torre campanaria, è stata costruita nella parte settentrionale") in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XIV 1617-1623.
- ²⁵ [...] *in costruendo capellam e regione baptisterii prope ianuam in parte dextera ad reponendam statuam Sancti Firmi* ("... nel costruire una cappella nella zona del battistero, vicino alla porta sulla parte destra dove porre la statua di S. Fermo") in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XIII, 1507-1611.
- ²⁶ *Tria sunt altaria [...] tertium a parte epistolae sub (?) Sancti Firmi* ("Ci sono tre altari [...] il terzo (è) dalla parte dell'epistola, ovvero sul lato destro della chiesa, sotto (la titolazione) a S. Fermo") in ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XVII, 1646.
- ²⁷ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XVI, 1615-1710.
- ²⁸ Inventario 1796 in AFQ, inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.
- ²⁹ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. VIII, 1619-1685.
- ³⁰ AFQ, *Libro delle spese 1743*.
- ³¹ AFQ, *Libro delle spese 1743*.
- ³² Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Culto, Parte Antica, Quinto Stampi, Faldone 1284.
- ³³ AFQ, *Libro delle spese 1743*.
- ³⁴ AFQ, *Libro delle spese 1743*.
- ³⁵ AFQ, inventario 1800, in Cartella Esercizio 1908.
- ³⁶ AFQ, *Libro delle spese 1743*.
- ³⁷ "Picciol portico fuori della Chiesa" in Inventario 1796 in AFQ, inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.
- ³⁸ AFQ, *Libro della chiesa 1819*.
- ³⁹ AFQ, *Libro della chiesa 1819*.
- ⁴⁰ Comunicazione orale di Davide Riggiardi, restauratore degli affreschi della Cappella della Vergine.
- ⁴¹ AFQ, inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.
- ⁴² ASDMi, *Atti della visita pastorale compiuta dall'eminentissimo principe Andrea Carlo Ferrari Arcivescovo di Milano*, Pieve Emanuele - Porlezza, 1895-1901, vol. I.
- ⁴³ Gli interventi di restauro mi sono stati rilevati, con comunicazione orale, da Davide Riggiardi, restauratore degli affreschi della Cappella della Vergine.
- ⁴⁴ ASDMi, *Atti della visita pastorale compiuta dall'eminentissimo principe Andrea Carlo Ferrari Arcivescovo di Milano*, Pieve Emanuele - Porlezza, 1895-1901, vol. II.
- ⁴⁵ Documento "Reliquie che si conservano nella chiesa di Quinto Stampi" in AFQ, Cartella Subeconomato dei benefici vacanti, n° 1724, Quinto Stampi. A proposito delle reliquie, troviamo in un inventario del 1796 questa curiosa notazione. "Al presente mi trovo smarrita l'Eucarestia con inclusa la reliquia di S. Fermo, e questo dalla visita del vescovo nostro Viscconti, sperando finalmente di venire alla cognizione di chi possa essersela per sbaglio ritenuta è riposta in qualche luogo nella stessa Chiesa Parrocchiale" in AFQ, inventario 1796, in Cartella Esercizio 1908.
- ⁴⁶ Maria Antonietta Crippa, *Origine e fortuna dell'altare borromaico*, in *Carlo e Federico*, 2005, pagg. 137-157.
- ⁴⁷ Giorgio Galmozzi, a cui tanto si deve per la conservazione della chiesa, ricorda (a tutt'oggi con tristezza e rabbia malcelata), il rogo dell'altare davanti alla chiesa, dovuto, probabilmente, all'ignoranza del suo valore artistico e al fatto che, con il Concilio Vaticano II, un simile apparato venne forse ritenuto superfluo, dovendo da allora il sacerdote celebrare la messa rivolto verso i fedeli.
- ⁴⁸ AFQ, Giornale.
- ⁴⁹ "Lavori cappella S. Fermo £. 2.850" in AFQ, Giornale.
- ⁵⁰ AFQ, Giornale.
- ⁵¹ AFQ, Decreto Presidente della Repubblica in Cartella Commissione Amministrativa Parrocchiale.

La *Passio* dedicata alla storia dei santi Fermo e Rustico racconta, secondo uno schema ricorrente anche per altri martiri, le vicende che conducono alla morte dei due devoti: si tratta di una narrazione lunga e in certi punti ripetitiva, concentrata su alcuni passi sostanziali¹.

Il racconto si apre affermando che il martirio dei due santi sarebbe avvenuto essendo imperatore Massimiano, autore di una persecuzione contro i cristiani nella città di Milano.

Dopo questa prima notazione, viene introdotto il protagonista della *Passio*, S. Fermo, nobile bergamasco e fervente cristiano, la cui grande devozione avrebbe causato una proditoria denuncia presso l'imperatore e il conseguente arresto del santo.

Portato fuori della sua *villa*, Fermo con i persecutori incontra il suo parente Rustico, anch'egli devoto cristiano che, vedendo il santo prigioniero, chiede e ottiene di unirsi a lui per il futuro martirio.

Condotti a Milano, Massimiano li interroga in un tribunale preparato in *hippodromo circi*²: inizia così una lunga serie di colloqui che si ripeteranno in tutto il racconto, nei quali verrà ostinatamente chiesto ai due santi di rinunciare alla vera fede, di sacrificare agli dei e all'imperatore: richieste che otterranno il deciso e costante rifiuto di Fermo e del suo compagno, che invece in ogni occa-

sione proclameranno il loro credo sprezzanti delle conseguenze.

Fermo e Rustico sono così sottoposti a ripetute torture, dalle quali escono sempre incolumi; vengono quindi affidati ad Anolino, consigliere dell'imperatore, che li trascina a Verona, dove Cancario, vicario della città al quale i beati erano stati affidati, assiste al miracolo più significativo: chiusi in una cella e lasciati senza cibo, i due martiri vengono visti mentre davanti a loro è miracolosamente apparsa una tavola imbandita con i cibi più squisiti ((...) *memsam ante eos positam omnium deliciarum plenam*³): dopo questa visione Cancario si converte.

Successivamente, i due santi fanno un altro importante incontro, imbattendosi nel vescovo veronese Procolo, che chiede di unirsi a loro per subire a sua volta il martirio: il santo viene però allontanato perchè, essendo anziano, è ritenuto pazzo e delirante.

Fermo e Rustico vengono frustati, gettati tra le fiamme, rotolati sopra cocci taglienti, ma la loro morte avviene per decapitazione fuori le mura della città di Verona sulle rive dell'Adige: i loro corpi, abbandonati e senza sepoltura per ordine di Anolino, sarebbero quindi stati recuperati da alcuni fedeli bergamaschi giunti a Verona.

Difficile stabilire una datazione certa per questo documento, la cui redazione più antica è quella commissionata dal vescovo veronese Raterio (932-968), ma

che nella stesura originaria potrebbe risalire al VI secolo⁴.

Questo il racconto, mentre altra cosa, assai più complessa, è l'interpretazione e soprattutto la lettura in dimensione storica dei suoi elementi. Nella narrazione, come per altre vicende di santi martiri riferibili alla stessa epoca⁵, esisterebbe un nucleo storico trasfigurato dalla leggenda: le due figure di martiri, che il riferimento al regno di Massimiano collocherebbe cronologicamente tra la fine del III e i primissimi anni del IV secolo, nella analisi storica e filologica dagli studi, rivelerebbero alcuni particolari che farebbero pensare a una loro origine africana: un Anolino è infatti ricordato come proconsole in Africa nei primi anni del IV secolo, mentre, più in generale, il racconto dei due martiri sembra ricalcare quello di santi africani, il cui culto venne diffuso in Italia dopo l'invasione dei Vandali nelle regioni del Mediterraneo meridionale, invasione che spinse vari cristiani e il culto dei loro santi in Italia e in Spagna: occorre poi ricordare che S. Zeno, vescovo di Verona nel IV secolo, città nella quale il culto dei due santi fu molto presente, era di origine africana⁶.

Inoltre, a corollario della *Passio* e interessante per approfondire alcune ipotesi di interpretazione storica, è il racconto della *Translatio* (o *Traslatio*) dei Santi Fermo e Rustico⁷: anche in questa narrazione troviamo molti elementi fantastici, mentre la critica filologica situa cronologicamente la stesura del documento al X secolo, essendo tuttavia databile all'XI secolo la sua redazione più antica⁸.

Secondo la *Traslatio* (o *translatio*), i corpi dei due martiri sarebbero stati trasportati in *Carthaginensem Provinciam*⁹; da lì, Terenzio, proveniente dalla Capodistria, dopo il miracolo della guarigione del figlio, avvenuto proprio a causa della vicinanza delle tombe dei due martiri, li

avrebbe portati nella sua regione d'origine, dove sarebbe stati custoditi in una grande basilica. Quindi, al tempo del regno di Desiderio e di Adelchi, ovvero nell'VIII secolo, le reliquie avrebbero raggiunto Trieste, da dove, Annone, vescovo di Verona (750-752), le avrebbe riscattate (*dedit igitur argenti et auri pondus immensum*¹⁰) e portate definitivamente nella città veneta, dove furono sepolte in una grande basilica fuori delle mura cittadine per essere poi conservate a tutt'oggi nella importante chiesa veronese di S. Fermo Maggiore.

Al di là di questo racconto, che arricchisce ulteriormente la documentazione antica circa la storia e il culto di questi martiri, è interessante sottolineare come anche in esso ricorra il riferimento alle regioni del Mediterraneo meridionale, dalle quali probabilmente derivarono le vicende legate ai due martiri.

Le fonti storiche indicano poi due santi, con lo stesso nome, martirizzati in Africa, ovvero Fermo, lasciato morire di fame a Cartagine sotto l'imperatore Decio (249-251), e Rustico, morto a Lambesa, antica città da collocare nella attuale Algeria: questo particolare appare interessante, se si considera che il miracolo narrato nella *Passio* ricorda appunto una grande tavola imbandita approntata per i due martiri, forse ricordo proposto in un alone di leggenda del nucleo storico.

Per queste due figure di santi, nella leggenda così strettamente connesse tra loro, tanto da apparire quasi una sola (Fermo) con una sua estensione rafforzativa (Rustico), potrebbe quindi essersi verificata quella evoluzione storica che, a seguito di culti radicati e fortemente praticati in regioni diverse da quelle della loro vicenda storica, avvenuta probabilmente in Africa, li ha trasformati in santi ritenuti originari delle zone dove il loro ricordo e il loro culto erano più intensi¹¹ e dove, come in questo caso, si

riteneva fosse avvenuto il loro martirio, ovvero in Italia.

Esiste poi una tradizione religiosa che collega la storia dei due santi con Bergamo, città che, come Verona, fu a lungo sotto il dominio di Venezia; a questo proposito è bene ricordare che gli studi più recenti hanno però considerato inesistente un collegamento “reale”, ovvero storico, tra questa città lombarda e le due figure di Fermo e Rustico, soprattutto tenendo presente che le fonti che parlano di questo legame sono molto recenti, cioè risalenti al XVI secolo¹².

Se infatti c'è stato un collegamento tra Bergamo e i due martiri, esso deve essere nato da una tradizione apocrifia certamente tarda. È tuttavia interessante, in questa prospettiva, rilevare alcune somiglianze con le vicende di Fermo e Rustico e di S. Alessandro, patrono della città: anche Alessandro, soldato appartenente alla mitica Legione Tebea (guarda caso africana) affronta numerose torture dalle quali esce illeso, anche a lui vengono fatte ripetute richieste di rinunciare alla sua fede e anche lui, inoltre, viene imprigionato a Milano ma subisce il martirio lontano dalla capitale lombarda, ossia a Bergamo.

Le fonti bergamasche narrano poi di un percorso particolare, fatto dai due beati prima di arrivare al martirio, segnato da un passaggio sulla via di Caravaggio, dove Fermo e Rustico compiono il miracolo di resuscitare un morto¹³, proprio come accade nel caso di S. Alessandro a Como.

Queste somiglianze potrebbero inoltre spiegare l'iconografia usata per rappresentare S. Fermo, così come la vediamo impiegata nella chiesa di Quinto e quindi come veniva raffigurata nel cinquecento e successivamente, ovvero come un militare romano, con corazza, elmo, schinieri e a volte a cavallo, in una rappresentazione che ricorda molto quella di S. Alessandro, con la quale è

probabile che per certi aspetti iconografici l'immagine di S. Fermo arrivi a confondersi: occorre tuttavia segnalare che, secondo le fonti bergamasche, essendo Fermo e Rustico nobili, erano appartenenti alla milizia imperiale¹⁴, elemento che giustificerebbe il loro abito militare.

Sempre in riferimento all'ambito culturale bergamasco, è poi da ricordare una ulteriore vicenda, che vede il trasporto delle reliquie dei due santi, con in aggiunta la testa di S. Procolo, nella città lombarda, dove sarebbero state portate al tempo del vescovo Tachibaldo (IX sec.) a opera di alcuni componenti la famiglia dei Crotti, alla quale avrebbe appartenuto lo stesso S. Fermo¹⁵; dalla basilica costruita al tempo del vescovo Gherardo (XII secolo), le reliquie sarebbero state successivamente spostate sotto l'altare maggiore della cattedrale bergamasca per ordine di S. Carlo¹⁶.

Molti quindi gli elementi diversi che compongono l'insieme delle notizie concernenti S. Fermo e il suo compagno Rustico, a volte contrastanti tra loro, la cui complessità appare probabilmente dovuta alla loro antichità, a una origine che risale ai primi tempi dell'età cristiana e sulla quale si sono stratificati nel tempo motivi, interpretazioni, letture diverse.

L'antichità del culto dei Santi Fermo e Rustico è ulteriormente testimoniata da una chiesa presente a Milano e già segnalata da Goffredo da Bussero, il cui testo, intitolato *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, è da situare cronologicamente al XIII secolo e nel quale viene registrata la situazione di Milano nella sua architettura religiosa, situazione che era iniziata col IV secolo con l'età di S. Ambrogio¹⁷.

Questa chiesa, oggi cancellata dallo sviluppo storico di Milano, doveva trovarsi dietro l'odierno Corso Italia e vicina alle vie Disciplini e Cornaggia, in prossimità della zona del Palazzo

Imperiale e nel cuore della Milano romana; l'edificio sacro, inoltre, non era lontana dal sito dove era il circo milanese, luogo che sarebbe stato lo scenario per il processo istituito da Massimiano, e doveva essere distante poche centinaia di metri dalla chiesa di S. Alessandro, costruita è vero in pieno seicento, ma su un più antico oratorio, che ricordava il luogo dove il martire era stato tenuto prigioniero, ovvero il carcere di Zebedia¹⁸.

Queste notazioni chiariscono la natura del culto al quale la nostra chiesa era dedicata, un culto che oggi appare ridimensionato nel suo valore storico e che va interpretato nella prospettiva

della trasfigurazione mitica; un culto che appare tuttavia molto sentito a Quinto, come risulta, nei libri parrocchiali, dalla annuale celebrazione della festa nella data del 9 agosto, collegata anche a una "indulgenza di S. Fermo".

Tuttavia, il culto di questi due santi sembra indicare anche un altro elemento interessante: la sua antichità potrebbe infatti estendersi anche alla nostra chiesa, avvalorando l'ipotesi che la sua fondazione sia da situare in una fase lontana nel tempo, da collocare forse nell'Alto Medio Evo, quando molto sentito e diffuso era il culto di Fermo e di Rustico e di altre figure religiose dalle vicende simili a quelle dei nostri due santi.

- ¹ Per il testo della *Passio* si veda Salvadè, 1990, pagg. 33-38.
- ² “nell’ippodromo del circo”, Salvadè, 1990, pag. 34.
- ³ “[...] una mensa posta davanti a loro ripiena di ogni delizia”, Salvadè, 1990, pag. 36.
- ⁴ Silvio Tonolli, voce *Fermo e Rustico*, in *Bibliotheca Sanctorum*, 1964, vol. V, coll. 635, 637.
- ⁵ In particolare, la *passio* dei due martiri pare ricalcare quella dei santi Vittore, Nabore e Felice (Luigi Chiodi, *Aggiornamento* in Belotti, 1989, vol. I, pag. 226).
- ⁶ Tonolli, op. cit., col. 636.
- ⁷ Per il testo della *Traslatio* (*o translatio*) si veda Salvadè, 1990, pagg. 38-41.
- ⁸ Tonolli, op. cit. col. 639.
- ⁹ “nella Provincia cartaginese”, Salvadè, 1990, op. cit. pag. 38.
- ¹⁰ “pagò quindi con una grande quantità di oro e argento”, Salvadè, 1990, pag. 40.
- ¹¹ Per la lettura storico-critica della vicenda dei due santi si veda: Tonolli, op. cit., coll. 634-640.
- ¹² Chiodi, op. cit., pag. 227.
- ¹³ Salvadè, 1990, pag. 143.
- ¹⁴ Salvadè, 1990, pag. 142; Finazzi, 1871, pag. 19.
- ¹⁵ Salvadè, 1990, pag. 143; Finazzi, 1871, pag. 26; Belotti, 1959, vol. I, pag. 142.
- ¹⁶ Salvadè, 1990, pag. 144.
- ¹⁷ *Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, 1917, pag. 131.
- ¹⁸ Spiriti, 1999, pagg. 13-15.



Fig. 7 – Parete sinistra della chiesa con il Battistero e la Cappella della Vergine

Fig. 8 – Cappella Maggiore



L'architettura della chiesa dei santi Fermo e Rustico a Quinto Stampi presenta una struttura molto semplice: l'edificio è infatti costituito da un'unica aula, di non grandi dimensioni, sulla quale si affacciano, sulla parete sinistra, il vano del battistero e, più vicina all'altare, la cappella dedicata alla Madonna: nella parte finale della chiesetta si apre la cappella maggiore, sollevata dal piano della navata da un gradino e contenente l'altare.

Si tratta di una forma semplice ma come si vede decisamente asimmetrica, con lo sfondamento delle pareti laterali da un solo lato, quello sinistro, mentre il muro destro confina con quella che anticamente era la casa del parroco: una forma che si spiega immaginando una stratigrafia di interventi diversi in tempi differenti, non certo riconducibile a un unico progetto iniziale.

L'analisi dei documenti ha chiarito quale sia stata la successione degli avvenimenti che hanno condotto alla situazione attuale, tenendo conto che fondamentale per questo problema è stata la pianta esaminata e descritta nelle pagine precedenti, datata al secondo cinquecento e riportata tra i documenti delle visite di S. Carlo.

In questa carta è registrata la situazione del monumento a quel tempo, ovvero quella di una chiesa ad aula unica con un presbiterio che si chiude con una parete absidata; alla fine del XVI secolo, a un

intervallo di tempo che va dal 1573 al 1604, è da riportare la creazione del Battistero e della Cappella della Vergine (fig. 7); ai primi anni del seicento, ed esattamente al 1607, è da datare la definizione della nuova Cappella Maggiore, di forma rettangolare assimilabile però a una quadrato (fig. 8).

Dall'analisi dei documenti è apparso inoltre chiaro che esisteva un'ulteriore cappella, dedicata a S. Fermo, che l'esame del catasto antico ha indicato sul lato destro della chiesa nella parte dell'edificio verso l'ingresso, cappella scomparsa peraltro in tempi relativamente recenti, perchè risulta presente, nei documenti, ancora nel 1946.

Da queste considerazioni appare quindi abbastanza chiara la successione degli interventi che hanno condotto alla chiesa attuale: occorre però fare anche qualche considerazione sulla natura di questa architettura, che può aggiungere ulteriori notizie alla sua storia.

La chiesa, in quella che sembrerebbe la sua struttura di partenza, presenta infatti uno schema molto semplice, che proprio per questo può essere indicativo della sua vicenda più antica.

Si tratta, come abbiamo detto, di un'aula unica, che, anche in base alle considerazioni fatte precedentemente, deriverebbe da una struttura architettonica molto antica, forse da collocare a un periodo anteriore all'anno mille.

Le limitate misure della chiesa fanno

apparire quasi naturale una definizione di questo tipo, che esclude la presenza di divisioni interne ottenute con colonne: occorre tuttavia ricordare che edifici altomedievali di misura ancora inferiore dimostrano una organizzazione interna molto più complessa e articolata. Basti a questo proposito citare il più significativo monumento carolingio di Milano, ovvero il Sacello di S. Satiro, riferibile al IX secolo: si tratta di una architettura dalle dimensioni molto piccole (inferiori, nell'area complessiva anche a quelle di Quinto), che veniva, a quanto sembra, utilizzata oltre che come monumento funerario anche come chiesa, essendo successivamente indicata come parrocchia; l'ambiente interno appare a tutt'oggi nonostante le molte modificazioni realizzate negli anni, di straordinaria raffinatezza e mostra una complessa articolazione degli spazi, divisi da colonne, che ritmano l'architettura chiusa da una elegante insieme di piccole absidi¹.

Non è questa la sede per entrare nella difficile interpretazione storica dell'architettura del Sacello di S. Satiro; una cosa sembra comunque chiara nel confronto con S. Fermo, la cui origine potrebbe riferirsi a tempie simili a quelle del monumento milanese: l'eleganza e la complessità del Sacello appaiono determinate dalla committenza della costruzione, voluta dall'arcivescovo Ansperto, committenza colta e potente, che certo determinò un progetto di altissimo livello artistico, difficilmente pensabile per una chiesa sostanzialmente rurale come quella di S. Fermo.

A Quinto Stampi sembra essere stata adottata una forma semplice per un luogo povero: un rettangolo utile allo svolgimento dei riti, con uno spazio per l'altare.

Altra questione è poi la contemporaneità costruttiva delle due parti della chiesa, cioè dell'aula e del presbiterio, questione oggi non più risolvibile per

l'erezione della nuova Cappella Maggiore, ma ipotizzabile in base alla definizione, riportata nei documenti più antichi, di questa parte della chiesa come *antiqua*, ovvero con una cronologia diversa, appunto più antica, rispetto al resto della chiesa, in particolare in raffronto con l'aula, che dovrebbe essere stata realizzata successivamente; da notare inoltre che varie chiese vicine a S. Fermo, organizzate con la stessa struttura, sembrerebbero anch'esse indicare una diversa età di queste due parti dell'edificio religioso, marcata in modo particolare nella vicina S. Biagio a Cassino Scanasio, chiesa dalla datazione cronologicamente incerta, ma comunque citata in un documento riferibile all'anno 1000², nella quale la Cappella Maggiore addirittura non è in asse con l'aula della costruzione; è questo un segno della probabile realizzazione delle due parti della chiesa in tempi diversi, come potrebbe essere avvenuto anche a S. Fermo, secondo una vicenda storica che forse vedeva lo spazio dell'altare più antico rispetto al resto della chiesa, come potrebbe leggersi anche nella struttura di S. Ambrogio a Rozzano.

Può essere inoltre interessante, per capire la struttura architettonica della chiesa, qualche confronto con altre simili strutture.

Come già detto, questa forma ricorre anche in vari edifici religiosi vicini a Quinto, come a Rozzano e a Cassino Scanasio, ma altre chiese molto antiche presentano o meglio presentavano la stessa struttura, con particolare riferimento alla navata unica, come sembrano infatti suggerire gli studi che hanno analizzato chiese milanesi oggi scomparse, quali le antiche e successivamente ricostruite S. Calocero e S. Vito in Pasquirolo, forse la struttura iniziale di S. Sisto poi rifatta nel seicento, le distrutte S. Donnino alla Mazza, S. Salvatore in

Xenodochio, la parte sinistra di S. Cristoforo sul Naviglio³ e l'oratorio di S. Pancrazio come forse la vecchia S. Alessandro, entrambe abbattute per lasciare spazio alla nuova chiesa realizzata da Lorenzo Binago⁴.

La forma potrebbe echeggiare precedenti strutture paleocristiane, sparse in tutto il vasto territorio convertito al Cristianesimo, declinate nella caratteristica aula unica alla quale si agganciava uno spazio presbiteriale rettangolare o absidato; un esempio molto chiaro di questa ultima forma, particolarmente vicina all'architettura di S. Fermo, è costituito dalla pianta dell'antico oratorio di S. Eusebio a Castelnovate presso Gallarate, forse databile al VII secolo, raro esempio rimasto di molte altre simili strutture oggi perse e distrutte⁵.

Volendo tentare una conclusione, è possibile dire che la pianta di S. Fermo, per la sua genericità e anche e soprattutto per le trasformazioni subite, è difficilmente databile nella sua origine, anche se vari indizi sembrano confermare la sua antichità, in linea con quanto emerso dall'analisi dei documenti relativi alla costruzione.

Anche l'alzato si presenta molto semplice. L'esterno mostra un piccolo pronao, che non compare nella già citata pianta antica; si tratta di una struttura costituita da una copertura con volta a crociera appoggiata alla facciata e sostenuta all'esterno da due sottili colonne in pietra: la forma di questo elemento architettonico è abbastanza frequente nelle chiese lombarde a partire dal cinquecento e nel seicento risulta caratteristica in molte cappelle dei Sacri Monti lombardi.

Il tetto a spioventi fa supporre una copertura a capriate, mentre nella parte finale della chiesa, oltre le sporgenze del battistero e della cappella della Vergine, si erge il campanile, che nei documenti

appare citato a partire dal 1621: la superficie muraria esterna è oggi intonacata in una cromia gialla, tipica di molte architetture lombarde.

Una grande porta lignea a due ante, di fattura senza dubbio antica e recentemente restaurata, permette l'accesso alla chiesa, le cui murature sono coperte da affreschi: l'illuminazione è assicurata da due finestre, una sopra la porta di ingresso e una, di forma semilunata e divisa in tre parti, nella parete di fondo della Cappella Maggiore: due minuscole aperture nella piccola abside illuminano la Cappella della Vergine.

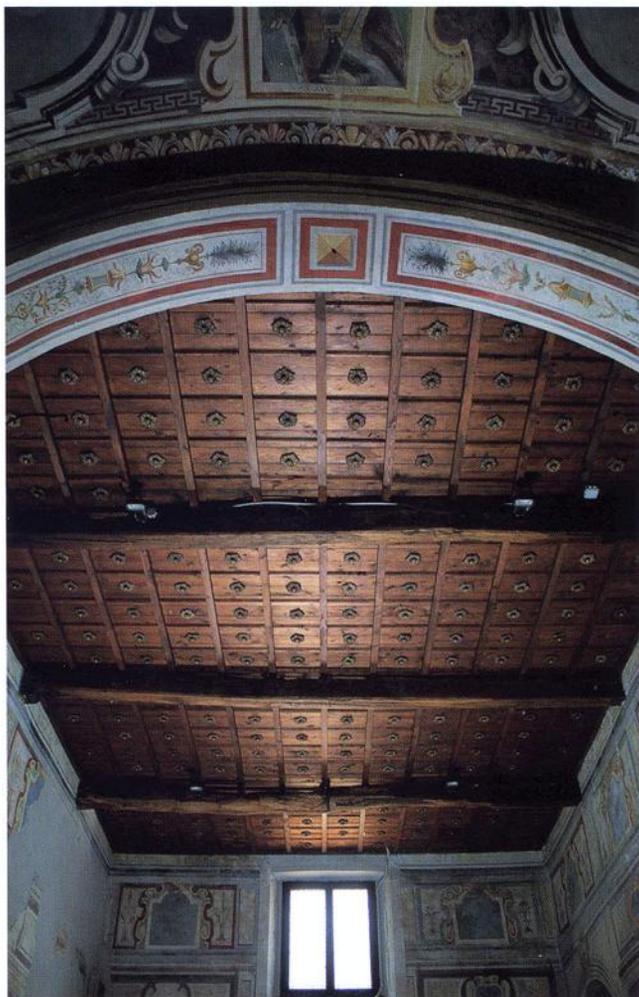


Fig. 9 - Soffitto della chiesa

Da notare infine due pilastri dipinti con una decorazione in finto marmo rosso posti all'ingresso del presbiterio, e, con la stessa fattura, altre due simili strutture che segnano gli angoli della parete di fondo sempre nello stesso spazio, elementi architettonici che è difficile stabilire quando siano stati realizzati, ma la cui fattura sembrerebbe relativamente recente.

L'ambiente interno è diviso dai vani della Cappella Maggiore, del Battistero

e della Cappella della Vergine da balaustre in pietra con cancelli in ferro che i documenti hanno rilevato essere state realizzate tra 1755 e nel 1767; il pavimento è in cotto e la sua fattura potrebbe essere stata completata nel momento della sparizione dell'altare di S. Fermo e quindi forse negli anni cinquanta del novecento, mentre il soffitto, sottoposto a un recente restauro, è chiuso da cassette ornate da rosette in cartapesta con il pistillo centrale dorato (fig. 9).

NOTE

¹ *Il Sacello di S. Satiro*, 1990.

² Non esiste una bibliografia su questa chiesa: notizie sono rilevabili da una cronologia relativa alla catalogazione realizzata dalla Diocesi e conservata dal parroco di S. Biagio.

³ Per le vicende di queste singole chiese si veda: Fiorio, 2006.

⁴ *Milano ritrovata*, 1986, pag. 285.

⁵ Per l'analisi di questo tipo di pianta nell'Alto Medio Evo si veda: Edoardo Arslan, *L'architettura dal 568 all'anno Mille*, in *Storia di Milano*, 1954, vol. II – *Dall'invasione dei barbari all'apogeo del governo vescovile 493-1002*, pagg. 514-515.

I DIPINTI DELLA CHIESA: PROBLEMI ICONOGRAFICI E INTERPRETAZIONE STORICO-ARTISTICA

L'interno della chiesa dei Santi Fermo e Rustico appare ampiamente coperto da affreschi, che si stendono su tutte le pareti del corpo centrale, del battistero, della cappella dedicata alla Vergine e sulla volta della zona presbiteriale.

Il vasto racconto pittorico non è conservato in tutte le sue parti, presentandosi in punti diversi della chiesa lacune dalle quali il colore è scomparso: tuttavia, l'insieme dei dipinti riveste la maggior parte

dei muri, permettendo una lettura abbastanza esaustiva del programma iconografico di questa costruzione sacra.

All'analisi delle varie parti della decorazione a fresco va premessa una considerazione iniziale: i vari episodi della narrazione iconografica, soprattutto nel corpo centrale, appaiono collegati tra loro da un apparato di architettura dipinta che ritma e collega tra loro le diverse parti (fig. 10).

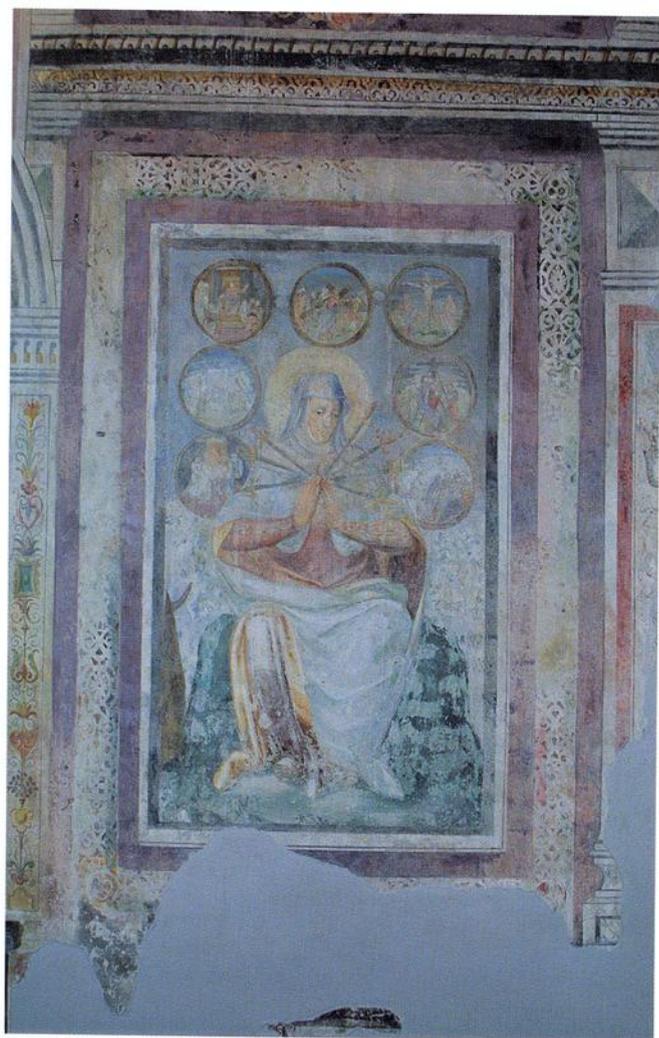
Questa ricca "scenografia" risulta com-



Fig. 10 - Parete destra della chiesa

posta da cornicioni, pilastri, colonne con i loro capitelli, finti marmi, svariati motivi di decorazione. In generale, l'apparato così realizzato suddivide ogni parete in due zone sovrapposte, una, più alta, sale dal pavimento ed è scandita da una architettura illusionistica che movimentata prospetticamente la parete, entro la quale possono collocarsi varie figure, e una, decisamente più bassa, posta sopra alla prima fascia nella parte alta della parete e chiusa dal soffitto, costituita da ripetuti riquadri rettangolari, entro i quali si aprono varchi illusori, segnati da cornici dalle linee sinuose e ornati da finti marmi e motivi vegetali. Colori diversi compongono l'insieme pittorico, che presenta

Fig. 11 - *Madonna dei dolori*, affresco, parete sinistra



una gamma cromatica che varia dal verde al blu, dal rosa al giallo oro, dal violetto al rosso scuro.

In riferimento a questa parte della decorazione è interessante notare che, nella controfacciata, compaiono due riquadri, segnati da una ricca cornice, collocati ai lati della porta di accesso, riquadri che appaiono a tutt'oggi vuoti, forse disposti per accogliere due affreschi che non vennero mai realizzati oppure per ospitare tele ormai perdute.

Venendo alla parete destra, occorre evidenziare che questa sezione dell'insieme dei dipinti è quella che ha subito maggiori danni: ampie infatti sono le lacune che rendono difficili ricostruire il racconto figurato nel suo complesso. È possibile tuttavia notare una finta architettura, che articolava illusionisticamente tutta la parete; nella zona verso l'altare, in un riquadro chiuso in alto da una architrave dipinta, appare l'immagine, solo parzialmente leggibile, di un santo barbato e seduto, che sembrerebbe indossare un saio, colto in atto di benedizione, forse con un libro in mano, figura che, proprio per le condizioni del dipinto, non è possibile riconoscere; considerando che la chiesa dipendeva dal Monastero Maggiore di regola benedettina, non è comunque da escludere che l'affresco rappresenti proprio S. Benedetto, la cui iconografia prevede la rappresentazione di una persona anziana, con lunga barba bianca e vestito con l'abito scuro del monaco.

Le lacune più ampie sono quelle verso la zona della porta, là dove era collocato l'altare di S. Fermo.

Sulla parete sinistra del corpo centrale, si incontra, tra la cappella della Vergine e il battistero, l'affresco raffigurante la Madonna Addolorata, rappresentata secondo l'iconografia tradizionale, che vede Maria, seduta su una roccia in un paesaggio con pochi e scarni elementi

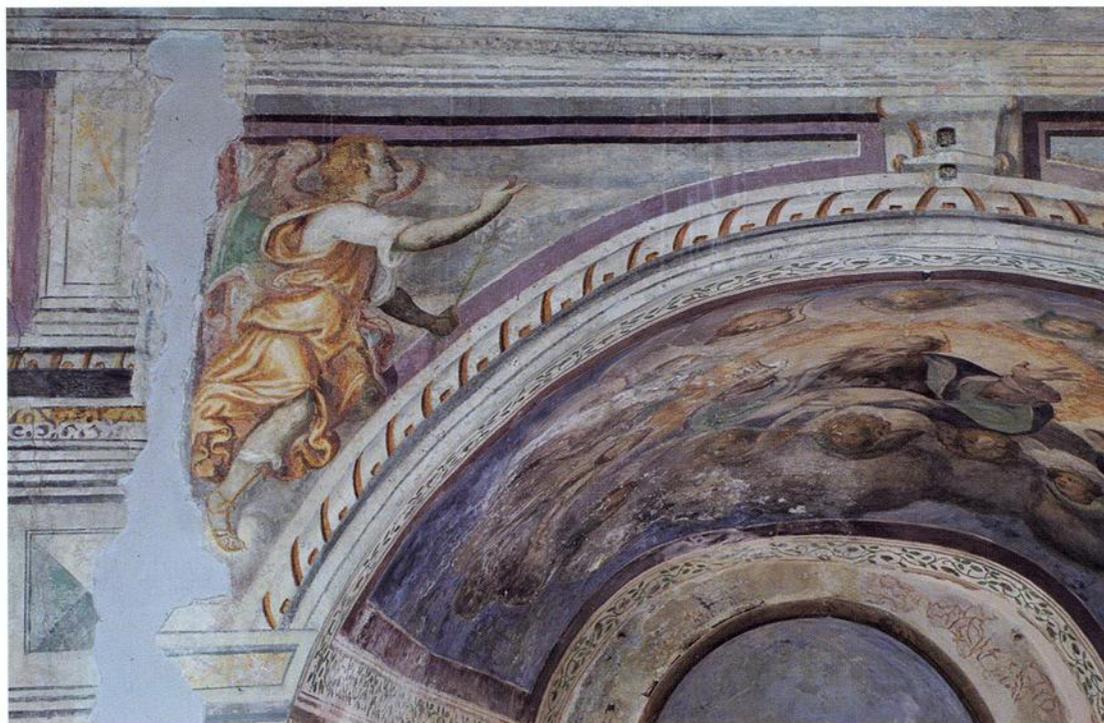


Fig. 12 - *Angelo annunciante*, affresco, parete sinistra

Fig. 13 - *Maria Annunciata*, affresco, parete sinistra

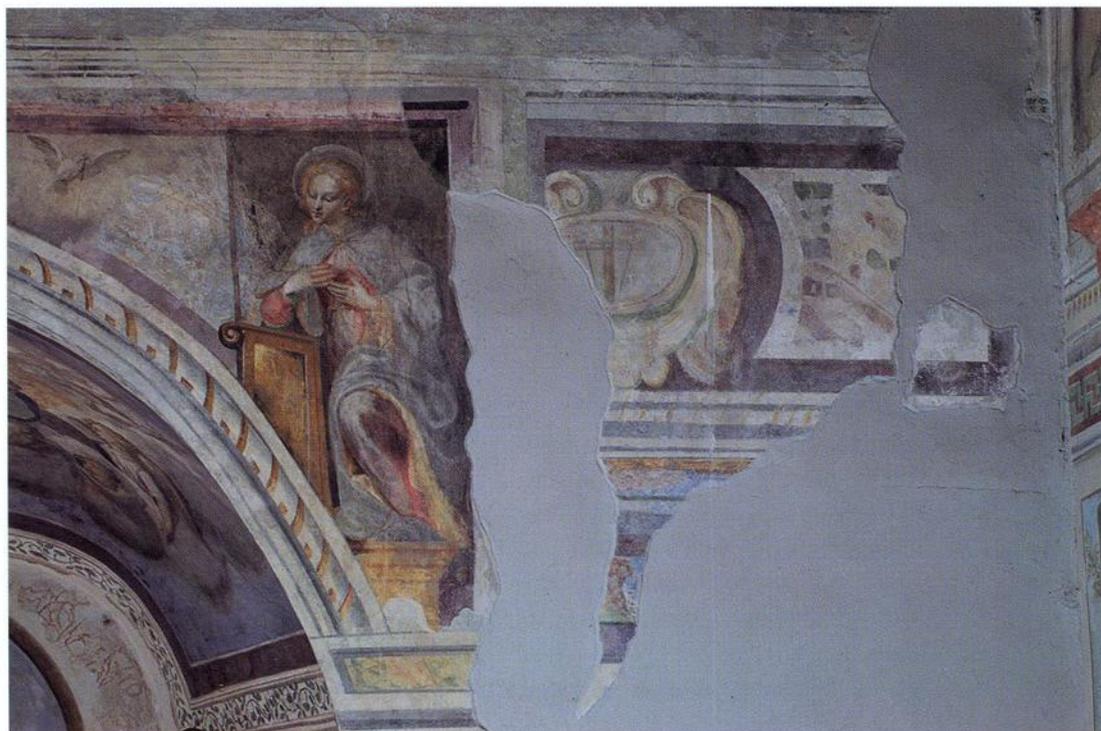
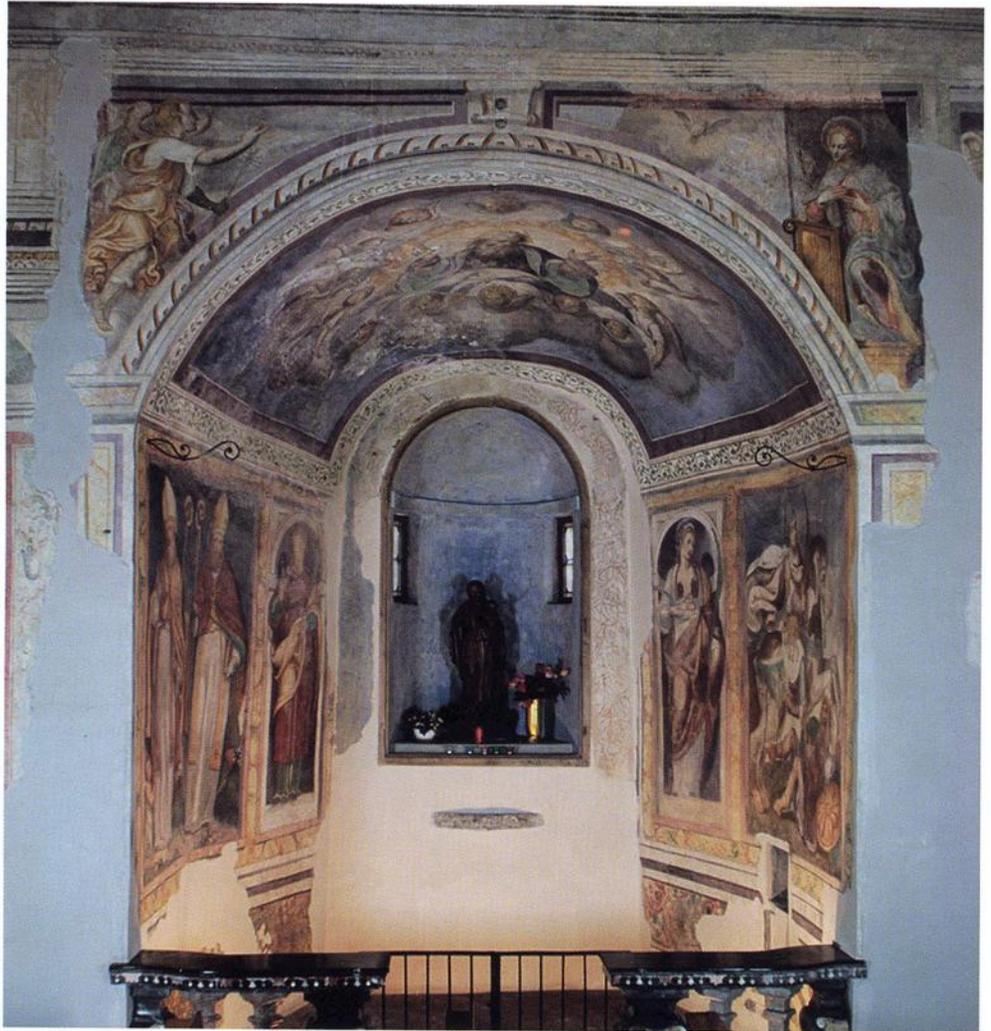


Fig. 14 - *Cappella della Vergine*

vegetali, con le mani giunte sul cuore, nel punto dal quale escono sette spade, simbolo delle sue sofferenze (fig. 11).

La Vergine appare ammantata con un pannello chiaro, sotto il quale si intravede una veste più scura; attorno a lei e nella parte più alta del dipinto compaiono sette spazi circolari entro i quali sette piccole scene raffigurano gli episodi della vita della madre di Cristo; da sinistra abbiamo così rappresentati: la *Presentazione al tempio*, la *Fuga in Egitto*, *Cristo tra i dottori*, la *Salita al Calvario*, la *Crocefissione*, la *Deposizione*, la *Sepoltura*.

Gli affreschi più antichi sono nella cappella a sinistra, dedicata alla Vergine,

come si è evidenziato dal precedente esame dei documenti: esiste infatti una data (incompleta), ovvero la cifra 596, posta sotto i dipinti, che può essere interpretata come quella dell'anno di esecuzione della decorazione pittorica, da fissare quindi al 1596, secondo una cronologia confermata dalle carte che indicano l'intervallo tra il 1573 e il 1604 come lo spazio temporale nel quale le pareti della piccola cappella vennero dipinte.

Da premettere che, sopra l'ingresso della cappella della Vergine, quindi sulla parete sinistra del corpo centrale della chiesa, compare l'immagine dell'Annunciazione, disposta nello spazio ricavato



dall'andamento della curva dell'arco e dal sovrastante cornicione dipinto: in questa posizione vediamo una caratteristica presentazione dell'episodio legato alla vita di Maria, diviso tra le due sezioni, con la figura dell'angelo annunciante sulla sinistra e l'immagine di Maria annunciata e inginocchiata sulla destra, con davanti la colomba dello Spirito Santo (figg. 12, 13).

Lo spazio della cappella della Vergine, se-

parata dal corpo principale della chiesa da due balaustre marmoree e da cancelli in ferro, si chiude con una parete di fondo entro la quale è ricavata una nicchia, coperta da una colorazione azzurra a base di lapislazzulo emersa dai recenti restauri e illuminata da due finestre(fig. 14).

L'esame dei documenti relativi alla chiesa ha evidenziato la notizia che in questa parte della cappella doveva essere posta in tempi antichi l'immagine di

Fig. 15 - S. Fermo e S. Agata, affresco, Cappella della Vergine

Fig. 16 - *Particolare di S. Fermo*, affresco, Cappella della Vergine



48

Maria con S. Domenico e S. Pietro Martire, protetta da un vetro. La cornice che percorre orizzontalmente in tutta la sua larghezza la nicchia riprende lo stesso motivo delle vicine nicchie dipinte di S. Agata e di S. Lucia, creando l'effetto di tre varchi successivi, due dipinti e uno reale, lungo la parete del quale, in una

ipotetica ricostruzione, potevano collocarsi le tre immagini oggi scomparse, chiuse dalla protezione realizzata da una lastra di vetro (da notare la cornice lignea che percorre tutta l'apertura della nicchia, che è difficile pensare sia cinquecentesca ma forse ricollocata al posto di un'altra simile più antica).

Fig. 16 A - *Particolare di S. Agata*, affresco, Cappella della Vergine





Fig. 17 - *Due santi vescovi*, affresco, Cappella della Vergine

La parete destra della cappella ospita due riquadri ad affresco divisi da una partizione architettonica con finti marmi.

Nella parte più vicina all'accesso, in uno spazio assimilabile a un quadrato, appare un santo, vestito con gli abiti militari dei soldati romani, ovvero con tunica, lorica, mantello, elmo e schinieri, con la palma del martirio in mano su un cavallo pezzato rampante che sovrasta un uomo a terra, con la corona in testa, anch'esso vestito con abiti militari romani e con uno scudo accanto: la scena si svolge in un paesaggio spoglio e con pochi particolari. È abbastanza semplice riconoscere nella figura principale S. Fermo e nell'uomo a terra, battuto e sconfitto dalla furia del cavallo e del cavaliere, l'imperatore che ordinò il martirio, ovvero, secondo la leggenda, Massimiano. Sotto l'affresco era posta un'iscrizione dipinta, della quale sono oggi leggibili unicamente le parole *S. Firme Martir [...]*' (fig. 15).

L'ultima figura di questa parete rappresenta S. Agata, riconoscibile dagli attributi del suo martirio, consistente nella escissione dei seni: la santa, che regge la palma, li mostra su un vassoio sostenuto dalla mano destra, mentre l'ampia veste bianca e rossa che la copre si apre sul petto mutilato e insanguinato (fig. 16).

La parete laterale sinistra della cappella ospita tre immagini ad affresco (fig. 17).

Le prime due, simili nell'iconografia e separate dalla terza figura dalla quadratura architettonica, raffigurano due santi con gli attributi episcopali, ovvero i paramenti, la mitria e il pastorale. La prima immagine è accompagnata da un bimbo, coperto da un pannello bianco e con le mani giunte, che si affaccia in basso a destra, mentre la seconda figura regge un libro con la mano destra. Per il primo santo, si può ipotizzare la rappresentazione di S. Agostino, a volte accompagnato da un bambino, che allude all'angelo che lo illuminò sulla natura

Fig. 18 - *Particolare dei Santi Vescovi (S. Agostino)*, affresco, Cappella della Vergine



della Trinità (fig. 18), e per il secondo si può pensare a una raffigurazione di S. Ambrogio, del quale uno degli attributi è proprio il libro. Per la seconda figura l'interpretazione è più incerta, ma proprio la vicinanza con S. Agostino e la presenza del libro, attributo caratteristico del Santo in quanto dottore della Chiesa, portano all'ipotesi che si tratti di S. Ambrogio.

Nessun dubbio sulla terza figura della stessa parete, ovvero per l'immagine di S. Lucia, rappresentata con veste, sopravveste e mantello di colori diversi e ben riconoscibile per via dei due occhi retti da un oggetto tenuto con la mano destra, mentre il braccio sinistro sostiene la palma del martirio: il volto appare purtroppo scarsamente leggibile e la figura si affaccia da una nicchia dipinta che corrisponde a quella che, sulla parete opposta, ospita S. Agata.

La volta della cappella è occupata dall'immagine di Dio Padre, che emerge sollevando le braccia da una nuvola: an-

geli e cherubini lo circondano da ogni lato, formando una corona che si apre su un cielo iridescente (fig. 19, 20).

Una prima osservazione riguarda l'iconografia delle immagini dipinte, che va analizzata considerando quanto è riportato dai documenti, che ci precisano in più punti come il ciclo di affreschi fosse completato, sulla parete di fondo, dalle immagini della Madonna, con a fianco S. Domenico Confessore e S. Pietro Martire.

È possibile trovare un filo rosso che unisca tra loro in un discorso unico queste diverse figure di santi?

Prima di affrontare questo problema, è interessante sottolineare il fatto che negli anni in questione, quelli immediatamente successivi il Concilio di Trento, in questa piccola chiesa del territorio milanese si avvertì la necessità di realizzare una cappella e un altare dedicati alla Vergine, il cui culto, a quanto risulta dai documenti, non aveva finora trovato una collocazione precisa nella costruzione; anche questo elemento si allinea con il clima religioso e storico del tempo, nel quale, in evidente contrasto con il rifiuto luterano del culto della Madonna e dei santi, proprio la figura di Maria era divenuta oggetto di rinnovata e forte devozione, come aveva voluto soprattutto S. Carlo, costruttore, tra l'altro, di importanti chiese e santuari dedicati alla Vergine.

I vari personaggi raffigurati nella cappella appaiono a prima vista poco collegabili tra loro. S. Fermo, come si è detto, è figura leggendaria di difficile definizione storica, del quale è possibile affermare unicamente che fu un martire, vissuto tra III e IV secolo, probabilmente di origine africana. Altrettanto mitiche appaiono le figure delle due sante, ovvero di Lucia, vissuta nello stesso periodo di Fermo, tra III e IV secolo, e di Agata, martirizzata nel III secolo.

Personalità invece ben conosciute e

storicamente definibili sono quelle degli altri quattro santi, ovvero di S. Agostino, di S. Ambrogio e dei non più presenti S. Domenico e S. Pietro Martire, i primi due vissuti nel IV secolo, agli albori della chiesa ormai libera dopo l'editto di Costantino nel 313, e gli ultimi due, entrambi domenicani, vissuti tra XII e XIII secolo.

Dunque l'intera cappella è da interpretare come una specie di sacra conversazione, che vedeva Maria circondata da vari santi: da considerare inoltre che le figure sono riunite in un insieme organico che è costituito dall'architettura dipinta, che pone entro nicchie le due sante, in origine accanto alla parte centrale rappresentante Maria e i Santi Domenico e Pietro Martire, mentre gli altri personaggi si affacciano da varchi illusori che si aprono su paesaggi dipinti.

Esisteva quindi un programma devozionale che aveva determinato la rappresentazione questi santi? È difficile dirlo, non essendoci documenti a sostegno di precise ipotesi. Occorre poi tenere presente che, considerando la frequentazione di questa chiesa, posta in un territorio rurale, abitato da persone dalla preparazione teologica e culturale non particolarmente approfondita, lo spirito con il quale le varie figure vennero scelte fu probabilmente collegato a una devozione semplice, non particolarmente raffinata e intellettuale.

È tuttavia possibile avanzare qualche collegamento tra le diverse immagini.

Tutte queste figure di santi appaiono più o meno fortemente legate dal tema della lotta per la vera fede: lo sono S. Lucia e S. Agata, come S. Fermo, testimoni fino al martirio davanti ai pagani; lo sono S. Agostino e S. Ambrogio, il primo teologo dell'ortodossia, il secondo impegnato contro l'eresia ariana; lo erano poi sia S. Domenico sia S. Pietro Martire, entrambi celebri per la lotta contro gli ere-



tici, il primo contro gli Albigesi, il secondo come inquisitore. Se questa intenzione teologica fu presente nella scelta del programma iconografico, è facile immaginarne le ragioni storiche, nell'età della Controriforma, che vedeva riaffermata la lotta contro le nuove eresie, qui proposta al di là delle vicende storiche dei singoli personaggi, riuniti in una devozione popolare che li ricordava come campioni della fede².

Analizziamo adesso le scelte pittoriche operate dall'artista che realizzò gli affreschi.

Abbiamo già detto della cornice architettonica dipinta che unifica le figure, creando nicchie e cornici costituite da finti marmi. Dentro questo apparato, che si mostra più complesso solo a un secondo sguardo e che oggi è difficilmente leggibile nel suo originario complesso per i mutamenti della parte terminale della cappella, appaiono le figure. Agostino e Ambrogio presentano tratti comuni: sono entrambi barbati, con i volti abbastanza affilati, con occhi dallo sguardo intenso. Indossano gli stessi pa-

Fig. 19 - Particolare di Dio Padre, affresco, Cappella della Vergine

ramenti sacri, differenti per i colori. Le loro posture sono simili e speculari l'una rispetto all'altra: sotto le vesti si intravede il movimento delle gambe ispirato a una *ponderatio* che condiziona il moto opposto della parte superiore del corpo, creando una posizione leggermente oscillante, accentuata in Agostino dalla flessione della testa.

Le immagini di S. Lucia e di S. Agata si mostrano caratterizzate da una simile postura, sottolineata dai panneggi, sui quali è descritto il contrasto tra luce e ombra, che ora illumina ora scurisce le vesti. Il volto di S. Agata restituisce un tipo femminile biondo, con capelli inanellati che circondano un viso rotondo e pieno, con un leggero doppio mento; la bocca è piccola e carnosa, il naso deciso e gli occhi, sotto le sopracciglia scure e ben disegnate, appaiono rotondi e caratterizzati da un leggero strabismo, non si sa quanto voluto, simile a quello dello sguardo di S. Agostino. Nulla possiamo dire sul volto di S. Lucia, oggi scomparso, anche se un alone biondo intorno a ciò che resta di esso può far immaginare una originale definizione non lontana da quella descritta per S. Agata.

La scena con S. Fermo a cavallo, che sovrasta l'imperatore Massimiano caduto a terra, mostra, proprio per le necessità del racconto, un maggiore dinamismo, che però appare bloccato come in una posa stabilita; nessun sentimento traspare dai volti dei due personaggi, mentre, curiosamente, sono gli occhi del cavallo pezzato, anch'esso sospeso in una posizione quasi meccanica, che guardano verso lo spettatore: i panneggi, come nelle vesti degli altri santi del ciclo, si colorano diversamente a seconda della luce, parendo in certi punti alludere a cangiantismi cari all'arte del Manierismo e qui piuttosto sommariamente interpretati.

Questa serie di affreschi appare di attribuzione per ora incerta, tenendo co-

munque conto della cronologia, che dovrebbe come detto porsi alla data precisa del 1596.

Per cercare di collocare l'autore di queste opere pittoriche in una dimensione storica più precisa occorre ricordare brevemente la situazione artistica della Milano di quel tempo, dominata, è bene sottolinearlo ancora, prima dalla figura di S. Carlo, vescovo dal 1560 al 1584, cui segue Gaspare Visconti, alla cui morte, avvenuta nel 1595, succede Federico Borromeo, scomparso nel 1631. Le opere pittoriche della cappella della Beata Vergine si inserirebbero quindi nel passaggio dal vescovato Visconti a quello di Federico, tenendo conto della datazione riferibile al 1596, e comunque non ancora agli anni della affermazione piena della politica culturale federiciana. In questo senso le loro caratteristiche espressive sembrano propriamente collocarsi negli anni ora indicati, nei quali la politica controriformistica del primo dei Borromei aveva introdotto un'arte spogliata da divagazioni formali, concentrata su un racconto dalla funzione didascalica, soffermata su rappresentazioni che coinvolgano il fedele su un piano di comunicazione immediato, a volte affidato a effetti drammatici, facilmente comprensibile nella linearità della narrazione.

Tutti questi elementi, sempre tenendo conto dei destinatari degli affreschi, che erano semplici contadini, si ritrovano nella pittura della cappella, che in questo senso conferma la datazione proposta: considerando infatti i dipinti nel loro complesso, è possibile rilevare una resa generale attenta essenzialmente agli elementi fondamentali del racconto, concentrata sulle immagini dei santi, dei quali sono descritti con chiarezza gli attributi, in una composizione generale che li allinea semplicemente uno accanto all'altro, senza lasciare spazio a distrazioni narra-

tive, tranne che per alcuni cenni al paesaggio e per l'architettura dipinta dell'intera cappella. Elementi di maggior coinvolgimento dinamico dei personaggi appaiono invece nella scena di S. Fermo e nella volta con Dio Padre onnipotente con Angeli, ma sempre attenti a non varcare un limite ben stabilito.

Le immagini, nel loro complesso, ricalcano iconografie note e frequenti, anche se singolare si rivela la rappresentazione di S. Agata, con le ferite ai seni gocciolanti di sangue, raffigurazione nella quale il tono quasi macabro si smorza nella posa cristallizzata della figura, in linea con gli effetti misuratamente emotivi richiesti dalla politica carliana delle immagini³.

La situazione dell'arte di Milano in questi anni è stata spesso descritta come una "fase di transizione", tra i fasti della prima parte del cinquecento, caratterizzati, dopo il passaggio di Leonardo e di Bramante, dalla fioritura di una scuola pittorica dalla quale erano emerse personalità quali quelle di Bernardino Luini, di Bramantino, e di Gaudenzio Ferrari, e l'affermarsi della stagione del primo seicento, caratterizzata da una pittura nuova della quale furono protagonisti artisti come Cerano, Giulio Cesare Porcaccini e Morazzone; la fase che interessa queste opere vede infatti uno scenario interessante nella sua articolata complessità, nel quale, accanto a una tradizione locale, si rivela determinante la presenza di "stranieri", che, già dalla metà del secolo, ampliarono il campo della produzione espressiva⁴. È noto infatti che in questi anni giunsero a Milano artisti provenienti da altre regioni: tra questi, ai fini della nostra ricerca, appaiono interessanti gli arrivi di autori come i cremonesi Bernardino e Antonio Campi⁵ e come il cremasco Carlo Urbino⁶: l'attività milanese di questi pittori si svolse tra gli anni sessanta e gli ottanta del secolo, con impegni che non raramente videro intrecci di



Fig. 20 - *Particolare dei Cherubini*, affresco, Cappella della Vergine

committenze con il coinvolgimento in imprese comuni. Dalla loro arte, peraltro ovviamente diversa a seconda delle singole personalità, sembra possano cogliersi elementi riferibili ai dipinti di Quinto, non tanto in una citazione puntuale di schemi o particolari, quanto per un'aura generale, di composta eleganza, di controllata misura, con richiami più espliciti alla pittura di Bernardino Campi e di Carlo Urbino: simile all'arte di questi autori pare infatti essere l'allungamento delle figure, tipico di Bernardino e dell'Urbino, con cura ricercata delle posture, a volte in studiata contrapposizione delle membra, così come i volti sfilati e barbati, come appaiono in particolare nelle immagini di S. Agostino e di S. Ambrogio e nel Dio Padre Onnipotente della volta.

Altro ambito nel quale è possibile trovare riferimenti utili alla definizione storico-artistica dei dipinti della cappella della Vergine sembra essere quello di alcuni artisti lombardi attivi negli anni finali del cinquecento: mi riferisco in particolare ai diretti proscutori della tradizione luinesca, ovvero ad Aurelio Luini

Fig. 21 - *David*, affresco, parete di fondo della navata



Fig. 22 - *Salomone*, affresco, parete di fondo della navata



e alla sua bottega, nella quale lavorarono anche i fratelli Giovan Pietro ed Evangelista⁷. Da ricordare che questi artisti compirono la loro più grande impresa nella chiesa del Monastero Maggiore di Milano, dove proseguirono, a partire dal 1555, i lavori già intrapresi dal padre Bernardino, e che dallo stesso monastero

dipendeva la nostra chiesa; è interessante sottolineare che, tra l'altro, in anni successivi, ovvero nel 1578, questi stessi autori completarono la decorazione pittorica dell'Oratorio di S. Filippo a Vignano Certosino, oggi nel comune di Gaggiano, in un luogo vicino a Quinto.

Importante è anche ricordare che Aure-



Fig. 23 - Decorazione ad affresco della volta della Cappella Maggiore

lio aveva lavorato con Carlo Urbino nella chiesa di S. Maria di Campagna a Palianza nel 1576-77⁸; non è quindi impossibile immaginare pittori, attivi nella bottega dell'uno o dell'altro artista, attenti ad assimilare le visioni espressive dei due maestri, caratterizzanti, peraltro, due tendenze che avevano rappresentato l'incontro-scontro tra l'arte nata dagli sviluppi locali e quella portata da artisti provenienti da altri centri (con riferimento particolare a città come Crema e Cremona).

Di Aurelio si ricorda la creazione di un'arte che rappresenta l'estremo sviluppo della tradizione locale nata dal naturalismo leonardesco, aggiornata però alla luce delle novità del Manierismo e arricchita da una personale interpretazione, contraddistinta da forza e vivacità dell'immagine; di questo filone espressivo pare cogliersi un riflesso in particolare nella scena di S. Fermo, nella anatomia moderatamente insistita dell'imperatore caduto, che echeggia il vigore delle figure del Luini, e nel movimento, sempre misuratamente drammatico, della rappresentazione, con richiami che sembrano rifarsi al ritmo

narrativo delle composizioni di Aurelio. Collegabili alla pittura di questo maestro appaiono anche le figure di S. Lucia e di S. Agata, che richiamano quelle dipinte da Aurelio in S. Simpliciano a Milano nel 1588, cui si avvicinano per la postura, per il panneggio, per la resa delle capigliature ondulate e ricciolute e per i caratteri dei volti femminili, elementi di lontana genesi leonardesca, frequenti nella pittura degli artisti che si ispiravano alla lezione, ormai filtrata dalla cultura tardo-cinquecentesca, del maestro fiorentino.



Fig. 24 - Dio Padre, affresco, Cappella Maggiore

Fig. 25 – S. Ambrogio,
affresco, Cappella
Maggiore



E tuttavia questi riferimenti sembrano avere senso solo se intesi come indiretti, ovvero come filtrati attraverso una ulteriore bottega orientata verso gli indirizzi degli artisti sopra citati: tale considerazione vale ancora di più se si considera la data del 1596, che elimina immediatamente l'intervento diretto dei Campi e dei Luini, tutti morti tra gli anni ottanta e novanta del secolo e comunque prima del 1596.

In riferimento all'ultimo decennio del cinquecento, possono inoltre cogliersi richiami ad altri ambiti artistici, presenti in quegli anni a Milano e caratterizzati da un'arte più legata alla tradizione e poco propensa alle novità che pure in quel tempo andavano maturando nel territorio

lombardo: si pensi, in questo senso, a pittori come il Duchino e come Giovan Battista della Rovere⁹, le cui diverse esperienze pittoriche possono essere accomunate da un obiettivo di narrazione chiara ed esplicita, con punti di coinvolgimento moderatamente emozionale, in un'ottica di conoscenza e di assimilazione di formule legate al Manierismo, secondo una visione espressiva che domina anche i dipinti di Quinto. Altra cosa è poi, in questi stessi anni, la presenza importante di Camillo Procaccini¹⁰, giunto a Milano da Bologna nel 1587: qualche lontano riflesso dell'arte misurata e ispirata a un accademismo consapevole della Controriforma può vedersi in trasparenza anche a Quinto.

Nelle pagine seguenti
Fig.26 - S. Gerolamo

Fig.27 - S Gregorio

Affreschi Cappella
Maggiore



S. HIERONIMVS



S. GREGOR



Da notare invece un altro fatto rilevante. Nella chiesa di S. Biagio a Cassino Scanasio, molto vicina a quella di Quinto, sono stati scoperti nel 1983 sotto una antica scialbatura alcuni affreschi, collocati nella seconda cappella a destra; pur nelle condizioni lacunose che presentano, è possibile leggere in essi la rappresentazione di santi, probabilmente ancora S. Agostino e S. Ambrogio: proprio la vicinanza iconografica con le immagini di S. Fermo permette di osservare delle similitudini notevoli, nella scelta dei colori, nell'esecuzione dei panneggi e delle vesti, nella resa delle figure organizzate in posture molto somiglianti a quelle di Quinto,

con lo stesso andamento complessivo della resa formale, tale da far supporre che gli affreschi delle due chiese siano stati realizzati dalla stessa mano.

In conclusione, considerando globalmente gli affreschi di questa parte della chiesa di S. Fermo, si può ipotizzare che essi siano stati eseguiti da una bottega che proseguiva una tendenza presente nell'arte lombarda del secondo cinquecento, tendenza nella quale si mescolavano riferimenti ad artisti diversi, tutti comunque legati da una visione dell'arte nella quale, probabilmente anche per il riflesso di precise temperie storiche, misura nella composizione e controllo nella

Fig.28 - S. Agostino
nelle pagine seguenti

Fig.29 - S. Matteo

Fig.30 - S. Giovanni

Affreschi Cappella
Maggiore



S. MATTEVS

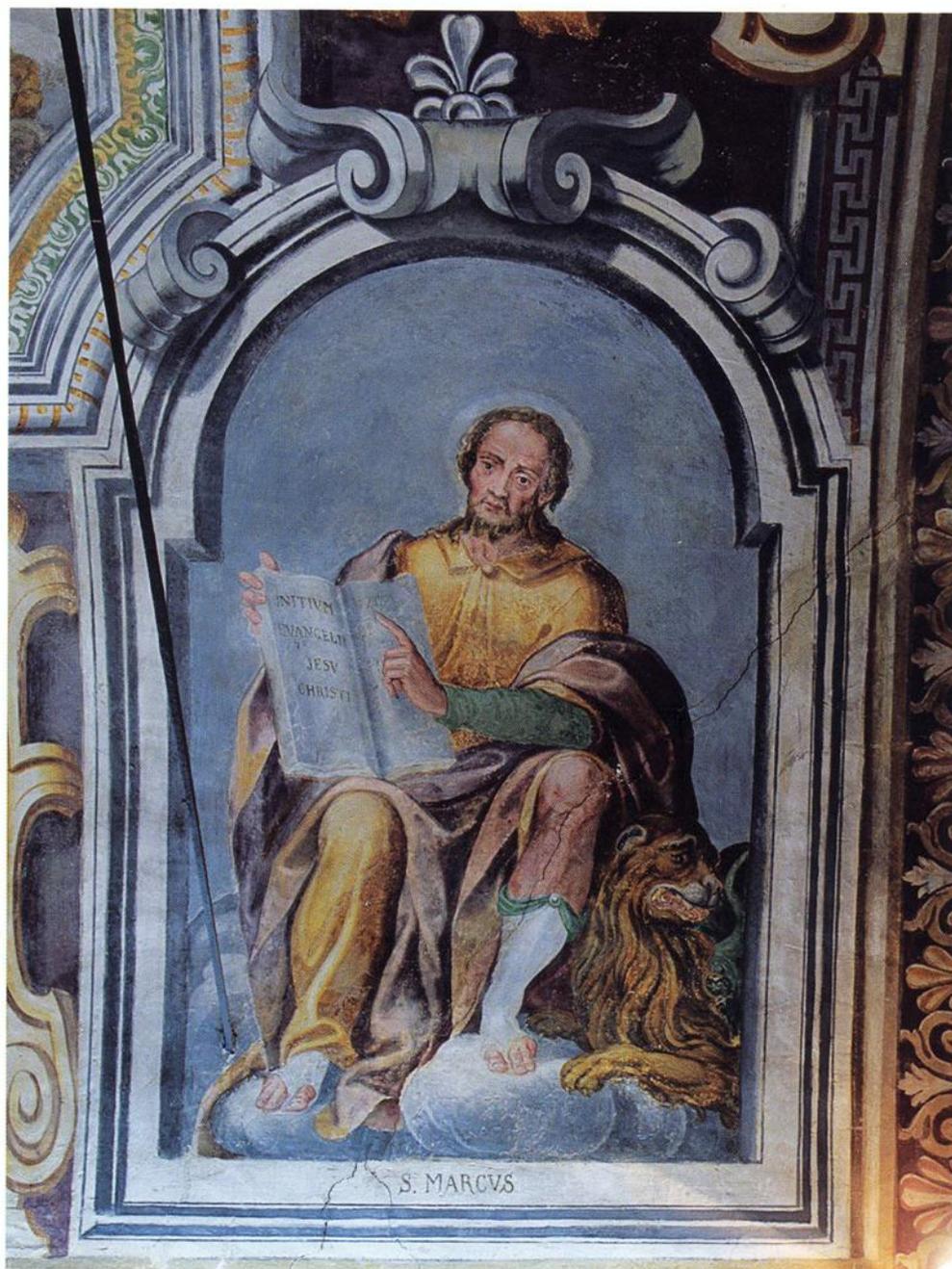


S. JOANNES

Fig. 31 – *S. Marco*,
affresco,
Cappella Maggiore

Nella pagina seguente

Fig. 32 – *S. Luca*, affre-
sco, Cappella Maggiore



narrazione regolavano le inevitabili contaminazioni provenienti dal Manierismo; un'arte quindi poco sensibile alle trasformazioni che in quegli anni andavano maturando sul territorio italiano e comunque non contigua anche ad altri influssi presenti in questa fase dell'arte lombarda, come, per esempio, quelli veneti e soprattutto quelli derivanti dalla pittura di Mi-

chelangelo, sostenuti a Milano da Pellegrino Tibaldi proprio negli anni nei quali queste opere furono realizzate.

Questa bottega, probabilmente attiva in questa parte del territorio lombardo, come dimostra il confronto con gli affreschi di S. Biagio a Cassino Scanasio, appare interessante per rilevare e confermare l'articolazione del quadro ar-



S. LVCA

tistico della regione negli ultimi anni del cinquecento.

Accostabili agli affreschi della cappella della Vergine, anche se in un'ipotesi critica che risente delle cattive condizioni di leggibilità, sono anche i due dipinti nella zona superiore della parete nella quale si apre l'arco di trionfo, delimitata dalla curvatura dell'arco e dal soffitto: in essi compaiono due figure maschili sedute, ammantate con ampi panneggi variamente colorati, attorno alle quali si snodano lunghi cartigli sui cui si intravedono scritte ormai illeggibili. L'immagine a destra porta la corona e ciò suggerisce la possibilità che sia la rappresentazione di Davide, mentre il personaggio a sinistra sorregge qualcosa non facilmente identificabile, nel quale è forse possibile individuare un strumento per scrivere, trattenuto dalle dita. L'identificazione dei due personaggi è però assicurata da una fotografia degli anni cinquanta, che mostra ancora presenti due scritte sotto le figure, ovvero *David* sotto il dipinto a destra e *Salomon* sotto quello di sinistra (figg. 21, 22). Le due immagini non si collegano con i fregi e con gli elementi architettonici dipinti sulle pareti di destra e di sinistra del corpo longitudinale: questo particolare suggerisce l'ipotesi che le due opere siano state realizzate in un tempo diverso e probabilmente precedente rispetto al resto degli affreschi dell'aula della chiesa, un tempo forse collegabile agli affreschi della cappella della Vergine, come paiono suggerire, nonostante le cattive condizioni di conservazione, anche le modalità espressive dei dipinti.

Passiamo quindi alla parte riservata al presbiterio, quella che veniva chiamata la cappella maggiore: questo spazio della chiesa appare inquadrato dall'arco di trionfo, costituito da due pilastri rossastri, che si ripetono anche agli angoli della parete finale della cappella. I muri

sono bianchi, anche se, data la completa copertura ad affresco della chiesetta, non è da scartare l'ipotesi che anche queste parti fossero originariamente dipinte: la lunetta del muro terminale è chiusa da una vetrata, divisa in tre parti, raffiguranti al centro Maria e ai lati due angeli, opera di fattura che appare moderna.

La volta a botte che sovrasta questa parte della chiesa mantiene intatta la sua decorazione ad affresco, che si sviluppa in un complesso e articolato insieme di figure; da notare però che i dipinti evidenziano vari ritocchi, che presumibilmente dovrebbero risalire ai già citati restauri del 1895, che tuttavia non devono aver intaccato la struttura sostanziale dell'impianto pittorico, che infatti mostra ancora i caratteri peculiari dell'artista che li realizzò nel XVII secolo.

Lo spazio dipinto è diviso in nove riquadri, ognuno dei quali contiene una figura; la partizione è ottenuta con la consueta finta architettura, costituita da cornici dall'andamento curvilineo e sinuoso, arricchito da motivi di decorazione diversi e da differenti colorazioni (fig. 23).

Al centro, nello spazio più grande dalla forma rettangolare con gli angoli scantonati, vediamo Dio Padre, rappresentato con le mani sollevate verso l'alto, circondato in basso, a destra e a sinistra, da nubi e cherubini (fig. 24).

Intorno a lui, sui quattro lati del rettangolo, compaiono quattro immagini, presentate quasi come ritratti appesi alla parete, raffiguranti, su uno sfondo verde, quattro figure di santi riprese dalla vita in su.

Dietro l'affresco con Dio Padre, nel riquadro più vicino al muro con la vetrata, è rappresentato S. Ambrogio, con la mitra, il pastorale e la frusta, suo celebre attributo alludente alla lotta contro gli eretici: il santo è inoltre inequivocabilmente riconoscibile da una scritta sotto-

stante, presente peraltro in tutte le otto immagini che circondano il dipinto centrale. Osservando la volta sempre da questo punto di vista, notiamo a destra la raffigurazione di S. Gerolamo, vestito con abiti cardinalizi: con la mano sinistra tiene un libro mentre la destra è impegnata nella compitazione di un altro testo. A sinistra, sempre considerando il riquadro centrale, appare l'immagine di S. Gregorio, in atto di benedizione, con la tiara pontificia e la triplice croce.

Nel riquadro davanti all'immagine di Dio Padre, quello più vicino all'ingresso della cappella maggiore, appare invece la raffigurazione di S. Agostino, con mitra, pastorale e libro sostenuto con la mano destra. Non vi sono quindi dubbi sull'interpretazione di questo ciclo di dipinti, che è da intendere come la raffigurazione dei quattro Padri della Chiesa Occidentale (fig. 25, 26, 27, 28).

Le parti rimanenti, che occupano gli angoli della volta, mostrano quattro ulteriori figure di santi, rappresentati entro varchi incorniciati che illusionisticamente si aprono sullo spazio del cielo, come dovrebbe suggerire anche la sezione riservata alla raffigurazione di Dio Padre: i personaggi appaiono seduti su nuvole e in atteggiamenti diversi.

Nelle immagini è possibile riconoscere i quattro Evangelisti. Ponendosi sempre con l'immagine centrale del Padre come riferimento, notiamo nella parte retrostante, cioè verso il muro di fondo, nell'angolo a destra S. Matteo, con la penna in mano, accompagnato dall'angelo e con un libro, il vangelo, appoggiato a una gamba, e nell'angolo opposto a sinistra S. Giovanni, con l'aquila e anche lui con libro e penna.

Negli angoli posti più vicino all'ingresso della cappella maggiore osserviamo invece a destra S. Marco, impegnato a mostrare le pagine del vangelo, sulle quali possiamo leggere le pa-

role *Initium Evangelii Jesu Christi*¹¹, con accanto il leone, e a sinistra S. Luca, anch'egli immerso nella scrittura del sacro testo, con vicino il toro (fig. 29,30,31,32).

Ognuno degli evangelisti evidenzia una caratterizzazione diversa, dal volto giovane di S. Giovanni a quello di anziano di S. Luca; tutti appaiono comunque accomunati dal loro ruolo di scrittori dei Vangeli.

Non esistono dubbi di interpretazione iconografica su questo soggetto, che è da sempre frequentemente trattato in molti cicli dipinti per edifici religiosi: assolutamente coerente con la tradizione è infatti la raffigurazione dei singoli personaggi, ciascuno riconoscibile, oltre che da chiare scritte sottostanti i dipinti, anche dai caratteristici attributi, mentre altrettanto convenzionale è la rappresentazione in un unico ciclo dei quattro evangelisti e dei quattro padri della chiesa occidentale, accompagnati dalla raffigurazione di Dio Padre Onnipotente in gloria.

Se semplice è l'interpretazione iconografica, più complesso è capire perché questo soggetto sia stata impiegato in una chiesa che, come si è visto, era probabilmente molto antica e aveva una dedica precisa, ovvero quella ai santi Fermo e Rustico: non esistono indicazioni precise nei documenti concernenti il monumento riguardo la scelta di questo soggetto, che, comunque, era frequente nella decorazione pittorica delle volte degli edifici religiosi e che troviamo non raramente proprio sulla copertura delle cappelle maggiori.

Una ipotesi che spieghi questa scelta può collegarsi a quanto detto a proposito della cappella dedicata a Maria: anche in questo caso la scelta dei personaggi troverebbe infatti spiegazione nel clima della Controriforma, quando questa iconografia non era infrequente perché il suo contenuto, attraverso le immagini di

santi e di evangelisti fondatori della dottrina cristiana ortodossa, allude, in modo abbastanza esplicito, ai fondamenti teologici del cattolicesimo, solennemente riaffermati nel Concilio di Trento.

Analizzando quindi le modalità espressive di questi dipinti, ci troviamo di fronte a una pittura che mostra tratti caratteristici che, come si è osservato nella rilettura della storia della chiesa, devono riferirsi a un'esecuzione avvenuta nell'intervallo di tempo intercorso tra 1615 e 1696.

Le figure mostrano caratteri comuni: le anatomie, coperte da panneggi policromi, appaiono asciugate da una secca magrezza che si nota anche attraverso gli atteggiamenti dei singoli personaggi. Le posture sono diversificate dai movimenti delle braccia e delle gambe, che restituiscono figure bloccate in posizioni instabili, con un effetto di grazia un po' affettata. Altrettanto caratteristici appaiono i volti, che forniscono un catalogo di ritratti maschili di età diversa, accomunati in molti casi da una fisionomia di visi scarni, dalle fronti alte, e, soprattutto quando i soggetti sono anziani, non raramente stempiati, quasi sempre barbati, con baffi consistenti che scendono verso il mento confondendosi con le barbe; i nasi sono sottili e lunghi, mentre le bocche risultano piuttosto piccole; tipici sono poi gli occhi, puntuti e scuri, in alcuni casi rivolti allo sguardo degli spettatori, disposti entro orbite ombreggiate e segnate da sopracciglia evidenti.

Si tratta di caratteri abbastanza peculiari che rendono inconfondibile la pittura di questo artista, che infatti è riconoscibile come Giovanni Battista De Advocatis, pittore attivo in Lombardia nella prima fase del seicento, del quale conosciamo il nome (esclusivamente nella sua versione latina) perchè riportato in una pala conservata nella chiesa dell'Eremo di S. Caterina del Sassoballaro¹².

Alla mano del De Advocatis è stata assegnato anche un affresco di un importante monumento vicino a Quinto, ovvero l'*Ultima Cena* dipinta nel refettorio del convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso, riferibile cronologicamente al secondo decennio del seicento¹³: anche in questa opera si riconoscono le peculiari scelte espressive del pittore, nelle posture mosse e impostate secondo schemi un po' convenzionali, nei visi realizzati con fisionomie simili a quelle di Quinto, ad Abbiategrasso segnate maggiormente dai tratti squadrati delle fronti, degli zigomi, dei menti.

A Saronno, il De Advocatis e la sua bottega realizzarono quella che doveva essere una delle opere fondamentali della loro carriera: una parte notevole della decorazione della chiesa di S. Francesco risulta infatti ascrivibile a questo artista, come evidenziano gli affreschi di varie cappelle, come quelle di S. Carlo, di S. Giovanni Battista, della Pictà, oltre alla lunga serie di Santi posti sui pilastri della costruzione. Gli studi sul monumento hanno ipotizzato un consistente numero di mani differenti all'opera in queste parti della chiesa, tutte riferibili a un'unica bottega e tutte quindi accomunabili per caratteri stilistici simili¹⁴, vicini a quelli di Quinto: tuttavia, a Saronno la pittura della bottega del De Advocatis appare prevalentemente più dolce e in certi tratti più aulica rispetto ad alcune asprezze e a certe angolosità dei dipinti di S. Fermo. La datazione proposta per il ciclo saronnese è del primo decennio del seicento¹⁵, quindi anteriore rispetto a Quinto.

Interessante e rivelatore per la collocazione storica completa del ciclo di S. Fermo è poi il confronto tra la decorazione composta da finte architetture presente a S. Francesco a Saronno e a Quinto non solo nel presbiterio ma anche nell'aula della costruzione: è possibile

infatti notare delle similitudini notevoli nella scenografia prospettica che organizza le immagini dei due cicli, accomunabili sia nella presenza di particolari, come cornici e strutture architettoniche ripetute in tutte e due le chiese, sia nelle grottesche, molto vicine tra loro nella scelta della ricorrente campitura bianca del fondo, chiusa da bordi colorati di diverso spessore, e degli elementi formali, ispirati dalla stessa struttura compositiva, nella quale si mostrano elementi vegetali che paiono usciti dal medesimo repertorio.

Se quindi potevano esistere dubbi sulla collocazione storica dei dipinti che a Quinto coprono la gran parte delle pareti del corpo centrale della chiesa, proprio questo confronto pare chiarirli, collocandoli in una ipotesi interpretativa che li vede coevi alla decorazione del presbiterio e quindi, probabilmente, databili a non molto dopo il 1615, essendo stati realizzati anch'essi dal De Advocatis e dalla sua bottega: di conseguenza, vanno assegnati alla stessa mano anche le due figure presenti nella decorazione del corpo centrale della chiesa, ovvero la Madonna dei dolori e il quasi illeggibile Santo seduto, forse S. Benedetto, della parete destra: questa ipotesi viene confermata anche dalle forme espressive presenti nell'immagine della Vergine Addolorata, il cui volto, con quegli occhi dalle pupille fortemente segnate e dai tratti un po' aguzzi, corrisponde pienamente alle linee pittoriche predilette dal De Advocatis.

Particolarmente significativi per la nostra ricerca sono inoltre gli affreschi attribuiti al De Advocatis nell'Eremito di S. Caterina del Sassoballaro, suggestivo insediamento monastico sulla riva lombarda del Lago Maggiore, nel comune di Leggiano in provincia di Varese. La volta del presbiterio della chiesa di questo complesso conventuale presenta una de-

corazione molto simile a quella di S. Fermo, ovvero la raffigurazione dei Dottori della Chiesa Occidentale con gli Evangelisti, a S. Caterina accompagnati da quattro personaggi dell'Antico Testamento, ovvero Mosè, Giosuè, Gedeone e Aronne.

Il confronto tra questo ciclo di affreschi e quello di Quinto permette di evidenziare, nonostante una disposizione leggermente differente dei vari santi, notevoli richiami stilistici: molto simili sono infatti le tipologie fisionomiche, le posture, gli oggetti che accompagnano i vari personaggi, che appaiono quasi uguali quando si tratta di animali, come gli attributi degli evangelisti. Differente invece è la selezione cromatica dei due cicli, che in S. Fermo è caratterizzata da tinte chiare, con verdi tenui, rosa, gialli oro che si stagliano su fondi bordeaux, mentre a S. Caterina appare dominata dal blu.

La pala che accompagna gli affreschi del convento sul Lago Maggiore raffigura *Lo Sposalizio mistico di S. Caterina*: è opera firmata dal De Advocatis e riporta l'anno 1612, data che si ritiene riferibile anche ai dipinti delle pareti dell'eremo¹⁶.

Sono poi assegnate alla mano di questo artista anche le decorazioni pittoriche della chiesa di S. Giorgio a Origgio (VA) e dell'Invenzione di S. Stefano a Mombello-Laveno; vari altri dipinti sono ritenuti opere dell'artista, come le pale delle chiese di S. Giovanni Battista a Robecco sul Naviglio raffigurante *Maria col bambino e i Santi Simone Stock, Carlo e Vescovo* e di S. Maria della Neve a Boffalora Ticino raffigurante una *Crocefissione con Maria, S. Giovanni, S. Carlo e un Martire*, oltre a un affresco con *Maria col Bambino e i Santi Carlo e Francesco* nella Chiesa del Cimitero di Robecco sul Naviglio¹⁷.

È inoltre da riconoscere la mano del De Advocatis anche in alcuni dipinti del ca-

Fig. 33 – *Battesimo di Gesù*, affresco, Battistero



| 68

tino absidale della cappella maggiore della chiesa di S. Ambrogio a Rozzano, dove vediamo il medesimo soggetto trattato a Quinto, ovvero Dio Padre in gloria con gli Evangelisti e i Dottori della Chiesa, ripetuto con modalità espressive molto vicine a quelle di S. Fermo, come evidenziano le simili fisionomie dei visi, che ricorrono anche nella rappresentazioni dei cherubini, che spuntano dalle nubi con volti paffuti e circondati dalle ciocche dei capelli riccioluti, con gli occhi profondi e scuri, in alcuni casi un po' fissi.

La pala dell'eremo di S. Caterina riporta con la firma del pittore l'aggettivo *Mediolanensis*: è questa una delle pochissime notizie che abbiamo circa il De Advocatis, autore del quale finora poco si sa, mancando a tutt'oggi studi monografici sulla sua personalità e sulla sua bottega.

In base a quanto esaminato finora è tuttavia possibile dedurre qualche conclusione sulla sua opera: innanzi tutto si può ricostruire una cronologia, ancora par-



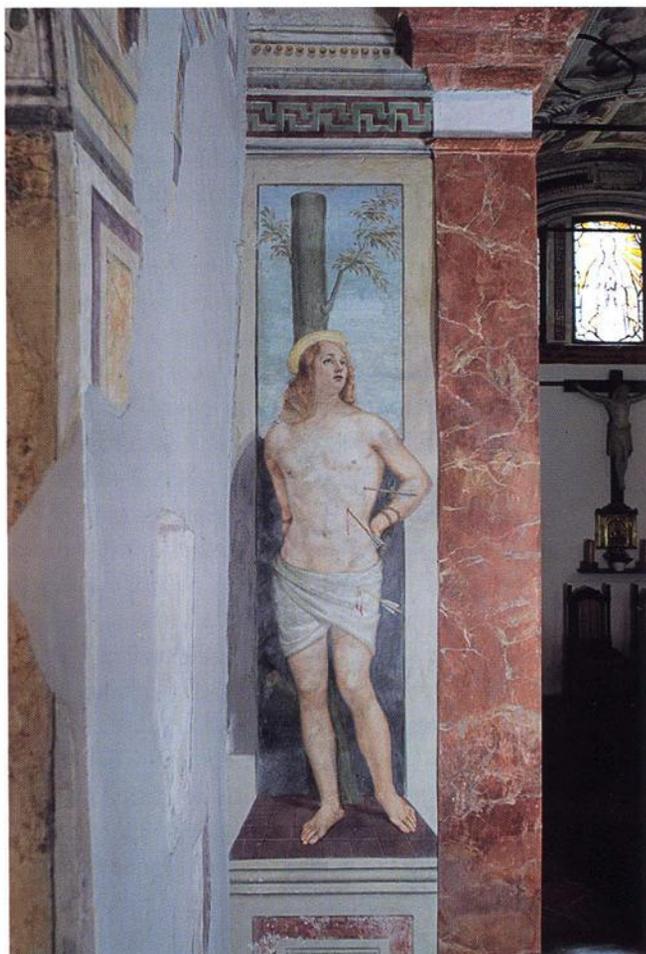
Fig. 34 – *S. Rocco*, affresco, parete di fondo della navata

ziale, sulla sua attività. Sappiamo infatti che lavori ad affresco attribuibili a questo artista o perlomeno al suo ambito sono riconoscibili a S. Francesco a Saronno, dove sarebbero stati eseguiti nel primo decennio del seicento; successivo sarebbe quindi l'impegno sul Lago Maggiore, da collocare infatti al 1612, mentre riferibile a questo tempo o comunque al secondo decennio del secolo risulterebbe l'affresco al Convento dell'Annunziata ad Abbiategrasso.

Come detto più volte, i dipinti di Quinto sono da datare a un tempo successivo al 1615: probabilmente non molto oltre questa data, come indica la vicinanza dei modi espressivi rispetto all'insieme di opere finora indicate; è lecito ipotizzare che forse il *De Advocatis* e la sua bottega siano stati attivi in territori contigui, quali Abbiategrasso e Quinto, nello stesso periodo, ovvero nel secondo decennio del seicento.

Occorre tuttavia sottolineare che, sebbene i caratteri formali del *corpus* di dipinti finora indicati evidenzino chiaramente elementi comuni e certamente ascrivibili a un unico ambito artistico, varie sono anche le differenze, rilevabili soprattutto nella definizione dei volti (più morbidi in alcune parti di S. Francesco a Saronno rispetto alla ricerca maggiormente "realistica" delle opere successive) e nella tavolozza, disparità che fanno supporre mani diverse all'interno di una probabile unica bottega.

Le opere di questo artista appaiono poi collegate anche da un altro elemento comune, ovvero dalla committenza: il *De Advocatis* lavora infatti soprattutto per ordini religiosi, in particolare per i Francescani, per i quali dipinge a Saronno e ad Abbiategrasso, e quindi per gli eremiti di S. Caterina del Sasso; nel caso di Quinto, la chiesa era sì una parrocchia con il proprio parroco, ma, come già detto, dipendeva dalle monache del Mo-



nastero Maggiore di Milano.

L'origine milanese del *De Advocatis* lo inserisce, sia per la formazione come per la produzione, nell'ambito artistico lombardo del primo seicento, ovvero nel tempo del vescovato di Federico Borromeo, colto e abile continuatore dell'azione di S. Carlo nella Milano spagnola, attivo protagonista della celebrazione e santificazione del cugino predecessore alla guida della chiesa ambrosiana. In linea con la politica culturale di Federico sono anche i profondi mutamenti dell'arte, che vedono un significativo rinnovamento della pittura, come testimonia, solo per citare un episodio che da solo costituisce un rilevante riferimento, la creazione della prima (1602-4) e della seconda (1610) serie dei

Fig. 35 – S. Sebastiano, affresco, parete di fondo della navata

quadroni di S. Carlo, affidati, tra gli altri, ad artisti come Cerano, Morazzone e Giulio Cesare Procaccini¹⁸: in questo quadro storico il *De Advocatis* occupa una posizione particolare, che può arricchire la conoscenza del periodo.

L'analisi del ciclo degli affreschi di Saronno aveva messo in risalto varie ascendenze presenti, in modo più o meno filtrato, nella pittura del nostro artista: i riferimenti citati spaziavano da Bernardino e Aurelio Luini, ai Campi e ai Piazza, fino a Giuseppe Meda, Giovan Battista Della Rovere e Carlo Urbino¹⁹; altre ricerche sull'artista avevano puntato invece l'attenzione verso autori come il Duchino o Tomaso Piomboli²⁰ e verso l'ambito della tradizione luinesca, con richiami ad Aurelio e Giovan Pietro Luini e più specificamente a Giovan Pietro Gnocchi²¹, altro artista attivo nella bottega dei figli di Bernardino.

Certa è, in ogni modo, la peculiarità della pittura di questo artista, con quei caratteri che lo rendono abbastanza inconfondibile e che appaiono scarsamente influenzati dalle tendenze che andavano maturando in quegli anni; l'opera del *De Advocatis* si mostra infatti lontana dagli effetti drammatici che pervadono l'arte dei protagonisti del primo seicento e che nel nostro artista sembrano affidati prevalentemente al movimento e alla postura, non raramente instabile, delle figure. Caratteristici sono poi, come già detto, i volti, che descrivono ritratti di volta in volta diversi, nei quali viene evitata ogni tendenza all'idealizzazione a favore di una resa accuratamente fisiognomica: era questa una delle linee di ricerca degli artisti della lomazziana Accademia di Val di Bregno, alla quale apparteneva anche Aurelio Luini e della quale, in questo senso, forse il *De Advocatis* è un ultimo cd estremo continuatore. Il nostro artista sembra quindi inserito entro un filone espressivo ormai

“perdente” nel quadro dell'arte del tempo, rivelandosi come un prosecutore della tradizione cinquecentesca e manieristica che si andava esaurendo, e perciò molto interessante che avere una idea ancora più chiara dell'articolazione storico-artistica del primo seicento, nella quale trovarono posto voci diverse.

Il mancato ritrovamento, fino a oggi, di opere di questo autore in monumenti milanesi pare inoltre confermare la marginalità del *De Advocatis* rispetto al primo piano della pittura di quel tempo: l'artista sembrerebbe infatti configurarsi come un pittore legato a situazioni di committenza “provinciale” rispetto alla capitale lombarda, divulgatore di una pittura che per chiarezza ed evidenza narrativa era apprezzata da fedeli non particolarmente colti, come quelli della chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Quinto Stampi.

Osservazioni diverse vanno quindi fatte, completando l'esame dei dipinti, in riferimento all'*Annunciazione*, posta sopra l'arco di accesso della cappella della Vergine: va innanzi tutto sottolineato che questa parte dell'insieme degli affreschi appare incoerente con il resto della decorazione illusionistica e un'ampia lacuna verticale a sinistra del dipinto lascia immaginare che ci fosse addirittura qualcosa (forse il tramezzo ligneo di cui parlano i documenti) che la separasse dalla parete verso la porta: a confermare questa ipotesi è una lacuna dalla forma simile sulla parete destra.

Le modalità esecutive della *Annunciazione* si dimostrano diverse rispetto a quelle sia della cappella della Vergine sia dei dipinti della cappella maggiore: basti a questo proposito osservare il volto di Maria, realizzato con un attento chiaroscuro che non ha riscontro in nessuno dei visi presenti nel resto degli affreschi, mentre i panneggi dell'angelo evidenziano un linearismo particolare che determina volute e pieghe non riscontrabili

in nessuna altra parte dei dipinti. Si tratta di elementi che, sebbene non esaustivi per una datazione certa, porterebbero tuttavia a pensare a una cronologia più recente rispetto alle opere finora esaminate, suggerendo una collocazione temporale che potrebbe situarsi in un seicento pieno se non in un primo settecento. Pare confermare questa lettura il confronto con un affresco raffigurante S. Bernardo, collocato nella chiesa claustrale del Monastero Maggiore di Milano, nella terza cappella a destra, opera sovrapposta alla decorazione più antica e proposta secondo la cronologia indicata²²: l'angelo posto sopra il santo presenta modalità esecutive molto vicine a quelle dell'Annunciante di S. Fermo, come evidenziano la tipologia dei volti, la fattura dei panneggi, persino l'esecuzione dei calzari, straordinariamente simili in tutte e due le figure dipinte.

Un ulteriore artista va segnalato nell'esame completo del ciclo di affreschi del nostro monumento, ovvero Mosè Turri, al quale si devono le immagini di S. Sebastiano e di S. Rocco, oltre ai dipinti del battistero, realizzati negli anni quaranta del novecento.

La parete sinistra della chiesa presenta infatti nella zona più vicina alla porta, il battistero, in realtà uno spazio non molto profondo, destinato a ospitare il fonte battesimale, le cui pareti appaiono integralmente decorate ad affresco, separato dal corpo principale della chiesa da due balaustrate marmoree.

Sui lati del piccolo vano compaiono due angeli; il primo a destra, vestito di rosa, tiene in mano una lucerna, mentre il secondo, a sinistra, abbigliato allo stesso modo, solleva la veste bianca: da notare, in tutte e due le immagini, sullo sfondo, ampie ombre riportate, suggerite dall'illuminazione reale della chiesa, che proviene dal corpo centrale della costruzione.

La parete di fondo ospita invece l'iconografia tradizionale per questo parte degli edifici sacri, ovvero il *Battesimo di Cristo*, inquadrato da due finte colonne che sorreggono un arco dipinto: in un paesaggio attraversato in tutta la sua estensione dalle curve ripetute e zigzaganti delle acque del fiume Giordano, notiamo rocce e alberi. Il centro della scena vede Cristo, con le gambe immerse nel fiume, in atteggiamento raccolto e devoto, vestito con un ampio pannello chiaro, mentre riceve l'acqua del battesimo che gli versa sulla testa S. Giovanni Battista, in piedi sulla riva destra del Giordano, rappresentato secondo la sua iconografia, ovvero con una pelle di animale che allude al suo ritiro nel deserto e con una croce sulla quale si avvolge il cartiglio con la frase *Ecce agnus dei*²³; in alto nel cielo, domina la scena la colomba dello Spirito Santo (fig. 33).

La stretta volta della cappella appare decorata con tre spazi delimitati da cornici dalle forme articolate e ricurve: nel primo a destra si legge *accipe lampadem ardentem*²⁴, nel secondo al centro compaiono due animali, probabilmente due cervi, che si abbeverano a una fonte che sgorga da una croce piantata su una breve altura, nell'ultimo a sinistra appare la scritta *accipe vestem candidam*²⁵.

Sempre allo stesso artista vanno inoltre assegnate le due immagini di S. Rocco e S. Sebastiano, disposte sugli spazi risparmiati dall'apertura dell'arco di trionfo che precede la zona presbiteriale; da segnalare che alla sommità di questo stesso arco si colloca uno stemma dipinto, la cui immagine centrale, in campo azzurro, non è più leggibile e del quale si può vedere solo la ricca cornice dorata, con tre elementi decorativi la cui forma ricorda quella di tre piccoli alberi. Tornando ai due santi dipinti, il primo, ovvero S. Rocco, appoggiato al bastone, con una corta veste verde e con un mantello rosso,

Fig. 36 - *S. Giovanni Battista*, Chiesa di Ognissanti, Quinto Stampi



ornato dalla conchiglia del pellegrino e dal simbolo pontificio delle due chiavi incrociate, indica con la mano sinistra la gamba ferita, mentre a sinistra S. Sebastiano, trafitto da tre frecce, cinto da un perizoma bianco, è legato al tronco di un albero (fig. 34, 35); entrambe le figure sono rappresentate in un spazio chiuso, aperto sul paesaggio nella parte alta, e appoggiano i piedi su un pavimento di piastrelle rosse che limita un ambiente angusto entro il quale si proiettano le ombre delle figure; sotto la figura di S. Rocco, in un piccolo spazio rettangolare, sono scritte, anche se oggi ormai quasi illeggibili, la data e la firma dell'autore di questi due affreschi: M. Turri /1947.

Mosè Turri, che va ricordato come "junior" per distinguerlo dall'omonimo pittore ottocentesco, apparteneva a una famiglia di pittori di Legnano attiva fin dal settecento nella nostra regione²⁶; era nato nella cittadina lombarda nel 1907 e qui morì nel 1986. Studiò a Brera, dove si diplomò nel 1930, avendo come maestri Camillo Rapetti, Ambrogio Alciati, Giuseppe Palanti e Aldo Carpi. L'artista fu autore di lunga serie di opere a olio e di disegni, ma particolarmente intensa, proprio a partire dagli anni quaranta, fu la

sua produzione ad affresco, con la quale eseguì molti interventi in varie chiese, ovvero al Santuario di S. Fermo a Varese, a Desio, nella chiesa di Stimianico (Cernobbio), nella parrocchia del Buon Gesù a Olgiate Olona, a Settimo Milanese, nella Chiesa di S. Stefano a Gallarate, nella Cappella dell'Ospedale di Busto Arsizio, a Solbiate Olona, ecc.

La sua biografia parla anche dell'attività di restauro, che lo impegnò in molti interventi, tra i quali si distinguono quelli nella Basilica di S. Magno a Legnano, a Busto Arsizio e nella Cattedrale di Treviglio²⁷.

La pittura dell'artista si articola attraverso un linguaggio di figurazione che attinge la sua ispirazione alla tradizione artistica oltre che ad alcuni riferimenti più moderni, come al suo maestro Aldo Carpi.

È probabile che a Quinto il pittore abbia avuto mano libera, come testimoniano la firma e la data sotto la figura di S. Rocco, a testimonianza dell'intervento di un pittore piuttosto che di un restauratore: è tuttavia probabile che il Turri, per questi affreschi, abbia ripreso soggetti già esistenti nella chiesa ma molto rovinati (come è sicuro per il battistero). Sua cifra stilistica, nella chiesa di S. Fermo, è la pedante definizione delle ombre, nel segno di una pittura di conservazione che nasce negli stessi anni nei quali l'arte italiana viveva la fertile stagione di un impegnato Neocubismo e vedeva i sintomi di un imminente Informale.

A completamento dell'indagine sul corredo dei dipinti della chiesa va inserita anche l'analisi di un frammento di affresco conservato nella sagrestia della nuova chiesa di Ognissanti: si tratta, come confermano varie persone che ricordano le vicende più recenti della costruzione, di un reperto proveniente da S. Fermo (fig. 36).

L'immagine presenta il profilo di una testa e una parte del busto di un perso-



Fig. 37 – S. Fermo, olio su tela

naggio nel quale è facile riconoscere S. Giovanni Battista, anche perchè, sulla destra, si vede una parte del bastone a croce caratteristico dell'iconografia del santo, sul quale si attorciglia un cartiglio con la scritta *Ecce agnus dei*; è quindi pensabile che il frammento facesse parte della decorazione del battistero, del quale si volle conservare una parte come ricordo, eseguendo un'operazione della quale fu probabile autore Mosè Turri, che rifece gli affreschi di questa parte della

chiesa e che, essendo anche restauratore, era sicuramente pratico nello stacco di affreschi.

Il ritratto del santo restituisce un volto piuttosto smagrito, dagli occhi un po' infossati, con baffi e una corta barba che si conclude con un pizzetto; i capelli, divisi da una scriminatura centrale, scendono sulle spalle con riccioli ripetuti. Il busto appare coperto dal classico abbigliamento costituito da un panno rosso e dalla pelle di animale, con allusione al-

l'eremitaggio praticato dal santo.

Dato lo stato di conservazione del frammento, è difficile trarre qualche conclusione critica, anche se è possibile avanzare almeno qualche ipotesi: alcuni particolari, come l'esecuzione della barba, che ricorda quella di S. Fermo dipinto nella cappella della Vergine, e dei capelli riccioluti, molto simili a quelli di diversi personaggi sempre nella stessa cappella, potrebbero infatti suggerire che l'autore dei distrutti affreschi del battistero e di quelli ancora esistenti dell'unica cappella della chiesa sia stato la stessa persona. Questa congettura troverebbe poi conferma anche nelle carte riguardanti questa parte del monumento: nel documento del 1604, già precedentemente citato, si afferma infatti che sia il battistero che la cappella erano stati recentemente dipinti, affermazione che può legittimamente far pensare a un unico esecutore per i due cicli di affreschi²⁸.

La chiesa di Quinto conserva, come già detto, anche un dipinto raffigurante S. Fermo a cavallo (fig. 37). Si tratta di un olio su tela che riprende abbastanza da vicino il tema rappresentato dall'affresco nella cappella della Vergine.

L'opera ha recentemente subito un accurato restauro, dal quale è emersa l'iscrizione HOC OPUS F[IERI] F[ECIT] IOSEPH DE BENTIVOLUS / ANNO 1697²⁹.

Da questa importante notazione è quindi possibile rilevare con certezza la data del 1697 come quella dell'esecuzione dell'opera e anche il nome del committente, ovvero Giuseppe Bentivoglio. Di questo personaggio non esiste traccia nei documenti concernenti la chiesa, ma il cognome collega l'opera al Monastero Maggiore: i Bentivoglio avevano infatti svolto un ruolo fondamentale nel convento milanese, che aveva anche ospitato i sepolcri di vari membri della nobile famiglia. È quindi pensabile che, alla data del 1697, questa tela fosse stata

finanziata da Giuseppe Bentivoglio per conto del Monastero Maggiore, dal quale dipendeva la chiesa di Quinto nella quale l'opera venne collocata.

Non esiste alcuna indicazione sull'autore del dipinto, la cui personalità può essere spiegata solo confrontando le modalità stilistiche della tela con le tendenze principali dell'arte dell'ultimo scorcio del seicento. L'opera ci presenta un S. Fermo vestito secondo la sua tradizionale iconografia, ma con un volto piuttosto smagrito e dallo sguardo fisso, in una posa un po' affettata, come dimostra la mano fermata con grazia ricercata a mezz'aria; il cavallo impennato, anch'esso in verità un po' scarno, soprattutto nella testa girata verso lo spettatore, solleva le zampe con un movimento caratteristico che trova contrappunto nel mantello rosso del santo gonfiato dal vento.

Cavallo e cavaliere sovrastano la figura distesa di Massimiano, condotta secondo una postura che rivela uno scorcio classico, mentre lo sfondo è costituito da un paesaggio montano nel quale nuvole nere, dalle quali emergono due cherubini, sono attraversate da lampi di luce e da zone d'ombra. La pittura di questo artista, sebbene coerente con i caratteri di un pieno seicento, non pare, considerando la data del 1697, risentire del clima che andava definendosi in quel tempo nel campo dell'arte a Milano.

Nell'anno successivo, ovvero al 1698, vennero infatti conclusi gli affreschi della chiesa milanese di S. Alessandro, affidati principalmente a Filippo Abbiati e Federico Bianchi, artisti che ben rappresentano, nella drammatizzazione teatrale della loro pittura, le tendenze tipiche di questo ultimo scorcio del XVII secolo.

La tela di Quinto rivela invece soluzioni pittoriche decisamente meno ridondanti, forse suggerite dalla conoscenza di un accademismo filtrato attraverso gli ul-

timi esiti di un seicento più antico, non scevro, comunque, di qualche tenebrosità più aggiornata.

A completamento del corredo artistico del monumento, vanno segnalati anche un Crocefisso ligneo, oggi nella nuova chiesa di Ognissanti, senza dubbio antico

e forse seicentesco (fig. 38), due acquasantiere, probabilmente da assegnare alla stessa cronologia (fig. 39), e un confessionale, la cui evidente venustà suggerisce l'ipotesi che sia quello realizzato per la piccola costruzione religiosa quintese alla fine del XVI secolo.



Fig. 38 – *Crocefisso*, chiesa di Ognissanti, Quinto Stampi



Fig.39 – *Acquasantiera*, chiesa di Ognissanti, Quinto Stampi

¹ “O S. Fermo Martire”

² Curioso appare inoltre il particolare che i santi rappresentati possano essere raggruppati a gruppi di due; S. Agostino può infatti richiamare a S. Ambrogio, che lo battezzò a Milano; S. Lucia si lega a S. Agata, che le apparve miracolosamente portandola alla decisione di consacrarsi totalmente a Cristo: entrambe le devote superarono poi la prova di essere indegnamente poste in un bordello. Infine S. Domenico si collega a S. Pietro Martire, essendo stati entrambi domenicani. S. Fermo è l'unico ad apparire solo, ma sappiamo che la sua personalità appare nella tradizione agiografica come sdoppiata in quella del suo compagno Rustico, con il quale condivise la morte.

³ La rappresentazione appare abbastanza anomala nella definizione dell'immagine di questa santa, anche se certo non unica, come dimostra, per citare un esempio, un affresco eseguito da Giovan Mauro Della Rovere nella chiesa di S. Giovanni Battista a Brenzio (CO) nel 1627.

⁴ Per la situazione dell'arte di questi anni si veda: Gian Alberto Dell'Acqua, *Tradizioni locali e apporti forestieri nella seconda metà del cinquecento*, in *Storia di Milano*, 1957, vol. X, pagg. 673-721; *Omaggio a Tiziano*, 1977; *La Lombardia spagnola*, 1984; Gregori, 1998; Zuffi, 2000; *Carlo e Federico*, 2005.

⁵ *I Campi*, 1985; Tanzi, 2004; Gregori, 1998, pagg. 62-63, 268, 270, 280.

⁶ Venturi, 1933-34, pagg. 492-494; Tanzi, 2004, pag. 19; Bora, 1989, pag. 82; Bora, 1979, pagg. 90-106; Bora in *Omaggio a Tiziano*, 1977, pagg. 70-73, 80-84; Gregori, 1998, pag. 267.

⁷ Venturi, 1933-34, pagg. 483-491; Bora, 1989, pagg. 73-101; Bora, 1992, pagg. 155-179; Gregori, 1998, pag. 265; *Bernardino Luini*, 2000.

⁸ Bora, 1979, pagg. 90-106.

⁹ Dell'Acqua, op. cit., pagg. 766-770; Coppa, 2002. Inoltre per i Fiamminghini: Colombo, 1965, pagg. 99-102 e Gregori, 1998, pagg. 209-210. Per il Duchino: Gregori, 1998, pag. 211 e Mojana, 1985, n° 706, pagg. 35-50.

¹⁰ Ward Nielson, 1979.

¹¹ “Inizio del vangelo di Gesù Cristo”.

¹² Mulazzani, 1989, pagg. 110-114; Caccin, 1987, pag. 40.

¹³ Federico Cavaliere in Comincini, 2006, pag. 160; *Rinascimento ritrovato*, 2007, pag. 80.

¹⁴ *S. Francesco a Saronno*, 1992, pagg. 207-212.

¹⁵ *S. Francesco a Saronno*, 1992, pag. 193.

¹⁶ Caccin, 1987, pag. 40.

¹⁷ Cavaliere - Comincini, 1999, pagg. 24-25.

¹⁸ *Il Seicento lombardo*, 1973; *La Lombardia spagnola*, 1984; Gregori, 1999; Zuffi, 2000.

¹⁹ *S. Francesco a Saronno*, 1992, pagg. 207-212.

²⁰ Mulazzani, 1989, pagg. 114.

²¹ Cavaliere - Comincini, 1999, pag. 25.

²² Ottino Della Chiesa, 1962, pag. 44.

²³ “Ecco l'agnello di Dio”.

²⁴ “Accetta la lampada ardente”.

²⁵ “Accetta la veste candida”.

²⁶ La famiglia dei Turri di Legnano fu attiva, dal settecento fino al novecento, in vari campi, quali la pittura, il restauro e la decorazione di edifici religiosi e di ville patrizie, nelle quali i diversi artisti eseguirono opere ispirate alla tradizione settecentesca e neococò; alla famiglia appartenevano Pietro Antonio (1769-1853), Beniamino (1803-1882), Mosè (1837-1903), Daniele (1841-1922), Elia (1848-1927) e quindi Gersam (1879-1949), figlio di Mosè e padre di Mosè jr. Per l'opera dei Turri si veda: Gavazzi Nizzola - Magni, 1981.

²⁷ Comanducci, 1962, vol. IV, pag. 1970; Padovano, 1951, pag. 410. Notizie sull'artista sono riportate anche nel sito online www.comanducci.it-DizionarioUniversale.

²⁸ ASDMi, Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate, vol. XI, 1603.

²⁹ “Giuseppe da Bentivoglio fece eseguire questa opera nell'anno 1697”.

La chiesa, interamente decorata, ha subito nei secoli trasformazioni architettoniche e stratificati interventi pittorici.

Nel ciclo predominante, risalente al secondo decennio del seicento e collocato nel presbiterio, Dio Padre è raffigurato al centro circondato da angeli e attorno, alternati, dai quattro Evangelisti e dai quattro Padri della Chiesa.

Le pareti dell'aula sono dipinte con elementi architettonici, grottesche e specchiature in finto marmo. Sulla parete di destra, al centro in basso, un dipinto realizzato su un intonaco picchiettato più antico raffigura un Santo con saio. Sulla parete di sinistra, tra le due cappelle laterali, è raffigurata una Madonna Addolorata, mentre sopra la cappella della Vergine è dipinta un'Annunciazione.

La prima cappella sulla sinistra contiene il fonte battesimale e raffigura in un dipinto più recente dei precedenti il Battesimo di Cristo.

La seconda cappella, più profonda, è dedicata alla Vergine. Al suo interno è ricavata nella parete di fondo con motivi a finto marmo una nicchia più piccola dal fondo blu, un tempo tempestato di stelle, contenente una scultura della Madonna. Sulla parete destra sono raffigurati S. Agata e San Fermo, mentre su quella di sinistra S. Ambrogio, S. Agostino e Santa Lucia; nella volta Dio Padre appare circondato da angeli.

Sulla parete antistante il presbiterio,

compaiono i santi protettori dei pellegrini: San Rocco e San Sebastiano, sormontati da Re Davide e Re Salomone.

Balaustre in marmo nero sorrette da colonnine di marmo intarsiato dividono la zona dell'altare e le cappelle dalla navata.

Negli anni ottanta, la chiesa ha subito un rilevante intervento di restauro che ha coinvolto l'intero ciclo pittorico e che ne ha accelerato il processo di degrado, a causa di soluzioni d'intervento che si sono rivelate errate: le ampie lacune sono state integrate con malte cementizie che non hanno permesso il naturale scambio gassoso con l'ambiente, lasciando oltretutto trasmigrare i sali in esse contenuti sulle porzioni di dipinto esistenti. Inoltre le tinte scelte, ovvero grigio sottolivello per le pareti e giallo ocra sopra livello per la Cappella della Vergine, male si integrano col tono generale delle pitture murali, composte da un intonaco liscio a calce e sabbia fine di colore bianco avorio.

L'intonaco originale, tirato su un fondo non planare, lascia depositare sui tratti aggettanti delle irregolarità di superficie notevoli concentrazioni di polvere che contribuiscono a trattenere l'umidità.

Sui dipinti è stato steso inoltre un denso strato di protettivo filmogeno che, applicato in modo disomogeneo e disomogeneo, ha impedito lo scambio gassoso con l'esterno, creando una pellicola impermeabile a seguito della quale si sono formati diffusi sbiancamenti superficiali.

L'affioramento di sali sulla superficie, che cristallizzano al di sotto del protettivo, è infatti una conseguenza dell'impossibilità di evaporazione dell'umidità contenuta nelle pareti.

Queste scelte, anche a causa dei problemi provocati dall'umidità, sia di risalita, sia di infiltrazione dal tetto, che hanno inoltre provocato, oltre ai danni già menzionati, dilavamenti e distacchi d'intonaco, rendono indispensabile intervenire nuovamente e con tempestività.

Al di là della evidente necessità di procedere rapidamente col rifacimento del tetto, sono stati finora affrontati due primi interventi di restauro per valutarne l'efficacia.

Questi riguardano i dipinti murali della cappella dedicata alla Vergine e il soffitto ligneo a cassettoni, arricchito da roselline policrome in cartapesta.

L'intervento sui dipinti murali, a distanza di tre anni dal termine del restauro, provato da una ulteriore recente infiltrazione dal tetto, ha ben reagito, con lo sfogo dei cristalli in superficie, non tornando comunque a sbiancarsi allo stesso modo del restauro più antico.

Con il restauro del soffitto a cassettoni, oltre all'intervento sugli elementi lignei, sono state ripristinate le roselline in cartapesta mancanti.

Obiettivo generale e determinante per la vita della chiesetta si è quindi rivelato il reperimento di risorse economiche necessarie per completare il restauro di tutto il ciclo decorativo del monumento, indispensabili per garantirne la dignitosa sopravvivenza.

Il restauro della cappella della Vergine

Per la realizzazione dei dipinti, l'artista ha delineato con uno stilo, sull'intonaco ancora fresco, i tratti salienti delle figure, per abbozzare la composizione. Le partizioni delle quadrature, che corrispondono

approssimativamente alle giornate, ovvero alle porzioni di intonaco da dipingere stese in uno stesso giorno, sono delineate sempre con una punta direttamente sull'intonaco ancora fresco.

Probabilmente solo per alcune campiture di fondo il colore è stato steso ad affresco, ossia con pigmento puro stemperato in acqua, dato sull'intonaco ancora umido; il resto è stato realizzato utilizzando come medium la calce stessa ma "a secco", cioè sull'intonaco già asciutto.

Questa tecnica, che permette tempi più lunghi per la realizzazione dei dipinti, perché non vincolati all'asciugatura dell'intonaco, ha in sé una fragilità intrinseca, perché il colore non viene completamente compenetrato nell'intonaco, come accade nei tratti ad affresco, ma risulta più debolmente ancorato in superficie.

Nella nicchia, il fondo azzurro, era coperto da una ridipintura beige che mascherava anche la parete di fondo della cappella decorata a finto marmo bianco venato di rosso.

Le malte a neutro, in questo caso sopra livello, anch'esse tinte in beige, oltre che coprire le lacune, sormontavano ampiamente porzioni della pittura originale. Il caso più evidente si è rivelato in un ampio brano di finto marmo più antico, ai piedi di Sant'Ambrogio e Sant'Agostino, riportato alla luce in questo restauro.

Lo stato conservativo dei dipinti della cappella manifestava i sintomi di sofferenza già delineati nella descrizione delle condizioni di salute dell'apparato decorativo.

In particolare, un'infiltrazione dal tetto aveva provocato la perdita quasi totale del volto di Santa Lucia e di Sant'Agostino e un'ampia lacuna, generata da una profonda crepa, lambiva il volto di San Fermo, percorrendone la corona e attraversando il muso del suo cavallo.

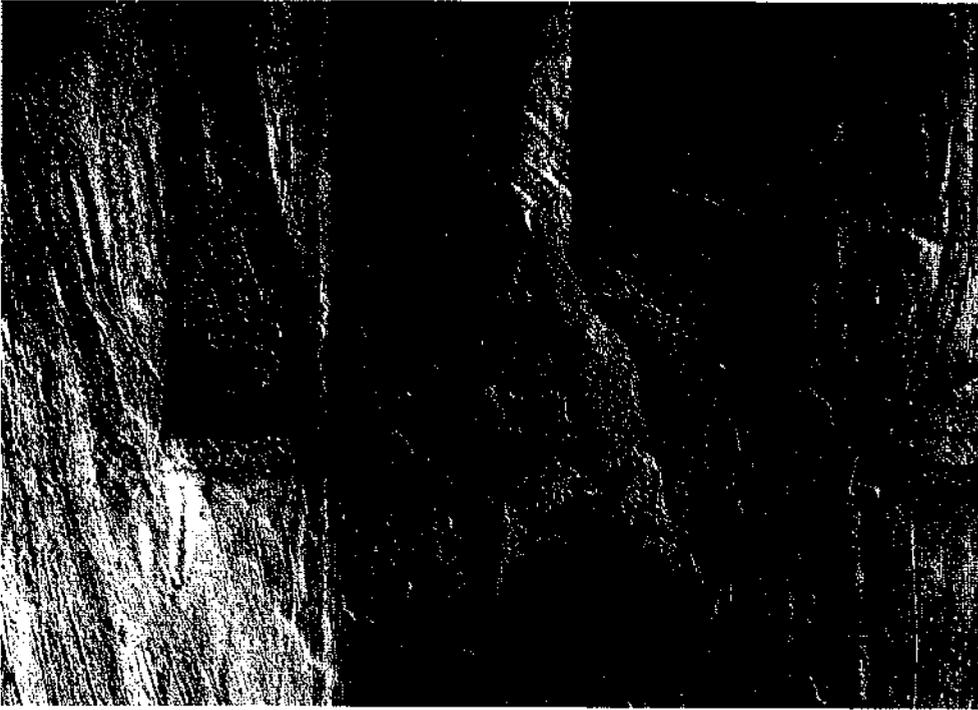


Fig. 40 – Particolare a luce radente della linea d'incisione eseguita dall'artista sull'intonaco fresco per delineare i tratti salienti della composizione.

79 |

Fig. 41 - Particolare di un tassello di pulitura nel quale sono state rimosse le ridipinture che sovrastavano anche il colore originale.

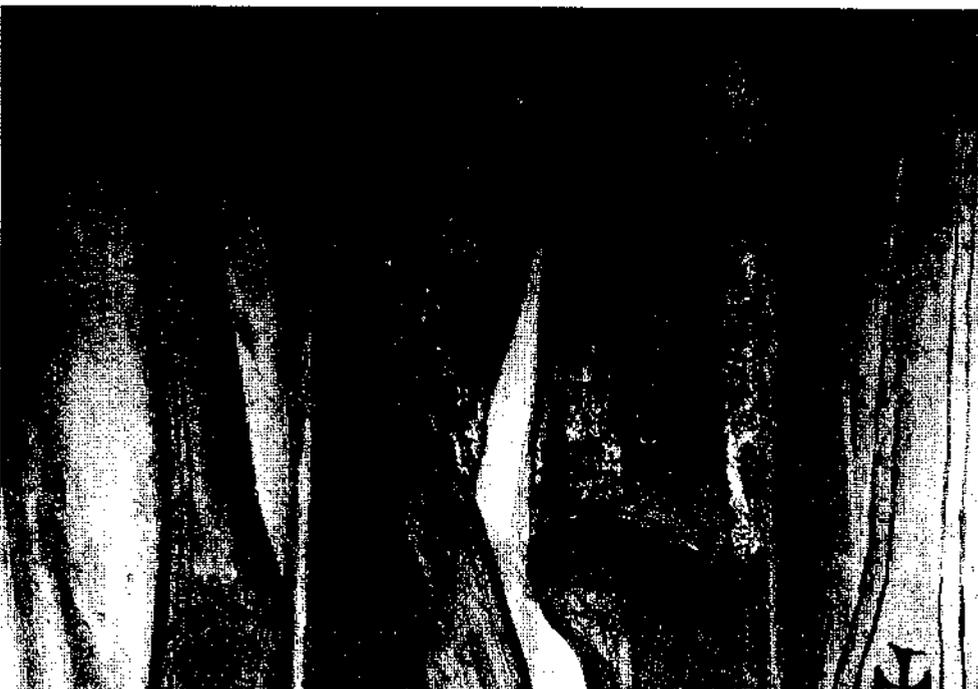


Fig. 42 – I dilavamenti e le cristallizzazioni dei sali in superficie provocati da infiltrazioni dal tetto hanno disgregato quasi totalmente il volto di Santa Lucia.



Il restauro ha previsto quindi due fasi: la rimozione, fin dove possibile, degli interventi di restauro precedenti e l'intervento di restauro vero e proprio.

Le malte a neutro sono state interamente demolite per essere sostituite con un nuovo intonaco, minimamente sottolivello, a sabbia, polvere di marmo e calce di tono e granulometria simile a

quello originale. Allo stesso modo si è proceduto per le stucature mal eseguite di minore entità riproposte a livello dell'intonaco originale.

Una prima azione di pulitura dai consistenti depositi di polvere sedimentati è stata eseguita a secco con pennelli morbidi, aspirapolvere e spugne wishab, per poi procedere con solventi organici alla

Fig. 43 – Particolare del ritocco a rigatino nel quale vengono suggeriti i volumi senza proporre ricostruzioni di arbitraria interpretazione.





Fig. 44 – Particolare a luce radente delle stuccature e delle malte sopra livello eseguite nel restauro precedente.

rimozione del film protettivo.

L'intera area dipinta è stata trattata con ripetuti impacchi di acqua demineralizzata supportata da polpa di carta e sepiolite, per rimuovere le efflorescenze saline, fino alla completa estrazione dei sali dalla superficie.

Queste estrazioni sono state differen-

ziate per quantità e tempi di applicazione, in base alle zone del dipinto; inoltre, colore e intonaco, nelle zone prossime all'azione disgregante dei sali, apparivano fortemente decoesi.

L'azione solvente dell'acqua, per la necessaria estrazione dei sali, è avvenuta simultaneamente ad una preventiva

81 |



Fig. 45 – Particolare del ritocco a rigatino dopo aver riproposto la stuccatura della grossa fenditura che attraversa lo scudo.

Fig. 46 – *La cappella della Vergine prima del restauro.*



azione consolidante.

È stata quindi unita all'acqua demineralizzata una piccola percentuale di resina acrilica che consentisse un minimo fissaggio delle parti pulverulente.

L'adesivo è stato steso inframmez-zando una velina, evitando un'azione meccanica diretta sulla superficie, per essere in grado di tamponare con una spugna e riuscire a riportare in sede le scaglie sollevate, ammorbidite dall'acqua, e contemporaneamente per assorbire i sali disciolti.

Le numerose ridipinture che coprivano

abbondantemente sia le lacune, sia in parte il colore originale, sono state asportate con l'azione combinata dell'acqua per rigonfiare il colore soprammesso e di tamponcini di cotone per l'asportazione meccanica.

Le aree ancora sporche dopo la sola azione solvente dell'acqua, sono state trattate con impacchi di bicarbonato d'ammonio in acqua.

Le numerose zone di distacco tra i vari strati d'intonaco, sono state fatte riaderire tramite iniezioni di adesivo acrilico in dispersione acquosa (Primal AC 33)

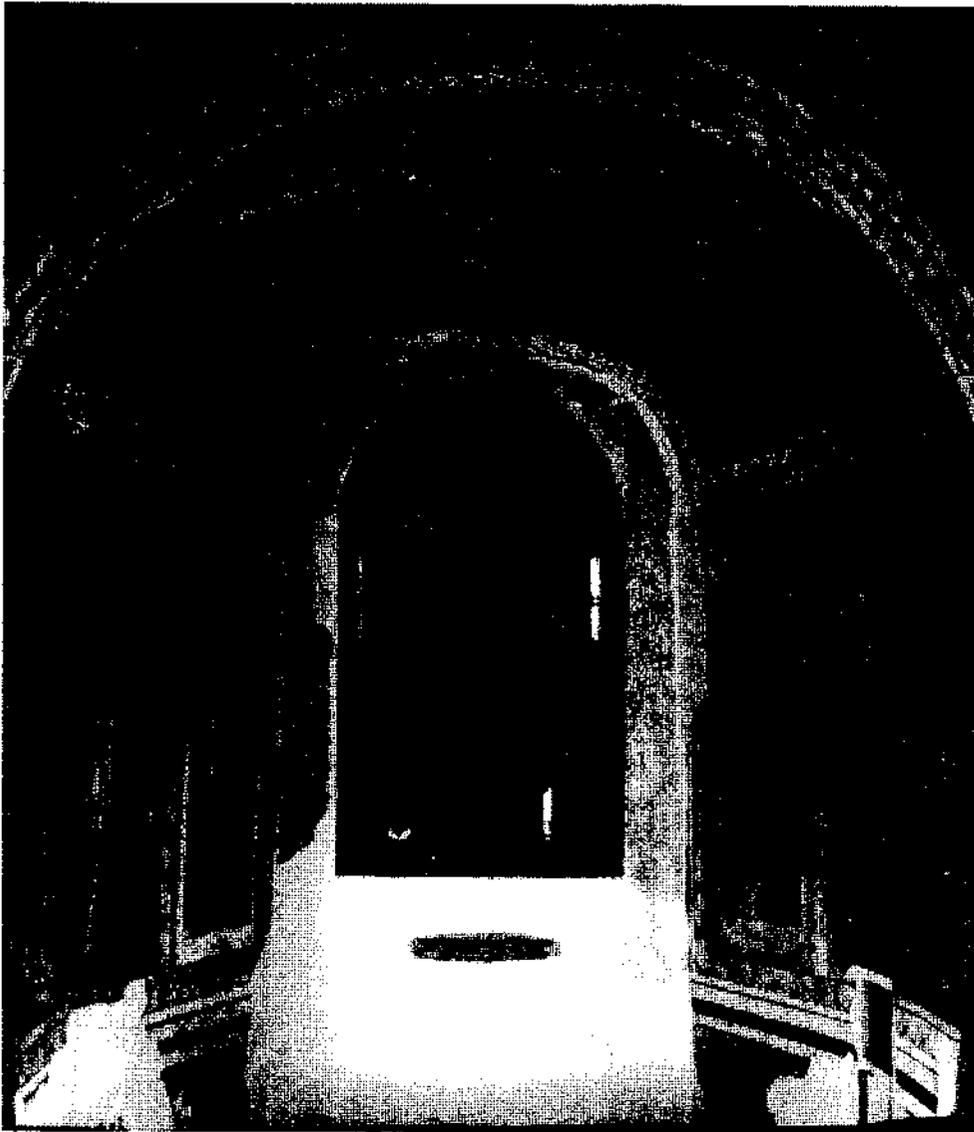


Fig. 47 – *La cappella della Vergine* dopo il restauro.

saltuariamente caricato con inerte a basso peso specifico.

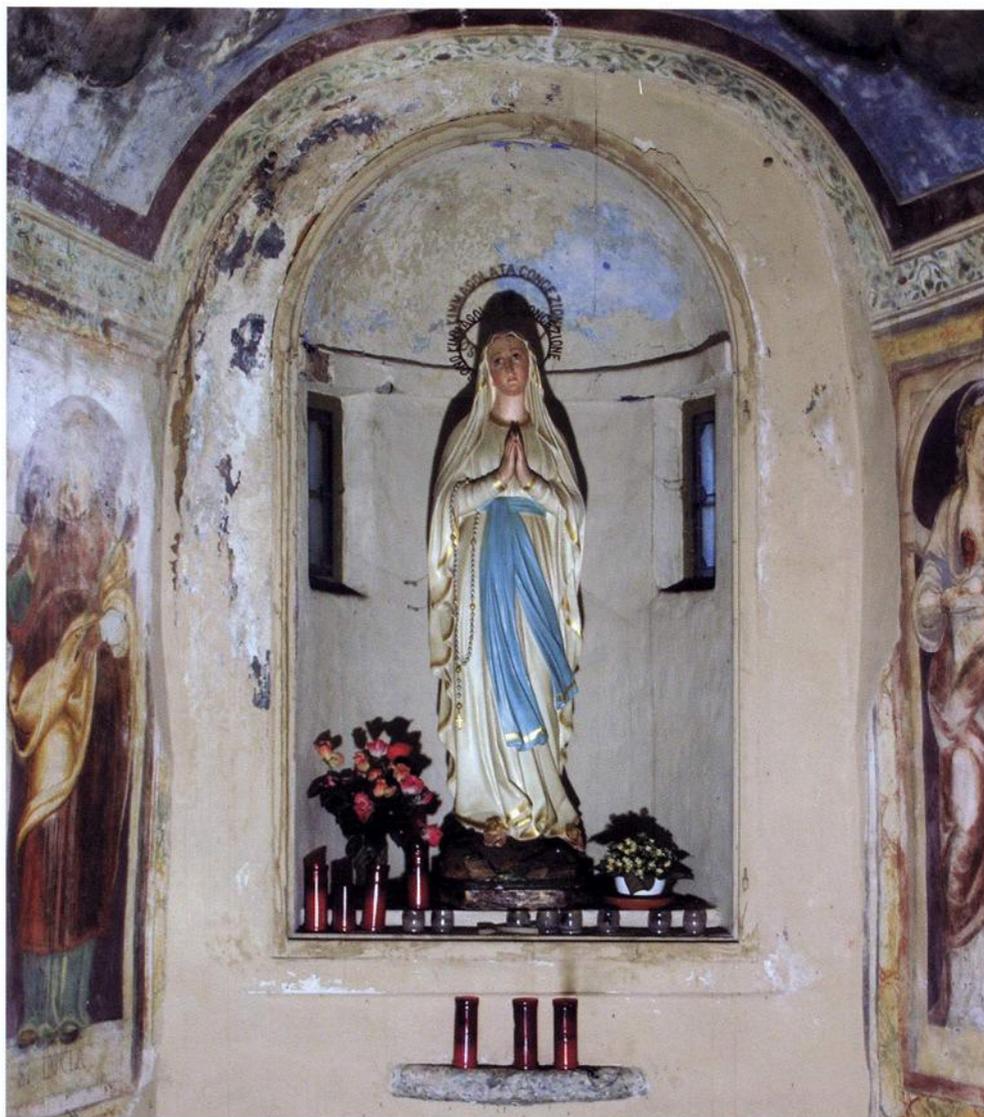
Per i distacchi di maggiore entità è stata iniettata una malta a basso peso molecolare (Lafarge) con l'occasionale approntamento di controforme e puntelli per riadagiare gli spancamenti di intonaco nelle proprie sedi.

Il ritocco, ad acquarello, è stato diversificato a seconda delle zone da reintegrare. Le lacune sono state ritoccate a rigatino a tono. Le aree abrase, soprattutto delle partizioni architettoniche, sono state preventivamente velate sotto-

tono e in seguito integrate a rigatino. Per le zone di soggettiva interpretazione, è stato scelto di accennare i volumi mantenendo le tinte sottotono, senza proporre arbitrarie ricostruzioni.

Le balaustre, poste a divisione tra la cappella e la navata, risultavano irregolarmente opacizzate per effetto del degrado di un protettivo e variamente interessate da lacune di diversa entità, che riguardavano le parti aggettanti, il piano trattenuto da una staffa metallica legata col piombo e diversi intarsi.

Fig. 48 – *La cappella della Vergine Parete* di fondo prima del restauro.



Il protettivo alterato è stato rimosso con impacchi di solventi organici.

Il piano, dopo la rimozione della staffa e dei vecchi stucchi, è stato ricollocato in sede ed ancorato con resina epossidica.

Le numerose lacune di marmi policromi sono state integrate con polveri di marmo a granulometria fine di colore simile all'originale, legate con resina epossidica.

Sulla superficie è stata stesa della cera microcristallina lucidata con pelle d'agnello.

Il restauro del soffitto ligneo

Le grosse travi, sulle quali poggia il soffitto a cassettoni, portavano le tracce evidenti di ripetuti attacchi di insetti xilofagi e necessitavano, oltre che di un trattamento antitarlo, un intervento di consolidamento del legno, in alcuni punti simile per consistenza al sughero.

Il soffitto a cassettoni è invece scandito da roselline in cartapesta, una per quadratura, fissate all'assito con vincoli metallici. L'ossidazione di questi chiodini aveva consumato la cartapesta attorno ad

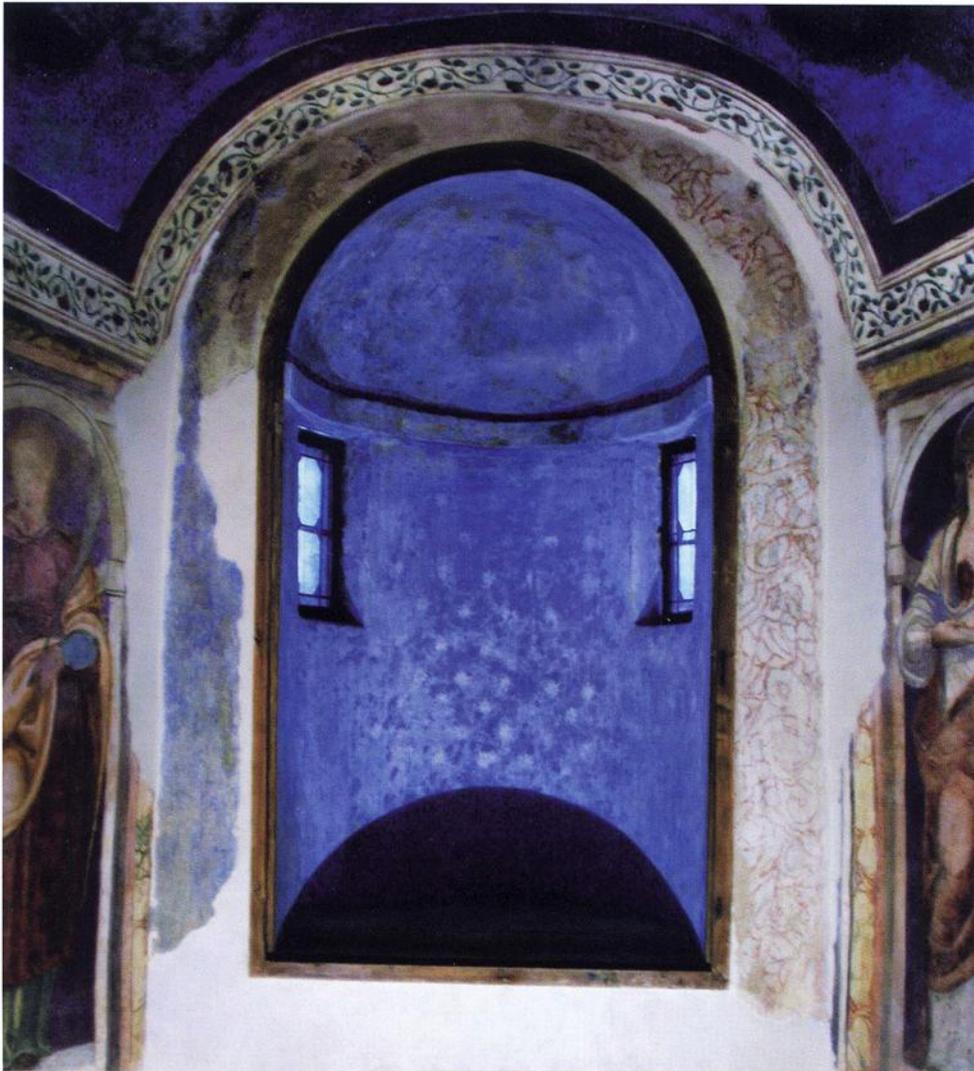


Fig. 49 – *La cappella della Vergine Parete di fondo dopo il restauro.*

essi, rendendo labile l'ancoraggio delle rose, delle quali quarantatré risultavano appunto mancanti mentre molte altre si erano rivelate in precario equilibrio.

Le roselline, con un bulbo centrale argentato e meccato e i petali dipinti a tempera ma poi verniciati con la stessa mecca o con della gommalacca, sono state tutte staccate per essere restaurate in laboratorio.

Il loro restauro ha previsto una prima spolveratura con pennelli morbidi per rimuovere i depositi più consistenti di polvere, mentre la pulitura vera e propria è avvenuta con un'emulsione grassa: una

“maionese” nella quale una piccola percentuale d'acqua è in grado di essere efficace sullo sporco senza rigonfiare la tempera e la cartapesta del supporto.

Le lacune prodotte o innescate dai chiodi, sono state trattate con un solvente chelante in grado di rimuovere i residui di ruggine che avevano corrosato la carta e sono state integrate con polpa di carta legata con un adesivo a base di cellulosa ed integrate ad acquarello.

Per riprodurre le roselline mancanti, sono state ricavate impronte in silicone dalle originali per realizzare sia le nuove repliche, sia le porzioni mancanti neces-

Fig. 50 – *La cappella della Vergine Parete destra prima del restauro.*



sarie per integrare le lacune.

Le nuove copie sono state a loro volta argentate, meccate, colorate e patinate ad imitazione delle esistenti.

Tutti gli elementi lignei del soffitto sono stati spolverati con pennelli morbidi ed aspiratore, puliti con acqua e tensioattivo e trattati contro i tarli.

Per il trattamento antitarlo è stata scelta la permetrina, un prodotto che, oltre ad essere efficace sugli insetti e sulle

loro uova, ha anche, per alcuni anni, un'azione preventiva.

I listelli di divisione tra i riquadri mancanti sono stati mordenzati a tono del colore del soffitto ed integrati, mentre quelli pericolanti sono stati fissati al soffitto con resina vinilica e chiodini senza testa.

Le grosse travi, provate dall'attacco xilofago, sono state consolidate con ripetuti passaggi di Paraloid B72, una resina acrilica disciolta in questo caso in un solvente



Fig. 51 – *La cappella della Vergine Parete destra* dopo il restauro.

poco volatile, per favorirne la veicolazione in profondità.

Per la ricollocazione delle roselline, ai chiodi è stato preferito un sistema con magneti. Una piccola calamita al neodimio (dalle dimensioni di un centesimo di euro), è stata affogata al centro della rosellina sotto un velo di cartapesta mentre in corrispondenza, sul soffitto, è stata fis-

sata una vite con una rondella per attirare a sé la potente calamita.

Questo accorgimento consente di asportare e riposizionare le decorazioni in cartapesta facilmente e soprattutto di non perforare l'originale, scongiurando il rischio che si riproponga il degrado che aveva reso necessario quest'intervento.



Fig. 52 – La cappella della Vergine Parete sinistra prima del restauro.



Fig. 53 – La cappella della Vergine Parete sinistra dopo il restauro.

Fig. 54 - *Soffitto a cassettoni* Particolare del montaggio, attraverso un sistema di ancoraggio magnetico, delle rosette in cartapesta appena restaurate.

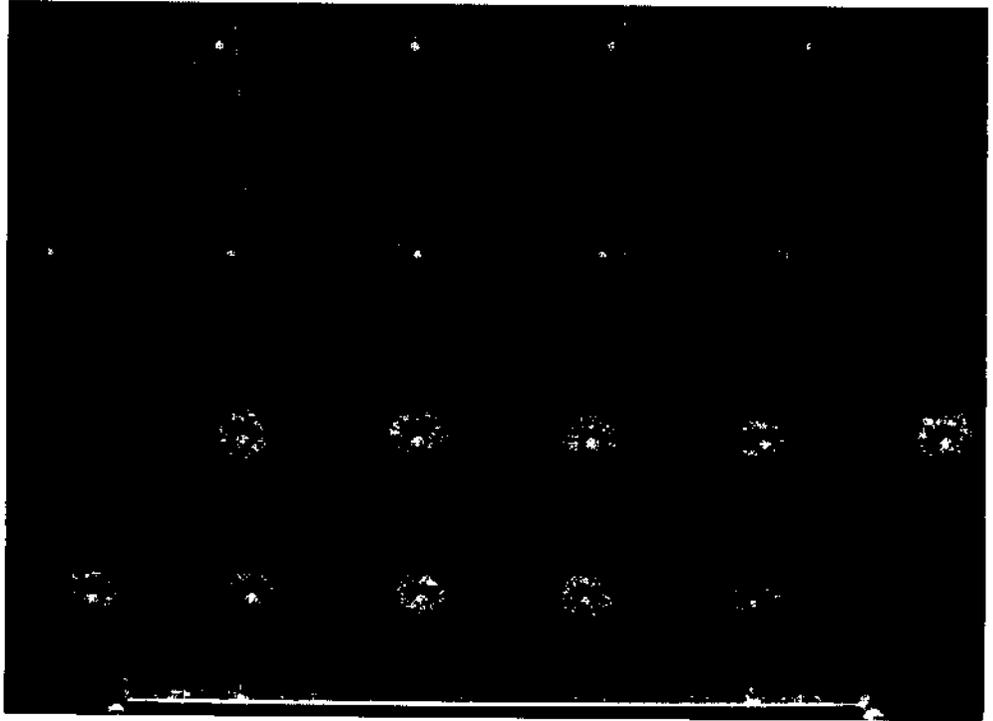
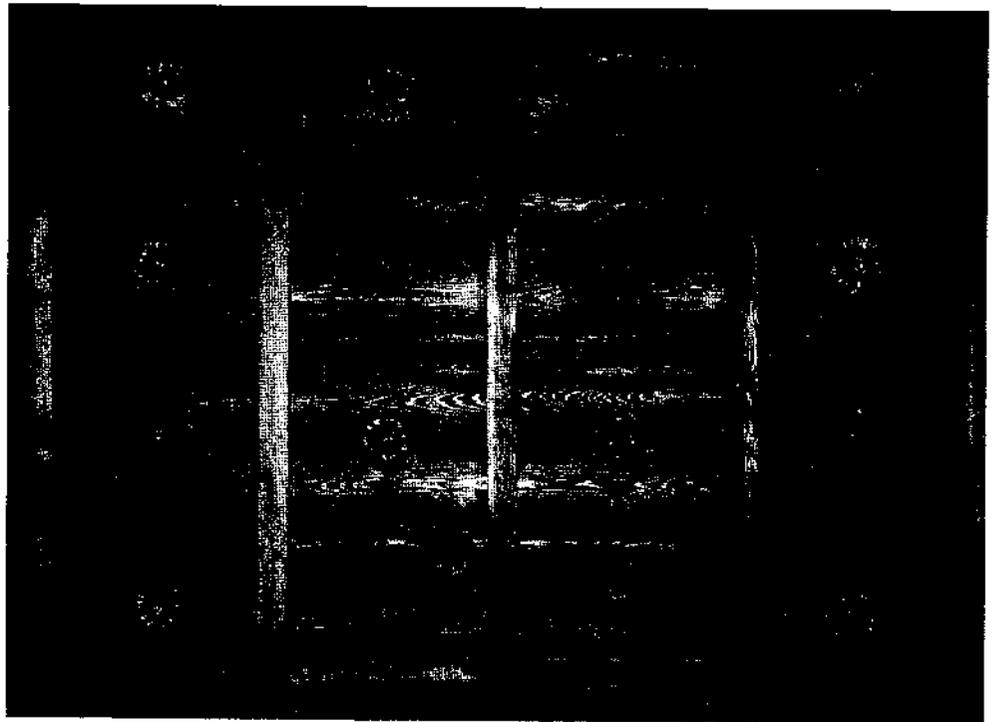


Fig. 55 - *Soffitto a cassettoni* Soffitto ligneo a cassettoni con rosette in cartapesta.



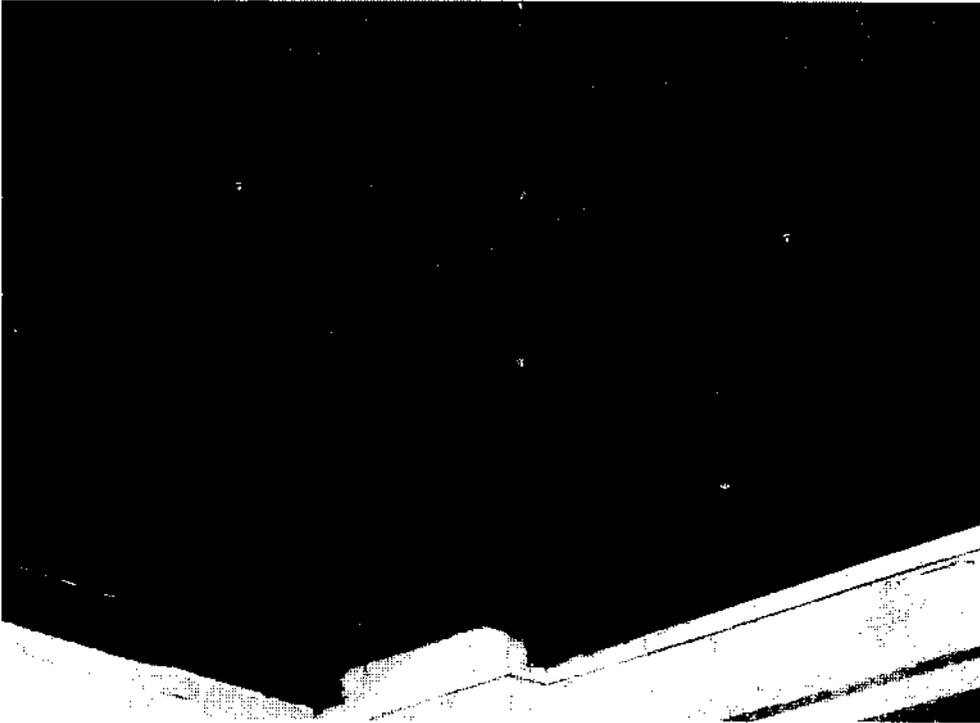


Fig. 56 – *Soffitto a cassettoni* Predisposizione del soffitto a cassettoni per accogliere le rosel-line in restauro.

91 |



Fig. 57 – *Soffitto a cassettoni* Particolare di una roselina fissata attraverso un sistema di ancoraggio magnetico

UNA CHIESA TRA STORIA, TRADIZIONE E VALORIZZAZIONE

La chiesa dei Santi Fermo e Rustico a Quinto Stampi ha quindi rivelato, attraverso la sua architettura, le sue opere di pittura e i documenti che la riguardano, una lunga storia, il cui inizio si perde, probabilmente, in tempi molto lontani dal presente.

Come detto, è infatti ipotizzabile una sua origine alto-medievale, periodo nel quale, in un territorio vicino a Milano, in un paesaggio che doveva essere molto diverso dall'attuale, venne fondata la chiesetta, che per molto tempo fu dipendente dal Monastero Maggiore di Milano.

Momenti di grandi mutamenti nella struttura furono l'ultimo cinquecento e il primo seicento, quando vennero edificate la cappella laterale e il battistero e fu ricostruita la cappella maggiore; negli stessi anni, nelle diverse parti della costruzione furono eseguiti gli affreschi che ancor oggi coprono la gran parte della superficie muraria del piccolo edificio.

La ricerca ha anche cercato di ricostruire quale doveva essere l'aspetto della chiesa nel passato: in questo senso è stato accertato che l'architettura comprendeva un terzo altare, dedicato a S. Fermo e posto sul lato destro della chiesa.

Si è cercato quindi di legare la storia della piccola parrocchia al suo borgo, facendo emergere, attraverso l'analisi dei documenti, alcuni importanti passaggi storici, che riflettono rilevanti mutamenti che avvengono tra settecento e ottocento.

Ma anche in tempi più recenti la chiesa dei Santi Fermo e Rustico è diventata oggetto di notevoli interventi, finalizzati alla sua tutela e valorizzazione.

Tra la fine degli anni ottanta e i primi novanta è stato avviato un restauro degli affreschi del presbiterio, promosso dal parroco di allora, don Mario Cocuzzoli, e realizzato da Fabrizio Losa sotto la cura scientifica di Germano Mulazzani.

Nel 2004 si è iniziato un percorso di recupero del monumento, restaurando, con un finanziamento della Banca Popolare di Milano, la tela di S. Fermo, il confessionale e l'antico crocefisso ligneo, oggi conservato nella nuova chiesa di Ognisanti. Anche le porte interne, in questa prima fase, sono state oggetto di restauro e la spesa per esse è stata sostenuta dall'Associazione Volontari Samaritani di Quinto Stampi.

Nel 2005 è stato quindi sistemato il sagrato, per il quale, insieme ad altri lavori edilizi, si è impegnata la famiglia di Antonio e Carlo Russo e quella di Ernesto Strada.

Nel 2006 il Comune di Rozzano ha stanziato un finanziamento che ha permesso il restauro della Cappella della Vergine, affidato a Davide Riggiardi; l'acquisto di una settecentesca Madonna in legno, oggi posta sull'altare della stessa cappella, è stato permesso dal contributo della Cassa Rurale Artigiana di Binasco, filiale Quinto Stampi.

Nel 2007 si è proceduto quindi al re-

stauro del soffitto, finanziato dalla Parrocchia di Ognissanti e realizzato sempre da Davide Riggiardi; nel tempo sono stati inoltre compiuti vari lavori necessari alla conservazione del monumento, quali la sistemazione del portone antico, delle balaustre e dei cancelli dell'altare, il restauro delle acquasantiere e la realizzazione di un nuovo impianto di illuminazione; si è quindi provveduto ai cancelli in ferro dell'ingresso, eseguiti su modello di quelli dell'altare maggiore; questi interventi sono stati finanziati da un anonimo benefattore quintese.

Alcune persone vanno ringraziate per il loro impegno nella definizione di questa ricerca.

Un grazie particolarmente sentito va a Giorgio Galmozzi, abitante di Quinto Stampi, le cui attenzione e cura per la chiesetta hanno permesso, a partire dal 2001, di riprendere l'impegno per la sua conservazione e valorizzazione; a questo appassionato estimatore del monumento si deve la raccolta dei fondi per il restauro, oltre alla richiesta dei permessi necessari per eseguirli; le notizie e il materiale che Giorgio ha sempre generosamente fornito a chi ha condotto lo studio sulla chiesetta sono stati molto importanti e determinanti per la buona riuscita di questa impresa.

Si ringrazia poi con grande riconoscenza don Gabriele Arosio, parroco di Quinto fino al 2007, la cui gentilezza e ospitalità sono state indispensabili per questo studio e, in particolare, per poter analizzare le carte conservate in parrocchia.

Un grazie sentito anche a don Andrea Zandonini, attuale parroco della chiesa, e a don Emilio Beretta che, come reggente la parrocchia di Quinto e parroco di quella di S. Agostino a Valleambrosia, nel 2008 ha suggerito a chi ha studiato la chiesa un'attività di valorizzazione del monumento presso giovanissimi visitatori, ovvero i bambini e i ragazzi dell'oratorio; si spera che questo intervento abbia contribuito a rendere conosciuta e quindi tutelata la chiesa anche in futuro.

Si ringrazia inoltre Cinzia Venturini, architetto e studiosa di questo territorio, con la quale è stato avviato un proficuo confronto, che ha permesso di collegare la storia del monumento a quella della chiesa di S. Ambrogio a Rozzano.

Si ringrazia poi la Fondazione Rudh, che, sotto la presidenza del prof. Domenico Ioppolo e con la sempre presente attenzione di Giorgio Galmozzi, ha contribuito alla realizzazione della stampa di questo testo.

Fonti d'archivio

Archivio della Chiesa di San Fermo a Quinto Stampi (AFQ)

Archivio Storico Diocesano di Milano (ASDMi), Archivio Spirituale, Sezione X, visite pastorali e documenti aggiunti, Pieve di Locate

Archivio di Stato di Milano (ASMi), Fondo Culto, Parte Antica, Quinto Stampi, Faldone 1284, Parte Moderna, Quinto A-Z, faldonc 1977

Pubblicazioni

Bartolo Belotti, *Storia di Bergamo e dei Bergamaschi*, Bergamo, Banca Popolare di Bergamo, 1989, 9 voll.

Bernardino Luini e la pittura del Rinascimento a Milano – *Gli affreschi di S. Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, Banca Popolare di Milano, 2000

Bibliotheca Sanctorum, Roma, Ist. Giovanni XXIII, 1961-1998, 12 voll.

Giulio Bora, *Un ciclo di affreschi, due artisti e una bottega a S. Maria di Campagna a Pallanza in Arte Lombarda*, n. 52, 1979, pagg. 90-106

Giulio Bora, *Da Leonardo all'Accademia di Val di Bregno: Giovan Paolo Lomazzo, Aurelio Luini e i disegni degli accademici in Raccolta Vinciana*, 1989, pagg. 71- 101

Giulio Bora, *Tradizione luinesca da San Vittore a Meda a San Maurizio al Monastero Maggiore in Raccolta Vinciana*, 1992, pagg. 155-179

Angelo Maria Caccin, *S. Caterina del Sassobalario*, Gavirate, Nicolini ed., 1987

I Campi e la cultura artistica cremonese del Cinquecento, catalogo della mostra, Cremona, Electa, 1985

Carlo e Federico – La luce dei Borromeo nella Milano Spagnola, catalogo della mostra al Museo Diocesano, Milano, 2005

Federico Cavalieri – Mario Comincini, *Pittura nell'Abbatense e nel Magentino*, Abbiatograsso, Società Storica Abbatense, 1999

Silvano Colombo, *Affreschi inediti di Giovan Battista della Rovere in S. Maria della Grazie a Pavia in Arte Lombarda*, X, 1965, pagg. 99-102

A. M. Comanducci, *Dizionario Illustrato dei pittori, disegnatori e incisori moderni e contemporanei*, Milano, Patuzzi ed., 1962

- Mario Comincini (a cura di), *Il Convento dell'Annunziata di Abbiategrasso*, Abbiategrasso, Comune di Abbiategrasso, 2006
- Simonetta Coppa, *La Cappella di San Carlo all'Arcivescovado di Milano*, Milano, Silvana Editore, 2002
- Claudio Del Balzo (a cura di), *Comune di Rozzano - Cenni Storici - Attività produttive*, Milano, 1978
- Dizionario della Chiesa Ambrosiana*, Milano, NED, 1989-1993, 6 voll.
- Giovanni Finazzi, *Atti del Santo Martire Alessandro e dei Martiri Patroni Fermo e Rustico*, Milano, Tipografia del Riformatorio di Patronato, 1871
- Maria Teresa Fiorio (a cura di), *Le chiese di Milano*, Milano, Electa, 2006
- Sabina Gavazzi Nizzola - Mariaclotilde Magni, *Persistenza del gusto settecentesco nella decorazione lombarda dell'Otto e Novecento: i Torri di Legnano* in *Arte Lombarda*, 1981, n° 58-59, pagg. 38- 46
- Giorgio Giulini, *Memorie spettanti alla storia, al governo ed alla descrizione della città e campagna di Milano nei secoli bassi*, riedito in Milano, Gioliardica, 1974
- Mina Gregori (a cura di), *Pittura a Milano. Rinascimento e Manierismo*, Milano, Cariplo, 1998
- Mina Gregori (a cura di), *Pittura a Milano dal Seicento al neoclassicismo*, Milano, Cariplo, 1999
- Itinerari di San Carlo Borromeo nella cartografia delle visite pastorali*, Milano, Unicopli, 1985
- Liber Notitiae Sanctorum Mediolani*, Manoscritto della Biblioteca Capitolare di Milano, edito a cura di Marco Magistretti e Ugo Monneret de Villard, Milano, 1917
- La Lombardia spagnola*, Milano, Electa, 1984
- Paolo Mezzanotte - Giacomo Bascapè, *Milano nell'arte e nella storia*, Milano, Banca Popolare di Milano, 1958
- Milano ritrovata*, catalogo della mostra a Palazzo Clerici, Milano, Ed. Il Vaglio, 1986
- Marina Mojana, *Paolo Camillo Landriani detto il Duchino pittore "carliano"*, in *Arte Cristiana*, 1985, n° 706, pagg. 35-50
- Germano Mulazzani, *Giovanni Battista Avvocati, un ignorato maestro del Seicento milanese* in *Arte Cristiana*, 1989, n° 731, pagg. 110- 114
- Omaggio a Tiziano - la cultura artistica milanese nell'età di Carlo V*, catalogo della mostra a Palazzo Reale, Milano, Electa ed., 1977
- Angela Ottino Della Chiesa, *S. Maurizio al Monastero Maggiore*, Milano, Cassa di Risparmio delle Province Lombarde, 1962
- Ettore Padovano, *Dizionario degli artisti contemporanei*, 1951
- Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia - il territorio, l'ambiente, il paesaggio - Dalle incisioni rupestri alla sintesi leonardesca*, Milano, Electa, 1981
- Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia - il territorio, l'ambiente, il paesaggio - dal predominio spagnolo alla peste manzoniana*, Milano, Electa, 1982
- Carlo Pirovano (a cura di), *Lombardia - il territorio, l'ambiente, il paesaggio - L'età delle riforme*, Milano, Electa, 1983
- Rinascimento ritrovato - La chiesa e il convento di Santa Maria Annunziata ad Abbiategrasso*, catalogo della mostra al Convento dell'Annunziata ad Abbiategrasso, Skirà ed., 2007
- Il Sacello di S. Satiro - storia, ritrovamenti, restauri*, Milano, Pizzi ed., 1990
- Luciano Salvadè, *S. Fermo e il suo culto*, (tesi di laurea), Monza, Tip. Sociale, 1990
- S. Francesco a Saronno nella storia e nell'arte*, Milano, ISAL-Pizzi ed., 1992
- Il Seicento lombardo*, catalogo della mostra a Palazzo Reale di Milano, Electa, 1973

Floriana Spalla, *La chiesa di S. Ambrogio a Rozzano*, Rozzano, 1997

Andrea Spiriti, *Sant'Alessandro in Zebedia a Milano*, Milano, ISAL, 1999

Storia di Milano, Milano, Treccani degli Alfieri, 1953-1962, 17 voll.

Mario Tanzi, *I Campi*, Milano, Galleria delle Arti, 2004

Adolfo Venturi, *Storia dell'arte italiana*, IX, *La pittura del Cinquecento*, Milano, 1933-34

Nancy Ward Nielson, *Camillo Procaccini: paintings and drawings*, New York, Garland, 1979

Stefano Zuffi (a cura di), *Pittura in Lombardia dall'età spagnola al Neoclassicismo*, Milano, Electa, 2000

La chiesa dei SS. Fermo e Rustico di Quinto Stampi di Rozzano ha una storia che ci rimanda a epoche lontane, ma che ancora oggi rappresenta per la nostra città un patrimonio culturale e religioso ricco di significato. Un luogo molto vissuto e amato dai cittadini e che permette, a chiunque lo desideri, di conoscere meglio le radici e l'identità della nostra comunità.

L'attenzione e l'affetto suscitati dalla storia e dall'arte della chiesa, contribuiscono a tramandare e vivificare quel forte senso di appartenenza che lega gli abitanti di Rozzano alla loro città. Come insegnano Erodoto e Tucidide, la storia è «memoria» della propria identità e sforzo di ricostruire una verità che, una volta riportata alla luce, diventa un «acquisto per sempre». La storia, cioè, aiuta una comunità a conoscersi meglio e permette di trasmettere alle generazioni future il senso di una tradizione culturale che è sempre maestra.

dalla Presentazione