

**TERRA DI MARTIRI, LA DOVE
SORSE IL MIRABILE MONUMENTO**

Un arco che più largo e completo non si potrebbe desiderare, nell'empireo dei valori spirituali, storici, artistici della nostra Milano; un luminoso immenso arco, davvero, potrebbe essere definito questo mirabile gruppo monumentale di San Celso: magari appena noto ai più per certe usanze famigliari (la visita degli sposi alla Madonna, subito dopo la cerimonia nuziale, per lasciarvi il mazzetto dei fiori d'arancio e trarne una propiziatrice benedizione); poi, perché ricordato dal Porta, il grande poeta vernacolo (con la scena sferzante verso certa nobiltà del suo tempo, nella « Preghiera » di donna Fabia Fabron De Fabrian); infine, ammettiamolo pure, celebrato per una eccezionale preziosità dei suoi cimeli (la famosa croce aurea detta di Chiaravalle); e tutto lì. Ebbene, ben altro c'è da raccontare, dà invitare a vedere, da scoprire veramente, nell'ambito di tesori che, per essere davvero tali, non è necessario sieno essi d'oro, d'argento o di pietre preziose.

Uno dei luoghi più santi della Milano antichissima, uno dei luoghi più splendidi della Milano di ogni tempo, devota, generosa, prodiga di bellezze.

Vi invitiamo a percorrere, anche a brevi tappe, questo lungo e luminoso cammino. È un panorama di fatti, eventi, iniziative, creazioni di meraviglie, quale maggiormente fascinosa non si potrebbe svolgere, desiderare, gustare.

L'avvio, manco a dirlo, deve essere preso ai tempi del grande Vescovo Sant'Ambrogio; gran scopritore di corpi santi, gran cacciatore, si direbbe, di Martiri della fede cristiana. Durante tutto il suo ministero pastorale, non ristette dallo scandagliare la terra dei sobborghi della città imperiale per riportare alla luce, anzi, sugli altari, gli araldi della gran Fede che aveva sconvolto il Mondo; ed erano occasioni per innalzare nuovi templi, dentro e fuori le mura, affidando alle sacre reliquie la propria difesa e la protezione dei suoi concittadini.

Doveva essere, così, che, dopo le clamorose scoperte compiute nell'area di Porta Vercellina (il Cimitero dei Martiri, per eccellenza, là dove stava innalzando la « sua » Basilica), Ambrogio volle dare un'altra prova della sua instancabile attività pastorale. In un vasto campo piantumato a gelsi, a quasi un chilometro dalle mura di Massimiano, pressa poco al centro tra le arterie radiali di Porta Ticinese e di Porta Romana, nel punto precisamente denominato dei « tre mori », evidentemente per l'esistenza di tre gelsi di particolare rigoglio, ecco riapparire nello scavo il corpo del Martire Nazaro; era il 10 maggio, probabilmente del 395, come informa Paolino, il biografo del Vescovo, precisando ch'egli era appena rientrato a Milano da Aquileia, ove s'era incontrato con l'Imperatore Teodosio. La scoperta della preziosa reliquia veniva giusto a punto, poiché Ambrogio stava, allora, portando a termine un'altra delle sue Basiliche, precisamente quella dedicata agli Apostoli, ai margini della città, lungo la spettacolosa via porticata che conduceva alla Porta Romana, quest'ultima nobilitata anche da un maestoso arco quadrifronte; trasferendo nel nuovissimo sacro edificio il corpo del Martire appena esumato; cosicché ecco crearsi, da allora e per sempre, il titolo di San Nazaro.

Ma, ritornando al campo dei « tre mori », ecco che le ricerche riprendevano: il campo doveva rivelare anche il corpo del Martire Celso, la cui scoperta, presente Ambrogio, si manifestava subito mirabile con la liberazione dal demonio di un ossesso. San Celso non venne, tuttavia, allontanato dal luogo del suo rinvenimento: nello stesso sito, si provvedeva subito alla costruzione di un piccolo sacello ove i resti erano pietosamente deposti sotto l'altare, aprendosi, così, l'avvio ad una straordinaria fioritura di devozioni, ed anche, di miracoli. Subito, nel campo dei gelsi, tutt'attorno al prezioso palladio, prendeva l'avvio il sacro cimitero appunto detto dei « tre mori », luogo di sepolture cristiane, non altrimenti ambito di quel ch'era divenuto, a Porta Vercellina, il gentilizio Cimitero dei Martiri. Costruitovi accanto un secondo sacello sacro, a ricordo del primo Martire esumato dal « campo » (quella che diverrà più tardi la chiesetta di San Nazaro in Campo), si deliberava di recingere il terreno con una protettiva cortina di muro, dove, in un punto sulla sinistra del sacello di San Celso, un pittore del tempo raffigurava la Madonna con il Bambino benedicente. Scomparivano dalla gran scena del Mondo, nel frattempo, i due massimi protagonisti: Teodosio, il 1 giugno del 395, a pochi giorni da quel 10 maggio in cui era avvenuta la scoperta dei Martiri; Ambrogio, il 4 aprile del 397.

Processioni, preghiere, voti, andavano moltiplicandosi con il concorso di gran folla e di clero d'ogni ordine e grado.

E chi erano, dunque, i nostri due Santi, così gloriosamente riportati alla luce? Verità e leggenda, quest'ultima, meglio, tradizione, pure accomunandoli alla fine nel martirio, quindi ancora nella gloria degli altari, ecco quanto di essi può venire ricordato. Nazaro decisamente maggiore di età di Celso, era figliolo di un africano dimorante a Roma probabilmente per ragioni di lavoro, e di una romana d'una fede cristiana tanto radicata da essere ritenuta, addirittura, discepola di San Pietro. La pia donna, Perpetua di nome, dovette allevare il figliolo nel rigore di tanta sua fede, appunto, facendolo battezzare, sempre secondo la tradizione, dallo stesso successore di Pietro, il Pontefice San Lino.

Divenne ben presto, Nazaro, infaticato e fascinoso propagatore del verbo di Cristo, a Roma, poi su in Alta Italia, oltre l'Alpe, nelle Gallie. A Milano, incontrò e s'intrattene con Gervasio e Protasio, i coraggiosi cristiani, perseguiti, incarcerati, destinati già al martirio; nelle Gallie, secondo la tradizione, si sarebbe incontrato con Celso un giovinetto (« puer » secondo i testi) da poco convertito, ma ansioso di propagandare la Fede. Celso si unì a Nazaro, per non lasciarlo più, in avventurati viaggi di predicazione, in carcerazioni e processi, a Roma, in tentativi di soppressione; poi, di nuovo a Milano, al sacrificio finale: decapitati segretamente, i corpi dei due Santi venivano abbandonati in un campo fuori le mura, ove, la pietà di un campagnolo, il cristiano Cereale, li doveva raccogliere, seppellire, e dar loro ristoro e segno tra i famosi gelsi, tra cui spiccavano i « tre mori » della tradizione. I Martiri, in pegno riconoscente, non tardarono a ridare vita e salute alla figlia paralitica del loro benefattore. Erano gli anni di Nerone, il crudele despota che, persino personalmente, non aveva mancato di infierire sui malcapitati condottigli al cospetto, scatenando loro contro, epperò senza effetti, le fiere allevate nel proprio giardino.

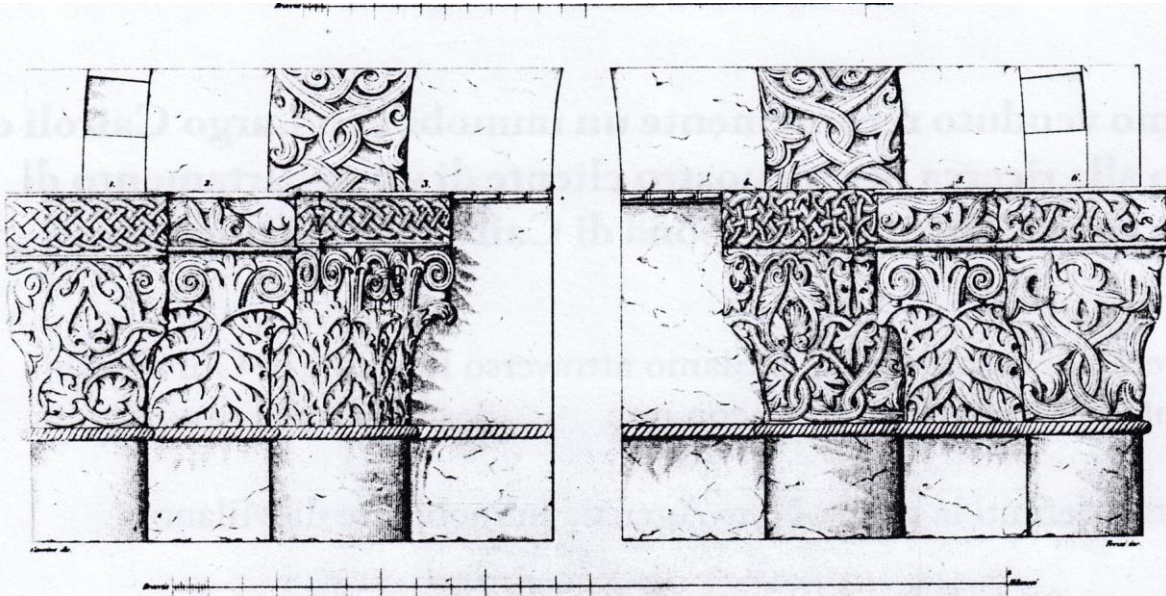
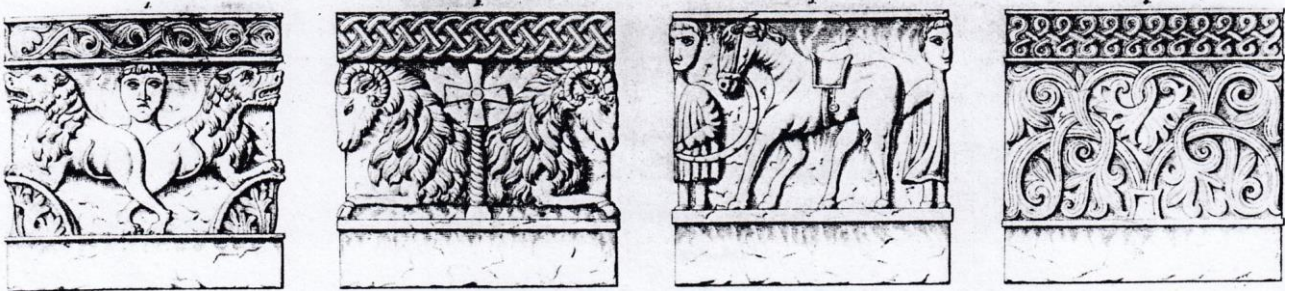
Fin che, a Milano, ecco Ambrogio, come si è detto, a riconoscere le sacre spoglie recandole sugli altari, Nazaro nella Basilica degli Apostoli, Celso nel sacello presso i « tre mori ». Là dove il sepolcro di Celso incominciava ad essere meta di straordinarie devozioni, si accomunavano, fin dagli anni venienti, altri corpi di Martiri, recati da Roma ove, nel secolo IV, erano stati sacrificati: Basilide, Girino, Nabore. Se non subito proprio a contatto con lo stesso Celso, per il momento nella vicina chiesetta di San Nazaro in Campo; infine, a partire dal secolo X, queste altre reliquie trovarono definitivo riposo nella più grande basilica romanica, la cui erezione è, appunto, attribuita all'Arcivescovo Landolfo II da Carcano il quale, intorno al 992, addirittura promuoveva la fondazione di un Monastero benedettino cui affidare la guardia ed il culto del giovane Martire. Ed eccoci alla nostra chiesa più antica, superstite benché più tardi mutilata, nel gruppo monumentale di San Celso. Almeno questa è la tradizione, pure abbastanza accettabile. Ma, al rigore di un esame stilistico, e secondo un rigoroso esame critico, non saprei riconoscere nella porzione superstite del San Celso proprio tutta una sacra costruzione del secolo X; forse, dell'iniziativa di Landolfo, attribuitagli nel 996, è superstite soltanto l'unica abside, con i suoi forti sporgenti speroni e con le caratteristiche cosiddette « bocche di forno », espediente costruttivo largamente usato allora. Ammetterei sì un merito iniziale a quell'Arcivescovo, soprattutto smanioso di celebrare la raggiunta distensione dopo un periodo per lui oltremodo impegnato e rischioso di lotte in casa e fuori di casa; ma non riuscirei ad attribuire a lui, od almeno, al suo tempo, la totale elevazione di un organismo romanico tanto conclusivo, nel tormentato e lungo ciclo di quest'arte costruttiva. Questo San Celso attribuito a Landolfo dovrebbe considerarsi un precursore; mentre, invece e più prudenzialmente, lo si deve definire quale il culmine delle molte e maggiori esperienze svoltesi in Milano, dopo, ad esempio, Sant'Ambrogio, Sant'Eustorgio, San Babila. Ne è riprova, comunque, la raggiunta perfezione dell'organismo essenzialmente statico, quale nasce organicamente dalla planimetria : tre navate, di cui la centrale assai maggiore delle laterali, circa del doppio; dell'unica abside ho già detto. La navata centrale era divisa (riferiamoci all'intero edificio quale si presentava innanzi le demolizioni avvenute nel secolo scorso) in tre campate, in senso longitudinale, di

forme quadrate piuttosto allungate; cui, per ciascuna di esse, corrispondevano ai lati un numero doppio di campatine minori costituenti le navate laterali. Quest'ultime, assai più basse della navata di mezzo, contrastavano le spinte della medesima senza l'ausilio di sovrapposti matronei (come a Sant'Ambrogio); il che è proprio chiarissima riprova di un'orditura statica piuttosto evoluta nelle conquiste succedutesi negli sviluppi dell'architettura romanica lombarda, conquiste che non potevano raggiungersi e conchiudersi nel secolo X, ma che, per fatalità di esperienze sopra esperienze, si debbono assegnare almeno ad un secolo dopo. Non è certo il caso di approfondire, qui, il dibattutissimo argomento che, soprattutto, alla fine dello scorso secolo ed al principio del nostro, doveva mantenere vive le più accese dispute in due campi opposti della repubblica degli studiosi. Vero è, ed è stato ormai ammesso, che, in tema di tecnica costruttiva, più che di espressione stilistica, la maturazione, quindi la perfezione, di un ciclo architettonico tanto complesso ed, alla fin fine, tanto compiuto e, si può davvero dire, non meno perfetto, quale il romanico lombardo, non beneficiò certo di improvvisazioni, tanto meno di divinazioni; ma dovette costituire una serie di tentativi, anche drammatici, pagati veramente di persona, si potrebbe dire, attraverso prove e riprove di alcune generazioni di costruttori. Non solo; proprio per il San Celso, un famoso studioso francese, Ferdinand De Dartein, autore di una fondamentale opera pubblicata, con il corredo di stupende tavole incise, tra il 1865 ed il 1882, dimostrava che la gran volta a botte ricoprente la navata centrale del tempio non poteva essere frutto della fabbrica iniziale, il che rappresenta un'altra prova della gradualità e della tardività degli espedienti costruttivi di quei secoli. Dapprima, lassù venne lasciata in vista la travatura a capriate del tetto, tanto più tradizionale ed elementare; così che, sui fianchi, apparivano persino talune finestrelle ad illuminare, appunto, la navata stessa: la chiusura murata, meglio, l'accecamento, delle finestrelle stesse doveva essere fatale conseguenza del getto della volta a botte di copertura interna. Sin dall'inizio, è certo, erasi tutto predisposto per l'elevazione della grande volta; ma, questa, fu costruita in un secondo o terzo tempo. Completava l'organismo della basilica romanica di San Celso un poderoso campanile addossato esternamente sul fondo della navata di destra, campanile che tuttora esiste e che, per le sue caratteristiche architettoniche e stilistiche, potrebbe suggerire l'appartenenza ad un romanico anche abbastanza lontano nel tempo, e quindi appartenere alla prima fase dei lavori del sacro edificio: il quale se, tuttavia può riconoscersi davvero fondato da Landolfo alla fine del secolo X, giungeva a compimento effettivo soltanto alla fine del secolo successivo, se non al principio del secolo XIII, com'era accaduto per tante altre fabbriche sacre lombarde. Non rientrano, comunque, nel programma originario un certo numero di cappelle laterali, ne possiamo ammettere almeno tre sulla destra, come provano certi disegni ottocenteschi, cappelle sporgenti dal fianco della basilica romanica; comunque, per noi, di scarso interesse, anche perché da tempo scomparse.

Piuttosto, e sempre per iniziativa di Landolfo da Carcano, merita di essere ancora avvalorata la creazione, accanto a San Celso, del Monastero Benedettino, particolarmente vivo, ben fornito di mezzi, fiorente di iniziative, destinato a durare nei secoli successivi; i Benedettini cui toccava il merito di incrementare il culto verso il Martire giovanetto.

Quel San Celso che, nell'abside della basilica ricostruita, doveva non soltanto trovare una definitiva sistemazione anche materiale, ma l'ansia di una plebiscitaria devozione cittadina: per altro, nella Milano medioevale, addirittura, si veniva configurando un quartiere suburbano a lui dedicato, il borgo di San Celso; il « corso » di San Celso, soltanto in epoca abbastanza recente diveniva il « corso Italia ».

Bisogna, allora, dire del famoso bellissimo sarcofago paleocristiano, attribuito dagli studiosi al secolo IV o agli inizi del secolo V, il primo e più antico cimelio tra i tesori del nostro monumento. Che il sarcofago stesso dovesse essere predisposto, e quindi istoriato, per accogliere proprio le reliquie del Martire « puer », non si potrebbe affermare, tanto le sue figurazioni propongono soggetti di materia alquanto più alta, del resto nell'ambito di una prassi facile in quei lontani tempi: parallelepipedo rettangolare (esternamente misura m. 1,71 per m. 0,70; altezza in. 0,68), del tutto liscio posteriormente, perché destinato ad appoggiarsi ad una parete.



Particolari delle sculture romaniche, così come presentate nell'opera del Cassina. In alto, frammenti delle navate demolite nel secolo scorso; in basso, i capitelli dei portali.

Nel suo lato frontale reca, al centro, il Cristo fra gli Apostoli Paolo e Pietro (a quest'ultimo, Gesù porge il rotolo della Legge); la figurazione è completata, dalla sinistra verso destra, da un presepe, dai tre Magi, dalle pie Donne al Sepolcro, dalla scena di San Tommaso che si accosta al costato del Cristo. Sul fianco minore di sinistra, l'emorroissa si curva a toccare il lembo della veste di Gesù; sul fianco destro, Mosè fa scaturire dalle rocce l'acqua cui si accostano due assetati.

Nella serie, non cospicua per numero, ma assai notevole per qualità, di consimili cimeli della Milano cristiana, il sarcofago di San Celso si inserisce dignitosissimamente e preziosamente; e la sua conservazione va anche riconosciuta alla pietosa destinazione cui, in San Celso, fu ben presto destinato; già, forse, dallo stesso Vescovo Ambrogio, allorquando egli ebbe a rinvenire nel campo dei tre gelsi, il corpo martoriato del « peur », dandogli subito pietoso e decoroso rifugio nel primissimo modesto sacello, così come aveva fatto, nel maggior cimitero dei Martiri di Porta Vercellina per Gervasio e Protasio, per Nabore e Felice.

Allorquando, allo stesso primo modesto sacello, si volle sostituire un tempio più confidente, ricordiamo l'iniziativa di Landolfo, alla fine del secolo X, si deve ritenere che l'intero

deposito, cioè il sarcofago paleocristiano e le reliquie ivi contenute, fossero là dentro trasferite intatte. Tuttavia, con un particolare accorgimento che ne consentisse pratica funzionalità nonché una maggiore invulnerabilità. Precisamente, l'antico sarcofago venne immerso in una sorta di maggior cassone, pure esso marmoreo, destinato ad essere, nell'abside del sacro edificio, il definitivo altare; così che, la mensa del medesimo era costituita dal coperchio dello stesso cassone. Questa sorta di parallelepipedo (m. 2,45 per m. 1,26, alto m. 0,91), si doveva presentare assolutamente semplice, direbbero, oggi, rigorosamente funzionale, con il solo ornamento di quattro colonnine angolari dai capitelli sommariamente scolpiti a palmette, con un'apertura frontale, piuttosto ampia, una vera e propria « finestrella confessionis », come usava in tempi altomedievali, per consentire di vedere e toccare, con pannolini ed altro, il sacro deposito interno: il che, evidentemente, dovette accadere e protrarsi per più secoli, attraverso le maglie di una inferriata che proteggeva la finestrella, la quale inquadrava giusto la vista centrale del sarcofago figurato, precisamente il Gesù e i due più diretti suoi Apostoli.

Tale, e non diversamente, sarebbe dovuto restare, lungo i secoli, il nostro San Celso, del tutto isolato nel verde del suburbio, accanto al suo Monastero Benedettino, una delle tante Basiliche romaniche della Milano pure destinata a ben avventurati destini, invasioni, ricatti, lotte interne, sciagure e resurrezioni, miserie e grandezze: da una iniziale solitudine al moltiplicarsi dei quartieri sempre in maggior sviluppo, che, un poco alla volta, avevano mutato gli spazi ombrosi in case, case, case dense di vita incontenibile.

Il Santo « puer » seguiva a richiamare folle di oranti; forse, invece, e proprio per tanta sua apparente modestia, non ebbe ad attirare l'attenzione degli invasori, neppure del Barbarossa, maggiormente interessato, costui, alla vicina basilica di Sant'Eustorgio, ove faceva rovistare a fondo per rintracciare i ben più prestigiosi corpi dei Re Magi, con i quali aveva stabilito di ornare la costruenda cattedrale di Colonia; oppure, la poco più lontana basilica di San Calimero, donde trasse un famoso altare d'oro, tanto prezioso da emulare quello, rimasto per fortuna indenne, di Sant'Ambrogio.

Insomma, per il nostro San Celso, un trascorrere lento e tranquillo, che avrebbe potuto definirsi fine a se stesso, senza particolari avvenimenti, senza eccezionali attestazioni che potessero neppure mutare il destino quale gli era stato conferito dall'inizio, l'eterna pace, cioè, dopo il subito martirio.

Ma i disegni di Dio dovevano riserbare, se non proprio alle sue mura, piuttosto alle sue immediate vicinanze sì qualcosa di straordinario e di inimmaginato. Lo vedremo riprendendo il cammino che ci siamo proposti; avendo, anche, occasione di completare le notizie di carattere architettonico ed artistico legate ai successivi avvenimenti.

NOSTRA SIGNORA DEI MIRACOLI

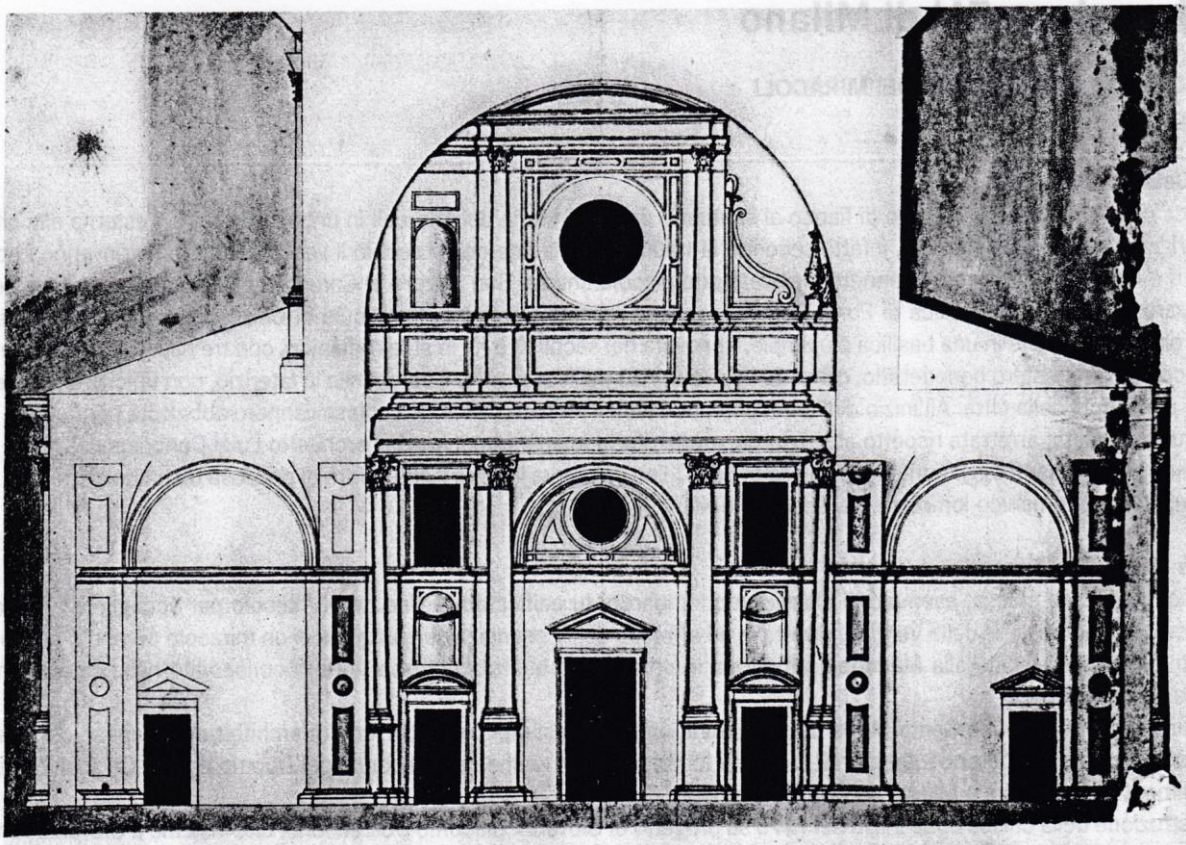
Allora, s'apre un nuovo capitolo, mirabile davvero come vedremo, nelle vicende di San Celso; mirabile per apparizioni divine e per creazioni stupende, tutte rivolte ad esaltarne la passione, la gloria, i meriti.

Nel seguire vicende e vicissitudini della basilica romanica, abbiamo scordato, eppure non è così, quel muricciolo che, a circondare l'area dell'antico campo dei « tre mori », il cimiterino paleocristiano, era stato costruito soprattutto a proteggere il sacello originario di San Celso e l'altro, ad esso vicino e dispostogli in senso perpendicolare, dedicato a San Nazaro in Campo, quale ricordo della scoperta ambrosiana del corpo del Martire; muricciolo sul quale, un ignoto pittore, di età ignota ma certamente antica, aveva dipinto l'immagine della Madonna con il Bambin Gesù in grembo. L'immagine non era mai stata dimenticata, tanto meno trascurata dai fedeli e dai pellegrini che, isolati o processionalmente, si recavano ad implorare favori e protezione sulla tomba del Martire fanciullo; tanto che, giusto a rendere più sicura la sua conservazione (succedevano nei secoli avvenimenti più tristi che lieti) il terzo ed ultimo Duca visconteo di Milano, Filippo Maria, deliberava di far costruire una modesta eppur capiente edicola; con un altare per le sacre funzioni, addossato al tratto di muro che conservava la venerata immagine. Ciò avveniva circa il 1430; e l'interessamento del Duca non poteva finire qui. Intorno a quel tempo, infatti, la fiorentina Abbazia Benedettina, fondata, come si è detto, dall'Arcivescovo Landolfo da Carcano sul finire del secolo X, proprio nell'intento di curare le sorti della basilica dedicata a San Celso, veniva eretta in Commenda, primo Abate commendatario essendo Carlo da Forlì (che, nel 1454, farà eseguire i battenti lignei intagliati a formelle per il portale della basilica stessa, tuttora esistenti; e che, venuto a morire nel 1461, ebbe sepoltura in San Celso medesimo); aggiungendovi, il Duca stesso, cinque cappellani destinati alle funzioni là dentro, sempre più frequenti e frequentate. Là dentro, cioè in San Celso; ma, certamente, e sempre anche con maggiore divozione anche nell'edicola eretta a protezione dell'effigie della Madonna.

Dai Visconti, Milano era passata agli Sforza. Ed essendo Duca, più di nome che di fatto, Gian Galeazzo Maria, ecco la grande rivelazione del secolo, anno di grazia 1485.

Celebrava, nella chiesetta gremita, Padre G. Pietro Porro, venerdì 30 dicembre verso le ore undici. A un tratto la figura pur quasi evanescente, comunque immobile, della Madonnina incominciò a muoversi: dapprima, sollevando il velo che, dietro la grata, la proteggeva; poi, allargando le braccia, infine giungendo le mani. Anche il Divino Figliolo sembrò accennare ad una benedizione verso i fedeli. Un'esplosione di commovente entusiasmo, a dire dei presenti, avvenne e dovette seguire e protrarsi per giorni interi; accorrere di supplici, invocazioni di derelitti e di ammalati, grazie, guarigioni: la città intera n'era travolta. Un processo canonico subito avviato, con interrogazioni, tanto di verbali scritti e sottoscritti (tuttora esistono i preziosi documenti autenticati), testimonianze di fedeli d'ogni condizione e d'ogni provenienza, pur che fossero stati presenti al « miracolo »; infine, 1 aprile del 1486, l'approvazione da parte dell'Autorità ecclesiastica. Non dovevano trascorrere troppi anni per la costituzione di una « Scuola di Deputati alla fabbrica » impegnata alla realizzazione di un ambizioso e tuttavia doveroso progetto: un Santuario vero e proprio, degno in tutto e per tutto dell'eccezionale avvenimento.

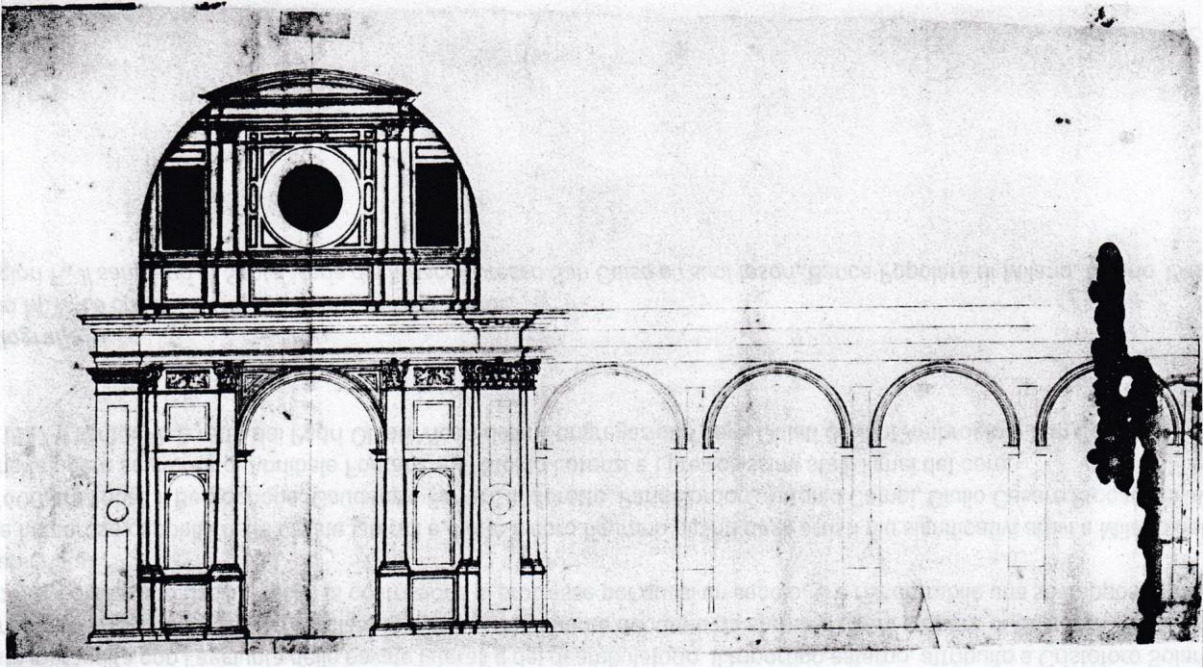
S'era ancora nel periodo aureo dell'architettura rinascimentale milanese: si può ben dire che, Lodovico il Moro, la cui Corte si vantava della presenza di artisti insignissimi (per limitare la citazione ai massimi, basti ricordare Leonardo e Bramante), non lesinava patrocinio e mezzi, affinché l'impresa riuscisse degna anche della sfolgorante tradizione ch'egli stesso aveva instaurato. I progetti si susseguivano ai progetti, quali varianti alle opere, addirittura, già in corso. Impegnatissimi, a cominciare dal fondo del sacro edificio, quel presbiterio e quel tiburio che dovettero essere i primi a sorgere, fino alla facciata esterna, al quadriportico frontale, poi, ancora, al deambulatorio racchiudente l'altar maggiore, deambulatorio legato alle navate laterali per i quali dovevano seguire disegni su disegni, proposte e varianti addirittura a non finire: perché la volontà e la possibilità di fare opera perfetta e sempre più splendida,



Sempre nella • Raccolta Bianconi •, altri disegni originali per San Celso. Ecco una sezione trasversale delle tre navate del Santuario, con la veduta, evidentemente esterna, della fronte: probabilmente, trattasi di un progetto del Dolcebono o del Cesariano.

la smania, si sarebbe detto, di ampliare ed arricchire sempre di più questa casa della Madonna, dovette occupare per decenni, addirittura per un secolo, le fantasie degli artisti, la perizia degli artefici, l'inesauribile generosità dei Milanesi, lungo, e sembrerebbe incredibile, il periodo più travagliato della nostra città. Pestilenze, alluvioni, carestie, incendi, tanti segni di Dio, potevano, per altro, sembrare giusti e fatali incitamenti a tener vive ed alimentare le straordinarie iniziative di pietà e di riparazione. Si aggiungano gli avvenimenti politici: la congiura contro il Duca Lodovico, la caduta del Ducato nelle mani, discordi ed ambiziose, di nazioni straniere, i Francesi e gli Spagnoli che fanno del nostro territorio un terreno, ancor prima che di conquista, innanzi tutto un terreno di tragiche tenzoni. Eppure, la Madonna di San Celso non può non aver sorretto e protetto questo Suo Santuario, preziosissimo scrigno di miracoli tanto quanto di meraviglie.

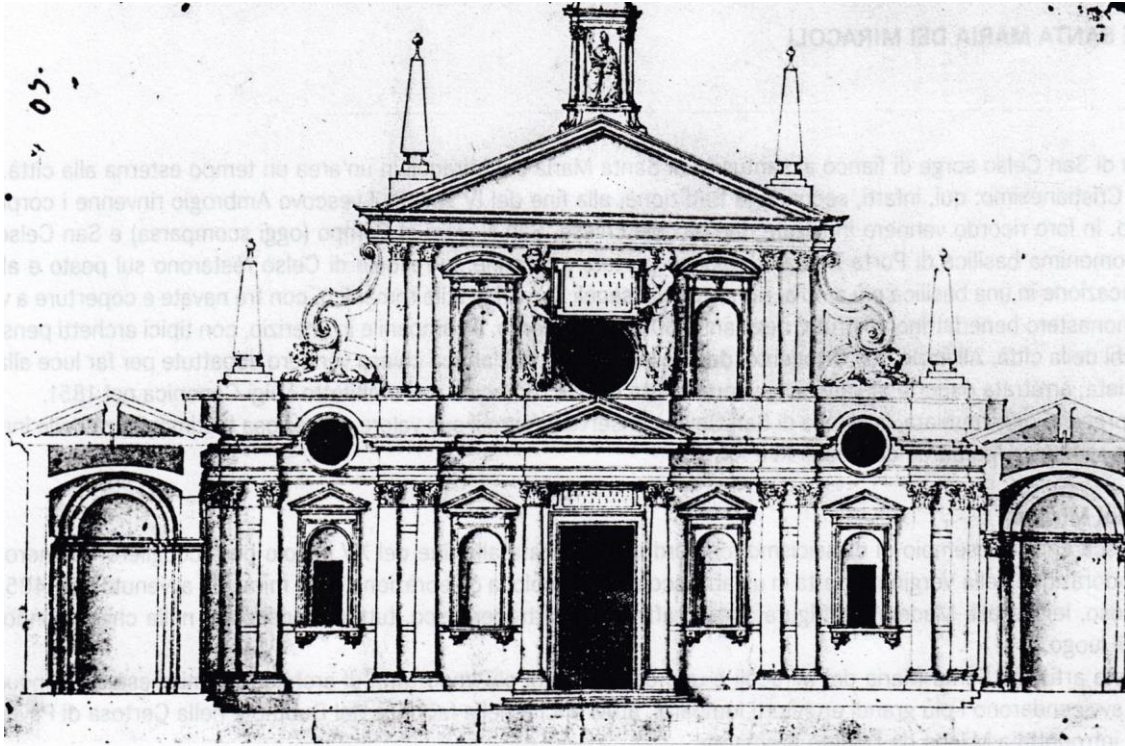
I primi architetti chiamati a progettare ed a realizzare: Gian Giacomo Dolcebono, Cristoforo Solari, Giovanni Antonio Amadeo, Cristoforo Lombardo, Cesare Cesariano: sono i grandi del Rinascimento lombardo, coloro cui toccavano gli allori dell'ultimo mecenatismo sforzesco; più oltre, a riprova della instancabile prosecuzione della grande iniziativa, ecco gli architetti del pieno Cinquecento, l'età sì del servaggio spagnolesco, ma pur sempre l'età di San Carlo: Vincenzo Seregni, Galeazzo Alessi, Martino Bassi. A costoro, fanno corona una



Ancora al Dokebono o al Cesariano, si potrebbe assegnare quest'altro disegno conservato nella « Raccolta Bianconi », dove è rappresentata una sezione longitudinale del Santuario.

legione di altri artisti, scultori, soprattutto, e pittori, e decoratori, poiché, per tutto un secolo, non si fa misura né risparmio di mezzi, di materiali preziosi, di ornati ed ornamenti, di bello e di buono sopra ogni cosa; e, tuttavia, sempre con il rigore di una eccezionale misura e discriminazione, mai il piacere, o l'andazzo, di far ricco per il solo scopo di far ricco; una dignità, una nobiltà, proprio di misura, quale avrebbe financo potuto stupire proprio in tempi e andazzi tanto sciuponi.

Il primo progetto organico presentato dal Dolcebono (1493) prevedeva una sola grande nave, e tale fu costruita, con un'unica immensa volta a botte appena interrotta, davanti al presbiterio, da una cupola sorretta da un tamburo su pennacchi, nella caratteristica tradizionale forma del tiburio lombardo, a dodici lati; trasversalmente, e giusto in corrispondenza della cupola stessa si prolungavano due bracci laterali, di proporzioni assai minori, a far, quasi, da « croce latina »; pur essi ricoperti da cupolette. Il tempio sarebbe stato piantato vicinissimo alla preesistente basilica di San Celso, quasi parallelo alla stessa, sull'area, più precisamente dell'oratorio di San Nazaro in Campo che veniva senz'altro sacrificato. Nel quadrato del capo-croce così previsto, l'architetto, non senza affrontare e superare difficoltà, era stato costretto ad incorporare, nel vivo di uno dei piloni sorreggenti la cupola, il tratto del muricciolo che conservava l'immagine miracolosa antichissima della Madonna, ragione principe della

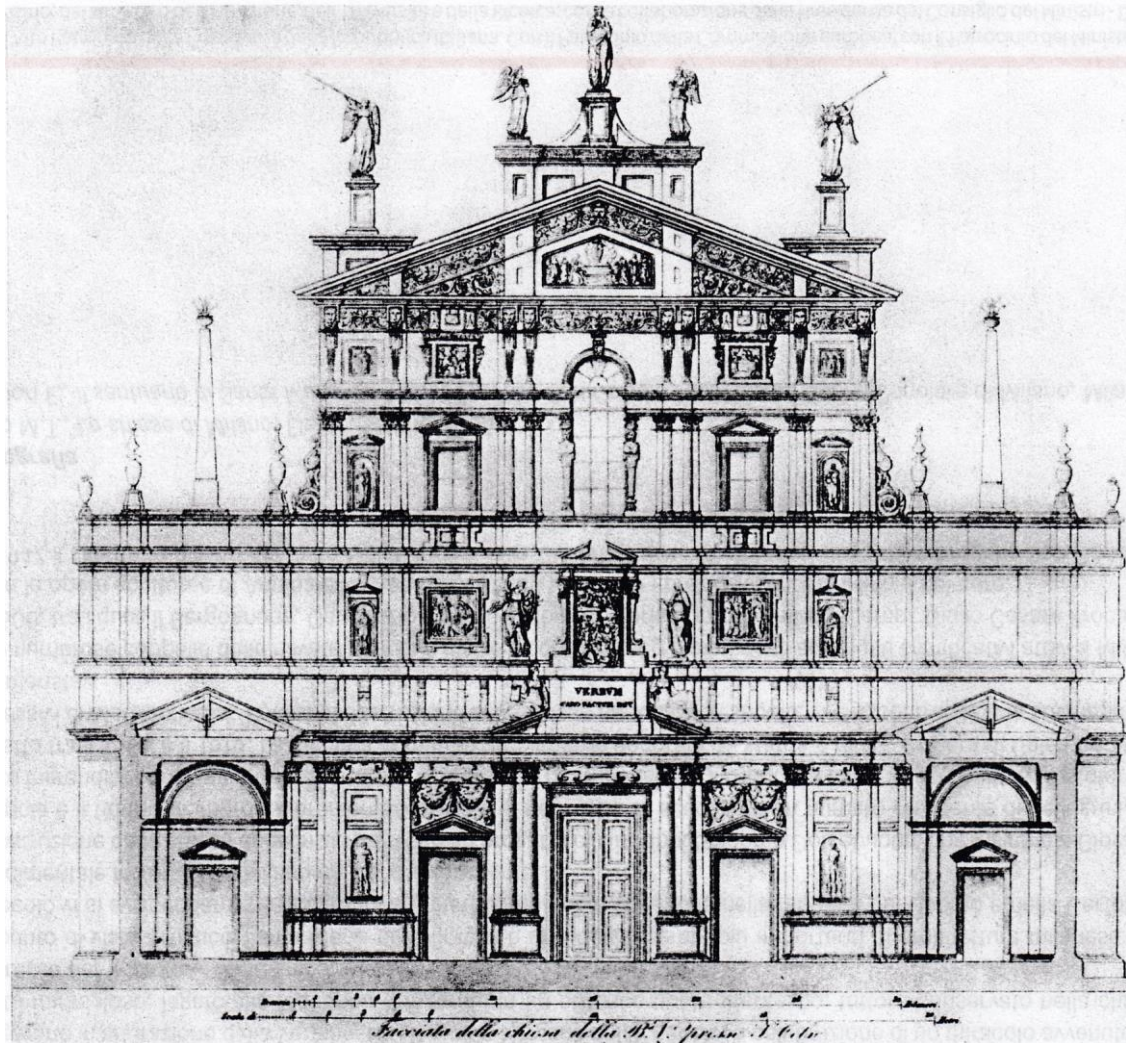


Sempre nella < Raccolta Bianconi un progetto anonimo, ma certo del secolo XVI, che potrebbe essere stato eseguito per la fronte esterna del Santuario; per altro, assai lontano dalla realtà realizzata.

grandiosa iniziativa: conservazione, si badi, di assoluto rispetto, mattone per mattone, lembo di pittura per lembo di pittura, da tenere in massimo onore come fondo di un altare.

I lavori procedevano non senza dispareri, interferenze, contrarietà, fors'anche gelosie fra i diversi architetti che, nello stesso tempo, erano chiamati, esonerati, richiamati, dai Deputati della Fabbrica. Questi ultimi, per proprio conto, ad un certo momento, e i lavori erano già avanzati, impongono al Dolcebono di meglio illuminare l'interno del Santuario, giusto nel capocroce, cioè laddove prendeva stanza l'altare del miracolo. Poi, anche proprio a ragion veduta e per poter accogliere il sempre maggiore afflusso di popolo salmodiante, ci si dovette accorgere che il tempio, così come progettato ed avviato dal Dolcebono risultava poco capiente. Da qui, altri progetti integrativi, soprattutto di Cristoforo Solari, e, quindi, di Cesare Cesariano, quest'ultimo destinato a prevalere verso il 1510-'13. Si trattava di aggiungere a fianco dell'unica grande navata, altre due navate minori, laterali, destinate a congiungersi a semicerchio dietro l'altar maggiore, in una sorta di post-coro o deambulatorio: espediente che, sulla destra, costringeva ad occupare il poco spazio libero ancora così lasciato, fin contro il fianco sinistro dell'esistente basilica romanica di San Celso (sul lato opposto c'era maggior respiro, anche se, nel frattempo, era stata eretta una chiesetta dedicata a San Bartolomeo, di cui è superstite, giusto sul limite del corso Italia attuale, un piccolo campanile).

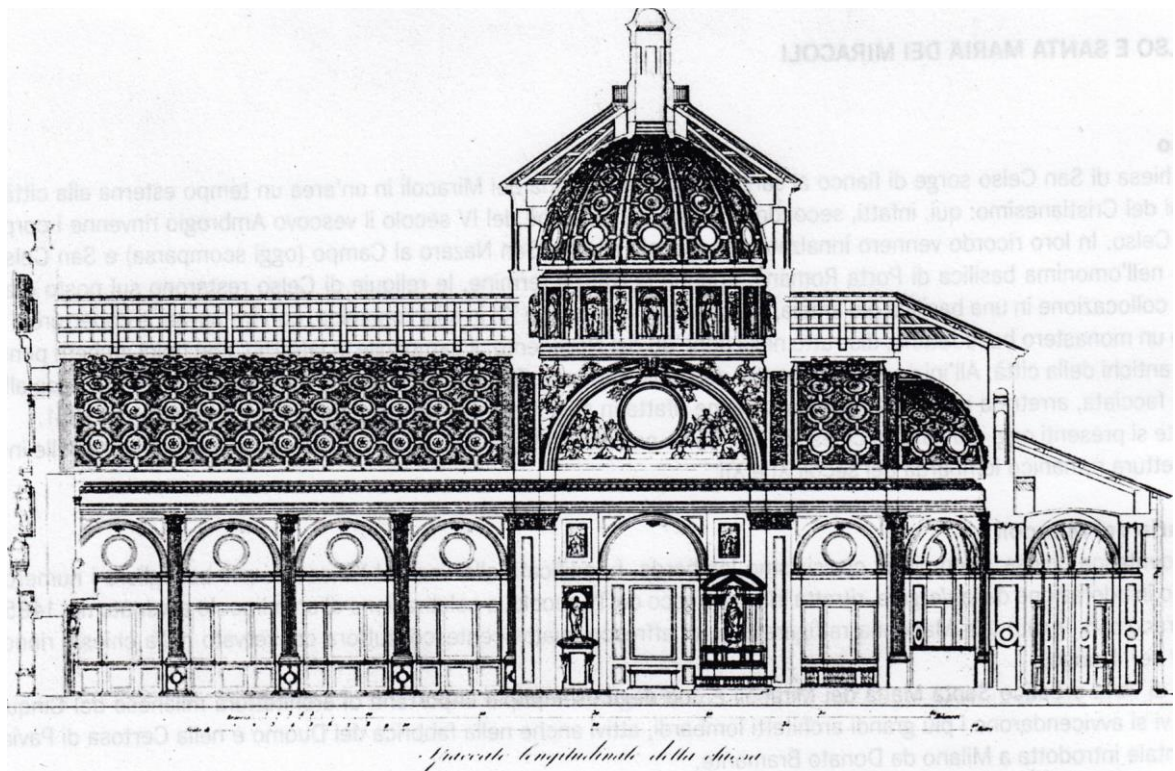
L'opera di ampliamento, così come concepita ed affidata per la realizzazione al Cesariano, fu, alla fine affrontata, con coraggio persino incosciente, stante le non poche difficoltà da



A Galeazzo Alessi succedeva ben presto, nella direzione dei lavori al Santuario Martino Bassi, che, soprattutto nella parte alta della fronte, portava non poche varianti esecutive. Si confrontino le due figure qui contro. Questa seconda è tratta dall'opera di Ferdinando Cassina, come la pubblicò nel 1840.

superarsi. La gran volta a botte, da poco ultimata, fu dovuta sorreggere da apposite incastellature, indipendentemente dai muri longitudinali che ne costituivano l'imposta; e i muri stessi, ch'erano evidentemente continui, e semmai appena traforati da finestre, furono sostituiti da piloni in pietra, tre per ciascun lato, con archi in senso longitudinale. Si ricavano, così, due navatelle laterali, in quattro campate ricoperte da volte a crociera; i nuovi fianchi laterali internamente pure suddivisi in campate, venivano destinati ad accogliere altari; così come altari, finestre, anche porte di servizio, venivano adattati, parzialmente, sulla parete perimetrale verso l'esterno del retrocoro, cui lavora Cristoforo Lombardo, circa il 1530.

I lavori, anche sminuzzati in opere di abbellimenti ed ornamentazioni, vanno a rilento: ci si trova alla metà del secolo con nuovi architetti, sempre i più bei nomi del tempo: Vin-

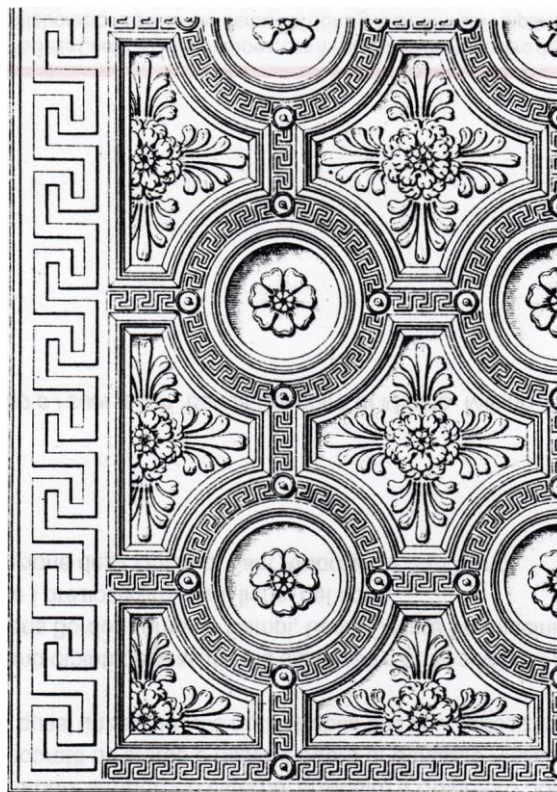


Sempre incisa dal Cassina, la sezione longitudinale del Santuario.

cenzo Seregni, Galeazzo Alessi, Martino Bassi, Onorio Longhi, Gerolamo Rainaldi, Flaminio Ponzio: tutti impegnati in opere di preminente importanza od anche di più semplici finiture. Non vorremmo scendere in particolari sui trattamenti cosiddetti professionali loro corrisposti; pare che, in un certo periodo, fossero complessivamente fissati un centinaio di ducati, accontentandosi, tuttavia, il Longhi di una fruttiera d'argento e di quattro paia di guanti. Quali beati tempi: ma, forse, eran, anche codesti, segni mirabili di Nostra Signora.

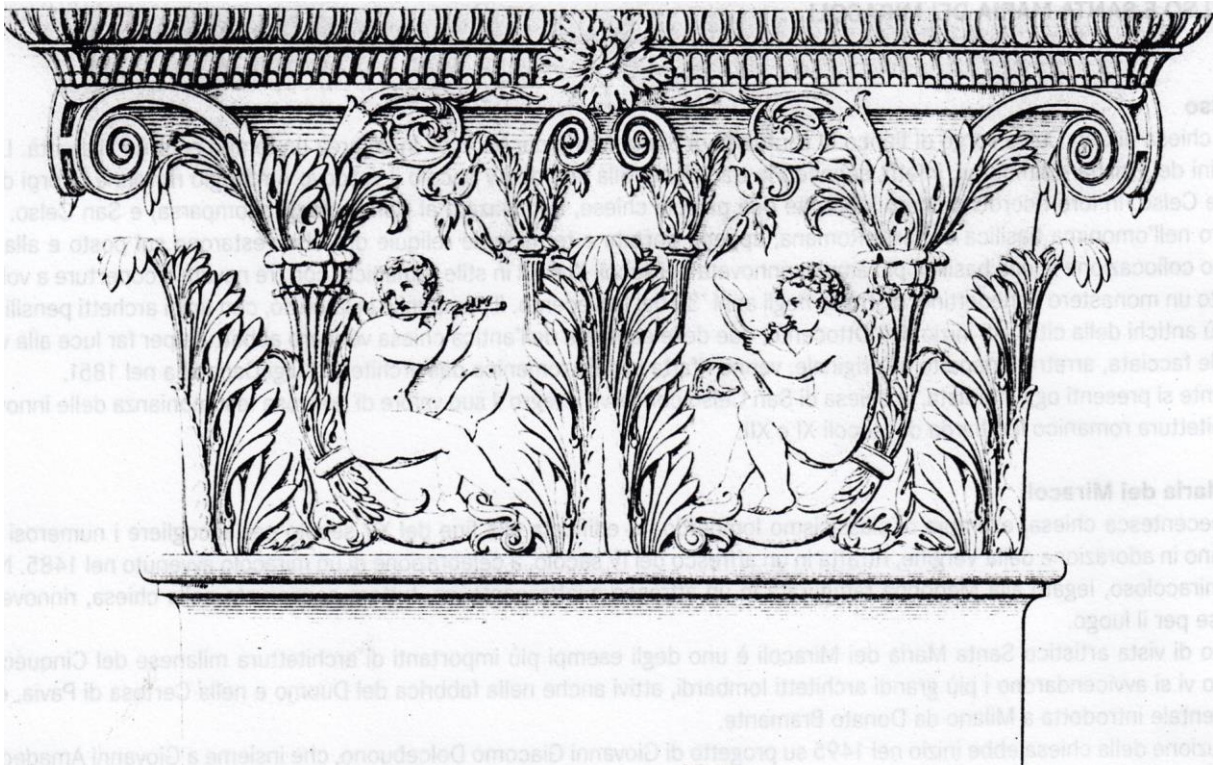
Un problema di un certo tormentato svolgimento, dovette essere il quadriportico fronteggiante il Santuario, per il quale ebbe a dare i primi disegni il Cesariano, ma che, probabilmente, fu condotto a termine dal Seregni nel mentre che l'Alessi poneva mano alla fronte del Santuario stesso. Il quadriportico imponeva problemi di acquisizione di area verso la strada, e molto fu discusso se dovesse presentarsi aperto o chiuso; alla fine, come doveva essere logico, verso strada prese l'aspetto di una muraglia, scompartita da lesene abbinata, ma aperto soltanto nel mezzo ed agli estremi, d'infilata, qui, con le navate minori laterali appena aggiunte ai lati della grande navata originaria. Sulla destra, il quadriportico invece, fu costruito traforato allo scopo di non nascondere la fronte della vicina basilica romanica che, ancora intatta nella sua lunghezza originaria, presentava all'innanzi una sorta di suo sagrato; una proposta di recingere anche quest'ultimo con porticati analoghi a quelli del Santuario non doveva avere seguito.

Un particolare degli stucchi che ornano la grande volta interna del Santuario (dal Cassina).



La fronte, una delle meraviglie del monumentale complesso. L'architetto Galeazzo Alessi, il grande artista disputato dai più facoltosi genovesi, mercanti e nobili del pieno Cinquecento, condotto a Milano da Tomaso Marino perché gli elevasse il sontuoso palazzo che ancora ne conserva il predicato, s'era subito imposto in opere di particolare eleganza. Per la fronte del Santuario di San Celso doveva predisporre i necessari disegni, scendendo a minuti particolari dopo aver diretto opere interne nel coro. Gli riusciva, purtroppo, di iniziare appena il suo capolavoro, scomparso come avvenne nel 1572; succedutogli Martino Bassi, un seregnese di alto ingegno, di larga rinomanza e di notevolissimo impegno, epperò di gran difficile carattere (basti accennare ai suoi clamorosi dissensi e pubblici dispareri a proposito della facciata del Duomo), il progetto alessiano, seguitando nella realizzazione, dovette subire non pochi rimaneggiamenti, specialmente proprio in quei minuziosi elementi particolari e decorativi, cui l'Alessi doveva ritenersi maestro insuperabile. Ponendoci, più avanti, ad ammirare l'opera così compiuta, non mancherà l'occasione per ritornarci a meglio illustrarlo.

Siamo, ormai, nel periodo di maggior fervore cittadino verso Nostra Signora dei Miracoli; il momento della « peste di San Carlo », divozioni e processioni del grande Arcivescovo che, a capo di una fiumana di popolo, vi reca processionalmente un grande Crocifisso ligneo, cui, un giorno più d'ogni altro penitente, aveva fatto infiggere il Santo Chiodo, tolto, per l'occasione, dal suo sacrario al sommo della gran volta del Duomo. E il Crocifisso, rimasto



Un capitello di lesena a sostegno del tamburo della cupola (dal Cassina).

e collocato, da allora, sopra un altare nel Santuario, là rimase per sempre, particolarmente ed universalmente adorato, per un giro di secoli, ogni venerdì del mese di marzo. Un'altra tradizione, già ricordata, qui, per la famosa « Preghiera » di Carlo Porta, che ci ha descritto lo smanioso accalcarsi della folla richiamata dalla pia tradizione mantenuta viva persino nella buona società: (carrozze, equipaggi, livree, mendicanti e diseredati e venditori di immagini a rendere quasi impossibile l'entrare in chiesa) tradizione poco alla volta caduta.

Durava, e dura tuttora, e neppure si potrebbe dire quando e come sorta, l'altra, e più trepida certamente, usanza degli sposi novelli che, ovunque abbiano celebrato il rito nuziale, subito dopo, e prima di prendere parte al tradizionale « saluto agli sposi » con torta e spumante, si recano a ricevere la loro seconda benedizione coniugale ai piedi dell'altare della Madonna di San Celso: il bacio di una reliquia, l'accensione di un cero, l'offerta dei fiori, e poi via per il cammino che hanno invocato sereno.

Don Enrico ha appena depresso la stola, e, ancora, c'è da obbedire alla prassi della fotografia-ricordo, sul limitare della porta, stavolta, d'uscita. In certe stagioni dell'anno, la primavera ed il primo autunno, in certe giornate della settimana, preferibilmente il sabato, in certe ore di quelle giornate, sulla tarda mattinata, è un ininterrotto succedersi di coppie concordi e protese ad impetrare le grazie di Maria. Come non comprendere e giustificare vivissima l'ambizione di

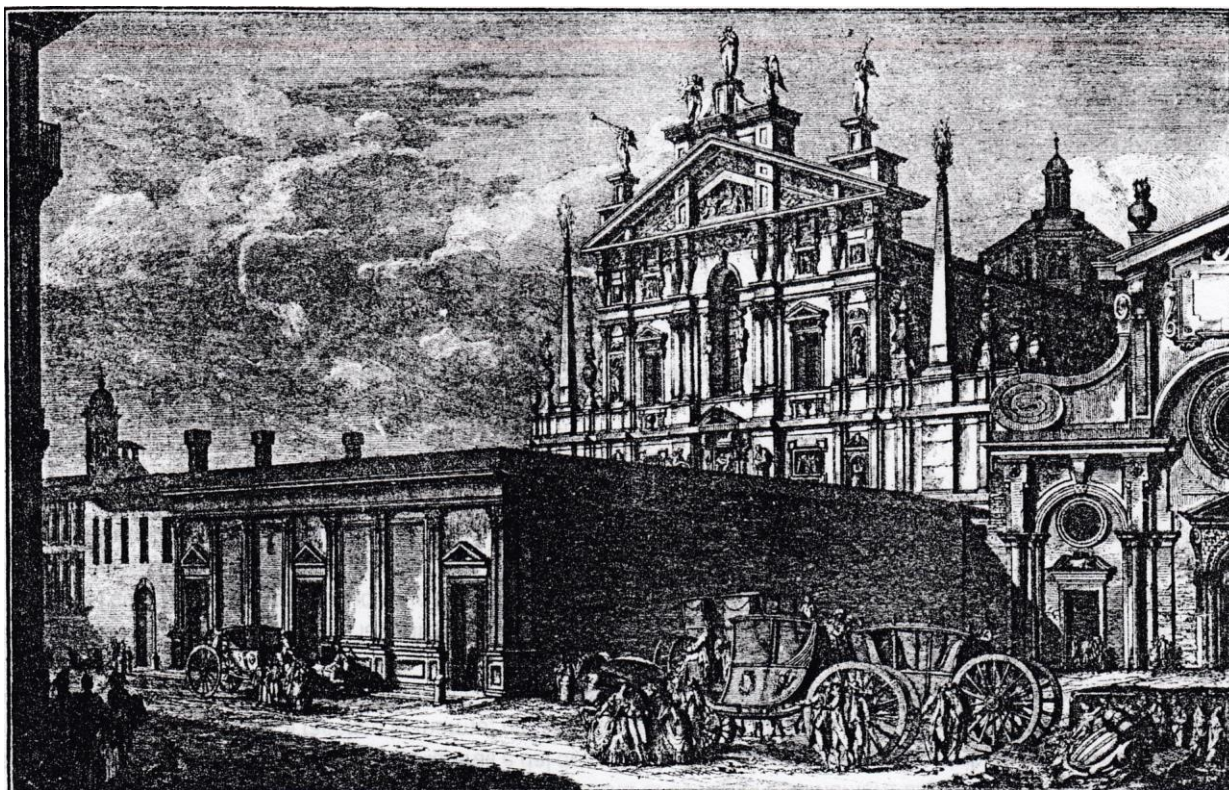


Il gruppo monumentale di San Celso come si presentava nella prima metà del Settecento. Incisione di Marcant'Antonio Dal Re.

far sempre più bello, splendente, ricco, questo sacrario di Nostra Signora? Certo ne scapitava il pur così vicino Sepolcro del Martire giovinetto, quel San Celso che aveva irrorato del suo sangue il campo dei « tre mori » : ma... la Madonna...!

Frattanto, tra i Benedettini, incontrastati signori primogeniti di San Celso originario e i Cappellani, insediatisi nel Santuario dall'altra parte, non correvano troppo buoni rapporti; e, del resto, non v'è chi non ricordi gli ostinati secolari contrasti che s'erano ben presto manifestati, persino con picchi e ripicchi che sapevano di guerra fredda, tra i Monaci ed i Canonici di Sant'Ambrogio.

Al Santuario presso San Celso, soprattutto, erano i Deputati alla Fabbrica e, più ancora, i Cappellani che mal tolleravano di dover dipendere dall'Abate del vicinissimo Monastero: donde appelli, prima al Duca, poi all'Arcivescovo; fin che una certa preminenza e indipendenza ottennero i Deputati allorché vennero eretti in Capitolo autonomo, addirittura con approvazione papale del 1502. Eppure, non poteva dirsi finita, poiché, dentro casa stessa sorgevano

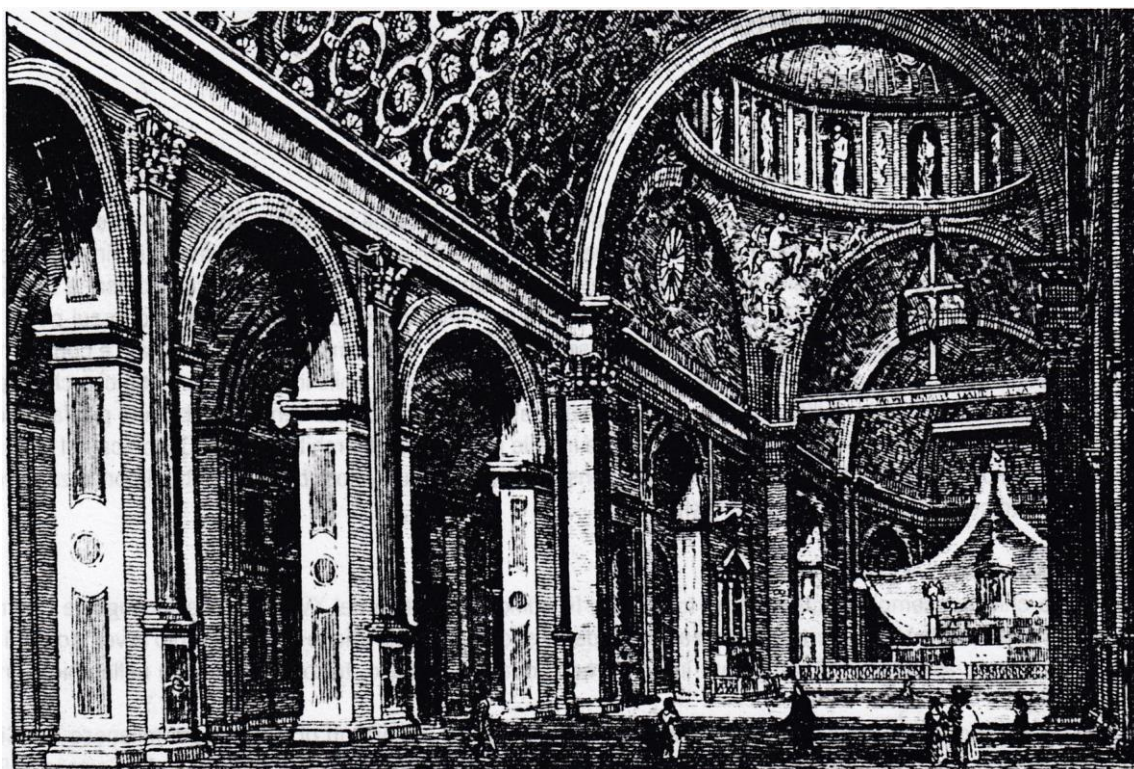


Come Domenico Aspar presentava il Santuario, al principio del secolo scorso: è ben visibile, sulla destra, il più antico San Celso, con la sua fronte barocca, innanzi la demolizione ed il raccorciamento avvenuti tra il 1818 ed il 1851.

certe inevitabili rivendicazioni: proprio fra i Cappellani e i Deputati alla Fabbrica, questi ultimi gelosi custodi della loro erezione in Capitolo e mal tolleranti che i Cappellani avessero a voler entrare nelle loro faccende; ai quali, per altro, divenuti ben più numerosi dei cinque ch'erano stati in origine, nel 1588 fu data una certa regolamentazione anch'essa di tipo capitolare, sotto la rettorìa di un Prefetto.

L'ansia di portare innanzi gli abbellimenti interni del Santuario riprende: si tratta di finiture, di arredamenti, di opere di pittura, soprattutto. La Madonna di San Celso è meta di sempre grandissimi richiami: monarchi e personaggi, spagnoli ed austriaci, visitano la Sacra immagine, partecipano alle cerimonie, prendendo posto, secondo gli usi del tempo, su fastose tribune di fronte all'Altare del miracolo; l'Arcivescovo Cardinale Federico Borromeo promuove solenni funzioni, da tenersi ogni 2 luglio a partire dal 1630, l'anno della peste, con la partecipazione delle autorità cittadine; nel 1691 il Capitolo Vaticano invierà una corona d'oro per l'incoronazione della Madonna.

Dall'altra parte, i Benedettini non dimenticavano il loro San Celso. Nel 1521 avevano eseguito una prima ricognizione delle sacre spoglie; ne seguiva una seconda, molto tempo dopo (1777), allorchando l'Abate Biumi procedeva alla costruzione di un nuovo grandioso e fastoso



S. MARIA PRESSO S. CELSO

L'interno del Santuario, in una incisione di Carolina

altare, che incorporava l'altare più antico. Nel 1651, a cura dell'Abate Commendatario Cardinale Teodoro Trivulzio, la fronte della basilica romanica veniva completamente rivestita di tutt'altra architettura, di motivo e gusti barocchi, pure conservando l'antico portale, camuffature, queste, del tutto cancellate fra il 1818 ed il 1851, allorquando la basilica originaria verrà mutilata. Sono gli anni in cui anche l'Altare maggiore del Santuario prende il suo aspetto definitivo.

Con la soppressione degli Ordini religiosi, 1781, la Comunità benedettina dovette lasciare, dopo quasi dieci secoli di cura, quel ch'era stato il San Celso, basilica ed edifici annessi; il tutto veniva acquistato dal Capitolo della Fabbrica del vicino Santuario. Scorrono cent'anni di liete e tristi vicende, cui accenneremo di sfuggita: ad un certo momento, il Santuario viene eretto a parrocchia: soppressa questa, passerà, poi, alle dipendenze della maggiore già esistente vicina parrocchia di Sant'Eufemia. I Francesi e gli Austriaci sembra facciano a gara dapprima nel mortificare, poi ridar vigore di poteri, privilegi al clero, autonomie, prestigio. Nel '48, i Milanesi, impegnati nella lotta di liberazione dallo straniero, recano all'Altare della Madonna di San Celso una lampada votiva ad olio, da mantenersi sempre ardente; iniziativa che gli Austriaci, rientrati in città, non osano stroncare: tuttora la lampada esiste, benché trasferita nella Sagrestia del Tesoro, e, purtroppo, adattata alla luce elettrica; esigenze, o convenienze, del progresso... Qualche lavoro di conservazione si fa ancora: nel 1896, l'Ufficio Regionale dei Monumenti, il progenitore

della Soprintendenza, provvede al restauro della fronte del Santuario. Ma sarà, tuttavia, il nostro secolo a riportarlo al suo secolare prestigio, merito, innanzitutto, del Cardinale Andrea Ferrari, e, poi, di Monsignor Pietro Rusconi, ventesimo Prefetto della serie iniziata nel Cinquecento.

Nel 1929, Pio XI, che, quand'era ancora Monsignor Achille Ratti, manifestava, si può dire giornalmente la propria devozione per la Madonna di San Celso, visitandola di persona, eleva il Santuario al titolo di Basilica Romana Minore, facendolo segno di particolari attenzioni.

Nel 1935, avveniva l'ultima ricognizione dei corpi dei Martiri: San Celso, era trasferito sotto la mensa dell'Altare maggiore del Santuario; San Basilide e altre reliquie trovavano definitiva sistemazione sopra l'altare nel capocroce di sinistra.

Mutava, intanto, l'aspetto del corso Italia, anzi, si può ben dire, di tutto il quartiere di Porta Lodovica, giusto in quel tratto che sta fra la cerchia medioevale del Naviglio e i Bastioni spagnoli. Era, da tempo, scomparso l'antico ospedale, ricovero degli « esposti », sorto presso San Celso fin dal tempo di Landolfo; dopo una serie di vicissitudini finiva per essere incorporato nell'Ospedale Maggiore. Di fronte al Santuario, i Cisterciensi di Sant'Ambrogio s'erano installati, in una scuola già eretta per gli artisti — l'Accademia di San Luca —, un edificio che, tra il 1758 ed il '65, l'architetto Questa ricostruiva totalmente in forme solenni e dimensioni notevoli, quale ancor oggi sussiste. Per altro, con le soppressioni monastiche il generale Pietro Teullié, ministro della guerra nella Repubblica Cisalpina, vi alloggiava il Collegio Militare, detto, appunto di San Luca; tanto che, dopo una parentesi destinata agli Allievi Ufficiali, il grande complesso veniva adibito a caserma, e tale rimaneva.

Ancora: davanti a Santa Maria, per « comodità » dei cortei nuziali, s'apriva uno slargo non lontano dalla nuova via Cosimo Del Fante, ricostruendosi moderne case d'abitazione che risvoltavano sul corso. La prima e la seconda delle grandi Guerre. Durante la seconda, il San Celso dovette subire la sua parte di incursioni aeree, per fortuna senza irreparabili danni. Alla fine, prendendo le mosse dalla alienazione di una vasta area sulla destra di San Celso (purtroppo con conseguente edificazione intensiva e di scarsissimo rispetto) ecco aprirsi una via Lusardi, che, svoltando dietro il gruppo monumentale, andava a formare una piazza nuovissima, là dove erano sempre state fabbriche industriali: una iniziativa, questa ultima, di largo respiro, che consentì di isolare e porre in vista, con una sistemazione a giardino, le absidi, il tiburio, l'antico campanile; e ne va dato atto benemerente al Comune di Milano. La via Lusardi, a sua volta prolungandosi in via Vigoni, proseguiva completando verso settentrione il rinnovato quartiere.

Dicevamo di Monsignor Rusconi, Prefetto dal 1911; egli dopo un periodo particolarmente lungo ed ammirevole di sua attività pastorale, mancava nel 1942. L'anno successivo, l'Arcivescovo, Cardinale Schuster, affidava le cure del Santuario alla Congregazione degli Oblati di San Carlo, primo Superiore essendo Monsignor Luigi Sala; nel 1947, sempre il Cardinale Schuster, disponeva un ritocco alla sua deliberazione precedente, trasferendo a San Celso gli Oblati Vicari (di cui era superiore, al momento, Padre Cesare Gilardi). una Congregazione fondata sin dal 1875 da Padre Schiatti, con il precipuo compito di provvedere, pro tempore, al reggimento delle Parrocchie vacanti, nella Diocesi. È stato merito di codesti Sacerdoti l'aver ridato dignità al complesso claustrale, loro residenza, sostituendo, cioè, a vecchie indecorose casupole un organico nuovo edificio articolato appunto attorno ad un chiostro, distanziato dal Santuario di quel tanto ch'era richiesto per rispetto al monumento antico, ma pur sufficientemente vicino e, per altro, ad esso collegato, così da rendere pratico e svelto il servizio religioso in luogo, e l'estendersi facile e, talvolta, improvviso, anche agli estremi più lontani della Diocesi : anche queste non lievi fatiche svolte sempre nel nome di Nostra Signora.

Superiore dei ventotto Padri Vicari, attualmente residenti a San Celso, e quindi Prefetto del Santuario, è Padre Sergio Passoni, un sacerdote che merita di essere qui ricordato proprio anche per la « passione » (non è un gioco di parole) con la quale cura e difende i tesori della sua chiesa.

VISITA A SAN CELSO, OGGI

Facile il raggiungere, oggidi, da Piazza del Duomo, San Celso: basta prendere una delle radiali, segnata come il « corso Italia ». Assai più complicato, tempi addietro, non soltanto quelli molto andati, ma, anche, i più vicini a noi, diciamo il principio del secolo. Perché, dapprima, addirittura non esisteva la via Carlo Alberto né la piazza San Giovanni in Conca (oggi, rispettivamente, via Mazzini e piazza Missori: un bell'esempio fra i moltissimi di cui i Milanesi ebbero a dare prova nei divertimenti, si sarebbe detto, toponomastici); poi, perché il primo tratto dell'attuale corso Italia dovette attendere gli anni del Novecento per essere aperto in un dedalo di vecchie casupole e vicoli.

Il corso, che, allora, era giusto intitolato a San Celso, incominciava propriamente appena più in là dell'attuale sede del Touring Club, all'incontro di via Amedei con via Rugabella, nel punto ove sorgeva la colonna cosiddetta di Sant'Eufemia o, anche, di San Senatore; pressappoco, dove, in età antica, passava la cerchia delle mura imperiali. È da qui che possiamo proseguire spediti, sovrapponendo il presente al passato.

La prima sorpresa ce la dà proprio la citata colonna, che dal 1955 non c'è più; meglio, che d'allora è stata trasferita più in là, cioè fuori dall'incombente assillante traffico, i guai di quella circolazione urbana che hanno imposto, estrema ratio, il « senso unico », cioè il solo poter uscire di città, proprio per il nostro «corso ».

Una prima « colonna » risaliva al tempo di San Carlo; questa seconda, alta sopra un ornato basamento marmoreo e recante sulla cima la statua di Sant'Elena, stava al suo posto primitivo dalla prima metà del secolo XVII. Sempre per ragioni di traffico; nel 1955, veniva appunto spostata più in là e collocata in quello slargo ove s'affacciano le due chiese di Sant'Eufemia e di San Paolo; la prima risalente, in embrione, forse al secolo V, in seguito molto rimaneggiata e persino snaturata; la seconda, assai più organica ed apprezzabile, dovuta all'iniziativa della contessa Torelli da Guastalla, che, seguendo le sollecitazioni di Sant'Antonio Maria Zaccaria, in pieno Cinquecento dava vita ad un monastero per le Angeliche di San Paolo Converso, le gemelle, si direbbe, dei Padri Barnabiti; chiesa, questa di San Paolo, ricca di pitture ed ornati, di marmi e ferri battuti, gloria di una legione d'artisti primissimi i fratelli Campi, cremonesi.

Ma proseguiamo il cammino verso la periferia. Siamo, così (e, per forza, trascuriamo di dare occhiate e, tanto meno, arrestarci, per curiosare a destra e sinistra, nelle secondarie vie trasversali), siamo giunti, dicevamo, all'incontro con quella che oggi viene denominata la « cerchia dei Navigli », un tempo il fossato che, con le relative mura, delimitava la città medioevale; siamo al sito ove, appunto, nella difesa urbana, s'apriva una « Pusterla » detta di Sant'Eufemia. Qui, verso la fine del Quattrocento, nel quadro delle opere di continuo rammodernamento, più ancora che di manutenzione, della cerchia, la modesta « Pusterla » doveva lasciare il posto ad una più completa e compiuta « Porta » urbana, dedicata all'allora Duca di Milano, Lodovico Sforza, il Moro; onde nasceva, e si affermava, per i secoli venienti, ed ancora dura, la denominazione di un intero quartiere della città battezzato quale « Porta Lodovica ».

Similmente, era accaduto ad una Pusterla aperta da tempo all'uscita di città in corrispondenza della via Brera: che, in omaggio alla consorte del Moro, rifatta ed abbellita, veniva ribattezzata « Beatrice »; qui, tuttavia, senza estendere il titolo ad alcun quartiere cittadino.

La Porta Lodovica doveva essere ad un solo arco di passaggio, contrariamente alla prassi usata, sin dall'origine, per le altre Porte (sei erano le principali) ed alcune Pusterle (di particolare importanza, come quella presso la Basilica di Sant'Ambrogio), cittadine. Un solo arco, a pieno centro, a conchi in pietra d'Angera, ornati di rosoni rinascimentali, impostato su eleganti capitelli fioriti. Demolita, assai più tardi, questa Porta Lodovica, i frammenti dell'arco finivano, chissà come e perché, nel giardino della Villa Reale di Monza: solo più tardi recuperati e ricomposti nel Museo del Castello.

Usciamo, dunque, dalla medioevale Porta Lodovica, e restiamo certamente interdetti per quanto possa essere mutato il panorama. Senza scendere in particolari (poiché i mutamenti nel volto di Milano si potrebbero definire inattesi e inattendibili da un giorno all'altro),

non sapremmo trascurare un'occhiata, un pensiero, a quel che si poteva incontrare, appena oltre porta, subito a destra. Era, qui, il luogo di un fiorentissimo Monastero femminile, le Dame Vergini della Vettabbia, il cui chiostro, dopo varie e fatali vicissitudini, finiva devastato e distrutto, addirittura per lo squarcio provocato dalla via Cosimo Del Fante (ragioni, diamine, di messa a frutto d'una bell'area urbana pressoché centrale), pochi anni avanti la prima grande Guerra. Era, essenzialmente, il chiostro, un ampio e bellissimo saggio di architettura quattrocentesca, tutta a porticati su eleganti colonnine, con un piano a finestrelle incorniciate di terrecotte, le quali, anche, si sviluppavano in cornici, archeggiature, con il commento, ricchissimo, di pitture a fresco che ne facevano un ambiente di straordinaria elegantissima prestanza: le stesse dimensioni, metri 43 per ciascun lato del quadrato, possono dare un giusto segno dell'importanza di un prezioso monumento così perduto.

Dallo sbocco della via Cosimo Del Fante in corso Italia in giù, incomincia, per altro sul lato opposto, l'ambiente di San Celso. Dapprima, un modesto edificio d'aspetto settecentesco e modulato in forme architettoniche non uniformi: un primo pezzo, a due piani sopra il pianterreno, con qualche maggior disciplina o ricercatezza architettonica; il secondo pezzo, assai modesto, si direbbe più genuino ed ingenuo, un solo piano sopra il pianterreno. È quanto rimane delle antiche abitazioni dei cappellani e dei rettori del Santuario; il superstite campaniletto che appena si erge sopra i tetti, è da ritenersi già appartenuto alla ricordata chiesetta di San Bartolomeo; e un avanzo d'affresco settecentesco, riprodotto la Madonna del Miracolo, appena leggibile nella sua posizione originaria, è un'altra vestigia per fortuna sopravvissuta, a mantenere caratteristico e inconfondibile l'ambiente della vecchia strada. Dietro questa « pelle » antica, le vetuste fabbriche, già in parte persino fatiscenti ed in ogni caso indecorose, sono state di recente ricostruite, secondo un progetto del Reggiori, seguendo un piano del tutto nuovo e funzionale, per dar vita ad un conventino adatto alla comunità degli Oblati Vicari che, non soltanto hanno la cura del Santuario, ma provvedono, secondo la loro costituzione, al governo interinale delle parrocchie vacanti: si tratta di un complesso notevole di ambienti sviluppati attorno ad un chiostro porticato terreno, con sale di riunione (la gran sala del Capitolo, ad esempio), refettori, salette di ricevimento, servizi. Sopra, in due e, parzialmente, anche in un terzo piano, un certo numero di appartamento provvisti di ogni pratico conforto; infine, una foresteria, una infermeria ed un quartierino destinato alla piccola comunità religiosa femminile cui sono affidati i compiti di guardaroba e di cucina. In un capace sotterraneo, sono state sistemate le autorimesse nonché il molto materiale di ammobigliamento e di arredamento che ciascun « vicario » si porta e riporta con sé. nel recarsi a reggere temporaneamente le parrocchie vacanti, chiamatovi in qualsiasi momento, in qualsiasi punto della vasta Diocesi milanese.

Seguitando lungo il corso, ecco la fronte del quadriportico che fronteggia il Santuario, con le sue tre porte d'accesso. Ma, per intanto, entrare non vorremmo, poiché la visita ha da incominciare secondo la successione che si potrebbe definire cronologica, partendo cioè dalla basilica romanica, per lo meno da quanto della stessa è sopravvissuto, il vero e proprio San Celso.

Una robusta cancellata chiude, sulla strada, quel che oggi è un piccolo giardino, e che, in gran parte, fino alla metà del secolo scorso era occupato dalle navate anteriori del tempio (precisamente circa due terzi del totale) demolite, un po' perchè pericolanti, un po' per dare maggior respiro al fianco destro del Santuario. Sul muro di destra che appunto delimita il giardino, sono rimaste, superstiti e quasi intatte, le impronte di quattro campate della navata minore destra dell'antica chiesa, corrispondenti alle due maggiori campate della navata di mezzo: ecco i semi pilastri mistilinei, alternativamente minori e maggiori, ancora sormontati dai capitelli romanici, collegati dagli archi che dovevano reggere la loro porzione di volte a botte: e molti altri frammenti di sculture romaniche (attribuibili ai secoli XI e XII) si scorgono qui inseriti nelle murature, in funzione di collocazione archeologica, evidentemente recuperati dalla demolizione delle navate anteriori. Tre grandi sarcofagi in serizzo, l'uno dei quali tuttora con il suo coperchio a capanna, e non pochi frammenti di lapidine iscritte, di età paleocristiana,

documentano l'antica destinazione cimiteriale del luogo.

Sul fondo del giardino, si eleva la fronte della basilica romanica così come stilisticamente ricomposta a seguito del suo arretramento. Di originale, il portale, veramente prezioso anche perché quasi del tutto l'antico: architravato, esso è avvolto in una incorniciatura di elementi mistilinei (semi colonnine e lesene alternantesi), che salgono, a formare una lunetta. Abbondano le decorazioni sempre in pietra intagliata, scolpita, incisa, secondo gli esempi, anche più solenni, delle architetture basilicali milanesi, Sant'Ambrogio in testa; nè mancano le rappresentazioni di animali fantastici che si arrampicano lungo l'archivolto o riempiono, in alto, i due triangoli curvilinei, intendendo rappresentare, forse, almeno due degli Evangelisti. Singolare, l'architrave rettilineo, sostenuto da due piccole e rozze cariatidi: lungo lo stesso, in una serie di archeggiature, si svolgono i fatti della vita di Nazaro e Celso: sono rappresentazioni piuttosto ingenue, e, tuttavia, piene di valore emotivo. Siamo, con tutta probabilità, al secolo XII: scene di condanna e di tentato annegamento, sulla destra; scene del martirio finale, sulla sinistra; perseguiti, arrestati, sottoposti a giudizio, i due Martiri pregano, si spogliano di quanto loro appartiene, affrontano la sentenza nel campo dei gelsi che vedrà la loro sepoltura. Molto belle le due ante lignee del portale tutte a formelle dagli intagli floreali variatissimi, coronate da una successione di piccoli archi entro i quali, tre per ciascuna anta, stanno a sinistra, Ambrogio fra Gervasio e Protasio, a destra la Madonna fra Nazaro e Celso. Sotto, incisa, la scritta dedicatoria : Carolus - Abbas - Fecit - Fieri - MCCCCLIV. Nella lunetta soprastante, una pittura a fresco, qui trasferita evidentemente dalla facciata originaria, ed attribuita al Cerano, che dovette eseguirla allorché la facciata stessa fu camuffata in forme barocche, ripete la figurazione della Madonna e del Bambin Gesù fra i due Martiri.

Ed entriamo in basilica. Quel tanto che rimane, non ha perduto del tutto la sua solennità, e non rinuncia a darci un'idea di quel che dev'essere stata la sua importanza: la navata di mezzo assai più alta ed ampia delle navate laterali, severa, unica concessione decorativa affidata ai capitelli che, su pilastri in pietre di diversa natura, serizzi e ceppi, reggono gli archi e le volte: tutto il resto, muratura di mattoni. I capitelli proseguono puntualmente le forme delle strutture portanti, e svolgono la solita fantasia romanica, ormai matura, dalle rappresentazioni floreali, palmette, viticci, canestri di verzura e fregi di caulicoli, a mostri, mostriciattoli, animali, anche personaggi umani. Concordiamo con l'Arslan nell'assegnare al secolo XII tutte queste sculture.

Nell'abside, ecco il già ricordato altare a cassa, che racchiudette, per qualche secolo, il sarcofago paleocristiano di San Celso; l'abside mostra la sua struttura laterizia illeggiadrita, all'imposta, da una teoria di archetti pensili. Sul fondo della navata minore di destra, dove s'appoggia il campanile addossatogli esternamente in un secondo tempo, è ben visibile, perché costruito in pietre, lo spigolo del campanile stesso; subito a fianco della porticina che conduce alla scala della torre, in una nicchia, è sopravvissuto un affresco, purtroppo guasto dai segni di una spietata sovrapposta intonacatura, rappresentante una Madonna con il Bambino, in trono, di una sua composta maestà ravvivata da colori robusti, assegnabile al secolo XII, se non più tardi.

Ed è tutto quanto, di maggiormente notevole, va ricordato e veduto.

La visita al Santuario: val la pena di iniziarla proprio riprendendo il cammino dall'aperto, cioè dal corso Italia. Varchiamo l'elegante ma severo muro che chiude il quadriportico e si resta incantati: in un altro mondo, davvero; persino, si direbbe, fuori dal mondo, tanto vivo è il fascino che avvolge: gli archi dei tre lati del porticato (quello di destra, doppiamente aperto per consentire la vista, meglio, la trasparenza, sulla basilica romanica con il suo giardinetto); poi, la grandiosità e ricchezza della fronte cinquecentesca del tempio eretto a gloria dei miracoli di Nostra Signora. È qui dove i maggiori architetti ed artisti, già ricordati, hanno profuso veramente i tesori delle loro fantasie, impiegando i materiali più vari e preziosi: graniti e granitelli, serizzi, marmi candidi e variegati, bronzi; in masselli portanti, in lastre lisce, in pannelli lavorati, in intarsi, in sculture a tutto tondo, in bassorilievi. Doveva

essere una straordinaria fantasia di colori, la facciata di questa chiesa: purtroppo smorzata, se non appiattita, soltanto, forse aumentata nel valore dei suoi rilievi per la patina, o lo sporco per essere brutali, che il tempo, il clima e le attività industriali dei Milanesi hanno indiscriminatamente profuso, qualche volta, per drammatica fatalità, anche con effetti plastici incredibilmente insperati, certo non previsti e neppure prevedibili.

Il maggior merito, sempre prospettato, ma di recente anche documentato da Giovanni Rocco, va a Galeazzo Alessi, di cui nella Raccolta Ferrari, presso l'Ambrosiana, sono conservati i disegni originali, non soltanto dell'assieme, ma, anche, dei particolari. • Nè si potrebbe escludere che l'Alessi abbia potuto tener conto di idee suggerite da altri artisti; basterebbero i raffronti con taluni progetti di quel tempo conservati nella Raccolta Bianconi presso l'Archivio Storico Civico al Castello Sforzesco.

Un miracolo davvero, potrebbe definirsi questa facciata di chiesa che tanto poco riesce a presentarsi come « fabbrica » murata: si pensa, piuttosto, ad un immenso stipo da studiolo o da salotto, preziosissimo di materiali e di fantasiose tecniche esecutive; oppure, uno di quei pur bellissimi reliquiari architettonici che vedremo in Sagrestia; anch'esso non meno ingigantito. In ogni caso, stipo o reliquiario, avrebbero potuto considerarsi i « modelli » per la successiva realizzazione « al vero ».

Il porticato eretto sul davanti del Santuario, e già prima dell'Alessi condotto a termine dal Seregni, su tre lati di archi e volte (con pilastri mistilinei in granitello della Valdossola, i capitelli bronzei, le modanature finissime ed elegantissime, limitati all'essenziale e nulla più si sarebbe detto), doveva costituire per l'Alessi punto di partenza, ordine architettonico, ricorrenza di quote, insomma il via obbligato per l'intera sua composizione, da svilupparsi, evidentemente in altezza, così come l'ampiezza della navata centrale comandava: mentre che l'infilata delle navate laterali non poteva non obbligarlo al rispetto delle misure e proporzioni orizzontali. Saremmo per dire che la facciata del Santuario poteva e doveva essere innanzitutto costretta alla larghezza ed all'altezza della grande navata maggiore; il resto, cioè le ali corrispondenti alle navate laterali rimanendo in sottordine a fare da semplice complemento, magari soltanto per giustificare la presenza del porticato.

Nel confronto tra il disegno originario dell'Alessi e l'opera così come apparve alla fine, si avvertono non poche differenze, di particolari e di gusto, soprattutto man mano che si guarda in alto, verso il gran timpano terminale: sono state, codeste, le licenze assunte da Martino Bassi, che subentrava, come si è già detto, all'architetto perugino a circa metà dei lavori.

Per una rapida descrizione, converrà osservare che la composizione architettonica della facciata stessa può essere considerata in due essenziali ordini o piani sovrapposti, ciascuno, a sua volta, costituito da un ordine principale e da una sorta di « ordine-mezzanino », secondario. (I principali, traforati da portali d'ingresso, a pianterreno, e da finestre al piano superiore; i mezzanini, invece, veri e propri sottordini, caratterizzati da semplici incorniciature quadrate racchiudenti bassorilievi scultorei, e nicchie con statue a tutto tondo). Comunque, per una intesa più corrente, definiremo in quattro ordini, superando la discriminazione dei sottordini, il partito architettonico generale dell'opera; lasciando al timpano, quanto mai spettacolare, il compito di concludere, a guisa di fastigio, l'intera composizione.

Primo ordine, il terreno. Tre portali immettono alla grande navata; altri due, di proporzione ed importanza alquanto ridotte, s'aprono, d'infilata in fondo ai porticati laterali, quali ingressi alle navate laterali. Grande spicco ha il portale di mezzo: dove il sapiente connubio dei materiali variegati, dal grigio dei granitelli e delle beole al rosso della « macchia vecchia », al bronzo dei capitelli, raggiungono effetti di inusitate eleganze, ancor che, oggi, assai smorzate dalla patina del tempo. Il timpano, spezzato e quindi limitato ai due tronchi estremi corrispondenti alle sottostanti colonne binate, sorregge due figure di Sibille, dovute ad Annibale Fontana, cui si debbono anche i sottostanti capitelli bronzei, il Fontana impareggiabile cesellatore, commentatore, si direbbe, di tutta l'intera architettura alessiana. Sulla sinistra e sulla destra del grande portale, le due porte minori hanno la corona di stupendi festoni in bronzo.

sempre del Fontana; seguono, ancora allargandosi ai lati, due nicchie racchiudenti le statue di Adamo ed Eva, in marmo candido, capolavori di Stoldo Lorenzi, uno scultore toscano non secondo al Fontana per quantità d'opere e qualità di risultati, nell'abbellire il nostro Santuario. (La figura di Adamo, sostituita non molti anni or sono da una copia, ricoverata in luogo riparato). L'intera orditura architettonica di quest'ordine terreno, va osservato, lesene, contro-lesene, scomparti, insomma, impone il più rigoroso ritmo cui, per tutta la sua altezza, l'intera fronte sarà soggetta.

Secondo ordine, l'uno dei mezzanini, come si è detto. Al centro, sopra il gran portale, una targa, con la scritta celebrante la Nascita, fa da base ad un grande altorilievo riccamente incorniciato in un motivo rigorosamente architettonico, altorilievo raffigurante il Presepio, sempre del Fontana; ai lati, in forte aggetto e a tutto tondo, l'Angelo nunziante e l'Annunziata fanno un po' veramente da precursori del grande evento esaltato al mezzo di tutta la composizione; ai lati ancora, racchiuse in corniciature quadrate, gli altorilievi dell'Adorazione dei Magi e della Presentazione al Tempio, l'uno del Fontana, l'altro del Lorenzi; infine, ancora più ai lati, in profonde nicchie, le statue dei Profeti Isaia e Zaccaria, ancora Fontana e Lorenzi.

Terzo ordine, che ci porta al livello dell'imposta della gran volta interna: da qui sorgeva la necessità di aprire tre finestre ad illuminare la navata, una delle quali, la centrale, di notevoli dimensioni, alta ed arcuata, con le spalle adorne di slanciate cariatidi. Agli estremi, e sempre in successione verticale con i soggetti analoghi sottostanti, due nicchie con le statue dei Profeti Geremia ed Ezechiele, sempre del Fontana e del Lorenzi.

Qui cessano le ali laterali della gran facciata, quelle che interessano soltanto le navate minori e contro cui si appoggiano i porticati. Prosegue pertanto, nella larghezza della navata di mezzo interna, il corpo centrale della facciata stessa, con un altro piano-mezzanino, per noi il quarto ordine. Una sfilata di cariatidi, anche accoppiate, è destinata ad innestarsi in un gran fregio scultoreo, cui si appoggia la cornice orizzontale del gran timpano. Fra le cariatidi, e sempre incorniciati da elementi architettonici, quattro altorilievi: a sinistra, Visita di Maria ad Elisabetta, poi la Fuga in Egitto, del Lorenzi; a destra, Nozze di Cana ed una Natività, del Fontana.

Il timpano è l'elemento che il Bassi maggiormente ebbe a variare, in sede esecutiva, rispetto al progetto dell'Alessi: arricchendolo, soprattutto, di ornati scultorei, così da riempire, si direbbe, ogni minimo spazio disponibile; inserendo, anche, nel mezzo, un altorilievo raffigurante la Resurrezione, precisamente il Sepolcro come ebbero a vederlo vuoto i Seguaci del Redentore: opera dovuta al Vimercati, ultimo pezzo di scultura dell'intera facciata, posto in opera nel 1591.

Più in alto, il fastigio del tempio è coronato dalla celeberrima statua dell'Assunta, di Annibale Fontana: va precisato che l'originale venne sostituito con una copia dal Prevosti fin dal secolo XVII, originale che ritroveremo all'interno del tempio. Quattro angeli, due oranti, due protesi nel cielo con lunghe trombe, completano la gloria di Nostra Signora dei Miracoli; anch'essi, cioè gli angeli, modellati dal Fontana, ma portati a compimento dal Vimercati.

Ed entriamo, allora, nel preziosissimo sacrario di Nostra Signora. Stupisce, ed avvince veramente, la mirabile armonia, proporzione, ricchezza, eleganza, di quest'aula; non amplissima, non profondissima, eppure che sembra spalancarsi ben oltre le misure reali. Merito di questa grandiosa volta a cassettoni e rosoni e losanghe intrecciati; merito, anche maggiore, di questo stupefacente tappeto di marmi intarsiati (una successione di ricami su fondo di Candoglia da cui spiccano i disegni nitidissimi in rosso veronese ed in nero grand'antico); mirifica creazione di Martino Bassi estesa per l'intera superficie del tempio, in sempre più complicate invenzioni man mano ci avviciniamo all'Altare. Spettacoloso, addirittura, il ghirigorare degli intarsi nel grande campo del Capocroce, cioè sotto la cupola.

Quattro arcate per lato determinano altrettante campate, antistanti le cappelle create

negli sfondati lungo le fiancate del Santuario, campate coperte a volte straordinariamente ricche di stucchi variopinti e dorati. Si tratta, come si è avuta occasione di ricordare ripetutamente, di aggiunte costruttive intervenute a metà dell'opera già compiuta, e però con tanta sapienza e misura da non accusare l'espedito, tanto le cappelle stesse si legano con il tema principale, tanto sanno svolgere una propria funzione, si direbbe parallela e complementare con il tutt'uno dell'intero sacro edificio. Guai, si direbbe, o, per lo meno, peccato, se non le avessero aggiunte, alla grande navata, queste navate minori, di sfogo e di completamento.

Lasciando sulla sinistra, sotto l'ultimo degli archi laterali, un pulpito donato nel 1934 da Alfredo Castelli in omaggio al Prefetto del Santuario, Monsignor Pietro Rusconi (opera dell'architetto Reggiori) ci si accosta al sacrario vero e proprio del mirifico tempio. Eccoci al capocroce, sotto la Cupola.

Capocroce, doveva essere fin dall'inizio, all'incontro dell'unica grande navata longitudinale con una navatella trasversale; quest'ultima, poi, incorporata nell'ampliamento del sacro edificio. Quadrato, naturalmente, il capocroce cui insiste la cupola con il suo tiburio dodecagonale; e, mentre due grandi arconi, nel sostenere appunto la cupola, aprono lo spazio verso il presbiterio in senso trasversale, ai lati gli archi appaiono più stretti e bassi, in comunione con le misure delle navate laterali, lasciando, comunque, dall'una e l'altra parte due larghi piloni in pietra. È proprio l'uno di tali piloni, precisamente quello di destra del lato sinistro, che contiene l'originario tesoro del Santuario: una porzione, cioè dell'antichissimo muro sul quale il devoto pittore del tempo santambrosiano ebbe a raffigurare la Vergine con il Bambin Gesù, muro già incorporato nella prima chiesetta del secolo XV, muro sempre più scrupolosamente conservato e protetto, allorché il Duca sforzesco ebbe a dare l'avvio alla nuova fabbrica, « murata » per il Miracolo del 1485: dunque, un frammento di muro del quarto secolo, che sarebbe sommamente importante poter meglio esaminare, assieme alla qualità ed alla materialità della pittura che l'adorna. Ma come si avrebbe il coraggio di metterci su le mani?

Qui, a ridosso del pilone cinquecentesco, e proprio per proteggere, intangibile, e intoccabile, il sacro cimelio, veniva costruito l'Altare della Madonna. L'opera, di notevole sobrietà eppur di grande eleganza è dovuta a Martino Bassi, l'ultimo dei maggiori architetti che contribuirono, giusto negli anni di San Carlo, a portare a termine il Santuario. Predomina, in una grande nicchia avvolta in una sorta di grande tabernacolo a colonne multiple, scannellate, con doppio timpano, triangolare ed arcuato, l'un dentro l'altro, la stupenda statua della Vergine in atto di assurgere al cielo, di Annibale Fontana. Al sommo, due angioletti aggiunti dal Procaccini, le porgono la corona. Ai piedi, nella base che la sostiene, è incastonata una Pietà, in oro massiccio, dovuta a Gian Battista Busca. Spicca, la Vergine, di candido marmo, nell'intera composizione realizzata, per contrasto, quasi del tutto in marmi neri; le colonne sono in argento. In marmo nero con fasce di marmi variegati è il sottostante altare il cui paliotto è costituito da due antelli apribili, in argento sbalzato, a forte rilievo: sono due scene della vita di Maria: la Nascita a sinistra e la Morte a destra, dovute al Fontana (solo il pannello di destra doveva essere ultimato da Francesco Brambilla). L'intero complesso era condotto fra il 1584 ed il 1588, l'anno successivo alla morte del Fontana.

Dicevamo del paliotto a sportelli apribili: appunto per poter scorgere, piuttosto in fondo, protetto da una grata, il famoso e venerato pezzo di muro antichissimo, con l'affresco del Miracolo. Appena si riconosce, sulla destra, l'immagine della Madonna che dall'altro lato, regge col braccio il Bambino ch'Ella guarda chinando un poco il capo: il tutto alquanto appannato dal tempo e poco leggibile, se non fossero certi segni a graffito o pennello che, probabilmente in tempi diversi e successivi (l'ultima volta, sembra, nella seconda metà del secolo scorso) hanno tentato di far rivivere almeno i contorni delle due figure, se non le forme dei due volti. Sulla mensa dell'altare, del resto, è esposta una riproduzione, più che una copia, eseguita nel '600 (qualcuno la vorrebbe anche più tarda), con l'intento di conservare con maggiore evidenza la sacra immagine. Ai lati dell'altare pendono numerose e molto belle lam-

pade votive di ogni tempo, per lo più dei secoli XVII e XVIII.

Volgiamo lo sguardo sempre nel Capocroce, dall'altro lato, al pilone fronteggiante l'altare della Madonna. Una lapide nera celebra lo scultore Annibale Fontana, qui deposto nel 1587. Sovrasta questo suo ricordo marmoreo, una nicchia con la statua di San Giovanni Evangelista, dallo stesso artista scolpita. Sotto l'arcone sulla destra, è tradizione che fosse sepolto il Cerano, altro artefice delle meraviglie del Santuario. Sui pilastri simmetrici a quello che reca il sepolcro del Fontana, e sempre incorniciate nelle nicchie, altre statue, dovute al Lorenzi, raffiguranti Profeti e San Giovanni Battista; sempre del Lorenzi, i quattro bassorilievi, più in alto, con le storie di Maria, la Nascita, la Presentazione al Tempio, la Visita ad Elisabetta, lo Sposalizio. Infine, alta e sfolgorante di colori, la cupola, non grandissima ma di elegantissime proporzioni. I quattro arconi del Capocroce (i laterali risultano in funzione di pareti del capo-croce stesso, i longitudinali sono d'infilata verso il Presbiterio) reggono i quattro pennacchi sui quali è impostato il tamburo della cupola, di dodici lati, appunto. Dal tamburo partono i dodici spicchi che si raccolgono nel lanternino di colmo: è da qui e dagli occhi sottostanti che scende quella gran luce che i Deputati della Fabbrica richiesero all'architetto durante il corso dei lavori.

Gli affreschi che Andrea Appiani, nel pieno della sua maturità artistica ebbe a condurre nella cupola del Santuario, tra il 1792 ed il 1795 (quest'ultima data appare, con la firma del pittore in un angolo della parete di destra), avvicinano la conclusione, gloriosa e degnissima, del secolare travaglio artistico che, dagli inizi ancora avvolti di mistero e di leggenda, contribuirono a fare di San Celso e del suo Santuario uno dei monumenti più splendidi di Milano, proprio come questo libro si è sforzato di dimostrare.

L'Appiani doveva dar libero sfogo alla sua eccezionale facilità e bravura di affrescatore, in due cicli compositivi: sulle pareti laterali, raffigurando i Dottori della Chiesa, San Gregorio e Sant'Ambrogio a sinistra, Sant'Agostino e San Gerolamo a destra (è qui che si può leggere la già ricordata « firma »); nei quattro pennacchi, invece, celebrando gli Evangelisti, Giovanni e Matteo in piena vista per chi giunga dall'ingresso del tempio, Luca e Marco, di fronte ai primi, cioè per chi si rigiri verso l'uscita.

Nel tamburo, infine, distribuite in dodici nicchie alternate a pannelli ornatissimi con composizioni di sacre suppellettili, fanno imponente corona le statue degli Apostoli modellate da Agostino De Fondutis, un artista che, tra la fine del Quattrocento e i primissimi del Cinquecento s'era specializzato in terrecotte ad ornamento delle più splendide architetture del Ducato.

Ma è tempo di varcare la balaustra che racchiude il Presbiterio ed il Coro: dove, anche maggiore appare quella ricchezza che i Deputati della Fabbrica non si stancavano mai di promuovere per rendere sempre più splendido il Santuario.

Chiude la balaustra uno splendido cancello bronzeo, del Fontana, a due partite, ove, in medaglioni ovali traforati, l'artista figurò l'Annunciazione; tutto attorno, un trionfo di fiori d'acanto sempre su fondo traforato.

Ed eccoci, con pochi passi sul pavimento marmoreo dagli intarsi stupendi, davanti alla meraviglia dell'Altare Maggiore, sollevato di tre ampi gradini dal piano del Presbiterio: una gran mensa che custodisce il corpo di San Celso; un vasto postergale; due gradini per i candelabri, con un piccolo tabernacolo. Da qui, nei disegni soprattutto dei particolari, nel gusto degli accostamenti dei materiali, marmi, pietre dure, bronzi anche parzialmente dorati, si può immaginare l'influsso di Galeazzo Alessi, che ebbe a dare i primi disegni, solo assai più tardi realizzati da Carlo Garavaglia. Neppure quest'ultimo riusciva a portare a termine la grandiosa opera, poiché il soprastante tempietto circolare, la statua del Redentore, e gli angeli oranti ai lati, sono complementi dovuti ad artisti dei primi dell'Ottocento, precisamente Luigi Canonica, Camillo Pacetti, Benedetto Cacciatori.

Sulla destra dell'altare, è la cattedra in legno intagliato ad architetture e figure dovuta a Giacomo Taurino, un artigiano che incontreremo ancora; vi lavorò verso il 1613, sembra su

disegno di Giuseppe Meda. La cattedra subiva un accurato restauro nel 1850; più tardi, 1881, ad essa simmetrica e sulla sinistra cieli Altare Maggiore, imitandone forme e particolari, veniva eseguita la tradizionale « credenza ». Le sta accanto, magnifico e di grandi proporzioni, un candelabro bronzeo, per il cero pasquale, di Annibale Fontana, a più piani con figurazioni simboliche; di derivazione fontaniana, e però di tempo più tardo, i sei candelabri, pure in bronzo, collocati sull'Altare Maggiore.

Gli gira attorno, ampio, ornatissimo, e d'una misura tuttavia costretta in uno spazio obbligato semiesagonale, il Coro ligneo, quei mirabili stalli su un'unica fila, la cui orditura soprattutto architettonica, pure doviziosa di ornati, rivela appieno la firma di Galeazzo Alessi. Non si può non mettere in primaria evidenza, qui, proprio tutta l'impostazione architettonica, si direbbe persino con riferimenti alla fronte esterna del Santuario, tanto i singoli elementi o, addirittura, « ordini » obbediscono ad una inquadratura architettonica innanzi che decorativa;

pannelli, cornici, cariatidi, trabeazione generale (quasi si trattasse di un edificio), incorniciatura di ciascun stallo (quasi altrettante finestre di questo stesso edificio) prevalgono sopra la conseguente opera integrativa di ornamenti intagliati e di figurazioni ad intarsio: queste ultime, di varietà, immaginazione e perfezione esecutiva, si direbbe irraggiungibile. Esecutore, un celebre ebanista del tempo, Paolo Gaza, che vi ebbe a lavorare tra il 1570 e il 1578.

Da ultimo, in questo settore, la recinzione esterna del Coro, verso il deambulatorio: in pietre e marmi variegati, sempre nell'inconfondibile segno dell'Alessi.

Una scorsa meritano, ora, le navate laterali, incominciando dalla sinistra, girando per il retrocoro, discendendo a destra. Loro caratteristiche sono le volte a crociera straordinariamente decorate di stucchi ed affreschi, anche dovuti a maestri di primo piano come il Cerano.

Iniziando la visita dalla porticina che giunge dal porticato esterno, va, innanzi tutto, ricordata la statua marmorea originale del Fontana, già sul vertice della fronte del Santuario ove veniva sostituita da una copia, come si è già detto; seguono, per ciascuna campata, lungo il fianco della chiesa, altrettanti sfondati, quasi cappelline, senza altari (salvo un'eccezione sull'altro lato), ma con pale, quadri, incorniciature ricchissime, anche affreschi. Si inizia con un Bergognone, Madonna e Santi; segue, nell'altra, un affresco qui riportato probabilmente dalla già ricordata chiesetta di San Nazaro in Campo, distrutta per far posto al Santuario: si tratta di una lunetta, attribuita a Michelino da Besozzo, secolo XV, o suoi imitatori, la cosiddetta Madonna delle Lacrime, fra i Santi Nazaro e Celso, protagonista del miracolo avvenuto nel 1620; sopra, è una Gloria d'angeli, del Nuvolone; all'intorno, affreschi del Cerano. Poi, continuando, sempre del Cerano, un Martirio di Santa Caterina; poi, una Pietà di Giulio Cesare Procaccini. Segue, il passaggio alle Sagrestie, che converrà vedere più avanti. Poi, nel fondo del capocroce di sinistra, un vero e proprio altare composto con il sarcofago del secolo IV, già in San Celso e sepolcreto del Martire; un'Assunta di Camillo Procaccini, ed affreschi dello stesso; una Natività del Panfilo; ancora del Procaccini un San Francesco.

Nel retrocoro, suddiviso in nove campi, sono conservate non poche opere di pittura, soprattutto pale, di eccellenti artisti: purtroppo, la loro collocazione, tra finestre che accecano la vista, risulta quanto mai infelice. Basti, qui, fare un elenco almeno delle tavole: una Caduta di San Paolo, del Moretto; un San Girolamo, di Callisto Piazza; una Vergine benedicente il Cristo, dell'Urbini; un Battesimo di Gesù, di Gaudenzio Ferrari; un'Assunta ed un San Renato, ancora dell'Urbini; una Resurrezione di Antonio Campi.

Si arriva, così, al capocroce di destra, ove, sopra un'altare, sta una Sacra Famiglia, di Paris Bordone.

Scendendo lungo la navata minore di destra, dopo una portina che conduce al più antico San Celso, una tavola di Camillo Procaccini presenta il Martirio dei Santi Nazaro e Celso; segue un altare (eccezione già menzionata) cui sovrasta lo storico Crocifisso di San Carlo, entro una teca di vetri, letteralmente attorniato da ex voto; una Vergine con Sant'Anna e San Gioacchino, forse dell'Albani, una Santa Caterina da Siena, di Melchiorre Gherardini.

Il giro può dirsi compiuto. È, però, di un certo interesse, l'uscire, da una porticina in

fondo alla navata minore di sinistra, uscire all'aperto per osservare l'esterno della grande abside del Santuario, il tiburio in architetture di cotti, dovuto al Dolcebono, l'abside dai poderosi contrafforti dell'antico San Celso, il suo robusto campanile: panorama valorizzato dalla sistemazione a verde attuata dal Comune di Milano, in anni recenti, allorché fu potuto riordinare tutto il quartiere retrostante il Santuario, là dove erano fabbriche industriali, oggi, invece, destinato a più fortunate case d'abitazione: con la visione monumentale, insolita davvero nel contesto della affannata urbanistica milanese.

Rientrando, raggiungiamo le due Sagrestie, sorte a necessario complemento del Santuario. Una prima Sagrestia, detta del « lavabo » presenta, come padron di casa, appunto un grandioso lavabo in marmo di Carrara, con applicazioni bronzee: se non del Fontana, certo di un suo coerente imitatore, Bernardo Palanchino.

La seconda Sagrestia è detta del « Tesoro », poiché qui sono gelosamente custoditi i cimeli di maggior valore del Santuario. Altissima, è del tutto rivestita degli armadi severi, pur con qualche ornamento intagliato, forniti, tra il 1600 ed il 1604 da Giovanni Taurino, fratello dell'esecutore che contribuì ad ultimare il Coro, come si è visto.

L'attenzione è attratta innanzi tutto da due quadri; il primo, posto sopra la mensa dell'altare di fondo, è una copia che il Koller trasse da un originale di Raffaello, già acquistato dal Santuario per essere collocato in chiesa, di fronte all'Altare della Madonna: rappresenta un episodio della Fuga in Egitto, che tanto dovette entusiasmare Giuseppe II da volerlo acquistare per le Gallerie imperiali viennesi, regolarmente pagato, nel 1779, e là trasferito; la seconda tela (Sant'Anna con la Madonna ed il Bambin Gesù) è copia di un originale di Leonardo da Vinci, seconda la tradizione, portata a termine dal Salaino: anche quest'opera doveva tanto piacere ad un regnante, il Viceré Eugenio, da indurlo a comperarla e portarsela a Parigi. In verità, le copie così come sono conservate a San Celso, oltre che ripetere e conservare i caratteri della pittura dei due sommi, possono bene considerarsi opere di un certo valore.

Negli armadi, e, purtroppo, con una sistemazione che non può dirsi la più adatta per la visione dei preziosissimi oggetti là dentro conservati, il Santuario conserva, da secoli, ormai, una notevolissima quantità di pezzi di prim'ordine.

La collezione, se così si può dire, è andata formandosi pari passo con le vicende del tempio, dagli anni, soprattutto, del suo maggior splendore. Si tratta di offerte di fedeli, cospicui doni di personaggi, più modesti doni da parte di sconosciuti che ebbero esaudite le loro preghiere; anche acquisti molto opportunamente curati dai Deputati alla Fabbrica, infine, opere commesse per necessità che si sarebbero dette funzionali: una storia dell'arte minore, eppur non meno grande della maggiore, che conchiude la nostra rassegna. Dobbiamo limitare il nostro dire ai pezzi più famosi, rimandando il lettore alle tavole del volume.

In primo piano, la Croce di Chiaravalle: cosiddetta perché giunta a San Celso, con altri preziosi oggetti, alla fine del secolo XVIII, per regolare acquisto, allorché la famosa Abbazia cisterciense dovette sottostare alla soppressione. Si tratta di un cimelio eccezionale, che molto ha fatto discutere gli studiosi. È certo che, così come oggi si presenta, la Croce è frutto di successivi rimaneggiamenti, restauri, aggiunte. Di grandi dimensioni, destinata ad essere recata processionalmente, la sua origine risale al secolo IX: sarebbe stata, infatti, donata da Ludovico il Pio e dalla consorte alla Cattedrale milanese (ne è, molto probabilmente, un avanzo, la croce più piccola, in oro sbalzato, che, racchiusa in una teca di cristallo, orna il « verso » del maggiore cimelio: con la figurazione di Gesù giudicante fra gli Angeli, adorato, ai piedi, da Maria e Giovanni). Dalla Cattedrale, il prezioso cimelio sarebbe stato portato e donato a Chiaravalle dall'Arcivescovo Ottone Visconti che laggiù s'era ritirato, morendovi nel 1296. Di quel tempo, sono, molto probabilmente, le prime e più importanti trasformazioni, si potrebbe dire, addirittura, l'incastonamento dell'originaria più piccola croce in quell'altra, ben maggiore che verrà a configurarsi come la definitiva: con l'aggiunta di figurazioni, sui due lati, sbalzi, filigrane, cammei ed altre preziose pietre; sempre in oro ed argento, sulle due facce. Un furto, compiuto a Chiaravalle, al principio del secolo XVII, doveva farne temere la

scomparsa; ritrovata e recuperata, la Croce dovette subire altri e, probabilmente, definitivi rimaneggiamenti, persino qualche aggiunta o sostituzione: nè si potrebbe escludere che tale sia stata proprio l'aggiunta del Cristo morente, quale oggi appare, su un fondo di diaspro rosso, nella faccia principale del cimelio.

Subito dopo la Croce, possono essere presentati, per la loro importanza, il bacile e l'anfora, cinquecenteschi. Sono, anch'essi oggetti di squisito valore d'arte, anche se, rispetto alla Croce, di tutt'altra natura. Nemmeno si sa come siano pervenuti al nostro Santuario. Trattasi, inoltre, di oggetti non sacri, anche se certo usati per le sacre funzioni. La tradizione corrente ha sempre assegnato all'arte di Benvenuto Cellini questo capolavoro di oreficeria; l'interpretazione rigorosa di un monogramma esistente sul bacile, riporta, invece, ad un orafo tedesco, sempre del Cinquecento, il merito dell'opera.

Ma c'è dell'altro nel « Tesoro » del Santuario.

Calici secenteschi, d'oro e d'argento dorato, tempestati di pietre, ricchi di figurazioni: l'uno di essi, riconosciuto come « papale » perchè munito dal privilegio proprio esclusivamente papale di possedere anche un coperchio; neppure si sa come sia pervenuto al Santuario.

Poi, l'urnetta argentea, secentesca, racchiudente il velo della Madonna, quello stesso che Nostra Signora ebbe a sollevare per il miracolo del 1485. Ancora, un certo numero di piccole « ancone », usate per il bacio dei fedeli, riproducenti, in tecniche diverse e su materie preziose diversissime, l'immagine miracolosa.

« Ex voto » in gran numero, e d'ogni tempo e materia, così come croci pettorali, pendagli, medaglioni, sempre, evidentemente, destinati dai donatori ad ornare la Madonna; anche, forniture per l'Altare Maggiore, di notevole pregio.

Ostensori, di rito romano e di rito ambrosiano, anche, in buon numero e di tutte le epoche, fino a quello, e deve considerarsi l'ultimo della serie, eseguito da Alfredo Ravasco e donato al Santuario nel 1929, in occasione del giubileo di Pio XI.

Un gruppo a parte, i reliquiari, per di più anche di notevoli dimensioni, costruiti secondo disegni che sembrano sortiti dalle mani di architetti, tanto sono solenni, ordinati, impostati, veramente, secondo i rigori architettonici.

Un messale ambrosiano, del 1594, già per sè importante cimelio dell'arte della stampa milanese alla fine del Cinquecento, è soprattutto prezioso per la rilegatura: due ricami (un'Assunta ed una Natività) arricchiscono il recto ed il verso del volume; aggiungendosi, in quest'arte, il piccolo bellissimo Arazzo di Lidovina Pellegrini, un capolavoro in seta ed oro, raffigurante le tre Marie. Altri arazzi, di dimensioni ben maggiori, erano stati ceduti da tempo alle raccolte d'arte civiche.

Da ultimo, e siamo davvero a concludere, un cenno ai molti paramenti, soprattutto pianete e piviali, dal Cinquecento in avanti, d'ogni stile, disegno, materia, anche donati da regnanti; cui si aggiungono camici in pizzi veneziani: un complesso che meriterebbe uno studio particolare, e, soprattutto, una esposizione adeguata perché ognuno ne possa gustare la bellezza. Ma son tante le meraviglie di San Celso, che come non si potrebbe pensare, addirittura, alla realizzazione di un suo « museo »?

NOTA BIBLIOGRAFICA

Per chi volesse approfondire l'argomento, soprattutto documentandosi con le fonti che hanno anche costituito la base di questo libro, indichiamo, qui, almeno gli Autori delle opere cui possa rivolgersi.

Circa le trattazioni generali che valgano a meglio illuminare l'ambiente storico, gli avvenimenti, le ragioni, i costumi, entro i quali, nei secoli, il mirabile complesso di pietà, arte, tradizioni, è venuto completandosi, citeremo ETTORE VERGA, la cui

Storia della Vita milanese » può definirsi, veramente, di eccezionale interesse in ogni campo di ricerca; poi, il Romussi, con i due volumi illustranti » Milano nei suoi monumenti »; il MONGERI, con il suo libro sull'Arte a Milano; MEZZANOTTE e BASCAPE', per la loro minuta descrizione storico-artistica di Milano; PADRE FRANCESCO MAGGI che, illustratore di San Celso e della sua Madonna, ha condotto il lettore attraverso venti secoli di tradizioni milanesi.

Interesse a sè stante, e tuttavia preminente, può avere la iconografia. Una miniera, in primissimo piano, la Civica Raccolta delle Stampe, nonchè, in generale, tutto il vastissimo materiale figurativo radunato presso gli Istituti del Castello Sforzesco, sotto diversi raggruppamenti e titoli. Nel ponderoso volume » Tre secoli di vita milanese », P. BERTARELLI e A. MONTI hanno presentato ed illustrato i documenti più singolari, che, proprio anche per San Celso, trovano motivi di utilissima consultazione; poi, l'ARRIGONI ha pubblicato le vedute milanesi settecentesche, di Marc'Antonio Dal Re; può anche essere veduta la Raccolta di quadri della vecchia Milano, dovuta ad Alberto Zanoletti, magari attraverso la pubblicazione fattane dal SIOLI LEGNAVI. L'ottocentesca opera di FERDINANDO CASSINA, sugli edifici più « cospicui » della città, illustra anche San Celso ed il Santuario.

Al Castello e presso la Biblioteca Ambrosiana, due Raccolte di antichi disegni di Architettura, la BIANCONI e la FERRARI, conservano documenti originali riguardanti il Santuario ed i suoi Architetti. In tema iconografico, val la pena di ricordare che il VERGA, già citato, riporta una singolare visione del-

l'esterno del Santuario, conservata nel Museo di Stoccarda, assieme ad altre vedute milanesi di un anonimo viaggiatore olandese del Cinquecento.

Conviene, poi, passare ad argomenti specifici. Per più approfondite cognizioni sulla Milano del Basso Impero e paleocristiana, e, tuttavia, proprio per restare in limiti essenziali, si può vedere ARISTIDE CALDERINI, nel volume I della < Storia di Milano., Fondazione Treccani degli Alfieri.

Di seguito, sempre nella < Storia di Milano., possono ritenersi più che esaurienti taluni capitoli, nel volume III. Citeremo, di E. ARSLAN, le trattazioni su l'Architettura e la Scultura romaniche; per la pittura, dello stesso periodo, ROBERTO SALVINI; per le Arti minori, GILDA ROSA.

Sull'Architettura medioevale lombarda (il primo San Celso) fondamentali le opere del DARTEIN e del RIVOIRA; così come per quanto riguarda la pittura dello stesso tempo, bisogna anche riferirsi al TOESCA.

Possono interessare particolari riguardanti la Croce di Chiara-valle: si veda, allora, il CATALOGO DELLA MOSTRA DEI TESORI D'ARTE DI LOMBARDIA, Mostra tenutasi a Zurigo nel 1948-'49.

Ancora, e per i secoli più vicini — tra il Cinque ed il Seicento —, determinanti per il Santuario, per la sua costruzione, i suoi artisti ed artefici, ecco sempre, innanzi tutto, nella » Storia di Milano », i capitoli dovuti al MEZZANOTTE sull'Architettura, al DELL'ACQUA sulla Pittura, al NICODEMI sulla Scultura; alla ROSA sulle Arti minori; importantissimi, inoltre, gli studi di GIOVANNI ROCCO per l'apporto dell'Architetto Galeazzo Alessi a San Celso; nonchè il volume di COSTANTINO BARONI sull'Architettura lombarda dal Bramante al Richino.

Infine, con la possibilità di spaziare in larga messe di notizie e di ulteriori documentazioni (del resto in ciascuno dei qui citati si trovano riferimenti a scrittori anche più antichi), in modo particolare per quanto riguarda il Santuario, il lettore può utilmente consultare i preziosi e densissimi Indici di » Arte Lombarda », la ben nota Rivista di Storia dell'Arte.