

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII

2020-2022



ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA
CASTELLO SFORZESCO
MILANO

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022



ARCHIVIO STORICO CIVICO E BIBLIOTECA TRIVULZIANA
CASTELLO SPORZESCO
MILANO



Rivista annuale

Direzione, redazione e amministrazione
Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana
Castello Sforzesco, 20121 Milano

Autorizzazione del Tribunale di Milano n. 374 del 20 novembre 1974

Direttore responsabile · Claudio Salsi
Coordinatore editoriale · Isabella Fiorentini
Comitato di redazione · Isabella Fiorentini, Loredana Minenna, Marzia Pontone
Editing · Loredana Minenna
Traduzione e revisione degli *abstract* · TranslGlobe Group

ISSN 0390-1009

Gli autori sono invitati ad attenersi alle Norme pubblicate al termine del fascicolo.
Degli articoli firmati sono responsabili gli autori.
I testi non pubblicati non saranno restituiti.

È vietata la riproduzione, totale o parziale, degli articoli pubblicati
senza citarne la fonte.

Per le immagini, qualora non altrimenti indicato,
il titolare dei diritti è il Comune di Milano.
La rivista è a disposizione degli eventuali detentori di diritti
che non sia stato possibile rintracciare.

La rivista è pubblicata anche in rete all'indirizzo
<https://trivulziana.milanocastello.it/it/content/libri-documenti>.

Gli articoli relativi ai manoscritti medievali
sono recensiti nel *Bulletin codicologique* di *Scriptorium*.

CASTELLO  SFORZESCO

LIBRI & DOCUMENTI

XLVI-XLVIII
2020-2022

SOMMARIO

ANNARITA ARMILLOTTA, MARTINA PANTAROTTO, <i>Antonio da Lampugnano, copista e miniatore nella Milano sforzesca</i>	7
FRANCESCO BACCANELLI, <i>Festival books sugli ingressi reali nella Milano spagnola. Forme, tematiche e corredi illustrativi</i>	39
ISABELLA BALESTRERI, AURORA SCOTTI, <i>La Raccolta Bianconi. Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete</i>	61
CLAUDIO GIORGIONE, <i>Leda in Valtellina</i>	113
<i>Abstracts</i>	139
<i>Indice dei manoscritti e dei documenti d'archivio</i>	141
<i>Norme per gli autori</i>	143

ISABELLA BALESTRERI · AURORA SCOTTI

LA RACCOLTA BIANCONI

Francesco Maria Ricchino e i disegni per San Pietro con la Rete

LA RACCOLTA BIANCONI E I PROGETTI PER LA CHIESA
DI SAN PIETRO CON LA RETE IN CORSO DI PORTA NUOVA A MILANO

Il 5 aprile 1872 il Consiglio Comunale della città di Milano, all'unanimità, autorizzava la Giunta presieduta dal sindaco Giulio Belinzaghi all'acquisto della «collezione di 10 volumi di disegni architettonici relativi ai più distinti edifici di Milano», per la somma di 1500 lire¹; l'imponente raccolta era stata offerta al Comune da Antonio Vallardi che, a sua volta, l'aveva ottenuta dalla famiglia Litta². Il lungimirante investimento assicurava al patrimonio pubblico quella che oggi è nota come Raccolta Bianconi, intitolata all'abate Carlo – primo segretario perpetuo della Reale Accademia di Brera – che l'aveva costruita negli anni compresi tra il 1789 e il 1796³. Esito di un progetto di conservazione senza precedenti,

1. *Atti del Municipio di Milano. Annata 1872*, Milano, Pirola, 1872, p. 288 nr. LXXXV. Durante la seduta, il sindaco sottolinea che «la raccolta è esposta nella prossima aula, ove i signori consiglieri han potuto esaminarla». Dopo l'acquisizione, la collezione fu depositata negli spazi della chiesa soppressa di San Carpofo e successivamente fu trasferita, assieme agli altri materiali dell'Archivio Civico del Comune di Milano, nei locali al pian terreno del Cortile della Rocchetta dove è tuttora conservata (Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, d'ora in avanti ASCMiBT).

2. Sulla storia dei disegni resta fondamentale P. MEZZANOTTE, *Collezioni lombarde di antichi disegni I. La raccolta Bianconi*, «Palladio», 2, 1-2 (1952), pp. 84-86.

3. Il frontespizio del I tomo recita *Disegni degli edifizj più celebri di Milano distribuiti in dieci tomi*; la denominazione mutò in quella tuttora in uso con la catalogazione avviata nel 1912 da Paolo Mezzanotte con il sostegno di Ettore Verga, cfr. P. MEZZANOTTE, *Raccolta Bianconi. Catalogo ragionato. Tomo I*, Milano, Edizione de l'Arte, 1942, che testimonia una prima monumentale ricerca sulla collezione; cfr. anche *La Raccolta Bianconi. Disegni per Milano dal Manierismo al Barocco*, a cura di I. Balestreri, introduzione di L. Patetta, Milano, Guerini e Associati, 1995. Su Carlo Bianconi (1732-1802), segretario

Questo lavoro è frutto di studio e di scrittura 'a quattro mani' a partire dai disegni conservati nel tomo IX della Raccolta Bianconi, in un continuo e dialettico confronto. Nella fase di ricerca, Aurora Scotti si è occupata prevalentemente della figura di Carlo Bianconi e degli anni dell'episcopato di Carlo Borromeo, mentre Isabella Balestreri ha indagato soprattutto le vicende secentesche.

Vogliamo ringraziare Lorenzo Fecchio, assegnista di ricerca presso il DiSU, Università per Stranieri di Siena, per il prezioso lavoro di traduzione dei nostri pensieri nelle sue elaborazioni grafiche. Siamo inoltre riconoscenti a Stefano Della Torre, Marco Nobile e Cristiana Coscarella, così come a Fabrizio Pagani, al personale di sala della Biblioteca Ambrosiana e della Biblioteca Trivulziana: un particolare ringraziamento è per Isabella Fiorentini e soprattutto per Loredana Minenna, editor davvero prezioso.

attribuibile allo stesso Bianconi e messo in atto con grande esborso finanziario personale, originariamente consisteva in un eccezionale *corpus* di 427 disegni riferibili a quasi due secoli di storia dell'architettura milanese. I disegni, raccolti nelle carte dei volumi rilegati arrivati a noi, erano parte integrante di un patrimonio di circa 20.000 pezzi, tra oggetti d'arte e libri, espressione della poliedrica cultura dell'abate bolognese, attivo per decenni come pittore, scultore, ornatista, architetto e incisore, nonché come studioso, storiografo, bibliofilo, antiquario in rapporto diretto anche con Winckelmann e, appunto, come anima dei primi anni di vita dell'Accademia milanese⁴.

Studiati a partire dal primo decennio del XX secolo, nonostante la loro relativa notorietà, i dieci tomi rappresentano ancora un intrigante problema: non sono chiare le modalità e i tempi impiegati da Bianconi per l'acquisizione dei disegni; non ci sono tracce del processo che dovette portare a un così chiaro progetto editoriale e, in particolare, restano ignoti i nomi di coloro che operativamente contribuirono alla 'fabbrica' dei grandi volumi cartacei rilegati – a tutti gli effetti veri preziosi libri – sulle cui pagine i disegni d'architettura sono stati incollati, indicizzati e sinteticamente descritti⁵; non ultimo, continua a non essere completamente chiarita la logica sottesa all'organizzazione complessiva dell'opera e alla composizione di ciascun volume⁶. La Raccolta – cioè l'insieme dei volumi che oggi definiremmo un giacimento culturale ma che l'abate stesso, nella *Prefazione*, già aveva definito «deposito architettonico de' disegni che ogni Città procurar si dovrebbe» auspicandone l'arricchimento «di mano in mano» – è stata nel tempo integrata con acquisizioni e oggi conta circa 500 disegni. Per quanto riguarda la

dell'Accademia di Brera dal 1778 al 1801, si rimanda a: MEZZANOTTE, *Raccolta Bianconi*, cit. *supra*, pp. 7-25; S. SAMEK LUDOVICI, *Bianconi Carlo*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, X, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1968, pp. 246-248. Sulla figura di intellettuale e di collezionista nonché sui rapporti suoi e della famiglia con il *milieu* culturale europeo di matrice illuminista, cfr. L. BINDA, *Carlo Bianconi: opere, studi e relazioni nell'Italia dei Lumi. Per una biografia ragionata alla luce di nuovi documenti*, «Annali di critica d'arte», 1 (2017), pp. 175-207; come progettista collaborò alla realizzazione della residenza lucchese di Giacomo Sardini, cfr. P. BERTONCINI SABATINI, P. BETTI, *Giacomo Sardini 1750-1811*, Lucca, PubliEd, 2019, pp. 79-94; come decoratore, vd. C. CROVARA PESCIA, *Carlo Bianconi, architetto decoratore. Le opere bolognesi: gallerie, ville, palazzi*, «Strenna storica bolognese», 47 (1997), pp. 185-200.

4. Su Bianconi studioso e storiografo si veda la *Premessa* di Aurora Scotti all'edizione anastatica C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle belle arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1795 (rist. anast. Sala Bolognese, Forni, 2010), pp. V-XX.

5. I volumi presentano tutti la legatura originale, con dorso in pelle e piatti in cartone rivestiti in carta. Le dimensioni massime, rilevate sul tomo IX, sono le seguenti: mm 787 × 530 (piatto anteriore); mm 765 × 494 (c. 1r). Nel tempo alcuni disegni sono stati staccati in occasione di prestiti per mostre.

6. Bianconi nella *Prefazione* (t. I, cc. IIr-IVv) afferma di aver riunito i disegni 'per soggetto' ma non esplicita i criteri che portarono all'articolazione dei dieci volumi ai quali aggiunse anche indici per autore e per edificio. Mezzanotte riteneva che la Raccolta seguisse il percorso della *Nuova guida*, da Porta Orientale a Porta Nuova, ma, in realtà, non tutto è lineare. Per esempio: l'Ospedale Maggiore è inserito fra gli edifici di Porta Orientale, la chiesa di Santa Maria di Loreto si trova con gli edifici di Porta Nuova, San Nazaro e Santa Maria del Lentasio sono in tomi diversi, il tomo I raccoglie gli edifici civili ma non l'Ospedale e il Lazzeretto, il tomo II è dedicato al Duomo.

provenienza del nucleo originale occorre ricordare che durante l'età giuseppina, nel suo ruolo di funzionario pubblico, Bianconi dovette confrontarsi con le problematiche relative al destino dei molti elaborati grafici, parte integrante della imponente mole di documenti custoditi dagli archivi degli istituti ecclesiastici soppressi o in via di soppressione: possiamo ipotizzare che lo studioso, per cultura, sensibilità e interesse personale, possa aver setacciato i materiali archivistici, ammassati e a rischio di distruzione, e quindi deciso di mettere in salvo tracce ritenute preziose per la comprensione del processo progettuale che aveva condotto alla costruzione di edifici sacri e per religiosi⁷. Bianconi avrebbe inoltre potuto intercettare anche altri disegni, originariamente appartenenti al *corpus* del Collegio degli Ingegneri, Architetti e Agrimensori milanesi dei secoli dal XVI al XVIII: una mole di elaborati grafici che in qualche caso possiamo mettere in relazione anche con alcuni di quelli trasmessi nei codici F 251-252 inf. della Biblioteca Ambrosiana e con quelli provenienti dalla coeva Raccolta de Pagave nell'Archivio di Stato di Novara⁸. D'altronde le conoscenze di Bianconi erano apprezzate dall'amministrazione austriaca e fu proprio il segretario di Brera a operare fattivamente all'inventario della collezione del governatore della Lombardia asburgica Carlo conte di Firmian⁹.

La scelta di incollare i disegni su fogli e di rilegarli in volumi era quella adottata nel tempo da collezionisti e amatori, di cui un immediato, significativo precedente poteva essere l'immensa raccolta di padre Sebastiano Resta, di origine milanese ma dal 1661 oratoriano nella casa dei Filippini di Santa Maria della Vallicella a Roma. Resta, tra il 1684 e il 1714, aveva radunato più di 3500 disegni, riuniti in modo sistematico in almeno 30 volumi¹⁰ – in cui aveva cercato di ricostruire le varie scuole di pittura tra Cinque e Seicento, incollando e incorniciando i singoli disegni¹¹ – arricchiti con eventuali commenti; aveva anche costruito volumi dedicati a singoli autori, sottolineandone il ruolo di oggetto di pregio per sollecitarne

7. A proposito si veda A. SCOTTI, *Lo Stato e la città. Architetture, istituzioni e funzionari nella Lombardia illuminista*, Milano, Franco Angeli, 1984, pp. 321-323.

8. Si veda quanto rilevato in EAD., *Disegni di architettura*, in *Il Seicento lombardo* (Milano, Palazzo Reale-Pinacoteca Ambrosiana, 1973), I-III, Milano, Electa, [1973], vol. *Catalogo dei disegni, libri, stampe*. Milano, Pinacoteca Ambrosiana, pp. 37-52, p. 39; EAD., *Il Collegio degli Architetti, Ingegneri ed Agrimensori tra il XVI e il XVIII secolo*, in *Costruire in Lombardia. Aspetti e problemi di storia edilizia*, a cura di A. Castellano, O. Selvafolta, Milano, Electa, 1983, pp. 92-108; la possibilità di intercettare documenti anche grafici sottraendoli a una distruzione certa si inserisce nel quadro restituito in M. LANZINI, *L'utile oggetto di ammassare notizie. Archivi e archivisti a Milano tra Settecento e Ottocento*, Napoli, Cosme B.C.-MIBAC. Direzione generale archivi, 2019, pp. 96-104 e cap. III.

9. Cfr. *Le raccolte di Minerva. Le collezioni artistiche e librerie del conte Carlo Firmian*. Atti del convegno (Trento-Rovereto, 3-4 maggio 2013), a cura di S. Ferrari, Trento, Società di Studi Trentini di Scienze Storiche – Rovereto, Accademia Roveretana degli Agiati, 2015, col saggio introduttivo di E. Garms-Cornides, *Diventare collezionista. Appunti sulla formazione del conte di Firmian*, pp. 11-32.

10. *Padre Sebastiano Resta (1635-1714). Milanese, oratoriano, collezionista di disegni nel Seicento a Roma*, a cura di A. Bianco, F. Grisolia, S. Prospero Valenti Rodinò, Roma, Edizioni Oratoriane, 2017.

11. In tempi recenti proprio l'attenzione a questi aspetti è aumentata, cfr. G. COCCOLINI, C. RIGACCI, *Il "codice piccolo" di Padre Sebastiano Resta. Tecniche e tematiche nella conservazione di opere d'arte*

l'approdo presso amatori ed estimatori di belle arti¹². E al Resta si rapportano anche alcune collezioni settecentesche in Lombardia, come quella di Venanzio de Pagave, che dal suo patrimonio acquisì incisioni composte in specifici volumi, come quello dedicato a Dürer, ma anche il codice con i disegni di Leonardo da Vinci poi passato a Giuseppe Bossi e da questi all'Accademia di Venezia¹³.

L'approccio di Bianconi nella raccolta di disegni d'architettura fu invece molto diverso. L'insieme infatti ha un carattere storico-documentario e, più che puntare sull'autografia di specifici autori, denota la volontà di custodire strumenti necessari alla costruzione della memoria storica urbana: pur non disdegnando la ricerca della qualità, i progetti degli ingegneri milanesi rientravano in un più articolato disegno di conoscenza, appoggiato a elaborati grafici, ritenuti documenti di primaria importanza, apprezzati per le loro caratteristiche tecniche e figurative nella convinzione che almeno una parte di essi rappresentasse un'architettura destinata a lasciare il posto ad altre, in base a mutate esigenze economiche e sociali del tempo.

Con questa scelta lucida e razionale, Bianconi si poneva oramai fuori dal mondo dei conoscitori e da quello degli *amateurs*. Fra l'altro, se nelle pagine della *Nuova guida* aveva puntato sull'esaltazione dell'istituto dell'Accademia di Brera e del ruolo dei suoi docenti nella trasformazione e nell'abbellimento della città¹⁴, nella *Prefazione* alla Raccolta affermava che le «moderne opere dell'arte che

legate al collezionismo, «OPD Restauro», 16 (2004), pp. 53-68; G. WARWICK, *Framing the Drawing: the Drawing Album in Seventeenth-Century Italy*, «Bulletin de l'Association des Historiens de l'Art Italien», 13 (2007), pp. 71-78, in particolare pp. 71-73.

12. EAD., *The Arts of Collecting. Padre Sebastiano Resta and the Market for Drawings in Early Modern Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2000; e in particolare, per i rapporti con collezionisti milanesi, il contributo di G. BORA, *Resta e il disegno lombardo*, alle pp. 241-302.

13. Bossi acquistò per 6300 lire (l'equivalente della richiesta di 200 luigi d'oro) i disegni di Leonardo da Gaudenzio de Pagave, figlio di Venanzio (1721-1803), segretario della cancelleria segreta di Milano, che li aveva ricevuti in dono da una erede di casa Monti, cfr. *Le memorie di Giuseppe Bossi. Diario di un artista nella Milano napoleonica 1807-1815*, a cura di C. Nenci, Milano, Jaca Book, 2004, p. 7; un iter ricordato da G. BORA, *I disegni dei leonardeschi e il collezionismo milanese: consistenza, fortuna, dispersione*, in *I leonardeschi a Milano. Fortuna e collezionismo*, a cura di M.T. Fiorio, P.C. Marani, Milano, Electa, 1991, pp. 206-217, in particolare pp. 206-207. I disegni, ora all'Accademia di Venezia, hanno una vasta bibliografia, fra cui si ricorda la pubblicazione monografica *I disegni di Leonardo da Vinci e della sua cerchia nel Gabinetto dei disegni e stampe delle Gallerie dell'Accademia di Venezia*, ordinati e presentati da C. Pedretti, catalogo a cura di G. Nepi Sciré, A. Perissa Torriani, Firenze, Giunti, 2003.

14. Cfr. C. BIANCONI, *Nuova guida di Milano per gli amanti delle Belle Arti e delle sacre e profane antichità milanesi*, Milano, Stamperia Sirtori, 1787, pp. 392-397; Bianconi riserva alla descrizione dell'intero complesso di Brera le pp. 387-401. Sul rapporto fra la costruzione della Raccolta e l'attività didattica di Bianconi cfr. G. RICCI, *L'architettura all'Accademia di Belle Arti di Brera: insegnamento e dibattito*, in *L'architettura nelle Accademie riformate. Insegnamento, dibattito culturale, interventi pubblici*, Milano, Guerini e Associati, 1992, pp. 253-281; si veda anche A. ROVETTA, *Le "Osservazioni sull'architettura in Lombardia" di Gaetano Cattaneo (1824) tra Jean-Baptiste Seroux D'Agincourt, Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi*, «Storia della critica d'arte», 3 (2020), pp. 229-260, che parla di «insegnamento praticato soprattutto con il riscontro di rilievi e illustrazioni, piuttosto che con il dispiegamento di principi teorici» (p. 246). Contributi recenti sulla figura di Bianconi ne sottolineano la capacità di aggiornarsi e il rapporto positivo anche con Giuseppe Bossi che poi lo sostituirà nella carica braidense, cfr. L. BINDA, *Carlo Bianconi e Giuseppe Bossi all'Accademia di Brera. Sinergie didattiche, teoriche e collezionistiche*, in S. MARA, *Giuseppe Bossi disegnatore. Per la riscoperta della bellezza antica fra tradizione e innovazione*,

alle antiche magistrali si assomigliano» contribuiscono alla «bellezza dei luoghi ove esistono» e «fanno scorrere danaro nei Paesi ove si ritrovano». Mostrava così d'intendere «i più distinti edifici della città» entro un vero e proprio progetto culturale, pensato anche in chiave economica, mirato alla valorizzazione dei monumenti cittadini, compresi quelli ereditati dalla fertile ma conclusa stagione del Seicento milanese¹⁵.

Nell'intera Raccolta, infatti, poco meno di quaranta disegni recano la firma di Francesco Maria Ricchino (1584-1658)¹⁶: autografi e/o contrassegnati dall'uso di titoli e appellativi espressi con differenti formule – estese o abbreviate –, i diversi fogli contribuiscono a documentarne la ricca e articolata carriera professionale nonché, in linea di continuità, quella di figli e nipoti¹⁷. Non solo, considerando le oscillazioni e le variazioni attributive, si può sostenere che complessivamente più di un quarto dei disegni contenuti nei dieci tomi sono direttamente associabili all'impegno del «più fantasioso e più dotato architetto italiano dell'inizio del Seicento»¹⁸. Un numero tanto elevato può persino indurre a ipotizzare una loro provenienza dalla famiglia: una struttura parentale e professionale che per più di un secolo garantì benessere ai Ricchino, permettendo loro di esercitare professionalmente accanto a committenti diversi e di contribuire così al vasto programma di rinnovamento della Lombardia spagnola.

I dieci volumi di Bianconi custodiscono progetti attribuibili a Francesco Maria per ogni tipo di incarico disponibile a un architetto del tempo: tutti insieme testimoniano di un'attività febbrile in termini di impegno e creatività, ma soprattutto di un nuovo ruolo attribuito al disegno d'architettura, interpretato sia come documento con valore di testimonianza, di atto utile a stabilire civili rapporti fra parti diverse, sia come forma di libera espressione di un artista, limitato ma anche stimolato dai vincoli imposti dal mestiere e dalle diverse condizioni del contesto fisico e sociale interessato dai processi di trasformazione¹⁹.

Busto Arsizio, Nomos Edizioni, 2021, pp. 11-33. Anche Bossi organizzava disegni e stampe in volumi: egli stesso dice di possedere un album con 270 stampe di Dürer (di probabile provenienza dalla collezione di Venanzio de Pagave) e di aver composto un tomo con i disegni di Figino, cfr. *Le memorie di Giuseppe Bossi*, cit. n. 13, p. 13.

15. Bianconi proseguiva: «Qual Principe, qual Governo, qual Sovrano può esservi che ben pesate le cose non si prenda cura particolare di questo ramo di tanto profitto, e non cerchi di ampliarlo, e di renderlo maggiormente degno del Pubblico interesse, e compiacimento?» (ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. I, *Prefazione*, c. IIIr).

16. Cfr. A. SCOTTI TOSINI, *Lo Stato di Milano*, in *Storia dell'architettura italiana. Il Seicento*, a cura di A. Scotti Tosini, I-II, Milano, Electa, 2003, II, pp. 424-469. Per riferimenti biografici cfr. I. GIUSTINA, *Ricchino Francesco Maria*, in *Ingegneri ducali e camerale nel Ducato e nello Stato di Milano (1450-1706). Dizionario bibliografico*, a cura di P. Bossi, S. Langé, F. Repishti, Firenze, Edifir, 2007, pp. 117-121.

17. L. PATETTA, *Il corpus dei disegni di Francesco Maria Ricchini: autografi, prodotti della bottega, repliche, copie*, in *I disegni d'archivio negli studi di storia dell'architettura*. Atti del convegno (Napoli, 12-14 giugno 1991), a cura di G. Alisio et al., Napoli, Electa, 1994, pp. 51-57.

18. R. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia: 1600-1750*, Torino, Einaudi, [1972], p. 99.

19. Su questi temi cfr. I.C.R. BALESTRERI, *Disegni d'architettura per il milanese. Modernità, razionalità, controllo e burocrazia nella prima metà del XVII secolo*, in *Storia e storiografia dell'arte dal Rinascimento al Barocco in Europa e nelle Americhe: metodologia, critica, casi di studio*. Atti del II convegno interna-

In Italia la raccolta di un centinaio di disegni capaci di documentare la lunga attività di un architetto del secolo XVII, in primo piano sulla scena politica e religiosa, è cosa rara²⁰. Per questo assume un particolare rilievo la decina di disegni custoditi fra i fogli del tomo IX della Raccolta, con progetti secenteschi per il rinnovamento della medievale chiesa di San Pietro Cornaredo, rinominata ‘con la Rete’ in età moderna²¹. Una parrocchiale allora situata in città, lungo il corso di Porta Nuova, in un isolato delimitato dalle contrade degli Andegari e di San Giuseppe e prevalentemente occupato dal convento di Santa Maria del Giardino, fondazione quattrocentesca dei padri francescani minori osservanti²².

La chiesa, completamente distrutta dopo il 1864, aveva origini antiche²³: i disegni che in modo parziale ne documentano il processo di trasformazione secentesco furono studiati da Paolo Mezzanotte che, nella monumentale opera *Milano nell'arte e nella storia* (1948), assegnava l'ideazione e la ‘rifabbrica’ del nuovo edificio sacro a Francesco Maria Ricchino datandola al 1627, anno nel quale, secondo un'epigrafe trascritta dal Forcella, l'arcivescovo Federico Borromeo ne aveva posto la prima pietra²⁴. Nel 1966 Liliana Grassi anticipava al 1622 la concezione della chiesa²⁵; contemporaneamente, gli studi di monsignor Ambrogio Palestra inserivano i progetti nel contesto dell'*Istituto per le riparazioni e per le fabbriche*

zionale (Milano, 9-10 giugno 2016), a cura di F. Buzzi, A. Nesselrath, L. Salviucci Insolera, Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana-Fondazione Trivulzio – Roma, Bulzoni, 2017, pp. 403-416.

20. Bianconi nella *Prefazione* della Raccolta afferma che «Una simile collezione di disegni originali spettanti alle Fabbriche insigni non v'è Città alcuna, che l'abbia in Italia né si sa che altra la possenga fuori di essa» (cc. IIIv-IVr) e, in effetti, pur senza diminuire l'importanza di raccolte derivanti da archivi di architetti o di famiglie di architetti, come il fondo dei Fantoni a Rovetta o i disegni di Mascherino nell'archivio romano dell'Accademia di San Luca, la peculiarità della Raccolta Bianconi è il punto di vista nuovo, quasi a fare una storia dell'architettura milanese tra Cinque e Seicento.

21. La pagina che introduce i disegni della chiesa recita: «S. Pietro con la Rete. Parrocchia abolita. Chiamata anticamente S. Pietro Cornaredo. Il Cardinale Federico Borromeo nel 1623 ne ordinò la necessaria riedificazione che fu dopo alcuni anni eseguita sopra l'idea maestosa di Francesco Ricchini. Abbiamo il piacere di averne gli originali disegni sottoscritti dal detto Cardinale, che all'età ventura possono mostrare, massime gli ultimi più magnifici, quello che noi abbiamo veduto profanarsi, e che sentiamo sia per essere fra poco tempo distrutto» (ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 28r).

22. C.B. TORRE, *Il ritratto di Milano, diviso in tre libri* [...], Milano, Agnelli, 1674, p. 301 la descrive «in ottangolo Ionico, che venne disegnata da Francesco Ricchini, ed è Parrocchia con l'assistenza d'un solo Rettore, adornanla [*sic*] tre nobili Cappelle compresa la Maggiore; per non si trovare ancora stabilita la Fabbrica, non veggonsi Tavole in Pittura da farne memoria»; S. LATUADA, *Descrizione di Milano ornata con molti disegni in rame* [...], I-V, Milano, Cairoli Giuseppe, 1737-1738, V, pp. 398-401; G. MARTELLI, *Indagine su alcune contrade del vecchio centro di Milano: le chiese scomparse*, «Bollettino d'arte», 24 (1984), pp. 59-78, in particolare p. 78 n. 19 e fig. 36.

23. Isabella Balestreri ha in corso di pubblicazione uno studio sulla soppressione, il riuso e la distruzione della chiesa.

24. P. MEZZANOTTE, G.C. BASCAPÉ, *Milano nell'arte e nella storia. Storia edilizia di Milano: guida sistematica della città*, Milano, Bestetti, 1948, pp. 409-410; per la prima pietra: «Federicus Cardinalis Borromaeus archiepiscopus Mediolani Templi instaurator primum lapidem posuit AN. D. MDCXXVII Mense Iulii die XXII», vd. V. FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano dal secolo VIII ai giorni nostri*, V, Milano, Tipografia Bortolotti di Giuseppe Prato, 1890, p. 187.

25. Si veda L. GRASSI, *Province del Barocco e del Rococò. Proposta di un lessico biobibliografico di architetti in Lombardia*, Milano, Ceschina, 1966, dove nell'*Introduzione* (p. XXVIII) si opta per il 1622 e

delle *Chiese parrocchiali* voluto da Federico Borromeo fra il 1617 e il 1620²⁶. Successivamente il fondamentale studio di Stefan Kummer, basato su un'attenta disamina delle fonti ed entro una stimolante rilettura della produzione ricchiniana, preferiva distinguere fasi diverse del processo di ideazione per datare alcuni disegni fra il 1623 e il 1625 e collocarne altri in una fase posteriore, più vicina al 1627²⁷. Recentemente, infine, nel quadro degli studi sulle opere borrominiane, i disegni sono stati studiati in relazione al ricco insieme di progetti per chiese a pianta centralizzata e letti come innovativa forma di sperimentazione, posta a cavallo fra ricerca locale e cultura romana, e come fertile elaborazione 'barocca' di esempi quattro e cinquecenteschi²⁸.

Questa complessa tradizione di studi mostra come i disegni della Raccolta Bianconi per la chiesa di San Pietro con la Rete possano ancora rappresentare un'occasione per riflettere sulle capacità e sui metodi di un protagonista della Milano del Seicento: proprio la potenza evocativa dei disegni, di fronte alla perdita dell'edificio, ci costringe a ulteriori approfondimenti, indispensabili per la comprensione di processi rimasti forse sotto traccia, e all'analisi di vicende che parlano di una non grande chiesa, ma con un notevole carico di fedeli, inserita in un contesto storico che sembra essere più complesso di quello sinora rappresentato. Sono stati alcuni segni lasciati nei fogli ad aprire degli interrogativi: si tratta di piccole anomalie che parlano di scarti fra modelli proposti e realtà dei fatti, fra idee e condizionamenti, fra esigenze di continuità e progetti di cambiamento. Allo stesso modo le scarse notizie contenute nei documenti custoditi negli archivi milanesi suggeriscono rapporti intricati fra momenti diversi della vicenda storica: quelli dell'analisi, della riforma, delle discussioni e delle inadempienze, così come quelli dell'ideazione, della costruzione e della celebrazione. Tracce che porteranno a dilatare la dimensione temporale delle vicende a quasi tutto il Seicento, per valutarne le interruzioni, le riprese e i cambiamenti rispetto a una società come

invece alla voce su Ricchino (pp. 289-295 e in particolare p. 291) si preferisce indicare la data del 1625 riferendosi agli studi di Costantino Baroni.

26. A. PALESTRA, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo per la conservazione degli edifici sacri*, «Arte Lombarda», 12 (1967), pp. 113-120; per una ripresa dei temi cfr. A. BURATTI MAZZOTTA, *L'ufficio per le fabbriche ecclesiastiche e i suoi disegni di progetto e di restauro nella riforma di Carlo e Federico Borromeo*, in *Studi in onore di mons. Angelo Majo per il suo 70° compleanno*, a cura di F. Ruggeri, Milano, NED, 1996, pp. 149-161.

27. S. KUMMER, *Mailänder Kirchenbauten des Francesco Maria Ricchini*, I-III, Würzburg, Julius Maximilians Universität, 1974, II, K 265-275; III figg. 99-107.

28. Per lo sviluppo delle intuizioni di Kummer cfr. *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, in *Il giovane Borromini. Dagli esordi a San Carlo alle Quattro Fontane* (Lugano, Museo Cantonale d'Arte, 5 settembre – 14 novembre 1999), a cura di M. Kahn-Rossi, M. Franciulli, Milano, Skira, 1999, pp. 147-165; I. GIUSTINA, *La chiesa di Santa Maria di Loreto a Milano e lo sperimentalismo progettuale di Francesco Maria Ricchino nel primo ventennio del Seicento*, «Libri&Documenti», 26, 1-2 (2000), pp. 3-34; M.C. LOI, *Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi*, in *La Basilica di San Giovanni Battista a Busto Arsizio nell'opera di Francesco Maria Ricchino* (Busto Arsizio, Palazzo Cicogna, 5 maggio – 17 giugno 2001), a cura di A. Scotti, Busto Arsizio, Freeman, 2001, pp. 94-105; SCOTTI TOSINI, *Lo Stato di Milano*, cit. n. 16, pp. 443-445.

sempre complessa, della quale erano parte integrante i presuli e le diverse istituzioni ecclesiastiche milanesi, ma anche i donatori e i parrocchiani, cioè le famiglie nobili e quelle borghesi, i cittadini e gli abitanti nel territorio, i milanesi e gli 'stranieri', gli uomini e le donne²⁹.

A dominare la scena fu un architetto desideroso di dimostrare la propria versatilità in un percorso teso a sviluppare le esperienze personali e la propria ricerca stilistica con una organicità che sottolinea la determinazione nel puntare alla progressiva affermazione sociale della sua professione³⁰. Non tutto si potrà chiarire e, forse, proprio in questo la vicenda di San Pietro con la Rete sembra esemplare: ai tempi non era la linearità di rapporti che si andava ricercando, e la realizzazione dei progetti si smorzava nella molteplicità dei soggetti interessati, nella mancanza di finanziamenti congrui, nonché nelle complesse relazioni con vicini e confinari con la cui potenza e autorità si doveva fare i conti. In assenza di un 'monumento' ma disponendo di documenti grafici abbiamo scelto un approccio metodologico che utilizza anche l'elaborazione digitale dei disegni originali, non come esercizio di lettura geometrico-formale, ma come strumento per comprendere lo sviluppo delle relazioni spaziali e dimensionali celate nelle tavole della Raccolta Bianconi³¹.

LE ORIGINI DELLA CHIESA E IL SUO STATO NELLA SECONDA METÀ DEL XVI SECOLO

La *Pianta geometrica di Milano* basata sul rilievo eseguito da Giovanni Battista Clarici nel 1579 raffigura con una certa esattezza la parrocchiale di «S. Pietro Cornaré» (FIG. 1): una chiesa quadrangolare, a tre navate suddivise in tre campate longitudinali, con una cappella maggiore quadrata. È disposta lungo il *decumanus maximus*, parallelamente al corso di Porta Nuova, diretto dal centro della città antica verso l'omonima porta nel tracciato delle mura medievali; su due lati (est e nord) pare a contatto con il tessuto edificato, mentre risulta affacciata su spazi aperti lungo la facciata rivolta a ovest e lungo il lato sud, con un caratteristico arretramento rispetto alla strada³². La chiesa ha un orientamento analogo

29. Le autrici hanno in corso uno studio specifico sulle diverse forme di committenza della chiesa fra XV e XVII secolo.

30. Sull'affermazione sociale di Francesco Maria Ricchino e sulle notizie relative alla casa di città, alla residenza fuori Porta Ticinese, alla biblioteca e ai beni rimasti in famiglia cfr. A. SCOTTI TOSINI, *La biblioteca di casa Ricchino*, in *I libri e l'ingegno. Studi sulla biblioteca dell'architetto (XV-XX secolo)*, a cura di G. Curcio, M.R. Nobile, A. Scotti Tosini, Palermo, Caracol, 2010, pp. 123-150.

31. L'elaborazione dei disegni è opera di Lorenzo Fecchio.

32. Sulla pianta cfr. A. SCOTTI TOSINI, *La Pianta geometrica di Milano conservata all'Accademia Nazionale di San Luca, 1579-1580*, in *Rappresentare la città. Topografie urbane nell'Italia di antico regime*, a cura di M. Folini, Reggio Emilia, Diabasis, 2010, pp. 225-252; S. MARA, *Arte e scienza tra Urbino e Milano. Pittura, cartografia e ingegneria nell'opera di Giovanni Battista Clarici (1542-1602)*, Padova, Il Poligrafo, 2020, in cui si precisa che Clarici aveva fatto un rilievo ufficiale per il governo ma con l'appoggio anche di Carlo Borromeo che gli aveva concesso la facoltà di entrare in chiese e conventi e di appostarsi sui campanili per poter fare misurazioni corrette. Per quanto riguarda la collocazione e le misure della chiesa di San Pietro Cornaredo, non possiamo escludere che lo spazio aperto lungo il lato sud fosse generato proprio dallo scarto fra il tracciato del decumano e quello del corso.



FIG. 1 - Giovanni Battista Clarici, *Pianta geometrica di Milano*, 1579-1580 (particolare).
Roma, Accademia Nazionale di San Luca.

© Accademia Nazionale di San Luca. Foto Mauro Coen.

a Santa Maria alla Scala, costruita fra la fine del XIV e gli inizi del XV secolo, e risulta invece ruotata di 90° rispetto a Santa Maria del Giardino, vicinissima e con ingresso dal corso di Porta Nuova.

La chiesa *Sancti Petri ad Cornaretum* risalirebbe almeno al XIII secolo e, in particolare, secondo il *Liber notitiae sanctorum Mediolani*, databile al 1304-1311, avrebbe ospitato uno dei 24 altari dedicati all'apostolo oltre ad altri due, intitolati rispettivamente alla Vergine e a San Giorgio³³. Secondo documenti d'età moderna invece, nel 1361 (26 gennaio) un certo Matteo Biancanus avrebbe assegnato una dote a una cappella intitolata a Maria Maddalena e ai Santi Caterina e Nicola, censita anche nella *Notitia cleri mediolanensis de anno 1398*³⁴. Quasi due secoli più tardi rispetto alla donazione di Biancano, un elenco dei *Sepulcra et monumenta* presenti nella chiesa annoverava otto sepolture famigliari e individuali, alcune terragne e altre disposte a parete: quattro risalivano agli anni fra il 1472 e il 1499 e altre quattro al 1572-1573³⁵. Lo stesso documento assegnava una delle cappelle esistenti ai «Giocarius», cioè ai Ciocaria, una famiglia di possibile origine novarese, protagonista di un'annosa vertenza svoltasi fra gli anni dell'episcopato di Carlo Borromeo e metà Seicento³⁶.

33. Per la memoria degli altari «ad Sanctum Petrum ad Cornaredum» si veda il *Liber notitiae sanctorum Mediolani. Manoscritto della Biblioteca Capitolare di Milano*, a cura di M. Magistretti, U. Monneret de Villard, Milano, s.e., 1917, col. 141, col. 264, col. 295, edizione a stampa di un codice steso fra il 1304 e il 1311 sulla base della rielaborazione di notizie statistiche precedentemente raccolte da Goffredo da Bussero. Ci permettiamo di far notare che forse la spiegazione dell'origine etimologica del termine «Cornaredum», qui giustificata con «Quia fideles cornua dicuntur quoniam ut taurus se defendit cornibus sic et fideles virtutibus et sententiis subtilibus ad hereticorum erroribus se defendunt», in realtà parrebbe essere più appropriata alla figura dell'inquisitore domenicano san Pietro martire, il cui culto si diffuse rapidamente in città a partire dalla seconda metà del XIII secolo. Sempre secondo la medesima fonte, gli altari dedicati a San Pietro apostolo in città erano ben 24, mentre quelli dedicati al padre domenicano erano 7. Le chiese dedicate a San Pietro apostolo, non legate a ordini regolari, sembrano essere uniformemente distribuite fra le diverse porte: una localizzazione confermata a distanza di secoli anche dalla descrizione di Carlo Torre del 1674, cfr. *supra* n. 22.

34. La donazione di Matteo Biancanus per la celebrazione di una messa nella cappella intitolata a Maria Maddalena, Santa Caterina e San Nicola è ricordata in un documento del 6 dicembre 1552 che accenna a questioni aperte relative a questo e altri donativi, vd. Archivio Storico Diocesano di Milano (d'ora in avanti ASDMi), Sezione X, Miscellanea città 5/10 con altra documentazione sulla cappella. Notizie su donativi a favore della cappella per conto del nobile Bernardino Bossi sono in ASCMiBT, Località milanesi 390. L'esistenza della cappella è attestata anche in M. MAGISTRETTI, *Notitia cleri mediolanensis de anno 1398 circa ipsius immunitatem*, «Archivio storico lombardo», 27 (1900), pp. 9-57, in particolare pp. 35-36.

35. ASDMi, Sezione X, Miscellanea città 5/10. La precedente visita pastorale di Carlo Borromeo, dell'8 aprile 1567, aveva già registrato la presenza di quattro sepolcri comuni e quattro privati vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1. La presenza di lapidi da sepoltura trova ulteriore conferma in FORCELLA, *Iscrizioni delle chiese e degli altri edifici di Milano*, cit. n. 24, pp. 183-189.

36. Le vicende della cappella Ciocaria sono piuttosto complesse e meritano ulteriori approfondimenti; per quanto riguarda la famiglia al momento possiamo solo riferire di alcuni esponenti coinvolti in cantieri nel borgo di Arona, cfr. S. MONFERRINI, *Dalla chiesa di Santa Caterina a Santa Maria di Loreto: uomini e società ad Arona*, in *La chiesa di Santa Maria di Loreto e la confraternita di Santa Marta di Arona dai Borromeo a oggi. Storia, restauro e valorizzazione*. Atti del convegno (Arona, 22 aprile 2017), a cura di I. Teruggi, S. Monferrini, Novara, Interlinea, 2018, pp. 51-72.

A descrivere l'impianto di origine medievale di San Pietro Cornaredo è il disegno incollato a c. 29r del tomo IX della Raccolta Bianconi con una rappresentazione in pianta (TAV. 1): un'aula di circa 20 metri di lunghezza e 13 di larghezza, con tre navate larghe rispettivamente 5 e 3,5 metri e campate di 5 metri. Sulla navata centrale si attesta la cappella maggiore quadrangolare e su quelle laterali due cappelle minori, rettangolari; quella posizionata a nord dell'altare è associata a uno spazio gemello, nel quale si trova la sacrestia, comunicante con la cappella maggiore. Sul lato nord rispetto al perimetro dell'edificio sporge un campaniletto. La chiesa ha tre porte: la maggiore con a lato un'altra, minore, e una terza sul lato nord, in prossimità del campanile. L'interno presenta sei colonne (diametro alla base di circa un braccio milanese, cioè 0,596 m), quattro libere e due addossate alla controfacciata. La mano e le modalità di stesura della pianta sono tipiche di un rilievo, capace di fornire le essenziali informazioni sullo stato di conservazione dell'edificio. I dettagli che riguardano le colonne si prestano a letture diverse: se si ritengono attendibili le informazioni fornite dall'estensore, si potrebbe leggersi un sistema di basamenti a irregolare sezione cruciforme sui quali si dovevano trovare colonne a sezione ottagonale e lesene allineate e integrate alle pareti laterali³⁷.

Notizie abbastanza precise sulla chiesa nell'ultimo trentennio del XVI secolo si ricavano dagli atti delle visite pastorali diocesane e dai relativi decreti riguardanti le modifiche prescritte dall'arcivescovo Carlo Borromeo: è proprio l'interpolazione fra documenti stesi tra il 1567 e il 1581 che ci permette di collocare il disegno a c. 29r in un momento di poco posteriore al secondo termine, quando la parrocchia, fra il mese di febbraio e quello di marzo, fu visitata da monsignor Giovanni Ambrogio Fontana e divenne oggetto di provvedimenti impartiti dall'arcivescovo³⁸. Lo attestano la rappresentazione della modifica introdotta per il battistero (a mano libera sulla parete a sinistra dell'ingresso e forse ancora *in fieri*), ma soprattutto la registrazione dell'ordine di aprire una porta in facciata, che controbilanciava la chiusura di un altro accesso, originariamente posto lungo la parete sud a collegamento con il cimitero, delimitato da paracarri in pietra e situato nello spazio aperto verso la pubblica via³⁹. All'emanazione della stessa serie di provvedimenti si legava la chiusura di due piccole trifore poste fra la cappella maggiore e quelle laterali (a nord di Maria Maddalena e i Santi Nicolò e Caterina, a sud di patronato della famiglia di Donato Ciocaria o Ciochera) che

37. Se si considerasse la rappresentazione come forma di analisi storica, si potrebbe pensare al tentativo di mostrare l'esistenza di supporti antichi, inglobati o da inglobare in pilastri.

38. La visita di monsignor Fontana si svolse il 28 febbraio 1581, mentre al 2 e all'11 marzo risalgono i decreti di Carlo Borromeo, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11.

39. La prima visita di Carlo Borromeo si svolse l'8 aprile 1567 e i relativi decreti sono del 4 luglio, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1; la chiesa nel 1570 fu visitata da padre Leonetto Chiavone, decreti del 23 marzo 1570, vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/12-16; nel novembre 1576 fu visitata anche dal delegato apostolico monsignor Ragazzoni, cfr. *La visita apostolica di Gerolamo Ragazzoni a Milano (1575-1576)*, a cura di A.G. Ghezzi, I-II, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2010, I, p. 111.

invece non sono rappresentate nel disegno a c. 29r, come d'altronde non sono segnalate neppure altre aperture antiche, cioè: una finestrella posta fra la cappella nord e la sacrestia, le cinque finestre poste sulle pareti laterali e l'oculo sul fronte, collocato sopra la porta centrale⁴⁰.

Queste e altre modifiche erano state richieste sin dalla prima visita del Borromeo dell'8 aprile del 1567, in ottemperanza alle procedure legate alle riforme post-conciliari e soprattutto alle azioni promosse dall'arcivescovo all'indomani del suo insediamento alla cattedra della diocesi ambrosiana, ma non avevano trovato attuazione nonostante i continui richiami⁴¹.

La chiesa, apprezzata dal presule per la sua antichità e per le oneste proporzioni planimetriche, risultava avere sedili lignei in forma di coro davanti alla cappella maggiore ed essere divisa trasversalmente da cancellate in ferro che probabilmente separavano gli spazi riservati ai fedeli da quelli per le funzioni⁴². Il pavimento era solo parzialmente lastricato e il sistema di copertura doveva essere costruito in travi lignee, a vista, con copertura esterna di coppi in terracotta⁴³. La cappella maggiore risultava sopraelevata di tre gradini, «satis ampla» e «ornata fornice», mentre quelle laterali avevano coperture «testudinate»⁴⁴.

Analogamente ad altri edifici parrocchiali ereditati dal passato, San Pietro si presentava agli occhi dei rigorosi visitatori come un edificio adeguato per una popolazione di 300 anime (60 famiglie residenti in 40 case), ma obsoleto dal punto di vista dell'organizzazione dello spazio e soprattutto trascurato sia dai religiosi responsabili sia dagli inadempienti eredi di alcuni donatori⁴⁵. I principali

40. Si rimanda ancora ai documenti in ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1 e 51/12-16. Non è raro che in questo tipo di rappresentazioni planimetriche le finestre, collocate a una quota più alta rispetto a quella della sezione virtuale del disegno, non fossero evidenti, si veda I. BALESTRERI, *Il disegno della diocesi fra conformità e «negletto» dell'architettura*, in *Norma del Clero, Speranza del Gregge. L'opera riformatrice di san Carlo tra centro e periferia della diocesi di Milano*. Atti del convegno internazionale di studi (Milano, 21 maggio 2010 – Rocca di Angera, 22 maggio 2010), a cura di D. Zardin *et al.*, Germignaga, Magazzeno Storico Verbanese-La Compagnia de' Bindoni, 2015, pp. 163-187.

41. Per la successione dei decreti emanati fra il 1570 e il 1576, si veda più sopra la n. 39.

42. Per la descrizione del «Templum [...] antiquum» vd. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2. Per quanto riguarda le cancellate, ipotizziamo una suddivisione in corrispondenza della terza campata dall'ingresso, dove si trovava anche la porta laterale che conduceva verso la casa parrocchiale, cfr. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2.

43. ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/1-2. Sono invece gli atti della visita di monsignor Fontana a precisare che le quattro colonne della navata reggono archi, ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11.

44. Il termine «testudinata» fu usato negli atti della visita di Carlo Borromeo del 1567: lo si ritroverà confermato e codificato nel 1577 nel testo delle *Instructiones fabricae* (edizione consultata: *Instructionum fabricae et supellectilis ecclesiasticae. Libri II Caroli Borromei*, direzione scientifica S. Della Torre, M. Marinelli, traduzione e cura M. Marinelli, con la collaborazione di F. Adorni, Città del Vaticano, Libreria Editrice Vaticana, 2000, cap. V, *De tecto*, p. 18). Il termine è di origine vitruviana e nel Rinascimento fu usato da Leon Battista Alberti per identificare le volte a crociera. Secondo la visita di monsignor Fontana la cappella maggiore doveva essere «fornicata» (cioè voltata ad arco) e «aliquantulus picta».

45. Nelle visite si richiama costantemente all'ordine il latitante cappellano Antonio Puricelli (Purissello), rettore della chiesa parrocchiale di Santa Anastasia di Cardano, pieve di Gallarate.

problemi di manutenzione riguardavano il deperimento e l'usura di arredi e di suppellettili liturgiche; non mancavano macchie di umidità sulle pareti; gli spazi aperti di confine erano semi-abbandonati e percorsi da canali di scolo fognario a cielo aperto⁴⁶. Di conseguenza, i provvedimenti correttivi, non discostandosi da quanto progressivamente definito nel corso dell'azione pastorale di Carlo Borromeo, richiedevano almeno la regolarizzazione di porte e finestre, la delimitazione fisica degli spazi aperti di presunta origine cimiteriale, la pulizia delle navate, la valorizzazione degli altari, la dotazione di battistero e confessionali e soprattutto la cura e la solidità dei materiali, specie in relazione al decoro delle superfici⁴⁷.

Come rilevato in altre parrocchie, anche per San Pietro Cornaredo le difficoltà erano soprattutto finanziarie e nei decenni a seguire le diverse forme di resistenza, le omissioni e le negligenze degli uomini coinvolti condussero, dilatarono e rinviarono i tempi dell'attuazione dei decreti, con una crisi nel processo di controllo.

Nella lunga durata delle ordinazioni carliane e delle reiterate inadempienze, il rilievo di c. 29r della Raccolta Bianconi è importante perché documenta un altro momento nodale, preliminare all'azione di riforma avviata dal cardinale Federico Borromeo, arcivescovo di Milano dal 1595. Lo attesta la presenza di almeno due tipi di scrittura, frutto di due successivi interventi sul foglio: le annotazioni nel corpo della chiesa sono coeve alla rappresentazione cinquecentesca; la scritta in testata e le altre sembrano invece essere il frutto di una riflessione posteriore. In particolare, la lunga nota in calce riferisce «L'Ill.mo et R.mo. Sig.r Card.le Borr.o visitò la p.n.te Chiesa di S.to Pietro Cornareto il dì 28 Marzo 1623, et ordinò si facesse la facciata d'essa sopra la Piazza che di p.n.te è per fianco, et anco concede licenza di pigliare brazza 5 d'essa piazza per allongare la d.ta Chiesa facendo la Capella Magg.re al dritto della facciata con due capelle». Sono un riflesso delle prime idee del vescovo le modifiche tracciate a mano libera, fuori scala, però connotate da precise misure e destinate a definire la geometria e la dimensione del sito necessario alle trasformazioni⁴⁸. Come dimostrano le rielaborazioni grafiche allegate, l'area schizzata nel disegno corrisponde a quella di riferimento per le successive fasi di costruzione dell'edificio (FIGG. 2 e 3)⁴⁹.

46. La chiesa era anche caratterizzata dalla presenza di una casa parrocchiale ampia e comoda.

47. 23 maggio 1570: «Si levino le ferrate et muro che sono per il traverso della chiesa, si accomodi il matonato, tutta la chiesa se imbianchi [...]. Et per far questo il curato et essi sudetti procuratori vadano alle case delli vicini per haver ellemosine [...]. Si serri il cimitero davanti alla chiesa verso la strada di Porta nuova secondo ancho l'altro ordine nostro. Si copra un condotto delle immondizie che viene dalla casa alienata per il detto prete Antonio Purisello che passa davanti la porta della chiesa» (ASDMi, Sezione X, San Fedele 51/11).

48. L'attenzione alla dignità del contesto degli edifici religiosi era emersa nell'azione di Carlo Borromeo, G.B. MADERNA, *Lo spazio circostante le chiese nella diocesi di Milano dopo S. Carlo Borromeo*, «Arte Lombarda», 72 (1985), pp. 55-59; N. ONIDA, *La parrocchia dopo il Concilio di Trento. La riforma del sistema parrocchiale e il rinnovamento dell'architettura nel caso milanese tra Cinque e Seicento*, tesi di dottorato, Politecnico di Torino, 1998 (tutor: L. Patetta).

49. Nelle rielaborazioni si è fatto uso di un inedito rilievo del sito, rintracciato in pratiche edilizie che fanno riferimento all'apertura dell'attuale via Romagnosi, destinata a condurre alla demolizione della chiesa di Santa Maria del Giardino, ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del*

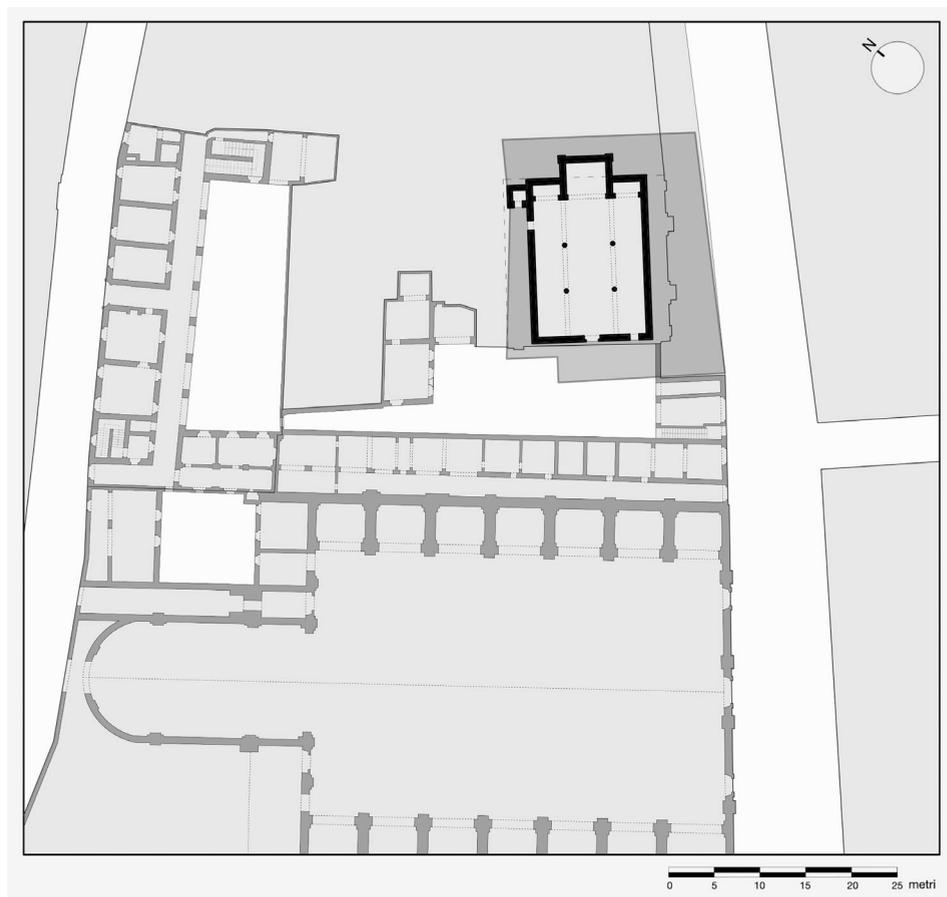


FIG. 3 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866*) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

GLI ANNI DI GOVERNO DI FEDERICO BORROMEO
E I PROGETTI PER LA RICOSTRUZIONE

Gli studi di monsignor Palestra hanno dato avvio a un percorso storiografico centrato sulle scelte e sulle politiche del cardinale Federico Borromeo in relazione al patrimonio edilizio ecclesiastico diocesano. La rilettura di documenti stesi fra il 1617 e il 1620 ha spinto a riconoscere che il cardinale di Santa Maria degli Angeli non fu affatto un semplice erede di san Carlo, ma seppe confermare, reinterpretare, amplificare e articolare in maniera più sottile il quadro di progetti e azioni riguardanti l'architettura degli edifici sacri⁵⁰.

Un momento fondamentale della sua attività pastorale in questo campo si ebbe il 20 luglio del 1619 quando, dopo almeno un paio d'anni di gestazione, costituì la *Veneranda Congregazione pro reparandis ecclesiis et aedibus parochialibus Mediolani urbis*, cioè l'istituto dedicato alla raccolta di fondi e all'amministrazione del patrimonio utile alla conduzione delle singole fabbriche: un organismo pensato non per l'operatività concreta dei cantieri ma per sostenere economicamente le comunità e i religiosi coinvolti, compreso lo stesso *Praefectus Generalis Fabricarum Ecclesiarum*⁵¹. È il *Liber Actuum* della stessa congregazione, custodito presso la Veneranda Biblioteca Ambrosiana, a fornire indicazioni sui tempi e sulle modalità di riunione, sulle procedure, sui ruoli e sulle cariche dei personaggi coinvolti fra l'aprile del 1620 e il 1643, con una importante estensione ai tempi del governo del cardinale Cesare Monti⁵². In particolare, nei primi fogli

Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866, scala 1:200.

50. Cfr. PALESTRA, *L'opera del Cardinal Federico Borromeo*, cit. n. 26; fra i contributi più recenti cfr. I. GIUSTINA, "Riparare e restaurare": confronto con la storia e interventi nelle chiese medievali a Milano nel primo Seicento, in *Alla moderna. Antiche chiese e rifacimenti barocchi: una prospettiva europea*, a cura di A. Roca De Amicis, C. Varagnoli, Roma, Artemide, 2015, pp. 19-43; per un quadro sugli studi cfr. BALESTRERI, *Il disegno della Diocesi*, cit. n. 40. Su Federico Borromeo committente d'architettura cfr. EAD., *Federico Borromeo e il palazzo arcivescovile di Milano. 1595-1631*, in *Aspetti dell'abitare in Italia tra XV e XVI secolo. Distribuzione, funzioni, impianti*, a cura di A. Scotti Tosini, Unicopli, Milano, 2001, pp. 196-201; EAD., *Le fabbriche del cardinale. Federico Borromeo, 1595-1631. L'Arcivescovado e l'Ambrosiana*, Benevento, Hevelius, 2005; EAD., *Federico Borromeo, la Biblioteca Ambrosiana e la trattatistica sull'architettura*, in *L'architettura milanese e Federico Borromeo. Dall'investitura arcivescovile all'apertura della Biblioteca Ambrosiana (1595-1609)*. Atti delle giornate di studio (23-24 novembre 2007), a cura di F. Repishti, A. Rovetta, «Studia Borromaica», 22 (2008), pp. 167-188.

51. In *Acta Ecclesiae Mediolanensis ab eius initiis usque ad nostram aetatem*, opera et studio presb. Achillis Ratti, IV, Mediolani, ex Typographia Pontificia Sancti Iosephi, 1897 (d'ora in avanti AEM), *passim*, si ritrovano riferimenti ad alcune generiche figure di *praefectus*; dopo il 1577, questo ruolo si consolidò in una più precisa articolazione dei collaboratori stabili del vescovo: «Praefectus sacrarum picturarum et librorum, Praefectus fabricarum ecclesiarum, Praefecti suppellectilis duo, Praefectus fabricae Ecclesiae maioris, Praefecti alii eodem ex capituli». Cfr. anche la sintesi *Pro fabrica et reparatione ecclesiarum*, AEM, cit. *supra*, coll. 655-670. Su questa fase del processo storico, cfr. A. PALESTRA, *Le Visite Pastorali di San Carlo*, «Quaderni di Ambrosius», 42 (1966), pp. 43-91; A. SCOTTI, *Architettura e riforma cattolica nella Milano di Carlo Borromeo*, «L'Arte», 18-20 (1972), pp. 55-90.

52. Milano, Veneranda Biblioteca Ambrosiana (d'ora in avanti BAMi), G 20 suss. Sul manoscritto ha richiamato l'attenzione F. REPISHTI, *Pellegrino Tibaldi e la pianta esagonale della chiesa di San Rocco*

del codice si registra che Federico Borromeo scelse «ex multis quibus abundat hanc civitas, omnibus eruditis dominus Franciscus Maria Ricchinus collegiatus Architectus» come tecnico di riferimento, dopo una documentata collaborazione svoltasi in occasione di investimenti immobiliari degli stessi deputati in località 'Battivacca'⁵³.

Per quanto riguarda l'antica chiesa di San Pietro Cornaredo, analogamente ad altri casi, il *Liber* dà scarse notizie, dal momento che fornisce solo i nomi dei religiosi incaricati del controllo delle fabbriche fra il 1629 e il 1640⁵⁴. E, in effetti, alcune difficoltà nella conduzione della parrocchiale di Porta Nuova vengono documentate anche dalla *Breve relatione et stato della fabrica d'alcune Chiese*, pubblicata a stampa nel 1625, a cura dell'«Istituto d'esse Fabriche dell'Ill.mo e R.mo Sig. Cardinale Borromeo»⁵⁵. Il testo dell'opuscolo – successivo alla prima ricognizione seguita alla pubblicazione nel 1620 delle *Constitutiones ad fabricam vel reparationem ecclesiarum et aedium parochialium urbis Mediolani pertinentes* – restituiva lo stato d'avanzamento di undici progetti di riforma ideati e approvati dal cardinale, assegnandone ben sei a Francesco Maria Ricchino⁵⁶. Fra questi, il

dei Miracoli a Milano, «Arte Lombarda», 173-174 (2015), pp. 163-166. La storiografia ha raramente dato attenzione al ruolo del cardinale Monti in relazione a questo specifico ambito di attività pastorale, cfr. almeno G. BORA, *Arte, apparati, emblemi a Milano al tempo di Cesare Monti*, in *Le stanze del Cardinale Monti, 1635-1650. La collezione ricomposta* (Milano, Palazzo Reale, 18 giugno – 9 ottobre 1994), Milano, Leonardo Arte, 1994, pp. 39-54.

53. Per la nomina si veda BAMi, G 20 suss., c. 4r, 20 dicembre 1620: «Quemadmodum in caeteris aedificiis ita maxime in Ecclesijs parochialibus reparandis plurimum refert, cuius architecti consilio res agatur quam ob rem Ill.mus et Rev.mus d. Cardinalis Borromeus ex multis quibus abundat haec civitas, omnibus eruditis dominum Franciscum Mariam Ricchinum collegiatum Architectum scelegit, quem huiusmodi fabricis ecclesiasticis praefecit sub die 20 Xbris 1620 praecipiens hanc Architecti deputationem in libro caeterarum Congregationis ordinationum describi debere», e c. 22v per la riconferma del 12 gennaio 1636. Per la perizia della proprietà della Battivacca, cc. 4v-5v (13 giugno 1621). In altre occasioni (c. 12v e c. 15v) si ricorre all'opera di Paolo Lucino, agrimensore e architetto, oggetto di studi in corso da parte di entrambe le autrici. Sembra significativo segnalare come Ricchino, nelle registrazioni della congregazione, quando chiamato a dirimere passaggi complessi per quanto di competenza dell'istituto creato da Federico Borromeo, compare quasi sempre con l'appellativo autorevole di *Architectus*, mentre nell'unico documento autografo compreso si firma come *Ingegnero* (c. 5v), cioè con il titolo che ne autorizzava pubblicamente la professione. Ricchino è convocato *pro moderatione* anche nella riunione del 13 dicembre 1645 in cui si discuteva su alcuni fondi assegnati a chiese (c. 25v).

54. Il 12 febbraio 1629 Federico Borromeo nominò monsignor Castiglioni «deputato» per le chiese di San Giovanni alle Quattro Facce e San Pietro con la Rete (BAMi, G 20 suss., c. 15v); il 30 agosto 1631 l'incarico passò al vicario civile, monsignor Mario Antonino che assunse il controllo di San Pietro e di San Bartolomeo (c. 17v). Il 2 gennaio 1636 il cardinale Cesare Monti assegnò la responsabilità di San Pietro e San Giorgio al Pozzo Bianco al primicerio dei canonici ordinari del Duomo (cc. 20r, 22r), incarico confermato in data 26 febbraio 1639 e documentato anche il 27 marzo 1640 (cc. 24r, 25r).

55. *Breve relatione et stato della fabrica d'alcune Chiese parochiali di Milano conforme all'Istituto d'esse fabbriche dell'Ill.mo, et R.mo sig. cardinale Borromeo arcivescovo, con alcuni raccordi, perché quest'istituto prenda maggior progresso*, Milano, eredi Pacifico Da Ponte, G.B. Piccaglia, 1625 (esemplare consultato in ASDMi, B 1521).

56. Le *Constitutiones* sono state pubblicate in AEM, cit. n. 51, coll. 658-661. Furono proprio queste norme, forse sulla scia delle politiche di Carlo Borromeo, a prevedere la consulenza di «un Ingegnero qual solo servisse a queste fabbriche e ne facesse i disegni, facendoli approvare e segnare». Merita di essere

cantiere di San Pietro appariva come il più sfortunato perché, a distanza di due anni dall'ordine del presule, risultava inattivo per problemi di carattere finanziario: in assenza di un curato la chiesa restava abbandonata all'incuria pur avendo «estremo bisogno d'esser edificata»⁵⁷.

L'ispezione, già ricordata, del 1623 del cardinale si era svolta – e merita di essere evidenziato – a margine degli impegni stabiliti dal protocollo pastorale: lo attestano i documenti della visita ufficiale, svoltasi il 22 dicembre del 1624, di monsignor Mario Antonino, vicario generale e protonotario apostolico, nei quali si fa riferimento sia a una precedente occasione gestita a titolo personale dal Borromeo sia alla sua approvazione di alcuni disegni significativamente custoditi, non presso un ufficio diocesano, bensì presso «Righinum publicum Architectum mediolani»⁵⁸.

A questi fatti sono da collegare i quattro disegni del IX tomo della Bianconi, incollati a c. 30r e oggi contrassegnati con le lettere *a*, *b*, *c* e *d* (TAV. 2): rappresentano il progetto per la ricostruzione della parrocchiale tramite le sezioni (*a*, *b*), la facciata (*c*) e la pianta (*d*). Nessuno è firmato da Francesco Maria Ricchino, o da un altro architetto eventualmente coinvolto, e tre di loro recano l'approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us»⁵⁹. Oggi appaiono come fogli ritagliati e non si può escludere che in origine fossero associati in una o due tavole di più grande dimensione⁶⁰. Almeno tre descrivono in modo chiaro e sicuro, da presentazione al committente, un progetto di completa riconfigurazione dell'edificio antico del quale resta traccia solamente nella rappresentazione della pianta, oggi nel disegno a c. 30r d (FIG. 4). È proprio questa pianta a mostrare la rispondenza della soluzione rispetto all'«ordine» del cardinale annotato a c. 29r: mantenendo alcu-

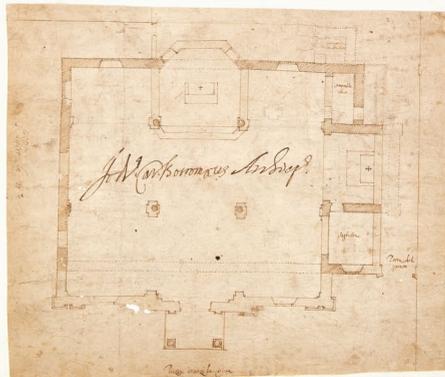
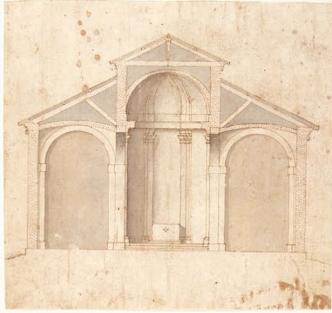
evidenziato come però alla data del 1625, secondo la *Breve relatione*, nei cantieri delle parrocchiali risultassero coinvolti almeno altri tre ingegneri: Giovanni Pietro Oroboni, Angelo Maria Corbetta e Angelo Crivelli. Gli ultimi due, rispettivamente parrochiani di Santo Stefano in Nosiggia e di San Maurizio, avevano offerto spontaneamente e gratuitamente la loro opera.

57. *Breve relatione et stato della fabrica*, cit. n. 55, p. 19.

58. ASDMi, Sezione X, San Fedele 40/1, c. 4r; il vicario Antonino visitò con mandato speciale dell'arcivescovo ed era accompagnato da monsignor Alessandro Mazenta, prefetto delle fabbriche ecclesiastiche; nella visita si ribadirono l'antichità della chiesa e il suo stato d'incuria, nonostante i progetti di «restauratione et ornatum» del cardinale. Si nominavano anche due parrochiani coinvolti come *fabriceri*: Giovanni Vimercati e Ferrante Olginati. A proposito del titolo di ingegnere pubblico, ricordiamo che nel 1620 la firma «Fran.o Maria Ricch.o Arch.o publ. Ingeg. del fabb.he di sanità del Stato di Milano» compare in una stima per opere al «portico novo» del Collegio Borromeo di Pavia (Archivio dell'Almo Collegio Borromeo, Possessioni 159/23bis) e che altri documenti del 1621 e del 1623 con la firma «Fran.co Maria Ricch.o Arch.to publ. et Ingeg. Colegg.to» sono conservati presso l'Archivio di Stato di Milano (d'ora in avanti ASMi), Autografi 25.

59. Si rimanda alla schedatura dei disegni in fondo al testo.

60. L'analisi delle vergelle della carta mette in evidenza una rotazione di 90° del disegno *c* rispetto agli altri: possiamo quindi ipotizzare che in origine la facciata fosse rappresentata su un foglio comune a uno o altri elaborati (la pianta o le sezioni) ma ruotata di 90°, secondo un metodo di rappresentazione usato da Francesco Maria Ricchino già in altri casi, come per esempio nei progetti per la chiesa di San Giacomo del collegio delle Vergini Spagnole e per il rifacimento di San Giorgio al Palazzo, rispettivamente nel tomo IX, c. 10r, e nel tomo VII, c. 21r, della Raccolta Bianconi.



TAV. 2 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta, sezioni e facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r a-d.

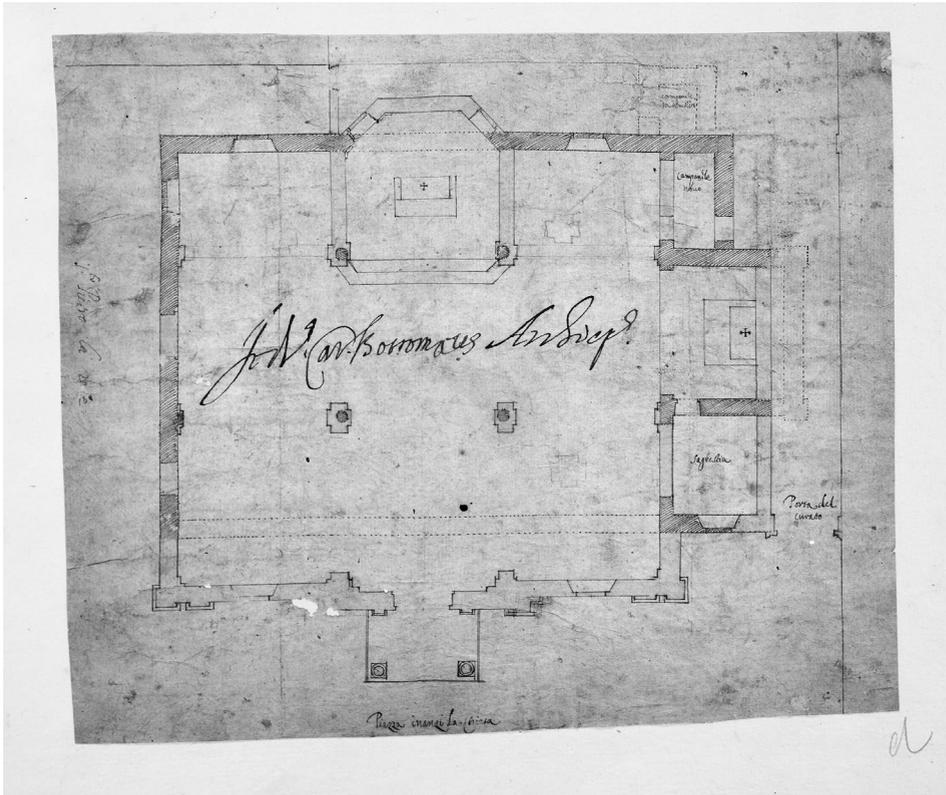


FIG. 4 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r d.

ne misure della parrocchiale, e forse anche le murature a queste corrispondenti, l'edificio viene ruotato di 90° rispetto all'originaria giacitura est-ovest, trovando un nuovo ordinamento e ampliandosi verso lo spazio aperto del 'pasqué', riconnotato come «Piazza inanzi la Chiesa». Sempre secondo l'idea del committente la nuova cappella maggiore si colloca in asse rispetto all'unico ingresso, mentre in quella antica, originariamente dedicata al santo, trovava spazio un altare minore. L'operazione è descritta in modo efficace e trova conferma nella coerente disposizione della firma del cardinale, posta al centro della pianta e invadente per dimensioni rispetto alle misure del piccolo edificio, quasi a confermare la forza del procedimento rispetto ai condizionamenti fisici del progetto⁶¹. Con questa soluzione, agendo su aree di esclusiva pertinenza ecclesiastica, demolendo, conservando e ricostruendo, senza interagire con i confinanti, si intendeva riformare un tassello del tessuto cittadino, per imporre un carattere nuovo, tradotto in un progetto che coniugava funzionalità e decoro all'affermazione di un programma pastorale e culturale.

Sono soprattutto le due sezioni a mostrare il carattere ideologico della scelta, riferito alla riproposizione di un semplice edificio basilicale di matrice cristiana antica, quasi primitiva, caratterizzata dalla conferma delle tre navate, dalla sezione a scalare, dalla posizione di rilievo dell'altare nel presbiterio e dalla presenza di protiro in facciata, evidente quasi solo nello «Impiedi di un fianco». Si trattava di richiami a un tipo di architettura già cara a Carlo Borromeo ma, probabilmente, anche di scelte appropriate alla modifica della titolazione della parrocchiale. Se ancora nel 1623 ci si riferiva alla chiesa con l'espansione *Cornareto*, a partire dal 1624 i documenti e i fogli in questione la definiscono come *con la Rete*, con un evidente richiamo all'azione del santo apostolo, risolvendo dubbi e problemi legati al persistente uso di dizioni popolari non più comprensibili e facilmente associabili al culto non dell'apostolo ma di san Pietro martire⁶². In tal senso, ci sembra che proprio il disegno della facciata (FIG. 5) parli di una cosciente affermazione della figura del padre della Chiesa, in chiave classica e semplificata, quasi didascalica, davvero adatta al tono della parrocchiale⁶³. Sembrano esplicitarlo: la scelta del dorico in relazione alla sintassi maggiore/minore della composizione⁶⁴,

61. Sulle firme di Federico Borromeo nei disegni d'architettura cfr. BALESTRERI, *Disegni d'architettura per il milanese*, cit. n. 19, pp. 403-406.

62. In ordine cronologico l'ultimo riferimento alla titolazione *Cornareto* potrebbe trovarsi proprio alla c. 29r del tomo IX della Bianconi.

63. Su questi temi cfr. S. DELLA TORRE, *Riferimenti classicisti nell'architettura sacra post-tridentina*, in *I tempi del Concilio. Religione, cultura e società nell'Europa tridentina*, a cura di C. Mozzealli, D. Zardin, Roma, Bulzoni, 1997, pp. 409-423.

64. Le dimensioni del disegno non permettono una disamina precisa delle modanature degli ordini e in ogni caso non è detto che intorno al 1623 si ricorresse didascalicamente a modelli desunti dalla trattatistica. Segnaliamo che le paraste dell'ordine maggiore sembrano rappresentare una libera versione delle molte interpretazioni del dorico di fine Cinquecento. La base ha un solo toro e almeno un 'tondino' (la seconda modanatura non è chiaramente leggibile e non necessariamente potrebbe corrispondere con l'imoscapo della colonna) e potrebbe quindi avvicinarsi a quella canonizzata nel trattato di Vignola, cfr. *Regola delli cinque ordini d'architettura di M. Iacomo Barozzio da Vignola*, s.l., s.n. [1562] (ed. con-



FIG. 5 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1623-1624.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r c.

l'inserimento delle paraste in grado di rendere potente e razionale il prospetto riducendo al minimo l'uso della pietra viva e abbassando i costi; l'eliminazione di dettagli decorativi o scultorei fatto salvo il portale d'ingresso con colonne libere. La composizione, con ordine gigante che inquadra la porzione centrale della fronte sovrastata da un timpano (però spezzato), sembra fra l'altro riallacciarsi agli esempi rinascimentali della parrocchiale di Santa Maria del Popolo di Roccaverano (AT) di Donato Bramante (1509), di Sant'Egidio a Cellere (VT) di Antonio da Sangallo il Giovane e del Duomo vecchio di Carpi di Baldassarre Peruzzi (entrambi del 1513). Esempi tanto nobili quanto periferici conducono a una ipotetica concatenazione formale anche rispetto alle ben più monumentali soluzioni palladiane e sulla scia di queste anche all'inedita soluzione per la chiesa di Santa Francesca Romana al Foro, di Carlo Lambardi, del 1615, certamente nota al cardinale, ospite dell'Urbe nel 1621 e nello stesso 1623⁶⁵. Complessivamente, tutto mostra un uso controllato di memoria, riferimenti a modelli e teorie, così come la conoscenza di edifici costruiti, in un'ottica di dialogo fra fonti diverse interpolate fra loro: il frutto di una mentalità che, sin dalla concezione della sede per la Biblioteca Ambrosiana, si potrebbe riferire al modo di procedere di Federico Borromeo committente d'architettura⁶⁶.

Forse non casualmente, a dar forma alle idee approvate dal cardinale è una grafica sobria, con caratteri quasi impersonali: i tratti a penna sono molto sottili e piuttosto precisi, le ombre sono usate a scopo chiarificatore senza enfatizzare l'espressività del disegno e le sezioni non fanno concessioni a dettagli (per esempio le suppellettili) e presentano un sistematico puntinato per la campitura delle parti 'tagliate'. Caratteri che fanno pensare alla preparazione di un'incisione o, meglio, a un sistema condiviso come parrebbe di rilevare dal confronto con altri disegni milanesi coevi recanti la firma di approvazione dell'arcivescovo, oggi fra l'altro custoditi nella stessa Raccolta: i progetti per l'oratorio di San Barnaba al

sultata Roma, Vaccari, 1607, tav. XII). Il capitello è piuttosto simile a quello proposto da Pellegrini nel suo trattato (cfr. PELLEGRINO PELLEGRINI, *L'Architettura*, edizione critica a cura di G. Panizza, introduzione e note di A. Buratti Mazzotta, Milano, Il Polifilo, 1990, pp. 204-205). La trabeazione invece ha un architrave a due fasce ma sembra fare solo un riferimento marginale a quella proposta da Palladio: sono diverse le proporzioni fra le parti e forse sembra di poter vedere anche l'inserimento di una modanatura di separazione, cfr. *I quattro libri dell'architettura di Andrea Palladio* [...], I-IV, Venezia, De Franceschi, 1570, I, pp. 26-27.

65. Sulla diffusione a Roma dei *Quattro Libri* di Andrea Palladio, in relazione alla soluzione di Santa Francesca Romana al Foro, cfr. A. ANTINORI, *Roma 1600-1623: teorici, committenti, architetti*, in *Storia dell'architettura italiana*, cit. n. 16, I, pp. 100-119, in particolare p. 115 con attribuzione di responsabilità a Giovanni Ambrogio Mazenta, fratello di Alessandro, prefetto delle fabbriche diocesane milanesi. Sulle relazioni fra le tre chiese cfr. CH.L. FROMMEL, *Sant'Egidio a Cellere: funzione, tipologia e forma*, in *All'ombra di "sa' gilio a celeri di farnesi"*. Atti della giornata di studi sul tema: committenze private o minori affidate ad Antonio da Sangallo il Giovane e alla sua bottega di architettura (Cellere, Chiesa di Sant'Egidio, 10 aprile 1999), a cura di E. Galdieri, R. Luzi, Cellere, Comune di Cellere, 2001, pp. 79-110.

66. Su questi temi cfr. I. BALESTRERI, *La Biblioteca Ambrosiana di Federico Borromeo. Architettura, modelli, significati*, in *Anatomia di un edificio*, a cura di M.C. Loi, R. Neri, Napoli, Clean, 2012, pp. 136-147.

Fonte del 1624 circa (t. V, c. 9r), per la chiesa di Santa Maria alla Vittoria (t. VIII, c. 13r) e per San Carpofo (t. X, c. 15r)⁶⁷. E, per quanto riguarda l'uso del puntinato, sembrerebbe dirimente il foglio 126 del codice F 251 inf. della Biblioteca Ambrosiana, con la sezione longitudinale di un oratorio (probabilmente quello di San Bernardo a Cassina Savina, Seregno), su cui, a distanza di anni e scomparso il cardinale, la firma è proprio quella di Francesco Maria Ricchino con il titolo di «Ing. Ro delle Fabb.e Ecc.e»⁶⁸.

Su questo sfondo e in relazione alle notizie risalenti ai primi anni Venti, si possono assegnare all'architetto milanese sia le note aggiunte al cinquecentesco disegno a c. 29r sia il progetto con le misure e le proporzioni dell'impianto planimetrico della nuova chiesa delineata nel disegno a c. 30r d⁶⁹. La sovrapposizione virtuale dei due disegni ottenuta tramite rielaborazione digitale (FIG. 6) mette in evidenza i rapporti fra la chiesa antica e quella moderna. Concretamente, il disegno a c. 30r d mostra le parti da demolire, da conservare e da costruire *ex novo*, documentando l'esistenza di ambienti della chiesa che invece nei tre disegni con la facciata e le sezioni erano omessi, forse in quanto elementi di disturbo rispetto all'immagine illustrata⁷⁰. La pianta fra l'altro documenta anche minimi cambiamenti eseguiti fra la fine del XVI secolo e il 1624, data della visita pastorale del vicario generale monsignor Antonino, ed è coerente con le notizie che testimoniano dello spostamento del cimitero sul lato est e dell'esistenza della sacrestia «angusta ad meridiem iuxta maiorem capella a latere»⁷¹, cioè trasferita dal margine nord, con il campanile, allo spazio della cappella della famiglia Ciocaria, in disuso per via di una quasi secolare contesa fra la famiglia e la fabbrica della parrocchiale⁷². Ma, soprattutto, a un'attenta analisi è possibile evidenziare come questa pianta – che potremmo definire 'reale' se accostata con le immagini 'ideali' degli alzati – metta in evidenza alcune interessanti incongruenze: in primo luogo, il profilo della pianta mostra una soluzione d'angolo della facciata con due

67. L'uso del puntinato in sezione è presente in modo caratteristico nei disegni di Mangone per l'Ambrosiana: BAMi, F 290 inf., c. 13. Al di fuori della produzione incisa, un esempio precoce di puntinato regolare a segnare lo spessore murario è in Bernardino Facciotto, nella sezione del progetto per il mausoleo dei Gonzaga in San Francesco, cfr. P. CARPEGGIANI, *Bernardino Facciotto. Progetti cinquecenteschi per Mantova e il Palazzo Ducale*, Milano, Guerini e Associati, 1994, p. LVI fig. 108 e pp. 70-72.

68. ASDMi, Sezione X, Spedizioni Diverse 4/4, a proposito di questo incarico si veda anche *supra* n. 53.

69. Nella scrittura delle annotazioni e nelle cifre delle quote a c. 29r è abbastanza riconoscibile il tratto di Francesco Maria Ricchino.

70. Da demolire sono le parti punteggiate: il muro sud della chiesa medievale, parte del muro nord (in corrispondenza della nuova cappella maggiore) e il campanile; da mantenere, forse anche materialmente, sono le parti tratteggiate; da costruire sono quelle delineate con il contorno. Si notino: le quattro colonne della navata originariamente inglobate in pilastri con paraste addossate; la cappella maggiore ricavata con una leggera estroflessione poligonale a ingombrare uno spazio libero; la cappella di S. Maria Maddalena, S. Caterina e S. Nicola, trasformata in base per il «Campanile novo»; la cappella sud, della famiglia Ciocaria, riusata come «Sagrestia» e raddoppiata nelle sue dimensioni; la porta d'ingresso alla casa del curato («Porta del curato»).

71. ASDMi, Sezione X, San Fedele 40/1, c. 5v.

72. Le vicende della cappella Ciocaria sono piuttosto complesse e meriterebbero ulteriori approfondimenti; per i fatti svoltisi nell'arco del Seicento vd. ASMi, Amministrazione del Fondo di religione 974.

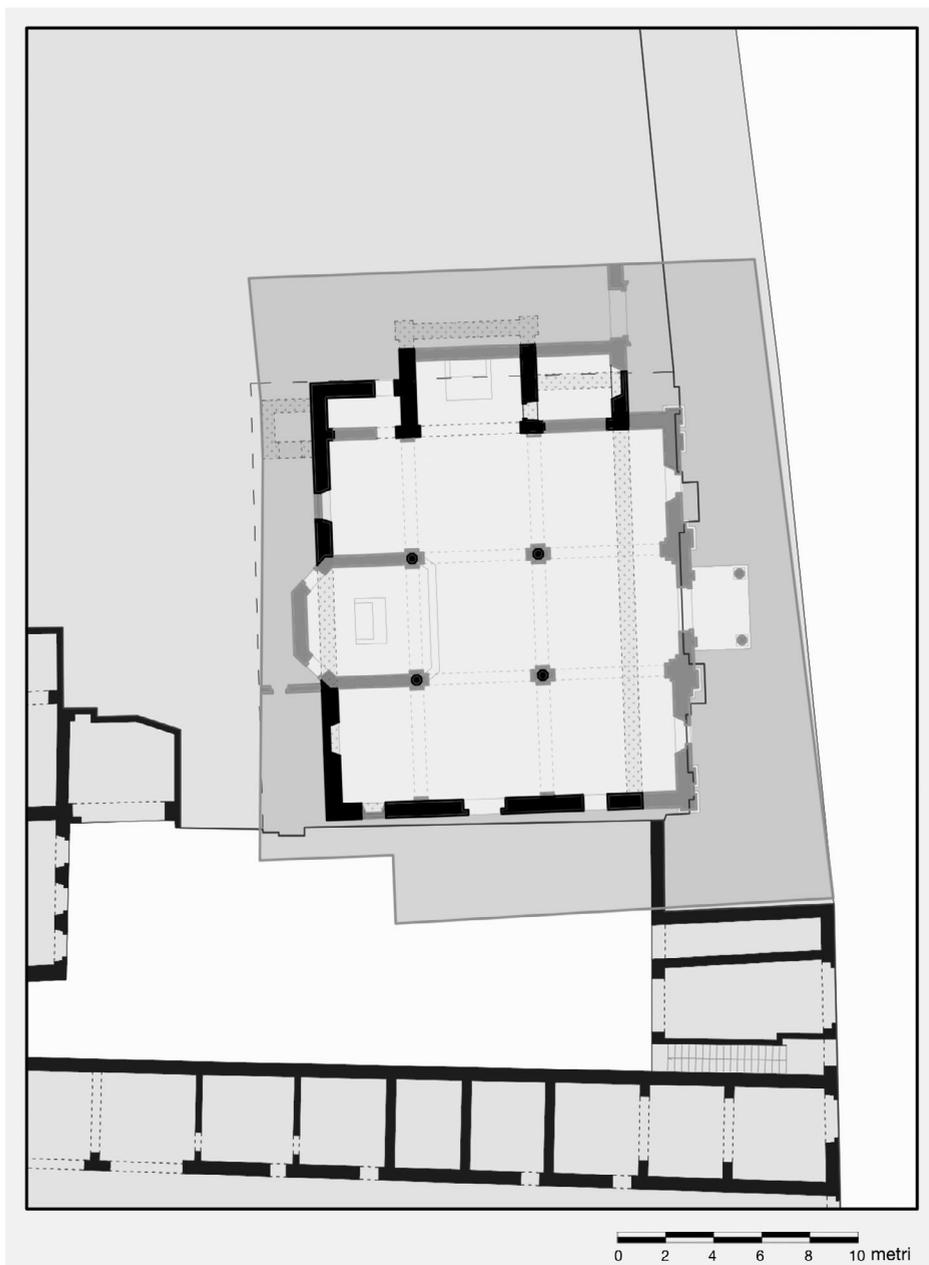


FIG. 6 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo e San Pietro con la Rete (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 30r d e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866*) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

paraste binate⁷³, non rispondente alla parasta ribattuta della facciata a c. 30r c; inoltre nello spazio della navata sono abbastanza evidenti le sezioni di tre pilastri cruciformi, schizzati a grafite, forse pensati a posteriori e proposti come soluzione alternativa al consolidamento delle colonne esistenti. Si tratta di dettagli modesti che però rivelano la possibilità di uno scambio di idee fra committente e architetto (o fra architetto e cantiere), con la conseguente dilatazione dei tempi del progetto per via della discussione su possibili soluzioni formali, statiche e tipologiche. Sono i pilastri tracciati a mano libera sulla pianta stesa a penna e approvata dall'arcivescovo a suggerire l'esistenza di un'idea alternativa, forse destinata a mettere in crisi l'autorevolezza del modello della chiesa 'delle origini', così legato alla riproposizione dello schema a sviluppo longitudinale e qui invece ambiguamente vincolato all'occupazione di uno spazio pressoché quadrato. Non conosciamo l'esito di questa possibile discussione; certo è che tutti e quattro i disegni di c. 30r del tomo IX della Bianconi mostrano come – nonostante l'interessamento, il coinvolgimento e l'approvazione del cardinale – ci furono intralci e problemi e il progetto di questa piccola parte di città si arenò: intorno al 1625, fra difficoltà concrete, indecisioni, assenze e latitanze, il perentorio progetto di Federico Borromeo rimase per sempre sulla carta. I documenti immediatamente posteriori non ci parlano della demolizione della chiesa antica e neppure dell'avvio della costruzione; la *Veneranda Congregazione* si occupò del controllo della fabbrica solo negli anni fra il 1629 e il 1640 e, come vedremo poco più avanti, alcune note contabili assegnano i primi passi della costruzione agli anni del governo del cardinale Cesare Monti (1635-1650), in un contesto storico mutato, con prospettive e idee piuttosto diverse sull'architettura e quindi anche sulla chiesa di San Pietro con la Rete.

LA CHIESA COSTRUITA. DAL 1682, A RITROSO

Il 23 dicembre 1682 l'abate Domenico Visconti, protonotario apostolico e canonico di Santa Maria alla Scala, con mandato speciale dell'arcivescovo Federico Visconti, visitava la chiesa di San Pietro con la Rete: in compagnia di dodici religiosi e con un cerimoniale venato di pomposità, ottemperava ai compiti delle procedure diocesane⁷⁴. Rispetto all'ultima visita documentata – quella del 22 dicembre 1624 – la descrizione degli atti illustra una scena completamente mutata: il numeroso drappello degli ecclesiastici è accolto dal suono delle campane e dalla luce delle candele e l'ispezione si apre con la benedizione della chiesa e del cimitero limitrofo. L'occasione è festosa e la relazione esprime piena soddisfazione per la qualità architettonica della chiesa, per l'adeguatezza delle suppellettili liturgiche, per l'eleganza degli apparati decorativi. Della vetusta *San Pietro Cornareto* non

73. Per simili paraste binate si veda uno dei progetti per la chiesa di Santa Maria delle Grazie a Legnano (1620-1638), Novara, Archivio di Stato (d'ora in avanti ASNo), Raccolta de Pagave 2, disegno 4.

74. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 1r; Domenico Visconti era stato giurisperito nel collegio milanese ed era prefetto di Porta Nuova.

resta più alcuna traccia, se non nel paragrafo riguardante i benefici e i donativi laddove si attesta che «destructa fuit ab novam dicta Ecclesia ex Fundamentis reedificationem»⁷⁵. Secondo la relazione, più chiaramente, «Tota haec Ecclesia à fundamentis errecta est de Annis 1654×1655×- et 1656»: si tratta di una notizia importante perché, contrariamente a quanto tradizionalmente ritenuto, colloca l'effettiva costruzione della parrocchiale nei primi anni di governo dell'arcivescovo Alfonso Litta (1608-1679, in carica dal 1652) e, in particolare, nel difficile momento che vide il presule imporsi come difensore della Chiesa sullo sfondo di accese contese istituzionali con il governatore milanese Luis de Benavides, marchese di Caracena⁷⁶.

Sulle vicende preliminari all'edificazione, le recenti ricerche ci hanno fornito qualche traccia: un paio di documenti custoditi nel fondo Amministrazione del Fondo di religione, un accenno contenuto negli atti della stessa visita di Domenico Visconti e alcuni riferimenti rispetto ad accordi stipulati con i confinanti padri riformati di Santa Maria del Giardino. Al 1635 e al 1642 risalgono i due confessi firmati dal cardinale Cesare Monti che attestano il versamento rispettivamente di 600 e 300 lire imperiali da parte della Veneranda Congregazione delle Fabbriche ai *fabriceri* di San Pietro con la Rete: il primo esplicita che il versamento era «ad effetto d'impiegarlo in quattro barche di ceppi», cioè all'acquisto di materiale lapideo⁷⁷. Sappiamo inoltre che dopo il 1646 fu ancora il cardinale ad occuparsi della concessione di una cappellania legata alla possibilità di occupare un «sedime [...] ad visitandum [...] cum Perito»⁷⁸. Nel 1636 risulta invece pubblicato, secondo una relazione anonima e posteriore, un decreto a firma dei padri del Giardino destinato a imporre il rispetto di precise distanze riguardo agli orti del loro convento, e un altro atto ufficiale veniva emesso dagli stessi nell'agosto del 1658, «col quale si proibiscono le fabbriche anco cominciate», alludendo ai corpi di fabbrica della sacrestia e della cappella maggiore, esondanti rispetto al sito parrocchiale ereditato dal passato⁷⁹. Modesti frammenti che non possono essere usati per un racconto, ma che segnalano una continuità nelle politiche del cardinale Monti e attestano una prima concreta fase di avvio dei lavori, arenatasi non sappiamo quando e perché, ma forse anche a causa dell'ostilità dei confinanti nei

75. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, paragrafo *De Oneribus Altarium*, c. 4r.

76. Si veda G. SIGNOROTTO, *Litta Alfonso*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, cit. n. 3, LXV (2005), pp. 276-280; su questi temi cfr. F.M. BARDOCCHI, *La gloria de governi Ecclesiastico, e Laicale nelle azioni esemplarissime del cardinale Alfonso Litta, arcivescovo di Milano, e principe del Sac. Rom. Imperio*, Bologna, Stamperia camerale, 1691; A. BORROMEO, *La chiesa milanese del Seicento e la Corte di Madrid*, in «*Millain the great*». *Milano nelle brume del Seicento*, Milano, Cariplo, 1989, pp. 93-108; D. ZARDIN, *L'ultimo periodo spagnolo (1631-1712). Da Cesare Monti a Giuseppe Archinto*, in *Diocesi di Milano*, a cura di A. Caprioli, A. Rimoldi, L. Vaccaro, II, Brescia, La Scuola, 1990, pp. 575-613; G. SIGNOROTTO, *Milano spagnola. Guerra, istituzioni, uomini di governo, 1635-1669*, Milano, Sansoni, 2001; E. BIANCHI, *Alfonso Litta, un arcivescovo tra Roma e Milano*, «Arte Cristiana», 106, 909 (2018), pp. 436-447.

77. ASMi, Amministrazione del Fondo di religione 977.

78. Cfr. ancora gli atti della visita in ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 6v.

79. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/8, la relazione anonima potrebbe risalire agli anni Ottanta del Seicento.

confronti di un progetto che andava a modificare assetti consolidati dal punto di vista spaziale e sociale⁸⁰.

La parrocchiale visitata dal Visconti nel 1682 appare nuova e diversa, non solo rispetto all'edificio medievale ma anche in relazione al progetto approvato dal cardinale Federico Borromeo fra il 1623 e il 1624. La chiesa risulta «*quae licet quadrata sit, formam tamen octangularem exhibere videt*», quindi ottagonale inscritta in un quadrato, caratterizzata da uno spazio ampio, coperto da volte «*qui tota ecclesiam inumbrat in Tholum choeunte*», di venti cubiti ecclesiastici di lato e trentasei d'altezza⁸¹. Nell'ottagono si dispongono spazi diversi: tre cappelle dotate di altari e di balaustre realizzate con marmi colorati, di elegante fattura, e quattro *recessus* minori nei quali si trovano rispettivamente il fonte battesimale (a sinistra della porta d'ingresso), un armadio di servizio alla liturgia, un andito con la porta d'accesso alla casa del parroco e, infine, due confessionali, di recente fattura, di forma elegante e riconosciuta come 'canonica', sulle cui sommità si stagliano statue di San Pietro «*in formam absolventis*». Sotto il fornice della cappella maggiore, quadrangolare con abside rotonda, si trova invece una «*trave inaurata quae Christi e Cruce pendentis simulacrum publico cultui exponit*», mentre l'altare, in osservanza alle indicazioni delle *Instructiones* carliane, è arricchito da candelabri in forma di angeli.

L'architettura di questa chiesa preziosa, caratterizzata da un impianto centralizzato, cappella maggiore estradossata e copertura internamente voltata, è esattamente quella persa con la demolizione postunitaria: la stessa che oggi, grazie all'azione dell'abate Bianconi, possiamo per fortuna rintracciare con corrispondenze quasi puntuali nell'immagine planimetrica a c. 32r del IX tomo della sua Raccolta (FIG. 7)⁸². A dimostrarlo sono l'organizzazione dello spazio e alcuni particolari presenti nella tavola, accanto alle prove di ridisegno e misurazione condotte in occasione di questa ricerca che ci permettono di leggere sia elementi di rottura sia caratteri di continuità rispetto alla storia dei precedenti progetti (TAV. 3). Fra i secondi riconosciamo: la forma quadrangolare del sito; il rispetto dell'idea federiciana della rotazione di 90° dell'edificio; la necessità di riproporre i tre altari della chiesa antica e la posizione della facciata lungo il corso di Porta Nuova. Fra le

80. Cfr. P. VISMARA, *Chiesal teatro: S. Maria del Giardino a Milano tra Sei e Settecento*, in *Studi sul teatro in Europa in onore di Mariangela Mazzocchi Doglio*, a cura di P. Bosisio, Roma, Bulzoni, 2010, pp. 647-663.

81. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 2v. Il cubito ecclesiastico era un'unità di misura prescritta dalle *Instructiones* carliane ed era pari a 44 cm; nei disegni d'architettura dei secoli XVI e XVII però si fece più spesso uso delle braccia milanesi e solo talvolta si usarono in modo ibrido, o confuso, le due unità di misura. In questo caso abbiamo potuto notare che le misure rilevate dall'ecclesiastico durante la visita in realtà corrisponderebbero quasi perfettamente alle braccia usate dagli architetti nei disegni. Su questi temi cfr. *supra* n. 44 e BALESTRERI, *Il disegno della diocesi*, cit. n. 40, p. 172, p. 183.

82. Il disegno a c. 32r è quotato e il vano centrale misura «22 braccia e 6 onze», una cifra quasi corrispondente a quella registrata nella visita di Domenico Visconti: secondo la nostra ipotesi la misurazione avvenne usando le braccia, ma la registrazione sui documenti mantenne l'uso del cubito prescritto dalla procedura. Ne abbiamo conferma confrontando la misura di 36 cubiti per l'altezza, pari a quella in braccia raffigurata a c. 31r che analizzeremo più avanti.

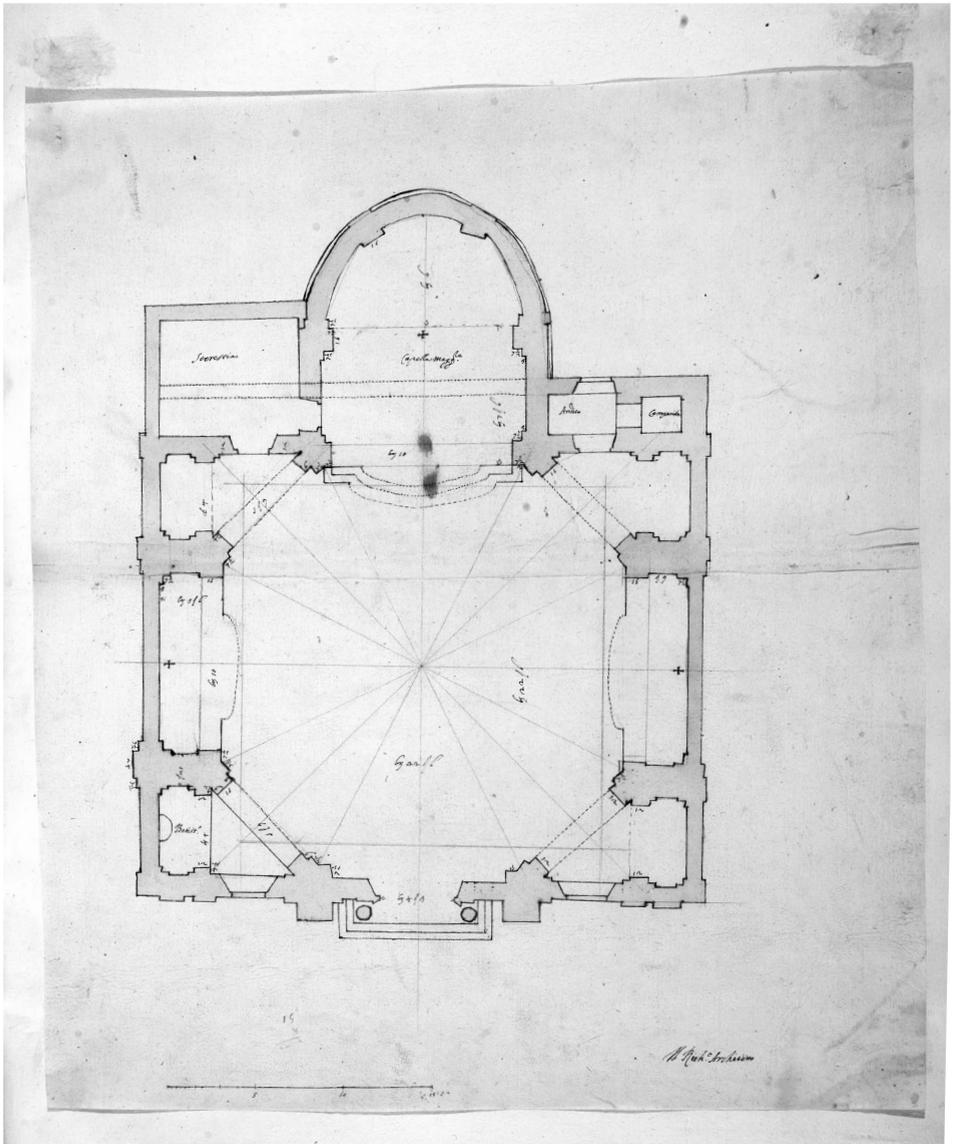
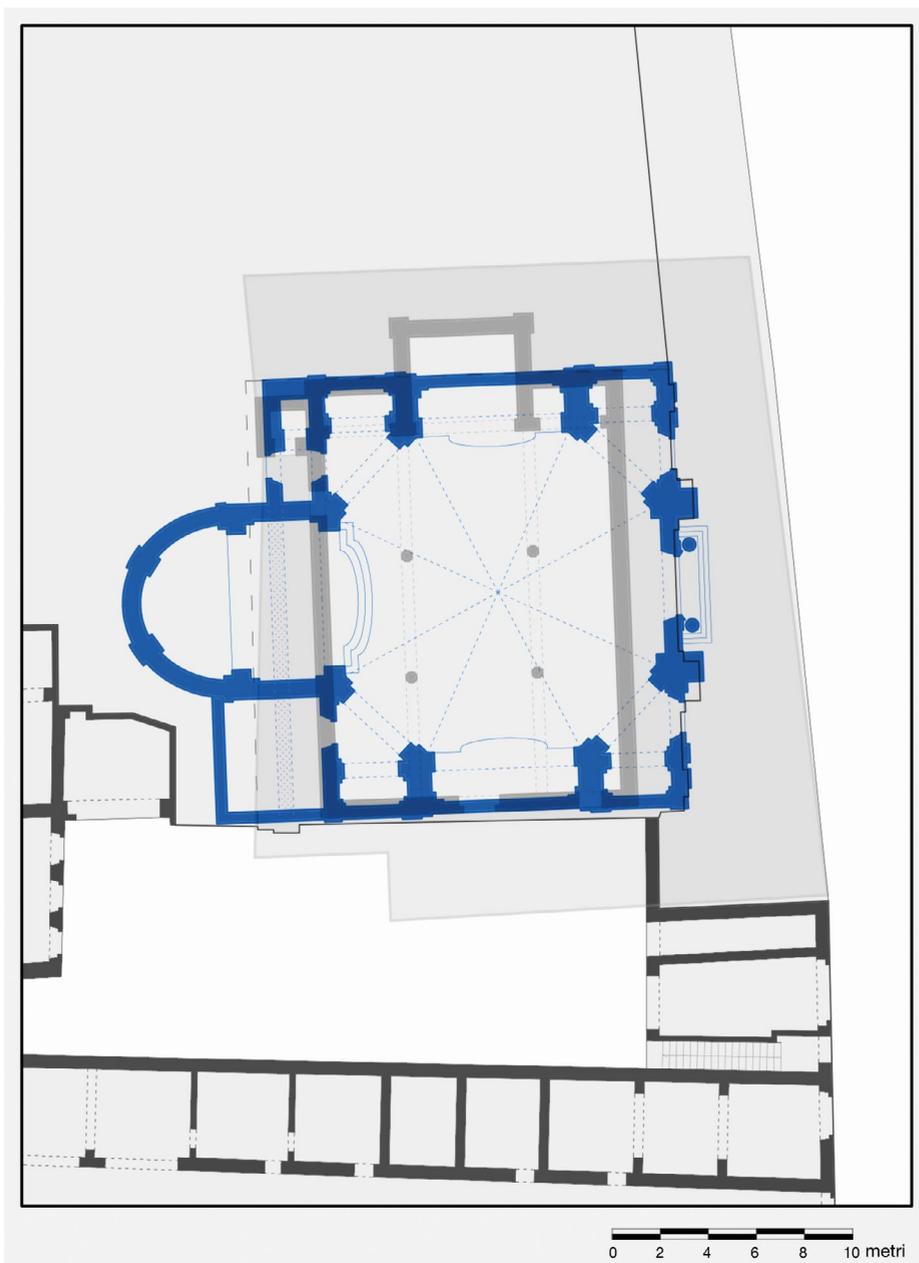


FIG. 7 - Bottega di Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1654-1658. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r.



TAV. 3 - Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 32r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866*) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

novità introdotte invece compaiono: l'approssimarsi dell'organizzazione interna a uno schema a croce greca; la decisione di ricavare all'interno del recinto quadrato uno spazio ottagonale, irregolare, da coprire con un tiburio contraffortato dalla struttura della cappella maggiore; la dilatazione delle misure della facciata, permessa dalla possibilità di sfruttare l'angolo di terreno rimasto libero verso sud-est, alle spalle dell'abbandonata cappella Ciocaria⁸³. Scelte sfociate in un interessante processo d'interpolazione fra modelli tipologici diversi, adattati ai limiti e ai vincoli posti dal contesto. Nella pianta a c. 32r, a rendere evidente l'intersezione di schemi strutturali e spaziali autonomi, sono i quattro *recessus*, cioè gli ambienti triangolari di passaggio ricavati fra il corpo ottagonale e le cappelle minori: spazi di mediazione, sono indispensabili alla funzionalità dell'edificio – connesso a una ampia sacrestia e a una nuova torre campanaria – e sono frutto di un'originale riflessione basata sul modello monumentale della cinquecentesca basilica di San Magno a Legnano, ben nota proprio a Francesco Maria Ricchino coinvolto nel cantiere di riforma a partire dal 1618⁸⁴.

Se la soluzione architettonica si rivela piuttosto complessa, la sua rappresentazione grafica per contrasto appare poco curata: lo rivelano l'assenza di preparazione e di costruzioni, ma anche un certo grado di approssimazione delle membrature murarie e dei dettagli, così come la presenza di molti punti da compasso, forse esito della sovrapposizione con una matrice meglio definita. L'uso della penna fra l'altro non è accurato e il tratto mostra una certa rigidità; in particolare, le linee curve dell'abside della cappella maggiore, tracciate liberamente, sono lontane da un buon esercizio di mano, e poco sicure sono anche le linee punteggiate che riportano le proiezioni dei gradini nonché quelle relative alle aperture dei recessi triangolari dove, in modo didascalico, sono indicati il battistero e l'andito d'accesso alla casa parrocchiale, ma non i confessionali descritti negli atti della visita. Infine, con la grafite sembra essere riportata la suddivisione in vele della volta, ma la sua costruzione geometrica non sembra avere aderenza rispetto alla concreta articolazione della struttura. Più in generale, lo stile trascurato del disegno sembra contrastare proprio con il prestigio del nome posto in basso a destra, cioè «Il Rich.o Architetto»: d'altronde, proprio la firma non sembra di pugno di Francesco Maria e, come già evidenziato dagli studi di Luciano Patetta, non è escluso che si tratti di un'integrazione posteriore, apposta per motivi a noi non chiari su di un foglio prodotto dalla sua bottega, quotato e dotato di scalimetro e forse usato a distanza di tempo come riproduzione di un originale perduto⁸⁵.

83. Per la rielaborazione si è fatto uso del rilievo in ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, cfr. *supra* n. 49.

84. A Legnano il vano centrale è un ottagono regolare, mentre in questo caso i lati inclinati a 45° sono più brevi. I disegni ricchiniani per la riforma della chiesa utili a un confronto con San Pietro con la Rete sono custoditi in ASNo, Raccolta de Pagave 2, disegni 7-12, cfr. A. SPADA, *A Busto Arsizio e nei dintorni altri cantieri dell'«Ingeniero Richino, qual in materia di chiese fu sempre in gran stima»*, in *La Basilica di San Giovanni Battista*, cit. n. 28, pp. 111-130, in particolare pp. 117-118, e scheda pp. 161-162.

85. PATETTA, *Il corpus dei disegni di Francesco Maria Ricchini*, cit. n. 17, p. 55. Non si può escludere che la firma sia stata posta da uno degli eredi del patrimonio grafico ricchiniano.

L'abate Carlo Bianconi, mostrando di apprezzare il peculiare e multiforme processo creativo di Ricchino, scelse di associare questa pianta ad altri tre disegni con proposte diverse⁸⁶. Si tratta dei disegni alle cc. 33r, 34r e 35r: se il secondo, in realtà, è stato da tempo riconosciuto come un documento da assegnare al cantiere della chiesa di San Giuseppe⁸⁷, il terzo è stato letto come una rielaborazione del disegno a c. 32r. In occasione delle nostre ricerche, il disegno per una chiesa ottagonale inscritta in un quadrato a c. 35r, muto ma accompagnato da uno scalimetro, è stato elaborato digitalmente e ricondotto alle sue misure reali e, in realtà, oggi mostra la sua incongruenza dimensionale rispetto al sedime di San Pietro con la Rete nonché la sua estraneità rispetto alla storia della fabbrica (FIG. 8)⁸⁸.

Il disegno a c. 33r invece vede la raffigurazione di una chiesa a pianta quadrata (TAV. 4): un'aula, con murature scandite da pilastri e setti murari che permettono di sostenere una complessa volta a padiglione lunettata, caratterizzata da un presbiterio con una cappella maggiore rettangolare e due altre cappelle minori con angoli smussati. Sulle pareti laterali i pilastri definiscono due sfondati e simmetricamente si aprono altri quattro spazi minori mentre negli angoli si impostano archi a 45° che contribuiscono a generare un interessante disegno dell'intradosso. Con l'eccezione del sistema di copertura, si tratta di una soluzione non dissimile da quella che Francesco Maria Ricchino aveva elaborato per la chiesa parrocchiale dedicata a San Giovanni alle quattro facce, negli anni tra il 1625 e il 1631⁸⁹. Se però il bel disegno per San Giovanni (c. 16v del tomo X della Raccolta), regolarmente approvato da Federico Borromeo, parla di un progetto formalizzato privilegiando il rapporto concreto con i limiti e i condizionamenti posti all'architetto, il disegno a c. 33r illustra un progetto con carattere più autonomo o astratto, mosso da una ricerca stilistica più attenta che trova riscontro anche grazie all'uso di costruzioni a matita e di una grafia abbastanza accurata, sia nel tratto a penna sia nella stesura dell'acquerello. I dettagli delle sezioni dei pilastri, per esempio, denotano una riflessione su forme, proporzioni e membrature; sulla carta sono

86. Per altre serie di disegni ricchiniani si vedano almeno i casi delle chiese di Sant'Agostino alle monache e di Santa Maria di Loreto, rispettivamente nei tomi IX e X della Raccolta, cfr. la schedatura in *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, p. 80 e p. 93.

87. Per il disegno a c. 34r cfr. KUMMER, *Matländer Kirchenbauten*, cit. n. 27, I, pp. 72-73; II, pp. 178-179 e la schedatura in *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, p. 84. Sulla chiesa di San Giuseppe cfr. S. COPPA, *La chiesa di San Giuseppe nella storia artistica milanese dal Cinquecento all'Ottocento*, Milano, Cariplo, 1997 e *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, cit. n. 28, in particolare pp. 147-153 (*La Chiesa di San Giuseppe a Milano*, schede a cura di G. Stolfi e N. Soldini).

88. La pianta mostra delle incongruenze sensibili nella zona presbiteriale; si vedano: la sacrestia (con scalette e un singolare camminamento nascosto nelle murature portanti), le proporzioni del campanile e soprattutto la presenza di una scala di notevoli dimensioni alle spalle dell'edificio francamente non giustificabile nella chiesa milanese. Inoltre, sono raffigurati cinque altari; le due cappelle laterali sono leggermente sporgenti dal quadrato di base; il disegno della facciata differisce sensibilmente rispetto alle versioni degli altri fogli e soprattutto non è presente il portale con colonne. Al momento non siamo in grado di assegnare il disegno a un altro cantiere.

89. Cfr. la scheda di LOI, *Progetti del Ricchino per alcune chiese milanesi*, cit. n. 28, in particolare pp. 99-103 e *La Raccolta Bianconi*, cit. n. 3, pp. 89-90.

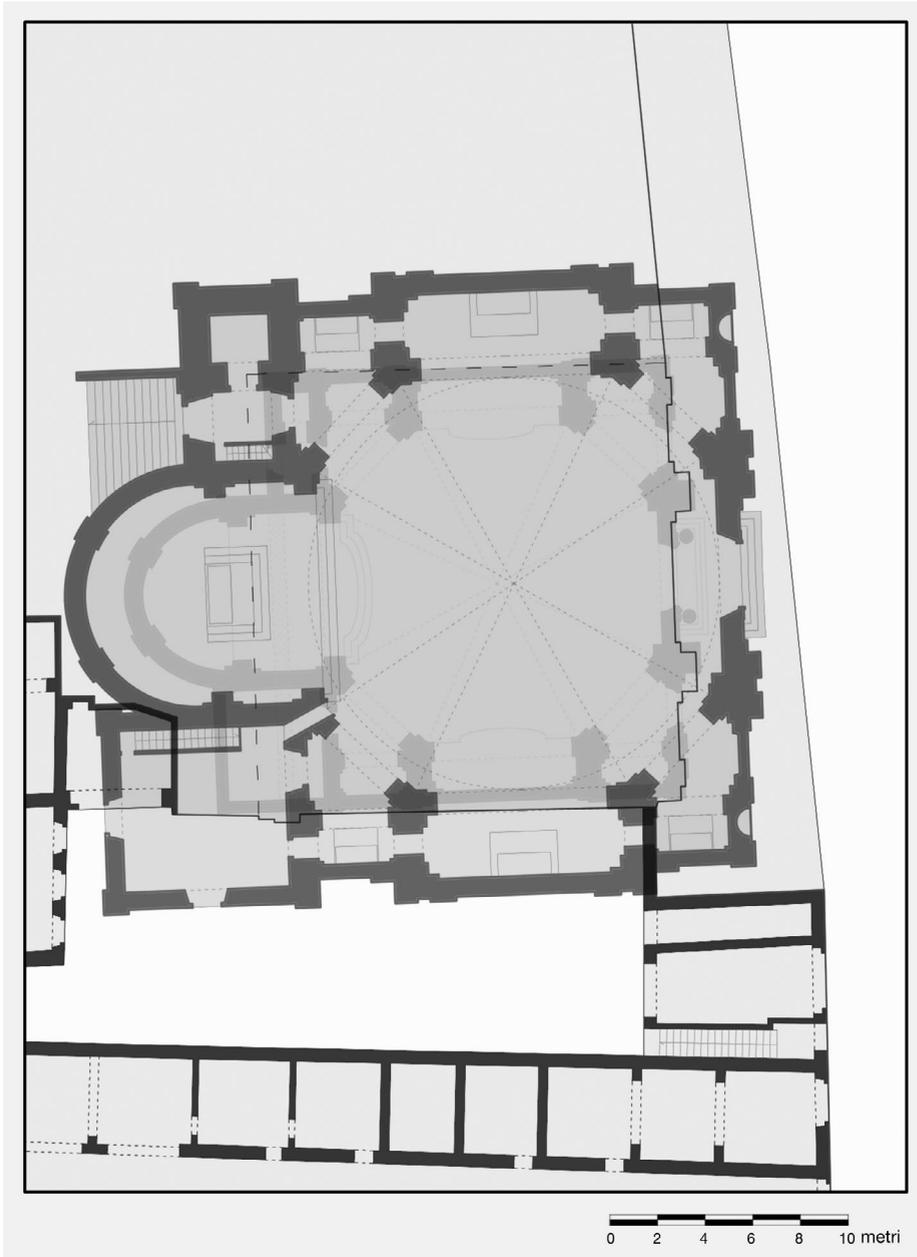


FIG. 8 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r, c. 35r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866*) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

visibili parecchi fori da punta di compasso e, nella porzione sinistra della facciata, sono presenti dei tratteggi che probabilmente mettono in evidenza dubbi o confronti con altri disegni. Su queste basi riteniamo che il disegno a c. 33r, una versione per un San Pietro con la Rete ‘quadrato’, appartenga pienamente al processo progettuale ricchiniano e risponda in modo elegante alle questioni rimaste aperte in cantiere all’indomani dell’abbandono dei disegni approvati da Federico Borromeo (TAV. 5). Considerando le caratteristiche dell’edificio costruito negli anni Cinquanta e descritto nel 1682, possiamo ipotizzare che si trattasse di un’alternativa presentata ai *fabriceri* fra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta e in particolare di una variante scartata, forse a causa del sistema di copertura – distante dalla tradizionale soluzione con tiburio –, ma più probabilmente per via del minore rilievo attribuito agli altari laterali che invece, proprio dopo la metà del XVII secolo, trovarono committenti devoti interessati alla loro dotazione e costruzione.

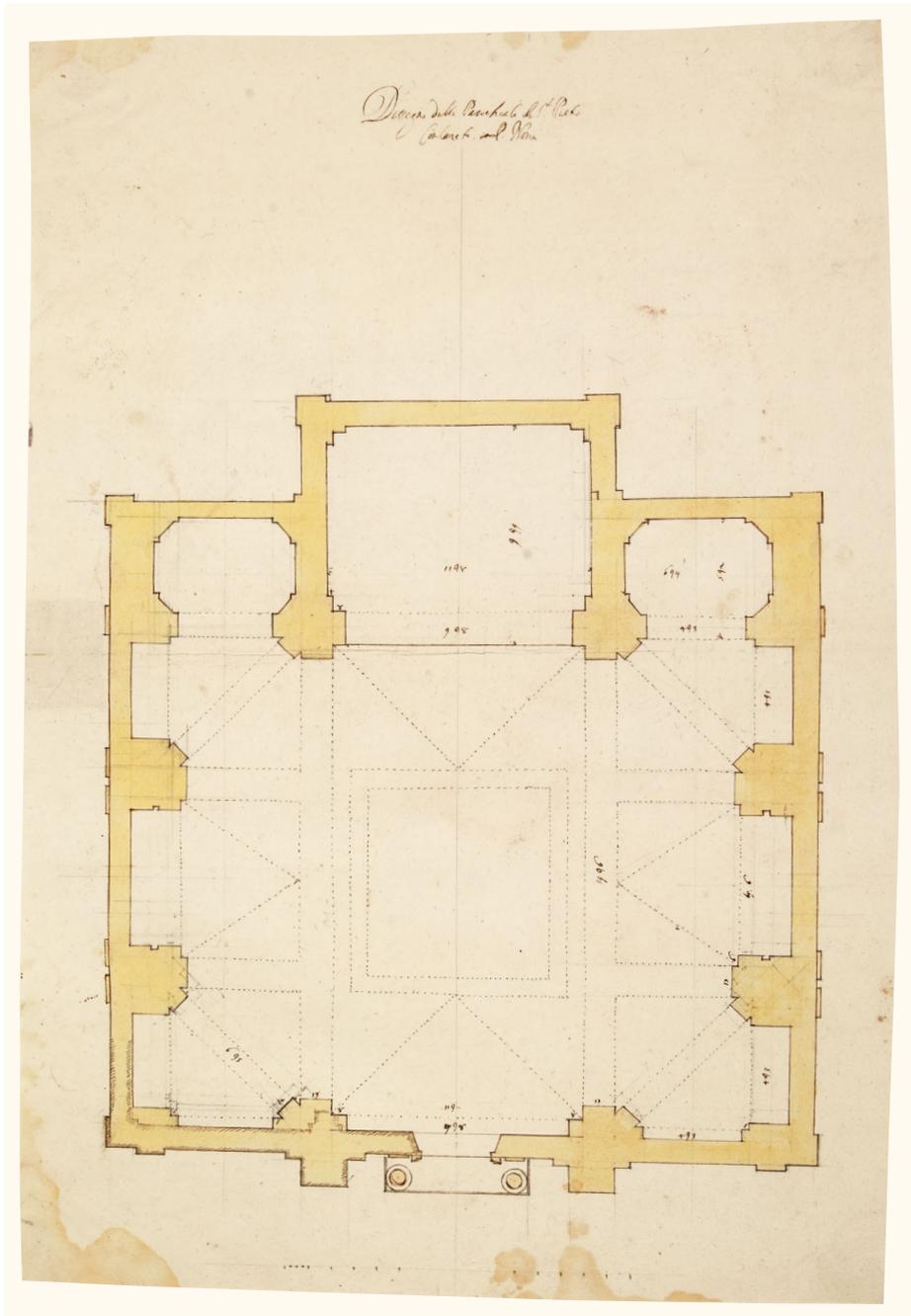
UN DISEGNO DI FRANCESCO MARIA RICCHINO PER LA FACCIATA DELLA CHIESA

Fra i disegni per San Pietro con la Rete custoditi nella Raccolta si distingue per qualità e carica espressiva il progetto per una facciata oggi incollato a c. 31r del tomo IX (TAV. 6). La tavola colpisce per la soluzione architettonica proposta e per la tecnica grafica, ma anche per la preziosità del documento, testimoniata dall’uso di una carta forse pretrattata, non comune nella serie dei quasi cinquecento fogli dell’intero *corpus* milanese⁹⁰. Nonostante abbia subito un’operazione di ritaglio, il disegno è emblematico di una naturale capacità di esporre un’idea all’attenzione dell’osservatore; molto probabilmente, siamo di fronte a una tavola da presentazione o da autopromozione⁹¹. Steso grazie a una sottilissima e precisa costruzione tracciata a grafite e caratterizzato da un uso attento e raffinato della penna a inchiostro e da ombreggiature acquerellate posate a velature sovrapposte, il disegno mostra la capacità matura di fondere l’impostazione generale della composizione con la felice declinazione dell’apparato decorativo⁹². La tavola è firmata da Francesco Maria Ricchino e si inserisce pienamente nel percorso che, nell’arco della sua lunga carriera, lo vide progettare facciate per edifici sacri a

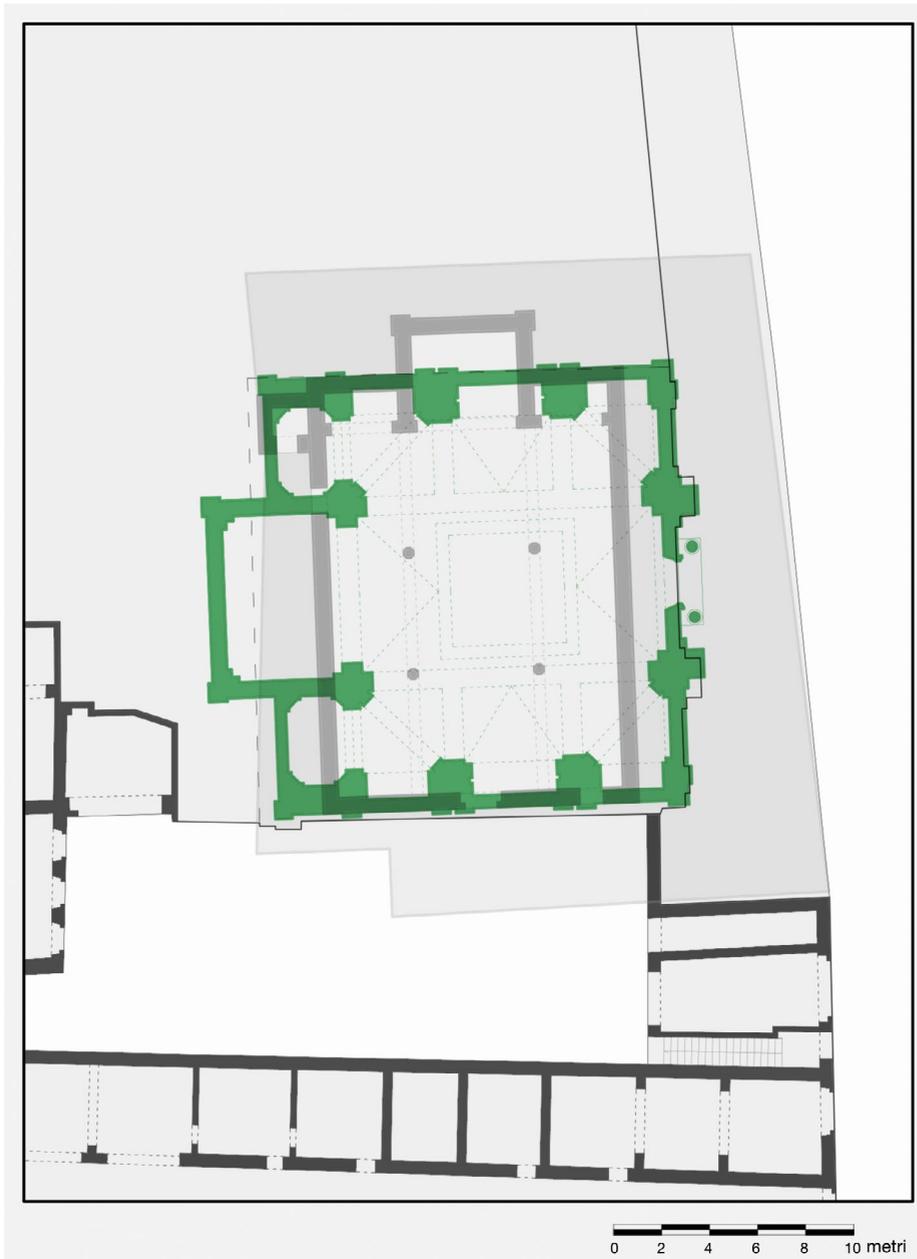
90. Il supporto cartaceo sembra preparato con una base brunastra, difficile da attribuire a una lavorazione o a un processo fisico/chimico di trasformazione; la carta è vergata, con vergelle in orizzontale. La filigrana (mano con croce astile o processionale) è posizionata in corrispondenza del finestrone (FIG. 9). I disegni per facciate, che caratterizzano la raccolta oggi in BAMi, F 251 inf., sono invece abbastanza rari nel *corpus* della Bianconi.

91. L’impostazione generale della rappresentazione potrebbe ricordare i caratteri del disegno con la facciata per la chiesa di San Magno a Legnano (1618 circa, BAMi, F 251 inf., f. 85r), ma l’architettura è davvero diversa, per scala, riferimenti e scelte stilistiche.

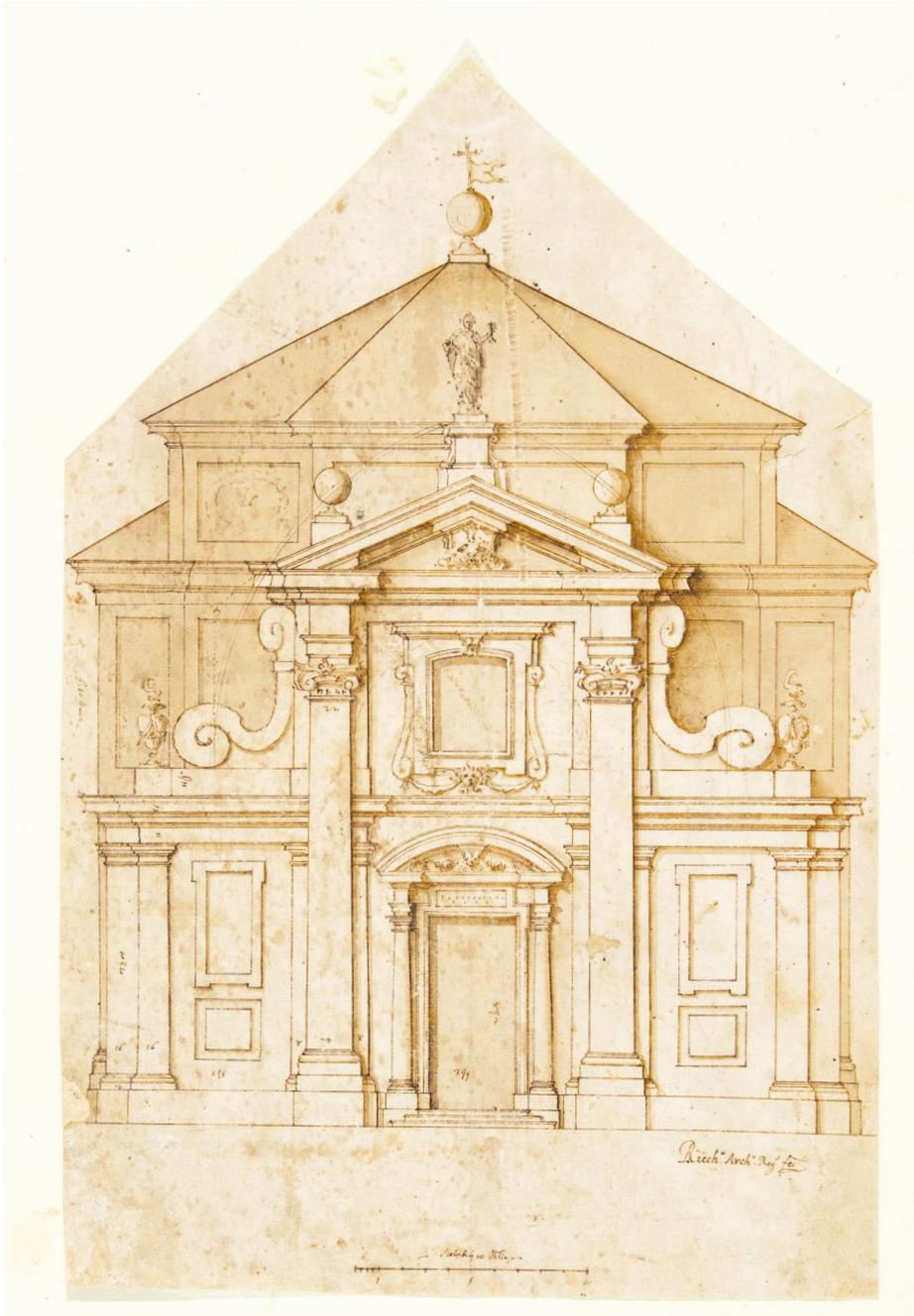
92. Il foglio presenta segni di costruzione a compasso, tracciati a penna con linee tratteggiate; si veda in particolare l’uso di un’impostazione triangolare, o ad arco acuto, per il proporzionamento della parte sommitale della facciata.



TAV. 4 - Francesco Maria Ricchino [attr.], Pianta della chiesa di San Pietro con la Rete, 1635-1652 ca.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 33r.



TAV. 5 - Pianta della chiesa di San Pietro Cornaredo (sulla base della sovrapposizione di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r, c. 33r e ASCMiBT, Piano Regolatore 1527, *Planimetria dell'area del Comune di Milano ceduta al Sig. M.P. Loria in base alla Deliberazione del Consiglio Comunale, 28 agosto 1866*) [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].



TAV. 6 - Francesco Maria Ricchino, Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1639/1641-1658.
Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r.

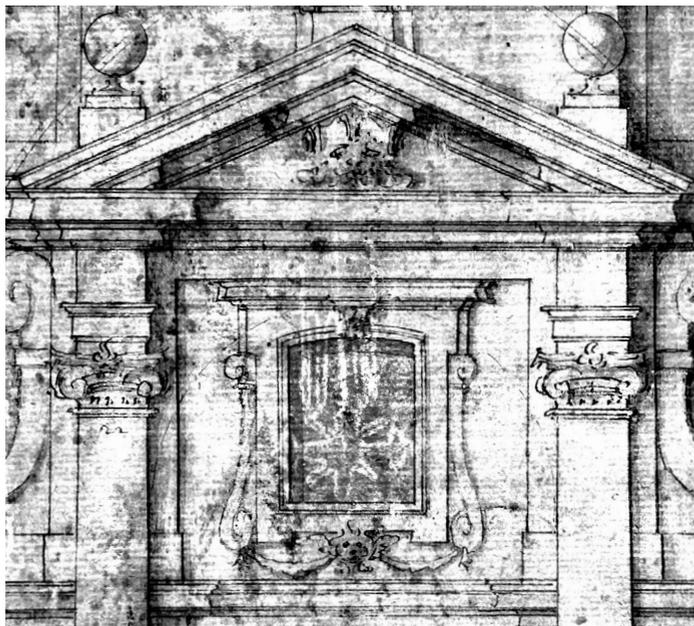


FIG. 9 - Francesco Maria Ricchino, Facciata della chiesa di San Pietro con la Rete, 1639/1641-1658. Milano, Archivio Storico Civico e Biblioteca Trivulziana, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r (dettaglio della filigrana).

pianta centrale⁹³. Il disegno restituisce un'immagine completamente nuova della parrocchiale pur mantenendo la struttura sintattica e la misura delle membrature del progetto già proposto a Federico Borromeo⁹⁴, ma adattandole alle dimensioni della pianta a c. 33r (FIG. 10). Aggiornando la soluzione precedente, riesce a rinnovare la tipologia di facciata impostata sulla sovrapposizione di due ordini e non sull'integrazione di ordine maggiore e minore; l'invenzione della finestra architravata contenuta in uno spazio riquadrato da cornice si presenta come il superamento dell'idea di ascendenza bramantesca e palladiana, con arco inquadrato dall'ordine⁹⁵. Con l'inserimento di capitelli ionici in sostituzione di quelli dorici e con l'aggiunta di morbide volute laterali, la facciata abbandona il «classicismo senza compromessi» con cui Rudolph Wittkower ha voluto connotare

93. Si ricordi almeno il lungo percorso della progettazione della chiesa di San Giuseppe, cfr. *Lo sperimentalismo di Francesco Maria Ricchino. Schede*, cit. n. 28, in particolare pp. 147-148 (*La chiesa di San Giuseppe a Milano*, scheda di G. Stolfi).

94. Sia il disegno a c. 30r c che il disegno a c. 31r recano le misure delle paraste alla loro base: quelle maggiori «24 onze», con ribattute di «8 onze», quelle minori «16 onze».

95. Facciamo notare che per via della fedeltà al modello a c. 30r c, questa soluzione si differenzia decisamente rispetto al panorama di facciate prodotte dall'architetto nell'arco della sua attività, quasi sempre impostate sulla sovrapposizione di due ordini.

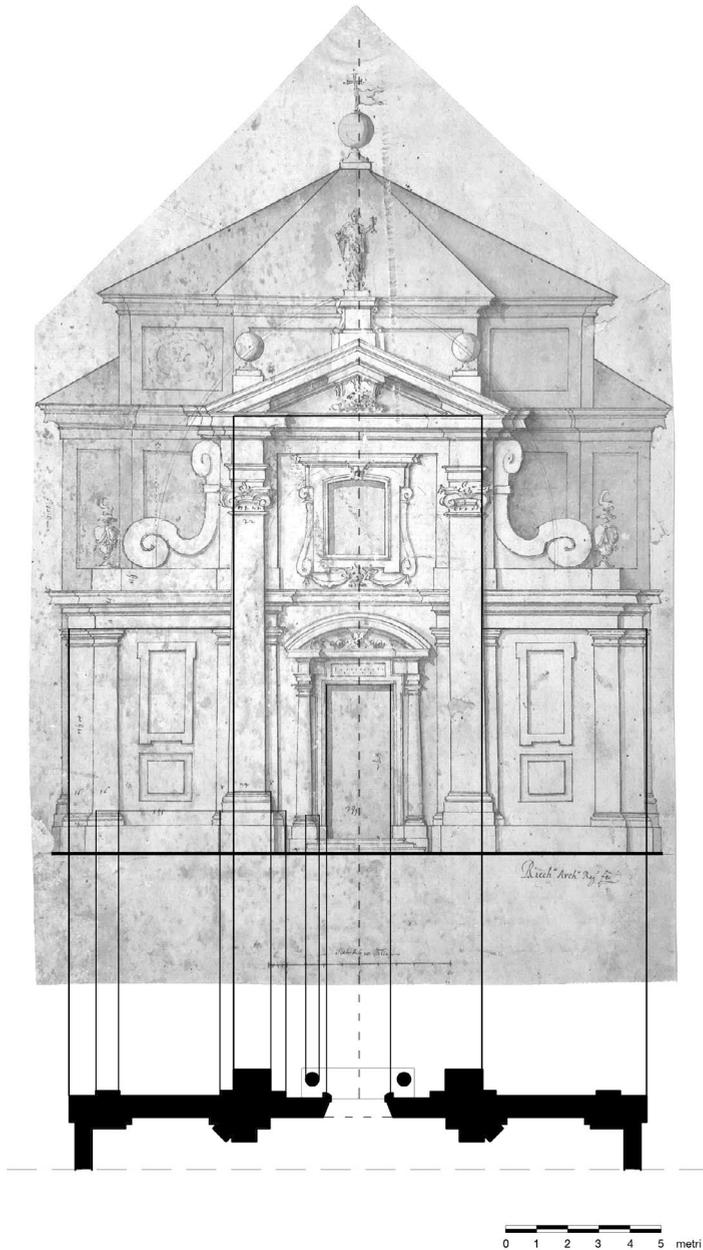


FIG. 10 - Facciata e pianta della chiesa di San Pietro con la Rete
 (sulla base di ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r e c. 33r)
 [rielaborazione di Lorenzo Fecchio].

la Milano del primo Seicento⁹⁶. Grazie a leggeri cambiamenti nelle proporzioni del portale e delle paraste, Ricchino in questo progetto si fa interprete di uno stile meno rigoroso, arricchito da piccole invenzioni, o, meglio, da continue variazioni che attingono al ricco campionario decorativo dispiegato in tanta parte della sua produzione grafica e architettonica. Il portale d'ingresso, per esempio, è analogo a quello del progetto per la facciata di San Vittore al Teatro a c. 25 del VII tomo della Raccolta (1619-1620), con lievi differenze nell'ornato del sottarco e nell'epigrafe inserita nell'architrave della porta. Il modo di disegnare i capitelli ionici dell'ordine gigante, invece, è molto simile a quello usato in uno dei progetti per la facciata di San Protasio ad Monachos⁹⁷, a quello del progetto per l'ordine inferiore della facciata per San Bernardino ad Abbiategrasso (firmato, 1615-1624)⁹⁸ e anche a quello per un bellissimo prospetto di cortile, non firmato e non localizzato, custodito dall'Ambrosiana⁹⁹. Per quanto riguarda gli ornamenti accostati alla finestra centrale – volute allungate, mascherone e nastri – è possibile trovare analogie puntuali all'interno di altri fogli conservati dalla stessa Biblioteca, come per esempio il progetto per una memoria funebre, firmato per esteso e databile agli anni Cinquanta del XVII secolo¹⁰⁰, e le diverse tavole con studi per porte e portali, non firmate ma attribuibili alla bottega dell'architetto¹⁰¹. Per le sculture a tutto tondo, e in particolare per il San Pietro con le chiavi collocato sulla sommità del timpano, è invece possibile ricordare le statue disegnate a corredo monumentale degli archi di trionfo, specie quelle per l'allestimento dell'arco a Porta Ticinese oggi nel progetto a c. 10r b del V tomo della Raccolta, quasi certamente frutto di collaborazione con pittori o disegnatori di figura. Inoltre, tipici di una ricca produzione da bottega sono gli acroteri con vasi o globi, compreso quello con croce e vessillo posto sulla sommità della copertura¹⁰², e, per finire, vero emblema della produzione ricchiniana è l'invenzione del mascherone inserito nel timpano, con una singolare acconciatura a volute, frutto di uno spirito ironico e divertito rintracciabile in quasi tutti i dettagli della sua produzione¹⁰³.

Dal punto di vista degli studi storici il dettaglio rivelatore del disegno a c. 31r non è di carattere tecnico o formale, ma di carattere documentale; si tratta infatti della firma, certamente autografa, siglata a destra della facciata: «Ricch.o Arch.o Reg.o fec.»». Appartiene al vasto e singolare panorama delle firme di Francesco Maria e, per arricchire le riflessioni sul lungo e complesso processo progettuale della parrocchiale di San Pietro con la Rete, costringe a una serie di comparazioni.

96. WITTKOWER, *Arte e architettura in Italia*, cit. n. 18, p. 97.

97. BAMi, F 251 inf., f. 69r. La pianta della stessa chiesa a c. 19r b nel tomo VII della Raccolta Bianconi reca la firma del cardinale.

98. ASMi, Fondo di religione 1234.

99. BAMi, F 251 inf., f. 120r.

100. BAMi, F 251 inf., f. 30r.

101. BAMi, F 251 inf., ff. 27r e 28r.

102. BAMi, F 251 inf., ff. 202r e 204r.

103. Esempiare in tale senso è il progetto per gli arredi fissi della sacrestia di San Fedele, bellissimo disegno firmato per esteso, oggi in BAMi, F 251 inf., f. 65r.

È infatti analoga, ma non identica, a «Il Ricch.o Arch. Reg.o Camerale fecit» posta sul disegno della facciata del Collegio Elvetico che Stefano Della Torre ha assegnato a un periodo risalente al 1641-1652, per via dell'esposizione del titolo di architetto camerale e in relazione alle vicende interne alla fabbrica del monumentale edificio¹⁰⁴. Proprio in relazione all'assenza della qualifica 'camerale', la firma del disegno a c. 31r potrebbe essere più vicina a quella presente sul già citato foglio 30 in F 251 inf., dove troviamo la formula «Ricch.o Ing.ro Reg.' fec.»: si tratta di un disegno molto poco noto e ancora oggetto di studio, ma lo si può collocare nell'ambito della committenza legata all'Ordine di San Giacomo e alla chiesa e alla sacrestia di San Marco a Milano a cavallo della metà del secolo XVII¹⁰⁵. Non si può trascurare neppure la firma, molto simile nella grafia, presente in una pianta con il progetto per la chiesa di San Giovanni alle Case Rotte, «Ricch.o Ing.ro Reg' fece», datata 16 agosto 1645¹⁰⁶, o anche quella «Fran.o M.a Ricch.o Ing. Reg. Cam.le», posta in una sezione della Casa Professa San Fedele, datata 29 maggio 1655¹⁰⁷. In sintesi, la firma di c. 31r pone una serie di problemi interessanti: per via dell'assenza dell'aggettivo 'camerale' potrebbe permetterci di collocare il progetto a una data anteriore al 1641 (ma forse non troppo lontana dal 1639) e quindi in anni di governo del cardinale Cesare Monti; allo stesso modo però, se consideriamo tutto il quadro delle altre firme appena riportate, il disegno potrebbe essere spostato agli anni posti fra il 1641 e il 1658 e più probabilmente oltre il 1652, cioè fra l'elezione del vescovo Alfonso Litta e la morte di Francesco Maria.

Tornando alla chiesa di San Pietro con la Rete, ricordiamo che i documenti collocano la sua costruzione fra il 1654 e il 1656 e che il disegno a c. 31r sembra legarsi in modo diretto sia a quello di c. 33r (con una soluzione planimetrica scartata) sia all'architettura rappresentata a c. 32r, cioè quella effettivamente costruita: una chiesa con impianto quadrato, struttura a croce greca e tiburio ottagonale. È quindi probabile che il curatissimo disegno non sia solo un manifesto, ma rappresenti l'esito di altre discussioni, o di diverse riflessioni, che certamente dovettero coinvolgere l'architetto, la Fabbrica parrocchiale, gli uffici diocesani e il vescovo, certamente interessato al rilancio di un progetto che celebrava la figura dell'apostolo Pietro. Non sappiamo esattamente quando ma, come abbiamo già

104. Il disegno, oggi disperso, era in BAMi, F 251 inf., f. 206r. S. DELLA TORRE, *I palazzi del Collegio Elvetico e del Seminario Maggiore di Milano. Stato degli studi*, in *L'architettura del collegio tra XVI e XVIII secolo in area lombarda*, a cura di G. Colmuto Zanella, Milano, Guerini e Associati, 1996, pp. 77-88, p. 78. Ricordiamo che il 28 marzo 1639 Francesco Maria ebbe la nomina a ingegnere camerale *ad interim* in seguito alla morte di Tolomeo Rinaldi; il 31 maggio 1639 fu invece eletto alla carica ma ebbe la patente solo il 17 luglio 1641, cfr. ASMi, Atti di governo. Uffici e Tribunali regi p.a. 746 (Ingegneri Camerali, Ra-Ric).

105. BAMi, F 251 inf., f. 30r. Si tratta di un bellissimo disegno, a penna e acquerello, oggetto di studio da parte di entrambe le autrici di questo contributo.

106. ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. X, c. 4r.

107. Paris, Bibliothèque nationale de France, Hd-4b, 87.

detto, la facciata fu certamente costruita: negli atti della citata visita del proto-notario Visconti del 1682 appare con un grande timpano, una monumentale statua del santo accompagnata da angeli con la tromba, acroteri e insegne papali collocate sopra il portale d'ingresso, forse decorato con 'genioli'¹⁰⁸.

Nel grande panorama di Giovanni Battista Riccardi del 1734 la chiesa presenta un notevole sviluppo verticale e una facciata che media le invenzioni del progetto a c. 31r con la soluzione federiciana¹⁰⁹: in conclusione, quella della chiesa di San Pietro con la Rete è davvero una storia complessa che può raccontare ancora molto sulla Milano nel Seicento.

ISABELLA BALESTRERI

DABC, Politecnico di Milano

AURORA SCOTTI

Accademia Ambrosiana

108. ASDMi, Sezione X, San Fedele 39/1, c. 4r.

109. Giovanni Battista Riccardi, *Iconografia della città e castello di Milano*, inchiostro e acquerello, cm 300 × 278 (Milano, Civica Raccolta delle Stampe "Achille Bertarelli", P.V. f.s. Riccardi 1734).

APPENDICE

SCHEDE DESCRITTIVE DEI DISEGNI ANALIZZATI NEL TESTO

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 29r

Chiesa di San Pietro Cornaredo, pianta; cm 40,5 × 26,8; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta vergata, filigrana assente; penna, inchiostro, inchiostro dilavato, tracce di tratteggi a grafite; fori da punta di compasso. Scalimetro di 20 braccia. A dimensionare lo spazio interno sono presenti due quote, una delle quali non corrisponde alle dimensioni rappresentate graficamente.

Sul foglio sono presenti iscrizioni con due tipologie di grafia; nei luoghi corrispondenti: «Capella Maggiore», «Capella», «Secrestia», «Campanile» (1581 ca.); in alto al centro: «Pianta come di p.n.te si trova la Chiesa Parochiale di S.to Pietro Cornareto a P. Nova»; nei luoghi corrispondenti: «Chiesa», «Piazza», «Corso di P. Nova»; in basso a destra «L'Ill.mo et R.mo Sig.r Card.le Borr.o visitò la p.n.te Chiesa di S.to Pietro Cornareto il dì 28 Marzo 1623, et ordinò si facesse la facciata d'essa sopra la Piazza che di p.n.te è per fianco, et anco concede licenza di pigliare brazza 5 d'essa piazza per allungare la d.ta Chiesa facendo la Capella Magg.re al dritto della facciata, con due capelle» (1624; probabile mano di Francesco Maria Ricchino).

Datazione proposta: 1581 ca. - 1624.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r a

Chiesa di San Pietro con la Rete, sezione trasversale; cm 18,2 × 19,5; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, acquerello grigio (inchiostro dilavato?). Scalimetro assente. Datazione proposta: 1623-1624.

Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r b

Chiesa di San Pietro con la Rete, sezione longitudinale; cm 22,6 × 20,7; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, scurita in modo uniforme, forse trattata, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, sezioni delle murature evidenziate da puntinato, acquerello grigio (inchiostro dilavato?); fori da punta di compasso. Scalimetro assente.

In basso al centro: «Lò Impiedi di un fianco inter.re della chiesa di S. Pietro con la rete». Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us».

Datazione proposta: 1623-1624.

Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r c

Chiesa di San Pietro con la Rete, facciata; cm 19,5 × 20,5; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta leggera, vergata, con vergelle in orizzontale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno, acquerello grigio (inchiostro dilavato?). Scalimetro assente.

Sono presenti alcune quote.

In basso al centro: «Facciata [verso] la piazza».

Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus».

Datazione proposta: 1623-1624.

Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 30r d

Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta, rilievo dell'esistente e progetto; cm 23,8 × 26,1; foglio ritagliato e incollato alla pagina del volume, carta vergata, leggera e scurita, con vergelle in verticale, filigrana assente; penna, inchiostro bruno. Scalimetro assente.

Sul foglio sono presenti iscrizioni con tre tipologie di grafia: in basso al centro «Piazza inanzi la Chiesa»; a sinistra al centro «S.to Pietro [con] la rete»; nei luoghi corrispondenti: «Porta del curato», «Sagrestia», «Campanile novo», «campanile da demolirsi».

Reca la firma di approvazione «Fed.us Car. Borromaus Archiep.us».

Datazione proposta: 1623-1624.

Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 31r

Chiesa di San Pietro con la Rete, facciata; cm 40,8 × 26,7; foglio ritagliato e sagomato, staccato, carta vergata leggera, scura o scurita, con vergelle in orizzontale, filigrana: mano con croce astile o processionale; penna, inchiostro e acquerello bruno con ombre, costruzioni a grafite. Scalimetro «scala di brazza 10 milanesi». Sono presenti alcune quote.

In basso a destra reca la firma «Ricch.o Arch.o Reg.o fec.».

Sul *verso*: «S.to Pietro co' larete».

Datazione proposta: 1639/1641-1658.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 32r

Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta; cm 49,7 × 42,4; foglio staccato, carta pesante, vergata, con vergelle in verticale, filigrana: mano a quattro dita con trifoglio; penna, inchiostro bruno, costruzioni e schizzi a matita probabilmente tracciati a posteriori, acquerello paglierino; sono evidenti molti fori di ricalco. Scalimetro di 15 braccia. Sono presenti le quote del vano principale e quelle delle membrature murarie.

Nei luoghi corrispondenti: «Batist.o», «Capella Magg.re», «Andito», «Campanile», «Secrestia».

In basso a destra «Il Rich.o Architetto».

Sul *verso*: «Pianta della Chiesa di S.to Pietro conlarete».

Datazione proposta: 1654-1658.

Attribuzione proposta: bottega di Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 33r

Chiesa di San Pietro con la Rete, pianta; cm 49,9 × 34,4; foglio incollato alla pagina del volume, carta vergata leggera, vergelle in verticale, filigrana: mano con fiore a 5 petali; penna, inchiostro bruno, costruzioni a grafite. Scalimetro muto.

Al centro in alto: «Dissegno della Parochiale di S.to Pietro Conlarete P. Nova».

Datazione proposta: 1635-1652 ca.

Attribuzione proposta: Francesco Maria Ricchino.

ASCMiBT, Raccolta Bianconi, t. IX, c. 35r

Edificio non identificato, chiesa ottagonale, pianta; cm 52 × 40,7; foglio incollato in quattro punti, carta vergata, filigrana: monogramma, probabilmente quello del cartai Giovanni Comino Cadaldini (simil Briquet 9722; vd. M. BONOMELLI, *Cartai, tipografi e incisori delle opere di Federico Borromeo. Alcune identità ritrovate*, prefazione di F. Buzzi, saggio introduttivo di M. Rodella, Milano, Biblioteca Ambrosiana – Roma, Bulzoni, 2004, p. 95); penna, inchiostro bruno, acquerello paglierino, costruzioni a grafite; sono presenti molti punti da ricalco. Scalimetro di 10 braccia.

Datazione proposta: prima metà del XVII secolo.

Laddove possibile si faccia uso della forma corrente delle abbreviazioni, di cui si dà di seguito un elenco solo indicativo:

anastatica = anast.	opera, -e = op., opp.
articolo, -i = art., artt.	pagina, -e = p., pp.
avanti Cristo, dopo Cristo = a.C., d.C.	recensione = rec.
capitolo, -i = cap., capp.	<i>recto</i> (nei mss.) = r in tondo e corpo normale (c. 27r)
carta, -e = c., cc.	riga, -e; rigo, -i = r., rr.
circa = ca.	ristampa anastatica = rist. anast.
citato, -i = cit., citt.	secolo, -i = sec., secc.
codice, -i = cod., codd.	seguito, -i = sg., sgg.
colonna, -e = col., coll.	senza data = s.d.
confronta = cfr.	senza editore = s.e.
eccetera = ecc.	senza luogo = s.l.
edizione, -i = ed., edd.	serie, nuova serie = s., n.s.
esempio = es.	sopra = cfr. <i>supra</i>
facsimile = facs.	sotto = cfr. <i>infra</i>
figura, -e = fig., figg.	stessa autrice (EADEM) = EAD.
foglio, -i = f., ff.	stesso autore (IDEM) = ID.
greco = gr.	stesso luogo (<i>ibidem</i>) = <i>ibid.</i>
italiano = it.	<i>sub voce</i> = s.v.
latino = lat.	supplemento = suppl.
linea, -e = l., ll.	tavola, -e = tav., tavv.
luogo citato = loc. cit.	tomo, -i = t., tt.
manoscritto, -i = ms., mss.	traduzione = trad.
miscellanea = misc.	vedi = vd.
nota, -e = n., nn.	verso, -i = v., vv.
nota dell'autore = [n.d.a.]	<i>verso</i> (nei mss.) = v in tondo e corpo normale (c. 27v)
nota del redattore = [n.d.r.]	volume, -i = vol., voll.
nota del traduttore = [n.d.t.]	
numero, -i = nr., nrr.	

QUESTO FASCICOLO
COMPOSTO IN CARATTERE ADOBE GARAMOND
È STATO STAMPATO A PADERNO DUGNANO
NEL MESE DI DICEMBRE 2023
PER CONTO DI ARTE GRAFICA COLOR BLACK