

Nel 1635 il pittore Jusepe de Ribera, dipingendo il *retablo* per la chiesa degli agostiniani scalzi di Salamanca, codificava visivamente in Spagna il tipo iconografico iberico della *Purísima*, ossia della Vergine Immacolata raffigurata come donna dell'Apocalisse², caratterizzata dall'abito bianco, manto azzurro e dall'aspetto di giovane fanciulla con lunghi capelli biondi che ricadono sciolti sulle spalle³. Da decenni la monarchia degli *Austrias* operava, non esitando ripetutamente a esercitare la propria pressione sulla Santa Sede, per la promozione della devozione mariana proseguendo una secolare tradizione di sostegno al culto propria della corona di Aragona⁴. Il sovrano Filippo III fu tra i principali sostenitori della definizione del dogma presso la curia romana, costituendo per ben tre volte una *Junta de la Immaculada Concepción* preposta al riconoscimento del culto. Analoga fu la posizione del figlio Filippo IV che ottenne nel 1645 la proclamazione della festa nei territori del regno e nei Paesi Bassi meridionali, nonché nel 1656 da Alessandro VII il patronato dell'Immacolata sulla Spagna⁵. La fortuna incontrata dalla soluzione elaborata dal pittore

ICONOGRAFIA E DEVOZIONE ALL'IMMACOLATA CONCEZIONE NELLO STATO DI MILANO TRA SEI E SETTECENTO: MODELLI EUROPEI E COMUNICAZIONE POLITICA¹

Laura Facchin

1 Si sono usate le seguenti abbreviazioni:

APFP – Archivio Privato Famiglia Porro

ASMI – Archivio di Stato di Milano
BSVI – Biblioteca del Seminario di Venegono Inferiore

Il presente contributo costituisce un approfondimento dei miei studi sulla composizione e indirizzo politico del patriziato milanese nel XVII secolo e delle scelte di committenza e collezionismo che lo contraddistinsero, secondo un indirizzo di ricerca e di confronto internazionale. Recentemente questi temi sono stati affrontati, non solo dalla sottoscritta, nei convegni di Valsolda, Roma e Venezia, dedicati alla figura di Andrea Pozzo, nonché nel consesso internazionale (Roma, Istituto dell'Enciclopedia Italiana, Istituto Austriaco a Roma, Istituto Storico "Fraknói" presso l'Accademia d'Ungheria in Roma, 23–25 febbraio 2011) intitolato *Innocenzo XI Odescalchi Papa, politico, committente*, ed. R. Bösel, M. Fagiolo, A. Menniti Ippolito, A. Spiriti, C. Strinati, M.A. Visceglia, Roma 2014. Per la diffusione del

culto immacolista le indagini hanno avuto una prima sintesi nel volume *L'immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, Roma 2008.

2 L'iconografia della donna dell'Apocalisse, circondata da una mandorla raggiata, si diffuse a partire dal XVI secolo; cfr. A. Zuccari, "L'Immacolata a Roma dal Quattrocento al Settecento. Istanze immacolistiche e cautele pontificie in un complesso percorso iconografico", in *Una donna vestita di sole – L'immacolata Concezione nelle opere dei grandi maestri*, ed. G. Morello, V. Francia, R. Fusco, catalogo della mostra (Città del Vaticano, Braccio di Carlo Magno, 11 febbraio–13 maggio 2005), Milano 2005, pp. 66–68.

3 La pala fu commissionata da Manuel de Zúñiga y Fonseca, conte di Monterrey, cognato del conte-duca di Olivares, ambasciatore di Spagna presso la Santa Sede e viceré di Napoli dal 1631 al 1637, uomo colto e collezionista d'arte.

4 Cfr. M. Moretti, "La «Concezione» di Maria in Spagna: profili storici e iconografici", in *Una donna vestita di sole*, pp. 81–86 in particolare.

Sulla devozione immacolista e la Spagna anche A. Anselmi, "«Tota pulchra es amica mea et macula non est in te»: la Spagna e l'Immacolata a Roma", in *L'immacolata nei rapporti*, pp. 239–300. La tradizione attribuiva a sant'Ildefonso, arcivescovo di Toledo, la fondazione della festività. Dal XIII secolo l'ordine dei mercedari e la corona di Aragona perorarono la causa immacolista in stretta correlazione con il tema della *reconquista*.

5 M. Moretti, *op. cit.*, p. 88. Tra il dicembre 1664 e l'ottobre 1665 divenne festa di precetto per i territori iberici e il diritto venne poi esteso anche a Regno di Napoli, Sicilia, Sardegna e poi in Borgogna e Fiandre. Nel 1661 la bolla *Sollicitudo* di Alessandro VII solennizzava e universalizzava il culto dell'Immacolata; nel 1693 Innocenzo XII concedeva l'Ufficio solenne con ottava; il 6 dicembre 1708 papa Albani stabiliva la festa comandata. In molti atti fu esplicitamente dichiarato l'interessamento degli Asburgo di Spagna.

fig. 30 Carlo Francesco Nuvolone, *Immacolata con il cardinale Federico Borromeo*, Arona, chiesa collegiata di Santa Maria Assunta



6 I. Miarelli Mariani, scheda n. 63, in *Una donna vestita di sole*, pp. 226–227. Il dipinto, firmato e datato al 1657, si conserva presso il Columbia Museum of Arts and Science in South Carolina. Non è nota con chiarezza la provenienza, forse dal medesimo complesso agostiniano di Salamanca.

7 Moretti, *op. cit.*, p.85. Alla immagine della donna dell'Apocalisse, priva di Bambino, il pittore aggiunse il cordone di San Francesco e sottolineò che i colori della veste dovessero essere bianchi e azzurri, come quelli voluti per il saio e mantello da Beatriz da Sylva, fondatrice delle Concezioniste di Toledo. Notevole attenzione è fornita anche alla rappresentazione lunare, influenzata dalle recenti osservazioni scientifiche di Galileo.

valenciano è confermata dalla replica di due anni successiva, oggi in collezione Kress, ove, eliminata buona parte del corredo simbolico, il lavoro del pittore si concentrava sulla sola esaltazione della figura mariana in preghiera⁶. Tale iconografia riceveva ulteriore sostegno e definizione nel trattato del pittore Francisco Pacheco, *Arte de la Pintura*, pubblicato nel 1649⁷.

Pochi anni dopo, Carlo Francesco Nuvolone, pienamente assimilando la lezione riberesca, creava nella pala con *L'arcivescovo Federico Borromeo in preghiera al cospetto dell'Immacolata* per la collegiata di Arona **fig. 30** un prototipo destinato a innumerevoli repliche nel Milanese eseguite dalla ditta famigliare, coordinata del pittore stesso e dal fratello Giuseppe, di cui si trova attestazione in quadriere milanesi sino alla metà del Settecento⁸. L'opera, sita nell'antico feudo di famiglia nel novarese, concludeva un ciclo di tele e affreschi con "i principali misteri" della vita della Vergine, originatosi in un clima di forte promozione del culto mariano che aveva visto il presule impegnato in prima persona⁹. Al 1603 risaliva il contratto tra Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone e il reverendo Giovanni Battista Besozzi, canonico ordinario della chiesa metropolitana di Milano e procuratore del Borromeo, che desiderava riqualificare l'area presbiteriale dell'edificio, eretto in collegiata nel 1608, ove era stato battezzato l'arcivescovo

Carlo¹⁰. Benché l'impresa pittorica fosse eseguita in pochi anni, gli interventi di riplasmazione della zona absidale proseguirono nei decenni successivi con la costruzione dell'altare maggiore, imponente opera in bronzo e legno, portata a termine solamente nel 1656¹¹. La tela in esame venne invece liquidata, come attestano le note di contabilità, nel 1642 e presumibilmente sostituita un dipinto precedente. Non è stato ancora possibile accertare se quest'ultimo rappresentasse il tema dell'Immacolata, né la tarda data di pagamento aiuta a comprendere le dinamiche della committenza. È lontana dalla morte del Borromeo, avvenuta nel 1631, e priva di riferimenti a momenti particolari nella diffusione del culto immacolista. La storiografia si è limitata a sottolineare il valore rigeneratore e salvifico dell'Immacolata e a connetterlo con l'allontanamento della calamità della peste del 1629–30, interpretando la figura del Borromeo come intermediario, ma, stante il suo ruolo di committente attestato nel primo Seicento, tale lettura appare piuttosto generica. L'immagine ben risponde alla descrizione mariana presentata dal cardinale nel *De Pictura sacra*, pubblicato nel 1624 a Milano¹². Il V capitolo è riservato a "Le immagini della Beatissima Vergine". Le raccomandazioni ai pittori riguardano il decoro e il rispetto della verità storica nella rappresentazione della fisionomia della Vergine, somigliante a quella del figlio, e da collegare all'esemplare lasciato da Niceforo, caratterizzata dalla modestia dei gesti, dalla semplicità delle vesti e dall'espressione di una grazia celestiale. Borromeo fornì anche un dettagliato ritratto fisico della Madonna: "*Colore fuit triticum referente, capillo flavo, oculis acribus, subflavas, et tanquam oleae colore pupillas in eis habens. Supercilia ei erant inflexa, et decenter nigra, nasus longior, labia florida, et verborum suavitate plena; facies non rotunda, et acuta, sed aliquanto longior, manus simul, et digiti longiores*".

8 F.M. Ferro, *Nuvolone una famiglia di pittori nella Milano del '600*, Soncino 2003, p. 183, n. cf 59, tav. XIX; F. Bergamaschi, scheda n. 57, in *Carlo e Federico. La luce dei Borromeo nella Milano spagnola*, ed. P. Biscottini, catalogo della mostra (Milano Museo Diocesano, 5 novembre 2005–7 maggio 2006), Milano 2005, pp. 280–281. Si veda l'inventario della collezione del conte Filippo Maria Stampa (1756) a cui sono state ricollegate una *Immacolata* su tavola del Castello Sforzesco, di piccolo formato, e un secondo dipinto, in collezione privata. Questi sono stati riconosciuti come studi preparatori o derivazioni dalla pala di Arona, cfr. F.M. Ferro, *op. cit.*, n. cf 60, tav. XX.

9 Cfr. J. Stoppa, *Il Morazzone*, Milano 2003, pp. 181–184, n. 3, 273; D. Dalla Gasperina, "Nuovi contributi alla conoscenza della vita e delle opere di Pier Francesco Mazzucchelli detto il Morazzone", in *Pierfrancesco Mazzucchelli detto il Morazzone (1573–1626) Problemi e proposte*, ed. A. Spiriti, atti della giornata di studi (Morazzone–Varese, 15 marzo 2003), Varese 2004, pp. 100–101.

10 Il ciclo prevedeva affreschi perduti con *Profeti e angeli, Incoronazione della Vergine, Morte della Vergine, Apparizione di Cristo alla madre* e sei tele, originariamente disposte nel coro, di cui attualmente se ne conservano cinque: *Nascita della Vergine, Sposalizio, Annunciazione, Visitazione, Adorazione dei Magi, Adorazione dei pastori*.

11 P. Venturoli, *La storia del politico e dei suoi restauri*, in *Il restauro del politico di Gaudenzio Ferrari ad Arona*, Novara 1996, p. 84.

12 Cfr. S. Coppa, "Federico Borromeo teorico d'arte. Annotazioni in margine al «De pictura sacra»", in *Arte Lombarda*, XV (1970) 1, pp. 65–70; S. Vasco Rocca, "Il Barocco", in *Imago Mariae. Tesori d'arte della civiltà cristiana*, ed. P. Amato, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 20 giugno–2 ottobre 1988), Milano–Roma 1988, p. 53.

- 13 *Apocalisse di Giovanni*, 12, 1-2.
- 14 J. Stoppa, *op. cit.*, pp. 247-248, n. 65, p.54.
- 15 L'associazione delle due immagini risulta assai frequente poiché entrambe sono consequenziali alla maternità divina di Maria.
- 16 G. Mollisi, *Il Santuario Mariano di Nostra Signora della Caravina. Tempio di fede e di arte, Comune di Valsolda*, Noventa Padovana 2012, pp. 52-55. L'opera è identica a un esemplare del Museo Civico di Varese, già riferito ad Antonio Mondino. Il dipinto della Caravina fu acquistato a Lugano nel 1653 per ornare la cappella del Carmine prima dell'intervento ad affresco di Isidoro Bianchi.
- 17 M. Karpowicz, *Baldasar Fontana*, Lugano 1990, pp. 195, 345, fig. 73. La decorazione in stucco della chiesa dell'Università Jagellonica, interamente commissionata a Fontana e alla sua *équipe*, ebbe luogo tra il 1695 e il 1704. L'intervento nella cappella si colloca intorno al 1699-1700, anni ai quali risale la decorazione pittorica di Innocente Monti.
- 18 Cesare nacque nel 1594 da Anna Landriani, seconda moglie del senatore Princivalle. In stretti rapporti con papa Barberini sin dagli anni del cardinalato, divenne nunzio apostolico a Napoli nel 1627 e l'anno successivo fu inviato come straordinario a Madrid, ove si trattenne sino al 1635, anno dell'entrata in Milano. Qui morì nel 1650. Dispose per lascito testamentario di donare una parte delle sue raccolte pittoriche e di grafica alla sede vescovile milanese, dando così origine alla quadreria dell'arcivescovado, cfr. L. Facchin, "Politica e religione: i palazzi dei Monti", in *Lo spazio del collezionismo nello Stato*

Nuvolone così vivificò, traendo spunto dai modelli iberici e seguendo la teorizzazione dell'arcivescovo, una fortunata tradizione figurativa nella rappresentazione dell'Immacolata "vestita di sole con la luna sotto i suoi piedi e una corona di dodici stelle sul suo capo"¹³ che era stata messa a punto già da Morazzone. Il prototipo, perduto, si conservava nella chiesa di San Francesco a Como, ma fu destinato a larghissima fortuna: si vedano la sua pala, dipinta tra il 1613 e il 1618, per la chiesa dei cappuccini di Oleggio¹⁴ o la bella derivazione, con valenze anche di Assunta¹⁵, conservata al santuario della Madonna della Caravina di Cressogno¹⁶. Fu forse mediata dalla conoscenza di esemplari di questo tipo la più tarda rielaborazione del modello da parte del noto scultore di Chiasso Baldasar Fontana nella cappella dell'Immacolata in Sant'Anna di Cracovia, eseguita allo scadere del XVII secolo¹⁷.

La fase in cui venne elaborato il dipinto di Arona coincise con i primi anni di presenza a Milano dell'arcivescovo Cesare Monti, successore del Borromeo¹⁸. Già nunzio apostolico a Madrid ed esponente di spicco di un gruppo egemone in Milano nei primi decenni del Seicento, fu assai sensibile a culti e devozioni di matrice iberica, ben comprendendone la forte valenza politica di sostegno alla monarchia cattolica. Particolare favore, come emerge nel suo stesso testamento, venne dichiarato nei confronti della Madonna nera di Atocha. Inserì tra i vincoli connessi alla primogenitura che l'erede universale dovesse inviare una ricca veste per la statua devozionale conservata nel santuario madrilenno, una volta acquisiti i beni, e portare una immagine della stessa Vergine sull'arma gentilizia e sotto l'abito. Inoltre, sei mesi dopo il suo decesso, avrebbe dovuto far pervenire al convento anche la somma di duecento scudi da impiegarsi per il culto della Madonna¹⁹.

Il forte sostegno fornito all'ordine carmelitano, notoriamente privilegiato dalla corona spagnola, espresso sin dai delicati anni di nunziatura a Madrid e già evidente nella collezione privata del presule, ricca di immagini e reliquie di santa Teresa, si manifestò nel patronato dinastico esercitato sul santuario e annesso monastero della Beata Vergine di Concesa, edificati a partire dal 1637 a spese del patrimonio familiare dei Monti e di quello personale di Cesare che nel convento allestì un proprio appartamento²⁰. Sorto a seguito della diffusa devozione nei confronti di una immagine mariana ritenuta miracolosa, fu dedicato alla divina maternità di Maria. Nella stessa immagine devozionale venerata della Madonna col Bambino compaiono riferimenti immacolistici ribaditi in una statua, riferibile all'ambito dei Prestinari, collocata all'esterno dell'edificio di culto²¹.

Anche nella celebre quadreria in parte donata all'arcivescovado non mancava un *San Luca che dipinge il ritratto della Vergine*, attribuito a Jan de Beer²², con chiare valenze immacoliste nell'iconografia, tipicamente nordica, dello specchio e nell'iscrizione che lo circonda, nonché nei simboli del lavabo e dell'asciugamano bianco, allusivi alla purezza di Maria.

L'apparato per la festa dell'Immacolata di Andrea Pozzo in San Fedele e le committenze dell'entourage di papa Innocenzo XI Odescalchi

Vertice inequagliato dell'uso del culto immacolista in termini di propaganda politica filospagnola in ambiente milanese fu la commissione per l'apparato celebrante l'ottava dell'Immacolata in occasione del solenne giuramento di difenderne il mistero, richiesto dal governatore, Gaspar Tellez Girón Gómez de Sandoval, duca di Ossuna e di Uceda²³. Il nobile fu strettamente legato al mondo dei gesuiti²⁴: da Andrés Mendo, suo direttore spirituale, che nel 1668 aveva pubblicato un poderoso trattato dedicato al dogma dell'Immacolata Concezione, riedito in sintesi a Milano nel 1673 con dedica al presidente del Senato Bartolomeo III Arese, a padre Giovanni Battista Barella, ideatore degli apparati che accompagnarono la sontuosa cerimonia funebre per la sua consorte,

di Milano (secoli XVII–XVIII), ed. A. Spiriti, Roma 2013, pp. 125–172 e L. Facchin, “Il cardinale Cesare Monti curiale romano e nunzio in Spagna: strategie artistiche e collezionismo”, in *I rapporti tra Roma e Madrid nei secoli XVI e XVII: arte, diplomazia e politica*, ed. A. Anselmi, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Reale Accademia di Spagna, 7–9 luglio 2011), pp. 279–323.

19 BSVI, *Archivio Monti – Viani – Dugnani*, Cart. J, V, 69, 0. La sede conventuale domenicana di Atocha dell'epoca di Monti non è più visibile, essendo stata del tutto ricostruita. Fu fondata nel 1523 e posta nel 1588 sotto il regio patronato da Filippo II, insieme con il convento, cfr. A. Anselmi, *Il diario del viaggio in Spagna del Cardinale Francesco Barberini scritto da Cassiano Dal Pozzo*, Aranjuez 2004, p. 107, n. 262. Particolare devozione Monti manifestò anche, in occasione delle sue visite, ai santuari di Nuestra Señora del Pilar, a Saragozza, e di Montserrat in Catalogna.

20 Il progetto di costruzione del complesso, i cui disegni si devono a personalità di primo piano nell'ambiente milanese, nonché architetti di fiducia di casa Monti, Francesco Maria Ricchino e Carlo Buzzì, fu personalmente seguito dal presule in tutte le sue fasi. Dal 1641 al 1648 si svolsero le trattative che portarono all'insedia-

mento dei padri Carmelitani Scalzi. I religiosi furono oggetto di legati testamentari e il presule dispose la donazione di tutti i propri testi di patristica e teologia alla biblioteca del convento. Il cardinale aveva precedentemente stabilito anche il patronato con diritto di sepoltura per la sua famiglia presso l'altar maggiore della chiesa, cfr. L. Facchin, “Politica e religione”, pp. 171–172 e L. Facchin, “Il cardinale Cesare Monti” p. 304.

21 Nella bottega dei Prestinari, originari di Claino, valle Intelvi, la cui attività è attestata a Milano tra l'ultimo quarto del Cinquecento e la prima metà del Seicento, si distinse Marc'Antonio, artista prediletto dal cardinale Borromeo. Fortemente inserito nell'ambiente artistico del capoluogo lombardo, operò per il cantiere del Duomo di Milano e per Pirro Visconti nella spettacolare villa di Lainate, cfr. S. Zanuso, “Marco Antonio Prestinari scultore di Federico Borromeo”, in *Nuovi Studi Rivista di arte antica e moderna*, III (1998) 5, pp. 85–109 e S. Zanuso, *Marco Antonio Prestinari, Claino 1570 ca.–Milano 1621 Hercole che squarcia il leone*, Milano 2013.

22 L'opera per secoli fu ritenuta lavoro di Luca di Leida. Il pittore anversese (1475 ca.–1536 ca.) è il capostipite di un gruppo nutrito di artisti fiamminghi che, pur mantenendo ancora legami con stili tardogotici, inserirono nuovi spunti anche

di derivazione italiana, in particolare da Leonardo, nelle proprie opere.

23 Il duca, espressione della fazione che sosteneva il reggente Juan José de Austria, giunse a Milano nel 1670. Il periodo del suo governo fu tra i più difficili della fase di presenza spagnola nello Stato di Milano e lo vide in aspro scontro con il patriato milanese e con l'autorità vescovile. Per la commissione si vedano L. Facchin, “Precisazioni sulla permanenza di Andrea Pozzo nello Stato di Milano”, in *Andrea Pozzo*, ed. A. Spiriti, atti del convegno internazionale di studi (Valsolda, Chiesa Di Santa Maria Di Puria, 17–18–19 settembre 2009), Varese 2011, pp. 71–94: 77–78; A. Spiriti, “Andrea Pozzo nell'ambiente artistico e culturale milanese: novità e quesiti”, in *Andrea e Giuseppe Pozzo*, ed. R. Pancheri, atti del convegno internazionale di studi (Venezia, Fondazione Giorgio Cini, 22–25 novembre 2010), Venezia 2012, pp. 61–71: 62–64; E. Bianchi, “Andrea Pozzo nelle lettere di Giovanni Battista Barella a Livio Odescalchi – novità e precisazioni sulle commissioni (mancate) in San Sebastiano a Milano e in Palazzo Reale a Torino”, in *Arte Lombarda*, N.S. 166, 2012, 3, pp. 90–93.

24 Mendo (1608–1684) fu insegnante di teologia a Salamanca, qualificatore dell'Inquisizione e predicatore di Filippo IV e Carlo II.

25 *GLORIAE THEATRUM DICATUM Excellentissimae Dominae D. Felici Sandovaliae Henricuae Ucedae Ducis extinctae Ab Excellentissimo Domino D. Gaspare Tellio Gironio Ursaois Duce Ureniae Comite Insu- brum Praefecto, Regique in Italia Exercitus Imperatore In Solemnibus eius inferiis Mediolani. Anno 1671 die 26 Octobris*, Milano, Marco Antonio Pandolfo Malatesta 1671, p.12.

26 I festeggiamenti durarono per otto giorni.

27 Cfr. A. Spiriti, "Andrea Pozzo nell'ambiente artistico e culturale milanese", p.63.

28 La prima cerimonia ebbe luogo il 7 febbraio 1672.

29 L'insieme si concludeva con l'arme di Osuna trionfante in controfacciata.

30 Sulla storia del *Trattato* si vedano i contributi in *Mirabili disinganni. Andrea Pozzo (Trento 1642–Vienna 1709) pittore e architetto gesuita*, ed. R. Bösel e L. Salviucci Insolera, catalogo della mostra (Roma, Istituto Nazionale per la Grafica, 5 marzo–2 maggio 2010), Roma 2010; *Tra illusione e scienza: l'arte secondo Andrea Pozzo*, ed. A. Franceschini, L. Giacomelli, M. Hausberger, A. Tomasi, Trento 2009. Per la sua diffusione internazionale E. Corsi, "Pozzo's Treatise as a workshop for the construction of a sacred catholic space in Beijing", in *Artifici della metafora. Saggi su Andrea Pozzo*, ed. R. Bösel e L. Salviucci Insolera, atti del convegno internazionale di studi (Roma, Pontificia Università Gregoriana e Istituto Storico Austriaco, 18–19–20 novembre 2009), Roma 2011, pp. 233–243. Nella didascalia di commento Pozzo informa che si tratta di un progetto per un altare di una "Chiesa principale di Roma". Il tipo è quello dell'Immacolata-Assunta.

celebrata nel 1671 in Santa Maria della Scala²⁵. Il duca, inoltre, ritenendo la propria famiglia discendente da Francesco Borgia, aveva personalmente contribuito al finanziamento delle feste per la sua canonizzazione²⁶.

La macchina fu espressione non solo del costante sostegno al culto dell'Immacolata da parte della Compagnia di Gesù, ma anche segno vivo di fedeltà alla corte e del ruolo simbolico e vicariale esercitato dal governatore nei confronti del sovrano spagnolo²⁷. All'inizio del 1672, il solenne giuramento oltre a essere pronunciato nel capoluogo lombardo, fu oggetto di una seconda cerimonia a Pavia, alla presenza delle più alte cariche dello Stato e dell'ateneo²⁸.

Non risulta siano state prodotte immagini dell'apparato concepito da Andrea Pozzo. Si conserva solamente una descrizione a stampa dalla quale si evince che la Vergine fu raffigurata secondo il modello della donna dell'Apocalisse e che la macchina collocata al fondo del presbiterio, fosse completata da arazzi che replicavano la nota serie eseguita su disegno di Rubens per il convento delle clarisse delle Descalzas Reales a Madrid²⁹. Il tema dell'Immacolata venne proposto dall'artista in più occasioni. Ben nota è la statua che completa "l'altare capriccioso" nel secondo volume del *Trattato*, scelta forse non casualmente, considerate le dediche dei due volumi, il primo a Leopoldo e il secondo al figlio e novello imperatore, Giuseppe I d'Asburgo³⁰. La precedente pala dell'altare Spinola in Genova, secondo un'iconografia non consueta e tutta gesuitica, mostra la Vergine che appare al beato Stanislao Kostka³¹. Opera concepita durante i continui spostamenti di Pozzo tra Milano, Genova e Mondovì, tra la fine del 1671 e l'inizio del 1672, per la chiesa dei Santi Ambrogio e Andrea, come è stato a più riprese osservato, non manca di ispirarsi al cinquecentesco modello della Madonna dei Miracoli di San Celso a Milano, scolpito da Annibale Fontana³². La suggestione della celebre icona, con le sue forti valenze devozionali e identitarie, non mancò di influenzare altri dipinti di soggetto immacolista nel territorio dello Stato di Milano. Un caso interessante, e di cui ancora non è nota l'esatta originaria collocazione, è costituito dalla tela con la Vergine, una *Purissima*, posta nella controfacciata dell'antica chiesa comasca di San Fedele, variamente attribuita, ma vicina allo stile dei Torriani di Mendrisio³³. Lo stesso modello delle mani aperte derivate dall'icona mariana, in abbinamento all'Immacolata, ritorna ancora nella *Immacolata* dell'altare maggiore nella chiesa delle clarisse di Sary Sącz del citato Baldasar Fontana³⁴.

Pozzo fu impegnato sul tema anche per una pala a Trento, sua città natale in territorio imperiale, oggi conservata nell'aula magna del Seminario Maggiore, ma nata per l'altare della congregazione mariana che aveva sede nell'ala est – ginnasio del vasto complesso monumentale appartenente ai gesuiti³⁵. La Vergine, una *Purissima*, è raffigurata in piedi sul globo lunare con le mani raccolte al petto e lo sguardo rivolto

in alto, seguendo un modello incisivo marattesco. In ambiente milanese è nota la presenza di un oratorio dedicato all'Immacolata presso la casa professa di San Fedele. I dati su questo ambiente, oggi del tutto scomparso, si rivelano di particolare interesse.

Il pio sodalizio annoverava tra gli aderenti soprattutto nobili, notai e mercanti³⁶. Dal 1644, anno di riedizione degli *Statuti* della compagnia, ne faceva parte anche Pietro Giacomo Macchi³⁷, figlio di Bassiano, professionista strettamente legato alla famiglia degli Odescalchi, ma anche impiegato dai Trivulzio e dagli Archinto, come risulta dalla rubrica degli atti rogati conservata presso l'Archivio di Stato di Milano³⁸. Dalla lettura del testamento del giurista, redatto nel 1675, si evince che egli, oltre allo stretto rapporto con la chiesa carmelitana e la cappella del Carmine, ove richiese di essere sepolto, fosse molto legato ai gesuiti, disponendo un lascito di 150 lire imperiali a favore dell'ammodernamento dell'altare in marmi proprio dell'oratorio della confraternita dell'Immacolata. La presenza, sia presso la sede della casa professa, che all'interno del complesso braidense, ma soprattutto nella prima, di numerose confraternite laiche che annoveravano al loro interno i principali esponenti del patriziato milanese³⁹ certamente favorì la circolazione degli artisti. Nel 1673 Macchi commissionava a Pozzo un telerò rappresentante "l'incontro de Santi Gioachim, & Anna in mutuo gaudio della buona nuova havuta della futura loro prole", nell'ambito di una serie di dipinti, dedicati alle storie della vita della Vergine, realizzati "da più celebri pennelli di questa Città", anno dopo anno a partire dal 1668, a spese della Scuola dei Confratelli dell'Abito del Carmine o del

31 G. Dardanello, scheda 7, in *Andrea Pozzo (1642-1709) pittore e prospettico in Italia settentrionale*, ed. E. Bianchi, D. Cattoi, G. Dardanello, F. Frangi, catalogo della mostra (Trento, Museo Diocesano Tridentino, 19 dicembre 2009-5 aprile 2010), Trento 2009, pp. 152-155.

32 Per la ricostruzione delle articolate vicende dell'erezione della statua e dell'altare alla quale lo scultore (1540-1587) lavorò a partire dal 1572, e che vide, tra gli altri, il coinvolgimento di Giulio Cesare Procaccini e del Cerano, cfr. P. Venturelli, "Annibale Fontana e la Madonna dei miracoli di San Celso, tra Carlo e Federico Borromeo. Alcune considerazioni", in *Carlo e Federico*, pp. 151-157.

33 S. Capelli, "L'Immacolata Concezione nella diocesi di Como tra XVII e XVIII secolo: una ricognizione sommaria e qualche spunto

di riflessione", in *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia*, pp. 518-519. La studiosa non fornisce informazioni sulla storia del dipinto, per altro assai poco indagata. È probabile una sua provenienza, come altri arredi oggi conservati in San Fedele, dalla chiesa di San Pietro in Ario, cfr. *Como e la sua Storia. La città murata*, ed. F. Cani e G. Monizza, Como 1994, p. 227.

34 M. Karpowicz, *op. cit.*, pp. 206, 377, fig. 120. Sui gradini dell'altare maggiore è presente la data 1696; il saldo risale al 1699. I lavori interessarono i tre altari del presbiterio in stucco lucido.

35 Fu presumibilmente inviata da Roma tra il 1695 e il 1701, cfr. D. Cattoi, scheda 30, in *Andrea Pozzo (1642-1709)*, pp. 226-227. L'opera godette di fortuna in ambito trentino e fu replicata per la chiesa di San Biagio nuova ad Albiano.

36 In San Fedele vi erano due congregazioni dell'Immacolata, quella "inferiore", detta dei mercanti, e quella superiore, ove risulta iscritto Macchi, legata alle professioni forensi.

37 Pietro Giacomo apparteneva a una dinastia di notai forse originari di Lodi. Incrementò il ricco patrimonio immobiliare della famiglia e morì nel 1677.

38 Macchi rogò sia per Carlo Odescalchi che per Benedetto quando era ancora cardinale, nonché per il senatore Antonio Maria Erba e il nipote del papa, Livio, e per la famiglia Borromeo, imparentatasi con il casato comasco.

39 Nel 1661 in San Fedele risultavano esistenti sei sodalizi; altri erano presenti nel collegio di Brera.

fig. 31 Giovanni Battista Volpini, *Immacolata col Bambino*, Milano, chiesa di Santa Maria del Carmine



40 Ultima opera della serie è indicata come “imperfetta”, cfr. *Cronaca del Carmine di Milano eretto in porta comasca, la quale comincia dall'anno 1250, e dura fin'all'anno 1684*. Poco si conosce sul destino della serie dei teleri, generalmente citati sino alla metà del Settecento come presenti in chiesa. In una recente ricognizione sono emersi solamente alcuni dipinti appartenenti a un successivo apparato, commissionato a partire dal 1676 e celebrativo della storia carmelitana. La cappella della confraternita dello scapolare fu fondata intorno al 1588 e gli ultimi interventi di riallestimento ebbero luogo negli anni trenta del Settecento,

Sacro Scapolare nell'omonima chiesa milanese, probabilmente in vista della ricostruzione del sacello, iniziata in quello stesso anno⁴⁰. Il ciclo, proprio in conseguenza delle ingenti spese per il riallestimento della cappella, veniva sospeso nella sua realizzazione nel 1674 con la commissione di una tela, pagata da Alessandro Maino, rappresentante l'Immacolata e affidata a Giuseppe Nuvolone⁴¹. Tra i mecenati che avevano finanziato i teleri negli anni precedenti vi figurava l'architetto Gerolamo Quadri a cui vennero affidati i lavori di riassetto che ebbero luogo negli anni immediatamente successivi. L'altare da lui progettato venne completato con una statua mariana, ove l'immagine della Vergine col Bambino che conferisce lo scapolare è ideata con velate allusioni immacoliste **fig. 31**. Fu affidata all'esecuzione di Giovanni Battista Volpini, utilizzando così gli stessi professionisti che l'ambiente legato al “partito” degli Odescalchi e la stessa famiglia papale avevano impiegato in anni vicini nelle committenze della cattedrale di Como e della cappella gentilizia in San Giovanni in Pedemonte per la decorazione della quale, come noto, fu coinvolto lo stesso artista gesuita⁴².

L'ultimo quarto del XVII secolo vide anche lo Stato di Milano attraversare una congiuntura politica complessa, connessa alla crisi legata alla successione al trono di Carlo II d'Asburgo-Spagna e culminata nel conflitto di portata europea che portò alla temporanea presenza dei Borbone nel capoluogo lombardo tra il 1703 e il 1705. Una rinnovata devozione mariana si diffuse in tutto il territorio, riflettendo un fenomeno manifestatosi a livello internazionale a seguito di significativi eventi che avevano interessato l'intera compagine europea e in particolare il mondo asburgico: la liberazione di Vienna dai Turchi nel 1683, con la vittoria austro-polacca di Kahlenberg, e la successiva crociata antiturca del 1684–1687. Gi anni in esame coincisero con il papato di Innocenzo XI Odescalchi e con una fase cruciale per la costituzione delle basi di una nuova posizione di egemonia della monarchia asburgica in Europa⁴³. Il tentativo di espansione imperiale verso l'area danubiana e balcanica fu il vero motore del nuovo pluridecennale conflitto con i turchi che si concluse sostanzialmente con la battaglia di Zenta sul Tibisco ove le truppe di Mustafà II subirono una gravissima sconfitta, preludio alla pace tra le due potenze⁴⁴.

Ampia fu la pubblicistica collegata alle vittorie del fronte papale e imperiale anche in ambiente milanese. Non mancarono le dediche al nipote del pontefice, il marchese Antonio Maria Erba, destinato nei disegni di strategia familiare ad imporsi come guida della fazione filoasburgica del patriziato lombardo, grazie anche

cfr. ASMI, Fondo di Religione p.a., cart. 644. Purtroppo, né il mazzo citato, né gli altri inerenti alla confraternita, contengono documenti sulla commissione dell'apparato. Il primo dipinto del ciclo, rappresentante la *Nascita della Vergine*, fu realizzato dal "Sig. Gio Batta Todeschino" per volontà del "priere sig. Fabrizio Sirtori", mentre il successivo, nel 1669, con lo *Sposalizio della Vergine* di Federico Panza, fu finanziato dal marchese Pietro Antonio Clerici. Nel 1670 "l'ingegnere Coll. Girolamo Quadro" richiese allo stesso la *Presentazione di Maria al Tempio*; nel 1671 il priore Carlo Ambrogio Longio commissionò a Filippo Abbiati l'*Annunciazione*. Nel 1673 seguì Costanzo Besozzo, cappuccino, che fece dipingere la *Visitazione*, dal poco noto pittore Giovanni Battista Gallo.

41 Benché non si conoscano ulteriori riferimenti al committente, potrebbe trattarsi di un discendente della dinastia Del Majno, marchesi di Bordolano e conti, cfr. *Carriere magistrature e stato. Le ricerche di Franco Arese Lucini per l'Archivio Storico Lombardo* 1950–1981, ed. C. Cremonini, Milano 2008, p.98.

42 Cfr. da ultimo A. Bonavita, "Como, chiesa di S. Giovanni Pedemonte, cappella Odescalchi. Ramo papale", in *Gli Odescalchi a Como e Innocenzo XI*, Como 2012, pp. 107–117 con accurata ricostruzione delle diverse fasi di realizzazione che ebbero luogo principalmente tra gli anni settanta e ottanta del Seicento. È noto che per la statua di *Sant'Isidoro* si guardò esplicitamente ai modelli romani filtrati a Milano attraverso la commissione del cardinale Luigi

Alessandro Omodei nella chiesa domenicana femminile di Santa Maria della Vittoria.

43 C. Cremonini, "Grossacht o tromp l'oeil barocco? Considerazioni sull'impero in Italia e i rapporti con il papato all'epoca di padre Marco d'Aviano", in *Marco d'Aviano e il suo tempo. Un cappuccino del Seicento, gli Ottomani e l'Impero*, ed. R. Simonato, atti del convegno storico internazionale (Pordenone, 12–13 novembre 1993), Pordenone 1993, pp. 311–339: 311–321.

44 La battaglia venne combattuta l'11 settembre 1697; le truppe imperiali erano guidate dal principe Eugenio di Savoia Soissons.

45 Per questa lettura A. Spiriti, *op. cit.*, p.67. Melgar fu governatore di Milano dal 1678 al 1686. Molto attento a costituirsi una consolidata rete di clientele personali nell'ambito del patriziato lombardo, si presentò come pacificatore e conciliatore delle tensioni sociali createsi negli anni precedenti. Legato all'*entourage* della regina Marianna d'Austria, vide crescere notevolmente la sua influenza a corte nell'ultimo decennio del Seicento. Erba, senatore dal 1661, venne nominato grancancelliere nel 1682 e reggente del *Consejo de Italia* nel 1684. In quello stesso anno ottenne il titolo di marchese di Mondonico, *Carriere, magistrature e stato*, p.207.

46 Come risulta dal carteggio del padre cappuccino e confessore dell'imperatore Leopoldo, Marco d'Aviano, fu lo stesso religioso a suggerire di porre una immagine mariana sugli stendardi dell'esercito, per altro già presente, e sostenere l'introduzione della festa dell'Immacolata Concezione in territorio asburgico (8 maggio 1683), cfr. P. Goi, "L'iconografia della "Maria Hilf" di Passau in Friuli-Venezia Giulia", in *Marco d'Aviano*, pp. 445-462: 461.

47 M. Moretti, *op. cit.*, p.80. L'iconografia compare nell'abito, di colore bianco e azzurro, delle monache dell'Ordine della Concezione, fondato da Beatriz de Silva y Mendes, già dama della regina Isabella di Portogallo, nel 1489. La nobildonna, imparentata con la stessa casa regnante, era sorella di Amedeo, legato alla corte di papa Sisto IV e autore del controverso testo immacolista *Apocalypsis Nova*.

48 La pala fu commissionata negli ultimi anni della vita del religioso Luca Wadding (1657 ca.), al quale si deve parte della riqualificazione



fig. 32 Giuseppe Rusnati, *Immacolata col Bambino*, Milano, chiesa di Sant'Antonio Abate

al positivo sostegno del governatore Juan Tomás Henriquez de Chiabrera y Toledo conte di Melgar, esponente del partito madrilenno favorevole per una successione della corona spagnola ai cugini austriaci⁴⁵.

All'interno di tale temperie, anche l'iconografia dell'Immacolata, con voluta e chiara ripresa dei modelli connessi alle vicende politiche imperiali⁴⁶, fu oggetto di cambiamenti, privilegiando, rispetto al modello iberico sin qui delineato, la soluzione che vedeva la raffigurazione della Vergine con il Bambino nell'atto di scagliare la croce-lancia o freccia verso il serpente maligno con evidente allusione alla lotta vincente delle potenze cattoliche contro la minaccia di espansione islamica. L'immagine, originatasi in area spagnola nel XV secolo⁴⁷, fu fatta propria dalla pubblicitica antiturca tra l'ottavo e il nono decennio del XVII secolo, con volontà di sottolineare lo storico ruolo del Sacro Romano Imperatore come guida militare della cristianità nella lotta contro gli infedeli.

Nonostante la forte promozione di questa particolare iconografia negli ambienti francescani già precedentemente alla fase in esame – paradigmatico il caso della cappella Sylva in Sant’Isidoro a Roma⁴⁸ – tra le prime manifestazioni note in ambiente milanese si colloca la statua in marmo di Giuseppe Rusnati per l’oratorio dedicato all’Immacolata annesso alla chiesa teatina di Sant’Antonio Abate⁴⁹. fig. 32 L’altare fu rinnovato su progetto del poliedrico Cesare Fiori, personalità strettamente connessa al citato patriziato “filoasburgico”, tra il 1688 e il 1689⁵⁰. L’intervento, eseguito probabilmente in contemporanea, si inseriva in un più articolato insieme scultoreo teso a sottolineare il ruolo di Cristo nella redenzione dell’umanità dal peccato, composto da coppie di putti reggicartigli, muniti di iscrizioni mariane e immacoliste, poste sulle balaustre e sulla cimasa, angeli portaceri infissi alle pareti, e la statua del Cristo morto con angeli dolenti collocata sotto la mensa⁵². Il termine *ante quem* per la realizzazione del gruppo, nonché l’attualità del tema in ambiente milanese, si rilevano in una significativa corrispondenza intercorsa all’inizio del 1691 tra la contessa della Riviera e Celestino Sfondrati, promotore del culto dell’Immacolata, che stava commissionando a Stefano Maria Legnani un dipinto di

del complesso dei francescani irlandesi di San Isidoro, egli stesso convinto immacolista. Fu collocata nella cappella a destra del coro, di patronato della famiglia portoghese De Sylva, riplasmata su progetto di Gian Lorenzo Bernini intorno al 1665, cfr. M. Amaturò, P. Castellani, *L’Immacolata Concezione: cicli decorativi a Roma tra Cinquecento e Ottocento*, in *Ianua Caeli. Disegni di Cristoforo Roncalli e Cesare Maccari per la Cupola della Basilica di Loreto*, ed. M.L. Polichetti, catalogo della mostra (Roma, Complesso Monumentale di S. Michele a Ripa Ex-Chiesa delle Zitelle, 8 dicembre–20 gennaio 2002; Loreto Museo Pinacoteca della Santa Casa 16 marzo–8 settembre 2002), Roma 2001, pp. 106–107.

49 Per il ruolo di Rusnati nel contesto milanese rimando al saggio di Beatrice Bolandrini nel presente volume. Il gruppo scultoreo è oggi privo di lancia. Sull’iconografia dello stesso, cfr. A. Spiriti, “L’immagine dell’Immacolata a Milano”, in *L’Immacolata nei rapporti*, pp. 457–458. Per la storia dell’edificio di culto, cfr. S. Coppa, “L’oratorio teatino dell’Immacolata a Milano: profilo storico e artistico”, *Requium Dei*, XXXIV (1978) 104, pp. 83–101. La sede della nuova

compagnia, destinata al patriziato milanese, di cui fu fondatore e animatore il padre teatino Gerolamo Meazza, teologo, predicatore e letterato, fondatore della sede dell’ordine a Monaco di Baviera, posta sotto il patronato del principe elettore e della sua consorte, fu costruita tra il 1683 e il 1686 grazie al lascito di Camillo de’ Grassi, cui seguirono altri finanziatori. Tra il 1685 e il 1701 Meazza coordinò i lavori di decorazione interna, in parte eseguiti grazie al lascito disposto da sua madre.

50 L’artista ne fece il disegno per l’incisione, eseguita dal savoiano Georges Tassière nel 1701 che mostra nelle linee del perduto altare forti citazioni berniniane, in particolare da Sant’Andrea al Quirinale, cfr. S. Coppa, “L’oratorio teatino”, p.90. Dalla stampa si evince che l’immagine di Maria era completata dalla corona di dodici stelle, rette da due angioletti fanciulli in volo e che Gesù stringeva una saetta con la punta rivolta verso il dragone.

51 Dell’insieme, oltre alla statua mariana, si sono conservate quelle dei putti reggi-cero e il gruppo del *Cristo morto*, ricomposti nella chiesa presso l’altare della Vergine del Suffragio.

52 La tela di Legnanino fu eseguita tra il 1690 e il 1691, cfr. S. Coppa, “Il Legnanino nell’ambiente artistico lombardo”, in *Palazzo Carignano. Gli appartamenti barocchi e la pittura del Legnanino*, ed. E. Gabrielli, catalogo della mostra (Torino, Palazzo Carignano, 18 marzo–26 giugno 2011), Firenze 2011, pp. 62–75: 71, 73. Celestino Sfondrati (Milano, 1644–Roma, 1696), benedettino, appartenente alla famiglia patrizia milanese da cui provenivano i cardinali Francesco e Paolo Camillo, nonché papa Gregorio XIV, insegnò diritto canonico all’Università di Salisburgo dal 1679 al 1682, anno nel quale venne nominato vicario generale dall’abate di San Gallo, carica nella quale subentrò nel 1687, dopo un solo anno di episcopato nella diocesi di Novara, per nomina di papa Odescalchi. Il merito dei suoi scritti contro il gallicanesimo indusse Innocenzo XII a elevarlo al grado di cardinale nel 1695 con il titolo di Santa Cecilia. La contessa della Riviera era la consorte del fratello di Celestino, Ercole, sposatosi nel 1677 con la nobildonna Laura Caimi; dal 1645 lo Sfondrati era entrato nei Sessanta decurioni, carica che mantenne sino al 1684, anno della morte, cfr. *Carriere magistrature e stato*, p.196.

55 *Innocentia vindicata, in qua gravissimis argumentis Ex S. Thoma petitis ostenditur, angelicum doctorem pro immaculato conceptu deiparae sensisse & scripsisse pars prior theologica. Authore Illustrissimo S.R.I. Principe et abbate S. Galli ac S.R.E. cardinali Coelestino Sfondrati* (San Gallo: Jacobus Mueller). Vi furono due riedizioni postume, la prima a San Gallo, nel 1698 e la seconda, nel 1708, a Graz. Si tratta di un erudito e teologicamente raffinato tentativo di dimostrare che Tommaso d'Acquino avrebbe previsto la dottrina dell'Immacolata Concezione; l'opera è dedicata al granduca di Toscana Cosimo III. Per l'uso simbolico delle immagini nel testo, cfr. W. Vogler, "Eine emblematische Festschrift für Kardinal Coelestin Sfondrati von 1696", in *Emblems from Alciato to the tattoo*, selected papers of the Leuven International Emblem Conference, 18–23 August 1996, Turnhout 2001. Nel 1696 papa Innocenzo XII Pignatelli rese obbligatorio l'ufficio e l'ottava dell'Immacolata; nel 1708 Clemente XI Albani estese a tutta la chiesa la ricorrenza dell'otto dicembre.

54 Lettera del 9 gennaio 1691.

55 Il maestro bolognese, pittore amato anche in ambiente asburgico, si pensi agli acquisti del principe Eugenio di Savoia-Soissons e alle commissioni del suo allievo Marc'Antonio Franceschini per i Liechtenstein, poté essere conosciuto personalmente dal pittore, dal momento che Cignani si trasferì a Forlì nel 1684 e Legnanino giunse nella città felsinea due anni prima con lettera di raccomandazione di Vitaliano Borromeo, cfr. M. dell'Omo, S. Monferrini, "1682: l'arrivo a Bologna, «felice per le Piture insigne che vi sono di studiare»", in *Palazzo Carignano*, pp. 40–47. Il di-

analogo soggetto per la chiesa di San Gallo in Svizzera, ove fu abate dal 1687 al 1696⁵³. In questi stessi anni, e più precisamente nel 1695, il religioso diede alle stampe il trattato *L'Innocentia vindicata*, tipica espressione della letteratura ecclesiastica su questi temi⁵⁴. Nella lettera del 30 gennaio, la nobildonna, dopo aver visionato per conto del cognato il lavoro del Legnanino, forniva precise rassicurazioni in merito alle modalità di rappresentazione di Maria insieme a Gesù che, evidentemente, per presa visione di schizzi preparatori e per informazioni ricevute, dovevano preoccupare il religioso: "Il quadro si va perfezionando di tutta bellezza, e per quello riguarda d'aver il Pittore posto il Bambino in braccio della Santissima Vergine non può stare se non bene, avendo l'artefice consultato questo suo pensiero con li Dottori, che unitamente accordono debba così essere il Mistero dell'Immacolata Concettione. Sopra di che vi devo dirle esservi qui un Oratorio connesso alla chiesa di S. Antonio de P.P. Teatini dove si vede all'Altare in vece di Ancona una bellissima Statua di Marmo bianco rappresentante la Santissima Concettione, con il Bambino [...] che con un piede preme la testa del Drago, che ivi stà sotto dell'una, e dell'altro". Infatti, all'inizio dello stesso mese la contessa gli aveva scritto⁵⁵, descrivendo le varianti apportate al perduto disegno preparatorio per la pala, probabilmente grazie alla collaborazione di un religioso iconografo rimasto ignoto, e precisando il significato teologico dell'iconografia scelta: "Della consaputa Pittura, trovo, che l'Artefice hà giunto di più di quanto era nel Giroglifico, che mandai, il Bambino in mano alla Vergine con la croce, il piede della quale posa sul capo del Drago. Mistero concernente all'Immacolata Concettione, e pensiero molto pellegrino".

Il dipinto eseguito per lo Sfondrati mostra esplicitamente le fonti di ispirazione utilizzate dall'artista: la già citata *Immacolata Sylva* di Maratti e la meno nota tela di Carlo Cignani, eseguita su commissione dei Farnese, forse come *ex-voto*, tra 1681 e 1683⁵⁶. La lunga fortuna del modello del maestro di Camerino in area milanese, circolante anche attraverso incisioni⁵⁷, è attestata dalla ripresa quasi letterale della sola figura leggermente allungata della Vergine, dallo sguardo umile rivolto verso il basso, seppure dipinta con le braccia incrociate al petto, nella chiesa parrocchiale di Angera, lavoro di Cristoforo Giussani, firmato e datato al 1731⁵⁸.

Il carteggio conferma che, all'inizio dell'ultimo decennio del Seicento, la soluzione con croce-lancia fosse di recentissima sperimentazione in ambito scultoreo e ancora poco nota nel capoluogo lombardo. La composizione includeva, nella porzione superiore, Dio Padre e lo Spirito Santo mentre il Bambino, in braccio, tiene un po' timidamente la lunga asta dalla terminazione crociata con la punta rivolta verso la testa della bestia, la cui coda è schiacciata dal piede della Vergine. Nelle altre versioni a tutt'oggi esistenti eseguite dal pittore, che si qualificò come un vero specialista del genere, pur considerando che



fig. 33 Stefano Maria Legnani, *Immacolata col Bambino*, Rho, Collegio Oblati Missionari

non si conoscono esattamente le date di realizzazione di alcuni lavori e che, forse impropriamente, l'esemplare Sfondrati è stato ritenuto solitamente dalla storiografia un prototipo, si può osservare un maggior vigore e coinvolgimento del Bambino nella lotta con la bestia, oltre alla scomparsa delle persone della Trinità.

Nella tela conservata nel Collegio Oblati di Rho [fig. 33](#) di cui, purtroppo, non si conosce l'esatta provenienza⁵⁹, forse il modello con maggior fortuna, replicato in territorio valtellinese anche da Giacomo Parravicino detto il Gianolo con evidenti valenze simboliche di lotta

pinto di Cignani, oggi conservato a Piacenza, Vescovado, richiesto dal duca Ranuccio, fu collocato originariamente nella chiesa delle monache benedettine, passò successivamente in Duomo e quindi nella sede attuale, cfr. B. Buscaroli Fabbri, *Carlo Cignani: affreschi, dipinti, disegni*, Bologna 1991, p. 167, n. 45. In questo caso il Bambino poggia il piede su quello della Vergine e brandisce una croce.

56 Si noti che se ne conservano esemplari nella raccolta Bertarelli presso

il Castello Sforzesco di Milano, benché non sia possibile determinare se si trovassero in città *ab antiquo*.

57 In questo caso, forse, il pittore poté vedere l'originale, dal momento che soggiornò a Roma tra il 1703 e il 1706. Poche sono le opere documentate del pittore e in parte perdute da Varallo a Milano al novarese, cfr. M. dell'Omo, "Pittori lombardi in Valsesia nella prima metà del Settecento", *Arte Lombarda*, 120 (1997/2), pp. 76, 78.

58 È stata ipotizzata l'esecuzione per la cappella omonima nel santuario mariano di Rho di patronato Trotti, già committenti di Legnanino in San Marco a Milano, ma appare più probabile che sia giunta da una chiesa del capoluogo lombardo a seguito delle soppressioni prima giuseppine e poi napoleoniche, cfr. A. Spiriti, "L'immagine dell'Immacolata", p. 459.

59 Si veda la pala di Cercino, cfr. S. Coppa, "Il Legnanino", p. 71.

- 60 Il vescovo morì nel 1694.
- 61 La data coincide con la prima citazione sicura dell'opera negli inventari napoleonici; è probabile che provenga dalla chiesa di Santa Caterina di Brera dove vi era un intero ciclo mariano e uno dedicato alla titolare datati intorno al 1694, S. Coppa, "Il Legnanino", p. 75.
- 62 L. Facchin, "La devozione all'Immacolata", p. 481. Il ciclo è oggi diviso tra la parrocchiale e l'oratorio della Trinità.
- 63 Nella scheda non si evince se si tratti della collocazione originaria dell'opera e, in tal caso, a chi si debba la commissione. La villa Sottocasa, sulla quale non esistono studi monografici, venne costruita negli ultimi decenni del Settecento. Non pare da escludersi che l'opera sia giunta nel corso del XIX secolo, forse con il passaggio della proprietà all'ingegnere Luigi Ponti e alla moglie, Elisabetta Sottocasa, fautori di un considerevole riassetto dell'edificio e noti committenti, cfr. L. Facchin, "Le ville del nord-milanese: tematica per un profilo storico-geografico – Raccolte d'arte in villa dal Cinquecento al Novecento", *Rivista dell'Istituto per la Storia dell'Arte Lombarda*, (2011) 2, pp. 75–79: 77.
- 64 L. Meli Bassi, "schede", in *Disegni dei Ligari dalle collezioni del Museo Valtellinese di Storia e d'Arte di Sondrio*, catalogo della mostra (Sondrio, Museo Valtellinese di Storia e Arte), Lecco 1982, pp. 40–41, n. 7–7a. Il dipinto, datato al 1752, riprende fedelmente l'accuratissimo disegno che, proprio per la sua natura, potrebbe anche essere stato derivato dalla pala per poter essere riutilizzato in altre composizioni.
- 65 Per la chiesa di Santa Cecilia si veda, da ultimo, P. Vanoli, "Gli Odescalchi a Como: committenze, ar-

al protestantesimo⁶⁰, il Bambino non è più raffigurato in braccio, ma è tenuto in piedi dalla Vergine che poggia sul saliente di luna rovesciato, ulteriore indizio della allusione alla vittoriosa lotta contro il turco. Gesù pone entrambi i piedi sul drago e ne infila la testa con la croce-lancia, espressione della volontà di sottolineare che non sia direttamente la Vergine a sconfiggere il peccato, ma che possa farlo solo per merito di suo figlio. Del tutto analoghi sono l'esemplare del vescovado di Como, forse commissionato dal presule Carlo Ciceri per la cappella intitolata all'Immacolata nello stesso palazzo⁶¹, e quello pervenuto verso il 1812⁶² nella cappella della villa Reale di Monza, complesso costruito a partire dalla metà degli anni settanta del Settecento quale residenza della corte dall'arciduca Ferdinando d'Asburgo ove appare significativo che il luogo di culto venga ancora intitolato all'Immacolata.

Una ulteriore elaborazione compare nella tela che fa parte del ciclo mariano nella parrocchiale di Orta, dedicata a Santa Maria Assunta, vicina all'ambiente francescano del Sacro Monte che visse forse la sua maggiore stagione proprio nella seconda metà del Seicento⁶³. Datata al 1701, la Vergine è raffigurata seduta, e il Bambino stante, ma il dato di maggior interesse è costituito dalla sovrapposizione dei piedi della madre e di Gesù, teso a sottolineare il comune impegno di entrambi nella strenua lotta contro il male. Replica semplificata e in formato ridotto della versione cusiana, di recente riscoperta, si trova nell'oratorio privato di villa Sottocasa a Vimercate⁶⁴. La popolarità della soluzione è provata anche dall'esatta replica rintracciata nella casa della curia della parrocchiale di Miasino. Questa stessa modalità di rappresentazione, con una ancora maggiore partecipazione della Vergine, mantenne attualità sino alla metà del Settecento come dimostra il disegno di Pietro Ligari per la pala della chiesa di San Bartolomeo a Valdisotto-Morignone, molto probabilmente richiesta in funzione antiprotestante⁶⁵.

Il gruppo scultoreo di Rusnati rispecchia questo stesso tipo di composizione, con le varianti delle due figure stanti, la Vergine con una mano al petto, e della lancia sostituita da una freccia brandita dal Bambino, ripresa anche nella tela di Filippo Abbiati dipinta all'interno del ciclo mariano nella chiesa di Santa Cecilia di Como⁶⁶. Quest'ultima, con il *pendent* rappresentante, significativamente, la *Nascita della Vergine*, fu collocata in posizione privilegiata sulle pareti del presbiterio e rientra nella serie di committenze di rinnovamento del complesso monastico femminile, e in particolare della chiesa esterna, promosse e finanziate da Quintilia Maria Beatrice Rezzonico, nipote di papa Odescalchi, entrata nel monastero nel 1686⁶⁷ e divenutane poi per decenni badessa.

Analoga è la versione lignea conservata nella parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo di Saronno, trasferita nella chiesa solamente nel 1797, al tempo della soppressione della sede conventuale dei frati minori da cui

proviene. La statua si può collocare intorno al 1712, quando furono promossi interventi di riplasmazione dell'antico altare laterale intitolato all'Immacolata Concezione nell'edificio di culto, la cui fondazione risale al 1493⁶⁸. Una versione scultorea più vicina al modello della pala commissionata da Sfondrati si ritrova nella Madonna priva di certa attribuzione e datazione, conservata sull'altare maggiore di Santa Maria Nascente a Paderno Dugnano, oggi mancante dell'arma con cui Gesù, sorridente, tenta di colpire il drago schiacciato dalla Vergine⁶⁹. **fig. 34**

Diverse sono, dal punto di vista iconografico, ma accomunate ai lavori di Legnanino dalla matrice classicista romano-bolognese vivacizzata da punte correggesche, stile assai gradito, non solo a Milano, ma anche alla corte di Vienna, due *Immacolate* dipinte da Andrea Lanzani per edifici di culto in territorio comasco e valtellinese. Nella pala di Campovico, risalente al 1686⁷⁰, lo stesso anno del cospicuo intervento, su commissione Odescalchi-Rezzonico in Santa Cecilia a Como⁷¹, il rapporto tra il Bambino e la Vergine è "ribaltato": Maria, seduta sul saliente di luna, con il piede schiaccia in corrispondenza del



fig. 34 Scultore milanese, *Immacolata col Bambino*, Paderno Dugnano, chiesa parrocchiale di Maria Immacolata

tisti, collezionismo tra Sei e Settecento", in *Gli Odescalchi a Como*, pp. 21–44: 28–30. Sulla pala S. Coppa, scheda, in *Pittura a Como e nel Canton Ticino dal Mille al Settecento*, ed. M. Gregori, Milano 1994, pp. 338–339. Il ciclo di sei dipinti fu commissionato all'Abbiati. Oltre alle due del presbitero, quattro tele, di formato rettangolare, rappresentanti l'*Annunciazione*, la *Presentazione di Maria al Tempio*, la *Visitazione* e la *Circoncisione*, furono poste lungo le pareti della navata. Sebbene manchino menzioni specifiche di esse, nella visita pastorale del vescovo Bonasina del 1698 si dichiara conclusa la decorazione dell'edificio.

66 La nobildonna entrò nel monastero, tradizionalmente sede per le giovani appartenenti al patriato comasco, l'11 luglio del 1686, portando una doppia dote di 6600 lire per sé e di lire 5000 per la fabbrica della chiesa. La religiosa fu alla guida del monastero per 29 anni, morendo nel 1743 ed ebbe per nipote il futuro pontefice Carlo Rezzonico (Clemente XIII, 1758–1769).

67 Non è stato rintracciato il nome dell'autore della scultura, ma solo del doratore, Francesco Menestrella di Milano, L. Facchin, "La devozione all'Immacolata", pp. 479–480.

68 Cfr. A. Spiriti, "L'immagine dell'Immacolata", pp. 458–459. Per la storia della parrocchiale, ricostruita nel XIX secolo su progetto di Giacomo Moraglia, cfr. G. Guerci, "Per una mappa del Barocco a Paderno Dugnano", in *Paderno Dugnano L'architettura civile e religiosa*, ed. G. Guerci, Paderno Dugnano 1997, pp. 15–34: 32. L'altare dovette essere eseguito tra il 1733 e il 1754, data alla quale la scultura, affiancata da due angeli genuflessi, è ricordata nella visita pastorale dell'arcivescovo Giuseppe Pozzobonelli. È stata dubitativamente attribuita, per confronto stilistico, allo scultore del duomo di Milano Stefano Sampietro.

69 Il dipinto si conserva nella chiesa della Visitazione, in provincia di Sondrio. Committente fu Francesco Delfino, divenuto parroco di Campovico nel 1685. Sotto la sua rettorìa venne completato il rinnovamento dell'edificio di culto

ed è nota la sua devozione all'Immacolata, cfr. S. Colombo, M. dell'Omo, *Andrea Lanzani 1641–1712 protagonista del barocchetto lombardo*, *Catalogo*, Milano 2007, pp. 151–152, fig. 26. Del dipinto esiste un modelletto preparatorio con minime varianti in collezione privata. La stessa tipologia femminile è utilizzata anche per una pala con l'*Immacolata* stante e isolata, secondo l'accezione ribersca, eseguita tra il 1677 e il 1679 per la chiesa di San Giovanni Battista di Carpignano di Giussago, in provincia di Pavia, su commissione del parroco, Giacomo Antonio Sacco cfr. *ibidem*, p.142, fig. 12.

70 Nella prima campata della volta è rappresentata la gloria della santa titolare, nella seconda il *Trionfo della Croce*, in memoria alla ulteriore dedizione della chiesa e sulla terza, in prossimità dell'altare maggiore, una *Gloria d'angeli*. Il ciclo è firmato e datato, sebbene la ridipintura delle cifre con l'anno 1668 abbia determinato un acceso dibattito tra gli studiosi. Sugli affreschi di Lanzani cfr. S. Colombo, M. Dell'Omo, *op. cit.*,

- 71 Cfr. A. Spiriti, “L’immagine dell’Immacolata”, pp. 459, 461. L’altare fu eretto per volontà del padre Clemente Capretti, già Ministro Provinciale con il sostegno di altri benefattori di cui le cronache settecentesche tacciono i nomi, cfr. *Chiesa di S. Angelo dei Frati Minori. Guida storico-artistica*, ed. A. Mosconi, F. Olgiatei, Milano 1972, pp. 109–110.
- 72 I conti Francesco e Alfonso Della Somaglia e le loro rispettive consorti avevano acquisito, intorno al 1590, il patronato su tutta l’area del coro e del presbiterio. Sulla fronte della chiesa la statua, una *Immacolata-Assunta*, è collocata a coronamento di una sorta di pantheon francescano e sullo stesso asse dell’immagine dell’arcangelo Michele. La scultura fu realizzata da Girolamo Prestinari, cfr. *Chiesa di S. Angelo*, rispettivamente, pp. 110 e 42–44 per la facciata.
- 73 Il tipo del *Dio Padre* a mezzo busto si ritrova nella *Immacolata* dipinta in collaborazione con Ciro Ferri per la chiesa di San Filippo Neri di Perugia (1661), cfr. A. Lo Bianco, scheda n. 60, in *Pietro da Cortona 1597–1669*, ed. A. Lo Bianco, catalogo della mostra (Roma, Palazzo Venezia, 31 ottobre 1997–10 febbraio 1998), Milano 1997, pp. 380–381 o nell’*Annunciazione* di San Francesco a Cortona (1669), cfr. R. Contini, scheda n. 63, *ibidem*, p. 385. La tela, datata al nono decennio del Seicento, potrebbe riconoscersi nel ciclo, citato anche da Giovan Pietro Bellori, primo entusiasta biografo di Maratti, di tematica mariano-immacolista eseguito per il marchese Niccolò Maria Pallavicini, cfr. G. Serafinelli, scheda n. 15, in *Una donna vestita di sole*, pp. 134–135.
- 74 Il ciclo è firmato e datato, cfr. S. Colombo, M.

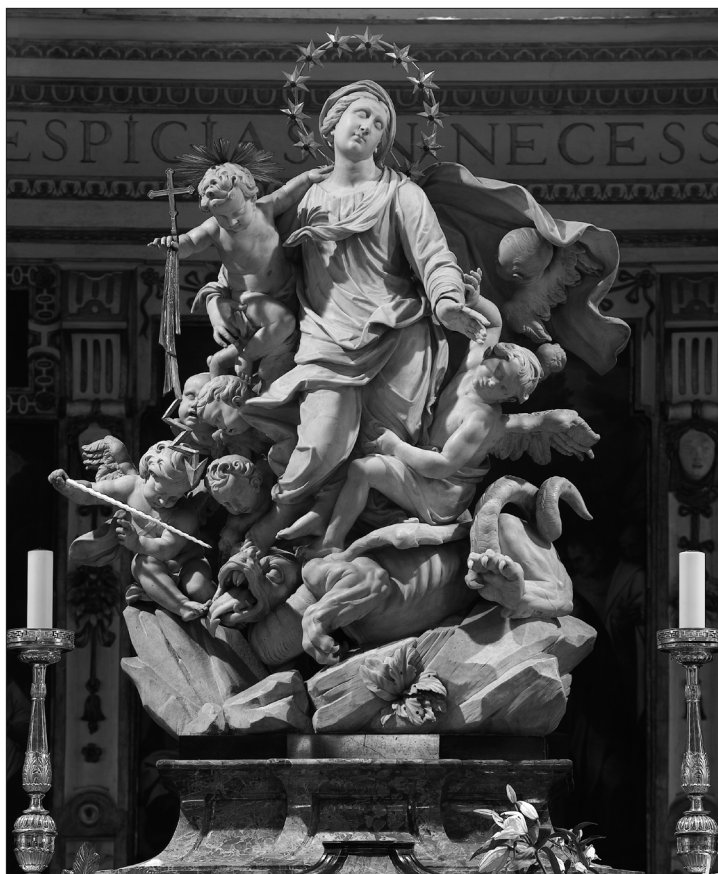


fig. 35 Giovanni Battista Dominioni, *Immacolata col Bambino e angeli*, Milano, chiesa di Sant’Angelo

capo la bestia, avvinghiata tenacemente al globo, al cospetto degli angeli che stupiti osservano la scena, mentre il Bambino in piedi, ma su una nube che non gli permette di raggiungere direttamente l’animale, imita il gesto della madre e non brandisce una lunga lancia puntuta, ma una piccolo crocifisso, a sottolineare con maggior evidenza il ruolo della fede nella sconfitta del male con retorico ribaltamento della vittoria del piccolo e debole contro il grande e forte.

Dal punto di vista della composizione, gli è vicino il gruppo scultoreo che orna l’altare maggiore della chiesa francescana milanese di Sant’Angelo, lavoro di Giovanni Battista Dominioni datato al 1708, ove si ripropone la mescolanza dell’iconografia dell’assunta, sottolineata dal moto ascensionale della madre e del Bambino, sorretti da angeli nel numero simbolico di sette. [fig. 35](#) Li coadiuvano nella lotta contro il dragone, agitando lance e saette in un concitato moto barocco, mentre Gesù che si sporge verso l’animale mostruoso, brandisce una sorta di saetta infuocata⁷². Il complesso fu eretto, come avvenne in numerose chiese della diocesi, in sostituzione di una scenografica



fig. 36 Andrea Lanzani, *Visione di San Giovanni Evangelista a Patmos*, Dosso del Liro, chiesa parrocchiale della SS. Annunziata e di San Martino

macchina lignea tardo cinquecentesca, commissionata dalla famiglia Della Somaglia, che già mostrava una statua dell'Immacolata, presente in luogo privilegiato anche sulla facciata della chiesa⁷³.

L'abbinamento più complesso di due diverse iconografie è presente nell'affresco di Lanzani per la volta della chiesa di Dosso del Liro, remota località dell'Alto Lario. Vi si leggono raffinate citazioni, dal punto di vista stilistico, nell'eco cortonesco del *Dio Padre* e negli influssi maratteschi della figura di *San Giovanni* con la tela del Rijksmuseum di Amsterdam⁷⁴. fig. 36 Le superfici della copertura del presbiterio e della campata antistante furono interamente affrescate con scene mariane e soggetti biblici con valore prefigurale del ruolo salvifico di Maria nel 1689⁷⁵. In questo

Dell'Omo, *op. cit.*, pp. 155–156, figg. 33a–d. Ai lati dell'Immacolata, nei pennacchi, sono rappresentati *Giaele che trafugge Sisara* e lo *Svenimento di Ester*; sulla volta del presbiterio l'Assunzione della *Vergine*, culmine del percorso devozionale. La cospicua somma di 3400 lire fu probabilmente inviata dalla comunità degli emigranti di Palermo che aveva finanziato altre iniziative di decorazione e arredo dell'edificio di culto. Si veda il caso della *Immacolata e Santa Rosalia che intercedono presso la Trinità per la cessazione della peste* della parrocchiale di Livo, firmata da Pietro Novelli, molto probabilmente con riferimento agli eventi del 1628–1630, cfr. S. Capelli, "L'Immacolata Concezione nella diocesi di Como", pp. 518–521.

- 75 Si ricordi che la Lega Santa tra Impero, Polonia, Papato e Venezia, cui si aggiunse nel 1686 anche la Russia, sorse nel marzo del 1684 dopo l'assedio di Vienna.
- 76 Per questa lettura sono debitrice delle indicazioni e del confronto con Andrea Spiriti che ringrazio.
- 77 Ap. 12, 17.
- 78 Il dipinto è datato tra il 1680 e il 1686, cfr. O. Ferrari, G. Scavizzi, *Luca Giordano*, 3 voll., S.I 1966, vol. II, pp. 154–155; vol. III, fig. 302. L'opera proviene dalla collezione Harrach di Vienna; esistono altre due versioni, sostanzialmente identiche, a El Escorial, Casita del Principe, e a El Pardo. Si allinea con questo tipo di iconografia semplificata della *Visione di san Giovanni*, priva di Dio padre, della bestia e della croce-lancia, l'affresco di Giuseppe Antonio Petrini sulla parete laterale sinistra del presbitero della chiesa parrocchiale di San Martino di Besano. La Vergine, in alto a destra, inginocchiata su una nube, è dipinta secondo l'iconografia della *Purissima*. In primo piano, a sinistra, l'apostolo, con l'aquila, correttamente raffigurato anziano e barbuto, cfr. L. Facchin, "La devozione all'Immacolata", p.483.

caso la rappresentazione dell'Immacolata riprende la visione della donna apocalittica da parte di san Giovanni Evangelista nell'isola di Patmos. Questo tipo di immagine ben si accordava con alcune delle componenti ideologiche presenti nella propaganda imperiale e pontificia degli ultimi decenni del Seicento, specialmente dopo la liberazione di Vienna dall'assedio⁷⁶: la campagna militare come *reconquista*, il tema neo-crociato di resurrezione e salvezza e, aspetto sottolineato dallo stesso Innocenzo XI, una vena apocalittico-mil-lenaristica che interpretava la guerra in funzione catartica, come inizio di una *nova aetas*⁷⁷. Il papa fu molto attento, in anni nei quali si stavano ripubblicando i testi di Gioacchino da Fiore a cura sia di religiosi benedettini che di francescani, alla lettura dei drammatici eventi contemporanei come segno dell'inizio di una nuova età spirituale, volta alla rigenerazione della stessa Chiesa, tema a più riprese emergente nella storia del papato (basti pensare alla fase seguente il sacco di Roma del 1527).

Nell'opera di Lanzani, secondo una lunga e consolidata tradizione figurativa, benché nel *Nuovo Testamento* si indichi che l'apparizione ebbe luogo durante la vecchiaia dell'Evangelista, questi è rappresentato come giovane imberbe. Anche la raffigurazione della Vergine mostra alcune peculiarità, dal momento che, pur coronata dalle dodici stelle, con il piede appoggiato sul saliente di luna e con la veste bianca, risulta priva del manto azzurro e dotata di ali, in atteggiamento di preghiera. Proprio in questa azione si combina il tema della croce-lancia, poiché in questo caso, assente il Bambino, è un angelo a scagliare l'arma contro il drago. Come prevede la narrazione apocalittica è l'arcangelo Michele a lottare e trionfare sul male al cospetto di Dio e della Madonna⁷⁸. La modalità con cui esso è rappresentato costituisce motivo di particolare interesse. Pur vicina cronologicamente e per la scelta della raffigurazione della visione evangelica, la versione di Luca Giordano conservata alla Residenz-galerie di Salisburgo⁷⁹ non presenta né il tema della croce-lancia, né le corone sulle teste della bestia, più spesso, come si è visto anche nei casi in esame, rappresentata monocefala. L'affresco di Dosso del Liro mostra una parziale attenzione alla fedele trasposizione dei passi evangelici. In due diversi punti dell'*Apocalisse* si descrive l'aspetto dell'animale: in *Apocalisse* 12, 3 come drago rosso con sette teste ornate da altrettanti diademi che in *Apocalisse* 13, 1 aumentano al numero di dieci, posti su altrettante corna di un animale "simile a una pantera". Tuttavia, la quantità di quelle distinguibili nel dipinto non supera il numero di cinque e ciascuna è sormontata da una corona chiusa, emblema monarchico per eccellenza che potrebbe suggerire ulteriori allusioni e intenti di polemica politica. Nel corso del 1689 ebbe luogo la campagna di liberazione dell'Ungheria, regno apostolico e storicamente connesso alla propagazione del cristianesimo, dal 1526–27 per buona parte sotto il controllo turco. Una prima lettura, assai diffusa, potrebbe dunque

sottolineare nelle diverse teste della bestia, l'estensione dell'impero ottomano, primario nemico, come raffigurato, nell'ambito stesso della pubblicistica milanese, in un'acquaforte di Giovanni Francesco Battuti con *San Michele che uccide il drago*, utilizzata come antiporta del lavoro di Francesco de Lemene dal titolo *Dio. Sonetti ed Hinni consagrati al Vicedio Innocenzo Undecimo*, edito a Milano nel 1684. L'arcangelo si difende con uno scudo ovale che porta il ritratto di profilo del pontefice in mozzetta e camauro e l'animale presenta sette teste ornate da una mezza luna e, dato ancora più esplicito, a terra, in basso a sinistra, giacciono insegne e armi turche, accatastate⁸⁰. Tuttavia, anche in considerazione del fatto che gli strumenti e simboli della propaganda antiottomana, man mano che la presenza islamica in Europa si andava indebolendo, venivano utilizzati in direzione antifrancese, potenza che minacciava in modo diretto l'unità del Sacro Romano Impero, come dimostrava la conquista della libera città imperiale con diritto di Dieta di Strasburgo, annessa dai Borbone nel 1681, è possibile ipotizzare che nell'affresco immacolista si volesse leggere un preciso riferimento alla aggressiva politica di Luigi XIV. Sin dall'inizio del governo di Leopoldo, la Francia si era impegnata a indebolire l'impero sia sul fronte interno che internazionale, prima attraverso i contatti diplomatici e conflitti minori, per sfociare poi nel più o meno strisciante appoggio ottomano e all'aperto conflitto con la guerra della Lega di Augusta negli anni novanta del Seicento che vide coinvolti direttamente parte dei territori italiani⁸¹. Anche nelle relazioni degli ambasciatori veneziani si trova, a queste date, il riferimento al duplice fronte di scontro che l'imperatore doveva affrontare, simboleggiato da creature diaboliche: "col doppio rostro delle sue aquile vittoriose, e da un canto fortemente cacciar nell'antico suo barbaro nido la fiera Ottomana: dall'altro lottar vigorosamente con la Potenza fortunata della Francia, e da per tutto domar i mostri della ribellione, trionfar dell'insidie, e da pericoli, e coronar in fine con doppio Diadema d'Ungheria, e de Romani l'Auguste Tempie al figliolo"⁸².

Propaganda politica e devozione allo scader del secolo: le committenze del marchese Cesare Pagani

Il Milanese, in qualità di feudo imperiale, era la realtà in ambito italiano che tradizionalmente aveva avuto un più stretto e continuo rapporto con Vienna e diverse famiglie, soprattutto di recente affermazione, avevano individuato, sin dagli anni Sessanta – Ottanta del Seicento, nella compagine asburgica guidata da Leopoldo I una nuova realtà in cui costruire rilevanti carriere o garantire continuità alle già consolidate reti di potere. Tale orientamento era stato fortemente sostenuto anche da papa Odescalchi, la cui salita al soglio di Pietro aveva rappresentato il vertice delle aspirazioni e del peso politico della fazione del patriziato milanese più strettamente legata agli Austrias⁸³.

79 Su Francesco da Lemene (1634–1704), nobile, poeta e letterato e la sua posizione politica cfr. *Francesco de Lemene 1634–1704*, ed. L. Samarati, atti del convegno di studi (Lodi, 16 aprile 2004), *Quaderno di Studi Lodigiani*, 9 (2004).

80 C. Cremonini, *op. cit.*, pp. 311–316.

81 D. Frigo, "La concezione dell'Impero nella pubblicistica e nelle fonti diplomatiche italiane della seconda metà del Seicento", in *Marco d'Aviano*, pp. 342–368: 354. Si tratta della relazione di Girolamo Venier dell'11 dicembre 1692 in cui emerge con chiarezza la valutazione che la vittoria sui turchi e la riconquista dell'Ungheria costituissero avvenimenti fondanti per l'affermazione della potenza austriaca.

82 Cfr. A. Spiriti, "Arte e politica: Benedetto Odescalchi (Innocenzo XI) fra Filippo IV, Carlo II e l'imperatore Leopoldo I", in *La dinastia de los Austrias: las relaciones entre la Monarquía Católica y el Imperio*, ed. José Martínez Millán, Manuel Rivero Rodríguez, atti del congresso internazionale (Madrid, 2009), 3 voll., Madrid 2011, pp. 138–149 e gli atti del convegno internazionale di studi *Innocenzo XI Odescalchi (1611–1689)*.

85 Da ultimo si veda L. Facchin, "Committenze artistiche e suggestioni "libertine": il caso del marchese Cesare Pagani", in *Pensiero anticorformista e libertinismo erudito nel Seicento. Il crocevia genovese*, ed. A. Beniscelli, L. Magnani, A. Spiriti, atti del convegno di studi (Genova, Facoltà di Lingue, Palazzo Ser-ra, Accademia Ligure di Scienze e Lettere, Palazzo Ducale, Facoltà di Lettere, Palazzo Balbi Cattaneo, 5-7 maggio 2011), Manziana 2014, pp. 265-300.

84 Nel 1690 diede in sposa le figlie Marianna al re di Spagna Carlo II e Doro-tea Sofia ad Odoardo II Farnese. La seconda destinata, tre anni dopo la morte di questi nel 1693, al matrimonio con il cognato Francesco.

85 L. Facchin, "Committenze artistiche e suggestioni libertine", pp. 272-276.

86 La composizione poetica, non isolata nell'attività letteraria del marchese, ancora in buona parte da rintracciare, si intitolava *La gara dell'Intelletto e della Volontà. Il giudizio della Sapienza e la Vittoria della Grazia* e avrebbe dovuto essere cantata nella cappella il 7 dicembre di quell'anno. Presso la Biblioteca Ambrosiana se ne conserva una copia con le annotazioni censorie dell'Inquisizione.

87 Il secondo fu governatore dal 1691 al 1698.

88 Si rimanda al precedente paragrafo.

In tale contesto, una esplicita corrispondenza tra appartenenza allo schieramento politico filoasburgico e promozione del culto dell'Immacolata si manifestò nella variegata serie di commissioni del marchese Cesare Pagani che fu tra i pochi a pagare con la carcerazione per quasi due anni nelle fortezze di Pizzighettone e Trezzo l'esibizione pubblica della propria avversione alla dinastia borbonica e l'esplicito appoggio agli Asburgo durante la guerra di successione spagnola nella breve fase di occupazione francese dello Stato di Milano⁸⁴. Appartenente alla piccola nobiltà comasca, il marchese riuscì a imporsi sulla scena milanese inizialmente con il sostegno del duca di Ossuna e poi entrando nella vasta rete di clientele del conte di Melgar, grazie al quale ottenne nel 1686 il titolo di senatore. Scelta la via della diplomazia internazionale, nel 1690 fu nominato residente per lo Stato di Milano dell'elettore Palatino Filippo Guglielmo di Wittelsbach-Neuburg, suocero dell'imperatore Leopoldo⁸⁵, muovendosi poi con grande agilità tra le corti spagnola, viennese e parmense e potendo usufruire di buone entrate anche presso quelle di Modena e Mantova. La sua carriera era culminata nel 1695, ottenendo la nomina a Reggente soprannumerario del *Consejo de Italia*. Figura probabilmente "spregiudicata", come ricordato in numerose fonti coeve, ma di ricchi interessi culturali, in contatto con personalità come Ludovico Antonio Muratori, il principe Eugenio di Savoia Soissons e il cardinale Vincenzo Grimani, con i quali condivise le posizioni politiche filoasburgiche⁸⁶, fu estremamente abile nell'uso delle committenze artistiche per fini di propaganda politica.

Nel 1690 divenne presidente dell'Accademia degli Affidati di Pavia, che vantava il patronato sulla cappella dell'Immacolata nella chiesa di San Francesco componendo, per celebrare la nomina, un oratorio dedicato al tema mariano che venne censurato dall'Inquisizione, ma anche patrocinando il riassetto dell'altare, su progetto dell'architetto romano Giovanni Ruggeri⁸⁷. Il consesso, ben noto per il suo indirizzo di sincretismo religioso di matrice platonico-ermetica, coltivava tali posizioni sin dalla metà del XVI secolo, forse effettuando addirittura una sorta di vero e proprio rituale di iniziazione per gli affiliati fu strettamente connesso agli ambienti politici più rilevanti nel capoluogo lombardo. Tali legami negli ultimi decenni del Seicento sono confermati dall'affiliazione del conte di Melgar e del governatore Diego Felipe de Guzman, marchese di Leganes⁸⁸, ma vale la pena di ricordare che fu lo stesso luogo, strettamente legato all'ambiente universitario pavese, dove si perfezionava nell'ambito giuridico la classe dirigente milanese, già teatro nel 1671 di una seconda cerimonia dedicata all'Immacolata patrocinata dall'Ossuna⁸⁹.

La scelta di sostenere questo specifico culto non si limitò a questa sede. Pagani manifestò nell'ambito delle sue dirette commissioni un'esplicita devozione, confermata dalla dedicazione della cappella interna nel

suo palazzo milanese in Porta Nuova. La tela che ne ornava l'altare, di cui né il testamento, né l'inventario *post-mortem* precisavano l'autore, era da lui ritenuta così preziosa da affermare: “non saprei, in quali mani collocare un ritratto dell'Immacolata Regina degli Angioli, così ben rappresentato per quello può la debolezza dell'humano penello”, valutando poi di farne dono alla contessa Ciceri, sua cognata, e al marito conte Vincenzo⁹⁰. A differenza di altri dipinti della collezione del marchese oggi riconosciuti, l'opera non è stata individuata, ma appare suggestivo pensare che, in considerazione delle sue predilezioni, potesse trattarsi di un dipinto vicino all'*Immacolata* di Luca Giordano conservata a Firenze in Palazzo Pitti⁹¹. L'esemplare citato contiene una novità compositiva destinata a grande fortuna per tutto il Settecento e già proposta da Bartolomé Esteban Murillo dal settimo decennio del Seicento: la moltitudine di angeli e testine cherubiche disposte in una sorta di spirale intorno alla figura mariana, precorritrici di nuove sensibilità rococò. Analogamente, sebbene nulla si conosca in merito all'aspetto e all'arredo dell'edificio, egli esercitava il proprio patronato sull'oratorio dedicato all'Immacolata Concezione nella sede di villeggiatura di Rovello Porro.

Il soggetto compariva poi nel ciclo di tele donate dalla regina Marianna di Neuburg e da sua sorella Dorotea, grazie alla accorta regia del marchese, per la sede cappuccina di Chiusa val d'Isarco, dominio imperiale nei pressi di Bolzano. Costruita tra il 1697 e il 1701, vide il coinvolgimento di artisti lombardi per la sua decorazione, dal prediletto Paolo Pagani a Stefano Maria Legnani detto il Legnanino, ma anche dello stesso Luca Giordano⁹². Al pittore di Sua Maestà Cattolica venne affidata l'esecuzione del dipinto con l'Immacolata, finanziato dalla stessa sovrana e posto nel coro, variante della immagine mariana con angeli già citata. Cesare Pagani curò la selezione dei pittori, ma, molto probabilmente, in collaborazione con i religiosi, anche il programma iconografico dedicato a Maria, a sua madre Anna e a santi cari all'ordine, in particolare Antonio da Padova. Il nobile lombardo coinvolse in qualità di finanziatori del ciclo esponenti di spicco della corte madrilena appartenenti, al tempo, alla fazione vicina alla principessa tedesca: dal marchese del Carpio al futuro governatore di Milano principe di Vaudémont, dall'almirante di Castiglia al conte di Fiorenza.

La stessa temperie di forte devozione mariana, nonché di sostegno ad ordini religiosi cari alla corte madrilena, in questo caso i Trinitari Scalzi, si rifletteva infine nella costruzione della chiesa di Santa Maria di Caravaggio in Monforte a Milano, patrocinata dal Senato che conferì al marchese nel 1693 l'incarico di “Protettore” e direttore dell'Opera Pia annessa all'edificio di culto⁹³. Temi e rimandi simbolici furono ricercati con attenzione maniacale: l'altar maggiore fu dedicato alla Vergine e a sua madre, in onore della regina di Spagna; la chiesa fu benedetta il 29 settembre 1696, festa di San Michele, la cui statua

89 APFF, Carte Pagani, doc. 51, 30 aprile 1706, *Testamento dell'Ill.mo Sig.r Marchese Senatore Reggente Don Cesare Pagano, in cui leggesi istituito erede universale l'Ill.mo Sig.r Avv.to Don Caro Giuseppe Porro, come dal rogito del Sig.r Not.o Giulio Cesare Torres Not.o Coll.o di Cremona*, fol. 242r.

90 O. Ferrari, G. Scavizzi, *op. cit.*, vol. II, pp. 103–104; vol. III, fig. 180. Il dipinto fu eseguito all'inizio del soggiorno fiorentino del pittore per la chiesa di San Pietro di Alcantara, presso la villa medicea dell'Ambrogiana. Fu sostituito da una copia sin dal 1681 e collocato nelle raccolte granducali.

91 A. Morandotti, “Il cantiere di Chiusa Val d'Isarco: Luca Giordano e i pittori lombardi, i reali di Spagna e il marchese Cesare Pagani”, in *Bolzano nel Seicento. Itinerario di pittura*, ed. S. Spada Pintarelli, catalogo della mostra (Bolzano, Museo Civico, 22 settembre–5 novembre 1994), Milano 1994, pp. 97–110. La fondazione della sede cappuccina si doveva al padre Gabriele Pontifesser, già confessore dell'elettore palatino e protetto dalla stessa regina in quanto trasferitosi con lei a Madrid in qualità di cappellano maggiore di corte.

92 Il grosso dei lavori si svolge tra il 1696 e il 1702, anno in cui vi entrarono i padri Trinitari Scalzi, il cui scopo principale fu la liberazione dei prigionieri cristiani in terra musulmana. La chiesa venne soppressa nel 1785 e demolita tra il 1804 e il 1817. Le opere pittoriche e scultoree, ad eccezione dell'immagine devozionale mariana preesistente, tralasciata nella non lontana chiesa di Santa Maria della Passione, sono perdute. La loro esecuzione fu affidata agli artisti prediletti del marchese, a partire dal pittore valsoldese Paolo Pagani.

93 Cfr. L. Beltrame, *Pietro Antonio Magatti e i suoi rapporti con la committenza religiosa*, in *Pietro Antonio Magatti 1691–1767*, ed. S. Coppa, A. Bernardini, catalogo della mostra (Varese, Castello di Masnago, 11 marzo–13 maggio 2001), Cinisello Balsamo 2001, pp. 61–71.

94 L'affresco fa parte di un ciclo di *Storie della vita di Maria* che decora l'intera parrocchiale. In questo caso, oltre alla presenza di Dio Padre e della colomba dello Spirito Santo, nuovamente, gli angeli sono partecipi dell'attacco al drago con una sorta di sferza, mentre altri reggono simboli mariani e la Vergine, con le braccia al petto, china il capo al cospetto del Creatore. Gli affreschi nella chiesa, ricostruita e interamente decorata dai Carlone per circa quattro decenni risultano conclusi entro il 1751. La più recente analisi iconografica del ciclo pittorico e a stucco in A. Spiriti, *Diego Francesco Carlone e la nascita del rococò*, Torino 2014, pp. 88–90 e 103–105.

95 L'opera si colloca nella fase giovanile del maestro lombardo e risente fortemente dei modi pittorici di Lanzani e del Legnino, cfr. P. Vanoli, *I Ligari. Atlante delle opere*, Ginevra–Milano 2008.

doveva svettare in cima alla cupola, con rimando alla necessità di redenzione dal peccato, sottolineato nella lapide commemorativa posta in facciata che alludeva al culto dell'Immacolata.

Gli ultimi esiti settecenteschi

La diversa temperie politica internazionale seguita alla conclusione della guerra di successione spagnola e alla grande stagione di riappropriazione alla compagine asburgica di territori di pertinenza imperiale ormai da secoli sotto il controllo ottomano, nonché il consolidarsi della presenza austriaca nel territorio dello Stato di Milano, pur eroso dalle progressive conquiste del Regno di Sardegna a seguito dell'esito di successivi conflitti internazionali, non mancò di riflettersi ancora una volta nella diffusione del culto dell'Immacolata.

Sebbene la produzione del soggetto, di pari passo con la perdurante fortuna dell'uso di stilemi classicisti, si sia mantenuta costante per buona parte del XVIII secolo, appare evidente una predilezione per il ritorno all'iconografia, non necessariamente accompagnata da angeli, della *Purissima*, effigiata con aureola di stelle, veste bianca con fascia azzurra e schiacciante il serpente secondo l'immagine di "Nuova Eva" dedotta dall'interpretazione patristica di *Genesi* 3, 15, rispetto alla forte diffusione della tipologia con Bambino e croce-lancia che aveva caratterizzato il periodo di fine Seicento – inizio Settecento. Sintomatica è la produzione di Pietro Antonio Magatti, pittore cui si deve l'elaborazione di nuovi prototipi, caratterizzati da una preziosa ricerca cromatica e per lo più documentati a partire dal quarto decennio, di vasta diffusione, al di là del territorio varesino di origine, in direzione comasca, milanese e pavese, grazie al forte apprezzamento ottenuto, in primo luogo, dalla committenza dell'ordine dei frati minori⁹⁴.

La conferma di questo indirizzo è data, negli anni cinquanta del Settecento, dall'affresco di Carlo Innocenzo Carlone con la poco consueta in area lombarda *Gloria dell'Immacolata* sulla volta del presbiterio della chiesa di Santa Maria a Scaria⁹⁵, [fig. 37](#) paese natio della celebre dinastia di artisti intelvesi, ripresa con toni smaltati e aereo raffinato pannello tipicamente rococò, nel settimo decennio del XVIII secolo, sulla volta della sacrestia della chiesa della Purificazione della Vergine nel paese di Cima di Porlezza, all'incrocio tra la Valsolda e la Valle Intelvi, in questo caso tuttavia riproponendo anche il tema del Bambino con la croce-lancia.

Anche in territori di confine che avevano visto la diffusione del culto immacolista in chiara funzione antiprottestante, la pala di Pietro Ligari per la chiesa dell'Immacolata di Andalo Valtellino⁹⁶, emblematica della vasta produzione su questo tema nell'opera della famiglia di pittori, risulta aderire a questa iconografia ormai profondamente consolidata.



fig. 37 Carlo Innocenzo Carloni, *Gloria dell'Immacolata*, Scaria fraz. Lanzo Intelvi, chiesa parrocchiale di Santa Maria

Laura Facchin

Ikonografia i kult Niepokalanego Poczęcia w Mediolanie w XVII–XVIII wieku: wzory europejskie i przekaz polityczny

Kult Niepokalanego Poczęcia ma w Mediolanie bardzo dawne korzenie, a jak odnotowano w różnych tekstach zgromadzonych w tomie *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna* (pod redakcją Alesandry Anselmi, Rzym 2008), w okresie nowożytnym stale się rozprzestrzeniał i wzmacniał.

Artykuł omawia recepcję kultu w Europie Środkowej oraz jego przedstawienia, zarówno z punktu widzenia nowych modeli ikonograficznych propagowanych przez środowiska franciszkańskie i kapucyńskie, jak i z punktu widzenia kompozycji oraz charakterystyki innych kongregacji mu poświęconych, obecnych głównie w stolicy Lombardii, w okresie pomiędzy pierwszą połową XVII wieku a pierwszym dziesięcioleciem XVIII stulecia.

Jak wskazuje pogłębiona historiografia, Mediolan podlegał wówczas skomplikowanej sytuacji politycznej wynikłej z niepewnego zakończenia starań o objęcie korony hiszpańskiej przez Karola II Habsburga. Okoliczności te dodatkowo pobudziły kult maryjny, i tak obecny już w Europie za sprawą wydarzeń przypadających na okres panowania papieża Innocentego XI, takich jak wyzwolenie Wiednia spod tureckiego oblężenia w 1683 roku, austriacko-polskie zwycięstwo pod Kahlenbergiem, a także kolejna wyprawa przeciwko Turkom z lat 1684–1687.

Laura Facchin

The iconography and cult of the Immaculate Conception in Milan in the seventeenth and eighteenth centuries: European models and the political message

The cult of the Immaculate Conception has ancient roots in Milan, and various texts collected in the volume entitled *L'Immacolata nei rapporti tra l'Italia e la Spagna*, edited by Alessandra Anselmi (Rome 2008), indicate its continual growth and spread in the modern era.

The article discusses the reception of the cult in Central Europe and the associated imagery from the perspective of new iconographic models propagated by Franciscan and Capuchin circles and the compositions and approaches promoted within other congregations devoted to the cult, mainly active in the capital of Lombardy between the first half of the seventeenth century and the first decade of the eighteenth century.

As indicated by in-depth historiographic studies, the political situation in Milan in that period was complicated by the uncertain conclusion of Charles II Habsburg's endeavours to assume control over Spain. These circumstances further fuelled the Marian cult, already present in Europe following the events of the papacy of Innocent XI, such as the lifting of the siege of Vienna in 1683—the Austrian-Polish victory at Kahlenberg—and the subsequent expedition against the Turks between 1684 and 1687.