



**B R I X I A   S A C R A**  
MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA

Nuova serie - Anno XII - N. 3-4 - Maggio - Agosto 1977

**Comitato di Redazione :**

LUCIANO ANELLI - OTTAVIO CAVALLERI - ANTONIO CISTELLINI -  
GIOVANNI CORADAZZI - LUCIANA DOSIO - ANTONIO FAPPANI -  
LUIGI FOSSATI - ANTONIO MASETTI ZANNINI - GIAN LODOVICO  
MASETTI ZANNINI - LEONARDO MAZZOLDI - STEFANO MINELLI -  
ALBERTO NODARI - UGO VAGLIA - ORNELLO VALETTI.

*Segretario di redazione:* GIOVANNI SCARABELLI

**Responsabile: ANTONIO FAPPANI**

Autorizzazione del Tribunale di Brescia in data 18 gennaio 1966 - N. 244  
del Registro Giornali e Periodici

**SOMMARIO :**

	pag.
GAETANO PANAZZA, <i>Aggiunte al Catalogo delle opere di G. Romanino e V. Foppa</i> . . . . .	65
LUCIANO ANELLI, <i>Sei schede per la pittura manieristica bresciana</i> . .	75
SANDRO GUERRINI, <i>Grazio Cossali, il pittore dei fasti degli Avogadro</i>	84
<b>DOCUMENTI</b>	
<i>Regolamento degli Archivi della Diocesi</i> . . . . .	90

Abbonamento annuale con adesione alla Società L. 5.000 - Sostenitore L. 10.000  
C.C.P. N. 17/27581 - Soc. per la storia della Chiesa di Brescia  
Via Tosio 1/a - 25100 Brescia

AGGIUNTE AL CATALOGO DELLE OPERE  
DI G. ROMANINO E DI V. FOPPA

Devo alla gentile cortesia e al fiuto dell'amico don Antonio Fappani se ho il privilegio di illustrare un'opera inedita di eccezionale importanza per la storia della pittura bresciana del Rinascimento.

La scoperta, che davvero ha del sorprendente, è un ulteriore esempio delle possibilità che ancora oggi abbiamo di ritrovamenti sensazionali in questa nostra povera eppure ricchissima Italia.

Quando don Antonio venne da me per mostrarmi alcune sbiadite fotografie di affreschi, che era riuscito a fare di nascosto in una delle sue sistematiche peregrinazioni nel territorio bresciano al fine di illustrare le chiese e i santuari dispersi della nostra diocesi, e per chiedere il mio parere, non ebbi dubbio alcuno a confermare "ipso facto" quanto lo scopritore aveva già intuito anche se, per la prudenza propria dello storico e per i dubbi logici in un « non addetto ai lavori » nel settore delle arti figurative, si era limitato a citare in un suo articolo quei dipinti come opera di « potente impronta romaniniana » (1): si trattava veramente di un Romanino eccezionale e inoltre di età molto giovanile.

Il sopralluogo fatto successivamente non ha fatto che confermare e ampliare quella prima impressione, a rendermi conto dell'importanza della scoperta in quanto i riquadri affrescati erano più di uno, anche se, davanti a quella parete dipinta della modesta chiesetta, giungevo con l'emozione suscitata da un precedente stato di incertezza e di incredulità; era mai possibile che nessuno si fosse accorto di quel capolavoro, situato alle porte di Brescia (siamo infatti in linea d'aria ad una decina di chilometri dal centro della città), anche se collocato in una chiesa isolata posta sulla sommità di una cresta alta m 950 s.l.m. che divide la Valle Trompia dalla Valle del Garza e che fa da antemurale fra la Valle Gobbia a nord e la pianura lombarda che si squaderna sotto i tuoi occhi da Milano agli Appennini e da questi al Garda? Nessuno — dopo il timido accenno contenuto in un articoletto di cronaca dei quotidiani del 1909, allorchè si era reso noto che il pittore Giuliano Volpi di Lovere aveva restau-

---

( 1 ) ANTONIO FAPPANI, *S. Onofrio di Bovezzo*, in "Voce del popolo", 30 luglio 1976; invece nell'Enciclopedia Bresciana (Brescia, 1975, vol. I, pag. 256) sono fuggolmente ricordati.

rato quei dipinti vagamente definiti di scuola romaniniana (2), aveva davvero illustrato quell'opera? Le risposte a quegli interrogativi erano davvero negative.

Quasi la modesta chiesetta non è riconoscibile dall'esterno con la sua povera facciata dal duplice spiovente, acquattata nel terreno circostante, e inserita nel corpo della cascina che l'avvolge; oltrepassata la porta si entra nella piccola navata dalle pareti ondulate e dal vello a vista rifatto di recente, concluso dal presbiterio settecentesco quasi del tutto occupato dall'unico altare e dall'ingombrante soasa con statue di un certo decoro; ma lo sguardo si posa subito sulle pareti laterali, quella a nord con gli affreschi che si stanno illustrando e quella a sud che ripete con uguale scansione e pure su due ordini il ciclo romaniniano, ma dovuto ad un artista del sec. XVII non del tutto spregevole, che ha voluto ripetere la storia del Santo a cui è dedicata la chiesetta.

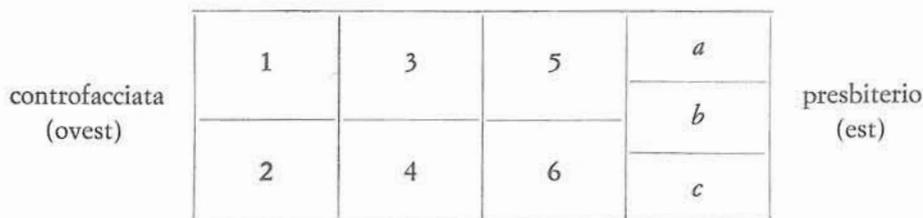
La parete settentrionale è divisa in due settori: quella verso occidente presenta un motivo architettonico su due ordini sovrapposti di pilastrini in marmo grigio perlaceo dai capitelli corinzi sapientemente lussuosi e sormontati da architrave marmorea della stessa tonalità, ma impreziosita da piccoli festoni dorati (fig. 1).

Si tratta di una tipica inquadratura architettonica che il Romanino userà assai di frequente e che ritroveremo fino agli affreschi di Pisogne sia per suddividere le scene in riquadri — come è nel caso in questione — sia per creare un illusionistico telaio architettonico oltre il quale si svolgono le vicende dipinte a fresco.

I riquadri fra i pilastrini sono di misure lievemente diverse in larghezza: il primo è di m 1,63, il secondo è di m 1,70 e il terzo di m 1,80 mentre in altezza misura m 1,79 (nell'ordine inferiore) e m 1, nel superiore.

Invece, verso oriente, abbiamo tre dipinti sovrapposti uno sull'altro, ma se quello più alto e l'inferiore sono modestissimi ex voto settecenteschi, quello mediano è di grande interesse come si vedrà oltre.

Lo schema della parete nord è pertanto il seguente:



(2) "Affreschi di valore a S. Onofrio di Bovezzo" in "Il Cittadino di Brescia", 23 giugno 1909; "S. Onofrio di Bovezzo", in "La Sentinella Bresciana", 29 giugno 1909.

Nella serie dei riquadri posti verso occidente è svolta la storia dell'incontro, avvenuto nel deserto, fra l'eremita S. Onofrio e Pafnuzio e della morte del primo: ma la disposizione dei singoli riquadri non coincide con la sequenza cronologica degli episodi riferiti dalla leggenda.

Se infatti nel riquadro n. 1 abbiamo l'incontro del Santo eremita con Pafnuzio e nel riquadro n. 2 S. Onofrio che accompagna il suo ospite nella spelunca, al n. 3 possiamo vedere S. Onofrio che riceve la Comunione dall'Angelo alla presenza di Pafnuzio, mentre nel 4° è raffigurata la Morte, nel 5° la sepoltura del monaco eremita e infine nel 6° l'ascesa al Paradiso dell'anima del Santo portato da due Angeli.

Purtroppo i riquadri n° 1 e n. 2° sono stati dipinti nella prima metà del secolo XVII da quello stesso artefice che ha poi eseguito i riquadri della parete sud; ma è possibile che sotto lo strato ridipinto in tale secolo vi sia almeno parzialmente ancora quello steso e affrescato dal Romanino: infatti dall'esame dell'intonaco dei due riquadri risulta che è stato steso anteriormente a quello dei riquadri 3 e 4 dell'ordine inferiore che si è parzialmente sovrapposto a quello dell'ordine superiore (fig. 2). Invece gli altri riquadri — dal 3 al 6 — sono in buone condizioni, anche se qua e là presentano lacune e ampie zone rifatte dal restauratore e nonostante sia stato steso al di sopra un denso strato di paraffina che con l'andare degli anni ha offuscato alquanto i colori e conferito un che di lucido alla superficie così da pensare — di primo acchito — più ad una pittura ad olio che ad affresco.

Tuttavia un accurato restauro permetterebbe ancora un'ottima lettura degli affreschi, qualora eseguito da persona esperta e seria; lettura del resto fino da ora possibile e tale da non far dubitare della paternità al Romanino e della datazione assai giovanile per quest'opera.

Con sommarietà, ma anche con grande abilità e libertà di invenzione e di esecuzione è reso il paesaggio dello sfondo, nei riquadri 3 - 4 - 5, dal terreno nudo e scabro, con gibbi rocciosi e avvallamenti, con qualche rado albero che sembra interpretare la folta vegetazione di aceri e di noccioli, di castagni e di betulle che ricopre le pendici dei monti circostanti alla chiesa; terreno animato da ciottoli, da rade erbetto, da una lucertola (fig. 3-4-5).

Le tonalità ocre e avana, calde, del terreno, il rosato e il grigio delle nuvole del cielo si accordano col tono, quasi bruciato, delle carni ignude di S. Onofrio dal corpo maculato di nei scuri (peli o piaghe che siano), e col verdone cupo e il marrone del saio di Pafnuzio che per la veste e per l'aspetto del viso, sembra quasi preannunciare un frate cappuccino: è insomma un prevalente accordo di note quiete ma profonde e ben legate tra loro.

Le figure sono squadrate, quasi tagliate in blocchi e tale rigidità è in parte spiegabile con il fatto che in almeno due riquadri S. Onofrio è raffigurato nel sonno della morte; ma quei blocchi quasi architettonici dei corpi non toglie che siano resi con maestria nei visi severi, nelle mani bellissime.

Figure e paesaggi si incastrano così in un intreccio di diagonali con frequenti scorci rappresi che fanno pensare ad altre opere giovanili del Romanino, come la Deposizione dell'Accademia di Venezia del 1510, la paletta di San Rocco dove figura pure il nostro Santo, l'affresco di Tavernola, il S. Girolamo nel deserto della nostra Pinacoteca.

Sono le testimonianze dell'interesse ancor vivo del primo Romanino per la prospettiva che Masolino, Michelozzo e il Filarete, ma soprattutto Bramante da un lato e Mantegna dall'altro avevano portato in Lombardia, affascinando il senso organizzativo e sintattico, anche se empirico, dei lombardi.

Ma altrettanto evidente, per certi squarci straordinari, è in questi riquadri il forte influsso della sciolta, libera, freschissima pittura tonale e cromatica di Giorgione e del giovane Tiziano: si guardi al modo nervoso e a volte impetuoso del ductus pittorico, alla densa pasta cromatica, al caratteristico schizzare sintetico e veloce di certi particolari rappresi, come le mani, come i visi corrucciati o avvampati e avvolti in un alone di penombra colorata negli angeli, si isoli il gesto di dolore che Pafnuzio compie davanti ad Onofrio morto e avremo la chiara prova di quanto "venezianismo" sia pervaso il nostro artista allorchè dipinge queste scene; ma è un venezianismo non più derivato dal Fondaco dei Turchi, bensì da Tiziano a Padova.

Gli angeli tuttavia hanno ancora una compostezza quasi ieratica che sa quasi di fiammingo e una delicatezza ancora quattrocentesca così da richiamare veramente quelle figure che ritroviamo nelle opere giovanili di Savoldo da un lato e che sono, dall'altro, come il preannuncio di quell'angelo con il liuto della pala di Padova del 1513; e nell'angelo che, nel riquadro 5, reca la stupenda ampolla e il pane per la comunione al Santo eremita ritroviamo quegli elementi che sono stati definiti lotteschi nella pala padovana.

La penombra colorata, avvampata dei visi, lo straordinario cromatismo delle vesti, grondanti liquida pasta di colore, trasparente per sovrapposizione di tinte quasi fossero velature di una tavola ad olio sono la testimonianza della capacità del Romanino di fare propri i segreti pittorici di Tiziano, ma, come sempre, con un timbro lombardo visibile nella "claritas" dei colori che dal rosato e dal verdiccio trapassano al giallo paglierino, imbevuti tutti di argenteo lume, spruzzati quasi da brina, ora morbidi e assorbenti, ora serici per gioco di riflessi.

Il "ghiribizzoso" estro, la fantasia esuberante del giovane Romanino non potevano accontentarsi, tuttavia, delle placide, pacate composizioni dei riquadri 1 - 5 ed ecco cogliere l'occasione dal trasporto dell'anima di S. Onofrio in paradiso, per sbrigliarsi con quegli angeli dai capelli scarmigliati e dalle tunicelle piene d'aria, con quel Padre Eterno che esce planando dalle nuvole per ricevere l'« animula » dell'eremita raffigurata in un bambino ignudo e ritto con le braccine aperte, in tutto simile a quello di Tavernola (fig. 6).

Per due volte il Romanino, in questo genere di rappresentazione, si adeguerà alla tradizione iconografica medioevale: in quest'opera e nella più tarda Crocifissione di Pisogne, e sarebbe interessante accertare se questo particolare era proprio del suo repertorio oppure se voluto dalla concezione tradizionalista dei suoi modesti committenti dai quali, accontentati in certe loro pretese iconografiche, si liberava più facilmente poi nell'ideazione e nell'esecuzione delle scene da ogni eventuale richiesta conformistica.

In un cielo mosso di nuvole dalle tonalità chiare, si accende il rosso rubino delle vesti del Padre Eterno, mentre negli Angeli è un delicatissimo variare di rosati e di giallini persino con effetti di cangiantismo, tutti luce e aria e penombre colorate.

Ritroveremo queste figure, ma in certo senso più compatte, negli affreschi di S. Salvatore in Brescia del 1525-30 circa.

Ma quando il Romanino può aver eseguito questi dipinti? Nulla ha a che fare con quelli romaniani l'ex voto con la figura isolata di S. Onofrio, datato 1524 posto sulla controfacciata, a sinistra della porta d'ingresso; ma questo modestissimo affresco, con quel tanto di influsso romaniniano che ci offre, è un utile termine di confronto ante quem, anche se troppo ovvio dal solo esame stilistico della serie romaniniana.

Invece la data posta sotto l'affresco (riquadro b) che si trova a est di quelli finora descritti e che raffigura la Madonna col Bambino fra S. Onofrio e S. Fermo è un sicuro elemento post quem perchè è evidente che l'intonaco dei riquadri romaniniani si è adeguato e collegato a quello del dipinto già esistente e di cui stiamo parlando (fig. 7).

Ma anche questa è una constatazione ovvia anche dal solo esame stilistico dell'opera: e infatti già A. Fappani nel suo articolo pensa al cosiddetto "Maestro di Nave" per me identificabile con Paolo da Brescia; ma questa attribuzione non è sostenibile per la mancanza di qualsiasi esilità e di arcaismi sempre presenti in questo pur degno artista.

Il dipinto è di grande interesse anche se lo consideriamo staccato dal contesto degli altri che si sono fino ad ora esaminati. Fin dalla prima volta che potei vederlo, ebbi l'impressione fortissima di ritrovarmi davanti ad un affresco di Vincenzo Foppa: la composizione con la Madonna dominante e resa ancor più solenne dal drappo che scende dietro la sua figura quasi a far da schienale ad un immaginario trono, con a lato ritti i due Santi e quegli alberelli nel retro a chiudere la scena, era di certo foppesca; ma, soprattutto, colpivano la compostezza e la dignità regale, ma insieme affettuosa e affabile della Vergine che dalla composizione sacra del caposcuola bresciano si sono trasmesse in modo del tutto identico al Romanino nella Madonna di Breno e di Tavernola e in quella di Padova, e in quella di S. Francesco a Brescia, e ancora più colpiva quel viso dalle carni sode, impreziosite da una brunitura

tutta particolare e con quelle palpebre socchiuse che lasciano indovinare più che filtrare uno sguardo dolce e altero insieme.

Erano particolari tutti che soltanto Foppa poteva rendere con tanta immediatezza e forza; ma la data del 1510 posta sotto la figura era chiarissima ed era ipotizzabile una salita del vecchio maestro di circa 80 anni fin lassù in quel solitario santuario posto a 950 metri con due ore di difficile salita a dorso di mulo, per dipingere un ex voto?

Foppa era certamente a Brescia in quell'anno e infatti riceveva finalmente il saldo del pagamento degli affreschi, iniziati molti decenni prima, per la cappella Averoldi al Carmine (3).

A rendere ancora più difficile il problema era poi il particolare spicco che aveva il velo che incornicia il volto della Vergine, variegato da pennellate così rapide e così sciolte, erano certi particolari delle figure — ad esempio le estremità dei due Santi, la mano del Bambino Gesù — che invece soltanto il Romanino poteva dipingere, e non certamente il Foppa.

Non era pensabile che il nostro grande maestro quattrocentesco potesse non dico imitare, ma essersi impossessato di un linguaggio così veneto — così tizianesco — proprio del Romanino, contraddicente con le altre opere note del Foppa.

Da qui il dubbio che il Romanino avesse ritoccato in un secondo tempo l'affresco foppesco del 1510, ma tale operazione non poteva avvenire che a tempera e invece di questa tecnica non è traccia nel nostro riquadro che è tutto a buon fresco, come ho potuto constatare in un secondo sopralluogo condotto con l'assistenza dell'amico Battista Giuseppe Simoni che ringrazio per la sua cortesia.

In questo secondo sopralluogo l'impressione prima di essere davanti ad un Foppa è cresciuta ancora: il marezzare di luci sul drappo posto dietro la Vergine, il modo soffice e leggero di rendere la bianca peluria che ricopre S. Onofrio (ben diversa da quella curiosa eruzione di scuri nel S. Onofrio degli affreschi romaniniani), la figura tipica del Bambino Gesù e soprattutto la testa di S. Fermo, che riprende quella patetica di S. Sebastiano nella pala milanese e nell'ultima opera foppesca, lo stendardo di Orzinuovi, infine la squadratura monumentale della figura della Vergine bloccata nelle varie facce a spigolo come in una forma cristallina e resa preziosa dal freddo manto di un verde azzurro tipico sono gli altri elementi che fanno sicuramente pensare che ci si trovi dinanzi ad un'opera del Maestro.

Del resto la data, così ben scritta in caratteri maiuscoli lapidari, ben spaziati, con l'abbreviazione accuratamente resa, è di un maestro colto, non certo di un modesto facitore di poveri ex voto:

M. D. Z. O C T O B s

(3) C. BOSELLI, *Regesto artistico di notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560* - Brescia, 1977, I, p. 134 e vol. II doc. 35.

Ma se il Romanino non poteva imitare il Foppa e tantomeno questo poteva imitare il Romanino e poichè sia l'uno che l'altro erano parlanti in quest'opera, l'unica soluzione possibile al problema era che i due artisti — quello che ormai ritengo siano stati in anni lontani da quel 1510, cioè circa un decennio prima rispettivamente maestro e scolaro — siano saliti nel mese di ottobre di quell'anno a S. Onofrio per vari giorni: almeno tre, perchè tali sono la giunture che presenta l'intonaco di questo affresco.

Per dipingere soltanto o hanno voluto lasciare un segno della loro devozione e forse la loro ricompensa dopo un fruttuoso soggiorno per la caccia, data la stagione propizia (mese di ottobre) e data la località celebre per i seguaci di S. Eustacchio?

Ma non inseriamo la nota romanzesca in questa presentazione di un'opera tanto interessante.

In epoca alquanto successiva — probabilmente fra il 1510 e il 1513 — il Romanino dovette salire nuovamente a S. Onofrio, non sappiamo se questa volta solo o accompagnato dai fratelli Alessandro, Antonio e Giovanni Giacomo, tutti pittori, o con il giovane allievo Giovanni Francesco da Parma (4).

In quegli anni il Romanino dovette fare la spola fra Brescia, Venezia e Padova: del 1510 è la Deposizione per S. Lorenzo, che rivela già i suoi contatti con Venezia del resto già presenti negli affreschi di Ghedi del 1508-1509; dell'agosto 1511 è il contratto per il polittico di S. Cristo a Brescia che il Boselli ritiene parzialmente identificabile con i due Santi di Kassel e con i frammenti di proprietà Cunietti (5); nel 1513 compare negli elenchi delle Custodie Notturme della città (6) e nell'aprile sarà a Padova per il contratto con i monaci di S. Giustina.

---

(4) Cfr. C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560* - Brescia, 1977, vol. I, p. 267 e segg.

(5) Cfr. C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560* - Brescia, 1977, vol. II, p. 81, doc. 74.

L'ipotesi è seducente e acuta anche se rimane qualche dubbio.

A proposito delle due tavole Cunietti con i santi Giovanni Battista e Agostino, Bartolomeo e Girolamo, il recente restauro attuato dai signori Scalvini e Casella — che ringrazio vivamente per aver concesso la pubblicazione delle fotografie — ha mostrato quanto era opera di restauro e quanto era invece originale. Purtroppo moltissime, soprattutto nel S. Girolamo, sono le abrasioni del colore. Inoltre ambedue le tavole avevano avuto tali ridipinture che anche il tono generale dei dipinti era stato alterato (figg. 8 - 9).

(6) Ringrazio il dott. Francesco Rossi, direttore della Carrara di Bergamo, che ha messo gentilmente a mia disposizione i dati sul Romanino e i fratelli che ha ritrovato spogliando l'Archivio Storico Civico negli anni 1968-69-70 allorchè essendo a Brescia come Ispettore dei Musei, stava svolgendo le sue fortunate ricerche sugli armaioli bresciani. Sono dati che completano e confermano le ricerche del Boselli.

*Alessandro Romanino pittore e Fioravante Romanino pittore:*

Custodie Notturme 1519 quadra 5<sup>a</sup> S. Faustini c. 84 v.: Alexander et Fioravantes eius frater de Rumano pictores

Custodie Notturme 1529 quadra 5<sup>a</sup> S. Faustini c. 39: Alexander de Romaninis et Fioravantus eius frater

Nessuno, credo, possa dubitare che gli affreschi di S. Onofrio siano alquanto posteriori a quello di Tavernola.

I nostri affreschi sono inoltre importanti, perchè credo che rivelino anche il contatto del Romanino con l'altro nostro maestro, in parte ancora misterioso, cioè con il Savoldo.

Già si è detto che gli angeli dei nostri affreschi sono molto vicini ad alcune figure che caratterizzano quel gruppo di opere giovanili un tempo date a Girolamo da Treviso e che giustamente dal Longhi e dal Boschetto sono

- 
- Custodie Notturme 1541 quadra 5<sup>a</sup> S. Faustini c. 26: Alexander de Romaninis pictor (pro custodiis 1541) cum Floravanto (pro custodiis 1545)
- Custodie Notturme 1547 quadra 5<sup>a</sup> S. Faustini c. 47 v.: Mro Alexandro Romani depentor
- Custodie Notturme 1549 quadra 5<sup>a</sup> S. Faustini c. 45 v.: Ser Alexander Romaninus et Fioravas eius frater
- Girolamo Romanino pittore, di Romano:*
- Custodie Notturme 1513 (A.S.C. n. 889) quadra 6<sup>a</sup> S. Faustini c. 139 v.: Hieronymus de Romaninis (pro custodiis Monte 1517)
- Custodie Notturme 1513 (A.S.C. n. 889) quadra 7<sup>a</sup> S. Faustini c. 153 v.: Mr. Hieronymus Romaninus pictor (pro custodiis Zone 1513 e Nassino 1527)
- Custodie Notturme 1513 (A.S.C. n. 889) quadra 4<sup>a</sup> S. Johannis c. 265 v.: Hieronymus Romanini pictor (p.c. Capriloo 1519)
- Custodie Notturme 1513 (A.S.C. n. 889) quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 334 v.: Hieronimus Romaninus pictor (pro custodiis Pezzani 1529)
- Estimo 1517 (A.S.C. 195) quadra 6<sup>a</sup> S. Faustini c. 21 v.: Hieronimus de Rumano pictor
- Vocchette Estimo 1517 (A.S.C. n. 451): Hieronymus de Rumano pictor
- Custodie Notturme 1517 quadra 6<sup>a</sup> S. Faustini c. 99 v.: Hieronymus de Romaninis
- Duodecime 1518 (A.S.C. n. 139) quadra 6<sup>a</sup> S. Faustini c. 17: Mr. Hieronymus de romanis pictor
- Duodecime 1518 (A.S.C. n. 139) quadra 6<sup>a</sup> S. Faustini c. 95: Mr. Hieronymus de Romaninis pictor in VI F(austini) presso il Granarolo (19-12-1523)
- Custodie Notturme 1519 quadra 4<sup>a</sup> S. Johannis c. 186 v.: Hieronymus Romaniny pictor
- Custodie Notturme 1521 quadra 7<sup>a</sup> S. Faustini c. 94 v.: Hieronymus Romaninus pictor
- Custodie Notturme 1525 quadra 7<sup>a</sup> S. Faustini c. 71 v.: Hieronumus Romaninus pictor
- Custodie Notturme 1529 quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 149: Hieronymus Romaninus pictor
- Polizze d'Estimo 1534 (F. 29): Antonio Bucelleni mercante di panni ha un credito con S. Hieronymo Romanino
- Vocchette Estimo 1534 (A.S.C. n. 453): Hieronymus Romaninus
- Estimo 1534 (A.S.C. 194) quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 80 v.: Hieronymus Romaninus
- Custodie Notturme 1539 quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 149: Mis. Hieronimo Romani
- Custodie Notturme 1547 quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 161: Ms. Hieronymo Romani
- Vocchette Estimo 1548 quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 165: Hieronymus pictor q. Romanini de Rumano
- Estimo 1548 (A.S.C. n. 180) quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 69 v.: Hieronymus pictor q. Romanini de Rumano
- Copia del 1600 dell'Estimo 1548 (A.S.C. 455) quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 77: Hieronymus pictor q. Romanini de Rumano
- Polizza d'Estimo 1548 F. 29 G. Antonio Bucelleno mercante ha un credito con ms. Hieronimo Romanino
- Custodie Notturme 1549 quadra 4<sup>a</sup> S. Johannis c. 127: Sr. Hieronimo de Rumano
- Custodie Notturme 1549 quadra 6<sup>a</sup> S. Johannis c. 154 v.: Mr. Hieronymus Romaninus

invece attribuite al Savoldo: opere che per alcuni erano da collocare intorno al 1508 e per altri intorno al 1512, ma che ora, dopo la scoperta di questi affreschi del Romanino possono essere giustamente ritenute più della prima che della seconda data.

Don A. Fappani ritiene che questi affreschi siano stati ordinati dal parroco di Bovezzo don Bonomo Gentili che fece dipingere S. Onofrio e S. Apollonio sulla facciata della sua canonica, ma don Fappani di recente ha trovato che in quel tempo la nostra chiesa dipendeva dalla pieve di Concesio.

\*

\* \*

Il Romanino è stato fecondissimo come affreschista; ma purtroppo molte opere sono andate distrutte (7) e fra queste fino ad oggi si riteneva fosse il dipinto che aveva eseguito sulla parete di fondo pasta dietro l'altare nel piano inferiore della Disciplina dei Ss. Nazaro e Celso a Brescia.

Nel 1492 l'antica Disciplina era stata totalmente rinnovata: la facciata aveva assunto le nobili forme che ancora in parte conserva, e i due piani erano stati divisi da una serie di volte a crociera che alle due estremità si concludono con due mezze volte a padiglione.

Gli antichi compilatori di guide della nostra città, a partire da Francesco Paglia, ricordavano che la parete di fondo era stata affrescata dal Romanino con una Crocifissione. Ecco le sue parole: « Il Crocefisso al Monte Calvario con molte figure vivaci colorite a fresco di Girolamo Romani » (8). Lo seguiva Francesco Maccarinelli (9) con termini simili, a cui faceva eco ancora nel 1760 G. B. Carboni (10): « Li freschi dietro l'altare sono di Girolamo Romani e rappresentano Cristo innalzato in mezzo ai due ladroni ».

Ma con il sec. XIX, dopo la soppressione della Disciplina e la sua trasformazione prima in scuole e poi in teatro (teatrino Rovetta), dell'affresco si era perduta la traccia (11).

Soltanto nel 1977 durante gli assaggi compiuti in previsione dell'opera di restauro dell'edificio e del suo utilizzo per sala destinata a scopi culturali da parte del Comune di Brescia, l'opera è ricomparsa alla luce.

Il lavoro fu affidato al restauratore Battista Giuseppe Simoni che, con la sorveglianza della Direzione dei Musei, ha messo in luce sotto vari strati di intonaco, larghi strati dell'originaria scena affrescata dal Romanino, purtroppo ridotta in condizioni assai precarie.

---

(7) G. PANAZZA, *Affreschi di Girolamo Romanino*, Milano, 1963, p. 74.

(8) Cfr. "Giardino della Pittura", Ms. Di Rosa 88 p. 253; ms. G. IV - 8 p. 295 e ms. Di Rosa 8 p. 152.

(9) In "Le Glorie di Brescia", 1747-1753, p. 47, ed. Boselli.

(10) G. B. CARRBONI, *Le Pitture e le Sculture di Brescia*, Brescia 1760, p. 60.

(11) L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, I ed. Brescia 1895 - II ed. Brescia 1927, p. 33.

Il bombardamento che aveva subito l'attigua chiesa dei Miracoli aveva squassato anche l'antica Disciplina, l'abbandono in cui l'edificio era stato lasciato, le infiltrazioni d'acqua avevano ridotto tutto l'edificio, in particolare la parete di fondo, in uno stato pietoso; ancora nel sec. XIX la parete di fondo era stata bucata per l'apertura di una porta e al di sopra di una finestra con perdita di tutta la zona centrale dell'affresco.

Si dovette così procedere ai primi lavori di fissaggio degli intonaci, di scrostamento e di pulitura in attesa di poter passare — quando saranno terminati i lavori di consolidamento edilizio — al vero restauro pittorico.

La parte centrale con la figura di Gesù è andata totalmente perduta; si conservano, salvo gravi lacune, notevoli parti delle zone laterali con i due ladroni in croce, con le colonne e gli altri elementi architettonici che dividevano, in corrispondenza dei sovrastanti pennacchi delle volte, come in un grande trittico, l'ampia scena (figg. 10 - 11 - 12).

Non era quindi ancora la grande composizione unitaria che invade tutta una parete come sarà poi a Pisogne, a Breno e a Bienno; ma era la scena divisa e articolata da quegli elementi architettonici preminenti negli affreschi giovanili, da Cremona a Villongo al refettorio del Corpus Domini di Brescia.

Ma anche il poco fino ad ora visibile dei due ladroni che si contorcono sulle croci, con la forte muscolatura, nel modellato delle carni morbide, rosate ci dicono quanto il Romanino abbia già fatto tesoro della lezione del Pordenone.

La freschezza degli impasti, la scioltezza del disegno, la tecnica delle ombreggiature date a tratteggio diagonale come a Tavernola e come a Cremona, la straordinaria forza delle teste che occhieggiano qua e là fra gli intonaci, l'imponente mole di un cavallo — che fanno sperare bene in altri parziali recuperi — sono gli elementi che ci spingono a pensare che ci si trovi dinanzi ad un'opera collocabile intorno al 1520-1525.

\*

\* \*

Sempre in età giovanile, ma ad una data non lontana da quella della pala di Salò e da quella di S. Francesco per la sprezzatura delle pennellate, per la ricchezza della pasta romatica ritengo possa collocarsi un piccolo frammento di tela con le figure della Madonna e del Bambino strettamente abbracciate (fig. 13).

Si tratta purtroppo di un frammento tagliato (circa 15 x 20 cm) e rovinato da una drastica pulitura compiuta dal pittore A. Firmo circa 20 anni orsono che ha tolto le velature. Proviene da un paese della Bassa Bresciana e non è improbabile che sia appartenuto a qualche pala d'altare di una chiesa di cui non abbiamo alcuna altra traccia.

GAETANO PANAZZA

## SEI SCHEDE PER LA PITTURA MANIERISTICA BRESCIANA

Se è vero, da un lato, che le pagine stese per il III vol. della *Storia di Brescia* da P. V. Begni Redona nel 1963, sul Manierismo pittorico bresciano, erano allora, oltre che egregiamente condotte, anche riepilogo sicuro ed esauriente di tutto quanto era stato fino a quella data pubblicato e studiato in merito all'argomento; bisogna però anche ammettere che dopo quell'occasione altri sforzi analoghi — organicamente intesi — non si sono più dati, e che lo studio della pittura bresciana che, grosso modo, va dal 1550 al 1630 s'è da allora arricchito semplicemente di contributi dispersi e frammentarii, quantunque anch'essi, talvolta, importanti.

Ora, anche alla luce di quanto è stato fatto a Bologna, a Milano, a Verona — nelle memorabili e importantissime mostre dedicate da quelle città alle loro scuole manieristiche — parrebbe maturo il momento di tirare le fila di svolgimenti pittorici ed artistici fino a non molti anni fa ancora visti come « decadenza » del filone aureo del Rinascimento, ma dei quali si hanno oggi tutti gli strumenti critici per approfondire in maniera pertinente il significato. Come non auspicare, in tale situazione, una organica mostra del Manierismo bresciano? Ciò resta, per ora, nei voti.

Scriveva di recente il Philippot (*Pittura fiamminga e Rinascimento italiano*, Torino, Einaudi, 1970, p. 5 e sgg.) che la questione dei rapporti col Manierismo domina, nella critica attuale, ancora i tentativi di mettere in evidenza le grandi fasi dell'evoluzione dei Paesi Bassi (dobbiamo seguirlo per un momento in questo che è l'assunto del libro) nel XVI secolo. « La divisione tradizionale, che dopo il manierismo gotico degli anni intorno al 1520 pone il romanismo, come fase di acquisto e di prima espansione delle forme italiane e poi il manierismo, come assimilazione completa di queste forme e loro internazionalizzazione nell'ultimo quarto del secolo, ha dato luogo a varie obiezioni ». Le più costruttive, tra le altre, appaiono quelle dell'Antal (*Zum Problem des niederländischen Manierismus*, in *Kritische Berichte zur kunstgeschichtlichen Literatur*, Lipsia 1928-29, II, pp. 207-56) il quale individua nello sviluppo del Manierismo il principio dell'evoluzione comune all'Italia ed ai Paesi Bassi, basandosi particolarmente sugli studi (che qui non riferisco perché tutti elencati nel volume del Philippot) dello Dvorák, di W. Friedländer, del Weisbach e del Pevsner. (Ad essi andrebbe ovviamente aggiunto, ora, il saggio fondamentale dell'Hauser — *Der Manierismus* —, oltre ai numerosi studi italiani del Carboneri, dello Zeri, di Giovanni Romano, e particolarmente del Briganti, che fra gli italiani si è posto con maggiore

consapevolezza e sottigliezza il problema di definire il concetto generale di Manierismo; ma anche solo citare le rispettive tesi degli autori porterebbe troppo lontano dall'assunto di questo breve articolo, e si rimanda perciò agli studi singoli specialistici, solo ricordando che per chi voglia iniziare tale campo di indagini l'Hauser resta sempre la guida più sicura).

Purtroppo l'Antal non spiega bene che cosa precisamente intenda per Manierismo. E il Philippot aggiunge che la sua interpretazione è stata rifiutata da alcuni storici dell'arte fiamminga ed olandese, proprio in nome di una accezione differente del termine « Manierismo » che lo identifica con il manierato e non vi vede che l'ibridismo proprio di uno stile in declino (vedere ancora il Philippot a p. 6, che dà un'ampia bibliografia).

Quest'ultima concezione è però definitivamente superata e la critica recente, malgrado divergenze ancora profonde, è in complesso d'accordo nel rivendicare al Manierismo del secolo XVI un contenuto positivo. Se mi pare, ora, qui, oltre che inopportuno superfluo ricapitolare le diverse fasi della fortuna critica attraverso le quali è passata la definizione del concetto di Manierismo, è però importante ricordare — anche sulla scorta delle recenti, dottissime ed illuminanti pagine del Philippot — che tale concetto gode ormai di pertinenti e precise elaborazioni critiche e che esistono ormai studi sufficienti sul Manierismo europeo, su quello fiorentino e su quello romano; sufficienti, almeno, ad uno sguardo generale su questi fenomeni; e che tale progresso di studi ha portato ad un ampliamento cronologico e semantico del Manierismo, tale da sembrare semmai, oggi, concetto eccessivo piuttosto che riduttivo.

Ma la definizione stessa di Manierismo, che è stata opportunamente dilatata nel corso degli ultimi trent'anni circa dagli studiosi, per permettere di approfondire il fenomeno anche nelle pieghe più riposte e fin nelle deviazioni più lontane — per topografia e per semantica —, dovrebbe ora, a mio avviso, essere ridimensionata proprio in virtù di studi più approfonditi e più vasti — il più possibile « totali » — che permettano, in ultima analisi, una migliore e più precisa definizione critica, che tenga anche conto di un equilibrio ideologico e « di scuola » quale non si può, per vero, sempre pretendere laddove l'analisi appassionata, nel vivo della discussione, tocca i timbri della polemica.

Certo, se questo processo critico mi pare da ogni punto di vista auspicabile, non vedo poi come possa essere concretamente avverato se non per la via — che è sempre la più sicura e la più precisa — delle indagini locali e particolari; supporto primo ed indispensabile di ogni discorso generale. E' per questo che mi sembra acquistino una rilevanza tutta speciale i contributi analitici degli studi locali di questo campo, davvero sterminato (e non sarà anche questa una delle ragioni del suo, tutto sommato, scarso essere indagato?), ed in molti risvolti problematico.

Anche in tempi troppo recenti, e nell'analisi di opere di chiara impronta e « vita » « rinascimentale », si è, da parte di certa critica, troppo indulto a prendere

in considerazione certi aspetti — pittoricamente significativi ma non determinanti nell'equilibrio generale del « messaggio » — che si prestavano (come è stato fatto) ad essere, con significative forzature, presi ad avallo di una interpretazione tendenziosamente « manieristica ». Ma queste forzature, pur se hanno una loro ragione che può essere chiarita da quanto si scriveva poco sopra, oggi come oggi non giovano più a nessuno, mi pare; e non possono assolutamente più essere considerate nemmeno utili in sé al processo di definizione del « Manierismo ».

Certo, capisco bene che oggi ancora il Manierismo offra degli aspetti di stile e di contenuto che si possono prestare ad una interpretazione profondamente attualizzata: questa è la ragione della sua recente e bruciante fortuna. Si può subito tentare di mettere a fuoco in due parole la ragione di un successo: è facile, infatti, individuare il parallelismo profondo tra la crisi della nostra epoca e la crisi del tardo Cinquecento. Due crisi che hanno in comune molto: il tramonto dei valori tradizionali, le difficoltà economiche rilevanti, la perdita di un ago di bussola indicativo di sicure scelte concettuali ed estetiche, la ricerca di spazi e di messaggi nuovi; e, nel medesimo momento, la difficoltà ad uscire da questa situazione critica di stallo. Ma, fatta pure questa importante constatazione, bisognerà subito aggiungere che tanto non sembra sufficiente a giustificare il desiderio sconsiderato di trasformare ogni nostra manifestazione artistica del '500, in espressione di Manierismo *tout court*.

Certo, il Manierismo può essere assunto addirittura — come è stato fatto — a categoria dell'anima; ma, mi domando, a questo punto non si correrà il pericolo di proiettare sulle opere d'arte del passato tendenze psicologiche personali? Non sarà, in una parola, fare della psicopatologia piuttosto che fare della storia dell'arte intesa come obiettivo e scientifico studio di fenomeni culturali ed estetici?

Il fascino odierno del Manierismo e la sua forza di attualità — ai quali è giusto e proficuo che soggiaciamo in un certo senso — nascono anche dalle sensazioni, più che mai oggi acuitizzate, che la pittura nostra si trovi nella crisi di identità e nella incapacità di scegliere che fu propria dei tardi manieristi: allora l'*impasse* fu superata dalla ventata innovativa e coraggiosa portata da un lato dal Caravaggio e dall'altro dai Carracci e dalla scuola bolognese. Oggi ancora non si vede quale tendenza risolutiva debba affacciarsi all'orizzonte artistico mondiale atta a sciogliere il nodo delle contraddizioni che legano un po' tutte le correnti pittoriche, disorientate *anche* dall'andamento di un mercato *troppo* pressante e *troppo* gonfiato, tale da disturbare la creatività artistica piuttosto che stimolarla (fatto questo che ha un suo corrispettivo preciso nell'eccesso di domanda da parte della committenza laica e religiosa nella seconda metà del Cinquecento, quando esisteva come oggi il desiderio di accumulare e di tesaurizzare beni mobili di valore, in qualche modo, « assoluto », che potessero salvare dallo sfacelo economico che si profilava imminente); o, se essa potrà essere pazientemente ricercata, non sarà disutile la traccia indicativa di quella rinnovata esigenza di classicismo (inteso in senso molto lato, e più come categoria intellettuale che come ripresa di quel Neo-

classicismo che si manifestava in Europa nel terzo decennio del '900) che si vede serpeggiare un po' in tutte le manifestazioni artistiche più recenti e più valide, dal Cubismo all'Iperrealismo, dall'arte *optical* all'arte-oggetto, alla Body-art.

Insomma, per tornare all'assunto del discorso, è fuor di dubbio che parallelismi — e parallelismi profondi — esistono tra Manierismo e situazione odierna della pittura, e questa è la giusta ragione del *revival* manieristico cui assistiamo oggi; ma ciò non deve indurre a fare del Manierismo una sorta di etichetta agiografica (1) da applicare impunemente a questa o a quell'opera, a questo o a quell'artista, se prima non si sarà indagato bene e con metodo critico l'effettivo valore manieristico del messaggio ed il valore significante dello stile-linguaggio.

\* \* \*

Ora che ho accennato un discorso così vasto, indicando addirittura tendenze dell'arte « *mondiale* » (2), parranno davvero poche gocce d'acqua nel mare magnum della scienza storico-artistica le sei schedule che presento qui in relazione al problema del Manierismo bresciano.

Una giustificazione si troverà — se si troverà — in ordine a quanto dicevo più sopra circa la dipendenza dell'esattezza dei discorsi generali dalla quantità e qualità dei discorsi particolari che debbono esserne necessariamente il supporto documentaristico.

\* \* \*

Un importante ritratto di *San Carlo Borromeo* (olio su tela cm. 107 x 96) è nella collezione del dott. Mussato a Remedello di Sopra, ancora ignoto agli studiosi, (fot. 1) opera certamente del Cossali. Si tratta di una buona tela ad olio, in buone condizioni, anche perché egregiamente rintelata e restaurata da Scalvini e Casella nel 1972.

Il Santo vi è raffigurato in cotta bianca, con mozzetta e tricorno rosso, sullo sfondo di una bella veduta lacustre (forse il brano più originale del dipinto) che sembra essere la località benacense di Rocca di Manerba, con la roccia dal caratteristico profilo.

Non si può non ricordare, a questo proposito, gli sfondi lacustri di paese che sono nella grande pala di Palazzolo s/O. (veduta di Palazzolo) e nel *Ritratto di*

- 
- (1) Sto pensando, mentre scrivo, al volumetto di Roberto Tassi, *Tiziano. Il politico Averoldi in San Nazaro*, ed. Grafo, Brescia 1976; particolarmente copioso e tendenzioso proprio in ordine a questo problema. Si veda anche: L. ANELLI, *La chiesa dei Santi Nazaro e Celso in Brescia*, Società per la storia della chiesa a Brescia, 1977, pp. 34-37 e 79.
- (2) Effettivamente anche questo aggettivo ha il suo valore proprio in relazione alla diffusione in qualche modo universale del linguaggio artistico odierno così come del linguaggio artistico manieristico, che aveva elaborato — supremo distillato di una *koiné* che aveva alla base spiriti grandi ed inquieti — forme stilistiche diffuse in tutta l'Europa sull'onda di una ansiosa e spesso feconda ricerca. Ricordo qui ancora che un aggiornato ed utile orientamento bibliografico sul problema del linguaggio manieristico italiano ed anche bresciano è in: *Introduzione alla storia dell'Arte*, di M. L. GATTI PERER, I. MONTANI, E. M. L. WAKAYAMA, ed. La Rete, Milano, 1972 (I ed. 1956), pp. 255-236.

*San Carlo* nella sacrestia della parrocchiale di Carzago della Riviera (veduta di Carzago stessa). Proprio a quest'ultima tela si deve fare riferimento per avere il riscontro più preciso — e quasi puntuale — del ritratto di Remedello. Certo nel ritratto della coll. Mussato ci sembra vedere una miglior qualità, specie in tutta la parte disegnativa (le pieghe della mantelletta, le mani dalle grandi dita affusolate, ecc...) ma forse ciò è dovuto prevalentemente alla buona conservazione dell'opera. Colpisce invece, al di là della solita smorfia caratterizzante di tutti i dipinti stesi dal Cossali a raffigurare il Santo Milanese, la intensità dello sguardo, puntato, benevolo ma implacabile, sull'osservatore, come per trafiggere l'anima a guisa di un penetrante succhiello.

\* \* \*

Un altro interessante lavoro di Grazio Cossali si trova nella chiesa parrocchiale di Pievedizio, alla parete destra all'altare del Sacro Cuore. Si tratta di una *Ultima Cena* (olio su tela centinata) che venne eseguita presumibilmente dal pittore per la vecchia chiesa (che fu consacrata il 30 aprile del 1612) e che deve essere stata riadattata per il nuovo edificio consacrato nell'anno Santo 1933. Ciò si arguisce dalle evidenti amputazioni che la tela ha subito sui lati (sono stati tagliati quasi a metà i due serventi) per essere adattata alla nuova cornice, e dalla amputazione che in basso ha occultato la firma (l'anziano parroco dice di ricordare la firma: forse GRATIUS COSSALI[S]).

Gli apostoli vi sono raffigurati seduti attorno ad un tavolo ovale, la cui linea curva viene ripresa dalla posizione degli occhi. Al centro del dipinto, in una luce particolare, emerge la testa di Cristo, dai lineamenti dolcissimi, in aperto contrasto con i tipi degli apostoli (il confronto con la *Cena* di Bedizzole è significativo). Questi vengono presentati avvolti da una oscurità tenebrosa, che si accentra attorno alla figura di Giuda, resa sinistra da un contrasto di luce. Egli si trova di fronte a Gesù, ma con il viso rivolto verso chi lo guarda come se avesse vergogna di guardare negli occhi chi ha tradito.

La attitudine degli apostoli varia a seconda della loro vicinanza maggiore o minore al Cristo: quelli a lui più vicini lo guardano con espressioni di venerazione, quelli più lontani formano gruppetti appartati. Le stoffe delle vesti fluttuano tutte in un tono generale di scuro verde e di nero.

La scena si staglia su uno sfondo che non è nuovo nelle composizioni cossaliane, e che si basa su esperienze tintorettesche e veronesiane: un cielo sul quale si mescolano sfumature azzurre bianche e rosa, e una possente quinta di colonne grigie che incombe sulla tavola della *Cena*.

\* \* \*

All'ultimo altare di sinistra della chiesa parrocchiale di Collio si vede una *Visitazione di Maria ad Elisabetta*, (olio su tela) grata nella cromia chiara e leggera degli azzurri, dei rosa e degli aranciati, ma assai deludente in non pochi particolari, specie delle due figure centrali (cfr. fot. n. 2). Ora, poiché nell'opera si vedono particolari tutt'altro che indegni di un buon artista — come, par-

ticolarmente, la figura di S. Giuseppe a sinistra — io penso che successivi, anche preponderanti restauri ne abbiano in gran parte attenuata e rovinata la qualità (3).

La *Visitazione* va senz'altro collocata nell'ambito del Manierismo bresciano all'inizio del Seicento, e riprende — ma con risultati estetici molto inferiori — l'iconografia dell'omonima opera di Pier Maria Bagnatore nella canonica di Fraine di Pisogne; e anche di tanti altri dipinti analoghi, che ora non starò a ricordare, ma che sono molto frequenti in ambito manieristico nella nostra diocesi. Poiché l'iconografia è scontata, bisognerà piuttosto in questo caso appuntare l'attenzione sulle singole figure per scoprire i meriti del dipinto: nella prima figura a sinistra, come si diceva; e negli altri volti, se non fossero stati pesantemente ripassati dal restauratore (4). Le architetture che fanno da quinte schermanti a destra ed a sinistra potrebbero essere state prese in prestito dal Cosali (che ha due importanti dipinti nella medesima chiesa, uno dei quali proprio ricco di architetture) o dal Gandino; ma è un motivo costante nel Manierismo bresciano-veneto, e qui si presenta in un risultato di modesta qualità.

\* \* \*

E', invece, un'opera di qualità buona quella di Antonio Gandino, firmata ed inedita, che mi è stata gentilmente segnalata in Vescovado da Don Giovanni Scarabelli.

Si tratta di una *Trasfigurazione* (5) firmata in basso a sinistra, sotto il ginocchio di S. Pietro: ANT.S GANDIN.S / CIVIS BRIX. (...) / F. (6).

Nell'impostazione riprende in maniera evidente, almeno nella zona alta, la *Ascensione* del Tintoretto in S. Afra (ora S. Angela). Tutti tintoretteschi sono anche i colori (mezze tinte di gusto tipicamente manieristico: arancio, violetto, verde oliva, rosa-viola) e la trattazione della luce.

I tre Apostoli che, in atteggiamenti « avvitati », si dispongono in basso, riprendono lo schema dell'arco che, in alto, è creato dalla disposizione perfettamente circolare che assume il gruppo del Cristo con Mosè (figura tipicamente gandiniana di volto scavato ed emaciato di vecchio) ed Elia. « Manieristicamente » bella, quantunque leziosa, la disposizione di San Pietro, e molto plastica e tintorettesca la testa dal cranio calvo pallido e dal volto rubizzo.

Uno sfondo di paese appena accennato a grandi linee nel mezzo (sotto le nuvole grigie come di cartapesta, ma rese trasparenti, come di cristallo, in cor-

(3) Si tenga presente che la chiesa è molto umida, e che, quindi, i restauri dei dipinti si devono essere succeduti in essa con una certa frequenza, così come dei mobili, degli arredi, ecc.

(4) Un ultimo e pesante restauro risale a circa quindici anni fa.

(5) Ora nell'ufficio di Don Franceschini in Curia; fu acquistata da Mons. Treccani circa quindici anni fa a Castelletto di Leno, e collocato originariamente nella cappella dell'Azione Cattolica.

(6) Cm. 225 x 178. Olio su tela. Tela buona solo un po' allentata. Colori solidi. Tracce di un maldestro ritocco in alcune zone basse. Abbisogna di una pulitura che lo schiarisca.



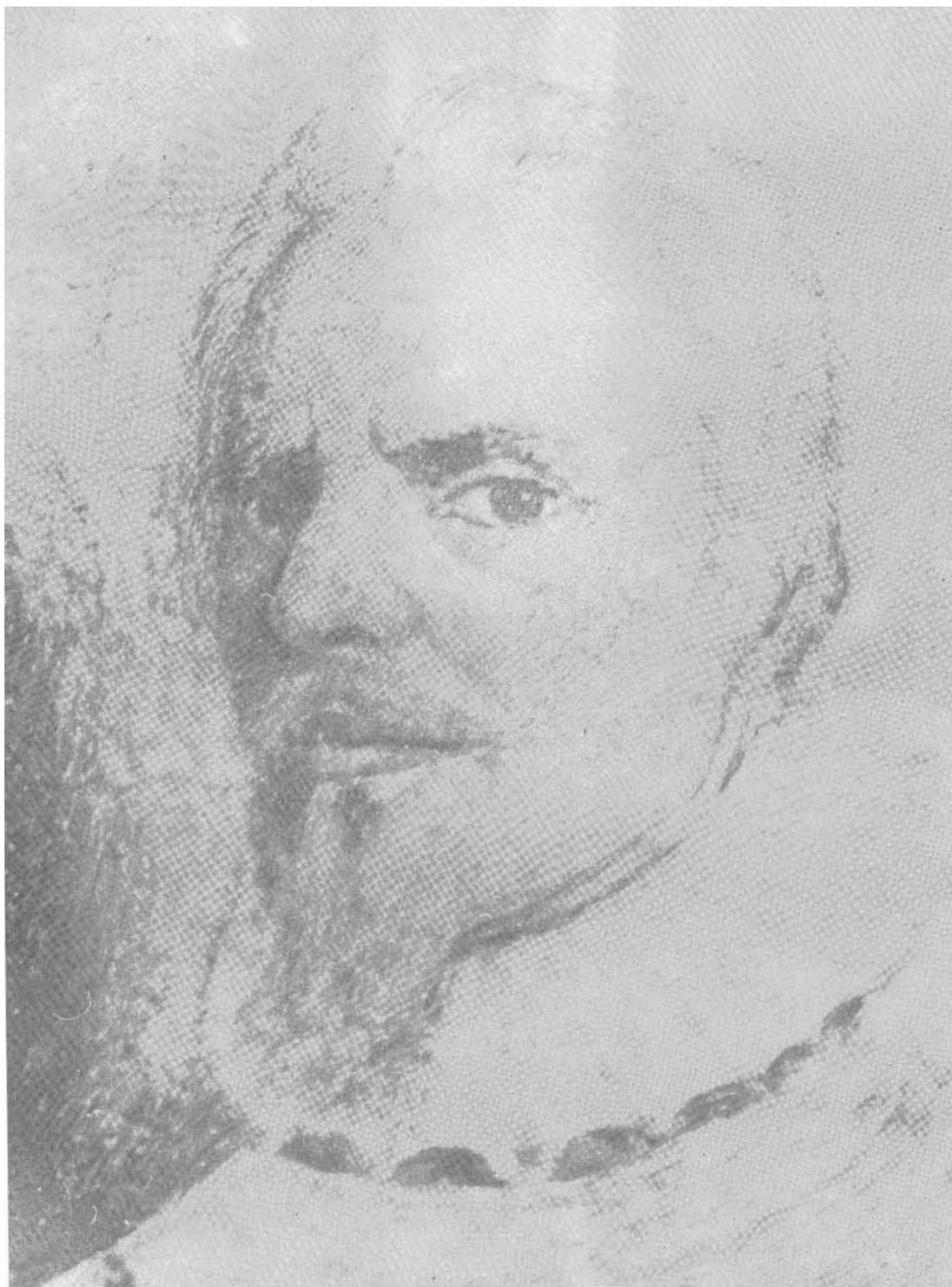
G. Cossali, SAN CARLO BORROMEO, coll. Mussato, Remedello di Sopra



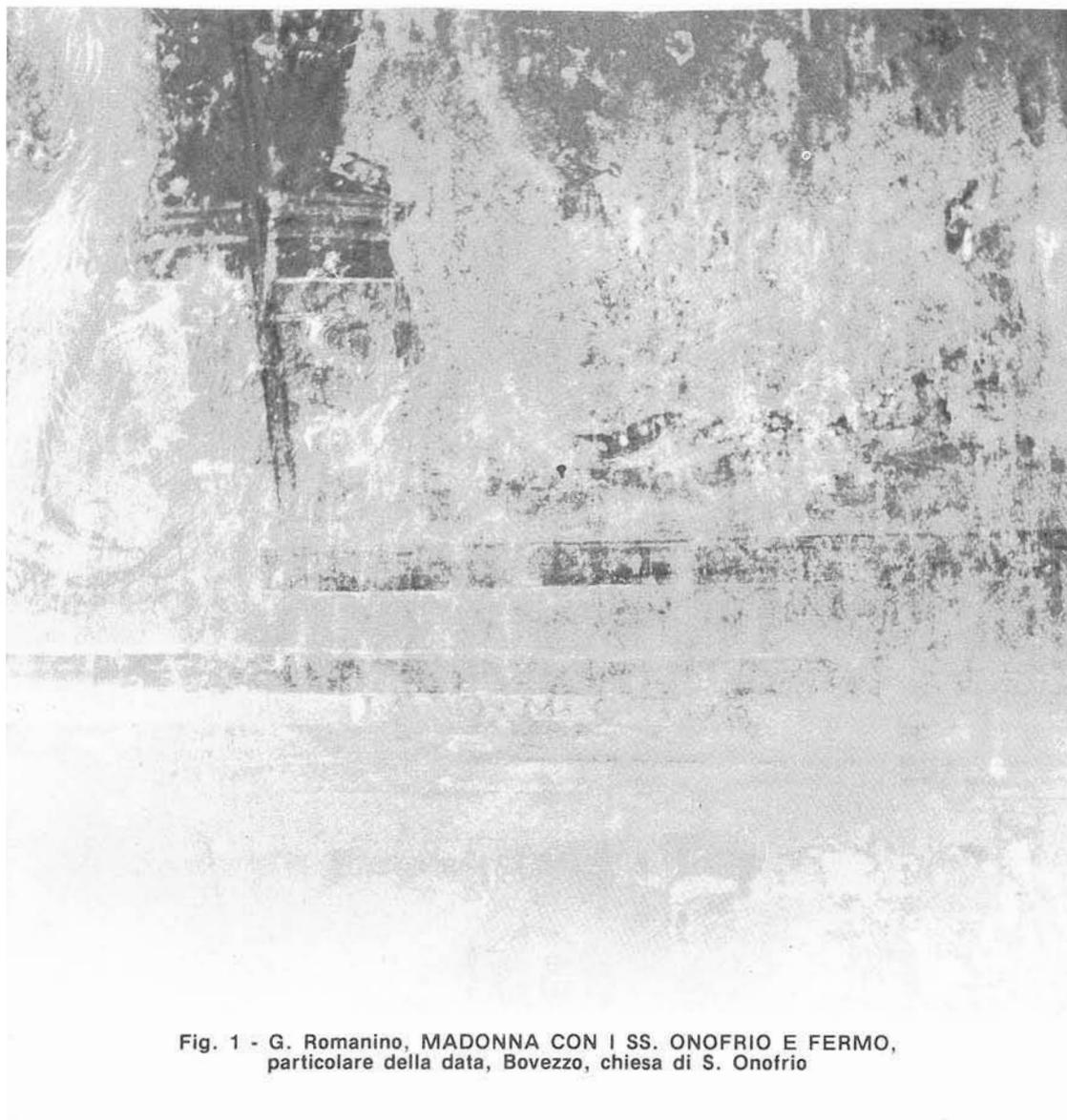
Anonimo bresciano dell'inizio del Seicento, VISITAZIONE, Collio, chiesa parrocchiale



G. Cossali, IL DUCA VINCENZO GONZAGA ALL'ASSEDIO DI STRIGONIA  
Bagnolo Mella, Palazzo Avogadro, part. degli affreschi del salone



**Ottavio Amigoni, IL NOBILE PAOLO AVOGADRO,  
Bagnolo Mella, Palazzo Avogadro, part. degli affreschi del vestibolo**



**Fig. 1 - G. Romanino, MADONNA CON I SS. ONOFRIO E FERMO,  
particolare della data, Bovezzo, chiesa di S. Onofrio**



**Fig. 2 - G. Romanino, S. ONOFRIO ACCOMPAGNA L'OSPITE ALLA GROTTA,  
Bovezzo, chiesa di S. Onofrio**



Fig. 3 - G. Romanino, COMUNIONE DI S. ONOFRIO, Bovezzo, chiesa di S. Onofrio



**Fig. 4 - G. Romanino, MORTE DI S. ONOFRIO, Bovezzo, chiesa di S. Onofrio**



Fig. 5 - G. Romanino, SEPOLTURA DI S. ONOFRIO, Bovezzo, chiesa di S. Onofrio



Fig. 6 - G. Romanino, L'ANIMA DI S. ONOFRIO PORTATA IN CIELO, con la riquadratura Bovezzo, chiesa di S. Onofrio



Fig. 7 - V. Foppa - G. Romanino, LA MADONNA COL BAMBINO E I SS. ONOFRIO E FERMO  
Bovezzo, chiesa di S. Onofrio



Fig. 8 - SS. GIOVANNI BATTISTA E AGOSTINO,  
Milano, proprietà Cunietti (durante il restauro)



Fig. 9 - G. Romanino, I SS. PAOLO E GIROLAMO,  
Milano, proprietà Cunietti (durante il restauro)



Fig. 10 - G. Romanino, CROCIFISSIONE, il ladrone di destra, prima del restauro, Brescia, Disciplina dei SS. Nazaro e Celso



Fig. 11 - G. Romanino, CROCISSIONE, particolare del settore centrale, prima dei restauri  
Brescia, Disciplina dei SS. Nazaro e Celso



Fig. 12 - G. Romanino, CROCIFISSIONE, particolare del ladrone di destra prima del restauro  
Brescia, Disciplina dei SS. Nazaro e Celso



Fig. 13 - G. Romanino, MADONNA COL BAMBINO, frammento di pala d'altare,  
Brescia, proprietà privata

rispondenza dell'albero al centro) diventa grazioso nei pochi tratti sintetici, ma pittoreschi, dell'angolo sinistro.

Il senso di meraviglia attonita di San Pietro (7) è intensificato dal fiotto di luce gialla che scende dalla zona superiore luminosissima; meno convincente l'apostolo in atto di schermarsi il volto dalla luce improvvisa, e anche l'altro, inginocchiato con le mani giunte, dipinto in volto di una inespressiva attitudine.

La distribuzione cromatica segue rigidamente le regole imperanti del diffuso Manierismo: le mezze tinte che si accennavano più sopra sono collocate in studiati giochi di richiami di toni, con qualche preziosismo gustoso.

\* \* \*

Nella pieve di San Pancrazio a Montichiari, recentemente illustrata dal magnifico libro del Panazza e del Fattori (G. PANAZZA - L. COSTANZA FATTORI, *La pieve di San Pancrazio a Montichiari*, Zanetti editore, Montichiari, 1975), la cappella in capo alla navata destra, del 1615 e dedicata a San Carlo B., contiene alcuni affreschi di notevole interesse: una S.S. *Trinità* (PANAZZA, p. 104) al centro del soffitto, e quattro piccole figure degli *Evangelisti*, oltre alle due scene, ed all'*Assunta* ai lati del piccolo altare. Tutti gli affreschi sono entro una ricca decorazione a stucco bianco e dorato, di notevole interesse — come ricorda il Panazza — e che ha fatto ricordare ad alcuni la decorazione delle volte di S. Maria delle Grazie a Brescia; e — io aggiungerei — quella, molto fine, del presbiterio di S. M. del Corlo a Lonato. I raffronti ed i rapporti stilistici sono pertinenti con entrambe le opere; ma il maggiore spunto di originalità è dato a Montichiari dall'effetto ottico già barocco della finta volta piana, ove il cornicione quadrato regge seduti quattro putti sgambettanti che, creando uno iato con la seconda cornice barocca con l'affresco della *Trinità*, hanno la funzione di allontanare illusionisticamente le due sezioni decorative. Il Panazza (p. 104), mentre notava il gusto barocco degli stucchi, aggiungeva che l'affresco è « ancora manieristico » (8). Ed è appunto della parte affrescata della volta che qui vorremmo occuparci per un momento.

A nostro avviso si tratta di cose di Antonio Gandino: non osta la cronologia (la cappella, come si diceva e come documenta la targa marmorea di Francesco Foresti riportata dal Panazza a p. 104, è del 1615), ma soprattutto lo dimostrano i colori, e specie le vesti (si noti soprattutto il bel Padreterno, nell'affresco centrale, spunto iconografico desunto dal Palma), che son trattate con quelle pennellate sintetiche, plastiche e succose che il Gandino aveva, mi sembra, preso da Palma il Giovane, ritornando però contemporaneamente indietro, al Tiziano, da cui del resto il medesimo Palma derivava in fondo lo stile mentre ne svolgeva nel tempo l'impegnativa eredità culturale, con quella foga di dipin-

(7) Che è la figura qualitativamente migliore, insieme al Mosè.

(8) A pag. 132-133 si può trovare la bibliografia completa relativa alla pieve ed alle sue opere decorative.

gere che gli fece invadere delle sue pale le province della Serenissima dalla Dalmazia alla Bergamasca. Per l'iconografia del Padreterno ricorderò la celebre pala del Duomo di Rovato.

Ma anche gli altri affreschi, quantunque molto piccoli, hanno il loro spunto di interesse e tutti si rifanno allo stile del Gandino: le figure dei quattro *Evangelisti*, le due scene ai lati dell'altare, e l'*Assunta*, che, nel movimento ascensionale che sottolinea l'accadimento del mistero sacro, riecheggia la pittura sintetica dei piccoli quadretti (9) che sono attorno al San Rocco al primo altare a destra in S. Nazaro a Brescia.

\* \* \*

E' pure, a nostro parere indubitabilmente, di Antonio Gandino la bella tela a olio con la *Madonna col Bambino* (cm. 105 x 95) che si trova appesa nella parete sinistra della parrocchiale di Villanuova sul Clisi.

Il dipinto fu restaurato di recente, ed in modo non egregio: gli effetti si notano particolarmente nell'indurimento dei contorni (segnatamente del Bambino) dei volti.

Ma l'opera resta un pezzo di alta qualità pittorica, benché si debba ammettere che quest'ultima è più evidente dove il restauratore è meno intervenuto.

Di primo acchito si impone all'attenzione del riguardante per un fare morettesco, un'impronta alla Bonvicino che ha fatto perfino nascere in qualche intenditore il sospetto che sia addirittura da attribuirgli.

Detto con fermezza che l'opera non può essere in nessun modo del Moretto, bisognerà subito aggiungere che sono fortemente moretteschi non pochi brani pittorici: il fazzoletto bellissimo di raso, dai riflessi bianchi perlacei leggermente cangianti in grigio, che ricopre il capo della Vergine ricadendole sulle spalle in pieghe gonfie ed arrotondate; il brano prezioso di paese nello sfondo, soffuso di vaghe nebbie azzurrine; la severità e la consapevole serietà del volto della Madonna, dalla testa piegata di lato all'indietro, sogguardante con quel tipico fare morettesco in virtù del quale gli occhi si riempiono d'ombre grigio-nerastre.

Ma fortemente gandiniani — e indubitabilmente suoi — sono altrettanti particolari sintomatici: le mani della Vergine, dalle dita affusolate verso l'estremità in quel modo così tipico; il rosso chiaro cangiante in arancio bellissimo della seta della veste; la fitta architettura sulla destra — manieristico nodo di colonne; il Bambino atteggiato in modo da avere un rapporto diagonale col volto della Madre, avvitato sul corpicino proteso dalle ginocchia materne verso il luogo dell'osservatore, come se volesse sgusciare fuori dalla tela, con attitudine che non può non far pensare ai gandiniani gruppi della Madonna col Bambino che sono in Sant'Agata ed in San Giovanni in Brescia.

---

(9) Cfr. L. ANELLI, *La chiesa dei SS. Nazaro e Celso in Brescia*, Brescia 1977, pp. 48-51.

Ed infine — e soprattutto — la concezione opulenta, manieristica e gandiniiana, dei rapporti tra le figure-masse e l'insieme dello spazio della tela così come è stato pensato e costruito dall'artista. Se, come penso, il dipinto sarà da ascrivere al Gandino, bisognerà riconoscere in esso un momento giovanile e morettesco del suo operare, anteriore allo slancio nell'ambito luminoso del Manierismo lagunare, eppur già presago del senso del monumentale, del fare arioso e « in grande », della caratteristica concezione spaziale solida ed opulenta che saranno propri del pittore maturo. Ed è questo per sé solo motivo sufficiente di nuovo interesse verso la tela di Villanuova.

**LUCIANO ANELLI**

GRAZIO COSSALI,  
IL PITTORE DEI FASTI DEGLI AVOGADRO

Il 19 agosto 1597 cadeva nelle prime file degli assediati la fortezza ungherese di Papa, occupata allora dai Turchi, il nobile bresciano Camillo Avogadro, al pari di un eroe del Tasso — a sentire Ottavio Rossi — « nella sua bellezza feroce... mentre nel cospetto del tutto l'essercito valorosamente combattendo accresceva gli onori della sua casa » (1).

La ferita mortale prodottagli da un colpo di archibugio che, dopo aver trapassato una spalla, era poi uscito dalla schiena, lo condusse a morte quindici giorni dopo, lasciandoci forse il ricordo di un eroe in più e di un bandito in meno.

Il fratello Paolo che con Camillo era accorso in Ungheria al seguito del duca Vincenzo Gonzaga in aiuto dell'imperatore nella lotta contro i Turchi, quando ritornò in patria volle celebrare le gesta dell'eroe di famiglia, morto a ventitrè anni in terra straniera e sepolto a Vienna, in un ciclo di affreschi che decorassero il salone del palazzo che gli Avogadro possedevano a Bagnolo (2).

---

(1) O. ROSSI, *Elogi Historici di Bresciani illustri*, Teatro di Ottavio Rossi, Brescia, per Bartolomeo Fontana con licenza de' superiori, MDCXX, pp. 447-49.

Il Rossi quando scrive l'elogio di Camillo II Avogadro sembra avere davanti agli occhi l'affresco del soffitto del palazzo di Bagnolo: « Era Camillo di aspetto così grato, e d'aria tanto generoso, che, & le Gratie della Pace, & le Gratie della Guerra parevano solamente nate per adornar lui d'ogni loro trionfo. Nella destrezza dell'arme caualeresche, & nella maestria del caualcare puochi si ritrouavano che lo pareggiassero ».

L. A. MAGGIOROTTI nel suo fondamentale studio sugli architetti militari italiani che operarono in Ungheria (*L'opera del genio italiano all'estero - Gli architetti militari*, II, Roma, 1940, pp. 257-59) ricorda come l'Avogadro morì nella conquista di Papa. Questo autore si basa su fonti e documenti austriaci ed è molto più attendibile del nostro Ottavio Rossi il quale si sarà confuso quando afferma che Camillo morì a Tata. In uno dei grandi affreschi del salone del palazzo di Bagnolo è descritta la presa di Papa, mentre la piccola fortezza di Tata è raffigurata in un riquadro sopra la finestra del lato settentrionale della sala.

Ci pare impossibile che la fine gloriosa di Camillo sia relegata in secondo piano, in una semplice sovrapporta; anche da questo particolare siamo indotti a dare fede al Maggiorotti.

---

(2) Il palazzo venne fatto costruire da Camillo I intorno al 1560, come ricorda l'iscrizione sul portale:

CAMILLVS ADVOCATVS  
MATTHAEI VIRI CLARISS. F.  
AEDIFICAVIT A. D. M. D. LX.

Camillo I fu un valoroso soldato della Repubblica di Venezia e un abile cavaliere.

Egli affidò l'impresa ardua e importante a Grazio Cossali, il pittore allora più in voga a Brescia, forse indicando anche come modello della decorazione le otto tele che il Tintoretto aveva dipinto per celebrare i Gonzaga: i cosiddetti "Fasti gonzagheschi" (3).

Anzi, l'Avogadro aveva portato con sé un libro stampato a Norimberga nel 1603 che riportava le immagini dettagliate delle battaglie e dei luoghi dell'impresa militare contro i Turchi.

Il titolo di quella raccolta di calcografie, opera di Hieronimus Ortelius, era: "Chronologia oder Historische Beschreibung aller Kriegsempörungen in Ober und Under Ungarn... mit dem Türchen" (4).

Paolo Avogadro mostrò al pittore le battaglie più importanti e l'artista in base a quei suggerimenti realizzò la vasta e monumentale decorazione della sala che si sviluppa sulle pareti e il soffitto coprendo ben 600 mq. (il salone, di semplice forma parallelepipedica, misura alla base m. 9 x 18 ed è alto 12 m.).

Le scene delle battaglie furono copiate integralmente, con l'aggiunta di alcune briose figure di Mori e dromedari che sembrano usciti dal corteo dei Magi del quadro di S. Maria delle Grazie di Brescia, mentre i personaggi in primo piano sono tutti d'invenzione dell'artista.

---

Nella relazione al Doge del Capitano di Brescia Catterino Zen (1553) si ricorda come «... il sig.r Camillo Avogado ogni notte cavalca, ne guarda a tempi, è molto diligente, prudente e savio et fidele et homo senza parte, non depende da alcuna banda, serve la Serenità Vostra molto bene e tiene una stalla de corsieri de frisoni de zanetti da 13 pezzi che non credo, non incargando alcuno, che li sia un'altro meglio ad ordine; attende alle fabriche continuamente con molta diligentia et la intende». Cfr. C. PASERO, *Relazioni di rettori veneti a Brescia durante il secolo XVI*, Toscolano MCMXXXIX, p. 71.

L'Avogadro si interessò appunto anche di architettura militare e trattò familiarmente con gli Architetti Agostino da Castello che negli anni 1550-1560 dirigeva i lavori di fortificazione da Canton Mombello al grande Baluardo della Pusterla, Lunardo Isabello che soprintendeva ai lavori della fortezza di Orzinuovi e Michele Sanmicheli, Provveditore generale alle fortezze della Serenissima che ispezionò le fortezze del Bresciano nel 1557. (Cfr. S. GUERRINI, *Una lettera bresciana di Michele Sanmicheli*, in "Brixia Sacra", 1975, pp. 42-45).

Il palazzo di Bagnolo manifesta una decisa impronta militare, con le feritoie, i portali massicci e il fossato, e c'è chi ha voluto individuare nel Sanmicheli il progettista di questa casa.

Forse non sarebbe il caso di scomodare un così grande architetto per un lavoro che molti altri in Brescia a quell'epoca avrebbero potuto fare. C'è comunque da notare che nonostante le spogliazioni (nell'800 sparirono tutte le cornici delle finestre e i due angeli in marmo che reggevano lo stemma dell'ingresso a somiglianza delle porte delle fortezze venete) la costruzione denuncia ancora una chiara ispirazione veneta.

(3) Le tele sono conservate ora all'Alte Pinakothek di Monaco, ma fino al 1709 furono al Palazzo Ducale di Mantova e senza dubbio circolarono molte incisioni e calcografie tratte da quei lavori.

I rapporti tra gli Avogadro di Bagnolo e i Gonzaga sono provati dalle numerose immagini del sole antropomorfo che compaiono nei graffiti delle volte delle cantine del palazzo.

(4) Devo la segnalazione di questo volume alla cortesia del dr. Georg Wagner e del dr. Walter Wieser direttore del Bildarchiv und Porträtsammlung della Biblioteca Nazionale di Vienna.

Nel soffitto sono delineati tre medaglioni entro una quadratura illusionistica, ascrivibile ai Rosa o al Sandrini che furono pressochè insuperabili nell'arte della prospettiva.

Il gioco delle linee è tanto perfetto da rendere l'idea di un doppio loggiato che precede il soffitto vero e proprio; il primo ordine è realizzato con colonne assai elaborate che si appoggiano su grosse mensole sporgenti, il secondo con archi festonati inquadrati da semplici lesene.

Nella medaglia centrale è rappresentato il "Trionfo di Marte": il dio, con nella destra un fascio di fulmini, guida il cocchio carico di bottino.

In un angolo lo stemma della famiglia Avogadro è affiancato da uno stendardo con le insegne degli Asburgo.

Verso le due pareti più lunghe, a completare l'illusione ottica, sono dipinte alcune figure affacciate su una balconata realizzata in corrispondenza del secondo ordine del loggiato.

Gli altri due medaglioni rappresentano rispettivamente la Guerra in una figura di cavaliere barbuto e l'Industria e l'Agricoltura in due figure femminili, l'una nell'atto di tessere con un fuso e l'altra con un ramoscello in mano (si potrebbe altrimenti individuare nella prima figura una Parca e nella seconda la Gloria).

In questo soffitto, più che in qualsiasi altra parte del complesso, sono presenti vaghi accenni al Manierismo bresciano (i cavalli visti dal di sotto) e questi tenui elementi possono aver ispirato l'attribuzione a Lattanzio Gambara sostenuta a varie riprese in passato (5).

Le due pareti maggiori sono divise in sei grandi riquadri da una serie di colonne ioniche festonate che sorgono da un alto basamento decorato a chiaroscuro con scene di guerra e divinità pagane (o meglio personificazioni di qualità appartenute agli Avogadro, quali l'Astuzia (la vecchia con la volpe in braccio), la Forza (Ercole che lotta contro il leone), la Bellezza, la Saggezza

---

( 5) S. FENAROLI, *Il dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 151. Forse l'Autore collegava questi affreschi al ciclo del Palazzo Avogadro dietro la Loggia, opera certa del Gambara, compiuto intorno al 1566 su commissione del conte Luigi q. Anton Maria Avogadro. (Cfr. L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, 1927, p. 481).  
P. GUERRINI, *Un salone affrescato da L. Gambara a Bagnolo Mella*, in "Storia ed Arte", serie V, 30 settembre 1911, pp. 284-85; *Il castello degli Avogadro a Bagnolo*, in "Illustrazione bresciana", n. 193, 1 settembre 1911, p. 5; *Due palazzi cinquecenteschi di Bagnolo Mella*, in "Brescia industria e commercio", a. IV, n. 7, luglio 1924, pp. 149-53; *Bagnolo Mella, Storia e Documenti*, Brescia 1926, pp. 197-200. Recentemente furono assegnati alla scuola del Gambara da P. V. BEGNI-REDONA, *La pittura manieristica*, in "Storia di Brescia", Brescia 1964, vol. III, p. 558. Abbastanza pittoresca è poi l'ipotesi del Lechi che pensa all'intervento di un pittore austriaco esperto in battaglie. Cfr. F. LECHI, *Le dimore bresciane in cinque secoli di storia*, vol. IV, "Il Cinquecento nel territorio", Brescia 1975, pp. 298-321.  
F. PAGLIA, *Il Giardino della pittura*, ms. queriniano A. IV. 9, p. 19, ricorda soltanto che a Bagnolo « nel Palazzo Avogadro si vedono opere à fresco superbissime ».

(il vecchio barbuto con il libro in mano), il Tempo (la figura con la clessidra e le ali ai piedi), ecc.).

Questi monocromi sono molto simili a quelli del basamento della Madonna nel quadro "S. Carlo Borromeo presenta Orzinuovi alla Vergine" dipinto dal Cossali nel 1614 per S. Maria del Carnerio di Orzinuovi.

Le colonne reggono i loggiati mediante un fregio dorico con triglifi e metope.

Entro gli ampi spazi rettangolari sono descritte le battaglie che hanno avuto come protagonisti Camillo e Paolo Avogadro.

Nel primo riquadro alla sinistra dell'ingresso è raffigurata la presa di Giavarino, munita roccaforte costruita alla confluenza dei fiumi Rába, Rábca e Piccolo Danubio, che fu chiamata dai Tedeschi Stadt Raab, dai nostri storici del '600 Giavarino e che oggi è denominata Gyor.

In alto, a destra, è ben visibile la caratteristica pianta con i sette baluardi ed in basso si vede il grande accampamento delle truppe imperiali che con un ponte di barche era in comunicazione con la fortezza.

Alla sinistra è invece la distesa infinita dei padiglioni turchi e un po' più sotto è raffigurato un combattimento tra la cavalleria ottomana e quella austriaca. Tra i cavalli disegnati con brio e le figurine variopinte dei Turchi vestiti con le loro pittoresche uniformi, scorgiamo alcuni dromedari. In un punto dell'affresco il colore è caduto lasciandoci intravedere lo stupendo disegno preparatorio (6).

L'assedio di Giavarino si svolse dall'agosto al settembre del 1594 e un autore italiano dell'epoca, Giorgio Tomasi, nella sua opera intitolata "Delle guerre et rivolgimenti del regno d'Ungheria et Transilvania con successi d'altre parti seguiti sotto l'imperio di Rodolfo et Matthia Cesari sino alla creatione in imperatore di Ferdinando II" (Venezia 1621) sembra quasi commentare questa scena e tutte quelle seguenti (7).

---

(6) Più che affreschi si potrebbero definire «freschi secchi», poichè i colori furono stesi sopra uno strato di gesso ben liscio e non sull'intonaco fresco.

(7) G. TOMASI, *Delle / guerre et rivolgimenti / del regno d'Ungheria, / et della Transilvania, con successi d'altre parti / Seguiti sotto l'imperio / di Rodolfo, et Matthia Cesari / sino alla creatione in imperatore / di Ferdinando II Arciduca d'Austria. / Di Monsignor Giorgio Tomasi Veneto, Protonotario Appostolico, / & Segretario del Principe Sigismondo Battori. / In Venetia, MDCXXI, Aupresso Giovanni Alberti.* Presa di Giavarino, pp. 10-15; Presa di Papa, p. 46; presa di Strigonia, pp. 26-35. La narrazione di Tomasi si basa probabilmente come quella di C. CAMPANA, *Historie del mondo*, LXIII, 1596, Venezia, sulla relazione del bresciano Ruggero Fabbarino contenuta nel codice Urbinate 817 della Biblioteca Vaticana e pubblicata da A. MAMANI con il titolo: *Le guerre di Croazia e d'Ungheria (1592-95) - Relazione del gentiluomo bresciano Ruggero Fabbarino*, in *Commentari dell'Ateneo di Brescia* dell'anno 1966, pp. 220-260.

Il Fabbarino era ingegnere militare; cfr. L. A. MAGGIOROTTI, *La fortezza di Giavarino in Ungheria ed i suoi architetti militari*, Roma 1932, pp. 82-83.

Il quadro successivo rappresenta la conquista di Papa avvenuta il 19 agosto 1597.

In alto, la fortezza è stata incendiata dai Turchi costretti alla resa, mentre sui due lati le file austriache procedono ordinatamente all'assalto sventolando le loro insegne.

In basso sono bellissimi la figura del bianco cavallo, costruita con puri volumi, e il viso dell'archibugiere, dagli accostamenti cromatici palpitanti e vivi.

Segue una scena di battaglia non meglio identificata, ma interessante per la figura del cavallo di destra, identica a quella che compare nel quadroncino che il Cossali eseguiva nel 1603 per la chiesa di S. Faustino; anzi, tutta l'atmosfera di questi affreschi ricorda quella della tela menzionata.

Sull'altra parete è raffigurato l'assedio di Ofen avvenuto nell'ottobre del 1598.

In primo piano è descritta la vestizione di un cavaliere; è interessante, un poco più in alto, la figura di schiena dal sinuoso modularsi delle linee. Gli accostamenti dei colori sono invece un po' duri e stridenti.

Nel riquadro successivo è rappresentata la presa di Strigonia che si compì nel 1595. E' questo il pezzo migliore della decorazione della sala.

In primo piano sono da notare il ritratto del duca Vincenzo Gonzaga e il profilo del messaggero ed ugualmente interessante è il gruppo serrato degli archibugieri vicino alla tenda.

Molto belle sono anche le torme di cavalli sullo sfondo.

La scena successiva rappresenta un movimentato combattimento di difficile identificazione.

Sulle due pareti minori, in corrispondenza delle finestre e delle porte, sotto due balconi in legno, in sei altri piccoli scomparti sono raffigurati accampamenti, assedi ed altre gustose scenette che hanno la grazia ed il brio dei quadri di genere dei salotti settecenteschi.

Riconosciamo sulla parete nord la fortezza di Tata, poi la città di Zolnock con i due isolotti fortificati a ponte sul Danubio.

Sulla parete opposta sono raffigurati gli assedi compiuti dai Turchi contro la città di Szigetvár (1566), Gyula (1566) e Palota (o Pálotta).

Questo ciclo pittorico riveste una notevole importanza perchè è tra le poche cose che documentino la produzione ad affresco e "civile" del pittore e inoltre assegna all'artista orceano un posto importante nella storia del genere delle battaglie, ponendolo tra i diretti precursori del Brescianino.

E' strano che Grazio Cossali non abbia firmato questi affreschi (eseguiti intorno al 1610) che solo per la loro vastità potevano ben rendere orgoglioso qualsiasi artista.

O forse il pittore li firmò in modo tale che la sua opera potesse tramandare le sembianze dell'artefice: molto probabilmente la figura maschile di profilo sulla balaustra del soffitto è il suo autoritratto.

Gli affreschi furono restaurati per la prima volta nel 1924 dal prof. Malinverni; nel 1973 Angelo Brignoli e Giuseppe Bertelli provvedeano ad un nuovo, urgentissimo restauro e il lavoro fu terminato circa un anno dopo.

In quell'occasione vennero scoperti nel vestibolo del palazzo i ritratti degli Avogadro, a figura intera in grandezza naturale, eseguiti dopo il 1630 da Ottavio Amigoni (8).

Da sinistra a destra possiamo riconoscere Pietro Avogadro il Vecchio (1385-1474), Matteo (9) (1467-1547) (forse l'immagine è tratta da quella che il Romanino eseguì per la tomba del famoso giureconsulto in S. Giuseppe, Camillo II (1575-1597), Paolo (1581-1630).

Tutte le figure sono eseguite con notevole abilità, ma soprattutto l'ultima l'ultima ci colpisce per la fiera e l'alterigia che emana; il committente degli affreschi del salone, lì raffigurato sulla cinquantina, bandito un paio di volte per le sue scelleratezze, sembra ancora inchiodare con lo sguardo rapace e inquisitore chi entra nella sua casa (10).

**SANDRO GUERRINI**

---

(8) I termini cronologici estremi di questo secondo ciclo di affreschi sono, da una parte il 1630, data di morte di Paolo Avogadro, qui appunto effigiato non lontano da quell'epoca, e dall'altra il 1644, data di morte di Francesco q. Paolo, ultimo di questo ramo della famiglia. Poi il palazzo passò in eredità a Bianca q. Pompeo (1622-1681) del ramo di Visano che portò in dote questa casa al marito Pietro q. Vincenzo del ceppo degli Avogadro di Venezia.

Dopo il 1644 la casa di Bagnolo, carica di ricordi tristi e gloriosi, cadde nell'abbandono, poiché i nuovi proprietari l'abitavano assai raramente.

(9) Matteo Avogadro, uno dei personaggi di maggior rilievo del '500 bresciano, giureconsulto insigne e amico della beata Stefana Quinzani, nel suo testamento lasciò obbligo esplicito agli eredi di decorare dopo la sua morte la cappella di famiglia in San Giuseppe a Brescia con una pala di un eccellente pittore: «...infrascripti domini testatoris heredes teneantur infra annum post mortem ipsius confici facere unam pulcrum anconam in dicta capella depictam per excellentem pictorem, videlicet in medio jmago beatissime Virginis Matris Marie, a latere dextru Sanctus Paulus apostolus et Sancta Magdalena, ab alio latere Sancta Caterina martir et Sancta Caterina de Senis...» (1531, 330 settembre, not. Gerolamo Stella, in DEPOSITO FENAROLI-AVOGADRO presso l'Archivio di Stato di Brescia, Busta 11, Mazzo Testamenti Avogadri, cc. 188-90).

I figli scelsero il Romanino (1547) e la tela è ora nella Pinacoteca Tosio-Martinengo di Brescia.

La prof. Rossana Prestini, che sta preparando una pregevole guida storico-artistica della chiesa di S. Giuseppe, mi comunicava gentilmente che nel tondo sotto il monumento sepolcrale di Matteo Avogadro vi fu fino al 1797 il ritratto ad olio del giureconsulto.

E' verisimile che anche quel lavoro fosse del Romanino e che l'affresco di Bagnolo si rifaccia a quell'immagine.

(10) Le sinistre imprese di questo signorotto spregiudicato, autentico Don Rodrigo locale, e dei suoi degni fratelli Matteo (1585-1623) e Sforza (1590-1625) e più tardi le gesta non meno nefande dei figli Rizzardo (1607-1635) e Francesco (1610-1644) fornirono materia a racconti popolari di pozzi taglianti e rapimenti di fanciulle ancora tramandati agli inizi di questo secolo.

## DOCUMENTI

### REGOLAMENTO PER GLI ARCHIVI DELLA DIOCESI

*Un gruppo di lavoro, presieduto da S.E. mons. Pietro Gazzoli, ha elaborato un Regolamento generale per gli Archivi della Diocesi. Tale Regolamento, dopo l'approvazione della competente Sottocommissione diocesana, è stato ratificato e reso esecutivo da mons. Vescovo in data 30 gennaio 1977. Nel Regolamento sono fissate alcune norme per la tutela del patrimonio archivistico, l'assistenza tecnica da fornire soprattutto ai parroci, nel riordino degli archivi di loro competenza, la consultazione dei documenti da parte degli studiosi.*

*Il Regolamento prevede inoltre la nomina da parte del Vescovo di un Delegato per gli archivi con incarico ad tempus con compiti di sorveglianza, assistenza tecnica, promozione di iniziative culturali e di compilare l'Inventario di tutti gli Archivi della Diocesi. Delegato è stato nominato Don Antonio Masetti Zannini.*

*Il Regolamento prevede, ancora, la costituzione di un Archivio Diocesano con la funzione di raccogliere documenti di istituzioni ecclesiastiche che hanno cessato la loro attività o di enti a carattere diocesano che non hanno la possibilità di conservare il proprio archivio; conservare i carteggi di sacerdoti che per libera e spontanea disposizione testamentaria desiderano lasciarli alla Chiesa bresciana; raccogliere e schedare opuscoli, bollettini parrocchiali, articoli d'interesse storico riguardanti la vita della Chiesa bresciana, microfilms, xerocopie e fotocopie di documenti esistenti fuori diocesi con la specifica finalità del servizio pastorale e della cultura.*

#### **1) Premessa :**

Per *Archivio* s'intende l'insieme dei documenti redatti o ricevuti da un ente per le esigenze della sua attività e destinati ad essere conservati in ordine al servizio che lo stesso ente svolge a quello della cultura.

Per quanto riguarda gli Archivi ecclesiastici si richiamano, in proposito, alcuni importanti documenti:

a) 1923, aprile 15, lettera circolare della Segreteria di Stato:

« La Chiesa cattolica possiede ancora in Italia... una preziosa eredità di pergamene e carte... che le nazioni più colte e più ricche ammirano con invidia... Tale eredità deve essere conservata e trasmessa integra ai posteri, deve essere amministrata sapientemente, per modo che frutti alla Religione, alla scienza, all'arte ».

b) 1960, dicembre 5, Istruzioni agli Ordinari e Superiori religiosi d'Italia sulla amministrazione degli archivi, approvate da Papa Giovanni XXIII:

« Gli archivi costituiscono la documentazione dell'opera della Chiesa e sono strumento utilissimo anche per lo svolgimento dell'azione pastorale. Essi si formano nell'interesse degli enti da cui derivano e restano sempre a loro servizio sotto la responsabilità esclusiva dell'Autorità ecclesiastica ».

c) 1958, settembre 8, Prolusione di S. E. Mons. G. B. Montini al II° Convegno degli Archivisti ecclesiastici italiani (Milano):

« E' chiaro che bisogna diffondere nel clero la persuasione della importanza di conservare e di formare archivi scrupolosamente ordinati, nonché la coscienza del dovere relativo di conoscere ed osservare le norme canoniche in questa materia... Il ripiego talora offerto dagli enti civili, di prendere essi stessi in custodia gli archivi ecclesiastici, anche se offerto con buone intenzioni, non si può accogliere: la Chiesa non deve privarsi d'un patrimonio suo, per tanti titoli geloso e prezioso. La legge italiana su gli Archivi... sottopone alla sorveglianza dello Stato tutti gli archivi d'interesse storico, pubblici e privati, eccetto gli ecclesiastici; questa eccezione non costituisce un comodo privilegio, ma piuttosto un delicato dovere di accurata conservazione... Nessun paese forse dispone di tanto materiale storico religioso, quanto l'Italia. Ma la sua esplorazione prima, la sua espressione storiografica poi, ha bisogno d'archivi bene ordinati ed accessibili alla consultazione degli studiosi ».

## **2) Destinatari del regolamento :**

Il presente regolamento è diretto ai responsabili degli archivi ecclesiastici degli enti dipendenti dall'Ordinario diocesano.

## **3) Tipologia degli Archivi :**

Gli archivi dipendenti dall'Ordinario diocesano si distinguono in tre categorie:

### a) *Grandi:*

Vescovile

Capitolare

Diocesano (che accoglie quei documenti che non provengono direttamente dall'attività del Vescovo o della Curia).

### b) *Medi:*

Archivi di enti ecclesiastici, scuole cattoliche, opere pie, associazioni, parrocchie di notevole importanza per l'ampiezza o per l'antichità dei documenti. La Commissione stabilirà a quale categoria attribuire i singoli archivi e ne stenderà l'elenco.

### c) *Piccoli:*

Archivi parrocchiali in genere.

Archivi vicariali e di zona.

#### 4) Organo di tutela e di promozione :

Organo di tutela e di promozione degli archivi della Diocesi di Brescia è la *Commissione per gli Archivi*, nominata dal Vescovo allo scopo di:

- a) provvedere alla conservazione razionale di tutti gli archivi ecclesiastici dipendenti dall'Autorità diocesana, preservandoli da tutte quelle cause che possano, in qualche modo, distruggere od alterare i documenti;
- b) fornire direttive in ordine alla formazione degli archivisti, al riordino ed alla conservazione dei documenti;
- c) pronunciarsi ed esprimere il proprio parere nei casi contemplati dal presente regolamento;
- d) promuovere eventuali pubblicazioni di particolare interesse per la storia della Diocesi, in collaborazione con la Società per la storia della Chiesa a Brescia ed altri organismi similari sia ecclesiastici che civili.

#### 5) Organo esecutivo :

L'esecuzione del Regolamento è compito del *Delegato per gli archivi*, nominato dal Vescovo. Il Delegato dovrà essere dotato dei titoli e della preparazione richiesti dal suo ufficio. Suo compito principale sarà di assistere l'Ordinario nella sorveglianza degli archivi della sua giurisdizione, promuovere la formazione degli archivisti ed offrire, soprattutto agli archivi minori, l'assistenza tecnica necessaria per il riordino e la conservazione dei documenti; raccogliere notizie di carattere storico, dottrinale, liturgico, giuridico di particolare interesse per la Curia e le parrocchie. Intraprendere trattative per l'eventuale ricupero di documenti che si trovassero fuori dalle loro sedi e per l'acquisizione di fondi di particolare interesse per la Diocesi sentito il parere della Commissione competente. Curare l'*inventario* generale di tutti gli archivi ecclesiastici esistenti in Diocesi.

Il Delegato dovrà, inoltre, tenere l'elenco aggiornato degli *Archivisti* locali, assicurarsi che ogni archivio sia tenuto in ordine ed abbia il prescritto inventario; avvertire l'Ordinario, ed eventualmente, tramite l'Ordinario, la Pontificia Commissione, degli inconvenienti che dovesse riscontrare.

Al Delegato faranno capo i singoli archivisti e le persone competenti incaricate della assistenza tecnica agli archivi.

#### 6) Sede degli archivi :

Sede naturale di ciascun archivio è la stessa dell'ente da cui promana. L'Ordinario, sentito il parere della Commissione diocesana competente o, se necessario, di quella Pontificia, potrà autorizzare od ordinare il *deposito temporaneo* presso un archivio superiore di quegli archivi che si trovassero esposti a grave pericolo di deperimento (cfr. circol. Segret. stato, 15 aprile 1923).

Gli archivi degli enti che vengono a cessare, salvo precise disposizioni in contrario, *passano in custodia ed amministrazione dell'ente superiore che ne avrà*

*cura come del proprio archivio* (cfr. Istruzione degli ecc.mi Ordinari ecc., 5 dicembre 1960, n. 5). Gli archivi delle parrocchie senza stabile titolare sono affidati alla custodia del Vicario economo mantenendone la specifica identità.

Per il deposito si esige l'autorizzazione scritta dell'Ordinario tramite la Cancelleria, che verrà rilasciata soltanto per dichiarata e comprovata necessità.

I locali da destinarsi ad archivio debbono essere asciutti, arieggiati e forniti dei requisiti necessari per assicurare la buona conservazione dei documenti.

A seconda dell'ampiezza si esige:

- a) *archivi grandi*: locale apposito fornito di serratura, di armadi, scaffali, schedario e tavolo per la consultazione;
- b) *archi medi*: locale apposito (che può essere l'ufficio parrocchiale, distinto però dallo studio privato del parroco) o la segreteria dell'ente al quale l'archivio appartiene, fornito di armadi con serratura scaffali, schedario e tavolo per la consultazione;
- c) *archivi piccoli*: almeno un armadio con serratura collocato in ambiente idoneo, pure munito di serratura.

Ogni archivio dovrà predisporre, a seconda delle necessità, di un locale o armadio o contenitore ove conservare le *carte riservate* (Archivio segreto).

#### **7) Archivisti :**

Gli archivi *grandi* dovranno essere affidati a persone aventi la necessaria preparazione e competenza; quelli *medi* e *piccoli*, sono affidati al titolare della parrocchia od ente proprietario che potrà avvalersi dell'assistenza di persona competente autorizzata dall'Ordinario.

#### **8) Archivi parrocchiali :**

(C.J.C., can. 470)

Ogni parrocchia, anche di nuova costituzione, deve avere un archivio sistemato a norma del par. 6) di questo Regolamento. I parroci, non appena avranno preso possesso della parrocchia, verificheranno se tutti i registri prescritti dal can. 470 del C.J.C. e tutti i documenti di cui l'archivio dev'essere fornito si conservano ancora ed in quale stato si trovano, riscontrando irregolarità dovranno denunciarle al Delegato.

I parroci dovranno compilare l'inventario dell'archivio e tenerlo aggiornato a norma del paragrafo seguente (cfr. *per l'archivio parrocchiale*, Sinodo diocesano di Mons. G. Tredici, 1952, appendice X, pp. 219-221 e Rivista della Diocesi di Brescia, anno LXII (1972), n. 2, pp. 128-134).

#### **9) Inventario :**

(C.J.C., can. 384, par. I; 1522, par. 2; 1548)

Ogni archivio, *grande*, *medio* e *piccolo*, deve avere un *inventario* dei registri e documenti conservati redatto su apposito modulo predisposto dall'ufficio

competente di Curia (paragrafo 5). Di ogni inventario se ne faranno tre copie di cui una verrà conservata nell'archivio, le altre due verranno depositate presso l'Archivio Vescovile (nel caso di parrocchie, la terza verrà destinata all'Archivio di Vicaria).

Qualora esistessero *inventari antichi*, la Commissione esaminerà se è il caso di adottarli o di seguire il nuovo titolare. Tali inventari dovranno, comunque, essere conservati come documenti di archivio.

#### **10) Norme per la consultazione :**

La consultazione venga concessa con libertà agli studiosi, ma anche con cautela, esclusivamente presso l'archivio al quale i documenti appartengono. E' rigorosamente vietato distruggere (anche solo parzialmente), asportare e dare a prestito qualsiasi documento. Il principio dell'asportazione non patisce eccezioni, salvo il deposito temporaneo fra archivi dipendenti dalla medesima autorità. I responsabili degli archivi devono vigilare perchè i documenti non vengano alterati, manomessi ed accresciuti di altri documenti falsi.

Chi desidera consultare documenti di archivi ecclesiastici deve presentare domanda scritta al responsabile dell'archivio su modulo appositamente predisposto dall'ufficio competente di Curia. Il Delegato, in base ai criteri fissati dalla Commissione, stabilirà in quali casi è necessario il suo visto alle domande, stabilirà inoltre, in base alle disposizioni canoniche, i limiti di consultabilità.

#### **11) Fotoriproduzione e restauro :**

- a) La fotoriproduzione venga concessa nei casi in cui il documento non subisca danno e limitazione ai documenti ammessi alla pubblica consultazione. La fotoriproduzione d'interi fondi d'archivio o di parti notevoli di essi, è di regola vietata. In casi particolari si richieda l'autorizzazione alla Pontificia Commissione (cfr. Istruz. 5-12-1960), tramite il Delegato;
- b) Il restauro di documenti antichi (pergamene, papiri, miniature, legature in pelle, ecc.) dovrà essere eseguito nei laboratori di fiducia ed autorizzato, tramite il Delegato, dall'Ordinario o dalla Pontificia Commissione. I documenti inviati al restauro dovranno essere accompagnati da un'apposita scheda redatta sul modello di quella in uso presso gli Archivi di Stato e se ne dovrà tenere la registrazione in archivio.

#### **12) Finanziamenti :**

Ogni richiesta di finanziamento per attrezzature, pubblicazioni e restauro di documenti dovrà essere autorizzata, tramite il Delegato, dall'Ordinario o dalla Pontificia Commissione.

#### **13) Pubblicazione di documenti d'archivio :**

Delle eventuali pubblicazioni, anche parziali, di documenti d'archivio dovranno consegnarsi almeno tre copie di cui una verrà conservata nell'archivio

utilizzato, la seconda nell'Archivio Vescovile e la terza verrà destinata dalla Commissione per gli Archivi ad una Biblioteca.

#### **14) Disposizioni finali :**

Per qualsiasi dubbio che potesse insorgere riguardo alla interpretazione del presente regolamento, si ricorra alla Commissione per gli Archivi.

---

### NORME PRATICHE PER LA BUONA TENUTA DEGLI ARCHIVI PARROCCHIALI

Oltre a quanto è esposto nel REGOLAMENTO: paragrafo 6 (sede degli Archivi), paragrafo 8 (archivi parrocchiali), paragrafo 9 (inventario), paragrafo 10 (norme per la consultazione), paragrafo 11 (fotoriproduzione e restauro), paragrafo 12 (richiesta di finanziamenti), riteniamo opportuno fornire alcune norme pratiche per la conservazione dei documenti.

*Ambiente:* locale idoneo con pareti tinteggiate a vernice lavabile, ben areato, con possibilità di penetrazione della luce evitando che il sole batta sui documenti. L'ambiente sia asciutto onde evitare lo sviluppo delle muffe, batteri od altri inconvenienti. Sarebbe opportuno collocarvi un igrometro (umidità media 50 per cento, minima consentita 45 per cento, massima 65 per cento). Temperatura ottimale: 15° - 18°. Il riscaldamento dovrebbe essere a termosifone o ad aria condizionata, non con stufe a fuoco.

*Pericolo d'incendio :* curare l'impianto elettrico, con interruttori automatici e termostati.

*Scaffalature:* sono da preferire gli armadi metallici con serratura e tinteggiati con vernice antiincendio.

*Pulizia:* si eseguisca possibilmente con aspiratori.

*Custodie:* pratiche e documenti debbono avere una copertina con la opportuna segnatura, e siano custodite in faldoni chiusi. Si faccia uso di fettuccia anziché dello spago nel legare i fascicoli.

Le pergamene siano conservate distese, protette da una copertina.

Se avvolte in rotoli si possono conservare in tal modo avendo l'avvertenza di controllare che all'interno non vi siano annidate muffe o crisalidi.

Disegni, carte topografiche e pergamene si collochino in cassetti in posizione orizzontale.

*I mobili antichi:* già adibiti ad archivio è bene vengano conservati nella loro primitiva destinazione con le apposite precauzioni.

*Titolatorio:* si suggerisce di adottare quello proposto nel manuale: "Lineamenti di Archivistica", di A. Palestra e A. Ciceri, Milano, ed. "Le Stelle" e pubblicato nella Rivista della Diocesi di Brescia, 1972, pagg. 130 - 133.

Per le parrocchie piccole potrà sembrare troppo complicato: se sarà necessario titoli e classi potranno essere ridotti pur rispettando la numerazione indicata nel titolario.

Il Delegato per gli archivi è a disposizione per tutti quei suggerimenti che possono rendersi necessari nell'opera di riordino degli archivi parrocchiali.

### **La consultazione dell'archivio parrocchiale**

L'archivio appartiene al patrimonio sacro della parrocchia ed è dovere del parroco conservarlo ed ordinarlo nel modo conveniente.

Il parroco ne è il diretto responsabile ed egli solo può concedere o negare la consultazione dei documenti.

— *Non sono comunque consultabili i documenti attuali e riservati.*

— Nella richiesta di consultazione, che dovrà essere redatta per iscritto, dovranno essere specificati lo scopo e l'oggetto della consultazione.

— I consultatori non potranno accedere liberamente al locale dell'archivio ma dovranno indicare, previa consultazione dell'inventario, i titoli ed i numeri delle cartelle che desiderano consultare.

— Il parroco od una persona di sua fiducia dovrà controllare il contenuto delle cartelle prima di consegnarle al richiedente ed eseguire un'attenta verifica alla riconsegna delle stesse.

— La consultazione dovrà sempre avvenire nella casa parrocchiale e alla presenza di una persona delegata dal parroco.

— Non si dovrà mai tenere aperta contemporaneamente più di una cartella.

— E' assolutamente vietato fare segni, sottolineature o annotazioni sui documenti.

— Per nessun motivo i documenti dovranno essere prestati a domicilio, né dovranno uscire dalla casa parrocchiale salvo che per il caso di cui al paragrafo seguente.

— Si potrà concedere la riproduzione fotografica o anastatica dei documenti e qualora ciò non potesse eseguirsi nella casa parrocchiale, gli stessi dovranno essere portati al laboratorio fotografico da una persona incaricata dal parroco.

— E' vietato trattare i documenti con reagenti chimici allo scopo di ravvivarne la scrittura.

# BANCA S. PAOLO

## BRESCIA

Soc. per Azioni fondata nel 1888  
Capitale e Riserve (1977) L. 22.538.000.000  
SEDE IN BRESCIA — FILIALE IN MILANO

Ufficio di rappresentanza in ROMA

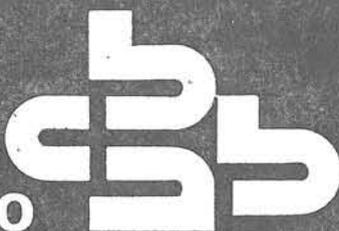
9 Agenzie di Città in Brescia  
Sportello presso Spedali Civili di Brescia  
57 Agenzie di Provincia  
Sportello Stagionale in Clusane

BANCA AUTORIZZATA AD OPERARE IN:

LOMBARDIA - PIEMONTE - EMILIA ROMAGNA - VENETO - TENTINO ALTO ADIGE

- Tutte le operazioni di Banca, Titoli, Borsa, Cambio, Estero
- Cassette di sicurezza - Cassa continua
- Convenzionata col servizio « BANKAMERICARD »
- Finanziamenti a medio termine fruenti di agevolazioni fiscali
- Anticipazioni su merci e prodotti agricoli in deposito presso i Magazzini Generali Borghetto
- Prestiti artigiani a tasso agevolato
- Prestiti a commercianti a tasso agevolato
- Prestiti agrari d'esercizio e, a tasso agevolato, di conduzione per incremento zootecnico e per acquisto macchine agricole.
- Effettua operazioni speciali con appoggio a:
  - Mediocredito Regionale Lombardo
  - Leasing Regionale Lombardo
  - Efibanca
  - Istituto Italiano di Credito Fondiario
  - Istituto Mobiliare Italiano

**BANCA  
CREDITO  
AGRARIO  
BRESCIANO**



S.p.A.  
fondata nel  
1883

Patrimonio sociale L. 22.918.463.707

\* \* \*

Sede in BRESCIA, Via Trieste, 8  
Filiale in Milano

9 Agenzie in città di Brescia  
52 Agenzie in provincia di Brescia  
2 Agenzie in provincia di Trento  
3 Sportelli stagionali: Tignale, Tonale, Zone

\* \* \*

**BANCA INTERREGIONALE**

\* \* \*

Corrispondenti in tutto il mondo

**CARIPLO**  
**CARIPLO**

*la tua  
banca*

**CARIPLO**

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE