

BRIXIA SACRA

MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA

Nuova serie - N. 3-4-5-6 - Maggio-Dicembre 1980

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 -
GIOVANNI SCARABELLI - UGO VAGLIA - ORNELLO VALETTI.

Segretario di redazione: SANDRO GUERRINI

Responsabile: ANTONIO FAPPANI

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

SOMMARIO :

	pag.
LUCIANO ANELLI, <i>Alle radici della pittura cossaliana</i>	121
LUCIANO ANELLI, <i>Nuovo contributo all'iconografia bresciana di San Carlo Borromeo</i>	129
SANDRO GUERRINI, <i>Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia</i>	133
SANDRO GUERRINI, <i>Alcuni documenti cinquecenteschi per la storia della cappella della Concezione nella parrocchiale di Sarezze</i>	155
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Testimonianze musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia (II)</i>	157
ANGELO BONINI, <i>Peregrinazioni e vicende delle tele di Pietro Ricchi detto il Lucchese nella chiesa di S. Francesco a Brescia</i>	185
GASTONE VIO, <i>Giovanni Vitali, sacerdote bresciano, operante a Venezia nel secolo decimosesto</i>	192
SANDRO GUERRINI, <i>Un documento per la storia di S. Maria dell'Aguzzano di Orzinuovi</i>	203
SANDRO GUERRINI, <i>Per la biografia dell'architetto Giacomo Contrino</i>	204
LUCIANO ANELLI, <i>Museo Diocesano di arte sacra. Nuove acquisizioni. I: la donazione della nob. fam. Ercole Soncini</i>	210
VINCENZO PIALORSI, <i>I pontefici Paolo VI, Giovanni Paolo I e Giovanni Paolo II ricordati in tre medaglie bresciane</i>	219
UGO VAGLIA, <i>La Madonna di Ono-Degno</i>	221
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE	225

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

ALLE RADICI DELLA PITTURA COSSALIANA

*Riflessioni sulla fase formativa del pittore orceano
e alcune nuove acquisizioni. (1)*

La testimonianza più antica pervenutaci della pittura del Cossali è l'*Ultima Cena* di Pudiano, firmata e datata 1580 (se esatta è l'interpretazione dell'ultima cifra), molto guasta e ritagliata sui lati, ma importantissima per impostare il discorso sulla prima attività dell'Orceano.

In essa si devono nettamente distinguere due parti e due aspetti: le figure e l'architettura. Nell'insieme del dipinto l'architettura assume un carattere predominante imponendosi all'osservatore per la grandiosità dell'insieme non meno che per la buona qualità tecnica della resa dei particolari; al contrario la parte «di figura» (cioè il Cristo e gli Apostoli) mostra un fare impacciato, e delle caratteristiche tipologiche (gli occhi, i capelli, le mani) così fuori dal linguaggio pittorico di Grazio nelle sue opere successive, che verrebbe un sospetto sull'autenticità della pala, se essa non fosse firmata a chiare lettere.

Dunque, subito una considerazione: a 17 anni il Pittore è già stato a scuola di «prospettiva», mentre per la parte della figura gli ammaestramenti sembrano modesti: forse l'Artista fino a questa data si è limitato a copiare fonti diverse, motivi di ispirazione l'uno dall'altro lontani: ciò spiegherebbe certe, altrimenti incomprensibili, debolezze ed incertezze.

L'interesse per la prospettiva, invece, se da un lato deve essere fatto risalire alle grandi architetture divulgate da Paolo Veronese e dalla sua scuola in tutte le provincie venete, dall'altro si spiega con una nobile tradizione locale, bresciana:

(1) La prima parte di queste note prende le mosse - con i necessari aggiornamenti - da un intervento pronunciato durante il Convegno di studi su *Grazio Cossali (Lo sviluppo «interno» della pittura di G.C.)* ad Orzinuovi, al quale parteciparono Luisa Bandera Gregori (*G.C. e la pittura cremonese*), Camillo Boselli (*G.C. architetto*), Maria Luisa Gatti Perer (*San Carlo e la cultura artistica lombarda alla fine del Cinquecento*), Giovanni Vezzoli (*Prodromi della pittura controriformistica a Brescia nella prima metà del Cinquecento*), Eiko M.L. Wakayama (*Problemi cossaliani e spazio figurativo*). I risultati di quella giornata di studi (1 ottobre 1977) avrebbero dovuto essere raccolti in una pubblicazione che finora, per ragioni pratiche, non s'è potuta realizzare (anche se gioverà segnalare che la sostanza dell'intervento della Bandera Gregori apparirà sul vol. 50 di «Arte Lombarda», e che i documenti allora presentati dal Boselli confluirono poi in: *G.C. pittore orceano*, Brescia 1978, alle pp. 211-216).

La seconda parte di queste note, invece, presenta alcuni pochi ritrovamenti - o precisazioni - di opere cossaliane che si sono verificati in tempi più recenti.

quella dei cosiddetti «quadraturisti», che ebbero a Brescia il loro centro più importante, se è vero che tutti i compilatori delle antiche Guide, e gli storiografi sia bresciani che veneziani, indicano senza discussione il primato bresciano in questo campo. Basti pensare che Tiziano stesso, a Venezia, si serviva di *quadraturisti* bresciani: i fratelli Rosa.

Questo impianto architettonico così importante, Grazio lo conserverà lungo tutto il corso della sua produzione pittorica; anche quando, essendo venuto a contatto con altri ambienti artistici (come Cremona, come Milano, come l'Emilia - probabilmente ancora attraverso Milano ove operavano i Procaccini, provenienti, appunto, da Bologna) avrà modo di arricchire il proprio linguaggio e di modificarlo, anche, entro certi limiti, in ordine a premesse culturali più stimolanti di quelle locali.

Nel 1592 il Cossali firma la *Vergine coi Ss. Ambrogio e Rocco* per la piccolissima comunità di Macesina di Bedizzole: in essa l'influsso di Luca Mombello, allievo diretto del Moretto, è così evidente, che abbiamo dovuto formulare l'ipotesi di un alunnato di Grazio presso il Mombello, artista nativo di Orzivecchi (e sempre legato alla sua patria, anche per ragioni di interessi economici, come ha dimostrato l'ultimo ponderoso lavoro d'archivio del compianto prof. Camillo Bosselli sui *Notai roganti in Brescia dal 1500 al 1560*); nativo, come dicevamo, di Orzivecchi, ed operoso ancora nel 1580, e probabilmente anche più tardi, come dimostrerebbero alcuni recenti ritrovamenti (era nato nel 1518 circa, e quindi era di quasi due generazioni più vecchio del Cossali).

Non si dimentichi, anche - perché anche questo ha la sua importanza - che il Mombello fu attivissimo ad Orzinuovi: sua è la pala dell'altar maggiore nella parrocchiale; sua la pala dell'altar maggiore nella chiesa di S. Maria del Carnerio; sua, infine, la pala dell'altar maggiore nella chiesa che allora era la più importante e la più ricca di Orzinuovi: S. Domenico. Ciò è quanto dire che tutte le pale privilegiate nella mente dei fedeli erano state commissionate a Luca.

Nelle medesime chiese, quaranta o cinquant'anni più tardi noi troviamo attivo il Cossali agli altari laterali. Ma, per riprendere la tesi dell'alunnato di Grazio presso il Mombello varrà considerare la grande tela della parrocchiale di Orzivecchi (proveniente dalla vecchia pieve) datata 1584. Lì ancora Cossali ripete i modi di Luca: nei volti della Madonna e dei Santi, nei vestiti riccamente decorati, negli anelli, nei pizzi, in tutti quei particolari minuti per i quali il Mombello mostrava di piacere e di essere prediletto da una certa fascia della committenza. Riteniamo coevo alla pala di Orzivecchi, il quadro con *S. Antonio Abate e le anime purganti*, di Cignano, perché anche là si ripetono le tipologie tratte da Luca Mombello.

* * *

Solo di recente sono venuto a conoscenza di una bella tela con il *Martirio di S. Stefano* (olio su tela, cm. 145 x 117), in buono stato di conservazione,

ma non firmata né datata. In un precedente e, forse, un po' affrettato esame (2), avevo creduto di poter collocare il dipinto verso il 1590-1600, per qualche raffronto con la *Lapidazione* di Iseo (parrocchiale).

Innegabilmente qualche raffronto con l'opera di Iseo (che è del 1591) è legittimo istituire. Ma poi, ad osservare bene le figure una per una, se, da un lato, ci si conferma sempre più nella convinzione che l'opera è di Grazio, dall'altro si comprende che la cronologia deve essere di qualche anno anticipata, proprio in virtù di un aggancio a Luca Mombello ancora marcato ed evidente, che, fra parentesi, permette anche di giustificare certe ambiguità e certi sottili arcaismi: quelli che altrove mi avevano fatto pensare ad altra più modesta mano.

Innanzitutto prendiamo in considerazione il modo di costruire il volto del Santo: con quegli occhi marcati ombreggiati profondamente e segnati al di sotto da una riga traslucida, che li rende quasi gonfi (si veda, per tutti, la donna nella *Presentazione* di Gussago; quel mento carnoso (regge ancora il confronto con la fotografia proposta); la rotondità dell'ovato del volto pieno; il modo di ombreggiare.

Le figure sono costruite con maggior sapienza - ed anche con maggiore enfasi - che nei tre dipinti sopra citati, del 1580, 1582 e 1584; ma il gruppo tra i putti in alto è decisamente ed innegabilmente ancor derivato da Luca Mombello.

Dunque, siamo ad un momento di passaggio dall'alunnato presso Luca alla maniera matura di Grazio; quella che abbiamo fatto generalmente risalire al viaggio cremonese del 1587. Ma proprio un raffronto con il grande telere cremonese della *Caduta della manna* (ora nel palazzo Civico) del 1587 riserva una graditissima sorpresa: la figura che in quel dipinto è tradizionalmente e concordemente indicata dai critici come l'autoritratto di Grazio ventitrenne compare quasi identica nell'ultima figura a destra del dipinto di Orzinuovi. Dico quasi, perché nella tela orceana il Pittore mi sembra un poco più giovane: ma di pochissimo: forse di qualche mese, forse di un anno, forse di due. Non certo di più!

Dunque la tela in questione, per questa ragione, e per quelle sopra esposte, appare ormai da collocarsi tra il 1585 e il 1586: e appare come la cerniera di congiunzione tra il momento più giovanile condizionato da Luca Mombello e quello del manierismo più eclettico e più maturo di Grazio.

Da tanto - però - non può non derivare una considerazione: se il *Martirio di S. Stefano* di Orzinuovi è - come pare dimostrato - anteriore al viaggio a Cremona, bisognerà poi ammettere che qualche cosa del manierismo padano Grazio avesse già assorbito in patria: che è poi quel tanto che vediamo sul nostro quadro, e che serve a chiarire che, già prima di partire per Cremona, la maniera del Mombello, al Cossali cominciava ad andare stretta.

(2) L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Brescia, 1978, p. 174.

Dunque, nel 1587, il Pittore, trovandosi rifugiato presso il convento dei Domenicani di Cremona «attesi alcuni delittuosi disordini» commessi in patria, firmava la grandissima tela con la *Caduta della manna*.

In essa l'Autore fonde suggestioni derivate dai Campi, con suggerimenti del Malosso, con ricordi del Moretto di S. Giovanni a Brescia, e perfino con figure raffaellesche evidentemente derivate dallo studio di stampe che circolavano allora largamente in Italia, ed erano veicolo di cultura pittorica.

Certo, il risultato è un po' farraginoso, e crea l'impressione di troppo affollamento, di *troppi* suggerimenti accostati talvolta senza essere fusi. Io credo che qui il Pittore, che voleva con questo quadro ripagare in qualche modo i Domenicani che lo ospitavano, abbia voluto fare sfoggio di cultura, citare il maggior numero possibile di fonti, mettere, in una parola, nel quadro *tutto* quanto fino allora aveva visto e studiato.

E per noi il quadro - che è lontano dall'essere un risultato poeticamente risolto - ha soprattutto il pregio di essere come una mappa delle sue conoscenze nel 1587, cioè non ancora ventiquatrenne.

Nel 1589 il Cossali è di nuovo a Brescia, ad Ome, per la precisione, dove dipinge una *Madonna del Rosario* (poi replicata per Brione) ariosa nella composizione, viva nei ritratti, festosa nei colori chiari e squillanti.

Se nell'89 è già a Brescia vuol dire, probabilmente, che le sue «azioni delittuose» non erano state poi così gravi; oppure, che qualche personaggio di grande influenza l'aveva preso sotto la propria protezione.

Questi potrebbe essere anche individuato in ambito domenicano, se si terrà presente che tutti gli spostamenti di Grazio avvengono da un convento domenicano all'altro (3): S. Giacomo a Soncino, i Domenicani di Cremona, S.M. della Rosa a Milano (1594), S. Tommaso di Pavia (1595), Boscomarengo presso Alessandria (1597) (proprio il convento dei Domenicani dal quale si era mosso il Ghisleri); e poi ancora i Domenicani di Orzinuovi e di Brescia. E' importante notare che nel decennio che va dal 1587 al 1597 il Pittore è attivo in tutti questi centri che ho nominato (ai quali si deve aggiungere Cantù, con la pala del 1596,

(3) Una ipotesi molto suggestiva mi viene suggerita da Padre Caccin del Convento di S.M. delle Grazie di Milano, dove il Cossali aveva lavorato (la notizia, desunta da documenti, era completamente ignorata dalle Fonti: ora, naturalmente, non posso né precisare l'anno né indicare l'opera di Grazio; resto in attesa che il Padre pubblici questi importanti documenti che riveleranno un aspetto del tutto nuovo ed importantissimo del nostro artista!).

Secondo Padre Caccin ci sono buoni motivi per ritenere che il Cossali fosse al seguito di un importante personaggio dell'Ordine nato a Orzinuovi...: ma anche di questo devo tacere il nome, benché l'argomento mi stia a cuore; e rimandare, in attesa della pubblicazione del Caccin.

e Quargnento e Castelnovetto Lomellina) parallelamente ad una impegnativa attività in patria, a Brescia, dove lavora per le chiese di S. Francesco, dei Miracoli e con altre opere disseminate nella provincia.

Il suo linguaggio pittorico - arricchendosi di apporti cremonesi e milanesi, che si sommavano alla cultura bresciano-veneta di fondazione palmesca, veronesiana e tintorettesca - si era fatto duttile e capace di rispondere alle esigenze dei committenti religiosi nel clima controriformistico postridentino.

Ciò è, a mio avviso, la *chiave di lettura* di un *successo* che obiettivamente non sempre si spiega con ragioni di qualità. La crisi religiosa che si era infiltrata anche in Lombardia aveva mostrato il suo volto nel Bresciano nelle opere tarde del Romanino, attraverso l'insinuarsi di uno spirito inquieto e sottilmente malato.

Venuto meno lo spirito del Rinascimento che affermava le certezze del proprio Umanesimo orgoglioso, era venuta meno anche la certezza religiosa per l'insinuarsi insidioso del dubbio ereticale. I grandi movimenti di riforma religiosa del Nord-Europa incominciavano a spingere fino da noi le loro idee di critica al magistero della Chiesa Cattolica, e a Brescia questa incertezza, questa inquietudine si affacciavano anche più che altrove per i contatti esistiti sempre frequenti, attraverso le nostre valli, con l'Austria e la Germania.

La risposta della società bresciana del tempo non si fece attendere e fu una risposta indirizzata dalla Chiesa Cattolica verso quei fini controriformistici del rinnovamento spirituale e religioso che erano il portato maggiore del Concilio di Trento.

Non dimentichiamo che proprio a Brescia vennero stampati i decreti del Concilio. E non dimentichiamo l'opera indefessa in tal senso svolta da uomini di chiesa come San Carlo Borromeo, anche nel Bresciano (4).

Alla Mostra orceana del 1977 fu esposto il dipinto nel quale il Cossali raffigurò *San Carlo Borromeo che presenta Orzinuovi alla Madonna*. Prima che uno sciagurato restauro di venti anni fa circa cancellasse la scritta sul cartiglio che tengono in mano gli angioletti, si leggeva: *In fide unitas*, che è il tema dell'omelia recitata dal Santo milanese nella parrocchiale durante la sua visita apostolica (28 giugno 1580). La frase è la chiave di lettura di tutto il dipinto, perché spiega la simbologia di quel putto in alto, che regge un fascio littorio legato con nastri bianchi e azzurri (i colori di Orzinuovi, dei quali è vestita anche la dama in basso).

Sulla figura di San Carlo, sulla sua febbrile attività, sull'impressione profonda che il suo aspetto consumato dalle penitenze esercitò sulla popolazione, non mi

(4) Il recente convegno di studi (1979) sulla attività bresciana di Domenico Bollani ha fornito elementi interessantissimi e nuovi sul problema in oggetto. Si sta approntando la pubblicazione degli Atti da parte della Società per la Storia della Chiesa a Brescia, che fu promotrice del convegno stesso tenutosi presso l'Ateneo di Scienze Lettere ed Arti di Brescia.

voglio soffermare. Ma la sua figura cento e cento volte riprodotta nelle cento e cento chiese, oratorii, cappelle dove la sua opera instancabile era arrivata, costituisce una testimonianza imprescindibile. Ora, a Brescia, il Cossali è stato autorevolmente definito «il pittore di San Carlo», per l'elevato numero di ritratti che di lui ci ha lasciato e per la inconfondibile caratterizzazione che conferì loro. E' possibile ipotizzare che l'Artista avesse visto il Santo durante la visita ad Orzinuovi nel 1580; e, forse, in quell'occasione il Cossali avrà anche preso un rapido schizzo del suo volto. Ciò è possibile, anche se resta una ipotesi.

Il significato dell'azione di S. Carlo, poi, non è meno rilevante per quanto attiene l'opera svolta nei confronti degli artisti con le sue *Instructiones fabricae ecclesiae...* In una città come Brescia che non ebbe teorici trattatisti che dessero indicazioni agli artisti, l'influenza delle parole di S. Carlo ebbero un peso determinante, specialmente nella architettura, ma anche nelle altre arti. Ora, non è compito di questa nota evidenziare tale azione: ma vorrei insistere ancora un momento su questo clima post-conciliare di rinnovamento religioso che si era venuto a creare da noi; e sul significato del binomio S. Carlo-Cossali.

Se il Cossali nella sua opera di pittore ebbe un merito, esso fu quello di impadronirsi più presto e meglio dei suoi colleghi bresciani di questa cultura, di questa esigenza. E di saper tradurre nelle sue tele i termini e le note che il rinnovamento religioso richiedeva. Basta scorrere il catalogo delle sue tele per rendersi conto di quanto *fedelmente controriformistiche* esse fossero. La sua intelligenza sta qui: nell'essersi saputo fare interprete duttile ed abile della ventata controriformistica di rinnovamento religioso che investì tutta la società del tempo, fino a diventare il fenomeno culturalmente e socialmente saliente in quegli anni in Europa e, quindi, anche a Brescia.

* * *

Ora meriterà forse notare qualche rapporto (dopo avere ripetutamente rilevato i rapporti con Milano) della cultura pittorica controriformistica di Grazio con Venezia, con il polo culturale, cioè, allora dominante.

Nel 1978 presentavo una *Pentecoste* della Curia vescovile di Cremona (5), allora inedita, firmata e datata 1618. Sono ancora, come si vede, gli anni che ci interessano: gli anni del più vivo spirito riformato. Probabilmente nel 1555, o poco dopo, Tiziano aveva dipinto lo stesso soggetto per la chiesa di Santo Spirito a Venezia, per sostituire altra pala da lui eseguita per i frati nel 1541, e rapidamente deperita (6). La testimonianza è del Vasari, e, quindi, oltre ad es-

(5) Cfr. L. ANELLI, *Grazio Cossali...*, Brescia 1978, p. 190. La provenienza del dipinto è ignota, ma, mi si assicura, certamente cremonese.

(6) Cfr. C. CAGLI - F. VALCANOVER, *Tiziano*, Milano 1969, pp. 112 e 125.

sere di prima mano, è importante: «Fece Tiziano l'anno 1541 ai frati di S. Spirito in Vinezia, la tavola dell'altar maggiore, figurando in essa la venuta dello Spirito Santo sopra gli apostoli, con un Dio finto di fuoco e lo spirito in colomba; la qual tavola essendosi guasta indi non molto, dopo aver molto piatito con que' frati, l'ebbe a rifare; ed è quella che è al presente sopra l'altare».

Se della prima redazione non abbiamo testimonianze certe (7), la seconda è ora ben visibile su un altare di Santa Maria della Salute a Venezia: quanto il Cossali vi avesse guardato è subito rilevabile. Qualche perplessità potrebbe far nascere la distanza cronologica di circa sessanta anni. Ma esiste una precedente redazione di Grazio dello stesso tema nel Duomo di Castiglione delle Stiviere, che, per essere di diciassette anni anteriore, colma - per così dire - la lacuna facendo da *trait d'union* tra le altre due.

Vi sono altri rimandi colti nella produzione cossaliana alle opere del Cadorino? Credo di sì.

Si osservi quanto debba l'Orceano nella *Crocefissione* di Pradalunga (Bergamo) alla Crocefissione tizianesca, del Palazzo del Prado a Madrid, del 1559; quanto nella *Trasfigurazione* di Cesovo di Marcheno all'opera tizianesca della chiesa di S. Salvatore di Venezia, del 1560 circa; e ancora quanto profondamente nella *Cena in Emmaus* di Nave sia legato al Tiziano della Collezione Nazionale di Dublino in Irlanda (8).

Et de hoc satis!

* * *

Vorrei qui - *adiuvante opportunitate* - presentare un'opera ancora inedita del Cossali che ho visto al primo altare di sinistra (9) del Santuario della Madonna della Scoperta in Diocesi di Verona.

E' una gradevole *Annunciazione*, a tempera grassa (10), probabilmente mai restaurata, firmata: GRATIUS COSSALIS FAC. MDC (X) (?) IIII. La lettura della quarta cifra non è agevole, ma mi sembra che la data debba essere letta come 1614. Anche la maturazione stilistica del lavoro m'induce a crederlo.

In alto il Padreterno a sinistra, entro una piccola gloria di angeli, è bilanciato nella composizione dal gruppo degli angeli musicanti a destra. A destra in basso la Madonna prega all'inginocchiatoio, mentre l'Angelo giunge da sinistra. Que-

(7) Taluni critici vorrebbero che una derivazione ne fosse la *Pentecoste* di Polidoro da Lanzano, datata 1545, pervenuta alle Gallerie veneziane dalla chiesa dello Spirito Santo, ma in origine nella Scuola della medesima.

(8) Altra redazione a Yarbourough a Brocklesby Park, ma più lontana come impostazione. Proviene dalla chiesetta dei Pregadi in Palazzo Ducale a Venezia.

(9) L'altare è datato in un mattone esterno: 1602; sulla pietra, sul lato interno a sinistra: 1593.

(10) Cm. 260 x 157.

sti due visi sono le cose più fini e gradevoli del quadro, e certamente di Grazio. Forse vedrei nelle vesti e nelle parti accessorie la mano di un aiuto, probabilmente di Giacomo suo figlio.

L'impostazione della scena e i colori dominanti (il blu vivo sul manto e il violetto sulla veste della Madonna, il topazio nella sopravveste e il bianco cangiante in rosa nella veste dell'Angelo indiademato, il verde profondo della tenda) riportano alla mente la *Annunciazione* della parrocchiale di Valgoglio (Bergamo) del 1600 (11). Sono passati quattordici anni ma nella tavolozza di Grazio non molto è cambiato. C'è qui, alla Madonna della Scoperta, qualche cosa in più, che rende più gradevole ed accattivante il dipinto: nello sfondo si apre una porta a far vedere uno stanzone, a colori ribassati e pacati, sul cui interno lavora San Giuseppe intento alla sua opera di falegname.

E' un'altra buona cosa di Grazio, con la quale ulteriormente integriamo un catalogo già, crediamo, abbastanza vasto dell'artista di Orzinuovi: qualche altra opera potrà ancora essere recuperata, anche nel Bresciano, ma più probabilmente in Lomellina, a Pavia, e nel Milanese, dove le mie ricerche più recenti mi fanno pensare che avesse lavorato di gran lunga di più di quello che finora si pensava. Ma intanto il profilo artistico del Pittore mi sembra bastantemente ricostruito nelle sue linee portanti e nei rapporti con la cultura locale ed extralocale del suo tempo.

Le ricerche future, quindi, dovrebbero essere indirizzate a cercar di far lume su quei periodi della biografia - e ancor ce ne sono - (come quello di Milano, di Pavia, ma anche di Cremona) che presentano zone di ombra: la figura dell'Artista non ne uscirà diminuita o ridimensionata, ma anzi - ne sono certo - ancor più interessante e viva.

LUCIANO ANELLI

(11) Vedasi: L. ANELLI, cit. 1978, p. 177.



G. Cossali, «La lapidazione di S. Stefano», Orzinuovi, coll. privata.



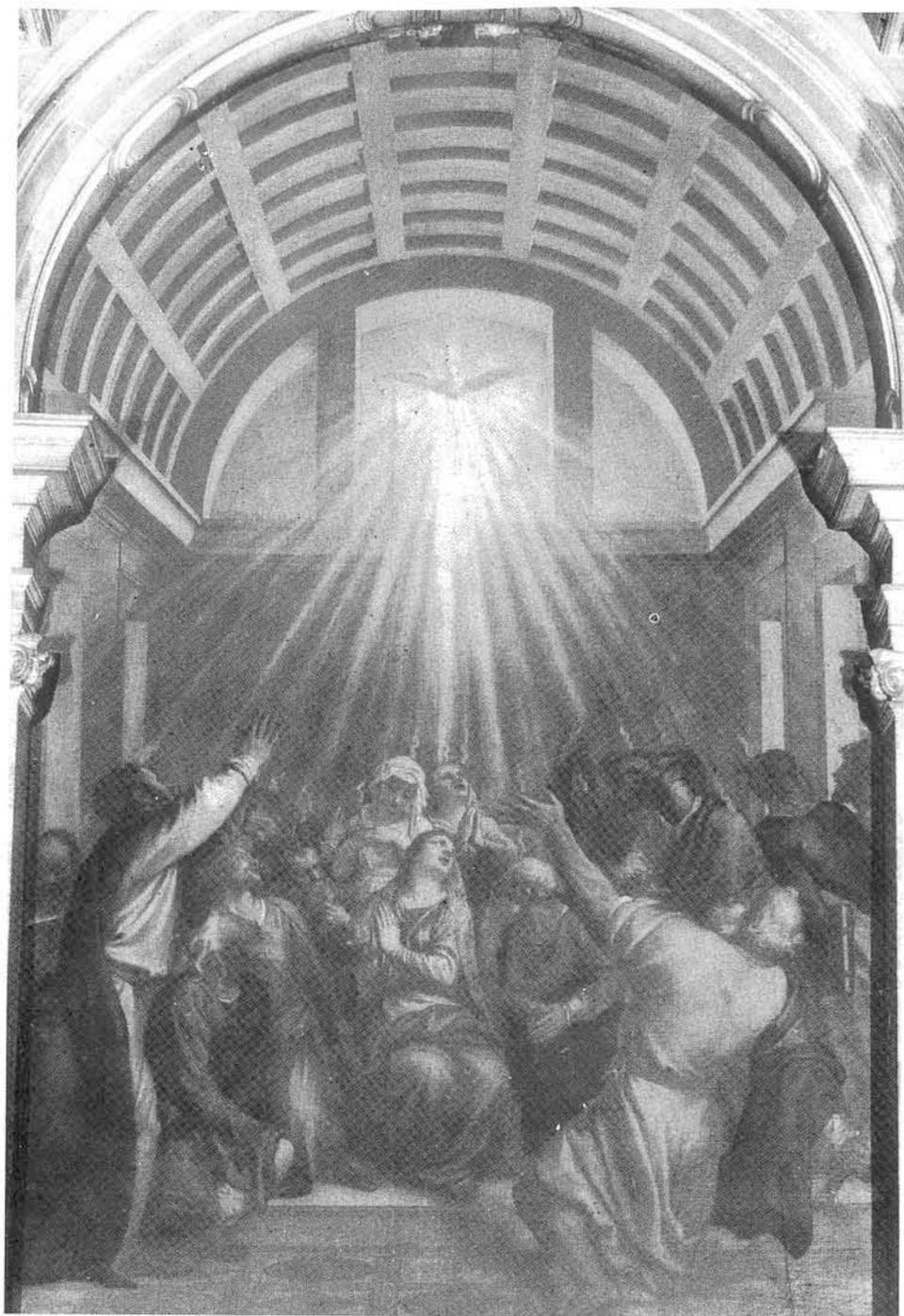
G. Cossali, «Presentazione di Maria al Tempio», part. Gussago, chiesa di S. Lorenzo



G. Cossali, Particolare con l'autoritratto nella «Caduta della Manna» di Cremona (1587)



G. Cossali, «Pentecoste» (1618), Cremona, curia vescovile.



Tiziano, «Pentecoste», Venezia, chiesa della Salute.



Quadretto con la morte di S. Carlo, in S. Apollonio, Seniga.



S. Viviani (?), «S. Carlo» Brescia, coll. privata.



Maestro bresciano del secolo XIV, «Crocifisso», Canonica di Sarezzo

NUOVO CONTRIBUTO ALL'ICONOGRAFIA BRESCIANA
DI SAN CARLO BORROMEIO

Se oltre ai ladri, che visitano le nostre chiese con così fine senso dell'arte e delle cose belle e con così documentata conoscenza della dislocazione delle opere, anche le persone colte ed amanti dei nostri cimeli artistici entrassero di tanto in tanto - disertando per una volta i conclamati santuari cittadini - nei cento e cento piccoli oratori, che punteggiano la diocesi, avrebbero sorprese fra le più rare e gratificanti.

Certo sarà meglio accingersi subito all'impresa; in caso contrario non resteranno da ammirare che gli spogli altari, i cui pesanti paliotti e le mense marmoree non interessano i ladri per ragioni logistiche legate ai prezzi di trasporto, né sembrano pur anco interessare i nostri uomini di cultura, che intendono accingersi alla difesa del patrimonio artistico nazionale, vuoi per ragioni imponderabili di gusto, vuoi per subconscie motivazioni categorizzanti (1).

Uno degli incontri più graditi sarebbe - per chi lo volesse fare, avendo a cuore la pittura nostra del Seicento - quello con le tele che abbelliscono l'interno della chiesa di S. Apollonio in Seniga. Vi fa la parte del leone un grande quadro, all'ultimo altare di destra, contornato da tanti quadretti che illustrano la vita di San Carlo Borromeo. A chi la guarda, l'opera si rivela subito per una cosa importante dell'inizio (o dei primi cinquant'anni) del Seicento bresciano, viva di luci, corsiva nella pennellata svelta ed accattivante, grata nella gamma coloristica attenta e sobria, e non cupa, nonostante sia pesante nella scelta delle qualità dei colori.

(1) Ci si riferisce, qui, al *curioso* articolo di UMBERTO ECO comparso sul n. 9 anno XXI de «L'Espresso» (2 marzo 1975) pp. 64-67, col titolo: *Voglio sposare un quadro*. In quella sede l'Autore, dopo interessanti e penetranti considerazioni attorno ai motivi psicologici che spingono i grandi collezionisti a commissionare i furti d'arte, si sbarazzava sbrigativamente del problema reale - i furti stessi - dicendo che basterebbe convogliare *tutti* i beni artistici (ma in realtà si riferiva solo ai quadri) in immensi musei-custodie, sostituendo le pale degli altari ecc... con buone copie. Ora, a prescindere dall'eresia metodologica che è palese in una proposizione del genere, non si rende conto Eco che questi musei-custodie dovrebbero avere delle dimensioni pazzesche? tali da contenere non solo i quadri, ma gli altari, le suppellettili e le chiese stesse, e con loro gli interi centri storici di tutte le città e di tutti i villaggi d'Italia? Infatti chi potrebbe affermare che nel nostro paese sono in pericolo solo i quadri? Se così fosse il problema sarebbe di dimensioni molto più modeste di quanto non sia in realtà, e la sua soluzione sarebbe più facile, anche senza ricorrere alle assurde ipotesi avanzate da Eco.

Il quadro grande raffigura *San Carlo* (cm. 180 x 102, ad olio su tela) con espressione di intensa sofferenza nel volto spirituale e scavato dal digiuno, in atto di guardare il Crocefisso sul tavolo, portandosi la mano destra al petto ed allargando la sinistra in atteggiamento di costernato dolore. E' bello ed interessante il luminismo di questa mano, ed il tratto del pannello della veste: ed è per queste cose, credo, che il Passamani avrà ripreso l'attribuzione (2) al Cossali proposta dal Guerrini. Ma la qualità della pittura è più alta di quella solita del manierista orceano, e credo che sarà meglio, per l'attribuzione, restare nell'indeterminatezza di Maestro bresciano dell'inizio del Seicento; ma di un bravo Maestro!

Attorno alla figura del Santo, si dispongono quattordici quadretti (3) con scene della sua vita. Anche questi lavori sono trattati con vivacità e sveltezza corsiva (4).

* * *

Scriva Piero Chiara, in un libro che è tanto piacevole ed accattivante, quanto superficiale ed irriverente (5), che: «Nessun santo, nella storia della Chiesa, fu più di San Carlo Borromeo stilizzato in un modulo, definito in un carattere, impresso negli occhi e nell'animo dei fedeli. Lo stesso suo naso, che come si vede nei buoni ritratti era pulcinellesco, assume nella sterminata iconografia che lo pubblicizza una aristocratica solennità e si offre, anche a pittori di scarsa levatura, come un dato fisiognomico di facile appropriazione, atto a garantire se non la somiglianza, certamente la riconoscibilità del modello. Di modo che a pur semplici pennellatori o a rustici frescatori, bastava dipingere una figura inginocchiata, vestita di rosso e con un gran naso in vista, per essere sicuri di aver offerto alle turbe una nuova immagine del Santo».

La levità dello stile di Chiara mette a fuoco con amabilità una realtà storica che occhieggia un po' da tutti gli oratorii e da tutte le cappelline campagnole (quale è sprovvista del suo San Carlo!?). Così pensavo vedendo il *San Carlo B. in preghiera*, di neppure troppo scadente qualità, che si trova all'altare di sinistra nella chiesa di Prabione di Tignale (6).

(2) Cfr. B. PASSAMANI, in *Storia di Brescia*, vol. III p. 597. Vedasi anche: L. ANELLI, *Schede bresciane per l'iconografia di S. Carlo B.*, in «Diocesi di Milano», 1973 n. 11, p. 540.

(3) Ciascun quadretto misura cm. 37 x 29, ed è, come il grande, ad olio su tela. Son tutti, qual più qual meno, deperiti; ma particolarmente avrebbe bisogno di un immediato restauro la tela centrale, afflosciata, bucata e oscurata. Lo meriterebbe, perché si tratta di un'opera di qualità.

(4) Vedasi anche: L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Brescia 1978, p. 209 (l'opera è indicata tra le false attribuzioni).

(5) *Sotto la Sua mano*, Mondadori, 1975, pp. 40-41.

(6) Per i dati tecnici, e per la bibliografia precedente, cfr.: L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Brescia 1978 p. 209-210.

Rifoderato e restaurato in anni recenti, il dipinto ad olio su tela, misura cm. 280 x 200.

San Carlo campeggia al centro, all'inginocchiatoio, in atto di pregare, con il Messale ed il Crocefisso davanti. In alto due angioletti reggono le sue insegne: il cappello e la mitria.

I colori tendono a tonalità spente e molto belle, su un fondo scuro. Proprio in considerazione del tipo di armonia pensavo di escludere l'opera dal catalogo del Cossali, al quale era stata attribuita. L'ambito d'esecuzione non è lontano, intendiamoci, ma mi pare, allo stato attuale degli studi, più giusto e più prudente rimanere ancora nell'anonimato.

* * *

E' passato sul mercato antiquario di Brescia, per finire in una collezione privata locale, quanto resta di una grande pala (così si evince da quel che si può vedere) di una chiesa della provincia.

Si tratta di due teste: una *Santa* (senza i simboli, è impossibile una identificazione) ed un *San Carlo* (che, invece, è proprio facilmente identificabile anche solo in base alle semplici e superficiali considerazioni del Chiara, più sopra riportate). Sono brandelli di una pala che doveva essere importante e che, smembrata perché non più recuperabile (7), può ancora in parte essere goduta almeno per quanto attiene il *ductus* e la qualità pittorica. In base a considerazioni e raffronti su questi due elementi, penso che si possa collocare il lavoro nell'ambito del tardo Manierismo nostrano: io credo che le due teste che ho potuto esaminare escano dal pannello del nostro Stefano Viviani. Ma veniamo ad una analisi particolareggiata e critica di quanto resta.

La *Santa* (8) offre al devoto un volto dolce e mite, incorniciato da un velo leggero, che isola lo sguardo in un'espressione senza tempo, profilato con delicatezza secondo pieghe sobrie e non senza una trattazione pacata ma sapiente della luce, che proviene da sinistra.

Spira da questo volto un sentimento della vita, e della natura, fresco e delicato, un'attenzione per l'espressione quasi attonita e popolarasca, che è degna di nota.

Il colorito vi è ridotto al minimo (almeno nel frammento: ma non credo che dovessero vedersi colori troppo forti o troppo vivi neanche nell'insieme): l'incarnato è delicato, e agli occhi, d'un bel colore tané lucente, vi spiccano sensibilmente. Il velo che copre il capo - d'un colorito biancastro - è ombreggiato con svelte pennellate di un verde oliva che lascia supporre che a simile tono si uniformassero in qualche modo anche le vesti delle altre figure.

Anche *San Carlo Borromeo* è trattato con sobrietà di colore e sveltezza di pennellata: il piccolo colletto bianco stacca il colorito dell'incarnato dal rosso chia-

(7) Altra testa (una Madonna), è finita in altra collezione, pure a Brescia, che non ho potuto vedere.

(8) Cm. 24 x 22; e poco più il frammento quadrato con S. Carlo.

ro della mantelletta. Il volto è stato ritoccato nel naso e nel labbro da poco abili pennellate, e solo un bravo restauratore potrà riportarlo alla finezza di contorno che si vede nell'occhio, nell'orecchio e nello zigomo.

* * *

Nel suo libro, così ricco di dati e di annotazioni sulla storia di Travagliato (9), la Corniani poneva all'attenzione dei critici l'opera: *S. Carlo e due Santi davanti alla Vergine*, che attribuisce, probabilmente affidandosi al proprio gusto personale, al Cossali. La Santa in abito verde a destra è però una figura in tutto e per tutto del Giugno, per il modo come sono costruite le pieghe delle vesti, per la cromia, per il tipo femminile che il pittore ripeté più volte in molte sue opere. E soprattutto per il volto profondamente ombreggiato e superbamente rialzato di luci calde e splendenti. E tutte del Giugno sono anche le luci delle fiamme, in basso, che avvolgono le anime del Purgatorio, in attesa dell'intervento di San Carlo per essere salvate.

LUCIANO ANELLI

(9) S. CORNIANI, *Storia di Travagliato, Memorie e documenti*, Travagliato 1975, p. 226. Vedasi: L. ANELLI, *Grazio Cossali pittore orceano*, Brescia 1978 p. 210 (il dip. è collocato tra le false attribuzioni, per le stesse considerazioni che si riprendono qui).

INEDITE SCULTURE CINQUECENTESCHE IN VALTROMPIA

Nel territorio bresciano il momento di maggior fioritura della scultura lignea cade tra i secoli XV e XVI, contrariamente a quanto si sarebbe indotti a credere dalla copiosa produzione secentesca e settecentesca rimastaci.

In realtà, in questi ultimi due secoli, la scultura lignea è posta a complemento della pittura e le opere non sono che fastose cornici, anche nei lavori più importanti dei Ramus e dei Boscaì.

La grande stagione della pala plastica, della soasa tutta scolpita in legno poi dipinto e dorato, finisce sulla metà del Cinquecento per il deciso orientarsi del gusto verso la pala dipinta.

Dopo il 1520 gli intagliatori trovano sempre minori commesse in città e la loro attenzione si orienta tutta verso la provincia dove il gusto antico dura qualche decennio in più.

Successivamente l'opera degli scultori lignei si esprime attraverso i Crocifissi e le statue della Madonna con il Bambino; sono infatti gli altari intitolati alla Madonna che conservano fino al Settecento lo schema a polittico con elemento plastico.

Questo perdurare si può ricondurre all'uso che si faceva delle statue nelle processioni che nei secoli XVII e XVIII ebbero notevole impulso ed una ulteriore fioritura.

Nella provincia e nelle valli, a differenza della città, oltre ad una tardiva scomparsa del polittico ligneo, troviamo una maggiore conservazione delle opere, meno danneggiate dai rifacimenti e ammodernamenti dei secoli successivi.

Ancora sulla fine del Cinquecento le chiese della Valtrompia erano ricche di soase lignee e gli atti della Visita Dolfin del 1582 (1) ci testimoniano l'esi-

(1) ARCHIVIO VESCOVILE DI BRESCIA, *Visite pastorali*, vol. 8/7.

(2) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo VIII; 23 giugno 1582 - Gardone Valtrompia: «Altare maius est in capite ecclesiae, in cappella fornicata, habet fenestram septam clatra ferrea et spera vitrea a meridie respicientem in domos ecclesiasticas.. Altare hoc est consecratum. Palla huius altaris, ex opere sculpto, et varijs Sanctorum figuris consistit, inaurata et decens.
Altare scolae Corporis est a parte dextera, in capite navis meridionalis, est consecratum. Palla huius altaris est ex opere sculpto, inaurata et decens.
Altare Conceptionis est in parte septentrionali in facile anguli; est consecratum; habet pallam sculptam et inauratam».

stenza di tali lavori a Gardone (2), Sarezzo (3), Marcheno (4), Magno di Gardone (5), Marmentino (6), Inzino (7).

Ed oggi, dopo le trasformazioni apportate nel Seicento e nel Settecento, possiamo ammirare nella Valle alcune sculture cinquecentesche fino ad ora rimaste inedite e sconosciute agli studiosi.

E siamo ancor più fortunati, poiché, in seguito al lavoro di ricerca che sto compiendo da un paio di anni sugli atti dei notai del territorio bresciano e delle valli, conosciamo il nome degli scultori che le crearono e che sono tra i più grandi del loro tempo.

* * *

Il primo artista che incontriamo nel nostro immaginario itinerario artistico in Valtrompia è Clemente Zamara (Chiari 1478 ca. - 1540). Egli è una delle figure più enigmatiche della storia dell'arte cinquecentesca; più anziano dei più conosciuti Maffeo Olivieri (1484 - 1543) e Stefano Lamberti (1482 - 1538), è stato sommariamente declassato al ruolo di «provinciale» dal Peroni nel suo studio sulla scultura lignea bresciana del Cinquecento (8).

Le molte opere che sono riuscito ad assegnare con sicurezza al suo catalogo, oltre a dimostrare il grande apprezzamento di cui fu oggetto ai suoi tempi, mi hanno permesso di conoscerlo più profondamente.

La collocazione cronologica che finalmente si riesce a dare allo Zamara ci illumina sui suoi presunti limiti.

In realtà il nostro scultore risente della formazione gotico-lombarda che ha avuto e il suo grande maestro, anche negli anni dopo il 1520, rimane il Foppa.

- (3) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo VII, 23 giugno 1582 - Sarezzo: «*Altare Conceptionis Beatae Mariae Virginis est in media parte naviculae lateralis, in nichia prominente versus septentrionem et super est cupula, in qua est picta vita Beatae Mariae Virginis intra quatuor fenestras vitreas. Palla huius altaris est satis decens et inaurata et in ea sunt tres statuæ ex ligno, una, videlicet media, Beatae Mariae Virginis et hinc et inde Sanctorum Rochi et Sebastiani.*»
- (4) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo X, 25 giugno 1582, - Marcheno: «*Altare Beatae Mariae Virginis est in facie ecclesiae, a parte septentrionali, extra cappellam altaris maioris; est consecratum; habet pallam antiquam ligneam pictam et inauratam.*»
- (5) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo IX, 25 giugno 1582 - Magno di Gardone Valtrompia: «*Habet imagines tres in altare maiori, videlicet Beatae Virginis, Sancti Rochi et Sebastiani, ligneas inauratas.*»
- (6) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo XIV, 27 giugno 1582 - Marmentino: «*Altare Beatae Mariae Virginis est in spacio medio naviculae meridionalis, non est consecratum; habet pallam ex imaginibus ad vivum sculptis, videlicet Beatae Mariae Virginis in medio; hinc inde vero Sancti Joannis Baptistae et Josephi, quae columnis inauratis intermedijs separantur.*»
- (7) A.V.B., *Visite pastorali*, vol. 8/7, fascicolo IX, 25 giugno 1582 - Inzino: «*(Altare maius) Palla huius altaris est lignea; in ea sunt pictae aliquot imagines Sanctorum inauratae, more antiquo.*»
- (8) A. PERONI, *La scultura bresciana prima della decorazione di S. Maria dei Miracoli e della Loggia*, in «*Storia di Brescia*», vol. II, Brescia 1963, pp. 744-745.

La predilezione per certe tipologie, le cadenze dei panneggi, sono chiari indizi di questa adesione, non solo formale, ma soprattutto morale.

Nato in un mondo nel quale il calligrafismo gotico si incontra con una mai sopita tradizione romanico-lombarda di amore per la plastica (si pensi alle chiare citazioni dell'Antelami nelle barbe e nei capelli delle sue statue), lo Zamara segue l'evoluzione dell'arte bresciana fino al 1512.

In quel torno di tempo cade il documentato contatto con il Civerchio, ma poi lo scultore è tagliato fuori dal panorama locale, in seguito agli eventi bellici.

Una sorta di esilio lo tiene fino al 1525 lontano dal territorio bresciano e al rientro la sua opera si svolge tutta in provincia, tra le Confraternite e le Discipline, in un mondo ancora spiritualmente quattrocentesco.

Non mancano però i contatti con i grandi dell'arte bresciana; con il Moretto nel 1527-28 quando il nostro intagliatore esegue la cornice del polittico di S. Maria degli Angeli di Gardone Valrompia e con il Romanino che nel 1526 e nel 1535 indora le cornici e i fregi e dipinge i riquadri delle balaustre dell'organo e del pulpito di Asola, ambedue lavori prestigiosi dello Zamara.

Al Moretto lo scultore è legato da una concezione severa e sofferta della vita che si traduce nella compostezza e nella imponenza morale delle figure, mentre nel Romanino egli trova l'identica serpeggiante vena di arcaismo gotico.

E il soggiorno mantovano fa conoscere allo Zamara le opere del Mantegna e di questo incontro rimane memoria proprio nel S. Sebastiano dell'altare di Sarezzo.

Ma anche con il Mantegna abbiamo un apporto sostanzialmente padano, con quella predilezione per la linea che costruisce, ma anche scava e tormenta le superfici.

Notiamo comunque un recupero successivo e costante della plastica, dalle prime opere alle ultime, fenomeno dovuto certo alla coeva produzione del Lamberti e all'evoluzione del gusto della committenza. Ci si stupirà del continuo richiamo alla pittura per spiegare la formazione dello scultore, ma i contatti tra le due forme artistiche sono sempre stati molto stretti, essendo spesse volte la soasa lignea ispirata ad analoghi lavori pittorici, come testimoniano la palettona di Edolo del Tortelli o il polittico di Caiolo.

Inoltre ci è rimasto ben poco della scultura quattrocentesca e quasi nulla di quell'Antonio Zamara (Chiari 1432 - 1494) che fu quasi sicuramente il primo maestro del pronipote Clemente.

Di quest'ultimo, poi, cominciamo ad avere opere certe dal 1516, quindi già nella piena maturità.

* * *

Il secondo scultore che incontriamo nel nostro viaggio è Stefano Turrini da Salò, detto più semplicemente Stefano da Salò, originario però di Brentonico.

Si tratta di un personaggio fino ad ora sconosciuto, ma che deve avere avu-

to il suo peso nella storia della scultura lignea bresciana, se i ricchi industriali del ferro di Sarezzo gli commissionano nel 1525 una importante pala plastica per l'altare maggiore della loro chiesa.

E' un vero peccato che di questo complesso sia rimasto forse soltanto un piccolo brano, dal quale si può arguire ben poco sul linguaggio dell'intagliatore.

* * *

Il terzo artista è Clemente Tortelli (Chiari 1500 ca. - Brescia dopo il 1573) che ci si presenta in Valtrompia con un'opera di grande respiro e bellezza.

Il polittico scolpito per l'altare del SS. Sacramento di Gardone Valtrompia cade nella maturità dell'intagliatore e ci fornisce una notevole documentazione sugli stretti contatti tra le prime opere del Tortelli e quelle del suo maestro Clemente Zamara.

I documenti dell'altare di Gardone chiariscono anche i rapporti di parentela tra i due artisti; da essi veniamo a sapere che il Tortelli è figlio di una sorella dello Zamara e che a ragione si può parlare di una *Scuola clarense* fiorente dalla metà del Quattrocento alla fine del secolo successivo.

Il grande Crocifisso di Gardone è il punto di incontro tra i due artisti; in esso però la drammaticità tipica dello Zamara si esaspera in un contorcimento di linee e di volumi più sciolto e nervoso, con risultati quasi manieristici.

* * *

L'ultimo artista non ha bisogno di presentazioni: è Maffeo Olivieri che nel 1538 scolpisce un grande Crocifisso per la parrocchiale di Sarezzo.

L'opera, ridipinta pesantemente e attualmente male collocata nella moderna cappella centrale del Cimitero di Sarezzo, si manifesta come un lavoro di alta qualità.

La scoperta di questa statua riveste una importanza eccezionale, perché il Crocifisso di Sarezzo è l'unica opera di tale soggetto che si possa assegnare al catalogo dell'Olivieri ed è l'unica scultura lignea di questo nostro maestro conservata nel territorio bresciano.

In futuro offrirà perciò un dato sicuro per lo studio del linguaggio artistico dello scultore ed un termine di confronto per l'attribuzione di nuove opere (9).

(9) Per la biografia dell'Olivieri e per la ricostruzione del suo catalogo è di fondamentale importanza lo studio di A. PERONI, *La scultura bresciana...*, pp. 811-824. In questo lavoro però vengono assegnate all'artista opere non sue. Per un profondo riesame di quanto è stato scritto dal Peroni sono di notevole aiuto le copiose notizie su Maffeo Olivieri e sul fratello Andrea riportate in C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, I, (*Regesto*), Brescia 1977, pp. 223-224; 225-227; II (*Documenti*) pp. 73-75.



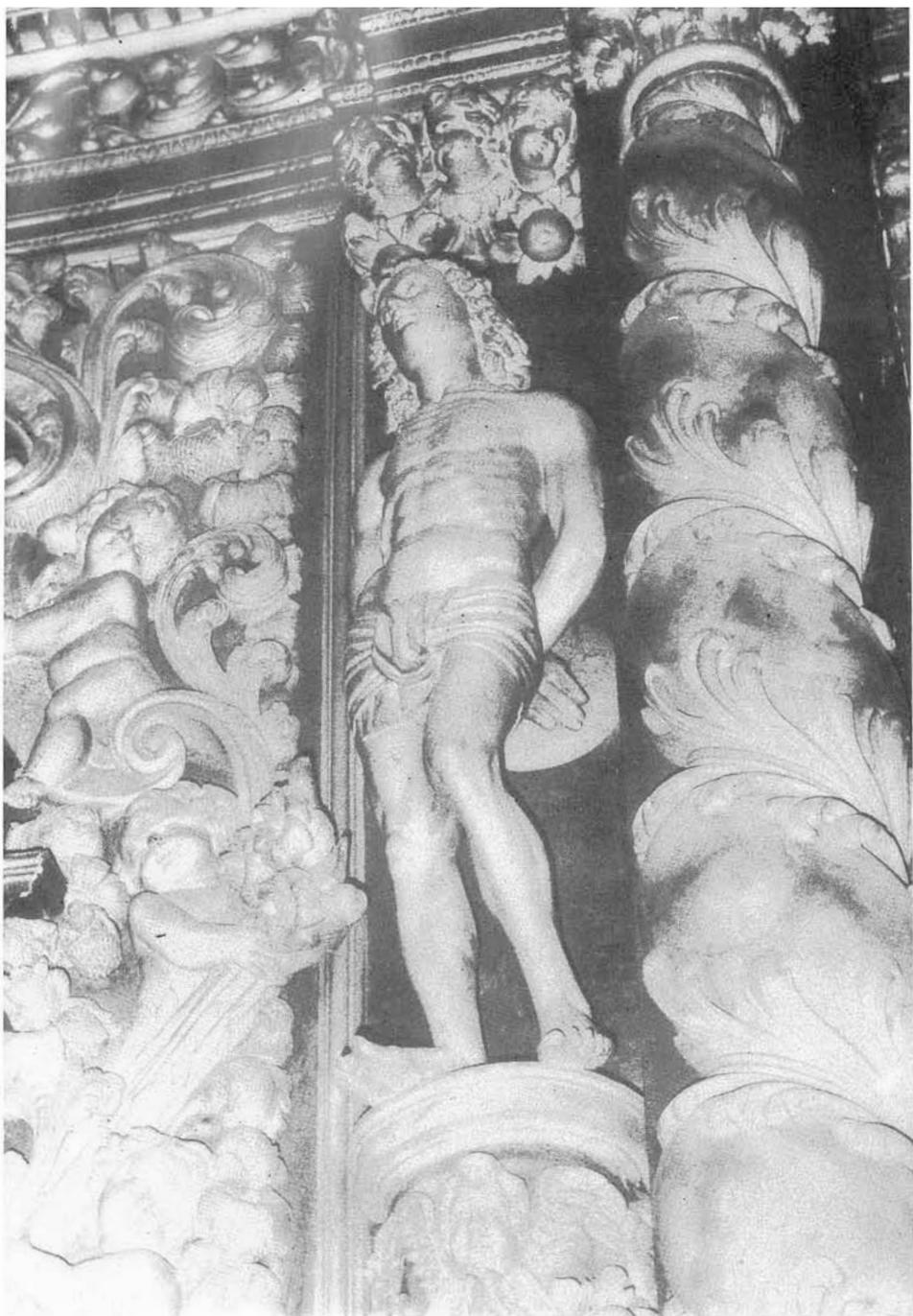
Clemente Zamara, «Madonna con il Bambino», (prima del restauro) già nella Parrocchiale di Marco di Gardone Valtrompia, ora a Milano, Museo del Castello Sforzesco.



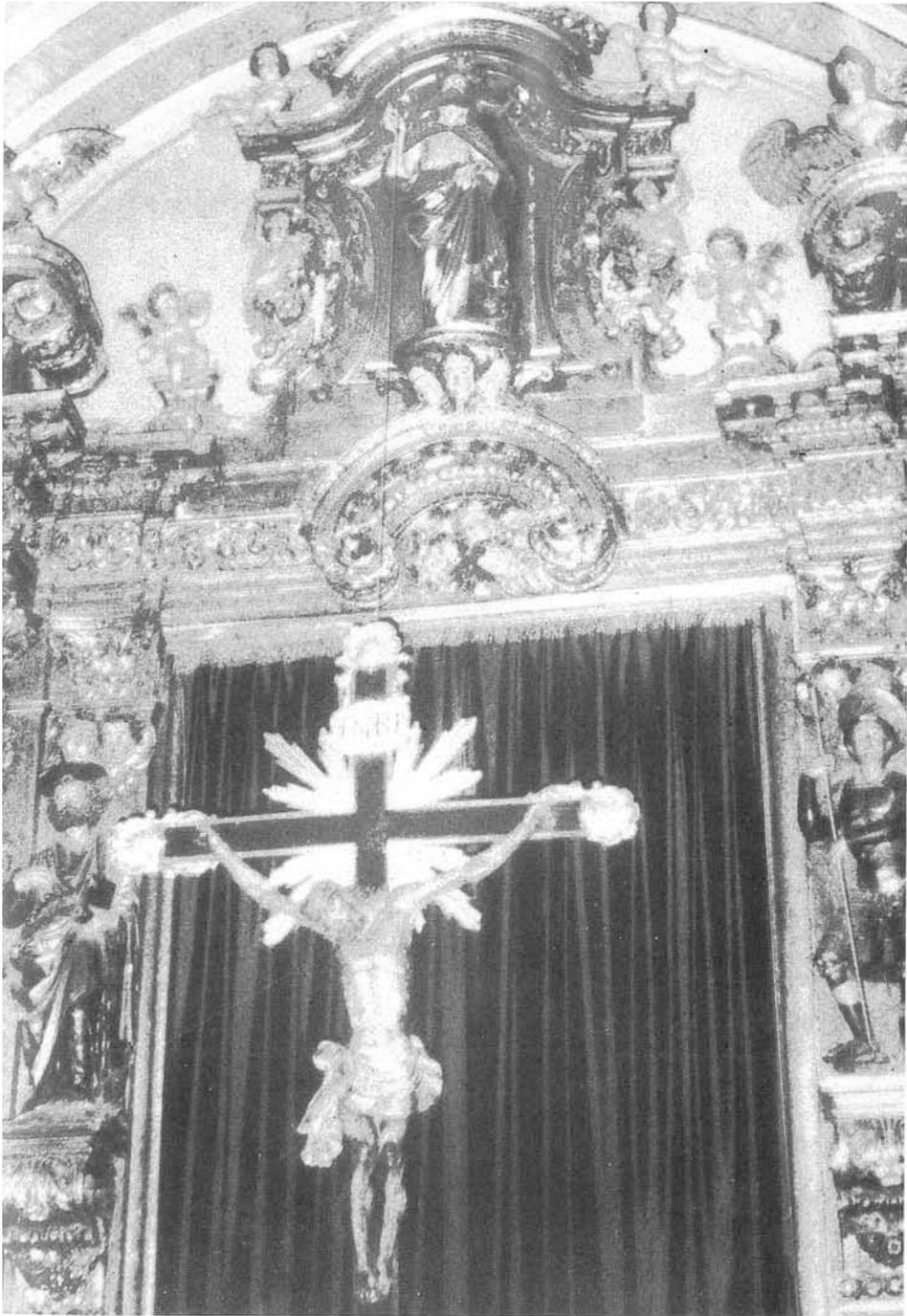
Clemente Zamara, «Madonna con il Bambino», (dopo il restauro), già nella Parrocchiale di S. Marco di Gardone Valtrompia, ora a Milano, Museo del Castello Sforzesco. (foto Perotti)



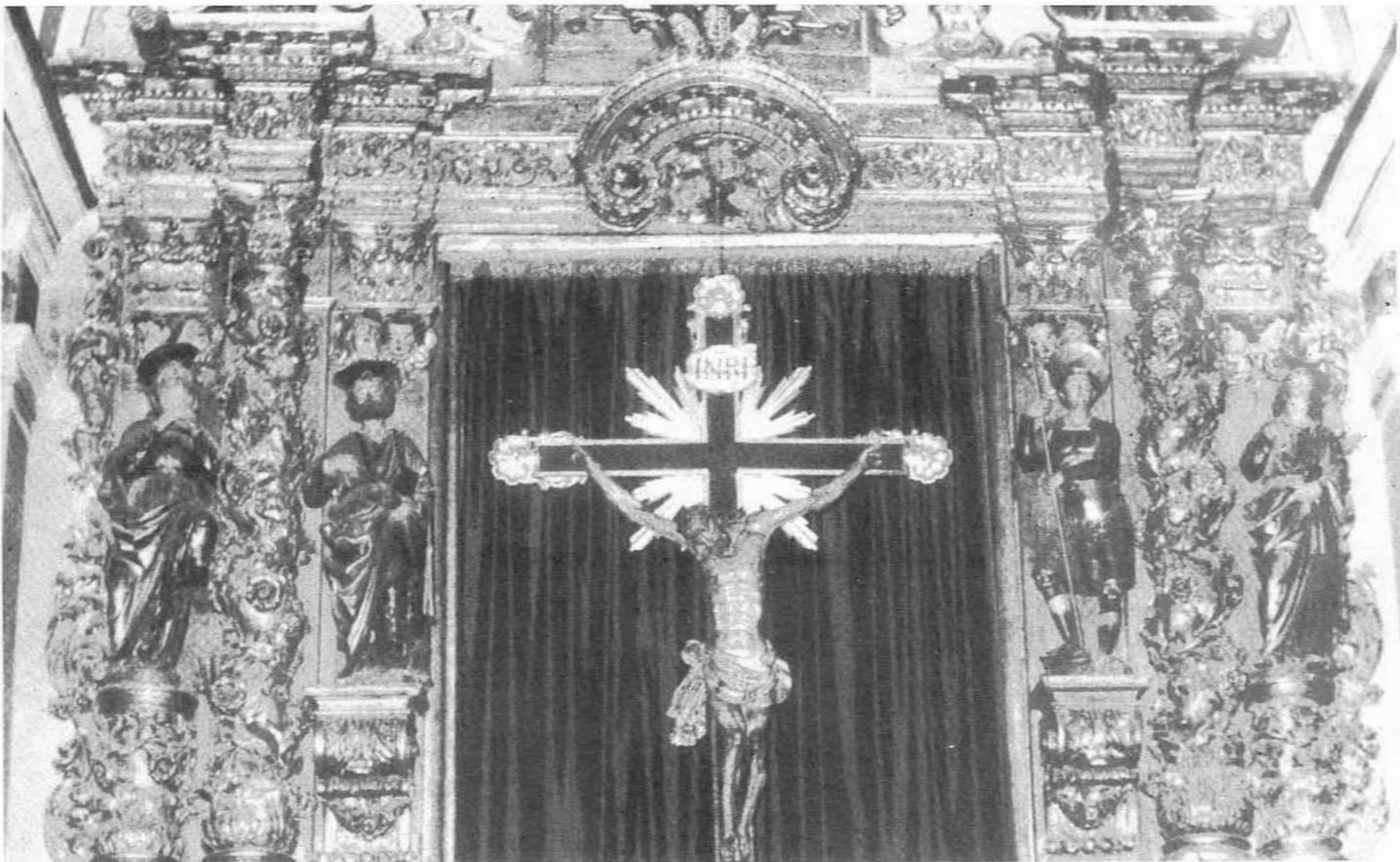
Stefano Turini, «S. Tirso», già nella Chiesa dei Ss. Emiliano e Tirso di Sarezzo, ora nel palazzo comunale (foto S. Guerrini)



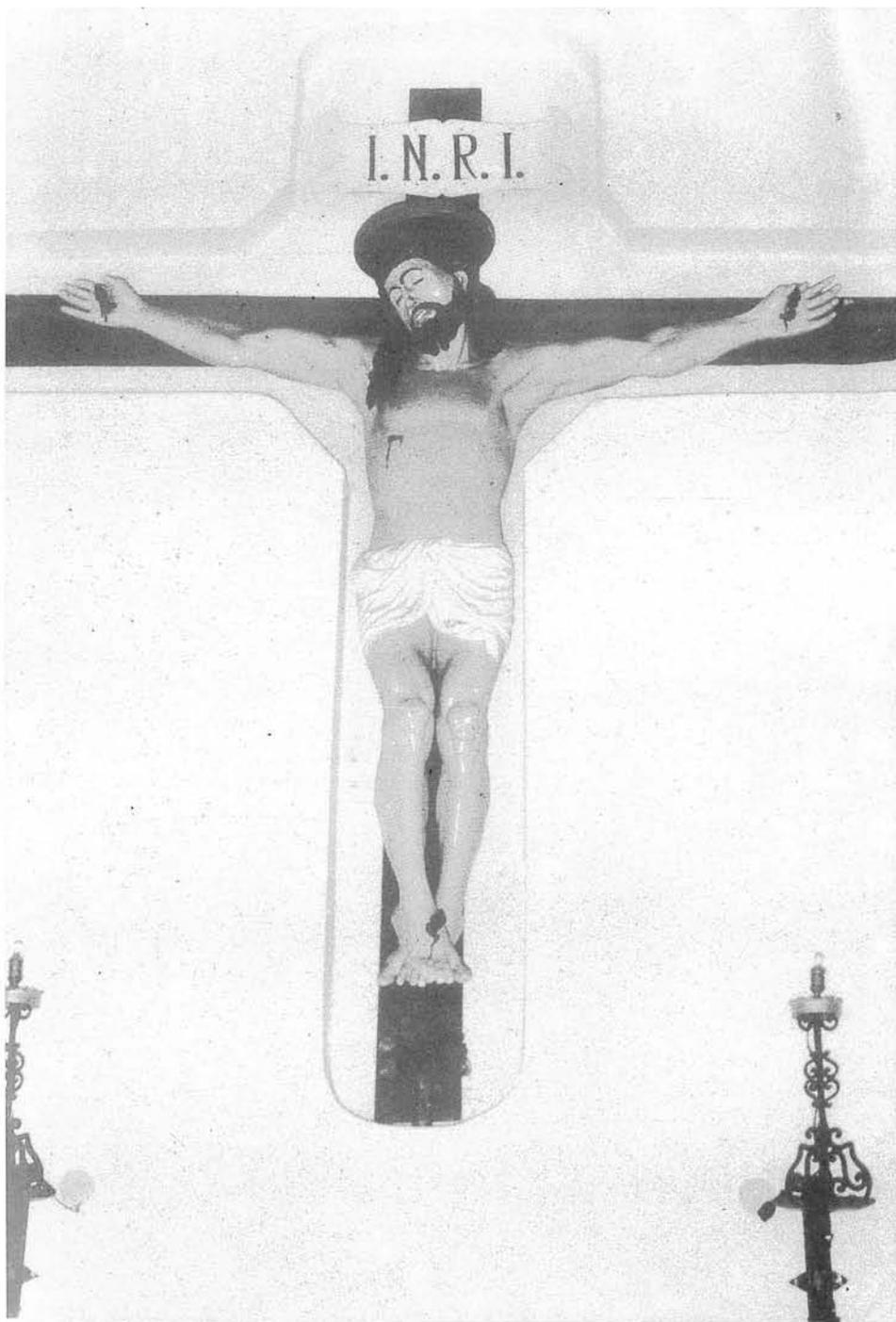
Clemente Zamara, «S. Sebastiano», Sarezzo, Parrocchiale dei Ss. Faustino e Giovita
(foto S. Guerrini)



Clemente Tortelli - Maestro bresciano della prima metà del XVIII secolo, Altare Maggiore, Gardone Valtrompia, Parrocchiale di S. Marco (foto S. Guerrini)



Clemente Tortelli - Maestro Veneziano della prima metà del XVIII secolo, «Altare Maggiore», Gardone Valtrompia, Parrocchiale di S. Marco
(foto Guerrini)



Maffeo Olivieri, «Crocifisso», Sarezzo

(foto S. Guerrini)



Maffeo Olivieri, «Crocifisso», particolare, Sarezzo

(foto S. Guerrini)

MAESTRO BRESCIANO DELLA PRIMA META' DEL XV SECOLO

Crocifisso

Sarezzo, Casa parrocchiale.

Questa interessantissima scultura è opera di un artista memore dell'arte romanica.

Le costole rudemente segnate con nette incisioni curvilinee, la cassa toracica rilevata rispetto all'addome e soprattutto il perizoma lungo e con il bordo decorato da un ricamo a quadrati, fanno collocare questo lavoro sulla fine del XIV secolo o nei primi anni del XV.

Le mani ripiegate e non spalancate escluderebbero una datazione anteriore.

La figura è solenne e ben proporzionata e il viso è sereno e severo, di una tranquillità quasi rinascimentale.

Un restauro attento ci fornirebbe forse ulteriori indizi per la datazione che rimane tuttavia incerta, per la difficoltà di reperire termini di paragone.

La scultura è inedita.

CLEMENTE ZAMARA

Madonna con il Bambino (1510 ca.)

Milano, Museo del Castello Sforzesco.

Questa stupenda scultura, già sull'altare della Concezione nella chiesa di S. Marco di Gardone Valrompia, si deve collocare nel primo periodo dell'attività dello Zamara, ancora prima delle statue di Canneto (1516), alle quali si avvicina per il nervoso svolgersi delle pieghe e per l'esilità e la grazia della figura ancora di sapore gotico.

Il manto accarezza le forme e le avvolge leggermente con una sensibilità quasi sensuale che ricorda certe cose del Pisanello e della pittura veronese della fine del Quattrocento.

La stessa grazia della Madonna è nella figura del Bambino che tiene tra le mani un cardellino.

Il restauro ha evidenziato queste caratteristiche di delicatezza, restituendoci quasi integralmente l'aspetto antico di questa scultura che è tra le cose più belle non solo dello Zamara, ma di tutta la scultura lignea bresciana.

Già attribuita da mons. Paolo Guerrini ad Antonio Zamara per le analogie con la Madonna della Stella di Bagnolo Mella, fu collocata dal Peroni nel-

l'ambito della bottega degli Zamara. La statua venne trafugata intorno al 1917 e fu successivamente sequestrata dal dott. Modigliani, finendo così dove si trova ora.

Nella parrocchiale di Gardone esiste tuttora un frammento della cornice di quella che era la pala dell'altare della Concezione, ora posto intorno ad una Deposizione settecentesca (olio su tela).

La piccola soasa è costituita da un portale classico formato da due lesene, decorate con candelabre dorate su fondo azzurro, che sorreggono un timpano.

Nella cimasa è rappresentata a pittura la figura del Padre Eterno con le braccia aperte, opera del Ferramola. E' questo l'indizio principale che ci induce a ritenere appartenente all'altare della Concezione questa cornice, poiché evidenti sono i legami iconografici tra il Padre e la Madonna con il Bambino.

BIBLIOGRAFIA

- L. RIVETTI, *Artisti chiaresi*, in «Brixia Sacra», 1917, pp. 80.
A. PERONI, *Stefano Lambertini e Maffeo Olivieri. La plastica in bronzo e la scultura del secolo Cinquecento*, in «Storia di Brescia», vol. II, Brescia 1963, p. 811.

STEFANO TURINI o TURRINI

S. Tirso (1525)

Municipio di Sarezzo (già nella chiesa di S. Emiliano di Sarezzo ed ora sostituito con copia).

Questa statua dovrebbe essere l'unico frammento superstite della grande pala plastica commissionata dagli uomini di Sarezzo all'intagliatore Stefano da Salò, fino ad ora sconosciuto, ma che deve aver avuto la sua importanza nella storia della scultura bresciana del Cinquecento.

Il documento che ho scoperto e che pubblico in appendice, ci descrive compiutamente l'opera: «...*primo ge de' far la Madona sentata col so Fiol in brazo de tuto intalio, et dal lato dextro Sancto Faustino a cavallo et dal lato sinistro Sancto Jovita a cavallo, de tuto intalio, et sopra questi, quatro altri Sancti de tuto intalio videlicet Sancto Martino, Sancto Bernardino, Santo Miliano e Santo Tirso et sopra questi in la cima Dio Padre cum li soy spiritelli atorno de basso intalio et cum coloni otto tondi e coloni otto quadri cum li soy bassi, capitelli e archetravi de tuto intalio e cum li quatro Vangelisti, serafini e ornamenti secondo el disegno mostrato per dito magistro Stefano a diti homini in presentia de me nodaro*

e testimonij soprascritti e cum la sua bancha sotto, zoè dal pede, cum i dodes Apostoli suso, de basso relevo...».

L'ancona venne sicuramente eseguita perché in un atto rogato a Zanano il 12 novembre 1527 (*Archivio di Stato di Brescia, Notarile-Brescia, filza 394, notaio Gasparino q. Ambrogio Ferrandi*) troviamo tra i testimoni «*magistro Stephano jntaliatore habitatore in terra de Salodio*». Evidentemente i contatti con l'artista erano stati mantenuti.

L'identificazione del S. Tirso del contratto con la nostra statua è suggerita dalla tipologia dell'opera, ascrivibile appunto tra il 1520 ed il 1530, dal fatto che il Santo guardi verso l'alto, in direzione di qualche altra figura di un complesso più vasto - che potrebbe essere benissimo il Padre Eterno con i suoi spiritelli - e soprattutto dalle dimensioni esigue dell'immagine, ben collocabile in un polittico.

Inoltre l'opera in questione non ha niente a che vedere con la statua di S. Emiliano, alla quale era affiancata nella chiesa omonima. Quest'ultima scultura è infatti più alta di una spanna e presenta caratteri stilistici completamente diversi.

E' verosimile che solo questa seconda statua fosse stata in origine sull'altare del santuario arrampicato sui monti di Sarezzo. Inoltre si arguisce dai numerosi lasciti contenuti nei testamenti dal 1527 al 1530 che in quegli anni i lavori di ampliamento e di restauro fervevano intorno alla chiesa di S. Emiliano della Corna. La figura di S. Emiliano dovrebbe essere stata commissionata in quell'occasione ad un maestro bresciano dell'epoca.

Quando poi la pala plastica dell'altare maggiore della parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita di Sarezzo venne sostituita dalla pala dipinta (intorno al 1550), il polittico venne smembrato e si salvò questa statua che fu abbinata a quella di S. Emiliano, con i piedestalli originali.

La statua, nonostante le pesanti ridipinture e smaltature, si dimostra opera di un discreto artista che, pur provenendo dal Trentino, pare aver avuto una formazione bresciana. La tipologia è quella tipica adottata dalla tradizione gotico-cortese per i Santi guerrieri; la figura porta una veste a pieghe fitte e parallele, un po' rigide, ed è avvolta da un ampio mantello che scivola lungo le spalle con qualche giro di pieghe.

E' interessante l'acconciatura, di moda nella prima metà del XVI secolo.

Questo frammento è troppo esiguo per poter dire di più del suo autore e dei rapporti tra la scultura bresciana e quella trentina sull'inizio del Cinquecento.

Un buon restauro ci farebbe però apprezzare meglio questo lavoro.

CLEMENTE ZAMARA

Madonna con il Bambino (1526)

Magno di Gardone Valtrompia - Parrocchiale di S. Martino

La statua faceva parte di un più vasto complesso, comprendente anche le immagini di S. Rocco e di S. Sebastiano.

La relazione della visita pastorale Dolfin del 1582 descrive così l'altare maggiore della chiesa di S. Martino: «*Habet imagines tres in altari maiori, videlicet Beatae Virginis, Sancti Rochi et Sancti Sebastiani ligneas inauratas*».

Alle altre due statue perdute sembra alludere anche la scritta sul piedestallo della Madonna: BARTHOLOMEVS - BNARIAS - FILII PIETIS/SIMI - Q - GASPIRI D' CHAROLIS D' MAGNO . PRO . SOLV(E)/NDO .VOTO. HAS IMAGINES . FIERI . IVSSERVIT / ANNO SALVTIS MDXXVI. (*Bartholomeus Bonaventurias filii pietissimi quondam Gaspiri de Charolis de Magno pro solvendo voto has imagines fieri iusserunt anno salutis MDXXVI*).

Lo schema della Madonna orante con il Bambino addormentato o sdraiato sulle ginocchia sembra riferirsi all'Immacolata.

Il motivo iconografico in questo lavoro è trattato in termini decisamente fop-peschi, con un certo interesse per lo svolgersi del mantello che circonda la figura e ne segue il modularsi dei volumi, raccogliendoli in una unità e compattezza primitive.

Torna alla memoria la solida e tetraedrica Madonna della Congrega della Carità di Brescia.

La posizione della testa leggermente reclinata a destra è un altro elemento arcaico.

Il Bambino, nonostante alcune incongruenze iconografiche che avevano fatto pensare ad una sostituzione recente, è invece quello originale, come si è potuto constatare durante il restauro.

Negli stessi lavori di restauro si è potuto vedere come il mantello della Madonna fosse in origine di un blu intenso, mentre la veste era dorata.

La doratura e le tinte che si vedono attualmente furono poste ad opera della ditta Poisa di Brescia nel primo restauro avvenuto nel 1957, pochi anni dopo la riscoperta di questa statua.

La statua fu rubata nella notte tra il 14 e il 15 maggio 1977 e venne recuperata avventurosamente alcuni giorni dopo; il recente restauro (1978) si impose dopo che, a ritrovamento avvenuto, si constatò da una scrostatura del capo la presenza di alcune tarlature sotto lo stucco. Una successiva indagine più approfondita rivelò le catastrofiche condizioni della statua che sotto i due appretti in stucco (quello antico e quello del primo restauro) e le due verniciature, apparentemente ancora in ordine, era un ammasso di segatura.

I restauratori Francesco e Giuseppe Poisa portarono a termine il difficile restauro.

La statua passò con il tempo dall'altare maggiore, dove ancora si trovava nel '600, al primo altare alla destra, anticamente intitolato alla Madonna della Neve e poi alla Madonna del Rosario, e lì si trova attualmente.

Questa Madonna, scoperta da mons. Paolo Guerrini e collocata genericamente dal Peroni nell'ambito della scuola degli Zamara, si deve invece ritenere con certezza opera di Clemente.

BIBLIOGRAFIA

- F. GUERRINI, *Madonna del Cinquecento nelle soffitte di una Canonica*, in «Giornale di Brescia», 22 maggio 1953; ripubblicato in «Memorie Storiche della Diocesi di Brescia», vol. XX, pp. 93-100.
- A. PERONI, *L'architettura e la scultura nei secoli XV e XVI*, in «Storia di Brescia», vol. II, Brescia 1963, pp. 809.
- M. MANCINI - G. ZOLI, *Chiese e santuari di Inzino e di Magno: storia ed arte*, in «Antologia Gardonese», 1969, p. 167.
- C. SABATTI, *La Madonna lignea (1526) di Magno di Gardone V.T.*, in «Brixia Sacra», anno IX, n. 2-3, marzo-giugno 1974, pp. 60-66.
- IDEM, *Il furto della cinquecentesca Madonna col Bambino colpisce il patrimonio artistico non solo bresciano*, in «Giornale di Brescia», 17 maggio 1977.
- C. SABATTI, F. TROVATI, S. GUERRINI, *Magno di Gardone Valtrompia*, Brescia 1977, pp. 103-107.

CLEMENTE ZAMARA

Altare della Concezione (1527 - 1536)

Sarezzo - Parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita.

Il contratto per questo altare, stipulato in data 21 giugno 1527 in Zanano, precisa che lo scultore deve eseguire la soasa ed alcune statue, con esclusione però degli angeli che erano collocati probabilmente sulla cimasa.

La pala non era ancora stata consegnata nel marzo del 1534, quando i confratelli della Scuola della Concezione nominavano un procuratore che dovesse rintracciare lo Zamara «*ubicumque sit habitator*» e lo costringesse a rendere gli accounti ricevuti che ammontavano in tutto a 66 lire e mezza planet.

Sappiamo che il prezzo originariamente pattuito per la soasa era di 120 lire planet e quindi qualcosa nel frattempo doveva essere stato fatto, ma è probabile che lo scultore abbia eseguito allora le statue di S. Rocco e di S. Sebastiano che si dimostrano appartenere all'ultima sua produzione e che sono le più compiutamente rinascimentali.

La descrizione dettagliata di questo altare ci è fornita dagli atti della Visita pastorale Dolfin del 23 giugno 1582: «*Altare Conceptionis Beatae Mariae Virginis est in media parte naviculae lateralis, in nichia prominente versus septentrionem et super est cupula, in qua est picta vita Beatae Mariae Virginis intra quatuor fenestras vitreas.*

Palla huius altaris est satis decens et inaurata et in ea sunt tres statuae ex ligno; una, videlicet media, Beatae Mariae Virginis et hinc et inde Sanctorum Rocco et Sebastiani».

La pala si componeva perciò della cornice con tre nicchie; la centrale accoglieva la statua della Madonna seduta con il Bambino in grembo e le laterali quelle dei SS. Rocco e Sebastiano. Questa opera doveva essere una ripetizione più ricca e di dimensioni maggiori del gruppo ligneo di Magno di Gardone Valtrompia e fu commissionata in un periodo di carestia, inondazioni e pestilenze.

Si spiega così la presenza dei due Santi invocati espressamente contro la peste. Inoltre non si deve dimenticare che il 22 maggio 1527 si era verificata la prodigiosa apparizione della Madonna in prossimità della Croce di Savenone.

Purtroppo, più tardi, la soasa venne smembrata: le colonnette della cornice passarono forse a decorare il prospiciente altare della Croce, mentre le statue dei due Santi furono collocate su due rocchi, davanti ad una ricca cornice barocca a fogliami ed angioletti, nella nuova cappella della Concezione.

Nella nicchia centrale di questa seconda soasa fu posta la statua della Madonna, sostituita, non sappiamo quando, da una banale immagine in gesso.

Sono invece tuttora conservate le statue dei Santi che subirono però un «abbellimento»; tale trattamento ricoprì del tutto la doratura e la colorazione originaria.

Nella figura del «S. Sebastiano» possiamo scorgere la stessa ricerca anatomica del «Cristo morto» di Bagnolo Mella, ma anche una scioltezza di movimento maggiore.

Lo scultore si ispira alle tre raffigurazioni del Santo Martire dipinte dal Mantegna nel 1470 (Vienna), nel 1480 (Parigi) e nel 1490 (Venezia), da lui ben conosciute durante il soggiorno mantovano.

Nella resa dei capelli e della barba del «S. Rocco» si nota una soluzione insolita nella produzione del nostro intagliatore, segno evidente di un ulteriore tentativo di evoluzione ed ammodernamento.

Anche il «S. Rocco» accenna a rompere la sua rigidità con quel mantello gonfio e sinuoso che ingrandisce la figura.

Questo lavoro è completamente inedito.

CLEMENTE TORTELLI

Altare del SS. Sacramento (1533 - 1539)

Gardone Valrompia - Parrocchiale di S. Marco Evangelista.

Non conosciamo la data esatta del contratto stipulato con lo Zamara, ma essa deve cadere intorno al 1528.

Lo scultore però non fu in grado di eseguire il lavoro, perché impegnato altrove (probabilmente prima a Chiari, poi a Bagnolo ed infine ad Asola).

E' da pensare che le poco lusinghiere critiche e le pressanti insistenze dei committenti abbiano ancor di più disamorato l'intagliatore a quest'opera che già in parte aveva compiuto (10) e che egli si sia perciò ostinato ad abbandonare il lavoro.

Una situazione del genere sembra testimoniata dai documenti che affermano: «...quia dictus magister Clemens se absentavit a terra de Claris et Bagnolo ... rogaverunt predicti agentes dicte scole dictum magistrum Clementem ut vellet finire dictam anchonam ... qui semper recusavit et de presenti recusat dictam anchonam finire» (11).

Il facoltoso clarense Tommaso Giugni o Zugni che si era prestato come garante dell'esecuzione dell'opera, riuscì a risolvere la critica situazione proponendo, in sostituzione dello Zamara, Clemente Tortelli che, come nipote ed allievo, poteva assicurare entrambe le parti contraenti, garantendo la continuazione del lavoro il più possibile nel solco dell'originaria idea e del primo stile.

Il nuovo contratto per la soasa e le figure è del 1533 (12), ma in esso non è descritta chiaramente l'opera.

Osservando però l'attuale ancona dell'altare maggiore che fu costruita nel 1723 (come indica la data ai piedi della cornice) utilizzando fortunatamente le statue dell'altare del Sacramento e conservando in qualche modo lo schema del polittico, possiamo ricostruire l'aspetto dell'antico altare e arguire che la soasa si articolava in due registri a più comparti.

Sorge il problema di distribuire correttamente nelle nicchie dei due ordini le statue dei diversi Santi.

Il primo ordine constava di tre nicchie, delle quali la centrale era più elevata.

Nelle due estreme campeggiavano le statue di S. Marco e di S. Giorgio, mentre, in quella interna, l'Addolorata, S. Giovanni e il Crocifisso. Il secondo ordine

(10) Così sembrerebbe suggerire il documento IV.

(11) DOCUMENTI, IV.

(12) DOCUMENTI, V.

comprendeva una sola nicchia centrale con all'interno il Cristo risorto, collegata con il resto per mezzo di due gattoni con Angeli.

L'ultimo pagamento dell'opera avvenne in data 1 maggio 1539 e il prezzo di 450 lire planet, portato poi a 500, ci illumina sulla mole del lavoro (l'altare della Concezione di Sarezzo costava 120 lire planet in tutto e si componeva della cornice e delle statue di S. Sebastiano, S. Rocco e della Madonna seduta con il Bambino in braccio).

Il contratto con l'indoratore Gerolamo q. Tommaso Rota o Roda, «*habitor civitatis Brixie in contrata Sancti Nazari dorator de anchone*», è del 9 marzo 1539 e non ci rivela che alcuni particolari decorativi della cornice e della doratura delle statue: «*Le figure: le veste adorate, li roversi de diversi color*» (13).

Gli atti della Visita pastorale del vescovo Dolfin del 23 giugno 1582 non illuminano molto sull'aspetto della pala: «*Altare scole Corporis est a parte dextera, in capite navis meridionalis, est consecratum. Palla huius altaris est ex opere sculpto, inaurata et decens*».

Questa è la prima opera del Tortelli sicuramente documentata (lo Zamara dovrebbe aver eseguito parte della cornice — ora scomparsa —) e ci dimostra come, all'inizio della maturità, l'artista operi ancora nel solco dello Zamara.

Il magnifico Crocifisso, venerato ancor oggi a Gardone e scoperto solo in occasione della festa del Redentore, è il risultato dell'exasperazione delle caratteristiche di drammaticità che coglievamo nell'ultima delle redazioni del Cristo morto dello Zamara, quella di Asola.

La linea è qui più sciolta e sinuosa, più insistita e tormentata, i particolari anatomici sono studiati con più precisione, ma sempre visti in funzione del loro effetto drammatico e di movimento. Vi è un'insolita commistione di goticismo e manierismo con un effetto finale che ricorda certe cose spagnole del Seicento. La maestosa dignità del dolore e della morte che scorgevamo nelle opere dello Zamara, lascia il posto ad una umanità più fragile e tormentata.

Ancora vicina alla produzione dello Zamara è la figura dell'Addolorata, mentre le statue di S. Marco e di S. Giorgio sono pervase da una vena di ingenua semplicità paesana, lontanissima dalla imponenza spirituale delle figure zamariane.

I documenti scoperti confermano l'alunnato del Tortelli presso lo Zamara e ci informano inoltre della stretta parentela tra i due artisti.

La colorazione delle statue è forse ancora quella originaria. Il complesso è sempre stato considerato come opera del Settecento ed è perciò inedito.

BIBLIOGRAFIA

L. FALSINA, *La festa del Redentore: storia e tradizione*, in «Antologia gardonese», Gardone Valtrompia 1969, pp. 137-139.

(13) DOCUMENTI, VI-VII.

MAFFEO OLIVIERI

Crocifisso (1538)

Sarezzo - Cappella centrale del Cimitero

Nel giugno del 1538 gli «*bominj del comune de Serezo*» commissionavano a Maffeo Olivieri un Crocifisso alto tre braccia e mezzo (cm. 175 ca.) «*ben fatto et ben lavorato cum il suo pe' dela croce fatto ad imagine dela morte*».

Probabilmente questa croce doveva essere collocata sull'altare della «*Crosetta*» o sull'altare maggiore della parrocchiale e passò poi, non sappiamo quando, nella sede attuale.

La scultura è stata purtroppo pesantemente ridipinta ma, nonostante tutto, si manifesta ancora come un notevole esempio dell'intaglio del Cinquecento.

Quando l'Olivieri lavorava a questa statua, stava iniziando la grande ancona per la chiesa di Condino, uno dei complessi più importanti della produzione del tempo, ed era nel pieno della sua attività.

E' probabile che i parrocchiani di Sarezzo abbiano incaricato lo scultore dopo aver visto l'altare del Corpus Domini di Gardone, forse con una punta di rivalità.

Il viso reclinato verso destra è incorniciato dalla tipica barba a ricciolini che vediamo negli Apostoli della pala di Condino; il corpo è ben proporzionato, ma un po' tozzo ed il capo si inserisce rigidamente sul tronco.

Sono poco marcati i particolari anatomici del petto, mentre è molto accurata la resa delle ginocchia e dei piedi.

Ora che il prof. Boselli (14) ha individuato in Bernardino dalle Croci l'autore del sarcofago di S. Cristo, il catalogo dell'artista deve subire notevoli tagli. Secondo me non è dell'Olivieri l'arca di S. Apollonio in Duomo nuovo, eseguita tra il 1504 ed il 1510.

Tale attribuzione è impedita, oltre che dai caratteri stilistici che l'avvicinano ai lapicidi di S. Maria dei Miracoli, dalle date, molto anteriori all'attività dell'artista.

I due fratelli Olivieri compaiono nei documenti bresciani intorno al 1520 e sono documentati pochissimi anni prima in Trentino (15).

Prima non sono assolutamente citati nelle carte bresciane regestate dal Boselli, mentre già nel 1503 troviamo il Lamberti e lo Zamara.

SANDRO GUERRINI

(14) C. BOSELLI, *Regesto...*, I, pp. 107-110; II, pp. 34-35.

(15) Per l'attività trentina degli Olivieri, si veda il recentissimo articolo: F. GHETTA, *Contratto per la costruzione di un altare stipulato fra i massari della chiesa di Stenico e lo scultore bresciano Giovan Andrea Olivieri*, in «Studi Trentini di Scienze Storiche», annata LVI, n. 3, 1977, pp. 357-363.

I

Carta merchatì anchone fiende altari magno/
ecclesie Sanctorum Faustini et Jovitte de Seretio facto/
cum magistro Stefano de Turis de Brantonicho intaliatore./

Memoria qualiter son rogato adì 5 de novembrio 1525, jndictione xiiij, in la terra de Serezo de Valtrompia, in casa de me noder in la contrada dela Piazza, presenti Zohanagnol fiol de ser Achilles Busle de Limesanj/ibidem habitator e Zanpeder dito Carlo condam de magister Michel noder habitator in Zenà ambobus testibus rogatis notis et vocatis,/come qui congragati li jnfrascritti homine citadinj et contadinj habitatori sul dito comune e sotto a zesia parochiale/de Sancto Faustino e Jovitta de Serezo per causa de fare lo jnfrascritto merchato dela jnfrascritta anchona, le/nome di quali sono questi videlicet: prima la reverentia de meser pre' Andrea de Bosis de Loero beneficiatore in Serezo,/el spectabel meser Zorzo Avogaro, ser Polo di Redolfi, ser Franceschino Lava, ser Francesco de Trevisano,/ser Antonj de Redolfino citadinj de Bressa e habitatori in la terra de Zenano; jtem magister Zohan/condam de Guaré di Coy console del comune de Serezo, magister Rafayel bombarder, magister Cabriel condam de Antoni/de Perot, magister Rafayel condam de Comì de Perot, Bertolamé condam de magister Bertoli Dandere rezidori del dito/comune per l'anno presente; jtem apresso a loro magister Bertolamé de meser Zohan del Baylo, Silvester di Perotti,/Salvi di Salveney, Lorenzo de Moresch, Zohan di Dandej, Zohan de Pasì de Herma, Zanj Debuj,/Antoni di Faney e molti altri, tuti hominj del dito comune e che fanno a sue nome e a nome/di altri del dito comune, hanno fato e fanno lo jnfrascritto merchato de far intaliar una anchona de/meter al altare de Sancto Faustino e Jovita de Serezo cum magistro Stefano fiolo de Tura de Turi/de Brontonego intalyadore habitator in Salò in tel Borgo.

La quala anchona dito magistro Stefano/presens et agens per se et suos heredes etc. s'è obligato et se obliga de farla bella, ben intaliata, ben fata/et bene et diligenter ac laudabiliter lavorata et la quala anchona va e esser de'/al modo infrascritto videlicet: primo ge de far la Madona sentata col so Fiol in brazo de tuto intalio et dal/lato dextro Sancto Faustino a cavallo et dal lato sinistro Sancto Jovita a cavallo de tuto intalio./et sopra questi, quatro altri Sancti de tuto intalio, videlicet Sancto Martino, Sancto Bernardino, Santo Miliano/e Santo Tirso et sopra questi in la cima Dio Padre cum li soy spiritelli atorno de basso intalio/et cum coloni otto tondi e coloni otto quadri cum li soy bassi capitelli e archetravi de tuto intalio e cum li quatro Vangelisti, serafini e ornamenti secondo el disegno mostrato per dito/magistro Stefano a diti homini in presentia de me nodaro e testimonj soprascritti et cum la sua bancha sotto,/zoè dal pede cum i dodes Apostoli suso, de basso relevo, et in tuti e per tuto secondo li promessi/fati per dito magistro Stefano dela grandezza e beleza de dite figure e de tuti altri ornamenti/chi vano a dita anchona et la qual opera de dita anchona dito magistro Stefano sie/obligato et debia començar statim et promette a diti homini agenti ut supra de darge finita dita/in termino de mesi sesi continui dal dì suprascritto, salvo casu fortune.

Et el pretio dela mercede del dito/magistro Stefano intaliadore per fare tuta dita opera sia e esser debia libre cento e cinquanta//de bona moneda de Bressa cum hoc che diti hominj agenti ut supra, non siano obligati/a dare né a comprare el legname a dito magistro Stefano chi bisognerà a fare dita opera,/ma ch'el dito magistro Stefano lo debia comprar luy, de sua posta in el pretio suprascritto./

Jtem cum questo pato fato e specificato, videlicet che dito magistro Stefano intaliador debia

prima intaliar,/far et complir un cavallo col suo Sancto suso per mostra e fato questo et fato questo (*ripetizione*) lo/debia mostrar a diti hominj; et se dito cavallo e Sancto piaserà a diti homini et a/zente chi se intende de tal mestero che digano che sia belli e laudabili, allora dito magistro/Stefano debia seguir et finir tuta dita opera de dita anchona ut supra. Et se non/pia-serà e non sia belli e laudabili ut supra, eo casu, dito magistro Stefano debia tegner per luy/dito cavallo e dito Sancto et debia retornar i soy dinarj a diti homini tuti quelli luy/haverà receuti et el suprascripto merchato de dita anchona sia nullo e casso e de nesun valore./

Jtem circha al pagamento se harà a sborsare de dita anchona, sia ut jnfra videlicet:/primo, la scola dela Conceptione dela Madona nostra de Serezo ge ha proferto de pagare/in dita ancho-na libre sesanta de planet, zoè fata, indorata e complita in tuto./

Jtem li zentilhominj e citadinj de Zenano deb:ano pagare quello che son taxati,/como apare in la poliza chi ha el suprascripto messer pre' Andrea in li soy mane./

Jtem se ge mette ducati dese chi ha meser Zohan del Baylo chi se paga per causa deli/feste invodati per comune che fati absolvere dal Episcopo de Bressa./

Jtem del resto de quello montarà dita anchona, lo debia pagar el dito comune./

(*Archivio di Stato di Brescia - Notarile - Brescia, filza 224, notaio Simone q. Ambrogio Ferrandi in Sarezzo*).

II

Jn Christi nomine amen. Anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo vigesimo septi-mo, jndictione quintadecima,/die vigesimo primo mensis junij, in terra de Zenano Vallistrumpie districtus Brixie, in domo sive appotecha/mey notarij infrascripti scita in contrata Gremonj, presentibus magistro Johanne dicto Nigronzino de Grossis de la/Parte et Antonio q. Johan-nis Bonommj de Bettis de Seretio ambobus habitatoribus dicte terre de Zenano ac/etiam Mar-tino filio Petrj de Schalvinis de Lozio Valliscamonice omnibus testibus rogatis, notis et ad hec/specialiter convocatis, asserentibus se cognoscere jnfraascriptas partes et quamlibet earum et me notarium jnfraascriptum./

Carta qualiter son rogato como magister Clemente Zamara da Chiare cittadino de Bressa al presente/habita in la terra de Gardone maystro de jntayar legname videlicet de far et jn-tayar anchone et far/li ornamenti de ditte anchone, presens et agens per se et suos heredes et successores si promette et se obliga/de far et fabbricar lo ornamento de la anchona de la gloriosa jntemerata Verzene Maria de la/ecclesia de Serezo videlicet fa ditte promissione et obligatione a messere Paulo de Redolpho di Avogarj cittadino/de Bressa et a messer Raphael Bombarder habitatori in la terra de Zenà presenti et che fa suo/nomine et a nome de tutta la compagnia et confraternita de la scola de la Conceptione de la predicta/ecclesia de Serezo pro qua societate de ratho habendo promisserunt sub obligatione sui reali et personali,/quala anchona sive ornamento de anchona ditto magistro jntayador si promette de far et/fabbricar ditto ornamento de anchona cum le tutte figure che resta de far et jntayar che va/poste in ditte anchona excepto li angioli che non de' far luy, secundo el modo forma et designo/designato per lo suprascripto magistro Clemente et de melioramento cum tutte le sfoyamj et fusi soy bellj et/laudabili ita et taliter che ditte anchona et ditto ornamento sia laudabile.

El qual dessigno/de ditto ornamento de anchona se romane apresso ali suprascripti messer Pol de Redolpho et messer Raphael Bombardero/fazando nomine ut supra. Et questo si pro-mette de far et fabbricar ditto magistro Clemente in termine de uno/anno continuo proximo a venir dal di suprascripto, sotto pena de ducattj diese de fir aplicatj ala ditte/giesia de Serezo se non complirà de far ditte anchona cum ditto suo ornamento al termine suprascripto.

Et/questo per pretio et finito merchato de lire cento e vinti de planet de bona moneda de Bressa videlicet L 120 s./del qual pretio ditti messer Pol et messer Raphael fazando ut supra si ha datto et numerato ac da et/numera actualiter al suprascripto magistro Clemente presente et acceptante lire trenta de planet in bona moneda/de oro et de argento in presentia de li testimonj suprascripti et de mi nodaro infrascripto per parte de pagamento et/satisfactione de ditto merchato et del pretio suprascripto et etiam capara de ditto merchato et el resto del/ pretio suprascripto dittj messer Pol et messer Raphael fazando ut supra, si promette et si obliga de dar et de pagar al suprascripto magistro Clemente secundo che andarà lavorando de volta in volta videlicet ognj fiada/che haverà lavorato per ducattj diese in ditto ornamento de anchona, sotto pena de ognj dampno/spesa et jnteresso che jncorresse al dito magistro Clemente jtayador per non pagarlo de volta in/volta quando haverà lavorato per ducattj diese ognj fiada et per cautione et segurezza/de una parte a l'altra et e contrario de darse bona segurtà in la citade de Bressa in termine de qui a/mezo el mes de luyo proximo a venir, sotto pena de ognj dampno spesa et jnteresso che jncorresse/a una parte per causa onver per defecto de l'altra videlicet per causa de non darge bona segurtà in ditto/citade de Bressa. Et el qual merchato si fo fatto et adimplito in presentia de messer Antonj de Redolphino/et de messer Simonino de Avogadrjno et de messer Bertholomio et Agnol fratellj q. de messer Zohan del Baylo/de Serezo tuttj hominj de ditto scola de la Conceptione quali contenta in omnibus et per omnia ut supra; promittendo/et si promette ditte parte de attendere et observar et de non contrafar né contravenir per alcuna causa de resone/nec de facto, obbligando a queste cose lor personaliter et omnia et singulla sua bona presentia et futura pignorj;/renunziando ogni exceptione et ognj lezo et statuto che y potesse may opponer in questo presente jnstrumento onver merchato./

De quibus omnibus predictis rogatus sum ego Gasperinus de Ferandis notarius publicus ad laudem virj sapientis./

S.T. Ego Gasperinus fq. magistri Ambrosij de Ferandis jmperialj actoritate notarius publicus et habitator/terre de Zenano Vallistrumpie, hijs omnibus predictis jnterfuj et ea rogatus scripsi et/publicavj ad laudem sapientis ut supra et alijs occupatus per Franciscum filium meum notarium/extrahere seu transcribere feci et quia cum breviorijs meis concordare jvenj, jdeo in fidem ac/robur omnium premissorum me cum signo meo tabelionatus consueto subscripsi./

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 394, notaio Gasparino q. Ambrogio Ferandi in Zanano)

III

Procura scole Conceptionis Virginis Marie de Seretio jn Stefanum de Colibus de Seretio./

Jn Christi nomine amen. Anno a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo tregesimo quarto,/jndictione septima, die nono mensis martij; in terra de Seretio Vallistrumpie districtus Brixie in/domo mei notarij scita in contrata Platee, presentibus reverendo domino presbitero Andrea de Bosis de Luero/capelano jn dicta terra de Seretio et ser Gabriele q. Antonij de Perottis de Seretio jbidem/habitatore ambobus testibus rogatis notis et ad hec spcialiter convocatis.

Jbi ser Bertolomeus fq. magistri Bertolinj de Danderis de Seretio jbidem habitator masarius scole Conceptionis Virginis/Marie de Seretio ac presens et agens nomine et vice confraternitatis ipsius scole omnj meliorj/modo jure via forma et causa quibus melius et validius potuit et potest fecit constituit/et ordinavit ac facit constituit et ordinat suum et dicte confraterni-

tatis certum/nuntium et procuratorem ac negotiorum gestorem Stefanum q. Bertolotti de Colibus/de Seretio jbidem habitatorem presentem et acceptantem ad omnes et singulas dicte confraternitatis scole/Conceptionis lites questiones et causas civiles criminales spirituales et mixtas/presentes et futuras quas habet vel habere sperat vel habitura est cum quacumque persona/comunij collegio et universitate et maxime et spicialiter contra et adversus ser Clementem Zamarum/de Claris civem Brixie ubicumque sit habitator jntaliatorem lignaminis videlicet jn exequendo/ipsam ser Clementem jn faciendo eum solvere reddere et restituere eidem scole libras sexagintasex/cum dimedia planetorum alias computatas ab ipsa scola Conceptionis sive a spicialibus personis/nomine ipsius scole causa faciendj assertum ornamentum sive anchonam altarij prefate/scole Conceptionis jn ecclesia Sanctorum Faustini et Jovitte de Seretio quas libras/sexaginta sex cum dimedia planetorum jdem ser Clemens habuit et recepit hoc modo, videlicet/libras treginta planetorum habitas et receptas a ser Rafaye Bombarerio et a ser Paulo de/Redulfi de Zenano nomine ipsius scole ut constat jn jnstrumento merchari suprascripte anchone/seu ornamentj rogato per magistrum Gasparinum de Ferandis notarium die 21 junij 1527./jndictione quintadecima, et libras quatuordecim planetorum habitas a mazaris ipsius scole/de anno suprascripto 1527 ut constat jn uno scripto manu ipsius ser Clementis et/libras vigintiduas cum dimedia planetorum habitas a dicto ser Raphaele Bombarerio ultra/suprascriptis libris treginta planetorum ut asseruerunt.

Et ad comparandum coram quocumque/potestate capitano vicario iudice locumtenente ac juris auditore tam ecclesiastico/quam seculari jn quolibet loco et foro et omnes executiones et acta juris facere posendo jn/faciendo eum solvere et restituere suprascriptas libras sexagintasex cum dimedia planetorum cum dampnis/expensis et interesse et ipsis dinaris exactis et habitis ab ipso ser Clemente/liberatum et absolutum sibi facere possendum nomine ipsius scole
(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 374, notaio Giovanni Ambrogio Ferrandi in Sarezzo)

IV

Creditum magistri Clementis de Tortellis versus dominum Thomam de Zugnis./

Jn Christi nomine. Anno Domini a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo trigessimo/tercio, jndictione sexta, die vigesimo secundo mensis maij, in curia jnfrascripti/domini Thome de Zugnis sito in terra de Claris districtus Brixie contrate de Cortesano,/presentibus Augustino de Gallis et Francisco de Ambrosinis ambobus de Claris et/jbidem habitatoribus testibus rogatis notis et ad hec specialiter vocatis, asserentibus se se/cognoscere jnfrascriptos contrahentes et me notarium jnfrascriptum.

Cum sit quod alias dominus/Thomas q. domini Antonij de Zugnis de Claris et jbidem habitator se constituisset/fideiussor pro magistro Chlemente de Zamaris de Claris scultore lignorum ad/jntantiam jntervenientium et agentium nomine scole Corporis Christi eclesie/Sancti Marci terre de Gardono Vallis Strumpie eo/quia suprascriptus magister Chlemens promiserat cum effectu facere unam anchonam/dicte eclesie et dicti agentes nomine dicte scole promiserant dare dicto/magistro Chlementi certam quantitatem pecuniarum pro eius mercede prout jn/jnstrumento promissionis et obligationis asseruerunt aparere rogatum per ser notarium etc. et cum sit quod dictus magister Chlemens habuerit et receperit a/dictis agentibus nomine dicte scole ut supra libras ducentas planetorum pro parte dicte/anchone fiende ut supra et dictus magister Chlemens non finivit dictam anchonam/ut supra, sed partem dicte anchone fecit, que pars extimata fuit libras/septuaginta planetorum et cum sit quod dicti agentes nomine dicte scole/molestabant dictum dominum Thomam fideiussorem ut supra eo quia dictus magister/

Chlemens non fecit nec finivit dictam anchonam promissam ut supra jn termino/ut jn dicto jnstrumento promissionis et obligationis facte ut supra et etiam quia/dictus magister Clemens se absentavit a terra de Claris et Bagnolo et rogaverunt/predicti agentes dicte scole dictum magistrum Clementem ut vellet finire/dictam anchonam ut supra prout asseruerunt per eorum literas, qui semper recusavit/et de presenti recusat dictam anchonam finire.

Qui suprascriptus dominus Thomas rogavit/magistrum Chlementem de Tortellis scultorem lignorum ut vellet dictam/ceptam ut supra finire quia molestabatur a dictis agentibus dicte scole, qui magister/Clemens Tortellus promisit et convenit dicto domino Thome dictam talem/anchonam ceptam ut supra finire dummodo quod dictus Thomas teneatur dare/dicto magistro Chlementi de Tortellis libras septuaginta planetorum pro dictis libris//ducentis planetorum acceptis per suprascriptum magistrum Clementem de Zamaris ad bonum computum/dicte anchone et amore Dei dictus magister Clemens Tortellus agens pro se suisque/heredibus et successoribus relaxavit et relaxat dicto magistro Clementi de Zamaris/eius patruo (a) libras sexaginta planetorum in presentia testium suprascriptorum et mej notarij jnfrascripti/cum publice persone stipulantis et recipientis nomine dicti magistri Clementis de/Zamaris qui dictus dominus Thomas agens pro se suisque heredibus et successoribus/convenit et solemniter promisit presente et jstante dicto magistro Clemente/Tortello agente et stipulante pro se suisque heredibus et successoribus facere/et curare cum effectu quod dictus magister Clemens de Zamaris dabit solvebit/et numerabit dicto magistro Clementi agenti et stipulanti ut supra dictas libras/septuaginta planetorum cum citius finita sit dicta anchona in laudabili forma,/et casu quo dictus magister Clemens de Zamaris non dabit/nec numerabit dictas libras septuaginta planetorum modo quo supra eo casu/dictus dominus Thomas agens ut supra convenit et solemniter promisit dare solve/et numerare et quod dabit solvet et numerabit dicto magistro Clementi presenti/agenti et stipulanti ut supra dictas libras septuaginta planetorum de quibus supra/sub pena omnium et singulorum damnorum expensarum et jnteresse jncurentium jpsi/magistro Clementi ocaxione de quibus supra. Renuntiantes exceptionj obligando et obligavit dictus dominus/Thomas agens ut supra dicto magistro Clementi de Tortellis agenti ut supra se personaliter et/omnia et singula sua bona presentia et futura pignorj ocaxione suprascriptarum librarum/septuaginta planetorum ac damnorum expensarum

S.T. Ego Rochus fq. domini Hieronimi de Zugnis de Claris et jbidem habitator publicus/imperiali auctoritate notarius hijs omnibus suprascriptis presens fuj et rogatus hanc cartam scripsi/et tradidi.

(a) Errore; «*patruus*» significa fratello del padre; qui si doveva usare «*avunculus*».

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 567, notaio Rocco q. Gerolamo Giugni in Chiari)

V

Cum sit che altre fiat fosse stato fato uno contrato seu mercato cum magistro/Clemento Zamara de la terra de Chiare jntayador de ligname de/dover far una anchona alla scholla overo consortio del Corpo de/Christo posto in de la gessia de Santo Marcho de Gardò de Valltrompia cum/apare sul scripto de mane fato per lo dito magistro Clemento over per ser Guido/de Pavia habitator in Gardon, pare che talle mercato over contrato non abia/abut effeto per causa et collpa del dito magistro Clement Zamara, per el qual/mercato el dito magistro Clemento ano abut et receputo dal dito consortio/lire 195 de planet cum apare in scritto de sua mano propria de la quale/opera ne seno dato precipio per lo dito magistro Clemento, et volliando dito/consortio exiquir et mandar ad efeto dita opera de dita anchona,/seno venute

a convention et acordo cum magistro Clement Tortel de la dita/terra de Chiare de dover compir dita opera cum consentimento/del suprascrito magistro Clement Zamara primo actore ac causa cum consentimento et/vollontà de ser Tomasso del Zugio de Chiarj segurtat del dito magistro Cle=ment Zamara, per la qual causa el dito magistro Clement Tortel ano convenit/et merchat con ser Guido da Pavia che intervene in nome et volontà de/dito consortio, tamen non secondo però preuditio alcuno alli retori de ditta/scholla contra dito magistro Clement Zamara e ser Tomas Zugio segurtat, ch'el dito magistro/Clement Tortel debia fornir l'opera de dita anchona et che quella sia/retrata per chaso ch'el dito magistro Clement Zamara havia dato prencipio, quant/de sorte che dita anchona non se poseva tor in dito locho dove hera/assignata de ponerlla, el dito magistro Clement ano convenut cum dita scholla/de far talle opera che possa eser efat uno ochio in cima dita ancona/che si a portar el lume./

La qual anchona deno eser laudata/et preciata per doy homini peritj in talle arte, toyendone uno per parte e se/quelli non se acordano, ch'el reverendo don pre' Pietro Mallatesta arcipreto de la pieve/de Santo Zorzo de Inzino de mezo achete che li ditj estimatorj debia/veder el danno et jnteresse che possa portar dito magistro Clement Tortel per/ritrar dita opera, la qual anchona deno eser in bona forma laudabile/et non deno pasar de precio ultra L 450, videlicet quatercentozinquanta, del qual precio/el dito magistro Clement Tortel promet de solvere et pagar over expensar in dita//opera de anchona li suprascriti lire cento et novantazinqu, videlicet L 195, li qualli sono/debitor el dito magister Clement Zamara; questo sono per patto expresso jnter li/ditj partj fato cum consta per jnstromento rogat ecc.

Anchora con talle pato et convention/ch'el dito magister Clement Tortel non debia abandonar né andar al lavor/in alltri loci fina a tanto che dita hopera de anchona non seno fenita et fornita./

Jtem cum pato ch'el dito consortio e scholla debia dar chassa e botega al dito/magistro Clement. Anchora, che estemata over apreciata che sia dita opera de anchona,/ch'el dito consortio debia con efeto far el suplimento del pagamento al dito/magistro Clement, fato pena de ogne dano, spessi e jnteresse che potesse patir/dito magistro Clement.

Elli suprascritte part se promete jnvicem et vicissim de atender e/observar e non contrafar de rato né de fato sub obligation de ogne danno, jnteresse ut supra./

Contrat e acordo e convention e pat seno fat per lo dito magistro Clement cum li jnfrascrite/ persone nominate, videlicet ser Jo.Anzel de Cominaz e ser Petro del Manent ministrj del/dito consortio e scholla, ser Lion del Lal maser, ser Vangellista de Rampi chanzeller,/ser Antonj de Zoy, magistro Fantì del Chi, magistro Stefen dit Beto, magistro Bitj de Aquisti, ser/Guido da Pavia, magister Tomas del Gatel, magistro Bertollino del Chi, ser Millia de/Aquisti, Vinturj' del Chaf et molltj alltri non nominatj; li qualli/parte promete de atender et observar et non contrafar de rato né de fato sub obligatione/ut supra, si renuntia ogne eception non esser cossi vero in tuto.

E questo fo alla/presentia de magistro Vello de Tonj maraschallt et Bernard fiol de Fostì de Coy/et Jo. Jacom fiol de Batistj' da Fi et mj notario jnfrascrito, die 4 mensis may, sitis/in ecclesia Santj Marchi super alttarj Sancte Roche, 1533, indictione sexta./

E mj Bernardo de Zidego notario in Gardò sono rogato etc./

(sul retro del documento, di mano del notaio Comino da Fino:)

Per la scola del/Corpo de Cristo/de Gardò/pro magistro Clemente intayador de l'ancona./

Yeshu

Die primo maij 1539 indictione 12, sitis in segristia/Corporis Domini nostri Yhesu Christi in ecclesia Santi Martij de Gardono, presentibus magistro Jeronimo de Rodi de Brixia/et Agnol de Nof de/

Jbi magister Clemens de Claris jntayador habitator/a Chiare se chiama esser contento e satisfato/de tuto de una anchona fata ala scola del/Corpus Domini in la giesia de Santo Marco de Gardon/cum tuti li circumstantie del lavor suo, fato a dita/ancona, dali homini de dita scola, la quale monta/in tuto in tute L 500 de planet, deli quale denarj sono pagati L. 195 a magistro Clement Zamera/quale avey luy in prima a nome de dita anchona/et L. 305 conti in più fiadi, che sono in tuto/L. 500 planet, quali dito magistro Clemento Tortel/se chiama esser contento et satisfato deli ditj/L 500 planet. Et così dito magistro Clement/libera et absolve dita scola per dita anchona/esser tuto satisfato et così se chiama/diti homini dela scola a esser satisfato/dal dito magistro Clement per dita anchona./De quibus omnibus suprascriptis etc./Ego Cominus de Fino notarius publicus etc./rogavj et publicavi etc./

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 1965, notaio Comino da Fino in Gardone Valtrompia)

Capitoli fati et jnstrumento fato per l'ancona del Corpus Domini prout jnfra videlicet:/

El pedestal va adorado el campo el relevo tuto./

La bassa dele colone el relevo adorado el campo azuro fino./

Le colone tonde adorade tuto de oro fino./

Le colone quadre de drìo el relevo adorado el campo azuro fino./

Lo architravo el relevo va adorado el campo azuro tuto fino./

Le figure le veste adorade, li roversi de diversi color./

La cima adorada el campo azuro et le coloneti et tutj li così sono/in dita anchona le sono sia tuto fornita de tuto quello bisogna, zoè tuta l'ancona/sia adorada d'oro fino venetiano et azuro fino e colorj altrj tutj finj./

1539 die 9 martij, sitis in ecclesia Sancti Marcj in segrestia scole Corpus Domini prope platea/terre de Gardono, presentibus Zohan de Nicolì de Sabat, Antonio del Carlo de Magno videlicet de Carlis./

Jbi magister Jeronimus q. magistri Tomasi de Rodis de Crema habitator civitatis Brixie in contrata Santi Nazari/dorador de anchone, promisit hominibus fratribus scole Corpus Dominj de Gardono adorare/et fabricare et bene lavorare dita ancona prout in Capitulis suprascriptis designatum concordare,/pro pretio librarum duecentum viginti planettorum sibi dandis et numerandis;/segondo che luy lavora ye daremo L. 120, el resto de L. 100 termino doy annj quando sarà fornita/.

Jtem debia mandarge l'ancona condotta a Brexa pagando noy le veturj a pacto/che dito magistro Jeronimo debia luy venir a Gardò a tor zoso dita anchona/et meterla per ordine che la non se guaste et così quando la sarà fata/venerà suso a conzarla et meterla sul altar como la deno star; tamen/noy pagaremo li veturj et la dita anchona se rumpese overo se guastase,/qualche cosa luy li debia conzar a soy spese./

Jtem debia dar una bona segurtade./

Jtem con pato quando sarà fornita dita anchona che se sel piacerà ali diti de la scola/de farla astemar se a loro parerà aut non./

Jtem dita anchona sia fornita et mesa sul altar in dita ecclesia a questo/Nadale proximo che vene./

Jtem el soprascrito magistro Jeronimo abudo et receputo scudi doy d'oro pro parte/solutionis sibi datis et numeratis die 9 martij 1539 in suprascripta ecclesia Santi Martij,/presentibus testibus suprascriptis./

De quibus omnibus suprascriptis ego Cominus de Fino notarius etc./

Memoria li persone che era a far lo jnstrumento/dela scola cum el dorador adi 9 marzo/1539/

Primo ser Marchexio de Rampino
ser Johanfrancesco Schincha

magister Beti de Aquisti

ser Alovio de Ton

Marco del Piz

Antonio di Zoy

ser Tonol Daymates

Milià de Aquisti

Peder del Manent

ser Johanzagnol

Bertolomeo de Rampi

Galuzio del Bel

Ludovigo del Bel

del Lazaj

Gal del Chet

Francesco de Burat

Comino de Fino

Conto deli denare dati a magistro Jeronimo di Rodi dorador/per l'ancona de adorarla./

Primo adi 9 marzo 1539 ducati 2 d'oro L 6 s 16

Jtem adi primo mazo 1539 conti a luy in Gardò L 35 s 14

Jtem adi dito per Comino de Fino uno/famey dato L 28 presente magistro Clement da/Chiare et laudato per dito magistro Clement L 2 s 2

Jtem adi 18 aprile 1540 conti in la/segrestia dela scola a luy L 10 s

Jtem adi 11 ottobre 1540 conti a luy in casa mia per ser Johanangiolo de Cominaz el/Setembrino masare dela scola/e presente el Tomas del Gatel L. 14 s

Jtem adi 11 dexembre conti a luy in casa mia conti da Johanmafè del Chi L 8 s 7

Jtem adi primo zugno 1543 in oro L 7 s 10

Jtem adi dito pezi 25 oro L s 18 d 9

Jtem conti per ser Jo. Francesco Schincha L 1 s 10 d

Jtem conti adi dito L 7 s d

Jtem adi mazo overo zugno or per lo Scalvino L 7 s 10

Jtem uno mezanigo ad Agnol hosto L s 12

Jtem adi 9 zugno 1543 ora per lo Sandrj' L s

(Collocazione: come il precedente)

VII

Yeshu

1543. die 12 jully Sitis in terra de Gardono Vallistrumpie districtus Brixie/in apotecha ser Betinj de Fino super plateam terre suprascripte de Gardono,/presentibus Francisco q. Pezeti et Johanbaptista fiol de magister Benedet/ de Ayardo et magistro Antonio di Aquisti omnibus habitatoribus terre suprascripte de Gardono./

Jbi magister Jeronimus q. magistri Tomasi de Rodis de Crema habitator civitatis/Brixie in contrata Santi Nazarij dorador e depentor ad jnstantiam magistri/Johanis Angieli de Cominazis et magistri Jacobo (a) de Chinis masarius scole Corpus/Dominj nostri Yeshu Christi et me Cominus (b) de Fino etc./

Nomine et vice dicte scole, suprascriptus magister Jeronimus dixit confessus et manifestus/fuit se habuisse et recipisse a dictis dela compagnia dela scola Corpus Dominj/pro summa librarum duecentum viginti planetorum bone monete Brixie/ prout jnstrumento rogato per me notarium jnfrascriptum sub die 9 martij 1539 li quale/era per adorar e lavorar dita anchona de tuto quello bisogna a far./

Jtem dixit confessus et solutus fuit presentialiter numeratis scutis quinque auri li/quale ye sono dati ultra li diti L 220 soldi (c) per certi soy argumenti/et per averli promeso de non agrevarlo ultra dito pretio./

Et jnsuper dictus magister Jeronimus liberavit et absolvit dictis (d) dela/scola de omnibus que petere posint pro dicta anchona e batesterio/et ogna altra sua merzede fata in dicta etc./

De quibus omnibus suprascriptis ego Cominus de Fino notarius etc.

(a) Errore per «Jacobi»; come il successivo «massarius» e molti altri nominativi usati a sproposito, si deve imputare ad una certa disinvoltura del notaio che non disdegna anche l'uso della lingua parlata.

(b) Errore come sopra.

(c) Spazio in bianco.

(d) Errore per «dictos».

(Collocazione: come il precedente)

VIII

Sia notho qualiter hominj del comune de Serezo siando in la zesia de Sancto Faustino jn la/terra de Serezo hanno fatto et fanno merchato cum magistro Mafio jntaliatore habita jn/Bressa de far ala parochia de Serezo uno Crucifixo grande de braza/tre e mezo jn croce et darlo compito, zoè etiam quanto bisogna de depintura./

Qual debia essere bello, ben fatto et ben lavorato cum il suo pe' dela croce/fatto ad jmmagine dela morte.

El qual Cristo etiam dito magistro Mafio sia/tenuto, fatto che sia, ad venir a meterlo al locho dove ch'el debe stare/jn ditta zesia de Serezo, salvo che l'opera de maringone che ge bisognarà, sia/obligatj dittj hominj.

Et el qual magister Mafio debia havere per sua mercede de ditta opera, cossì patto/et merchato, libre quaranta planet monete Brixie dele quale ne ha receptuj/actualiter libre dese planet pro parte solutionis.

El resto dittj hominj sonno convenutj dare quando ditto magistro Mafio haverà fatta ditta opera./Fatto ditto scritto et merchato adì 9 zugno 1538, presenti magister Jacum condam de/Tomas de Zan de Zenà e Simon frer de Marché (?) habitator a Zenà./

Quali hominj de ditta parochia/sono li jnfrascripti, qualj fa per loro/et nomine aliorum hominum dicte parochie/

videlicet primo el reverendo messer pre' Andrea/

magister Bertolomé Baylo/

magister Zohan de Bet/

magister Cabrino Baylo/

magister Simon Ferant/

magister Anzol Baylo/

Zohan de Lorenz de Bet/

Johannes Ambrosius de Ferandis notarius in Seretio scripsit/ex comissione suprascriptarum partium./

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 375, notaio Giovanni Ambrogio Ferrandi in Sarezzo)

ALCUNI DOCUMENTI CINQUECENTESCHI
PER LA STORIA DELLA CAPPELLA DELLA CONCEZIONE
NELLA PARROCCHIALE DI SAREZZO

Già abbiamo illustrato le superstiti statue dell'ancona dell'altare della Concezione commissionata dagli abitanti di Sarezzo all'intagliatore Clemente Zamara.

Ora vedremo due altri documenti di quei medesimi anni che ci ricordano la costruzione della stessa cappella della Concezione ad opera di Antonio e Pedrino Roda da Rodengo abitanti in Ronco di Gussago e la decorazione pittorica compiuta da Antonio Petrogalli di Brescia.

I capomastri del primo contratto sono del tutto sconosciuti. Il loro intervento sulla vecchia struttura della parrocchiale di Sarezzo consiste nell'innalzamento del soffitto della cappella della Concezione e di quello delle due laterali, la sistemazione dei gradini e la eliminazione dei monumenti sepolcrali. L'atto in questione è anche importante perché tra i testimoni è registrato Clemente Zamara che evidentemente nell'agosto del 1527 stava lavorando all'ancona commissionatagli nel giugno precedente. Pure in questo atto l'intagliatore è detto abitante in Gardone.

Il pittore Antonio Petrogalli è invece abbastanza conosciuto, poiché è nominato in diversi atti notarili bresciani tra il 1528 ed il 1560 (1), non si conoscono però opere sue.

La cappella della Concezione venne completamente demolita per costruire la nuova grande chiesa secentesca di Sarezzo.

SANDRO GUERRINI

(1) C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, I, Brescia 1977, p. 251.

DOCUMENTI

I
yhs

Merchatum factum de novo jnter magistrum Simonem bombarderium magistrum Raphaellem eius/ fratrem, magistrum Bertholameum, Cabrinum et Angellum fratres q. domini Johannis Bayuli de Seretio parte/una et magistrum Antonium et Pedrinum eius nepotem de Rodis de Rotingo marengonos/habitatores in terra de Roncho parte altera occasione capelle Conceptio- nis de Seretio./

Jn Christi nomine amen. Anno a nativitate eiusdem millessimo 1527, jndictione/quintadeci- ma, die vigessimoquinto mensis augusti, jn terra de Seretio Vallistrumpie/districtus Brixie in ecclesia Sanctorum Faustinj et Jovite de Seretio, presentibus/venerabile domino presbitero Paulo de Asula et venerabile domino presbitero Laurentio de/Asula capellanis in dicta eccle- sia et magistro Clemente Zamara jntaliatore/ab anchonis habitatore ad presens in terra de

Gardono omnibus testibus rogatis/notis et ad hec spicialiter convocatis, asserentibus sese cognoscere jnfrascriptas partes etc./

Carta qualiter rogatus sum: ibi magister Simon et magister Raphael fratellj/bombardirj et magister Bertholamé Cabrij' et Agnol fratelli condam de meser Zohan del/Baylo de Serezo per una parte et magister Antonj Roda marengone/et magister Pedrino suo nepote condam de magister Augustino Roda da Rotingo/marengonj habitatori in la terra de Roncho del distret de Bressa per/l'altra parte, ditte parte et cadauna de loro volendo acordarse per causa/del agramento qual ditti marengonj diseva haver contra ditti fradellj/bombardierj et ditti fratellj del Baylo per la fabrica dela capella de la/Conceptione de la ditta giesia de Serezo videlicet per causa del merchato de dita/fabrica alias fatto cum el suprascritto magister Augustino Roda marengone. Ibi ditte/parte de novo hanno fatto dito merchato de ditta fabrica de dita capella/ut jnfra videlicet che ditti marengonj debia suplir ditta fabrica de dita/capella secundo che erano obligati a far in el suprascritto primo merchato et secundo che/hanno promesso de far. Et che ditti marengonj debia haver per sua/mercede in tutto libre sesantases de planet videlicet L. 66 s. — computando el/pretio consta in el altro merchato fatto ut supra videlicet ditta compagnia azonze/ay suprascritti marengonj libre vintises de planet apresso a l'altro merchato. Cum hoc/che ditti marengonj sia obligati a levar li monumenti et solame de ditta/ capella et de le altre doy capelle apresso et conzar sive meter li soy/schalinj denanze secundo che è ordinato de far et fabricar lo altare de/ditta capella et meter e ordinar li altri doy altarj al suo segno videlicet//levarli sive alzarli s'el sarà de bisogna, et generaliter de far et complir tutto/el resto che bisogna circa ditta fabrica che hanno ordinato de far et che ditti/marengonj hanno promesso de far et ordinar et solar ditte capelle de/quadronj sive de amadonj et tutto el resto che sonno romasi d'acordo de/far et che ditti marengonj hanno promesso de far circa ditta fabrica/laudabilmente ut supra. Promittendo etc. obligando etc. constituendo etc. et/renuntiando omni exceptionj in contrarium ad predicta. De quibus omnibus predictis rogatus/sum ego Gasperinus de Ferandis notarius ad laudem virj sapientis./

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 394, notaio Gasperino q. Ambrogio Ferandi in Sarezzo)

II

Pro scola Conceptionis Virginis Marie de Seretio.

Jn Christi nomine amen. Adj 19 de november 1537, jndictione decima, jn la terra de Serezo de/Valtrumpia jn casa del jnfrascripto messer Bertolomeo Baylo, presenti Bertolomé de Stefanj, Zohan de/Comensl et Jacum de Bignotte omnibus de Seretio et ibidem habitatoribus testibus rogatis notis etc./ Qui magister Antoni dj Petrachay depintore habita jn Bressa presens et agens per se etc./jn presentia et ad jstantiam de messer Bertolomeo Baylo de Serezo sindaco et rectore dela/scola dela Conceptione dela Vergine Maria de Serezo fazando et stipulando luy per nome/de ditta scola ha ditto et sponte confessato haver hauto et receputo dal ditto/ser Bertolomeo rectore et day masari de ditta scola nominatim scudj vintj d'oro/jn oro videlicet lire sesanta otto planettorum per nome de ditta scola e de proprij dinarj de ditta scola jn conto et per causa dela dipintura dela capella/dela preditta scola, computando quellj scudj cinque apare jn el scritto del merchato/ fatto cum ditto magister Antoni de ditta depintura e computando scudj cinque/ a luy dattj actualiter et presentialiter videlicet scudj quatro d'oro jn oro e uno/scudo d'oro in tanta moneta d'arzeno per compimento di ditti scudj/vintj d'oro che fanno L. 68 ut supra. Renuntiando exceptioni etc./ Promittendo etc. obligando etc. Renuntiando exceptioni et omnibus statutis etc./ De quibus rogatus sum ego Johannes Ambrosius de Ferandis notarius./

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 375, notaio Giovanni Ambrogio Ferandi in Sarezzo.)

TESTIMONIANZE MUSICALI
NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO D' ASSISI IN BRESCIA
(II)

Ma le testimonianze musicali della chiesa di S. Francesco non sono limitate alla sola sacrestia; molte altre, interessanti quanto le prime, sono visibili nella chiesa stessa. Sono ancora strumenti musicali, questa volta raffigurati in affreschi, in una pala e in un bassorilievo, documenti di una pratica musicale viva dal XIV al XVIII secolo.

Alla sinistra di chi entra, sul lato occidentale della chiesa, dopo le tre cappelle — di S. Giuseppe, del Crocifisso e della SS. Trinità — appare la cappella dell'Immacolata, costruita nel 1477 dall'architetto Antonio Zurlengo e decorata dal trevigliese Bernardino Zenale. La cappella, completamente ristrutturata nel 1700, dopo che per la peste del 1630 si era passata una mano di bianco su tutti gli affreschi, appare ora nella rigogliosa, ridondante fastosità tipica del XVIII secolo. Vi campeggia, vivida di colore e di movimento, la pala dell'*Immacolata*, firmata dal Cossali (21) (GRATIUS COSSALIS FAC. MDCIII).

Ai piedi della Vergine sono i santi Giovanni Battista ed Apollonia, sul suo capo l'Eterno Padre e lo Spirito Santo sotto forma di colomba, entrambi aggiunti, secondo alcuni autori, in epoca successiva dal milanese Giovan Battista Sassi. (22)

Ai lati della figura centrale della Vergine un gruppo di angeli in atteggiamento devoto e alcuni putti fermano la nostra attenzione indicandoci la Madonna; dietro ad essi, su due differenti piani prospettici e seminascosti fra nuvole e raggi di sole, si intravedono altri angioletti impegnati in uno straordinario concerto con i più disparati strumenti musicali. E' assai interessante notare, a questo punto, come nella tela della Parrocchiale di Inzino (si veda alla nota 22) si ripeta, in sostanza, la medesima composizione pittorica; uniche varianti: i santi Faustino e Giovita al posto dei santi Giovanni Battista ed Apollonia, e un diverso ordine di presentazione degli strumenti nel «concerto angelico». Si ripete, in

(21) Orzinuovi 1563 - Brescia 1629; attivo in Brescia e provincia, Cremona, Milano, Pavia, Cantù e Romano Lombardo.

(22) 1680-1750. E' assai probabile, invece, che, come ci fa osservare L. ANELLI, (*Grazio Cossali*, Orzinuovi 1978, p. 179) il Sassi abbia dipinto la sola lunetta aggiunta in alto. E' facile del resto attribuire al Cossali le figure sovrastanti la Vergine se si osserva un'altra opera del medesimo autore: la tela della Parrocchiale di Inzino del 1610 dove riappaiono, sul capo della Vergine, le medesime figure nell'identico atteggiamento (si vedano le opere pittoriche riportate nel volume dell'Anelli alle tavv. XXX e XLII).

questa seconda opera, il particolare uso del colore di questa parte, in virtù del quale il gruppo dei musicanti sembra immerso in un pallido alone surreale, in una quasi limbica atmosfera. (23)

L'insieme della composizione pittorica è di grande vivacità: vi contribuiscono, pur nell'accessorietà del loro ruolo, anche i piccoli musicanti sia per la geniale disposizione che li colloca a corona dietro la Vergine (disposizione ad «anfiteatro» cui non è certamente estranea la componente spettacolare tipica del Cossali), sia per la spigliata disinvoltura del loro stesso atteggiamento. Il ritmo mosso delle figure collocate intorno al soggetto principale e la loro diversa colorazione che ne accentua la differente disposizione prospettica contrastano significativamente con la serena, composta luminosità con cui è raffigurata la Vergine.

Il fatto che la Madonna sia contornata, oltre che da angeli in preghiera, anche da «angeli musicanti», rispecchia una tradizione che data di secoli: (24) il Cossali aderisce, qui, ad una prassi devozionale che trova la sua più ricca manifestazione nel periodo rinascimentale e barocco, epoca in cui gli strumenti musicali raggiungono, insieme con la perfezione delle forme, la loro massima diffusione.

Esaminati in questa prospettiva gli strumenti dipinti dal Cossali potrebbero stupirci per la loro approssimazione: ognuno di essi, infatti, è presentato semplicemente nei suoi tratti essenziali, nei tratti più caratteristici che ne permettono l'individuazione fra esemplari consimili. Vengono invece completamente ignorati, non solo gli spunti decorativi, ma anche tutti gli elementi che fanno di un oggetto dalla forma particolare uno strumento atto a produrre suoni: corde, pirotti, fori di risonanza, archetti, chiavi, ecc.

Si diceva che questa genericità del disegno potrebbe stupire se non si fosse già notato il ruolo secondario, di mero sfondo che il «concerto» viene ad assumere all'interno della composizione: forse una troppo rigida puntualizzazione, resa impervia anche dalle dimensioni assai ridotte delle figurine musicanti, sarebbe apparsa, in questo caso, fuori luogo. (25)

Dobbiamo quindi esaminare questi strumenti sulla scorta delle loro componenti essenziali, ossia in quella specie di «sintesi» offerta dall'autore insieme ad

(23) Si veda a questo proposito il dipinto nordico *La Vergine col Bambino* di Geertgen tot Sint Jans, conservato al Museo di Rotterdam (riportato in «Early Music», 1975, p. 221. Questa raccolta sarà citata da ora in poi con la semplice sigla E.M.)

(24) Si veda, a questo proposito, quanto è già stato rilevato da chi scrive ne *Gli strumenti musicali negli affreschi di S. Salvatore e di S. Giulia*, in «S. Salvatore di Brescia», Materiali per un museo, I, vol. II, Brescia, Grafo edizioni, 1978, p. 224.

(25) Non dobbiamo tuttavia pensare che il Cossali riservi, di proposito, un trattamento di ingiustificata trascuranza agli strumenti musicali, poiché, se ancora nella tela della *Immacolata* di Cadimarco (Anelli, tav. LIII) oltre, s'intende, all'opera già citata di Inzino, gli strumenti appaiono confinati in una luminosità quasi brumosa, in altre opere dove trovano maggior spazio, essi vengono delineati con veridicità e vivezza di particolari. Si vedano, ad esempio, l'arpa ed il liuto nella soasa della Parrocchiale di Polpenazze (Anelli, tavv. XXXVI-XXXVII), la tromba nell'*Adorazione dei Magi* di S. Maria delle Grazie (Anelli, tav. XL) e l'arciliuto nella tela della chiesa di S. Maria del Carnerio in Orzinuovi (Anelli, tav. LV).

un altro pregevole tratto, frutto della sua capacità di osservazione: il *corretto maneggio degli strumenti*. (26) Tutti, infatti, i piccoli esecutori, pur nella grazia disinvolta dell'atteggiamento, impugnano lo strumento nel modo tradizionale.

L'orchestra qui raffigurata comprende, nell'ordine e dalla sinistra di chi guarda: un liuto, un organo positivo, una piccola arpa, un violino, un flauto diritto, un tamburello, una tomba, un cornetto e un violoncello.

Di lontana ascendenza araba, (27) il liuto, penetrato in Europa nel secolo X, (28) divenne ben presto lo strumento preferito presso il ceto colto; nel periodo medievale veniva sonato sia direttamente con le dita, sia con il plettro (sottile bastoncino, tenuto fra il pollice, l'indice e il medio), ma non mancano nell'arte figurativa del medesimo periodo esempi di liuto sonato con l'archetto, (29) sebbene questo oggetto fosse piuttosto il tipico corredo di altre specie di cordofoni.

Nel periodo rinascimentale prevalse l'uso presso i liutisti di porre in vibrazione le corde direttamente con le dita, tecnica che favoriva la realizzazione di accordi secondo le esigenze del nuovo stile musicale. In questo modo si accentuava la dolcezza del suono che nel liuto sembra sia dovuta essenzialmente alla forma arrotondata della cassa e alla sua costruzione con strisce di legno assai sottili, così come sottilissima è la tavola piatta. Dice a questo proposito l'Artusi: (30)

«...il corpo del Lauto è fatto di legname dolce, e molto sottile e ha maggior corpo della cetra, (31) che per questo rispetto, diffondendosi il suono per entro a quel corpo, il rimbombo viene ad essere alquanto più disunito e perciò più soave di quello che rende la cetra...»

Ma, sebbene venisse costruito con estrema cura, il liuto aveva il suo lato debole nell'accordatura, che doveva essere frequentemente corretta; per questo motivo, esso veniva classificato dai teorici fra gli strumenti «instabili» dei quali l'Artusi dice:

(26) Particolare assai spesso trascurato nell'arte figurativa.

(27) Il nome *Lauto*, il tedesco *laute*, l'inglese *lute* ed il francese *luth* derivano tutti dal termine arabo *al'ud* (= il legno).

(28) Un avorio del 968 di origine cordovana, oggi al Louvre, potrebbe essere il più antico documento che ci permetta di stabilire la presenza del liuto in Europa (G. REESE, *La musica nel medioevo*, traduzione italiana dall'originale *Music in the Middle Ages*, Firenze 1960, p. 398) non bisogna però dimenticare che allora Cordova era ancora a tutti gli effetti territorio di dominazione araba.

(29) Si vedano a questo proposito, l'esemplare raffigurato ne *Il concerto delle nove muse*, miniatura dal manoscritto francese 12476 della Bibl. Nat. di Parigi, c. 109 (in REESE, *op. cit.*, p. 281) e gli *Angeli musicanti*, scultura nel Tempio malatestiano di Rimini ad opera di Agostino di Duccio (in *Il mondo della musica*, Enciclopedia Garzanti, vol. I, 1961, p. 102; quest'opera verrà citata da ora in avanti con la sigla M.d.M.)

(30) *Delle Imperfezioni della Moderna Musica*, Venezia, Giacomo Vincenti, 1600, ristampa anastatica, Bologna, Forni Editori, 1968, p. 6.

(31) Si allude qui alla «citar», «citera», «citala» o *cister*, strumento con cassa piriforme e a fondo piatto.

«...il caldo, il freddo, l'humido, la nebbia e il vento, di tal sorte li move tutti, che li sottopone alla instabilità, incostanza, e imperfettione...» (32)

Difetti, comunque, ai quali poteva porre rimedio l'abilità dello stesso esecutore, poiché nel caso del liuto e delle viole

«...se men forte, o più forte sarà la percossa... il suono varierà stazione, e più sù, o più giù le dita farà variare il suono...» (33)

E della stessa opinione è il Bottrigari che pone il *Lauto* fra gli strumenti «stabili ma alterabili, che dappoi che sono accordati dal sonator diligente si possono alterare con l'accrescere e minuire... toccando i loro tasti un poco più su, un poco più giù...» (34)

L'esemplare dipinto dal Cossali appare nella tradizionale struttura a «mandorla», (35) con manico allungato e rovesciato indietro ad angolo retto; (36) sembra invece del tutto assente la rosa centrale che solitamente veniva traforata con grande maestria. Mancano pure le corde con i relativi piroli e cordiera: spesso gli affrescatori tralasciavano di proposito di segnare le corde, particolari d'altra parte poco visibili a distanza; ma non dimenticavano per questo di riportare gli elementi essenziali che fanno parte dello strumento stesso. Si vedano, a questo proposito, i cordofoni affrescati da Gaudenzio Ferrari (37) nella cupola del Duomo di Saronno: anche i suoi liuti e le sue viole risultano privi di corde, ma in compenso sono corredati con grande dovizia di particolari sia realistici, sia fantastici.

Non a caso, quindi, si è parlato di genericità nel disegno di questi strumenti da parte del Cossali, artista vissuto in un'epoca in cui i liutai, dal nome troppo noto perché lo si debba ricordare, facevano di Brescia la caposcuola del prezioso artigianato musicale ed i sonatori di «lauto» o «leuto» erano contesi tra le famiglie patrizie e le corti. Paolo Guerrini (38) ci ricorda che fin dal secolo XVI strumenti di inestimabile valore facevano parte del patrimonio delle famiglie facoltose, le quali ospitavano nelle proprie abitazioni raffinate esecuzioni strumentali. Ottavio Rossi nei suoi *Elogi storici di bresciani illustri* (39) ricorda

(32) ARTUSI, *op. cit.*, p. 9.

(33) ARTUSI, *op. cit.*, p. 9.

(34) *Il Desiderio*, Venezia 1594, ristampa anast. Bologna, Forni Edit., 1969, p. 5.

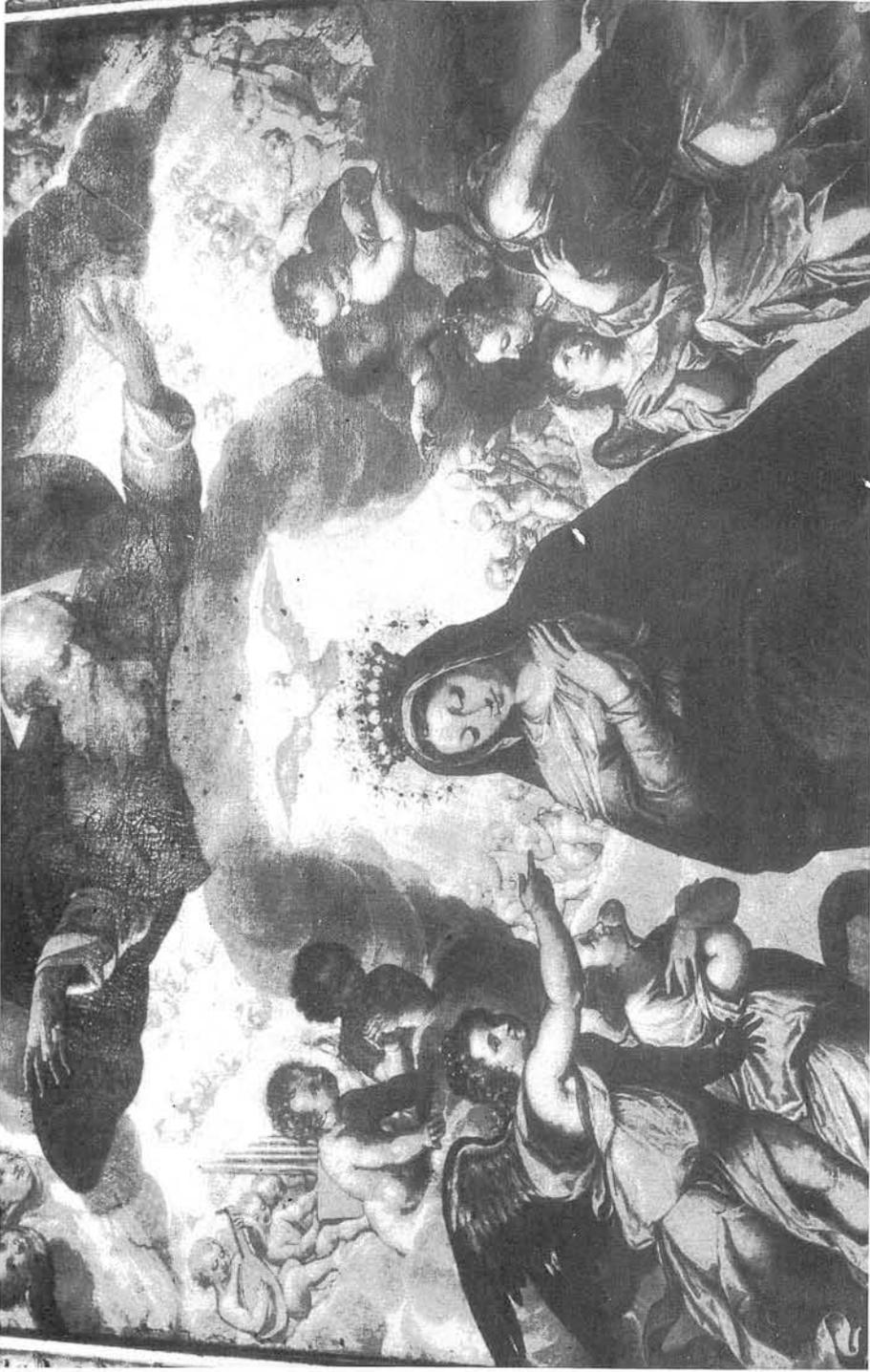
(35) Esisteva anche una forma di liuto più rotondeggiante, quella che il Winternitz ama definire «a pancia di mela» (Gaudenzio Ferrari, *la sua scuola e la protostoria del violino*, Varallo Sesia 1967).

(36) Il liuto classico presentava il manico corto e largo ed in tale forma ce lo presenta il Praetorius (*op. cit.*, tav. XVI), ma, anche in conformità con il numero delle corde, non mancavano esemplari con manico più sottile, sia nei trattati di organologia (si vedano le incisioni del Virdung e dell'Agricola), sia nelle opere pittoriche: si vedano gli esemplari presenti nel già citato dipinto nordico e ne *La fontana della grazia*, scuola di Van Eyck (in *Dizionario musicale Larousse*, p. 94).

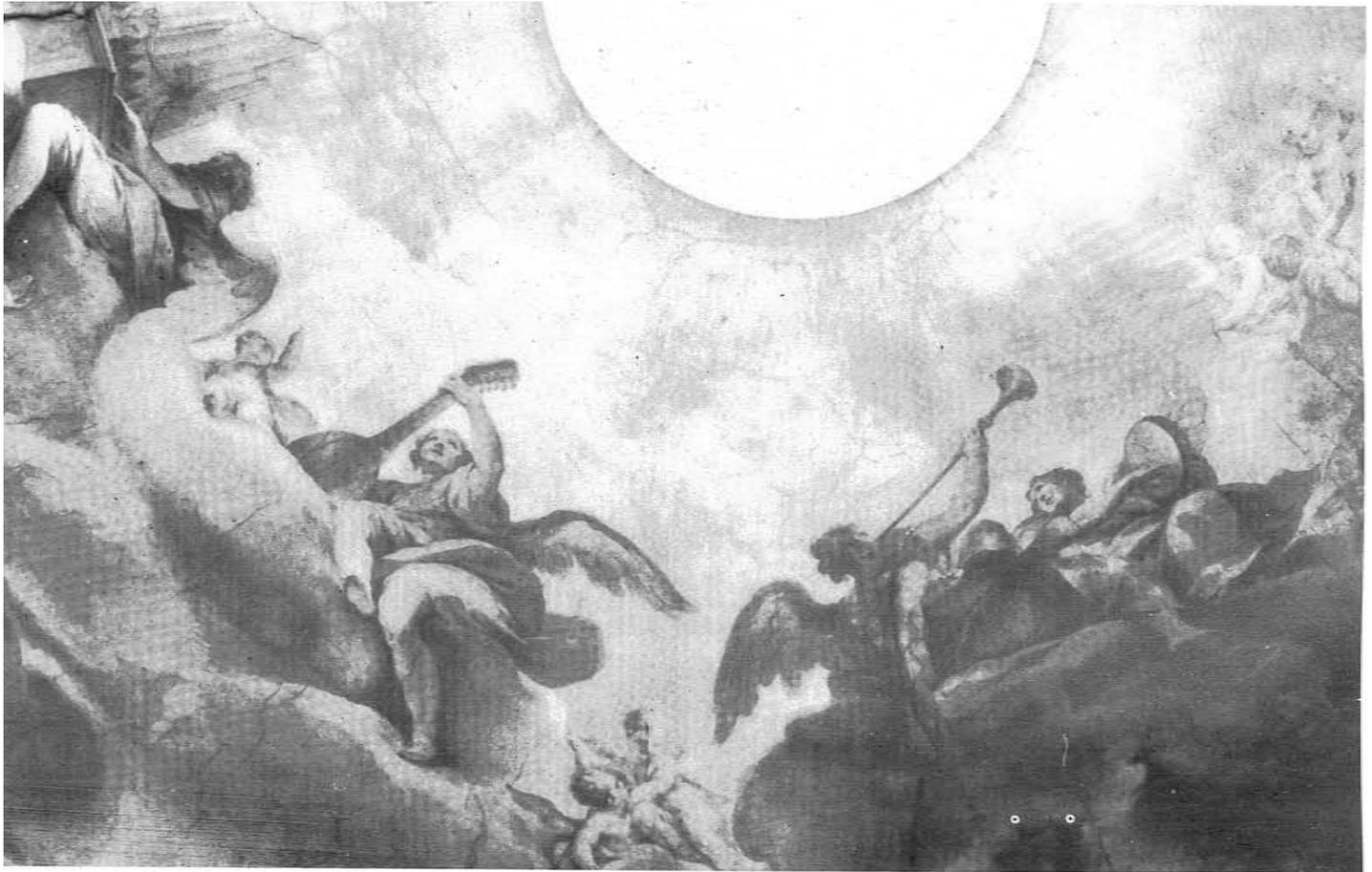
(37) Valduggia (Piemonte) c. 1470 - Milano 31 gennaio 1546.

(38) *Per la storia della musica a Brescia. Frammenti e documenti inediti*, in «Note d'archivio per la storia musicale», Roma 1934.

(39) Brescia, Bartolomeo Fontana, 1620.



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Cossali, «Pala dell'Immacolata», 1603 (particolare)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. G.B. Sassi, cupola della cappella dell'Immacolata. (particolare)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Sass. - Cucchi, Re David (affresco)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Cappella della Madonna di Pompei.
(affresco riportato)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. «Cappella della Madonna di Pompei». (affresco riportato)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Soffitto del presbiterio, lunetta centrale. B. Bembo, Affresco.



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Cappella dello Sposalizio, Affresco (particolare)



Brescia, Chiesa di S. Francesco d'Assisi. Secondo Altare a destra. Bassorilievo

l'abilità del liutista Giulian Paratico, musico dilettante, di professione «notaro nella Cancelleria del Vescovato»:

«...dilettando egli sommamente, e per la soavità della sua voce, e per la maestria con la quale sonava il lauto, e 'l chittarone...» (40).

Accanto all'abilità di costruttori e di esecutori viene menzionata giustamente l'attività dei veri e propri compositori di musiche liutistiche, scritte nelle caratteristiche *intavolature*, (41) riproducenti ad un tempo le corde dello strumento, (42) la posizione delle dita sullo stesso mediante numeri indicanti il tasto, (43) e, sopra i numeri, i segni indicanti i valori metrici da assegnare ai suoni.

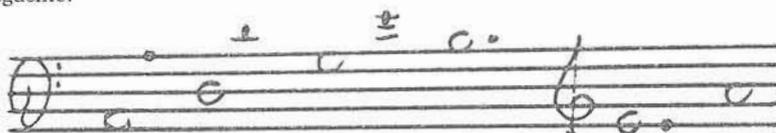
Generalmente gli esecutori erano pure gli autori delle musiche, talvolta ancora i costruttori degli strumenti stessi: le cronache dell'epoca li ricordano appunto nelle loro molteplici attività. Ancora il Rossi, parlando del Targhetta, così si esprime:

«... Non fù mai toccata la Cetra co(n) maggior dolcezza quanto fù dal nostro Targhetta, che con celeste armonia le dava spirito, voce, e affetto angelicamente humano. Ma non tanto era citaredo perfetto, qua(n)to perfettissimo artefice ancora di questo istromento...» (44)

(40) *op. cit.*, p. 499. Anche il Guerrini (*op. cit.*, p. 21) ricorda un liutista: Olmo o Dell'Olmo Pietro (sonatore anche di cornetto), soprannominato il «matto» (+ 1536).

(41) Il termine deriva da *tabula*, oggetto su cui veniva scritta la parte che lo strumentista doveva leggere; in seguito la parola *tabulatura* o *intabulatura* passò a significare il testo musicale medesimo, nella tipica notazione detta di «azione» con la quale si indicava all'esecutore la precisa posizione in cui le corde del liuto dovevano venire tastate.

(42) Le corde del liuto raggiunsero il numero classico di 11 intorno al 1450; 10 di esse formavano cinque coppie delle quali 3 erano accordate all'ottava e 2 all'unisono; una sola corda, il «cantino» rimaneva isolata. L'accordatura più comune nel XVI secolo era la seguente:



Delle 6 linee che nelle intavolature rappresentano le corde del liuto, 5 indicano le cinque coppie (o «ordini») ed una la corda singola. (Giovanni Maria Lanfranco, *op. cit.*, p. 140, definisce i sei ordini di corde del liuto con i seguenti nomi: Basso, Tenore, Mezzanella, Sottanella, Canto).

(43) Il manico del liuto, fra il 1400 e il 1520, fu provvisto di tasti, il cui numero aumentò gradatamente da 4 a 9. I numeri che nelle intavolature venivano collocati sulle linee indicavano esattamente il tasto da toccare. Mentre le intavolature spagnole copiano esattamente le italiane, in quelle francesi i numeri erano sostituiti da lettere alfabetiche; le intavolature tedesche apparivano una combinazione di numeri e di lettere alfabetiche. I teorici dell'epoca erano prodighi di consigli e di insegnamenti rivolti agli apprendisti della tecnica liutistica; SCIPIONE CERRETO (*Della pratica musica*, Napoli, Jacomo Carlino 1601, rist. anast. Bologna, Forni edit., 1969, p. 315) così spiegava il modo di «tastare» il manico del liuto:

«Deve il Sonatore portare le Dita della Mano sinistra secondo sarà il numero che sarà segnato nell'Intavolatura, cioè se il numero sarà segnato al primo tasto, ponere in quello tasto il primo dito, che sarà quello, che segue appresso il Dito grosso...»

(44) *op. cit.*, p. 499.

e, alludendo al Virchi (Paolo):

«... Fù Organista, e compositore di arie soavissime, e eccellentemente sonava di citara, per la qual particolare Virtù servì molti anni al Duca Alfonso vigesimo di Ferrara...» (45)

Quanto si è detto circa la genericità del disegno del Cossali vale anche per l'organo «positivo» raffigurato nella pala dell'Immacolata; anche qui lo strumento è tracciato nelle sue linee essenziali: su un somiere rudimentale sono collocate, in una sola fila, alcune canne. Nulla che riveli, nella linea dello strumento, la profonda evoluzione subita dall'organo nel corso dei secoli e il grado di perfezione raggiunto al tempo del Cossali.

Per vedere, in rapidissima sintesi, il cammino percorso da questo strumento è necessario partire dal 300 circa a.C., epoca in cui l'organo nacque come *hydraulos*, cioè con un sistema idraulico capace di provocare la compressione dell'aria da insufflare nelle canne. (46) L'ideatore era Ctesibio di Alessandria, ma la descrizione del meccanismo ci viene tramandata da Erone e da Vitruvio. (47)

Il primo organo a mantici penetrò in Europa come dono inviato nel 757 da Costantino Copronimo, imperatore di Bisanzio, a Pipino il Breve; un secondo esemplare venne portato a Carlo Magno nell'812 e, a pochi anni di distanza, nell'826, si ebbe l'installazione in Aquisgrana e per ordine di Ludovico il Pio, di un nuovo organo, montato da Georgius, esperto veneziano, forse con la collaborazione di artigiani locali. (48)

L'evoluzione della struttura assai complessa dell'organo fu piuttosto lenta durante tutto il medioevo e il rinascimento; le varie parti componenti lo strumento subirono profonde e sostanziali modifiche: tastiera, pedaliera e registri

(45) *op. cit.*, p. 494. Si tratta, assai probabilmente, di Gianpaolo, figlio del notissimo liutaio Gerolamo Virchi (E. MELI, *Liutai e Organari*, in «Storia di Brescia», vol. III, Brescia, Morcelliana, p. 891).

Non tutti i musicisti bresciani vengono però ricordati dai contemporanei: uno di questi è il lenese Vincenzo Capirola, vissuto al tempo del Moretto, ora considerato uno dei più grandi compositori di musiche per liuto. Le date di alcuni documenti che lo riguardano segnano le tappe importanti della sua vita, ma, stranamente, ci sono fra le notizie molte e grosse lacune tanto che qualche studioso avanza l'ipotesi che il Capirola sia stato attivo più all'estero che in Italia. Dobbiamo la scoperta di questo compositore a Otto Gombosi, a cura del quale venne stampato il manoscritto, ricco di splendide miniature, contenente le composizioni del Capirola, raccolte diligentemente da un suo discepolo (*Compositione di Meser Vincenzo Capirola*, edited by O. Gombosi, Published with the assistance of the Newberry Library of Chicago, Abbeville 1955).

(46) Si veda, quale esempio, il disegno nel *Salterio di Utrecht*, del VI secolo, in cui l'*hydraulos* è azionato da due sonatori e da quattro «calcanti» (in J. PERROT, *L'orgue de ses origines hellénistiques à la fin du XIII siècle*, Paris 1965, tav. XXIII, n° 1) e l'organo idraulico raffigurato su un sarcofago romano, II-III secolo d.C., Arles Museum (in W. STAUDER, *Alte Musikinstrumente*, Braunschweig, Kleinhardt & Biermann, 1973, p. 56, fig. 78).

(47) J. PERROT, *op. cit.*, pp. 63-66.

(48) E. FERRARI BARASSI, *Strumenti musicali e testimonianze teoriche nel Medio Evo*, Cremona 1979, p. 56. Il teorico greco Giulio Polluce parla per la prima volta dell'organo pneumatico (J. PERROT, pp. 82-83), la prima raffigurazione del quale appare sull'obelisco di Teodosio risalente al 390 d.C. Da ricordare anche i resti dell'organo di Aquincum (300 d.C.).

furono aggiunti alla più semplice struttura originaria e più volte modificati. L'evoluzione dell'organo si accentuò decisamente fra il 1400 e il 1600 mentre, in genere, le innovazioni assumevano caratteristiche particolari variando da paese a paese.

Accanto ai grandi organi erano in uso anche i piccoli organi *portativi* e *positivi*, ambedue con canne ad «anima»; l'organo *portativo* era sonato da una sola persona che, tenendo lo strumento perpendicolarmente davanti a sé, con la mano sinistra azionava un piccolo mantice posto su un lato dello strumento, mentre con la destra scorreva sulla breve tastiera posta sull'altro lato. (49)

Per il funzionamento dell'organo *positivo* (in genere non trasportabile) erano invece necessarie due persone: il sonatore ed il «calcante», il quale, manovrando sui mantici, provvedeva all'insufflazione dell'aria nello strumento. (50)

Già completamente formati tra i secoli XIII e XIV, il *positivo* ed il *portativo*, contrariamente al grande organo da chiesa, avevano una tastiera facilmente praticabile; la leggera pressione dell'aria favoriva il buon funzionamento della tastiera e permetteva, di conseguenza, veri e propri passaggi di agilità alle dita dell'organista (ben diversamente da quanto accadeva nei grandi organi, i cui tasti erano, ancora all'inizio del 1400, così larghi che, per la pressione dell'aria, dovevano essere abbassati non con le dita, ma con i pugni). (51)

L'interesse per l'organo si manifestò, dalla fine del XV secolo, non solo attraverso la copiosa produzione musicale, ma anche attraverso la trattatistica, nella quale l'organo occupa una parte considerevole nella sezione dedicata agli strumenti; (52) in primo luogo perché esso

«...raccolge in se stesso tutti gli istrumenti musicali... quanto meglio rappresenta la voce humana, operandosi in esso il fiato e la mano. E le canne, di qual materia esse si siano, rappresentano le fauci humane, per dove passa lo spirito a formare il suono e la voce...» (53)

in secondo luogo perché l'arte della costruzione degli organi raggiunge nel periodo rinascimentale e barocco una notevole perfezione. Rimanendo nell'area dell'Italia settentrionale, si può avere un'idea del livello raggiunto dall'arte organa-

(49) Oltre che nei trattati di organologia (Virdung e Praetorius), l'organo portativo è visibile, ad esempio, in un disegno fiammingo rappresentante S. Cecilia, Parigi, Louvre (in G. REESE, p. 411) e l'Angelo musicante ne *La Vergine del roseto* di Lochner (in M.d.M., p. 1104).

(50) Si vedano le incisioni del Virdung, dell'Agricola e del Praetorius e inoltre gli esemplari raffigurati nel portale ovest della Cattedrale di Léon, XIII secolo, e nell'incisione di Hans Burgkmair, XVI secolo (in W. STAUDER, pp. 152 e 377).

(51) G. HAYES, *Gli strumenti e la notazione strumentale*, in «Storia della musica» («The New Oxford History of Music»), vol. IV, Milano, Feltrinelli, 1969, p. 781). Da qui in avanti quest'opera verrà citata con la sigla O.H.M.

(52) Il primo scritto riguardante l'organo sembra essere il *Fundamentum organisandi* di Conrad Paumann (1452), edito da von Konrad Ameln, rist. anast. Bärenreiter, Kassel, Basel Tours, London 1972.

(53) G. DIRUTA, *Il Transilvano*, Venezia, G. Vincenti 1593, rist. anast. Bologna, Forni edit. 1969. *Prefazione*.

ria prendendo in considerazione la produzione degli Antegnati, abilissimi organari bresciani, (54) la cui attività è riscontrabile anche attraverso i loro stessi scritti.

Di Costanzo Antegnati ci sono rimaste due opere:

- 1) *L'Antegnata, intavolatura de ricercari d'organo*, Venezia, Angelo Gardano e fratelli, 1608;
- 2) *L'arte organica*, Brescia, Francesco Tebaldino, 1608,

raccolte ora in un'unica edizione, ristampata anastaticamente da Forni a Bologna (1971). Le due opere sono l'una il completamento dell'altra anche se la prima venne stampata a Venezia e la seconda a Brescia. La produzione musicale dell'Antegnati, dal punto di vista compositivo, si rivela un poco modesta, pur non mancando di sicura, precisa ed aggiornata tecnica contrappuntistica; (55) dal trattato traspaiono dati riguardanti la produzione organaria della grande famiglia, alternati a consigli rivolti agli esecutori. Leggiamo fra gli «Avertimenti», dati dal Padre al Figlio nel «Dialogo» (pp. 5-6):

«...sono ancora alcuni degni di riprensione, che ogni tratto si mettono fuor di proposito à cicalare, e toccar l'organo, come s'havesse nelle dita ii grilli, non senza disturbo de Cantori del Choro...»

«... Et altri che quando muovono i registri dell'organo, lo fanno con tanto strepito che sembrano le Calcole de tessitori...»

«...che non tutti gli organi hanno tastature così buone, e facili come quelli dell'Organi nostri Antegnati...»

Nel trattato è riportato inoltre l'«Indice delli organi fabricati in casa nostra dal tempo ch'io Costanzo Antegnati ne ho hauto maneggio, e cura»; l'elenco comprende un numero considerevole di organi costruiti per le chiese di Brescia e provincia e per le chiese di Mantova, Bergamo, Crema, Milano, Pavia, Lodi, Parma, Verona, Cremona, Vicenza, Padova e Venezia. Emergono ancora elementi di tecnica organaria riguardanti i registri sui quali sembra appuntarsi, di preferenza, l'attenzione dell'Antegnati. Sappiamo così che i registri dell'organo del Duomo erano dodici, mentre quelli degli organi di S. Faustino e delle «gratie» erano nove; e sappiamo pure come erano definiti da questi organari i registri che si presentavano in un ordine non tradizionale:

«...stravagante è quello dei Carmini di questa Città... ..l'Organo di Santo Giuseppe... ha il registro principale spezzato...»

(54) L'antica e nobile famiglia degli Antegnati ottenne la cittadinanza bresciana nel 1436; probabilmente proveniva da Antegnate, paese un tempo fra Cremona e Crema; Gli organari discendono da un ramo della famiglia trapiantatosi a Lumezzane. Il primo documento sull'attività di «magistro Bartolomeo de Lumesani» risale al 1481 e riguarda il rifacimento dell'organo di S. Maria de Dom in Brescia (F. TESTI, *La musica italiana nel medioevo e nel rinascimento*, II, Busto Arsizio, Bramante Ed., 1977, p. 653).

(55) Presentazione di W. dalla Vecchia in: C. ANTEGNATI, *L'Antegnata...*, Edizione a cura di S. Marega, Padova, Zanibon 1966, p. III.

Un altro teorico, il bolognese Adriano Banchieri, (56) riprende il discorso sui registri, magnificandone gli effetti:

«...co(n) gli quali vengono imitati Flauti coperti, scoperti... pifferi alla Svizzera Regale... Trombe squarciate, voci humane... Tremolo, e Usignoli; e talmente imitano al naturale, che molti forestieri virtuosi... restano in forse se sieno stromenti naturali, ò pure artificiali... a quivi appresso devesi far mentione di un'altro ingegenosissimo Organaro, Domenico da Feltre, che pochi anni sono scorreva p'è Città d'Italia co(n) un'Organo di canne di legno, nel quale suonando con leggiadria un Arpicordo, (57) faceva sentire ogni stromento da fiato, Pletro e Arco, e dentro un vacuo pieno d'acque fingendo gli due castelli posti nelle lagune di Venetia, faceva comparir infinite Barche, e Gondole con variati concerti di Lauti, Cithare...»

Apprendiamo così dell'esistenza di canne di legno accanto alle tradizionali canne di metallo. Ma, in questo senso, ci dà indicazioni preziose Antonio Barcotto, (58) il quale si prende cura di illustrare pregi e difetti dei materiali usati più o meno frequentemente per la costruzione delle canne d'organo. Le canne di stagno sono sicuramente le migliori poiché danno un suono più argentino; quelle di piombo, scelte spesso per risparmiare, «patiscono» invece «qualche naufragio» poiché sono spesso «mangiate d' Topi, per essere metallo rinfrescativo e dolce». Le canne di legno sono scelte per strumenti «dolci da camere», più adatte quindi per organi portatili, ma bisognerà tener presente che quando la canna di legno si guasta non potrà servire ad altro che al fuoco. E non mancano, infine, neppure le canne di carta per strumenti «dolci, anzi dolcissimi, e di poca voce». Quanto agli organi portativi, il Barcotto dice che «li migliori...sono quelli fabricati a ala... altro non vuol dire solo, che tutte le canne grosse sono da una banda, ove il rinforzo del vento va a dare a quelle, che ricercano più vento...». Ed esattamente in questo modo l'organo portativo viene riprodotto fra le incisioni del Virdung e dell'Agricola. Non mancano osservazioni sui «Manteci o vero Foli»: i migliori sono quelli di «asse o officietto» perché «nel dare il vento lo danno più uguale degli altri»; meno indicati, anche se più veloci da costruire quelli in tutta pelle perché difficili da conservare e «perché se non vanno gualivi, danno squassi all'organo...» (59)

(56) *Conclusioni nel suono dell'organo*, Bologna, per gli Heredi di Gio. Rossi 1609, rist. anast. Forni Edit., Bologna 1969.

(57) Fin dal '400 gli organari amavano combinare un piccolo positivo con uno strumento a corda: come avvenisse questa fusione è spiegato nel trattato del Barcotto, teorico nato a Montagnana probabilmente nel 1615 (R. LUNELLI, *Un trattatello di Antonio Barcotto colma le lacune dell'«Arte organica»*, in «Collectanea Historiae Musicae», I, Firenze, Leo S. Olschki, 1953, p. 153).

(58) *Ibidem*, pp. 147-149.

(59) *Ibidem*, p. 151.

E qui ci soffermiamo per notare che nell'esemplare dipinto dal Cossali le figure prospetticamente più avanzate rispetto all'organo vengono a ricoprire la parte dei mantici, la cui presenza è quindi tutta da supporre.

Fra il gruppo di putti musicanti che nella composizione pittorica rimangono sul piano prospettico più arretrato, appare, primo da sinistra, un piccolo arpista. L'atteggiamento del musicista è, come si è già osservato, corretto anche se lo strumento, ben lungi dall'aver un sicuro appoggio su una base appropriata, sembra essere semplicemente trattenuto fra le ginocchia del musicante. Il difetto di collocazione dello strumento non deve stupire: l'arte figurativa è ricca di esempi di piccole arpe mal collocate su basi insicure, quando non sospese addirittura nel vuoto. Si vedano a questo proposito il già citato *Concerto delle nove muse* e la *Suonatrice d'arpa* in un arazzo del '400 conservato al Kunsthistorisches Museum di Vienna. (60) In realtà le arpe di piccole dimensioni venivano fissate con cinture al corpo del sonatore oppure trattenute con legacci al suo collo; ma di tali accorgimenti si ha riscontro assai raramente nell'arte figurativa. (61)

La raffigurazione dell'arpa è di antichissima data: forse una delle prime è quella riportata da Panum: (62) un bassorilievo egiziano risalente alla IV dinastia (circa 4000 a.C.), ma il termine *arpa* o *harpa* appare probabilmente per la prima volta in una composizione poetica di Venanzio Fortunato:

«Romanusque lyra, plaudat tibi barbarus harpa;
Graecus achilliaca, chrotta Britannia canat».

(= Il romano ti renda omaggio con la lira, il barbaro con l'arpa;
il greco con lo strumento di Achille, e risuoni la chrotta britannica).

La citazione è riportata da Elena Ferrari Barassi, (63) la quale ci fa però osservare che probabilmente lo strumento chiamato *arpa* nei versi di Venanzio Fortunato aveva piuttosto la struttura della *chrotta* (o *rotta*), genere definito anche *cythara teutonica* in un manoscritto di St. Blasien del XIII secolo, ora perduto. (64) Viceversa lo strumento chiamato, nel medesimo manoscritto, *cythara anglica* il quale aveva l'aspetto della vera e propria arpa era probabilmente quello che, in una forma più antica e primitiva aveva assunto il nome di *chrotta Britannia*.

(60) In G. REESE, p. 381.

(61) Si vedano, a questo proposito, l'angelo musicante affrescato nel soffitto della prima cappella di S. Salvatore a Brescia, clipeo n° 5 (M.T. ROSA BAREZZANI, *op. cit.*, 236-238) e il disegno riportato in E.M., 1975, p. 415).

(62) H. PANUM, *The Stringed Instruments of the Middle Ages*, London 1939, p. 57.

(63) *op. cit.*, p. 61.

(64) M. GERBERT, *De cantu et musica sacra a prima ecclesiae aetate usque ad praesens tempus*, St. Blasien 1774, Graz 1968, vol. II, tav. XXXII. A questo proposito si veda pure C. SACHS, *History of Musical Instruments*, New York 1940, 2ª ed. London 1942, pp. 261-268.

Se la denominazione dello strumento è poco chiara, l'etimologia stessa del termine *harpa* rimane tuttora incerta; si sa, tuttavia, che essa è assai vicina ad una voce germanica occidentale, indicante l'atto di afferrare, e che *harpeors* erano chiamati nella Francia del XIII secolo i sonatori d'arpa venuti dall'Inghilterra. Il termine entrò presto nell'uso comune, specie nell'ambiente trobadorico e trovierico: *harpar un lai* significava cantare un poema epico su un accompagnamento d'arpa; (65) in *Les Enfances Godefroi* si legge:

«Après mangier, vielent et cantent li jogler.

Romans et aventures content li conteor,

Sonent sauters et gigles, harpent cil harpeor». (66)

(= Dopo mangiato, i giullari cantano e suonano la viella.

I novellatori raccontano romanzi ed avvenure,

suonano salteri e gighe, gli arpisti suonano il loro strumento).

L'esemplare dipinto dal Cossali è vicino, quanto a struttura, a quello raffigurato dal Virdung e a quello che il Praetorius definisce *Gemeine Harff* (arpa comune), modello che presenta, in una linea continua, cassa di risonanza, mensola e colonna. La colonna anteriore è ancora a semicerchio, come il modello medievale, di cui si può ammirare il prototipo nell'arpa, detta, secondo una leggenda, del re irlandese Brian Boru, ora conservata al Museo di Berlino e che risale all'anno 1001. Mancano nel dipinto del Cossali le corde e le chiavi relative, elementi indispensabili, e manca naturalmente anche un oggetto che nell'arte figurativa del Medio Evo, viene talvolta a far parte del corredo dello strumento: nel punto in cui la mensola si salda con la colonna anteriore, viene raffigurata, appesa di solito a una funicella, una chiave da usarsi presumibilmente per l'accordatura dello strumento. (67)

Al tempo del Cossali esistevano essenzialmente due tipi di arpa: quella doppia e quella semplice, (68) in grado quest'ultima di dare i soli suoni diatonici; questo tipo, al quale possiamo avvicinare l'esemplare della pala, faceva parte, secondo il Bottrigari, degli

(65) E.A. BOWLES, *La hiérarchie des instruments de musique dans l'Europe féodale*, in «Revue de Musicologie», vol. XLII, Dicembre 1958, p. 163.

(66) Ed. Célestin Hippeau, Paris 1882 (line 230). Il brano è riportato in: E.A. BOWLES, *Musical Instruments at the Medieval Banquet*, in «Revue Belge de Musicologie», 1958, n° XII, p. 46.

(67) Si può vedere un esempio del genere in una miniatura nel manoscritto Clm 2599, c. 96^v, Monaco, Staats Bibliothek (in G. KINSKY, *Storia della musica attraverso l'immagine*, con introd. di G. Cesari, Milano 1930, p. 39, fig. 5); in una miniatura dal *Commentario di S. Agostino ai Salmi*, Bibl. di Douai (in G. REESE, tav. 122) è raffigurato il Re David con un'arpa triangolare: la mano destra pone in vibrazione le corde, mentre la sinistra mostra una chiave. Nel medesimo atteggiamento si può osservare un'altra raffigurazione del biblico Re in una miniatura della *Bibbia di Pommersfelden*, Gräfliche Schonbornsche Bibliothek, ms 344, f. 148^v (in E. FERRARI BARASSI, tav. 12).

(68) Nel trattato del Praetorius sono presentati tre differenti tipi di arpa: *Gemeine Harff*, *Irländische Harff* (arpa irlandese) e *Gross Doppel Harff* (tavv. XVIII, XIX).

«strumenti al tutto *stabili*... che dapoi che sono accordati dal diligente Maestro, non si possono alterare a patto alcuno...», (69) volendo significare con questo che, durante l'esecuzione, non era possibile modificare in alcun modo l'intonazione dello strumento.

Il primo degli strumenti a fiato che figurano alla destra della Vergine è, molto verosimilmente, un flauto diritto o flauto dolce, chiamato in tedesco *Blockflöte*, cioè flauto a becco. Di origine oscura, il flauto dolce apparve piuttosto tardi anche nell'iconografia. (70)

In un primo momento il flauto diritto fu di forma cilindrica (in tal modo perlomeno esso viene descritto sia dal Virdung, sia dall'Agricola), mentre nel frontespizio della «Fontegara» del Ganassi viene raffigurato un flauto dolce a sezione conica ristretta verso l'imboccatura. Nella tavola IX del Praetorius, invece, la forma conica appare ristretta verso il basso: con la forma «a becco» dell'imboccatura, questa è la struttura assunta definitivamente dallo strumento. La forma del corpo contribuiva, insieme all'assenza di una campana terminale, alla produzione del suono esile ma d'intensità costante che è tipica del flauto diritto: il termine inglese *Recorder* (dall'antico *Record* = trillo) assimila il suono dello strumento al canto di un uccello.

Nel periodo rinascimentale e fino alla metà circa del '600 il flauto dolce era ricavato in un sol pezzo di legno ed era munito di 7 fori anteriori e di un foro posteriore; nel medesimo periodo veniva costruito in famiglie complete di formato diverso: soprano, alto, tenore e basso. (71)

Nel momento in cui l'intera famiglia del flauto dolce si veniva completando, un teorico, Silvestro Ganassi del Fontego, codificava l'uso del flauto diritto con un trattato che ne regolava la tecnica d'impiego: (72)

«...questo istrumento nominato flauto richiede 3 cose: prima el fiato seconda la mano terza la lingua... ...pertanto intenderai esser tre moti de lingua ditte originale. Il primo si è in essemplio queste due sillabe teche teche teche. Il secondo tere tere tere te. E il terzo lere lere lere le...

... Sappi che la imitatione deriva da l'artificio la prontezza dal fia-

(69) *Il Desiderio*, op. cit., p. 5.

(70) C.SACHS, *History of Musical Instruments*, New York 1940, p. 309 riferisce di una prima fonte iconografica in una miniatura dell'XI secolo, senza altre precisazioni. Altri esempi di raffigurazioni dello strumento sono: *Il flautista* di H. Terbrugghen, Kassel Staatliche Kunstsammlungen (in O.H.M., vol. IV, t. I, tav. IV); *Angeli musicali* in una *Madonna col Bambino* di Gregorio da Siena, Siena, Museo dell'Opera del duomo (in REESE, fig. 126).

(71) Il Virdung parla di soprani, alto-tenori e bassi, mentre il Praetorius descrive 7 diversi formati: soprano acuto, soprano, contralto, tenore, bassetto, basso e contrabbasso, con una lunghezza variabile da 22 cm. a oltre 2 m.

(72) *Opera intitulata Fontegara*, Venezia 1535.

to e la galanteria dal tremolo de diti: la imitatione adunque debbe imitare la voce humana...»

Sicuramente il più maneggevole fra gli strumenti a fiato, il flauto dolce conobbe una notevolissima popolarità: un complesso di flauti dolci era considerato insuperabile per la nobiltà dell'insieme. Anche la letteratura per questo strumento fu vastissima; vi si dedicarono anche compositori che non avevano simpatia per gli strumenti a fiato: è questo il caso del grande Alessandro Scarlatti, autore pregevolissimo di composizioni operistiche, oratoriali e cameristiche, che dedicò al flauto dolce Suites e Sonate, sia trattandolo come solista accompagnato dal Basso continuo, sia inserendolo in complessi strumentali variamente articolati. (73)

Nelle antiche stampe la musica per questo strumento è simile a quella vocale, ma non mancano, qua e là anche esempi di intavolatura, da intendersi però a semplice scopo didattico, poiché servono per indicare quali fori debbano essere coperti dalle dita dell'esecutore e quali debbano essere lasciati liberi.

Nell'incisione del Virdung vengono prospettate due diverse posizioni delle mani del flautista: nella parte alta dello strumento può essere usata indifferentemente la mano destra o la sinistra; l'altra mano può coprire i rimanenti fori nella parte bassa.

Accanto al piccolo flautista un altro putto è ripreso nell'atto di sonare un tamburello; le dimensioni della figurina non permettono di vedere con chiarezza se lo strumento è corredato di piastrine o sonagli inseriti nella cornice di legno. Il modello è «monopelle»: nel Medio Evo lo strumento aveva quattro o più serie di piattini collocati a due a due in punti equidistanti della cornice; i piattini erano, in genere, più larghi e più spessi di quelli moderni ed erano moderatamente concavi piuttosto che a cupola. (74)

Il tamburello è considerato, fin dalle sue origini, uno strumento popolare, tanto più diffuso in quanto notevolmente maneggevole; è inoltre il più indicato a scandire il ritmo di danza. Sotto questo aspetto, la sua presenza è segnalata anche in fonti letterarie: accanto ad altri strumenti più o meno popolari, il tamburello appare, ad esempio, nel *Decamerone* del Boccaccio con il nome di *cembalo* per accompagnare la *ridda* ed il *ballonchio*, danze nelle quali è esperta la «brunazza» monna Belcolore. (75)

Ma le fonti iconografiche provano che il tamburello veniva impiegato anche in riunioni di stampo più elevato, quando addirittura non era collocato, co-

(73) E. ALTON, *La musica per flauto dolce di Alessandro Scarlatti*, in «Il flauto dolce», Anno III n° 4, luglio dicembre 1973.

(74) J. BLADES, *Percussion instruments of the Middle Ages and Renaissance. Their history in literature and painting*, in E.M., vol. I nn. 1-4, 1974, p. 14.

(75) A.M. MONTEROSSO VACCHELLI, *Gli strumenti musicali nell'opera del Boccaccio*, in «L'Ars Nova Italiana del Trecento», Certaldo 1978, p. 322.

me nel nostro caso, in concerti angelici: si vedano, a questo proposito, *La via della salvezza* di Andrea da Firenze, (76) *Angeli musici* di Gregorio da Siena (77) e il *Fanciullo con tamburello* di Luca della Robbia. (78)

Lo strumento trova una più vasta diffusione nel periodo medievale, durante il quale viene frequentemente associato a menestrelli vaganti e a giocolieri. Anche in seguito esso è largamente presente nella musica popolare. Non mancano, tuttavia, esempi di inserimento del tamburello nella «musica colta» ed in complessi strumentali di alto livello: Wolfango Amedeo Mozart inserì il tamburello nell'organico strumentale delle *6 Danze tedesche K 571* del 1787, preceduto da Cristoforo Gluck che nel 1761 lo aveva impiegato nel Dramma lirico *Echo et Narcisse*. (79)

Forse la prima descrizione di questo strumento è quella che appare nel VII secolo ad opera di Isidoro di Siviglia, (80) il quale nelle *Sententiae de Musica* (81) così lo descrive:

«...Tympanum est pellis vel corium ligno ex una parte extensum...»

Apprendiamo così qual'era la struttura del tamburello e quale il nome che, in quell'epoca, gli veniva imposto. Isidoro aggiunge:

«...Tympanum autem dicitur, quod medium est, unde et margaritum (margaritum) medium tympanum dicitur, et ipsum ut Symphonia ad virgulam percutitur...»

Il tamburello è quindi la metà di uno strumento più complesso, chiamato *sinfonia* perché in grado di dare due suoni contemporaneamente, quando percosso da bacchette. Il passo è ricordato nel lavoro già citato di Elena Ferrari Barassi, (82) la quale mette in relazione il termine *margaritum* con il fatto che «lo strumento potesse avere un telaio di madreperla, o fosse ornato di perle, o richiamasse la forma di una conchiglia».

Ma il tamburello, con tanto acume descritto dal santo vescovo di Siviglia, è certamente di origini assai più antiche: sappiamo infatti che lo strumento, con il nome di *ser* o *sér* era usato nell'antico Egitto fin dal XXVI secolo a.C. (83) e che nel mondo mesopotamico, almeno fino al 1830 a.C. il tamburello con il nome di *adapa*, figurava fra gli strumenti che accompagnavano il canto salmodico. (84) Inoltre il Mersenne (e prima di lui molti miniatori di Bibbie dal Me-

(76) Firenze, Santa Maria Novella, 1365 (in E.M., vol. 5, 1977, p. 332).

(77) Si veda alla nota 70.

(78) Da una cantoria del Duomo di Firenze (in M.d.M., vol. I, p. 11).

(79) J. BLADES, *op. cit.*, p. 14.

(80) Isidoro di Siviglia (570-636), dottore della Chiesa e vescovo di Siviglia, catechizzò i Visigoti. Scrisse, fra l'altro, le famose *Etymologiae*, opera enciclopedica assai diffusa nel Medio Evo.

(81) M. GERBERT, *Scriptores...*, vol. I, St. Blasien 1784; ed. anast. Hildesheim 1963, pp. 19-25.

(82) pp. 50-51.

(83) H.G. FARMER, *La musica nell'antico Egitto*, in O.H.M., vol. I, p. 297.

(84) H.G. FARMER, *La musica nell'antica Mesopotamia*, ibidem, p. 259. A Londra, nel British Museum, è conservata una scatola in avorio proveniente dalla Mesopotamia e

dio Evo in poi), ritengono molto probabile che Maria, sorella di Mosé e di Aronne, battesse questa specie di tamburello quando si cantò il cantico di gioia dopo il passaggio del Mar Rosso. (85)

Anche la tromba è di origine antichissima e di probabile provenienza orientale. Nel modello a lungo canneggio, con bocchino e tazza e padiglione a imbuto, la tromba apparve nell'impero romano almeno dal secondo secolo d.C. Nel periodo pre-rinascimentale la lunga canna cilindrica venne ripiegata a S per rendere lo strumento più maneggevole: nello stesso tempo si poteva allungare la canna stessa in modo da ottenere anche suoni più gravi; apparvero anche, sia pure sporadicamente, esemplari a spirale ovale come gli strumenti odierni. Naturalmente qualsiasi forma avesse lo strumento, esso era «a squillo», cioè in grado di emettere i soli suoni armonici. La tromba rinascimentale assomigliava nella struttura a quella odierna, ma il suono che se ne ricavava era assai più dolce per il maggior spessore del metallo, per l'imboccatura più pesante e per la campana più stretta. (86) In quell'epoca si solevano suddividere i modelli di tromba in due categorie diverse: la tromba militare (*Feltrumet*, secondo l'incisione del Virdung) e la tromba da camera (*Clareta*). I sonatori del primo strumento si limitavano, generalmente, ad ottenere dal loro strumento note tenute nel registro medio e basso e non erano tenuti a leggere la musica. Ai *Kammertrompeter* si richiedeva invece la limitazione al registro acuto dello strumento, con conseguente loro specializzazione nelle note acute, specializzazione che essi ottenevano grazie anche ad una particolare imboccatura munita di una coppa poco profonda e di un largo bordo. (87)

In genere, a nessun sonatore si richiedeva di eseguire tutte le note che si potevano ricavare dallo strumento, ma la tecnica esecutiva venne enormemente

(85) risalente al IX-VIII secolo a.C.: vi sono scolpiti alcuni musicanti fra i quali un sonatore di tamburello. (in «Musica 1980», Bärenreiter, Kassel-Basel-Tours-London).
M. MERSENNE, *Traité de l'harmonie universelle*, Parigi 1636, vol. III, p. 53, ediz. in fac-simile, Parigi 1975.

Del resto la presenza di strumenti musicali di ogni genere, in uso presso l'antico popolo ebraico, è ampiamente documentata nei Salmi stessi:

Salmo 143,9 = «Deus, canticum novum cantabo tibi,
in psalterio decachordo psallam tibi».

Salmo 149,3 = «Laudate nomen ejus in choro,
in tympano et psalterio psallant ei».

Salmo 150, 3-5 = «Laudate eum in sono tubae;
laudate eum in psalterio et cithara.
Laudate eum in tympano et choro;
laudate eum in chordis et organo.
Laudate eum in cymbalis benesonantibus;
laudate eum in cymbalis jubilationis».

(da *Biblia Sacra, juxta vulgatam editionem Sixti V et Clementis VIII*, Torino, S.E.I., 1938, pp. 700, 704).

(86) C. SACHS, *op. cit.* p. 328.

(87) C. SACHS, *op. cit.* p. 328.

migliorata dal momento in cui la tromba entrò a far parte di complessi strumentali eterogenei, antenati della moderna orchestra. (88)

Ma anche i sonatori di tromba addetti a funzioni particolari, quali erano, ad esempio, i banditori, dovevano possedere una buona tecnica esecutiva: Paolo Guerrini (89) ricorda che questi inservienti del Comune incaricati della proclamazione di sentenze giudiziarie, di incanti, sequestri, ecc., erano scelti fra i migliori esecutori. Vengono citati, a questo proposito, Nicola Rinaldi, *trombetta et sonador*, Gian Pietro Rizzetti, soprannominato *l'orbetto, sive de orbis* e Annibale Trionfante che nel 1534 era *Trombetta della Magnifica Comunità de Bressa*. (90)

Alle composizioni scritte appositamente per lo strumento, seguono immediatamente gli scritti dei teorici che svelano i segreti di una tecnica fino allora gelosamente custodita: il Fantini così spiega nel 1638:

«...devono ... sonare con la lingua puntata, che il sonar di fiato non forma voce perfetta... E trovando il Groppo (91) si deve batter con lingua puntata, ma il trillo v'è fatto a forza di petto, e battuto con la gola...»

«...che quando si troveranno note di valore ... si devono tenere in modo cantabile, con metter la voce piano, e poi venir crescendo fino al mezo valore della nota, e con l'altro mezo andar calando fino al fine della battuta, che a pena si senta, che così facendo si renderà perfetta armonia...» (92)

Nell'opera del Cossali, la tromba è raffigurata nella sua forma più evoluta, con canneggio a spirale ovale: nella medesima struttura lo strumento è visibile nel trattato del Mersenne (93) e, prima ancora, in quello del Virdung (con il nome di *Feltrtrumet*) ed in quello del Praetorius (tav. VIII, con il nome di *Trommer*). Nell'arte figurativa si possono ammirare esemplari del genere in *Angeli musicanti* di Hans Memling (94) e in una scultura di Andrea della Robbia (Siena, Basilica di S. Bernardino, sec. XV). (95)

Nella pala del Cossali un altro strumento a fiato appare più a destra: sebbene non regolamentare quanto a dimensioni, la tipica curvatura e il caratteristico accostamento all'angolo della bocca permettono di identificarlo con il cor-

(88) Per la «Toccata» di apertura dell'*Orfeo*, Monteverdi richiese espressamente cinque diverse trombe: *clarino, quinto, alto e basso, vulgano e basso*.

(89) *Il trombettiere comunale nel Cinquecento*, in «Brixia Sacra», anno 1916, pp. 75-76.

(90) P. GUERRINI, *Per la storia della musica...*, *op. cit.*, *passim*.

(91) Gruppetto o trillo.

(92) G. FANTINI, *Modo per imparare a Sonare di Tromba*, Francoforte, D. Vuastch, 1638, ristampa anast., Milano, Bollettino Bibliografico Musicale, 1934.

(93) *op. cit.*, p. 248.

(94) (in M.d.M., p.512)

(95) (in STAUDER, p. 127)

netto. Lo strumento era costituito di due pezzi di legno incavati nel senso della lunghezza e incollati insieme, sagomati all'esterno secondo una struttura ottagonale e quindi ricoperti di cuoio. Un bocchino di legno, di corno o d'avorio completava lo strumento. (96)

Il cornetto aveva, normalmente, 6 fori per le dita, divisi a tre a tre e un foro posteriore (suggerito, pare, da una precedente pratica iberica). (97) Anche i cornetti, come i flauti dritti, erano riuniti in «famiglie», il basso delle quali era il *serpentone*.

Di probabile origine orientale, (98) il cornetto curvo ebbe una notevole diffusione in Europa nei secoli XVI e XVII; (99) per la peculiarità timbrica che lo avvicinava alla voce umana era il preferito da compositori e strumentisti. L'Artusi (100) assicura che

«...l'buono, et eccellente Sonatore l'adopra forte, cioè lo fa sentire con suono gagliardo, e con suono più rimesso, alto, basso, e in ogni sorte di tuono, come più li piace, più e manco, secondo la sua eccellenza».

In seguito, nella musica d'insieme, il cornetto cederà il passo al violino, ma il passaggio avverrà gradualmente, tanto è vero che per lungo tempo nei frontespizi delle composizioni strumentali si leggerà l'indicazione: «per violino o cornetto».

Quest'ultimo strumento era però di assai difficile intonazione e comportava una faticosa insufflazione d'aria: ne è prova il fatto che lo strumentista lo sonava tenendolo lateralmente, all'angolo della bocca, dove le fasce muscolari sono più resistenti. Sembra tuttavia che dosando saggiamente e il fiato e la sonorità dello strumento si potessero conseguire risultati sorprendenti; il Mersenne (101) riferisce che alcuni virtuosi riuscivano a sonare una canzone di 80 misure senza riprendere fiato, abilità che il signor Quiclet, musicista del Re dimostrò a più riprese, superato, a sua volta, dal signor Sourin d'Avignone che riusciva a sonare 100.

Ottavio Rossi, parlando del bresciano Ludovico dal Cornetto, così si esprime:

(96) M. MERSENNE, *op. cit.*, p. 275. Lo strumento veniva chiamato *Zink* e *Krummerzink* in Germania, *Cornet à bouquin* in Francia. Accanto al cornetto curvo, chiamato anche *nero* dal colore del cuoio che lo ricopriva, esisteva il cornetto dritto, di sezione circolare, detto anche *muto* per la particolare dolcezza del suono; in questo modello il bocchino era incorporato o direttamente intagliato nello strumento: essendo ricavato in un unico blocco di legno non aveva bisogno di essere ricoperto di cuoio per conservarsi: veniva chiamato quindi *bianco* o *giallo* dal colore del legno.

(97) M. MERSENNE, *op. cit.*, p. 274.

(98) Il Sachs (*op. cit.*, p. 323) afferma che la documentazione iconografica risale al 700 d.C. e proviene dalla Persia.

(99) Nelle bande militari l'uso del cornetto perdurò fino al XIX secolo e «cornettisti municipali» vennero impiegati da J.S. Bach in molte delle sue *Cantate* come rinforzo alle voci bianche (v.C. SACHS, *op. cit.*).

(100) *op. cit.*, p. 5v.

(101) *op. cit.*, p. 276.

«...Sonava senza go(n)fiatura di gua(n)cie, ò stralunamenti d'occhi, ò alcun altro movimento indegno...» (102)

Il Bottrigari (103) racconta che un gruppo di 23 monache di S. Vito in Ferrara tenevano concerti nelle festività più solenni con cornetti e tromboni e che «...li suonavano con tanta gratia, e con si gentil maniera, e co(n) tale giusta e sonora intonazione delle voci, che fin coloro, che sono stimati eccelle(n)tissimi in tal professione, ciò confessano essere cosa incredibile à chi non l'ode, e vede. Et i passaggi loro non sono di quei così tritellati, e così furiosi e continuoati, che guastino, e che distruggano l'aere principale...»

Naturalmente per raggiungere risultati tanto notevoli occorreva essere in possesso di una tecnica tanto precisa quanto evoluta, i segreti della quale ci vengono svelati dai teorici e dagli scrittori dell'epoca: l'Artusi (104) precisa che «...lo tenere il labro aperto lo fa havere del Corno, e Muto: lo tenere il labro serrato più del bisogno, lo fa havere del Sfesso...»

Ma alla buona riuscita del suono concorre anche la lingua che il provetto sonatore sa tenere, di volta in volta, *rinversa* («lo batter suo è al palato»), *dritta* («il suo batter è ne' denti») e in altre posizioni a seconda dell'effetto che vuol ottenere. Con la lingua nelle posizioni indicate, il cornettista dovrà poi studiarsi di pronunciare, durante l'insufflazione dell'aria nello strumento, alcune sillabe particolari, consigliate, di caso in caso, per ricercare ogni sfumatura del suono. (105)

Riportato dal Praetorius e dal Mersenne, il cornetto viene presentato, sia pure non molto frequentemente, anche nell'arte figurativa del periodo rinascimentale. Si vedano, a questo riguardo, il *Suonatore di cornetto* del Pontormo (106), l'*Angelo musicante* da *La Madonna con Figlio e Santi* del Domenichino (107) e il *Putto sonatore* da *l'Immacolata coi santi Faustino e Giovita* del Cossali (1610). (108)

Per rimanere nell'area bresciana dell'epoca, ancora una volta ci sono di aiuto le opportune citazioni del Rossi, che ci ricorda virtuosi dall'abilità eccezionale:

«Paride, e Bernardo Dusi. Paride sonò eccellentemente di cornetto... Immitò unicamente la virtù di Paride, Ludovico dal Cor-

(102) *op. cit.*, p. 501.

(103) *op. cit.*, p. 49.

(104) *op. cit.*, p. 4^v.

(105) «Ler ler ler; ler der ler der; tere tere; teche teche (buona per quelli che vogliono fare terribilità...)».

(106) Firenze, Uffizi, Gabinetto di Disegni e stampe (in «La Storia della musica», Milano F.lli Fabbri ed., 1964, vol. I, p. 154).

(107) Milano, Brera (in M.d.M., p. 1944).

(108) Chiesa parrocchiale di Inzino (Anelli, tav. XLII).

netto, che morì molto giovane in Roma, lasciando fuor di speranza il Mondo, che mai più risorga un suo pari tant'era unica la sua virtù».

«Gregorio Torrini...il suo principal talento era il sonar di Cornetto, e in ciò fù tanto eccellente, che dopò all'esser stato gradito da molti gran Principi, fù chiamato al servitio dell'Imperatore Ridolfo...»

«Ludovico dal Cornetto. L'istromento da fiato che si dimanda Cornetto fù sonato co(n) tanta leggiadria da Ludovico... che vien conchiuso da tutti i Musici ch'egli in ciò nascesse e sii morto unico, e singolare». (109)

L'ultimo strumento a destra e il piccolo violino seminascosto dal manto della Vergine fanno parte della medesima famiglia delle viole da braccio. Gli appartenenti a questo gruppo si distinguevano dalla famiglia analoga delle viole da gamba non tanto per le dimensioni (come qualcuno sarebbe portato a credere) quanto per alcuni particolari costruttivi: il fondo, le fasce laterali, i fori di risonanza, il manico, i tasti, il numero delle corde e la qualità del suono. Nell'esemplare che possiamo ammirare nella pala del Cossali un solo ed ultimo elemento ci può essere di aiuto nella individuazione della specie: la rotondità delle spalle nel punto in cui il manico viene a saldarsi al corpo dello strumento; rotondità che è tipica delle viole da braccio e che qui è visibile anche nel fondo del piccolo violino alla sinistra della Vergine. Si può quindi affermare, con discreto margine di attendibilità, che lo strumento in esame sia un vero e proprio violoncello.

La famiglia delle viole da braccio, come quella più antica delle viole da gamba, era composta di quattro esemplari di dimensioni gradatamente diverse: come in tutte le «famiglie» strumentali, i quattro elementi di taglia differente permettevano di ottenere una vasta gamma sonora mantenendo inalterato il timbro. I grandi liutai del XVI e del XVII secolo costruivano accanto ai perfetti violini anche violoncelli e contrabbassi dalla forma pressoché uguale a quella attuale. (110) Generalmente però il violoncello era chiamato *violone* fino alla metà del '600 e oltre in molte delle città italiane; a Bologna invece cominciò ad essere chiamato con il nome attuale fin dal 1687. (111)

La «famiglia» delle viole da braccio appare piuttosto tardi nei trattati di organologia: nel Praetorius (tav. XXI) e nel Mersenne (p. 178 e p. 184). Pres-

(109) *op. cit.*, pp. 494-495, 496, 501.

(110) A Brescia sono ricordati come costruttori di *Violoni* Giovan Giacomo dalla Corna e Zanetto Montichiario (si veda G.M. LANFRANCO, *op. cit.*, p. 143).

(111) L. MALUSI, *Il violone e il suo impiego nei secoli passati*, in «Nuova Rivista musicale italiana», luglio-settembre 1979, n° 3.

s'a poco nel medesimo periodo questi strumenti sono visibili nelle opere pittoriche: tralasciando il già citato affresco di Gaudenzio Ferrari (attivo nella prima metà del secolo XVI), nel quale i violini sono raffigurati in forme che ne segnano le tappe evolutive, si possono ammirare uno splendido violoncello ne *Il concerto* di Dirk Hals (112) e un violino dalle forme perfette nell'*Allegro violinista* di Gerard van Honthorst. (113)

Per un caso curioso, nessuno dei due strumenti dipinti dal Cossali è corredato dall'archetto: il piccolo violinista sembra difatti occupato ad osservare il suo vicino, ed il violoncellista è ripreso nell'atto di pizzicare le corde. Probabilmente è questa la posizione preferita dal Cossali, poiché nella tela della parrocchiale di Inzino il violoncellista è raffigurato nel medesimo atteggiamento. Sicuramente la pratica del pizzicato era in uso, tanto è vero che Silvestro Ganassi dal Fontego dedica alla tecnica relativa ben due capitoli della *Letzione seconda*: capitolo IX: *Modo che regola le dede nel suo picigo*; capitolo X: *Replicamento delle cose regolate per inanti ditti*. (114)

Non si riprenderà qui l'antica contesa circa la priorità cronologica del violino cremonese di Andrea Amati o del violino bresciano di Gasparo da Salò: ambedue gli artisti-artigiani hanno creato esemplari ineguagliabili. Certamente esistevano a Brescia fin dagli ultimi anni del 1400 botteghe di liutai di grande prestigio, (115) ma come giustamente fa osservare il Winternitz (116) «il violino non fu una vera e propria invenzione ma piuttosto il prodotto finale di un lungo e variegato processo di sviluppo».

Nella cupola della stessa cappella dell'Immacolata, un affresco del Sassi, «pieno di grazia correggesca», comprende altri strumenti musicali; in un tripudio di angeli osannanti alla Vergine, sono chiaramente leggibili un organo positivo e una mandòla, una tromba diritta a lungo canneggio e un tamburello. Per il primo, il terzo e l'ultimo di questi strumenti, qui raffigurati con più chiaro intento descrittivo, si rimanda il lettore alle carte precedenti, dove la storia di tali strumenti è già stata per sommi capi delineata.

Della mandòla, oltre al manico insolitamente lungo, è visibile il solo dorso; abbastanza chiaramente disegnati 5 piroli, infissi forse lateralmente, forse po-

(112) 1591-1656, Leningrado, Museo dell'Ermitage (in O.H.M., vol. IV, t. II, tav. XI).

(113) 1591-1656, Amsterdam, Rijksmuseum (ibidem, tav. XII).

(114) *Letzione seconda pur della pratica di sonare il violone d'arco da tasti*, Venezia 1543, rist. anast. Bologna, Forni ed. 1970.

(115) Quando, nel 1562, Gasparo da Salò si trasferì a Brescia, già esistevano in città quattro grandi famiglie di costruttori di strumenti: gli Antegnati (non solo organari, ma pure costruttori di arpicordi e strumenti simili), i Dalla Corna (citati anche dal Lanfranco), i De Michelis da Montichiari ed i Virchi alla cui scuola si formò, almeno in parte, lo stesso Gasparo da Salò, maestro, a sua volta, di Giovanni Paolo Maggini (E. MELI, *op. cit.*, p. 888).

(116) *op. cit.*, p. 39.

steriormente, che appaiati ad altri cinque fanno pensare all'armatura di 10 corde presentata dal Praetorius.

La mandòla, come tutta la famiglia dei mandolini, è una derivazione del liuto di cui mantiene le caratteristiche: fondo panciuto, foro centrale, corto manico con cavigliere a spatola lievemente ripiegato all'indietro. Il lungo manico e le dimensioni dello strumento dipinto dal Sassi potrebbero farlo confondere con un arciliuto se quest'ultimo non fosse caratterizzato da un doppio cavigliere, qui chiaramente assente.

La mandòla è stata chiamata spesso e impropriamente mandòra (117) o anche pandora (o pandurina, termini derivati dall'antico *pandura*); tuttavia, come fa osservare il Bessaraboff, gli strumenti non sono affatto uguali, poiché se nella mandòla il manico viene applicato alla cassa, nella mandòra e nella pandurina, in quanto derivate dal *qopuz* o *qupuz* (nome turco sostituito nel XIV secolo all'arabo *rubab*), esso fa parte del corpo stesso dello strumento. (118)

Ma comunque sia chiamato lo strumento pare che esso non abbia avuto connotazioni tanto specifiche da farlo distinguere da altri consimili strumenti; difficilmente esso viene citato in trattati di organologia e in scritti dell'epoca rinascimentale e barocca; forse di fattura meno accurata o forse di genere più popolare, esso si accontentò di rimanere all'ombra del più celebre liuto, del quale sfruttò probabilmente anche la letteratura musicale. (119)

Ai lati della pala dell'Immacolata spiccano, nei pennacchi, le figure di Mosé e di Davide, opera del Sassi e di Antonio Cucchi; il santo profeta David sorregge uno strumento definibile come arpa. Per quanto riguarda questo biblico Re, raffigurato per tradizione nell'atto di suonare uno strumento a corde, si rimanda il lettore alle pagine, dove l'argomento sarà trattato a proposito del basorilievo del secondo altare a destra.

(117) H. PANUM, *op. cit.*, p. 434; G. REESE, *op. cit.*, p. 398.

(118) *Ancient European Musical Instruments*, Boston, University Press, 1941, p. 238. Si veda anche H.G. FARMER, *Islam*, Leipzig 1976, 2ª ediz. («Musikgeschichte in Bildern», III/2, p. 194 e *passim*). Quindi lo strumento raffigurato nella tavola XVI del Praetorius come *Mandörge* e a pagina 193 dell'*op. cit.* del Mersenne non dovrebbe essere una mandòra, come viene indicato dagli autori, bensì una mandòla, strumento di modello più tardo riportato, in disegno, nel lavoro più volte citato di C. SACHS (p. 245, fig. 71) e contraddistinto da un lungo cavigliere un poco arcuato con infissi 12 piroli laterali e terminante in una piccola falce a testina piatta. Nelle incisioni del Virdung e dell'Agricola uno strumento analogo alla mandòra, ma di dimensioni assai più modeste, e fortemente imparentato, almeno nelle sue lontane origini, con la ribeca ad arco, viene chiamato *quintern* (= chitarra).

(119) G. TINTORI, *Gli strumenti musicali*, U.T.E.T. 1971, vol. II, p. 668. A.M. MUCCHI (*Gasparo da Salò. La vita e l'opera*, Milano 1940, p. 150) nell'elencare gli strumenti rinascimentali in cui eccelleva l'arte dei costruttori bresciani, non cita la mandòla, ma è probabile che sotto il nome di «liuti» fossero compresi anche strumenti collaterali, come è, nel nostro caso, la mandòla.

Nella cappella della Madonna di Pompei (ultimo vano a sinistra della chiesa di S. Francesco) sono collocati alcuni affreschi, che vennero restaurati nel 1967, dopo essere stati staccati dalla parete di destra dove figuravano fra il secondo ed il terzo altare. Gli affreschi, risalenti al secolo XIV, si rifanno alla corrente tosco-padovana che fa capo a Giusto de' Menabuoi e ad Avanzo; (120) vi figurano, modellati con cura, alcuni gruppi di angeli musicanti: partendo dall'alto se ne scorgono due che suonano un tamburello ed un flauto diritto (strumenti già descritti nelle pagine precedenti). Più in basso, un altro angelo è ripreso nell'atto di suonare uno strumento a fiato che, dall'imboccatura, dal canneggio terminante in una campana ad imbuto, si presenta come una bombarda, strumento ad ancia doppia derivato dalla più antica zampogna. (121) Come il suo progenitore, la bombarda era caratterizzata da suono forte e penetrante. Il Mersenne (122), a questo proposito dice:

«Quanto alla loro musica, essa è indicata per le grandi assemblee, come per i balli, per le Nozze, per le Feste del villaggio e per le altre riunioni pubbliche, per il gran rumore che essi fanno poiché il loro suono è il più forte e il più violento di tutti gli strumenti, ad eccezione della Tromba...»

La bombarda darà origine, a sua volta, all'oboe (distinto dalle forme precedenti soprattutto per il tubo più stretto, analogo a quello della cennamella rinascimentale, e per l'assenza della campana terminale), che nel nome francese *Haut-bois* (letteralmente = legno-alto) ricorderà la peculiarità timbrica degli antenati, in quanto il termine *alto* non starà a significare il registro acuto, bensì il volume sonoro che lo strumento era in grado di raggiungere.

Il Bonanni (123) illustra l'oboe alla tavola XXIII e così lo descrive:

«E' detto Oboè l'Istromento...il di cui suono molto grato all'udito, è molto più strepitoso del Flauto; suol esser lungo circa due palmi, e otto oncie, la vacuità inferiore è piramidale, e termina in bocca di tromba, nella parte, ove s'applica la bocca per suonarlo, è una lingua composta di due parti di canna, che insieme si riguardano, il Tubo è bucato in sette luoghi, e trà il sesto, e settimo buco ve n'è un altro laterale, che si apre, e serra con il dito auricolare».

La bombarda del periodo rinascimentale compare essenzialmente in tre mo-

(120) P. TEODORO POSENATO, *Guida della chiesa di S. Francesco in Brescia*, Brescia 1979, p. 40.

(121) La bombarda è qui raffigurata con canneggio sottile e cilindrico, mentre in realtà lo strumento era di sezione più grossa e di forma leggermente conica apertesi verso il basso.

(122) *op. cit.*, p. 295 (traduzione)

(123) *Gabinetto armonico*, Roma, G. Placho 1722, ristampa Torino, Vincenzo Bona 1969, p. 108.

delli corrispondenti ai tre formati: soprano, contralto e tenore; (124) meno usati il basso e lo scomodo contrabbasso.

Il musicante dell'affresco trecentesco sembra appoggiare il mento contro la *pirouette*, (125) oggetto in uso nel periodo di transizione fra l'uso di insufflare l'aria nella capsula protettiva dell'ancia e l'imboccatura diretta di quest'ultima secondo l'uso odierno. Contrariamente a quanto erroneamente si crede, la *pirouette* serviva più che altro di guida e non di vero e proprio appoggio per le labbra. (126)

Dietro la pala dell'altare maggiore, splendida opera del Romanino, sulla parete centrale del presbiterio, appare un mirabile affresco del XV secolo attribuito a Bonifacio Bembo. (127)

La composizione pittorica, di squisita fattura, comprende una folla ordinata di piccoli angeli disposti con cura un poco ingenua attorno alla Vergine e al Bambino; i tenui colori degli abiti risaltano delicatamente sullo sfondo di foglie e fiori boscherecci. Le creature celesti sono raffigurate nell'atto di pregare e di recar doni, ma, in maggior numero, esse sono impegnate nel tradizionale concerto.

Molti degli strumenti qui presenti sono già stati esaminati; è questo il caso del tamburello, della tromba (qui ancora a forma di S), (128) del liuto e delle bombarde (qui presumibilmente nei formati di soprano e contralto).

Non sono ancora stati presi in esame i timpani, che in questo affresco vediamo tradizionalmente accoppiati e sostenuti mediante un cinghiolo che passa dietro al collo dell'esecutore. Sempre presentati in coppia, i timpani di questo formato venivano più frequentemente appesi alla cintura del musicante o, quanto meno, in tale posizione sono più spesso presentati nell'arte figurativa; (129)

(124) Nelle incisioni del *Virdung* e dell'*Agricola* sono raffigurati solo il soprano e il contralto (con i nomi di *Schalmey* e *Bombarde*). Nel trattato del Praetorius è riportata l'intera famiglia: sopranino (*Klein Schalmey*), soprano (*Discant Schalmey*), contralto (*Alt Pommer*), tenore (*Basset o Tenor Pommer*) e basso (*Bass Pommer*). Quale esempio nell'arte figurativa si può citare la bombarda che appare in un bassorilievo del coro della cattedrale di Aosta, sec. XVI (in STAUDER, p. 133).

(125) La *pirouette* (ghiera) è, nella generalità dei casi, un disco o un pezzo di legno cilindrico, collocato alla sommità dello strumento e attraversato longitudinalmente da un foro cilindrico in cui è inserito uno stretto tubo di metallo.

(126) G. HAYES, *op. cit.*, pp. 791-792.

(127) 1477-1498, pittore originario di Brescia come Benedetto, operosissimo come ritrattista e come frescante e pittore di pale da altare nei castelli di Pavia e di Milano; collaborò con il Foppa.

(128) Altri esemplari di questo genere in *Angeli musicanti* di Agostino di Duccio, Tempio malatestiano di Rimini; *Il trionfo di Enrico IV* di P.P. Rubens, Firenze, Galleria degli Uffizi (in M.d.M., pp. 102 e 641).

(129) Alcuni esempi del genere in *Musicanti*, particolare della *Porta del Paradiso* di L. Ghiberti, Firenze, Battistero (in M.d.M., p. 398); *Timballi persiani*, in BONANNI, *op. cit.*, tav. CXXXIV; *L'adorazione del vello d'oro* di Filippino Lippi, Londra. Nat. Gallery (in «Les Fêtes de la Renaissance», I tav. XXV, Parigi 1956); *Miniatura* dal Salterio di

altre volte essi venivano semplicemente appoggiati sul terreno o su un ripiano. (130)

Nella maggior parte dei casi i piccoli timpani erano di forma emisferica, come piccole pentole di rame, di legno o di argilla, con una membrana tesa sulla sommità aperta e venivano percossi con bacchette, esattamente come nell'esemplare dipinto dal Bembo. Un timpano di maggior formato, di provenienza orientale, era usato dalle truppe; secondo il Bonanni (131) tale

«Istromento rende suono ottuso, e mesto, e comunemente si adopera standosi a cavallo, e con le percosse del Suonatore si accompagna il suono delle Trombe... Per distinguerlo dal Tamburro usato dalli soldati a piedi, gl'Autori della Crusca lo nominarono *Naccara*, ed altri *Crotalo*...mà comunemente in Italia si chiama *Timballo*».

Anche in Inghilterra i timpani di piccole dimensioni erano chiamati *Nakers* (forse una derivazione dall'arabo *Náqqára*).

Un altro degli angioletti del gruppo di sinistra è raffigurato nell'atto di sonare un triangolo: lo strumento è appeso con una funicella al polso sinistro e viene percosso con un piccolo battente tenuto nella mano destra. In altri esempi di arte figurativa, lo strumento è invece trattenuto, più razionalmente, mediante un brevissimo legaccio, dalle dita della mano sinistra. (132)

Il triangolo medievale, oltre che chiuso o aperto come il modello odierno, poteva essere anche di forma trapezoidale: con questa struttura esso è visibile, ad esempio, in una miniatura della Bibbia di Riccardo III, risalente al XIV secolo. (133) Il modello più diffuso era però quello provvisto di cerchietti infilati nella barra inferiore: ne troviamo la raffigurazione nella tavola XXII del Praetorius e ancora nelle incisioni dell'*Encyclopédie*. (134)

La presenza degli anelli inseriti nella barra conferiva al triangolo un suono assai simile a quello del più antico sistro; (135) nell'una o nell'altra forma, il triangolo fu considerato fin dalla sua prima apparizione uno strumento di uso popolare, indicato, accanto al tamburello, per scandire i ritmi di danza: ciò non gli impedì tuttavia di apparire dal XVIII secolo in poi anche nell'orchestra.

-
- Luttrell, (in J. BLADES, *op. cit.*, p. 11); bassorilievo di Agostino di Duccio, S. Bernardino in Perugia, XV secolo (in STAUDER, p. 158).
- (130) Si vedano esempi del genere in *Angeli musici* di Gregorio da Siena, Siena, Museo dell'Opera del Duomo (in REESE, fig. 126); *Miniatura* del Salterio di Luttrell (in J. BLADES, p. 11).
- (131) *op. cit.*, p. LXXV.
- (132) Si veda il 4° riquadro del soffitto della prima cappella di S. Salvatore di Brescia e il bassorilievo di Agostino di Duccio, S. Bernardino in Perugia, XV secolo (in STAUDER, p. 158).
- (133) (in J. BLADES, *op. cit.*, p. 14).
- (134) *Le Tables della Encyclopédie 1762-77*, vol. 2° (Verona, Mondadori) p. 1194, fig. 24.
- (135) Il Bonanni riporta alla tavola LXXXV un triangolo munito di 5 barre orizzontali, ognuna delle quali provvista di anelli: lo strumento è chiamato *Crotalo*.

Un altro strumento delegato a riunioni di tipo popolare fu la ribeca, (136) che nell'affresco del Bembo appare a destra, sonata con l'arco da uno degli angeli. Considerata di genere inferiore rispetto a quello della più raffinata viola, la ribeca aveva scarse possibilità foniche, forse per la mancanza dell'*anima*, e un suono piuttosto aspro e quasi stizzoso, tuttavia di una brillantezza penetrante che la faceva unica nel suo genere. Lo strumento aveva struttura piriforme simile a quella del *rebab* o *rabab* arabo dal quale comunemente la si fa derivare, (137) fori semicircolari, cordiera inferiore e ponticello; il manico faceva corpo con la cassa. Le corde erano, generalmente, in numero di tre e accordate per quinte.

In un trattato del XIII secolo, il *De Musica* di Hieronymus di Moravia, (138) la ribeca appare come uno strumento a due sole corde, intonate alla distanza di una quinta e da porre in vibrazione con l'arco come nella viella; da tali corde era possibile trarre 10 suoni da *do* a *re* (con la doppia possibilità per il *si* di essere naturale o bemolle):

«Est autem rubeba musica instrumentum habens solum duas cordas sono distantes a se per diapente, quod quidem, sicut et viella, cum arcu tangitur. Dicte autem duo corde per se, id est, sine applicatione digitorum super ipsas, necnon et cum applicatione sonum reddunt decem clavium, a *C fa ut*, scilicet usque in *d la sol re*, in hunc modum...»

Generalmente, dal tardo medioevo in poi, il cavigliere terminava con una graziosa testina d'animale, (139) oppure semplicemente a falchetto: (140) nell'esemplare in esame, il corpo un poco informe dello strumento si prolunga in un corto manico terminante appunto in una testina d'animale.

La ribeca conobbe la sua massima diffusione nel periodo medievale e pre-rinascimentale; sicuramente essa era ancora in uso alla fine del '500 se il Bottrigari, (141) parlando dell'accordatura degli strumenti, diceva:

(136) Chiamata anche *rubebe*, *rybybe*, *rubeba*, *ribeba*. In Francia anche *gigue*, in Germania *Geige*.

(137) Il Sachs (*Reallexicon der Musikinstrumente*, Berlino 1913, p. 318) mette in dubbio questa derivazione, facendo notare che lo strumento arabo è a forma di clava con cavigliere ad angolo; si può osservare, però, che le più antiche raffigurazioni di ribeca mostrano uno strumento assai simile al *rebab* (o *rabab*): si vedano, ad esempio, le illustrazioni delle *Cantigas de Santa Maria*, raccolte nel codice MS Escorial T.J.I. della Bibl. dell'Escorial di Madrid.

(138) Pubblicato da E. COUSSEMAKER, *Scriptorum...*, Parigi 1864-1876, ed. anast. Hildesheim 1963, vol. I pp. 1-154), p. 152; cfr. edizione di S.M. Cserba, Regensburg 1935, pp. 288-89.

(139) Si vedano, ad esempio, *Affresco della Madonna e Gesù sul trono* (sec. XIV), Subiaco, Sacro Speco (in REESE, fig. 180) e affresco della parete di fronte all'entrata della prima cappella di S. Salvatore in Brescia.

(140) Ad esempio nella *Madonna col Bambino e due angeli*, attribuito a Piero di Cosimo, Firenze, Galleria degli Uffizi (in M.d.M., p. 2088).

(141) *op. cit.*, p. 5.

«Gli strumenti al tutto alterabili sono tutti quelli, che non hanno ne buchi, ne tasti, come sono Tromboni e *Ribechini* (142) e Lire, e simili, i quali per non avere ordinariamente ne tasti ne foro, che li pongano freno, possono vagare quà, e là secondo però il volere del diligente sonatore...»

Sulla instabilità dell'accordatura di alcuni fra gli strumenti era del medesimo parere anche l'Artusi (143) quando affermava:

«...tanto è instabile il Lauto, se bene ha la tastatura, quanto il *Rebechino*, che non ha la tastatura in atto, ma in potenza, e questa potenza sarebbe vana, quando non si potesse ridurre in atto...»

Ancora una ribeca potrebbe essere lo strumento presente in un affresco scoperto da pochi anni, e non ancora catalogato, che si trova nel primo vano a sinistra (Cappella dello Sposalizio). L'affresco che si può far risalire al secolo XVI, rappresenta una *Madonna con Bambino* e un *angelo musicante*: le figure, dall'atteggiamento dolcemente assorto, rappresentano quasi sicuramente la testimonianza di una pratica votiva allora assai in uso. L'affresco è purtroppo assai deteriorato e la lettura dello strumento non è agevole: è tuttavia delineata con sufficiente chiarezza la struttura piriforme della ribeca e sono segnate le tre corde attaccate alla cordiera: non sono chiaramente visibili, invece, il cavigliere e l'arco, sebbene la presenza di quest'ultimo sia suggerita dall'atteggiamento della mano destra del musicante.

Il secondo altare alla destra di chi entra è un'opera di notevole eleganza architettonica; costruito nel 1497, esso viene attribuito, sia pur con qualche incertezza, ad un maestro bresciano seguace dell'Amadeo. Le paraste sono scolpite con scarsissimo rilievo: quella a sinistra riporta, dall'alto in basso, i santi Lorenzo e Caterina con i rispettivi simboli del martirio (la graticola e la ruota); in quella di destra si vedono, dal basso in alto, Mosé con le Tavole della Legge ed il Re David con il Salterio.

Nel linguaggio ecclesiastico, Salterio significa Libro dei Salmi, ma lo stesso termine è usato anche per indicare uno strumento musicale a corde (144) con il quale, per tradizione, viene raffigurato il santo profeta David. Per la verità questo personaggio biblico, specialmente nell'iconografia medievale, può apparire munito di altri strumenti sia a corde pizzicate come la cetra, la lira,

(142) Il termine *ribechino* è tuttavia un poco ambiguo: esso potrebbe infatti indicare anche il violino, che ereditò, appunto dalla ribeca, il suono un poco stridulo che agli inizi lo caratterizzava.

(143) *op. cit.* pp. 9^v - 10.

(144) Cassiodoro dice esattamente: «Psalterium adinstar instrumenti musici nominatum esse non dubium est» (= Non v'è dubbio che il salterio sia nominato come strumento musicale) (M. GERBERT, *Scriptores, op. cit.*, vol. I, p. 16a).

la cosiddetta «chrotta» e l'arpa (nelle fogge più diverse quest'ultima, e corredata spesso dall'apposita chiave per l'accordatura, alla cui pratica sembra sottomettersi di buon grado anche il biblico re), sia a corde sfregate come la viella, quando non addirittura in atto di suonare l'organo. L'incertezza sulla scelta dello strumento, (incertezza che non è solo dei miniatori, ma anche degli esegeti dei salmi) è forse dovuta al fatto che il termine *psalterium* è dagli autori medievali riferito a strumenti di fogge diverse. Quanto poi allo strumento chiamato dai greci *psalterion* e dagli ebrei *nevel*, esso sembra esser stato in realtà un'arpa angolare o ricurva verticale. (145)

Comunque frequentemente è raffigurato nelle mani del re David anche il salterio nella tipica versione medievale: strumento a corde tese su una cassa armonica con fondo piatto e con uno o più fori di risonanza. Il fatto poi che il salterio potesse venir foggato in forma triangolare, quadrangolare e trapezoidale, con 7 o, più frequentemente, con 10 corde o anche più, tese su regolari tavole di legno o talvolta munite di una cornice senza soluzione di continuità, (146) ha probabilmente valori simbolici. (147)

La differente struttura del salterio non si rileva dalla sola iconografia, ma anche da trattati e scritti teorici; il Kircher, (148) ad esempio, presenta tre diversi tipi di salterio; quadrato a 10 corde, trapezoidale a 15 corde e triangolare con numero indefinito di corde. Il medesimo autore ricorda poi la funzione di David quando «tollebat *cytharam*, et percutiebat manu sua, et refocillabatur Saul...» (149) Il termine *cythara* sta ad indicare uno strumento che con il salterio aveva una certa parentela, come S. Agostino ci insegna:

«Cithara lignum illud concavum tamquam tympanum pendente testudine, cui ligno chordae innituntur, ut tactae resonent... hoc ergo ligno cithara in inferiore parte habet, psalterium in superiore». (= La cetra ha quel legno incavato, come un tamburello a forma di guscio di tartaruga sospeso, legno nel quale stanno infisse le corde, perché risuonino al tocco... insomma questo legno la cetra l'ha nella parte inferiore, il salterio in quella superiore).

S. Agostino ci fa poi rilevare che la differenza fra i due strumenti è più che altro simbolica e da riferirsi alla collocazione della cassa di risonanza, identificando il salterio come qualcosa di più spiritualmente elevato della cetra. (150)

(145) E. FERRARI BARASSI, *op. cit.*, p. 55.

(146) Come appare lo strumento affrescato nel pennacchio sopra la pala del Cossali.

(147) Il Bonanni (*op. cit.*, p. 4) dice «... E se nel vostro Salterio armato di dieci corde riconobbe S. Agostino li dieci comandamenti della Legge data a Moisé...». Si ricorda qui che il lavoro stesso del Bonanni è dedicato al re David, come si legge nel frontespizio.

(148) *Musurgia Universalis*, Roma 1650, II, p. 214.

(149) Dalle «*Sacrae Scripturae*», lib. I, Regum, cap. XVI.

(150) E. FERRARI BARASSI, *op. cit.*, p. 52.

Nel bassorilievo della chiesa di S. Francesco il salterio è appeso in guisa di stendardo: non la forma (con scarsi punti di contatto con un reale strumento), non il numero delle corde (17) sembrano avere un qualsiasi riferimento al simbolismo, ma qui è lo strumento stesso che assurge a simbolo, a elemento emblematico accolto nella tradizione.

E' noto che nell'arte figurativa i soggetti sacri erano controllati quando non addirittura fissati dalle autorità ecclesiastiche: i sacerdoti e i teologi determinavano la scelta dei temi e indicavano all'artista buona parte dei particolari dell'esecuzione. (151) Rimaneva tuttavia al pittore o al frescante, al miniatore o allo scultore una certa libertà di scelta riguardo alla modalità dell'esecuzione e alla qualità dei soggetti ruotanti attorno al tema principale: fra questi soggetti, spesso di carattere profano, figuravano anche gli strumenti musicali, che erano tutti ammessi nell'iconografia anche quando il loro suono era severamente bandito dalla chiesa. (152)

Alcuni degli strumenti che dalla metà circa del XIII secolo cominciarono ad essere raggruppati in concerti angelici, assumono, secondo il Bowles (153) la funzione di simboleggiare i tre ranghi principali in cui era suddivisa la società medievale: così la tromba e il tamburo (o i timpani) stanno a ricordare i *bellatores* (gli addetti alla guerra), l'arpa, il liuto e la viella simboleggiano sia l'arte trobadorica sia la più bassa pratica giullaresca, mentre l'organo rappresenta il ceto ecclesiastico per eccellenza.

Se tutto ciò è vero, se gli strumenti musicali venivano raffigurati attorno alle figure celesti con l'intento preciso di far riferimento ad un particolare rango sociale, il significato della scelta è fin troppo facile; resta però da vedere fino a quale punto la scelta fosse calcolata e fino a quale punto fosse casuale: il dubbio sorge soprattutto di fronte alle opere figurative rinascimentali e barocche nelle quali sembra rispecchiarsi un adeguamento alla pia tradizione piuttosto che una originale intenzionalità. Il problema andrebbe esaminato con cura, ma in altra sede.

MARIA TERESA ROSA BAREZZANI

(151) E. WINTERNITZ, *Secular musical practice in sacred art*, in E.M., 1975, p. 221.

(152) Egidio di Zamora, un francescano del XII secolo, nel suo trattato *Ars Musica* (M. GERBERT, *Scriptores*, II, p. 388), riferendosi all'organo dice: «... Et hoc solo musico instrumento utitur ecclesia in diversis cantibus, et in prosis, in sequentiis, et in hymnis, propter abusum histrionum, eiectionis aliis communiter instrumentis» (= E di questo solo strumento musicale la Chiesa fa uso in vari tipi di canti, in prose, in sequenze e in inni, essendo gli altri strumenti comunemente banditi, per l'uso che ne fanno gli attori).

(153) *La hiérarchie*, op. cit., p. 156.

PEREGRINAZIONI E VICENDE DELLE TELE
DI PIETRO RICCHI DETTO IL LUCCHESE
NELLA CHIESA DI S. FRANCESCO A BRESCIA

La pubblicazione dell'attesa *Guida* della chiesa di S. Francesco in Brescia (1) mi suggerisce l'occasione per approfondire la conoscenza delle opere di Pietro Ricchi, detto *Il Lucchese* (1606 +1675) ivi conservate, e delle quali propongo una datazione basata su circostanze che spiegherò più innanzi.

Gli studi intorno a questa interessante figura di pittore barocco si sono venuti accentuando dopo il fondamentale saggio del Voss (2) e tutti gli specialisti ne hanno messo in risalto il valore, l'intelligenza, l'estro creativo, così come i limiti; personalmente sono convinto che una conoscenza globale, sufficientemente completa, sia ancora da venire, se è vero che ovunque il Lucchese ebbe la ventura di trovarsi ad operare in seguito alle sue continue peregrinazioni (3) sempre rappresentò un punto di rottura o, per lo meno, di novità; poco importa se poi non fece scuola duratura, o non fu compreso. (Ma sarà poi vero? Suggestiva sarebbe la verifica degli apporti del Ricchi negli ambienti frequentati).

Non si sottrasse a questo destino neppure in terra bresciana ove i nostri pittori erano assuefatti e nuotavano ancora nelle acque alte del manierismo più conformista. Farà in parte eccezione, come ben intuì Bruno Passamani ancora nel 1961 (4), il solo Francesco Paglia, che saprà cogliere, sia pure solo in parte, il messaggio culturale del pittore lucchese, il quale fondeva in sé la formazione tosco-emiliana (fu infatti discepolo del Passignano prima, del Reni poi), con la cultura fastosa della corte francese, presso la quale era vissuto qualche tempo ed, infine, con quella estrosa, «bizzarra ed esasperata», ma viva, del primo seicento lombardo.

A convalidare questa mia convinzione sta il fatto che, là ove il Ricchi ha lavorato, non c'è catalogo di mostra della pittura del '600 (5) che non porti in primo

(1) P.T. POSENATO, *Guida della chiesa di S. Francesco in Brescia*, Terni, 1979.

(2) H. VOSS, *Pietro Ricchi*, in «Arte Veneta», V annata, pagg. 65-72.

(3) Vedi il mio precedente: *Il pittore P. Ricchi detto il Lucchese a Bagolino*, in «Brixia Sacra», anno XI, N. 5-6, settembre-dicembre 1976, pag. 115.

(4) B. PASSAMANI, *La pittura manieristica*, in «Storia di Brescia», vol. III, Brescia, 1961, pag. 610.

(5) AA.VV., *Catalogo della Mostra della pittura del seicento a Rimini*, Rimini, 1952, pag. 29; Il quadro *La consegna delle chiavi a S. Pietro* che apriva la Mostra, attribuito dagli allestitori (F. Arcangeli e C. Ravaoli) ad «Anonimo carraccesco dal primo al quarto decennio

piano, o non presti particolare attenzione al nostro autore, proprio per le influenze o per le novità introdotte. Il Voss stesso, nel saggio sopraccitato, avanza per primo l'ipotesi che il Ricchi, trasferitosi a Venezia verso la metà del secolo, avesse esercitato una certa influenza perfino su Sebastiano Mazzoni, autore pur molto più dotato dell'artista lucchese

I quadri del Lucchese in S. Francesco sono, come è noto, tre: comincerò ad analizzare il grande *Purgatorio Brunelli* (cm. 280 x 520) che inspiegabilmente non viene citato nella *Guida* attuale del Padre Posenato, mentre lo era in quella più completa delle professoresse Tonolini e Monegatti del 1954 (6).

Questo quadrone, che venne commissionato da Giulio Brunelli per la cappella di famiglia, come è testimoniato dalla scritta in basso a sinistra: «IULI.S BRUN. FE. FIERI.», ornava originariamente la parete sinistra, situato proprio di fronte al sarcofago dell'antenato Gaspare Brunelli. Dopo varie peregrinazioni per il convento (dalla cappella dei committenti, al parlatorio, allo scalone della clausura), ha trovato finalmente collocazione in chiesa sopra la bussola della porta principale. Per la verità credo che sarebbe stato più logico ricollocarlo al posto d'origine, se non altro per un atto di giustizia nei confronti del pittore, oltre che del committente.

Ad un esame stilistico, lo ritengo coevo degli altri due dipinti ricchiani che si trovano nella cappella di S. Antonio; identica è la tonalità del colore grigiastro, appena solcato dal rosso-aranciato spento e livido delle fiamme che lambiscono i corpi delle anime purganti in atteggiamento chi di preghiera, chi di sofferenza accorata.

Molte le figure agitate, quali ordinarie, quali più riuscite. Tutte assumono un ritmo ascensionale verso il Cristo giudice che costituisce il culmine della complicata costruzione. Buoni sono alcuni scorci come la donna implorante sulla sinistra dipinta di tocco nel solco del Seicento lombardo rappresentato dal Morazzone e dal Del Cairo. Qualche volto è ricco di espressione intensa, così come eleganti e vaporosi risultano alcuni angeli che trasportano le anime in Paradiso. Notevole qualche testa di vecchio. Non manca neppure il particolare veristico della donna con le mani alle tempie in segno di disperazione, tratta di pari passo dall'identica figura della *Messa di S. Gregorio* del Cerano, nella Chiesa di S. Vittore a Varese. Al pittore milanese si ispira infatti il chiaroscurare di questo *Purgatorio*

del Seicento», ed esposto come «problema», non era altro che un'opera felice datata e firmata di Pietro Ricchi nel 1649!!

AA.VV., Catalogo della Mostra *La pittura del seicento a Venezia*, Venezia, 1959, pagg. 100-101 e 178-179.

A. RIZZI, Catalogo della *Mostra della pittura del seicento in Friuli*, Udine, 1968.

(6) M. TONOLINI - V. MONEGATTI, *Storia e arte del complesso monumentale di S. Francesco*, in «Settimo centenario del complesso monumentale di S. Francesco d'Assisi, 25° anno del ritorno dei Frati Minori conventuali a Brescia», Padova, 1954, pag. 63.

ricchiano, testimonianza evidente delle marcate influenze lombarde assunte e portate poi come ventata di modernità in territorio bresciano.

Ritengo però che il brano più valido, perché unitario, sia costituito dalle tre figure, che con diversi angioletti dalle movenze raffinate e leggere, sono disposte in ampio semicerchio, quasi a captare l'attenzione di chi guarda verso l'alto: il Cristo Giudice Risorto, attorniato da Dio Padre e dalla Vergine Maria. Calligraficamente perfetto è il Cristo ignudo, per il quale il Ricchi dovette osservare il vicino *Risorto* tizianesco del Polittico Averoldi in S. Nazaro e Celso di Brescia; assorta l'espressione del Creatore barocamente paludato; bellissima la figura matronale della Madonna poderosamente assisa sulle nubi, il volto assorto verso l'alto, le braccia ampiamente allargate. I colori attenuati, quasi scomparsi. La luce sfiora le superfici dei corpi, senza alcuna insistita ricerca chiaroscurale. A parte il brano delle tre figure in alto, condotto con amore e perizia, il resto sembra disgregato, si sarebbe tentati di ritenerlo di scuola; ma osservati meglio i singoli particolari se ne avverte la maestria e lo sprezzo del pittore per i canoni tradizionali manieristici e classici.

Si evidenzia pure lo spirito popolare e devozionale da *biblia pauperum*, ossequiente ed attento ai dettami del concilio tridentino.

Sempre l'esame stilistico mi convince a collocare l'esecuzione di questo quadrono fra il 1644 e il 1645, che dovrebbero essere pure le date più probabili dell'arrivo del Ricchi a Brescia, proveniente dal milanese o dal bergamasco (ma non si può nemmeno escludere dal trentino, avendo colà lasciato diverse opere che ben si accordano con questo periodo).

E' fra la fine del '44 e l'inizio del '45 che il Lucchese dipinge per S. Francesco, e precisamente per la Cappella di S. Antonio di Padova, quelle due tele che ripulite si trovano ancora nella collocazione originale. La prima rappresenta *Tre oranti che ringraziano S. Antonio per la liberazione di un fanciullo rapito* (cm. 235 x 145), il secondo narra *Il miracolo di S. Antonio* (cm. 235 x 128), per intercessione del quale la Madonna indica la via del ritorno al fanciullo stesso. Sono chiaramente due ex voto.

Ma passiamo all'analisi dei dipinti prima di narrare il fatto di cronaca che rappresentano.

Tre personaggi genuflessi su un imponente inginocchiatoio rivolgono lo sguardo verso l'alto in atteggiamento di preghiera. Esprimono riconoscenza al Santo di Padova per una grazia ricevuta. I bei ritratti dal vero sono stati ritagliati e successivamente rimessi al loro posto in epoca imprecisata; interessanti i costumi secenteschi che indossano; la madre, d'aspetto matronale, ha un collo di riccio merletto; più severi quelli dei due uomini. Le mani sono accurate e finemente dipinte: grassocce quelle della madre e del figlio, lunghe ed affusolate quelle del padre.

I colori sono tenui, piuttosto spenti e grigiastri, ad eccezione del sontuoso tappeto orientale che ricopre l'inginocchiatoio, dipinto sui toni del rosso cupo e che forma una nota più viva contro il grigiore delle poderose architetture lombarde che si ergono alle spalle dei personaggi e che riecheggiano altre opere coeve.

Mi pare un buon lavoro, anche se un poco oscuro nonostante il recente restauro.

Il secondo quadro risulta impostato su due piani che però ben si fondono in unità. Il primo ci mostra un paesaggio ampio; la linea dell'orizzonte molto bassa dà un senso di spazialità infinita; colline appena ondulate, convergenti al centro in una valletta, chiudono lo sfondo paesaggistico essenzialmente privo di particolari; il sole che stenta a sorgere dietro la linea dei monti manda innanzi la sua luce scialba e dà risalto al delicato e dolcissimo profilo collinare. La luce sfiora un grosso cespuglio e lo divide in due fra ombra e chiarore di un bel riflesso bianco-argenteo. In basso nella valletta, in una atmosfera tragicamente immobile, si scorgono, rimpiccioliti, i personaggi di questa fosca vicenda umana: un ladrone addormentato profondamente ed il fanciullo in atto di ascoltare il consiglio della Vergine che gli indica la via della salvezza. Singolare è l'atteggiamento della Madonna, dalla figura allungatissima ed arcuata, avvolta in panni vibranti, mazzati. E' di certo anche questo un richiamo alle figure estrose del Seicento lombardo, ancora ben presente nell'attività creativa del Ricchi, prima del trasferimento a Venezia.

Nel secondo piano, che occupa i tre quarti della tela, si svolge, in toni gradatamente più cupi, un cielo denso di nubi tempestose, rigonfie come sempre nel modulo del nostro pittore; fra queste si affacciano, in una invenzione delicatissima, S. Antonio di Padova ed il Bimbo Gesù ignudo e ritto su un libro. Il Santo, con sguardo accorato, indica al Bambino la scena sottostante. Il piccolo Gesù è una figurina deliziosa in cui sul colore prevale il disegno. E' da notare la riga svelta e continua che dalla spalla sinistra si svolge giù rapidamente, passando per l'anca fino al piede sinistro. Si ripete lo stesso disegno usato per la Vergine, ma mentre in questa è reso con vigore, nel nudo è sentito e condotto con affetto e compiacimento. Sempre il Ricchi dimostrerà commozione nel dipingere puttini ed angioletti, segno evidente di amore e sensibilità verso la fanciullezza. (7)

Mi sembra questa un'opera di alta poesia in cui l'autore si è espresso con libero sentimento, probabilmente svincolato dalle indicazioni ed imposizioni dei committenti. E' una pittura di tocco, con una luce vibrante di toni e di cangiamenti, che sfiora le superfici e ne illumina le parti, magistralmente: le frasche, i vestiti, i volti dai profili abilmente sfuggenti; tutto si svolge in una atmosfera trasognata, quasi di fiaba. Ne risulta una assai gustosa scena di genere.

(7) Varrà ricordare come fu probabilmente per amore del figlioletto che il Lucchese regolarizzò la propria situazione matrimoniale, sposando la donna con la quale era fuggito da Milano. F. BALDINUCCI, ed. 1773, tomo XVII, pag. 24).

Ma vediamo ora il fatto di cronaca.

Il triste avvenimento accadde realmente in Brescia il 16 novembre 1644 e viene narrato dapprima nei *Diari dei Pluda* (1542-1651) (8), nei quali si legge: «Il 16 suddetto circa un'ora di notte andorno alcuni alla casa di D. Carlo Morone nella contrada di Bottonaga fu detto per rubare, amazorno detto Morone, al quale condussero via un fratello, qual dapuoi quatro giorni gli scampò et ritornò a casa».

Il medesimo racconto viene ripreso, con una certa variazione da G.A. Averoldo nel 1700 (9): «Padre e madre e figliolo ritratti al naturale da Pietro Righi Lucchese, piegati sopra un'inginocchiatoio fanno solenne voto a S. Antonio colà in aria col Bambino in braccio. In Brescia tal fatto accadde; malviventi temerari rapirono unico pegno ai genitori, chiedendone poi centinaia di doppie per la di lui libertà e in caso di ricsanza, minacciavan la morte al giovanetto; fecero i parenti ricorso, e immaginar si può, se di core, al Santo, e appena invocato, comparve, sciolto dalle mani sacrilege e rapaci, nella casa paterna il figliolo». Come si vede, non c'è mai nulla di nuovo sotto il sole.

Sono convinto che la chiave di lettura di questi due ultimi dipinti debba essere unica; unico doveva essere anche il quadro che, a mio avviso, ora vediamo diviso in due tronconi, con uno scarto perduto di una buona porzione di tela. Questa mia supposizione è avvalorata dal fatto che tutti gli antichi storici dell'arte bresciani fino all'Odorici (10), parlano di un unico quadro comprendente le carat-

(8) DIARI DEI PLUDA, 1542-1651, ms. queriniano H.V.8., editi in P. GUERRINI *«Le cronache bresciane inedite dei secoli XV-XIX»*, vol. II, disp. II, anno 1927, pag. 387.

(9) G.A. AVEROLDO, *Le scelte pitture di Brescia additate al forestiere*, Brescia, 1700, pag. 97.

(10) B. FAINO, *Catalogo delle chiese di Brescia*, ms. quer. E. VII. 6. e ms. quer. E.I.10. (1630-1669), ed. a cura di C. BOSELLI, Brescia, 1961, pag. 90; dice: «doi quadri a olio, unno con certi ritratti del lucese, et laltro un miracholo di detto Santo (Antonio di Padova) di mano del maffeis vicentino assai risguardevole».

F. PAGLIA, *Giardino della pittura*, mss. queriniani G.IV.9. e Di Rosa 8. (1660-1690) ed. a c. di BOSELLI, Brescia, 1967, pag. 149, dice: «...et due quadri laterali, de miracoli del Santo. In uno dei quali osserveremo tre bei ritratti de Signori Moroni, che ricorsero al Santo, per ricuperare un figliolo dalle mani degli assassini, con un bel paese ben tocco, in cui si, scorge in lontananza La Madona, che per intercessione del Santo, mostra la via al detto figlio, acciò fuggendo ricuperi il tesoro della Libertà, et della vita. Opera di Pietro Ricchi Lucchese». Idem negli altri manoscritti inediti del Paglia, sempre alla Biblioteca Queriniana: A.IV.8 e A.IV.9. G.A. AVEROLDO, op. cit. pag. 97.

G.B. CARBONI, *Le pitture e sculture di Brescia che sono esposte al pubblico*, Brescia, 1760, pag. 68: «Uno dei due quadroni laterali opera di F. Maffei. L'altro contiene Padre Madre e Figliolo ritratti al naturale, in attestato della grazia ricevuta nel ritorno del figlio medesimo stato fatto preda da ladroni: pittura di Pietro Ricchi». Il Carboni, a mio parere, non avrebbe chiamato «quadrone» la tela del Lucchese, se questa non lo fosse stata davvero; ciò che non si può certo dire per nessuno dei due spezzoni attuali.

P. BROGNOLI, *Nuova guida di Brescia*, Brescia, 1826, pag. 137: «Un voto della famiglia Moroni per la ottenuta salvezza dalle minacce de' ladri fu dipinto dal Lucchese con gli originali ritratti».

A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di belle arti di Brescia*, Brescia, 1834, pag. 93; scrive che alla destra c'è il quadro del Maffei, e «Dal lato opposto vi è effigiata dal Lucchese una famiglia ritratta dal vero, che rende grazie al Santo pel ritorno del figliolo stato preda de' ladroni».

F. ODORICI, *Guida di Brescia*, Brescia, 1882, pag. 84: «I due quadri laterali sono dipinti dal Maffei e dal Lucchese...». Anche questo autore parla chiaramente di due quadri, non di tre come sono oggi.

teristiche dei due attuali; gli studiosi seguenti, invece, o ne parlano sbrigativamente (perché non ne hanno preso visione diretta), o distinguono le due tele, assegnandone però una sola al Ricchi (11).

Lo stato della parte comprendente i tre oranti, le cui teste furono ritagliate e poi reincollate, dà ulteriore supporto alla mia convinzione. Se l'opera rimase sempre nella collocazione originaria, cioè nella cappella di S. Antonio, come affermano tutti gli studiosi, perché sarebbe stata smembrata?

Una prima ipotesi circa il ritaglio dei volti dei personaggi potrebbe ricercarne la causa in un gesto di disprezzo verso la famiglia, o verso la nobiltà in genere (Repubblica bresciana del 1797? Alloggio di soldataglie nella chiesa?): trascorsa la ventata iconoclasta, i tre ritratti potrebbero essere stati rimessi al loro posto, essendo però ormai stato diviso il quadro per motivi di estetica.

Un'altra ipotesi altrettanto probante circa il frazionamento della tela potrebbe essere sostenuta dall'apertura (o riapertura) della finestrella che si trova ora fra i due tronconi, operazione che avrebbe obbligato al taglio del dipinto, con la perdita di una notevole porzione di tela centrale di circa un metro; ecco perché l'opera così ridotta non venne più riconosciuta come lavoro della stessa mano (12) fino al 1954 ad opera delle professoresse Tonolini e Monegatti, seguite poi dalla Vannini (1971).

Ancora una osservazione: le dimensioni delle due tele in parola corrispondono in altezza, ma non in larghezza. Se fra i due tronconi si ricolloca immaginariamente la porzione ritagliata e perduta, si ottiene un quadrone della medesima dimensione del miracolo maffeiano che faceva da pendent, nella Cappella di S. Antonio, a quello della famiglia Moroni, e che oggi si trova sulla parete destra del presbiterio (13). Osservato in questa chiave unitaria, da me proposta, il *Miracolo* ricchiano acquista un ulteriore pregio stilistico oltre che inventivo, e viene ancora una volta a dimostrare la genialità e la vasta cultura del Ricchi: la narrazione del fatto si sviluppa in tre scene disposte su tre piani ben distinti.

(11) Ignorano la tela odierna del «*Miracolo di S. Antonio*», nell'elenco delle opere del Ricchi i seguenti autori:

U. THIEME - F. BECKER, *Künstler Lexikon*, vol. XXVIII, Lipsia, 1934, pag. 243.

E. CALABI, *La pittura a Brescia nel Seicento e Settecento*, Brescia, 1935, pag. 110.

B. PASSAMANI, op. cit. pag. 612.

Invece:

A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e antichità d'Italia: Brescia*, Roma, 1939, pag. 254, assegna questa tela ad un «...ignoto lombardo del Seicento».

(12) Con il frazionamento della tela del Ricchi il numero dei quadri della cappella non tornava più: da qui la confusione degli storici.

(13) Se raffrontiamo le dimensioni del «*Miracolo*» maffeiano (cm. 242 x 376) con quelle derivanti dalla somma dei due spezzoni ricchiani (cm. 235 x 273), e presumendo che i due quadroni pendent fossero pressoché uguali, si ottiene ulteriore credito all'ipotesi da me sostenuta di quella grossa mancanza, che offrirebbe la soluzione di continuità fra le due parti del racconto, che altrimenti oggi è difficile da comprendere.

Nel primo, il «ringraziamento» dimostra l'attualità dell'avvenimento; il secondo piano, con S. Antonio e il Bambino Gesù, trovandosi fra «gli oranti» e «il miracoloso intervento della Madonna», starebbe a dimostrare l'onnipresenza della Divinità, la sua equidistanza fra chi intercede e chi soffre nel bisogno, sollecitata a ciò dalla mediazione del Santo Taumaturgo.

La terza scena, la più gustosa, spostata arditamente sul piano più lontano, condotta col solo colore, senza disegno, in una luce di sogno, starebbe a rappresentare il terribile momento trascorso, divenuto ormai un fatto della memoria dalle tinte e dai contorni sfumati.

Va ricordato infine che nella chiesa di S. Francesco il pittore toscano aveva affrescato un medaglione in concorrenza col Barbelo, entro le architetture del Viviani (14), ma numerosissime dovevano essere le opere lasciate in Città e in provincia, alcune delle quali, finora inedite, da me recentemente riconosciute, saranno materia di un prossimo lavoro.

ANGELO BONINI

(14) B. FAINO, op. cit. pag. 90, scrive: «Sto Francischo. ...di trei navi la di mezzo è dipinta di mano di Ottavio Viviano pittor di prospettiva, et gli doi quadri sotto il volto unno del lucese et laltro del Barbelo Cremascho».

GIOVANNI VITALI, SACERDOTE BRESCIANO,
OPERANTE A VENEZIA NEL SECOLO DECIMOSESTO

Il Boselli, cui va il merito del ricordo più recente di questo sacerdote bresciano, ne italianizza il cognome usando la grafia Vitali Giovanni, aggiungendovi la qualifica: miniatore, e riporta il regesto del testamento tutt'ora esistente a Brescia, in data 25 luglio 1555: *Testam. di Ioannes de Vitalibus in presentiarum habitans in civitate Venetiarum, presbiter ac frater Ordinis Sancti Spiritus, professus ut asseruit alme Urbis Romae.* (1)

Da queste poche parole ricaviamo due indicazioni importanti: la data della sua venuta a Venezia, come e dove divenne sacerdote. (2)

In una lettera autografa diretta ai Procuratori di San Marco, in una data non specificata, da porre forse sul finire del 1572, il nostro torna a ricordare la data del 1555, e ci fa conoscere altre cose che riguardano la sua attività a Venezia, scrivendo:

Clarissimi Signori Patroni sempre osservantissimi

Non saprei io Prete Giovanni Vitale amorevolissimo Servitor di Vostre Clarissime Signorie aprir la bocca, né esprimer parola per narargli la realissima fede et amorevolissima servitù mia fatta in servitio loro, et della sua honoratissima Chiesa di San Marco, quando le molte, et degne opere dalla man mia uscite, non ne facessero al mondo tutto manifestissima fede, et tutto ciò a laude, et gloria di Dio.

Fui dunque condotto in detta Chiesa del 1555, da l'honorata memoria del Serenissimo Veniero, a fine ch'io rinovassi i suoi Libri de quali essa n'haveva molto de bisogno, et mi fece dar principio all'Orationale, et notar alla Procuratia per Prete di Choro, per poter poi collocar le mie povere vertù a più honorato grado. Successe la morte di quel virtuoso Principe, et io me ne restai così fino al 1562, nel qual tempo essendomi offerta l'occasione di servir il Sommo Pontefice Pio Quarto, supplicai alli Clarissimi Signori Procuratori d'all'ora la licentia, et essi negandomela, mi persuasero a continuar il servitio loro, accrescendomi ducati do-

-
- (1) C. BOSELLI *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 al 1560.* Brescia, 1977, p. 322 faldone n. 1051. Crediamo accettabile la grafia «Vitali» anche se nei documenti che andremo citando troviamo scritto per lo più Vitale, o Vidali e anche de Vitalibus.
- (2) Solo nel regesto del documento bresciano troviamo indicato che il Vitali era religioso, in tutti gli altri documenti successivi non affiora mai alcuna notizia in merito. Sull'ordine religioso in seno al quale il Vitali divenne sacerdote, vedi: P. DE ANGELIS *L'ospedale di Santo Spirito in Saxia e le sue filiali nel mondo. L'assistenza medica e sociale dal secolo XII al secolo XIX in Europa, Asia, Africa, America.* Roma Detti, 1958. Si tratta dell'ospedale di Santo Spirito in Roma, nelle cui mura anche ai nostri giorni esiste uno degli ospedali della capitale.

dici l'anno d'intrattenimento, et promettendomi sublimare a più honorato grado, acciò mandassi in luce detti Libri, et così credendo alle loro promesse, ho continuato fin hora presente, mandando in luce tanti bei libri, che dormono in Procuratia, et per pretio, che a sue Magnificentie Clarissime è piaciuto. Finiti li gradualì, mi comandarono, ch'io componessi l'officio della Settimana Santa secondo l'uso, et consuetudine della Chiesa di San Marco, il che molto volentieri ho composto con molto mio incomodo, et fatica, et scritto due volte, perché una copia ne tengono li Clarissimi Signori sopra le cose si stampano, et l'altra per li Stampatori. (3)

In questa sua lettera il Vitali parla di tre sue ben distinte prestazioni, in relazione alla sua specifica attività di miniaturista, presa però nell'accezione più ampia. Bisogna aggiungere che si tratta di lavori svolti, come si ricava dall'ampia documentazione esistente, ben dopo la morte del doge Francesco Venier (eletto l'11 giugno 1554, morto il 2 giugno 1556), (4) mentre invece, chissà perché, il nostro tace di quella che deve essere stata se non la prima sua attività a Venezia, indubbiamente la principale, almeno per qualche tempo: «*insegnare a scrivere alli giovani de Cancellaria*», ufficio al quale il Vitali venne eletto dal Consiglio dei Dieci, con 12 voti a favore, su 14 votanti, il 28 novembre 1556, con l'obbligo di «*... venir ogni dì in Cancellaria ad insegnar in quelle hore e con quei ordini che li saranno deputati per misser lo Cancellier...*». (5) Questo ufficio faceva guadagnare al nostro cinque ducati al mese.

Era anche "prete di coro" nella chiesa ducale di San Marco, dove percepiva un solo ducato al mese, ma nel 1562 quello stipendio venne raddoppiato. (6)

L'Orationale di cui parla il Vitale nella sua lettera, in effetti non è uno solo, ma si tratta di due libri liturgici distinti, come si può rilevare da quest'altro documento manoscritto dallo stesso Vitali:

Clarissimo Signor et Patron mio sempre honorando. Il Serenissimo Principe ha veduto minutamente di carta in carta l'orationale della Chiesa di San Marco, et gli è piaciuto sommamente. Però lo rimando a vostra Clarissima Signoria acciò con sua commodità lo possa anchor lei vedere, et mostrare a' suoi Clarissimi Colleghi, et a chi lei piacerà.

(3) ARCHIVIO DI STATO DI VENEZIA (useremo la sigla A.S.V.) *Procuratia de supra san Marco*, (useremo la sigla *Proc. S.*) busta 76, processo 176, fascicolo 3° c. 13.

(4) A. DA MOSTO *I Dogi nella vita pubblica e privata*, Milano Martello, 1966, pag. 319-323.

(5) A.S.V. *Consiglio dei Dieci*, Comune, Registro 22, c. 180. Nel rubricario che serve da indice di questo registro, nella lettera C, alla voce «Cancellaria», è scritto: «prè Zuanne Vidal condotto per insegnar a scrivere alli giovani de cancellaria». Dallo stesso giorno comincia a corrergli lo stipendio di cinque ducati al mese, come si legge nella comunicazione dei Capi dello stesso Consiglio dei X, al loro Cassiere perché al Vitali sia data regolarmente la paga dovuta. V. A.S.V. *Capi dei Dieci*, Registro 16, c. 180 in data 17 dicembre 1556.

Per questa scuola ai «giovani de cancellaria», vedi V. LAZZARINI *Un maestro di scrittura* in «Archivio Veneto» LX (1930) pp. 118-125.

(6) A.S.V. *Proc. S.* Registro 129, c. 129 verso, in data 17 agosto 1562, per il raddoppio del suo salario. Il 25 settembre 1562 (ib. c. 134 verso) viene dato ordine, da parte dei Procuratori marciani, a chi di dovere, che nella «presens paga», quella di fine settembre (gli stipendi venivano pagati ogni due mesi) si tenesse conto dell'aumento concesso al Vitali.

L'altro Orationale feriale l'adoprano in Chiesa dalla settimana santa in quà.

Io ho lasciato la maiuscole grande delle feste principali da finire, per governarmi secondo il prudentissimo Consiglio di Vostre Clarissime Signorie cerca il miniarle.

L'orazionale feriale è di carte 199 scritte, vagliono un mozenigo la carta, et gli do sopra mercato le lettere miniate, valeno in tutto ducati 38 gr. 3 s. 4

L'orazionale festivo senza le miniature val in tutto ducati 80 gr. 3 s. 2

Le miniature fatte più grande vagliono dodici soldi l'una

Le miniature picciole vagliono cinque soldi l'una per lo meno ducati

Di tutte le sudette mie fatiche mi rimetto in tutto et per tutto nel petto del Serenissimo Principe, et di Clarissimi Signori Procuratori miei osservantissimi Patroni.

Fin hora ho ricevuto a buon conto delle sudette mie fatiche, fatte un anno, et mezo di giorno, et di notte di festa, et de dì di lavoro, a laude, et gloria d'Iddio et di Vostre Clarissime Signorie, ducati 50.

Per tanto prego Vostra Clarissima Signoria sij contenta farmi dar a buon conto ducati 25, o 30, fino a tanto, che con sua commodità potranno giudicar quello mi vorranno dare acciò possa spendere in queste feste per le nostre nozze. Et alla buona gratia di Vostra Clarissima Signoria, per infinite volte mi raccomandando.

Di Casa li 23 Decembrio 1563

Di Vostra Clarissima Signoria

Affettionatissimo Servitore

Prè Giovanni Vitale (7)

Ebbe buon esito questa lettera del Vitali, infatti il 23 febbraio successivo gli vengono pagati 115 ducati e 16 grossi per saldo totale delle sue prestazioni per questi due libri. (8) Dal 3 agosto 1562 fino al 22 gennaio 1564 era stato rifiuto, in varie riprese, delle «spese vive», cioè del costo dei fogli di pergamena, dell'«horo mazenado» dell'«azuro oltre marin, et lache di grana», materiali necessari nella compilazione dei manoscritti. (9)

Dal momento che in quest'ultima data vengono pagate al Vitali «Lire 37 soldi 10 per haver fatto miniar lettere numero 25 nel rational grande. Item Lire 9 per li 3 ornamenti ali principii del ditto rational...», viene da pensare che questi lavori ornamentali il Vitali li abbia commissionati ad altri.

Ci si può domandare: «Esistono ancora questi libri?». Spontaneamente, tenendo presente un codice Cicogna esistente oggi nella Biblioteca del Civico Museo Correr, che ha il titolo "Orationale ad usum Basilicae Ducalis" viene da

(7) A.S.V. *Proc. S.*, Busta 76, processo 176, fasc. 3 c. 12. Nel retro della quarta facciata di questo foglio (ib. c. 68) è indicato dal Vitali il destinatario di questa lettera, è il procuratore Marchiore Michiel, che in tale data era il «Cassier della Procuratia della chiesa di San Marco».

(8) A.S.V. *Proc. S.* Registro 51 «quaderno chiesa 1560-1567» c. 309. La decisione per questo pagamento era stata presa dai Procuratori di San Marco il 20 febbraio 1563 more veneto (useremo la sigla m.v.) che va letto 1564, per l'usanza invalsa a Venezia di considerare come primo giorno dell'anno non il primo gennaio, ma il primo marzo.

(9) A.S.V. *Proc. S.* Registro 51, c. 203 in data 3 agosto 1562, c. 224 in data rispettivamente 6 aprile e 9 luglio 1563, e c. 253 in data 22 gennaio 1563 m.v. (= 1564).

rispondere che almeno uno dei due libri è ancora a Venezia, però, se leggiamo l'explicit di tale codice, che dice: «Presbiter Ioannes de Vitalibus Brixianus, scripsit, notavit et miniavit hunc librum Anno Domini MDLXVII, Ducante Serenissimo Principe et Domino Domino Hieronymo Prioli, sui Principatus septimo», (10) mentre abbiamo la conferma che si tratta di un codice uscito dalle mani del Vitali, constatiamo che si tratta di una terza sua opera, composta cinque anni dopo le due citate sopra. Di questo nuovo lavoro del Vitali non abbiamo trovato alcuna altra indicazione, per quanto riguarda i pagamenti della medesima.

L'opera principale compiuta dal Vitali nella chiesa di San Marco, è quella relativa alla composizione dei libri graduali in uso nella cappella ducale, e di questo suo ponderoso lavoro, abbiamo il contratto originale, steso di pugno dal Vitali, e firmato oltre che da lui, anche dal suo collaboratore in tale opera: don Vittorino da Venezia, un religioso del monastero di San Salvador.

Crediamo utile riportare integralmente questo documento:
1565 die 4 julii

Si dichiara per il presente scritto qualmente prè Zuanne di Vidali da Brescia, et Don Ventura da Venetia Canonico di San Salvatore si obligano di scrivere li libri di canto fermo della Chiesa di San Marco in carta bergamina per soldi vinti la carta in quella forma et di quella qualità di nota et lettera, che hanno fatto mostra, che hanno lassata in procuratia: nelli quali hanno da far le maiuscole di belli colori, et d'una misura a proportion di ditti libri secondo quella che hanno fatta per mostra, eccettuando però le maiuscole di tutti l'introiti, che sono d'intorno a 160, le quali hanno da esser fatte per mano di Miniatori a spese della Procuratia, li quali scrittori debano essere pagati in questo modo, cioè, che ogni volta che haveranno scritti quatro quinterni, li debano portar in Procuratia, et presentarli al Castaldo della Cassa della Chiesa, il quale fatto prima vedere se la lor scrittura risponderà alla mostra lassata in Procuratia, li deba dar tutto l'ammontare della lor scrittura: et cusì esso prè Zuanne, et Don Ventura sopraditti, si obligano a quanto di sopra si contiene, per fin che a essi Signori Procuratori piacerà darli da scrivere di questa sorte di libri

(10) BIBLIOTECA MUSEO CORRER Venezia, *Codice Cicogna* 1602. Il Cicogna ha lasciato con questo codice, anche alcune annotazioni sul Vitali, che abbiamo accolto e in parte completato con questo nostro lavoro. Sul doge Priuli vedi A. DA MOSTO op. cit. pp. 330-333.

Tra gli «opuscoli Cicogna esistenti nella stessa biblioteca, si trova di mons. G.A. GRADENIGO *De santi fratelli Felice e Fortunato*, ristampato nel 1808 da don Sante dalla Valentina, il quale in una nota a p. XXXIX cita questo «orazionale» interessante per il fatto che riporta il calendario della chiesa di san Marco desunto da un più antico esemplare manoscritto. Nel margine destro della pagina il Cicogna, con la sua inconfondibile calligrafia annota: «questo manoscritto pergameno del Vitalibus l'ho io E. Cicogna comperato dall'eredità Corrier 1845». Nel Codice Cicogna 3311 c'è l'intero «Catalogo della libreria del fu canonico Corrier (Agostino)...» nel quale si trova anche un «fragmento di un catalogo vecchio della libreria...» (lettere N - O - P) e nella lettera O è segnato «Orationale ad usum Basilicae Ducalis S. Marci 1567». Come e quando il Corrier sia venuto in possesso del codice non è detto. Nel manoscritto di don S. DALLA VALENTINA, attualmente nella biblioteca del Seminario Patriarcale di Venezia, intitolato «*Memorie di preti secolari*», si legge: «Corrier Agostino, diede alla luce il Calendario perpetuo della chiesa ducale, segno non equivoco della molta sua erudizione».

Io Don Vittorino da Venetia sopranottato confermo quanto si contiene. (11)

Si tratta di sei grossi volumi, grandi quanto possono essere grandi le pelli di capretto che venivano usate come materiale su cui scrivere, tutt'ora esistenti nella basilica marciana. Non più usati come libri di coro, fanno bella mostra di sè nella prima saletta a sinistra del museo marciano, forse neppure degnati di uno sguardo dalle frotte di turisti interessati a vedere da vicino i famosi cavalli, o mirare dall'alto la piazza di San Marco.

Sarebbe lungo, e non confacente al nostro intento, riportare tutti i pagamenti per questi libri; ci sono i nomi dei cartai che hanno venduto i fogli di pergamena, dei legatori che a suo tempo hanno rilegato i singoli volumi, dei fonditori che hanno fuso i bronzi con i quali si ornarono gli angoli esterni delle copertine (di legno), e delle effigi di san Marco collocate nel bel mezzo delle stesse copertine, che a loro volta erano state in precedenza foderate di "bulgaro", dei miniatori che li hanno ornati e via dicendo. (12) Anche per quanto riguarda i due incaricati alla composizione dei graduali, ci limitiamo riportare assai brevi indicazioni: don Venturino, la prima quota per questo suo lavoro, la ebbe il 15

(11) A.S.V. *Proc. S.*, Busta 76, proc. 176, fasc. 3 c. 11. Mentre la data del documento è scritta d'altra mano, il testo è autografo del Vitali, ed anche la firma di don Vittorino è autografa.

(12) Nell'attesa che qualcuno raccolga tutte le voci relative alle spese per questi libri, ci è forse permesso di aggiungere qualche cenno su alcune voci che ci capitano sott'occhio. Per i «bronzi», con i quali si intendeva rafforzare, oltre che abbellire gli esterni delle copertine, troviamo indicata una prima spesa di sei ducati in data 20 novembre 1568 «per l'amontare de cantoni numero 16 e san Marchi numero 4», dati ad Andrea di Alessandro che «ghietta li bronzi» (v. A.S.V. *Proc. S. Registro 3*, «Giornale cassa 1568-1580», le cui pagine non sono numerate, alla data) Il 31 marzo 1578 è Zuan Battista Bombarda che riceve 25 ducati per «fornimenti di bronzo», ed il 14 marzo 1579 lo stesso artefice riceve più di 27 ducati «per lavori di bronzo» (v. *ib.*) Per le miniature, il Cicogna, nel codice citato in nota 10, ricorda come in data 9 maggio 1576 Giovanni Battista Clario da Udine si fosse impegnato di fare le necessarie miniature sugli stessi libri, al prezzo di lire 10 per le «maiuscole con figure» e lire 5 per quelle senza figure. Il 7 febbraio 1567 m.v. (= 1568) riceve 235 lire per 8 «lettere fatte con figure» e per 31 «senza figure». Si dice che tali lavori sono stati eseguiti per il graduale che comincia con la prima domenica di Avvento. Il 28 dello stesso mese Gabriel Foresto riceve 15 lire per due miniature, una con figure ed una senza, fatte sullo stesso libro dalle «sue fiolle» (v. A.S.V. *Proc. S. Registro 51*, «Quaderno chiesa 1560-1567 m.v.». Un anno più tardi, ancora il Clario riceve 1130 lire per 58 miniature con figure e per 110 senza figure in data 22 febbraio, ed il 28 dello stesso mese riceve altre 70 lire per 4 miniature con figure e 6 senza figure. Il 21 giugno 1571 lo stesso miniaturista riceve 40 lire per 4 miniature con figure «per far l'ultimo libro» che resta però imprecisato. Il 17 marzo 1575 compare il nome di un altro miniaturista: frà Pietro da Venezia, minore conventuale, che riceve 60 lire per sole quattro miniature per le feste che seguono: la Annunciazione, la Trasfigurazione, Pasqua, la Visitazione (*ib. Reg. 3*). Il 28 febbraio 1568 vengono dati 10 ducati a un «Zuan Battista da santa Croce» «per miniar le carte delli graduali», non sappiamo se sia il Clario o se si tratti di un'altra persona.

settembre 1565, (13) il saldo il 14 agosto 1572. (14) Il Vitali ebbe il primo pagamento il 22 dicembre 1565, (15) ma non siamo in grado di poter dire quando sia stato saldato di ogni sua competenza. In epoca assai tarda, nel 1578 alcuni di questi libri erano ancora da rilegare e da completare negli abbellimenti, nelle copertine. (16) Nel marzo del 1579 viene registrata la spesa per una rilegatura. (17) L'ultimo pagamento in favore del Vitali, sempre per i gradualali «...a bon conto delle magiuscole miniate in essi...», (si tratta di cinque ducati), lo troviamo in data «primo febraro 1579»; (18) la datazione però è indicata «more veneto», e siamo quindi nel 1580.

Non si è esaurita tutta qui l'opera del Vitali. In data 28 «fevrer 1569» (= 1570) oltre ad altri pagamenti effettuati in suo favore per i «graduali» di cui abbiamo già parlato (riceve L. 1001 per altrettante «carte» scritte «con sue note») (19) riceve: «per sua fatura et spese di haver fatto tre libretti in carta de cavrieto in quarto "de ordo servando traditione vexilis" di carte 52 scritti tutti li detti libri a soldi 20 la carta, monta Lire 52, et per carte Lire 8 monta in tutto Lire 60...». In pari data è registrato quest'altro pagamento in favore

(13) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 51, c. 366.

(14) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3, dove si legge: «...a don Venturino scrittore frate a san Salvador, per haver scritto un libro gradual de carte 135, et cinque non scritte et uno antifonario de carte 121 scritte, et nuove non scritte, come per fede de prè Iseppo Zerlini maestro de Capella, de 16 zugno 1569...». Tra i libri tutt'oggi nella basilica di s. Marco ci sono due libri corali, uno che comincia con la prima domenica di Avvento e termina il Sabato Santo che ha questa dicitura alla fine: «Explicit liber a d.no Victorino Veneto ex regulari familia canonicorum S.ti Salvatoris conscriptum, anno salutis MDLXVII», ed un altro graduale con le messe dei Santi che termina così: «Idem dom. Victorin^o Venet^o ex regulari familia S.ti Salvatoris MCCCCCLXVIII». I due libri in parola hanno le pagine numerate, 130 il primo, 178 il secondo, a quanto si ricava dall'inventario marciano fatto il 21 giugno 1970 dal canonico mons. Alessandro Marin p. 104 ai numeri 19 e 20.

(15) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 51, c. 366.

(16) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3, in data 21 febbraio 1578 m.v. (= 1579) «...ducato vinti contadi a prè Zuane scrittor, li fece dar il clarissimo misser Francesco Priulli procurator, insieme con li gradualis desligadi per finir alcune carte che li mancano et alcune littere magiuschulle...»

(17) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3, «...contadi a misser prè Zuane Vidali ducati cinque a bon conto delle magiuscole miniate in essi...».

A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3. Abbiamo già detto nella nota al n. 12 del pagamento a Giov. Battista Bombarda, nella registrazione della spesa si parla tra l'altro anche di «300 broche di bronzo lavorate fite attorno li ditti per conservar li bulgari delle coperte», cioè la pelle di cuoio con cui le copertine esterne erano ricoperte.

(18) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3 «...contadi a misser prè Zuane Vidali ducati cinque a bon conto delle magiuscole miniate in essi...».

(19) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3 «... a prè Zuane de Vidali scrittor, per haver scritto carte numero 1001 con sue note a soldi 20 l'una, giusta l'acordo fatto con lui sotto 4 luglio 1565, monta lire 1001...». Se aggiungiamo a queste pagine quelle pagate a don Venturino (652 stando al pagamento fatto in sua favore il 14 agosto 1572), vediamo che i due scrittori compilarono ben 1653 pagine. Dall'inventario marciano (v. nota 14) rileviamo che la somma delle pagine dei corali ivi esistenti è di 945 pagine il che ci fa pensare che alcuni libri non siano arrivati fino a noi, a meno che non siano da individuare, i libri mancanti, con quelli attualmente esistenti nel fondo della Procuratia de Supra presso l'Archivio di Stato di Venezia.

del Vitali: «...per haver fatto do libri responsorii, de carte di cavreto per la settimana santa, computà le spese Lire 26 soldi 18...» (20).

In data 23 dicembre 1573 c'è quest'altra annotazione: «...a prè Zuane Vidali scrittore, scudi sei a bon conto de scriver la comission per il clarissimo misser Andrea Dolfin procurator...» (21).

Ancora, il «16 mazo 1574» vengono pagati «...denari 19 pizzoli 12, contadi a prè Zuanne de Vidali scrittor per haver fatto alcune lettere magiuscolle et alcuni numari d'oro in campo azuro per mettere alle scansie in Santuario sotto alli Pettoralli et corone zogelade...». (22)

Il 18 marzo 1575 vengono dati «...a prè Zuanne di Vidalli scrittor scudi otto a conto delle commission del clarissimo Dolfin...». (23)

In una registrazione datata «3 genaro 1576» (= 1577) leggiamo: «...contadi a pre Zuan di Vidali per l'amontar de carta pecorina quinterni 12 a Lire 3 el quinterno, Lire 36, per farla rigar Lire 3, per oro mazenado et arzento per far li capi versi, lacha et azuro Lire 31, et per conto al dito, a bon conto del scriver et sua fatura Lire 31 della comission si fa per il clarissimo misser Iacomo Soranzo procurator, suma ducati 16, danari 7...». (24)

L'ultima registrazione di spesa che riguarda il Vitali per queste sue ulteriori prestazioni, ha la data del 31 maggio 1578, ed in questa si legge: «...a prè Zuane

(20) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3. Si tratta del cerimoniale da osservarsi quando veniva consegnato il vessillo marciano al comandante le truppe veneziane.

(21) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3. G. BOERIO *Dizionario del dialetto veneto*, Venezia, Santini 1829, alla voce «Comission» scrive: dicevasi ai tempi della Veneta Repubblica a quel libro di carta pecora manoscritto, che dal Governo si consegnava per loro istruzione e direzione ad alcuni pubblici rappresentanti dello Stato nuovamente eletti, nel quale erano raccolte le leggi e i regolamenti speciali da osservarsi». Nella Civica Biblioteca Correr c'è una buona raccolta di queste «Commissioni», interessanti, oltre che sotto l'aspetto del documento storico, per le miniature e le legature. Un documento del Vitali relativo ad alcune commissioni ducali scritte per conto della Procuratia di San Marco, è stato pubblicato da C. FOUCARD *Della pittura su manoscritti*, in «Atti dell'Imperial Regia Accademia di belle arti» Venezia Antonelli 1857, pp. 144-147, delle quali attendeva ancora il pagamento. Peccato che il pubblicista che era «socio dell'accademia e professore di paleografia nell'Imperial Regio archivio generale, non ci abbia lasciata l'indicazione della posizione archivistica del documento, nella pubblicazione del quale, come ebbe a osservare il Cicogna nella nota al suo codice 1602 (v. nota 10)), per errore di stampa il cognome è stato storpiato in «Vitolò». Nella Biblioteca del Museo Correr (III, 317) c'è il «Capitolare dei Procuratori di san Marco» scritto dal Vitali per il procuratore Giacomo Foscarini, alla fine del quale, in un cartiglio svolazzante sotto lo stemma dal Foscarini si legge: «Presbyter Ioannes de Vitalibus protonotarius apostolicus, scripsit hunc librum 1580». Per il pagamento di una «commissione ducale» del procuratore marciano Alvise Priuli, come si può rilevare da un atto notarile datato 13 novembre 1573, c'è stata una azione giudiziaria presso i magistrati della «Giustizia vecchia», per il pagamento al Vitali di certe sue competenze (A.S.V., Notarile, atti not. Cesare Ziliol, busta 14046, fascicolo quarto).

(22) A.S.V. *Proc. S.*, Registro 3. Si trattò, nel caso, di semplici contrassegni da porre sugli scaffali del «Tesoro di san Marco» come punto di riferimento per i vari pezzi ivi esposti.

(23) v. nota 21.

(24) A.S.V. *Proc. S.* Registro 3: in questa registrazione sono riportati i prezzi relativi ai materiali necessari.

scrittore per le carte 12 aggiunte nella mia (commission) comporta Lire 3 soldi 12...». (25).

Resta ora da ricordare l'avventura editoriale nella quale è incappato il nostro Vitali. Sebbene tutto sia stato fatto nella più scrupolosa osservanza delle disposizioni di legge, cominciando dalla licenza del Senato di Venezia, concessa il 14 maggio 1569, in base alla quale il Vitali poteva stampare «...l'ufficio della settimana santa, secondo la consuetudine della chiesa di San Marco di Venetia...», e gli veniva concesso il privilegio che nessun altro «...per lo spatio d'anni venti...» avrebbe potuto fare altrettanto, sotto la pena della confisca della pubblicazione, e l'ammenda di dieci ducati per ogni copia venduta, le cose non andarono del tutto in modo liscio. (26).

Gli stessi Procuratori di San Marco, ancor prima della licenza del Senato, avevano dato il loro placet perchè fosse stampato tale ufficio, «...ad devotionem, et commoditatem nobilium, et omnium se conferentium ad audienda divina officia tunc temporis...». (27)

Forte di tali autorizzazioni, il Vitali fece stampare 1100 copie dell'ufficio in parola.

Nelle biblioteche di Venezia sembra non vi sia alcuna traccia di questa pubblicazione, che non è neppure ricordata nei due volumi della "Bibliografia veneziana". (28) Grazie alla pignoleria del Vitali, sappiamo però quanto venne a costare quella edizione; nel foglio dal quale abbiamo stralciato il primo brano che abbiamo riportato all'inizio di queste nostre note, il Vitali ci lascia questo specchietto:

«Procuratia della Chiesa dee dar a dì 16 luio per risme de carta consegnata a misser Francesco Rampazetto stampator in calle della Rassa per stampar gli uffici della Settimana Santa secondo l'uso della Chiesa di S. Marco, qual carta costa mezo scudo d'oro la risma val in tutto	Lire 175 s.
Item per la portadura di fachini da Rialto alla stamparia	Lire 1
Item per carta fina risme cinque, et di Fabriana risma una costa tre scudi	Lire 21
Item per la portatura di detta carta	s.4
Item per la stampatura di detti uffici a lire cinquanta la balla	Lire 308
Item per portarli a casa tutti	Lire 1

_____ sommano Lire 506 s.4

Item per la compositura, et scrittura quello piace a Vostre Magnificentie Clarissime esser giusto, et honesto...» (29)

(25) A.S.V. Proc. S. Registro 3.

(26) A.S.V. Senato Terra Registro 76, c. 99.

(27) A.S.V. Proc. S., Registro 130, c. 105, in data 17 gennaio 1564 m.v. (=1565).

(28) E. CIOGNA *Saggio di Bibliografia veneziana*, Venezia, Merlo 1847, p. 30 ricorda l'edizione dello Stringa del 1597, nella quale si legge: «...nunc primum a multis quibus scatebat erroribus, diligentissime emendatum...», quindi, prima di quella edizione, ce n'era stata un'altra. G. SORANZO *Bibliografia veneziana*, Venezia, Naratovich 1885, non aggiunge alcuna notizia in merito.

(29) A.S.V. Proc. S. Busta 76, Processo 176, fascicolo 3 c. 13 verso. Il Vitali, in questo documento, poco più oltre afferma che questa sua prima edizione fu stampata nel 1569.

In uno dei suoi tanti testamenti, datato 24 aprile 1572, il Vitali dice di avere ancora presso di sè 500 copie di questo ufficio, aggiungendo che aspetta ancora il pagamento delle spese vive e delle sue prestazioni: solo il 5 marzo 1573 verrà soddisfatto «delle sue fatiche», (31) con 20 ducati.

Sebbene il 4 settembre 1563 (32) il Vitali abbia ritirato dal notaio Francesco Michielli un suo testamento, già depositato presso quel notaio il 6 agosto 1560, ci restano altri sette testamenti, stesi tra il 21 aprile 1567 e il 25 aprile 1581: (33) solo il primo non è scritto di mano del testatore, e l'ultimo è del giorno appena antecedente quello della sua morte.

Da questi testamenti apprendiamo che suo padre si chiamava Bartolomeo, è nativo di Quinzano, a Brescia ha un fratello sacerdote, che si è fatto francescano, prendendo il nome di Bernardino. Ha anche una sorella, a Brescia, Lucrezia, vedova di Battista Maestrini, il cui figlio, Giovanni Battista, è stato allevato dallo stesso don Vitali, che gli ha dato anche il proprio cognome, adottandolo come figlio, e introducendolo nell'arte della scrittura, se non anche nell'arte della miniatura. Si è comportato male, però, questo figlio adottivo, nei confronti dell'adottante, che in uno dei suoi testamenti lo ricorda come «mio ingrato allievo». (34) Sebbene sia stato diseredato, avendo il Vitali lasciato tutto alla

(30) A.S.V. *Notarile testamenti*, notaio Cesare Ziliol, Busta 1259 atto n. 596.

(31) A.S.V. *Proc. S. Registro 3*, alla data indicata. Il pagamento avvenne per una decisione in merito, dei Procuratori di san Marco in data 4 marzo 1573, *ib.* Registro 132, c. 75. Quando il 4 agosto 1596 lo Stringa viene incaricato dai Procuratori di san Marco di «...far ristampare li offitii della settimana santa secondo il rito della chiesa di san Marco...», stabiliscono che allo Stringa siano dati quaranta ducati come retribuzione per il suo lavoro *ib.* Registro 138 c. 165. Fino al 1791 alla edizione dello Stringa ne seguiranno altre 12.

(32) A.S.V. *Notarile atti* Busta 8232 c. 399.

(33) A.S.V. *Notarile testamenti*, Busta 1259 al numero 509, oltre che al numero 596 già indicato nella nota 30. C'è da aggiungere che in data 25 aprile 1581, negli atti del notaio Nicolò Cigrini (*ib.* busta 199 n. 333) c'è l'ultimo codicillo del Vitali che dovrebbe essere unito al settimo testamento che si trova negli atti del notaio Ziliol, al n. 509, con il quale riconferma erede universale la nipotina Maria che dovrebbe crescere «in casa de misser Paulo Provagio...et sia data per moglie al tempo debito a Bastiano, figlio del detto misser Paulo...», e la «promessa sposa» contava meno di 5 anni, essendo nata il 15 agosto 1575.

(34) A.S.V. *Notarile testamenti*, busta 1259 al n. 596, atto in data 27 agosto 1577, nel quale si legge il nome del padre del testatore, mentre il fratello francescano e la sorella vedova sono ricordati nell'atto del 21 aprile 1567, che è l'unico scritto di pugno del notaio Cesare Ziliol. Tra gli atti raccolti sotto il n. 596 c'è anche la copia di una dichiarazione del nipote Giovanni Battista datato 9 dicembre 1564 di perfetta sottomissione allo zio. Con l'atto in data 27 agosto 1577 il Vitali disereda il nipote nominando sua unica erede la figliuola dello stesso, che essendo rimasta orfana di madre, veniva allevata dal Vitali.

nipotina Maria, figlia di Giovanni Battista, questi, come naturale tutore della figlia, viene ad essere, praticamente, il padrone dispotico di tutti i beni dello zio, agendo come tutore della figlia minorenni. (35)

Già nel 1563 il Vitali aveva pensato alla sua futura sepoltura. In un primo tempo, in data 4 ottobre 1563, si era orientato nella chiesa delle monache di Ogni Santi, stendendo un regolare atto impegnativo, redatto da un notaio. Appena un mese dopo, il 7 novembre, stendeva un nuovo atto notarile, con il quale si impegnava erigere un altare di marmo nella chiesa "Sanctae Mariae Boni Iesu", più nota come quella dei "Gesuati"; l'altare e la rispettiva tomba, erano vicino alla porta "sub organo" di detta chiesa. (36)

Non sappiamo se effettivamente il Vitali sia stato posto in questo sepolcro; gli esecutori testamentari nominati dal Vitali non pare abbiano mosso un dito perchè la volontà del testatore venisse rispettata, come abbiamo detto, su richiesta del nipote diseredato, intervennero i Giudici di Petition.

E' certo che nel secolo scorso, sul pavimento della chiesa «alla porta laterale che va in chiostro» c'era questa lapide «Presbyter Ioannes - de Vitalibus, Brixianus - docendis artium - scribendi reip. Ven. - a secretis praefectus - hoc vivens sibi». Il Cicogna, che la riporta nella sua raccolta manoscritta delle "Iscrizioni Veneziane", (37) aggiunge, in una sua nota, che in data 20 luglio 1820 tale lapide venne portata in Seminario, con altre lapidi da salvare, ed aggiunge «ma non la veggio», e tanto meno è riscontrabile ai nostri giorni.

Abitava, il Vitali, a S. Zulian, dietro la chiesa, più esattamente, dietro la sacrestia, in una casa di sua proprietà, acquistata in una data imprecisata, antecedente al 5 aprile 1566, quando il Vitali presenta ai Dieci Savi alle decime di Rialto, la sua «condizione di decima». (38) Questa sua proprietà il Vitali qualche anno dopo l'aveva raddoppiata, acquistando un'altra casa adiacente alla sua, da un altro bresciano, Teodosio Borgondio, al quale, in cambio, aveva data una sua casa a Brescia, posta «nella contrà di S. Agata, ovvero alle cozzere per mezzo il Palazzo del Magnifico Podestà». (39)

-
- (35) A.S.V. *Giudici di Petition. Inventari*, Registro 337, atto n. 46 in data 14 giugno 1581. Il nipote diseredato «ser Zuan Battista Vidali, come padre di famiglia et tutore et gubernator de Maria sua figliola, et della quondam madonna Chrestina sua consorte...» fa redigere dal cancelliere di quella magistratura «Inventario et notte di tutti e cadauni beni ritrovati nella casa del quondam reverendo misser prè Ioanne di Vitali protonotario apostolico, posta nella contrà de San Zulian, dredo la chiesa...».
- (36) A.S.V. *Notarile atti*, notaio Francesco de Michielli, busta 8232 c. 440 verso e 481 verso.
- (37) B.M.C. *Codice Cicogna* 2021, Iscrizioni della Chiesa nuova e vecchia di S. Maria del Rosario detta dei Gesuati. Iscrizione n. 42.
- (38) A.S.V. *Dieci Savi alle decime*, Registro 367 c. 55, e nell'originale busta 126 n. 265. Quando il 7 novembre 1563 stipulò con i gesuati l'impegno di far costruire un altare in quella chiesa, il contratto venne steso nella casa del Vitali «habitans in domibus eius propriis in confinio S. Iuliani».
- (39) A.S.V. *Notarile atti*, busta 14046 c. 32 verso e *Dieci Savi alle decime*, busta 157 n. 131. Le case del Vitali hanno oggi gli anagrafici di S. Marco 961 e 962.

Abbiamo già detto che il Vitali era "prete di coro" nella chiesa di San Marco, almeno dal 1567 aveva il titolo di "protonotario apostolico", (40) ma non pare che di questo titolo facesse grande uso.

C'era una cosa, alla quale il Vitali teneva: essere annumerato tra i "sot-tocanonici" del capitolo marciano: tra il gennaio dell'anno 1574 e l'ottobre del 1577, (41) troviamo cinque volte il nome del Vitali tra gli aspiranti a questo ufficio: ci va molto vicino il 25 luglio 1577, quando ci sono due posti vacanti, e cinque concorrenti. In questa occasione il Vitali, con altri due riporta sei voti a favore e uno contrario, e nella nuova votazione, o, come dicevano allora, "ri-ballottazione", non riesce a spuntarla sugli altri.

Nell'occasione di certe beghe mosse contro di lui da congiunti di Brescia, il Vitali, come prete del coro di S. Marco, essendo «scriptor librorum ecclesiae sancti Marci Venetiarum, suppositus Serenissimi Principi, ...nec non occupatus die noctuque circa predicata...» non solo non può recarsi a Brescia, ma è esentato dalla giurisdizione di quel foro; godendo del "privilegium fori" come dipendente della chiesa ducale. (42)

Il nipote, ricorrendo ai Giudici di Petition, certamente ha commesso una "canagliata", però grazie a questo abbiamo l'elenco completo dei libri che possedeva al momento della morte, in buona parte, forse, comuni, nelle biblioteche dei preti dell'epoca, e tuttavia crediamo di riportarne i titoli così come stanno: «3 libri in foglio della navigazione - 2 calepini in foglio - 1 divina proportio in foglio - 1 messale vecchio in 4° coperto di cuoro rovan - 1 fabrica del mondo in foglio - 1 summa aurea Armilia in 8° - 1 tariffa - 1 Pietro Canisio in 8° - 1 Scoppa in 8° - 1 Repitio in 8° - 5 breviarii de diverse sorte - 1 littera delli Principi in 4° - 1 Histroeie del Boccasio in 8° - 1 expositio in psalmos in 8° - 1 sermoni in 4° - 1 Marco Aurelio in 8° - 1 Aviso de favoriti in 8° - 3 discorsi di prediche in 8° - 1 cantorino in 8° - 1 Epistole familiares in 8° - 1 confirmation de dogmi catolici in 8° - 1 institutio baptizandi in 8° - 1 trattato di Carità in 8° - 1 Faretra divini amoris in 8° - 1 Sebellico in 8° - 1 Concilia Tridentina in 8° - 1 lettere de imperatori in 8° - 1 Psalmi et himni in 8° - 1 ricordi del Castiglione in 8° - 1 Eleganze della lingua toscana in 8° - 1 Georgio Palmerio in 8° - 1 Selva de varie lettioni in 8° - 1 Sanctorum tabula in 8° - 1 Prima secorida parte del Monte Calvario in 4° - 1 oratorio de religiosi in 4° - 1 Baptisterium in 4° - 1 Giovanni Gerson in 4° - 1 examen ordinandorum in 16° - 1 homelie in foglio - 1 sacerdotale in 4°». (43)

(40) Questo titolo compare nel testamento del 21 aprile 1567, per la cui collocazione archivistica v. nota 34.

(41) A.S.V. *Proc. S.* Registro 133 rispettivamente c. 44 (17 gennaio 1574 m.v. = 1575) c. 91 verso (12 gennaio 1576 m.v. = 1577) c. 93 (27 gennaio stesso anno) Registro 134, c. 13 (25 luglio 1577) e c. 20 (20 ottobre 1577).

(42) A.S.V. *Consultori in Iure*, Registro 554, c. 330.

(43) A.S.V. *Giudici di Petizion, Inventari*, Registro 337, atto n. 46.

Abbiamo già accennato alla tomba che il nostro si era preparata nella chiesa dei Gesuati, nella cui pietra tombale non c'era alcuna indicazione della data del suo decesso. Nei registri della soppressa parrocchia di S. Zulian, in data 26 aprile 1581 troviamo questa annotazione: «Prè Zuane di Vitali de anni 60, da febre e mal di piera, amalado zorni 20». (44)

GASTONE VIO

(44) CURIA PATRIARCALE DI VENEZIA, *Archivio S. Zulian*, (parrocchia soppressa) Registro Morti II, p. 38.

UN DOCUMENTO PER LA STORIA DI S. MARIA DELL'AGUZZANO DI ORZINUOVI

1477, die XVIIJ mensis aprilis, super campanea comunis Urcearum ad fornazem fratrum domine Sancte Marie de Aguzano, presentibus Guido de Hospitis, Tonino Campionj et Firmo de Ottis testibus etc.

Jbi Johannes de Covo, Franciscus de Cim, Mafeus de Cacijs, Georgius de Cam, Christoforus de Cim et cuilibet (!) ipsorum jn solidum promisserunt etc. devenerunt ad jnfrascripta pacta et conventiones cum magistro Bertolino de Amistis jbi presente stipulante et recipiente nomine fratrum domine Sancte Marie de Aguzano videlicet quod predicti superius nominati promisserunt et promittunt sine aliqua exceptione presente vel futura facere quadrelos ad dictam fornazem nomine dicti Bertolinj dicto nomine quotidie jn diebus habilibus ad laborandum dando dictos quadrelos in arzenum copertos dando copertum per dictum Bertolinum et de singulis 25 meliarijs quadrelorum promisserunt dare et facere meliaria tribus (!) cupporumpro precio et finito mercato soldorum undecim cum dimidio pro singulo meliario quadrelorum et cupporum et predicti superius nominati confessi fuerunt habuisse et recepisse a dicto Bertolino soldos vigintiquinque planettorum pro quolibet videlicet libras sex planettorum et zappas quatuor valoris soldorum treginta planettorum auri in parte solutionis merchati et conventionis suprascripte.

Renuntiando etc. obligando etc.

De quibus omnibus rogatus sum ego Franciscus de Sesto notarius.

(*In un'altra redazione dell'atto si legge: «ad fornazem domine Sancte Marie de Aguzano sitam a monte parte ecclesie dicte domine Sancte Marie...»*).

(*Archivio di Stato di Brescia, Notarile-Brescia, filza 559, notaio Sesti Francesco*)

SANDRO GUERRINI

PER LA BIOGRAFIA DELL'ARCHITETTO GIACOMO CONTRINO

Fortunate scoperte archivistiche mi hanno permesso di chiarire alcuni punti della biografia dell'architetto militare e pittore bresciano Giacomo Contrino.

Innanzitutto, contrariamente a quanto si è fatto nella passata e nella recente storiografia artistica, si deve preferire la grafia *Contrino*.

Tale cognome deriva dal nome *Contro* (*Buonincontro*) che si trova appartenere al padre dell'architetto, pur esso costruttore.

Inoltre veniamo a sapere che l'artista bresciano morì a Corfù a causa di un colpo d'arma da fuoco, mentre ispezionava e riformava le fortificazioni di quel luogo.

All'atto della morte, che deve cadere intorno al 1503 (1), la Serenissima era debitrice del Contrino che per diciotto anni aveva profuso le sue energie al servizio della Repubblica in tutte le opere di fortificazione e che negli ultimi tempi aveva lavorato a Cefalonia e a Corfù.

Per estinguere questo debito il Consiglio dei Pregadi stabili di assumere Antonio Veccellio, marito dell'unica figlia ed erede del Contrino, presso la Cancelleria del Capitano di Brescia.

Tutte queste informazioni si ricavano da alcuni documenti della Cancelleria prefettizia (2) di Brescia, mentre tre atti del notaio Bartolomeo Almici (3) ci informano sulla famiglia dell'architetto e ci fanno conoscere un suo stretto collaboratore, tale Faustino q. Domenico Stefani da Anfo.

Ulteriori notizie potranno venire dall'esplorazione dei documenti dell'Archivio di Stato di Venezia che già mi hanno fornito copioso materiale per la storia dell'architettura militare bresciana nel secolo XVII.

SANDRO GUERRINI

(1) In un atto stipulato a Brescia il 1° luglio 1503 viene espressamente ricordata «*Daria, honesta juvenis fq. d. Jacopi Coltrini olim civis Brixie et olim inzignerii S.D.V.*». (C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*, I, «Regesto», Brescia 1977, p. 94.

In un altro documento, datato 15 marzo 1531, si ricorda un atto del 15 febbraio 1502 per un pagamento fatto da Jacopo Coltrino «*tutorio et curatorio nomine agens Francisci q. magistri Faustini de Baschenis de Averara pictoris...*» (C. BOSELLI, *Regesto...*, I, p. 29).

(2) DOCUMENTI, I

(3) DOCUMENTI, II-III-IV.

Pro domino Tito Vecellio.

Andreas Gritti Dei gratia dux Venetiarum etc. Nobilibus et sapientibus viris Michaelj Capello de sue mandato capitano Brixiae et successoribus suis fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum.

Attento che jn questi mesi passati è sta difficultà avanti la Signoria Nostra se el fidel nostro Antonio Vecellio al qual per el Consiglio nostro de Pregadi fin del 1504 adì 27 febraro fu concesso la coadiutoria jn questa vostra cancellaria, fusse vivo o morto, essendone al presente sta fatta ampla fede per lettere del nobel homo Hieronymo Zen capitano di Cadore de 16 ottubrio passato il prefato Antonio che have ditta gratia, esser vivo, volemo et vi commettemo che debiate exequire jn tutto et per tutto ditta sua gratia, admittendo Titto suo figliolo et commesso ad exercitare ditta coadiutoria iuxta la forma della sua gratia.

Gratis ubique.

Date jn nostro ducali palatio die septimo novembris, jndictione sexta, 1532.

Recepte die primo decembris 1532.

Die .XJ. decembris 1532.

Comparuit jn cancellaria ser Thomas Titus Vecelius de Cadubrio tamquam filius et procurator ser Antonij eius patris, et presentavit scripturam auctenticam et fidedignam tenoris subsequenti, petendo eam registrari in dicta cancellaria ad perpetuam memoriam et ad omnem alium bonum finem et effectum, attento maxime quod propter bellorum preteritorum turbinis libri antiqui dictae cancellariae in super quibus annotata erant verisimiliter contenta in dicta infrascripta scriptura non reperiuntur, et sic registrata fuit ut infra.

Tenor scripture infrascriptus est videlicet.

Jn Christi nomine amen. Anno Domini a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinto, jndictione octava, die decimo mensis octobris comparuit coram magnifico et clarissimo doctore domino Marino Georgio pro jllustrissimo et excellentissimo ducali dominio Veneto dignissimo capitano Brixie et districtus existente in pallatio eius residentiae vir egregius ser Michael Vecelius de Cadubrio notarius in officio magnificorum dominorum auditorum novorum sententiarum jllustrissimi ducalis dominij Veneti nomine ser Antonij Vecelij notarij eius fratris mariti domine Dariae fq. domini Jacobi Contrini, olim jngeniarij prefati ducalis dominij Venetiarum et exhibuit ac presentavit eidem magnifico domino capitano infrascriptas litteras ducales et petijt ac cum debita reverentia requisivit ipsas executioni mandari in omnibus et per omnia ut in eis continetur, quarum tenor talis est:

Leonardus Lauredanus Dei gratia dux Venetiarum etc. Nobilibus et sapientibus viris Marino Georgio doctori capitano Brixiae designato et successoribus suis fidelibus dilectis salutem et dilectionis affectum.

Significamus vobis quod in nostro consilio rogatorum die .xxvij. februarj superioris millesimi, capta fuit pars tenoris infrascripti, videlicet:

Huiusmodi sunt merita q. fidelissimi ingeniarij nostri Jacobi Contrini quod merentur profecto remunerationem.

Nam jam annos .xvij. in diversis expeditionibus se exercuit nulli parcendo labori, semper ante oculos habendo commodum et beneficium dominij nostri, maxime tempore bellorum in fortificandis terris et locis nostris et postremo in partibus urgentis et precipue Corphoi et Cephalonia, quae loca arte et ingenio tradidit fere inexpugnabilia, ubi tandem ab uno sclopetto percussus, ex hac luce migravit, relicta unica eius filia Daria in maxima jnopia ob debita patris, cuius omnia bona mobilia et stabilia creditoribus obligata sunt.

Et quia convenit clementiae nostrae gratia prosequi, jpsam Dariam ne vagari cogatur mendicando, cum presertim eius pater sit creditor dominij nostri bonae summae pecuniarum, vadit pars quod in compensationem peccuniarum quas dictus Contrinus habere debet a dominio nostro

causa sui servitus et cuiuscumque rationis, maritus dictae Dariae ponatur coadiutor cancellarij capitani nostri Brixiae in vita sua, cum salario ducatorum quinque in mense ei dandorum ex utilitatibus dictae cancellariae habeatque habitationem pro se et familia, ut hoc suffragio ipse uxor et familia ali possint. Quae concessio nostra incipiat habere locum sub primo capitano Brixiae qui de cetero eligetur, declarando quod de utilitatibus predictis ipsa familia ab ullo creditore dicti q. Contrini non possit molestari, ut equum est.

Quare auctoritate suprascripta mandamus vobis ut prefatam partem observetis in his quae ad vos spectant et ab omnibus jnviolabiliter observari faciatis.

Has nostras futurorum memoriam faciendo registrari in cancellaria vostra et registratas presentanti restitute.

Datae jn nostro ducali pallatio die septimo junij, jndictione octava, M.D.V.

Quibus litteris visis, lectis et optime jntellectis et consideratis cum prefata requisitione antescrpti ser Michaelis, nomine quo supra, ex debito sui officij et magistratus, jussit, decrevit et mandavit dictas litteras cum omnibus in eis contentis exequi et executioni mandari debere et dictum ser Michaelem quo supra nomine in officio coadiutoris cum dictis utilitatibus admisit et admissum approbavit et confirmavit.

Pro quarum litterarum executione sic jubente et mandante antelato magnifico domino capitano, predictus ser Michael, nomine quo supra, jnductus et positus fuit in possessione dicti officij coadiutoriae ut supra per me Alexandrum Parixae de Marostica cancellarium antelati magnifici domini capitani.

Jdem Alexander Parixae cancellarius scripsit.

Die vigesimo junij 1506 in sabato, pro ser Michaele Vecelio, retulit Obertus de Leno officialis, se ea die personaliter citasse dominam Franceschinam relictam q. domini Bernardini Ricij pro hac die in vesperis ad procedendum de jure coram magnifico dimino capitano ad opponendum et contradicendum quare evacuare non debeat domum in qua habitat juris jllustrissimi ducalis dominij cum pertinentijs suis aliter etc.

Jn termino comparuerunt suprascriptus ser Michael dicto nomine ex una, et ser Marcus Niger nomine suprascripte domine Franceschinae eius filiae ex alia; jdem ser Marcus dicto nomine accepit terminum voluntarium dierum quindecim proxime futurorum coram prefato magnifico domino capitano coroborante et ipse ser Michaele contentante, evacuandi dictam domum pro ultimo et peremptorio termino et liberam et expeditam dimittendi per prefatum magnificum dominum capitaneum ipsi ser Michaeli consignandam, jn executione partis captae in eximio consilio rogatorum etc. aliter quod dictus ser Michael intrare possit dictam domum ad eius libitum.

Die lune 6 mensis julij 1506 quum ex decreto magnifici et clarissimi doctoris domini Marini Georgio capitani Brixiae suprascriptus ser Michael Vecelius notarius nomine ser Antonij Vecelij notarij eius fratris generi q. Jacobi Coltrini jngenarij suprascripti positus et indutus fuit ad tenutam et corporalem possessionem coadiutoriae cancellariae sue ei concessae per partem captam in excellentissimo consilio rogatorum et potentissime maiori consilio, sicut constat in actis dicte suae cancellariae sub die decimo octobris 1505 cumque virtute eiusdem partis et privilegij providendum sit eidem Antonio et eius familiae de domo et habitatione concedenti, et facta delegentissima perquisitione de mandato suae magnificentiae de omnibus domibus juris prefati jllustrissimi dominij in Cittadella Nova, nulla prorsus reperiatur quae facilius et commodius assignari et deputari sibi possit et valeat quam domus quam habitavit et tenuit q. ser Bernardinus Ricij olim exactor taleae ducalis infra suos confines; habita quoque superinde diligenti et exquisita informatione a quamplurimis fidedignis et practicis personis attentoque quod non sit expediens camere ducali aliquam denariorum quantitatem pro affictu domus ipsi familiae deputare, omnibus mature consideratis, jntendens prefatus magnificus dominus capitaneus dictam partem excellentissimi consilij rogatorum pariter et maioris consilij, jn omnibus et per omnia totaliter adimplere (ut decet) et jnviolabiliter observare, auctoritate

magistratus sui dictam domum cum juribus et pertinentijs suis antedicto Antonio et familiae suae dedit, concessit, tradidit et deputavit ac darj, concedi, tradi et deputari declaravit habendam, tenendam et possidendam cum libertate eam adaptandi et resarciendi cum sit male condicionata, ut videri potest, et reparatione magna indigeat, mandans suprascriptum Michaelem dicto nomine in tenutam et corporalem possessionem dictae domus et pertinentiarum suarum poni et induci et indultum manuteneri et conservari ut tali suffragio dicta familia ali se possit, iuxta dispositionem dictae partis et privilegij sibi concessi.

Presentibus ser Bertholomeo de Mantua comilitone prefati magnifici domini capitani et ser Lazaro de Banense de ac ser Baptista Parixae cubicularibus prefati magnifici domini capitani. Die lune ultimo mensis augusti 1506 ser Bertholomeus de Mantua comilito antelati magnifici domini capitani in executione suprascriptae declarationis et terminationis posuit et induxit suprascriptum ser Michaelem nomine quo supra in tenutam et corporalem possessionem suprascriptae domus et pertinentiarum eius, aperiendo hostia ipsius domus et ducendo eum per cameras et alia loca et aperiendo et claudendo fenestras et alia faciendo quae in similibus requiruntur ut de cetero non tantum animo, sed etiam corpore possideat in omnibus et per omnia ut in suprascripta declaratione et terminatione.

Presentibus magistro Hieronimo Zuchara zardone in Citadella Nova et Antonio de Carpenedulo officiale testibus rogatis etc.

Ego Alexander Parixae q. domini Nicolai de Marostica publicus imperiali auctoritate notarius ac ad presens cancellarius antelati clarissimi domini capitani predictis omnibus interfui et occupatus circa alia, per unum ex coadiutoribus cancellariae meae jn hanc publicam formam redigi feci in fidem omnium premissorum me subscripsi signumque meum apposui consuetum cum sigillo magno Sancti Marci corroborando.

(Archivio di Stato di Brescia, Cancelleria Prefettizia Inferiore, Registro Ducali I, cc. 197 V. - 198 R. - 198 V. - 199 R.

II

Jn Christi nomine amen. Anno Dominj a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo quinto, jndictione octava, die octavo mensis aprilis, jn studio terraneo spectabilis domini Hieronimi de Confortis sito jn eius domibus habitationis jn contrata Sancti Francisci civitatis Brixie, presentibus prefato domino Heronimo de Confortis, domino Antonio de Schovolo, domino Filippo de Averoldis, domino Danielle de Leucho asserentibus se cognoscere jnfrascriptas partes omnibus testibus....

Cum sit quod lis questio seu controversia verteretur et jn futurum magis verti dubitaretur per et jnter Evangelistam et Franciscum fratres filios q. et heredes pro duabus partibus q. magistri Contrj de Rota marengonj et dominam Dariam eorum neptem filiam q. et heredem jn solidum q. magistri Jacobj Contrinj jngeniarij serenissimi ducalis dominj Veneti et heredis pro tercia parte dicti q. magistri Contrj parte una et Johannem Petrum Jacobum et Johannem Franciscum fratres fq. et heredes ser Nicholay de Patinis et Baldesarem et Leonardum fratres fq. et heredes pro duabus partibus q. ser Mathey de Patinis et Johannem Jacobum fq. Marci olim fratris dictorum Baldesaris et Leonardij jntervenientem pro se et tutorio et curatorio nomine Bartolomei et Pinj seu Octavianj fratrum suorum pro alia tercia parte dicti q. Mathey parte altera seu alijs occaxione evictionis alias facte de quinque partibus sex partium dicte domus per Jacobum et fratres de Salodio dicti q. magistro Contro de quadam domo alias jpsi q. magistro Contro vendita per et jnter Nicholaum et Matheum jn civitate Brixie jn contrata Cantonj de Bambasarijs pro pretio librarum sexcentum quatragesima quinque habitaram ab jpsio magistro Contro ut in eius juribus et jnstrumentis, cuj choeret a monte strata, a meridie dominus Antonius de Schovolo salvis etc. cujus litis vigore per magnificum dominum Andream Lauredanum potestatem Brixie condempnati fuerunt predicti de Patinis ad dandum et solven-

dum suprascriptis heredibus dicti q. magistri Contrj pro dictis quinque partibus evictis ut supra libras quingentas treginta septem cum dimidia planettorum et in expendendum de libris viginti quinque subinde taxatis ut in actis canzellarie prefati magnifici domini potestatis a qua sententia pro parte dictorum de Patinis extitit appellatum ad magnificos dominos auditores comunis Venetiarumjpsis dicentibus se esse creditores dicti q. magistri Contrj de quamplurimis pecunijs videlicet de libr. centum vigintiseptem soldis quinque cum dimidio pro suis melioramentis factis jn dicta domo ... et hoc in una parte; jtem jn alia parte de libris centum sexaginta quinque habitis per jpsum magistrum Contrum ut constare asseruerunt de predictis jn juribus et jn jnstrumentis jpsorum de Patinis; jtem jn alia parte de libris quatragesimatribus cum dimidia habitis per dictum q. magistrum Contrum et dictum q. Jacobum eius filium ut constatare dicebatur jn buletinis dicti q. magistri Jacobj Contrinj.

Quas omnes pecuniarum quantitates dicti de Patinis ut supra petebant sibj compensarij debere per dictos de Rota et etiam pro parte dicti magistri Contrj asserebatur se esse creditores pro expensis factis jn litibus occaxione dicte evictionis jn et de libris octuaginta vel circa que negabantur per dictos de Patinis et quas dicti heredes q. magistri Contrj consequj jntendebant. Tandem dicte partes devenerunt et deveniunt ad jnfrascriptam transactionem compositionem conventionem et pactavidelicet quod dicta sententia ut supra lata tam pro sorte quam pro expensis quibuscumque que peti possent jpsis de Patinis computatibus omnibus eorum creditis tam suprascriptis quam alijs et computatis computandis exequatur et exequj possit contra jpsos de Patinis et eorum bona pro summa librarum duecentum sexaginta planettorum tantum et non ultra quas predicti de Patinis pro dicta summa dare et solvere promisserunt predicto Evangeliste jntervenienti ut supra ... jnfra hos terminos videlicet medietatem ad festum Sancti Jacobj proxime futuri ad unum annum quod erit de anno 1506 et aliam medietatem jn festo Sancti Michaelis tunc subsequenti de dicto anno 1506...

(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 239 notaio Bartolomeo q. Agostino Almici in Coccaglio)

III

Jn Christi nomine amen. Anno Dominj a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo sexto, jndictione nona, die decimo mensis januarij, jn domibus habitationis domini Antonj de Schovolotitis jn contrata Cantonj de Bombasarijs Brixie, presentibus dicto domino Antonio Schovolo, Bernardino q. Antonj de Cararia notario civibus et habitatoribus Brixie et Bernardino del Bello de Gardono Vallistrompie jbidem habitatore testibus....

Cum sit quod Faustinus q. Domininci Stefanj de Ampho districtus Brixie jbidem habitator ut asseruit vivente q. magistro Jacobo Contrino jngeniaro serenissimi ducalis dominij Veneti in negotijs per plurimis et fabricationibus factis per dictum q. magistrum Jacobum tam jn territorio Brixienti quam alibj tam nomine suo quam nomine prelibati ducalis domini, eidem magistro Jacobo serviverit cum eius persona jngenio et solitudine per multos annos quo usque vixit et pro eius salario seu mercede et benemeritis ac beneficijs eidem Faustino satisfactum fuerit ut asseruit per dictum q. magistrum Jacobum seu eius nomine et etiam contraxerint quam plura debita et credita tam invicem et vicissim quam cum alijs diversis personis..... de quibus omnibus jn presentiarum nulla reperitur cautio nec liberatio mutua.

Eapropter jdem Faustinus agens pro se suisque heredibus et successoribus parte una et dominus Michael Vecelius procuratorio nomine jnterveniens domine Darie fq. et heredis jn solidum dicti magistri Jacobj Contrinj et eius cugate ac eius heredum et successorum et pro qua etiam ad cautelam de ratho promisit dicto Faustino sub obligatione jpsius domini Michaelis realj et personalj parte altera, volentes dicte partes agentes ut supra tollere omnem materiam litigandj que suborirj posset premissorum occaxione ...se jnvicem et vicissim libera-

verunt et absolverunt ac liberant et absolvunt ab omni et toto eo quod una pars alteri et e converso habere petere et consequi posset tam premissorum occasione quam alia quavis occasione tam tacita quam expressa et que dici et excogitari posset inter ipsas partes dictis nominibus de invicem gestis factis et administratis ac habitis et repertis inter dictum Faustinum et Jacobum Contrinumremittentes sibi invicem dicta debita seu credita si que essent inter ipsas partes agentes ut supra etiam amore Dey et in remedium anime dicti q. magistri Jacobij Contrinij jta et taliter quod huiusmodi liberatio sit et intelligatur generalis et generalissima inter ipsas partes....

Promittens insuper jdem Faustinus ac solemniter promisit dicto domino Michaelij agenti ut supra eidem domino Michaelij dare et exhibere omnes et quoscumque libros rationum instrumenta seu scriptura dicti q. magistri Jacobi Contrinij qui et que repererentur esse penes ipsum Faustinum et etiam eidem domino Michaelij manifestare quoscumque alios debitores dicti magistri Jacobi Contrinij de quibus habet et habere potest noticiam tam pro exoneratione conscientie ipsius Faustinij quam etiam pro dicte domine Darie...

Et ex nunc jdem Faustinus attendit dicta liberatione in executione premissorum et predictae sue promissionis exhibuit et actualiter tradidit dicto domino Michaelij quodam instrumentum emptionis factum per ipsum Faustinum cum Evangelista fratre dicti q. magistri Jacobij Contrinij rogatum per Lazarinum de Lazaronibus notarium de Salodio sub die 28 mensis januarij 1498, in presentia meij notarij et testium suprascriptorum et de quibus omnibus rogatus fuit publicum conficere instrumentum ad laudem sapientis.

(Collocazione: come il precedente)

IV

Pro domino Michaelle Vecelio et illis de Contrinis. Compromissum.

In Christi nomine amen. Anno Domini a nativitate eiusdem millesimo quingentesimo septimo, iudicacione decima, die nono mensis junij, iudicacionibus spectabilis juris doctoris domini Hieronimi de Ganateris infrascripti sitis in contrata hospitalis veteris Misericordie seu Sancte Catherine civitatis Brixie, presentibus Francisco de Lizinis de Passirano, Michaelle de Minellis notario, domino magistro Sancto de Bresaninis phisico et Christoforo Capra paterio omnibus testibus rogatisDe litibus vertentibus seu que in futurum verti possent per et inter dominum Michaellem Vecellium cancellarium intervenientem nomine domine Darie eius cognate fq. et heredis magistri Jacobij Contrinij parte una et Evangelistam ac Franciscum fratres de Rota ex altera occasione petitionis producte per dictos fratres de Rota contra dictum dominum Michaellem dicto nomine, petendo ut in ea, et reconventionis seu petitionis producte contra dictos de Rota per dictum dominum Michaellem dicto nomine petendo ut in ea contenta, de quibus omnibus constat in actis ser Christoforj de Confortis notarij ad que relatio habeatur et de conexis dependentibus incidentibus et emergentibus ab eisdem et de quibuscumque alijs litibus inter eos vertentibus et que inter ipsas partes verti possent dictis nominibus videlicet dictus Evangelista pro se tantum et Franciscus de Baschenis uti procuratore et procuratorio nomine agens Francisci fratris dicti Evangeliste pro quo etiam de ratho promisit, predictae partes dictis nominibus compromiserunt et compromissum fecerunt de jure et de facto de jure tantum et de facto tantum in spectabilem legum doctorem dominum Hieronimum de Ganateris jbi presentem et acceptantem electum pro parte dicti domini Michaelis dicto nomine et egregium virum dominum Antonium de Schovolo absentem tamquam presentem electum pro parte dictorum Evangeliste et Francisci tamquam in eorum amicos comunes et compositores ac arbitros....

(Collocazione: come il precedente)

MUSEO DIOCESANO DI ARTE SACRA
NUOVE ACQUISIZIONI
I: LA DONAZIONE DELLA NOB. FAM. ERCOLE SONCINI

L'apertura in Brescia nel dicembre del 1978 — nei chiostri dell'ex-monastero di S. Giuseppe — del Museo Diocesano di Arte Sacra, pur silenziosamente, pur in mezzo a non poche difficoltà di carattere burocratico ed economico, ha cominciato a dare i suoi frutti, ha cominciato a rendere operative alcune tendenze presenti nella nostra comunità religiosa e civile cittadina, fino ad allora latenti.

In attesa che l'Istituzione possa operare davvero a pieno ritmo, e con iniziative di vasto respiro, intanto, già il fatto in sé dell'esistenza del Museo comporta non trascurabili vantaggi per la comunità diocesana. Fra questi non si possono non annoverare — e considerare davvero come un «segno» che i tempi sono maturi per rendere operative le realtà locali dei Musei Diocesani — le donazioni che in questi due anni al Museo sono pervenute, da parrocchie e da privati, le nuove acquisizioni, i restauri che sono stati compiuti e che sono in cantiere o in progetto, gli «*affidamenti*» che si sono registrati da parte di enti e di privati.

Di tutte (e non sono poche), è nostro proposito dare documentata informazione nei prossimi numeri di «*Brixia Sacra*», anche per seguire passo passo la vera vita del Museo, che consiste appunto in questa fase essenzialmente nel suo *cre-scere* proprio tramite il contributo di tutti.

Tra le donazioni pervenute, certo per ora la più cospicua è costituita da un insieme di ventiquattro pezzi di arte sacra che la nobile famiglia Ercole Soncini — dimostrando un grande senso di disponibilità e di sensibilità — verso la nuova istituzione voluta dal nostro Ordinario — ha donato al Museo.

Si tratta di argenterie, di opere a stampa, di preziosi tessuti, di oggetti d'intaglio ligneo, che qui di seguito vengono descritti.

Tutti i 24 pezzi qui brevemente inventariati (1) provengono dal castello Bonoris di Montichiari, che oggi ospita una comunità religiosa.

La provenienza, per così dire, *recente*, degli oggetti è sicura, perché tutti gli oggetti fanno parte della eredità pervenuta dal Bonoris ai Soncini. Ma, certo, per gli studiosi sarebbe del più alto interesse anche poter stabilire la provenienza

(1) Si tratta di un primo inventario al quale si vorrà poi far seguire uno studio analitico più approfondito, anche con l'aiuto degli studiosi specialisti dei vari settori, che sono già stati interessati.

ab antiquo degli oggetti stessi, per poterli meglio e con più fondatezza classificare.

In ordine a questa considerazione, preliminarmente alla stesura del piccolo catalogo, ho cercato di condurre una breve indagine per vedere se fosse possibile appurare (si tratta di oggetti tutti di pertinenza chiesastica) a quale chiesa essi fossero appartenuti. In questa ricerca mi è stato di grande aiuto mons. Chiarini, che sta conducendo una lunga e paziente, e fortunata, ricerca sui documenti che si conservano negli archivi di Montichiari, per ricostruire i lineamenti storici del grosso borgo.

Il castello di Montichiari sorse su diverse aree successivamente acquistate dal Bonoris: del 21 maggio 1890 è l'acquisto della chiesa di S. Tommaso e dell'adiacente area ove sorgeva l'antica Rocca. Il Tagliaferri — architetto del Bonoris — utilizzò probabilmente l'area e parte della fondazione di S. Tommaso per costruire la sala da pranzo del Castello (come si evince da un progetto depositato presso gli eredi Tagliaferri). Può essere che acquistando S. Tommaso il Bonoris avesse anche acquistato degli arredi sacri che gli erano pertinenti? Secondo mons. Chiarini, no, perché dai documenti risulterebbe che la chiesa era già fatiscente addirittura nel Seicento. Ad esaminar bene il contratto, però, si rileva che quando il Bonoris acquistava S. Tommaso (1890) le campane della chiesa venivano destinate alla nuova torre del Duomo di Montichiari. Dunque, un qualche oggetto ancora pertinente la chiesa esisteva, e a priori non si può escludere del tutto che qualcosa sia finito nel castello del Bonoris. Ma i documenti, in proposito, tacciono.

D'altra parte sappiamo che quattro anni dopo, nel 1894, il Bonoris acquistava la chiesetta di S. Croce, già dei Cappuccini (attualmente, nel nuovo edificio, costituisce la portineria del castello) e allora (1894) proprietà della fabbrica della parrocchiale per lascito testamentario di un sacerdote che ne era, nel frattempo, entrato in possesso, con le adiacenze coltivate.

Il Bonoris nel contratto si impegnava a riaprire S. Croce al culto, lasciandola aperta al pubblico in tre o quattro solennità liturgiche dell'anno. Nell'acquisto il Bonoris entrava in possesso anche di tutti gli arredi della chiesetta, tanto è vero che il parroco di Montichiari che sarebbe andato in quelle solennità liturgiche ad officiare S. Croce era tenuto — per espressa clausola del contratto — a portarsi i suoi paramenti. Purtroppo per noi (per la nostra ricerca) il documento non menziona dettagliatamente quali fossero gli arredi di S. Croce che venivano ceduti al Bonoris, ad eccezione di due quadri e di un cassetto e di qualche oggetto di sacrestia che non s'identifica con nessuno dei 24 qui presentati.

Però sappiamo che all'interno di S. Croce (anche questa, come le altre notizie, son comunicazioni di mons. Chiarini) esisteva ed era efficiente una confraternita della Addolorata, che avrebbe anche potuto avere — come si usava — una sua dotazione di paramenti e di oggetti pertinenti al culto. Possiamo identificarne qualcuno in quegli oggetti che sono stati donati al Museo Diocesano? Onestamente, no. Però non è impossibile credere che alla confraternita dell'Addolorata

fosse pertinente l'una o l'altra delle pianete, o qualche altro degli oggetti di cui qui facciamo l'inventario.

Più di così, allo stato attuale della ricerca, non è possibile dire. Né mi sembra sensato credere che fossero pertinenti ad una delle due piccole chiese acquistate dal Bonoris i bei tessuti del Quattrocento (n. 22) e del Cinquecento (n. 23) o le preziose argenterie; per quanto la cosa non si possa escludere a priori.

Anche l'insegna caratteristica — due reliquiarii — che contraddistingue alcuni ricami (n. 17 e 18) non si è potuta mettere in relazione con alcuna reliquia storica di cui si abbia memoria in Montichiari.

D'altra parte, è noto come il Bonoris avesse vaste proprietà anche altrove (e altra dimora signorile nel Mantovano, e altra alle falde del Baldo) e come fosse sagace acquirente di oggetti antichi e preziosi: come si noterà dalle spiegazioni che daremo più avanti nell'inventario, sembra che gli oggetti possano essere di provenienze diverse e forse anche (almeno alcuni) lontane, e che fossero confluiti a Montichiari senza che qui avessero le loro radici storiche.

1) Calice della fine del sec. XV.

In rame argentato e dorato, argento; cm. 12 (il piede), 18,4 (altezza), 7,4 (diametro della coppa).

Piede esalobato e sagomato; ornato di sei losanghe incise al bulino con quadrilobi in rilievo; in uno dei lobi, un calice con l'ostia.

Il nodo è largo, molto sviluppato, e porta, entro altrettanti castoni, sei minuscole placchette d'argento (cm. 1,1 ciascuna di diametro) con incisioni raffiguranti: S. Pietro, S. Monica (?), S. Bartolomeo, La Madonna, il Cristo crocifisso (tra due stelle), S. Giovanni.

Sopra e sotto il nodo, due bande con fregi incisi a rombi e piccoli fiori con tracce di superstiti smalti bianchi e rossi.

Il sottocoppa è minuscolo, appena accennato, lobato, con sei foglie di viti incise.

La tipologia dell'oggetto (lo svaso della coppa, il nodo caratteristico, la lobatura del piede) e il tipo della lavorazione m'inducono a collocarne l'esecuzione negli ultimi anni del Quattrocento, in ambito lombardo, anche per un raffronto con il calice bresciano della parrocchiale di Zone, che è datato 1517, e che presenta una certa evoluzione in senso «rinascimentale» rispetto all'oggetto in esame.

Invece il dott. Gaetano Panazza — da me consultato per avere un'opinione sull'oggetto — propenderebbe a datarlo all'inizio del Cinquecento, anche in considerazione di un generale diffuso ritardo che si aveva da noi in quell'epoca nello adeguamento alle nuove forme in questo genere di manufatti.

Ma i raffronti con altri oggetti di forme simili indurrebbero, a mio avviso, a portare un poco più indietro tale datazione: si veda il calice della fine del sec. XIV che si conserva nel Museo di S. Lorenzo a Chiavenna; ma anche il calice del sec. XIV del Tesoro di S. Pietro a Roma (F. S. ORLANDO, *Il Tesoro di San Pietro*, Milano 1958, pp. 65-66 e tav. 56, con molte notizie storiche sull'oggetto)

che presenta l'identica coppa quasi conica, dei piccoli medaglioni smaltati (ma non si può escludere che anche quelli del calice bresciano fossero in antico a smalto, dato che tracce di smalti si riscontrano, come più sopra si ricordava, in altre parti dell'oggetto), il nodo veramente identico al nostro, e ancora il sottocoppa minuscolo, a sei fogliette appuntite.

Altri raffronti, per la tipologia dell'oggetto (e quindi per una sua approssimativa datazione), potranno essere utilmente istituiti con il calice di Orafo ginevrino (1410-30) donato da Guillaume de Lugin all'Abbazia di Abondance (cfr. il Catalogo della Mostra *Giacomo Jaquerio e il gotico internazionale*, Torino 1979, p. 355) per il nodo, il sottocoppa ed il piede; con il calice della parrocchiale di Novalesa, della metà del sec. XV (cfr. *Valle di Susa. Arte e Storia dall' XI al XVIII sec.*, Torino 1977, p. 153) e con i due calici della parrocchiale di Millaurès e del Tesoro di San Giusto a Susa (cfr. *Valle di Susa*, cit., p. 154). (2)

2) Calice della fine del sec. XVII o dell'inizio del XVIII.

In rame argentato; fuso, rifinito in alcune parti al bulino. Altezza cm. 23,2; diametro della coppa cm. 8; diametro del piede cm. 11,2.

Lo stato di conservazione è assai mediocre. La lavorazione dei particolari piuttosto grossolana. Nodo sagomato, con tre testine di cherubini. Nel piede altrettanti cherubini, ed encarpi a festoni. Nel sottocoppa simili motivi, con grappoli d'uva. Esecuzione probabilmente locale.

Per Gaetano Panazza (comunicazione orale) l'esecuzione deve essere collocata all'inizio del Settecento.

3) Tre patene in bronzo dorato.

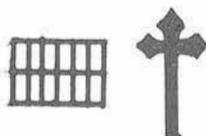
Lisce, tornite. Piccolo incavo centrale. Rispettivamente, cm. 14,5; 15,7; 16,3 di diametro. Esecuzione locale del sec. XVIII (?).

4) Calice della fine del sec. XVIII o dell'inizio del XIX.

Eseguito in ottone dorato (o bronzo?); tornito, liscio. Altezza: cm. 22, 5; diametro della base, cm. 11,2. Buono stato di conservazione.

5) Coppia di ampolline neoclassiche.

Eseguite, forse in ambito locale, in vetro e metallo argentato, nel sec. XIX. Altezza: cm. 19 ciascuna. Buono stato di conservazione; esecuzione molto raffinata. Nel piede di ciascun oggetto si leggono due punzoni ben chiaramente:



E un altro vi è, di difficile lettura: potrebbe essere la minuscola raffigurazione di uno scorpione.

(2) Lo stato di conservazione dell'oggetto non è cattivo, se si escludono le menzionate cadute degli smalti. La lavorazione al bulino è piuttosto fine.

6) Due leggi in legno.

Di falegnameria locale, forse dell'inizio del sec. XX. Rispettivamente cm. 36 x 27,4 e 37,7 x 31 (nel piatto).

7) Una incisione col Crocefisso e la stampa della *Praeparatio ad Missam*.

Entro cornice settecentesca in legno dorato. La stampa misura cm. 48,5 x 40. La stampa è ritagliata ed incollata sulla *Praeparatio ad Missam*.

8) Secchiello con aspersorio del sec. XVIII.

Lavoro elegante, in bronzo, di manifattura locale, della seconda metà del '700. Misure: aspersorio cm. 24,7; diametro della bocca del secchiello cm. 12.

9) Servizio completo di tre segrete di gusto neoclassico.

Eseguite in legno intagliato e dorato; buono stato di conservazione. Misure: cm. 37,7 x 44 e 29,8 x 23, rispettivamente la grande e le piccole.

Il tipo dell'intaglio — molto fine e morbido — indica una esecuzione negli ultimi anni del Settecento (ma con gusto neoclassico già maturo) o all'inizio dell'Ottocento.

Nella segreta grande due angioletti indicano il testo della preghiera, stampato ed incollato sul libro aperto al centro.

Le due piccole hanno un solo angolo, di dimensioni più modeste, ma identico ai precedenti.

Un piccolo fregio di foglie nella base.

10) Un messale *Defunctorum* del 1761.

Il volume fu stampato a Venezia nel 1761 da Niccolò Pezzana. La coperta è originale cm. 36,5 x 26,3. Il messale contiene due grandi e belle incisioni lavorate al bulino dalla famosa — e attivissima, nel Settecento, in questo genere di opere — Suor Isabella Piccini di Venezia.

11) Un *Breviarum Romanum* del 1780.

Il volume fu stampato a Venezia nel 1780, presso Niccolò Pezzana. Misura cm. 23,3 x 16. Come il precedente contiene incisioni di Suor Isabella Piccini.

12) Uno scapolare della Madonna.

In raso bianco ricamato a sete policrome su una sola faccia. Contiene una indulgenza, parte a stampa, parte manoscritta, concessa dal Vescovo Giovanni Andrea Avogadro, e datata 1804. Misure dello scapolare: 14 x 15,4.

13) Una fascia di seta verde.

Ricamata a fiorami con fili d'oro. Proviene forse da un abito della Madonna? L'esecuzione palesa la mano di un ricamatore del sec. XIX (o XVIII?). Misure: cm. 5 x 108, con frange dorate.

14) Una busta da calice.

Eseguita in raso viola damascato a fiori, con passamanerie a fusetti, finissime, in fili dorati. Cm. 23,8 x 23,8. Manifattura sec. XIX (o XVIII?).

15) Una busta da calice.

In raso nero damascato, con passamanerie dorate, molto rovinate. Sec. XIX; cm. 23 x 23.

16) Un *Diarium Missarum in Sanctae Crucis Ecclesiae...*

Manoscritto, storicamente di qualche interesse. Contiene annotazioni dal 1867 al 1889.

17) Un paio di guanti da Vescovo.

In seta bianca, con ricami a fili dorati. Eseguiti in epoca neoclassica. Al centro di ciascun guanto, nel dorso, è ricamato un identico motivo (che ritorna uguale anche nella stola al n. 18): cioè due reliquiari ad ampolla, esagonali, cm. 31 x 31 ciascuno.

18) Una stola del sec. XIX.

Eseguita in raso bianco con decorazione a ricamo di fili dorati e sete policrome, cm. 24,5 x 218.

Poiché, curiosamente, anche in questo pezzo (come nei guanti al n. 17) ritorna il ricamo dei due reliquiari, mi veniva il sospetto, o la curiosità di poter risalire al proprietario (evidentemente doveva trattarsi di un Vescovo) o alla chiesa di appartenenza. L'unico dato sicuro in mio possesso era la provenienza della stola e dei guanti — come di tutti i pezzi che sono in questo breve catalogo — dal castello Bonoris di Montichiari, sorto in parte sull'area della chiesa di S. Tommaso e su quella della chiesa di S. Croce dei Cappuccini — come precisavamo in apertura. Purtroppo le ricerche fatte, anche con la solerte e disponibilissima guida di Mons. Chiarini, non hanno chiarito la ragione della presenza di questo singolare ricamo, sulla cui provenienza restano aperti tutti gli interrogativi che abbiamo esposto in apertura della nota, nell'ambito di Montichiari.

Si potrà però rilevare una singolare coincidenza della presenza delle due teche in forma di bicchieri abbinati, nel dipinto (ad oro colato) che orna il paliotto in legno dell'altar maggiore della chiesa di S. Andrea a Mantova, e che servono a richiamare alla mente dei fedeli la presenza della preziosissima reliquia del Sangue di Cristo. Le differenze tra il dipinto del paliotto di Mantova ed i ricami ora a S. Giuseppe sono davvero minime. Dunque è probabilmente non lontano dalla realtà ipotizzare un punto di contatto con Mantova.

I due sacri vasi sono stati appassionatamente indagati nella loro funzione culturale e propagandistica da Guido Guidetti nel Catalogo *Tesori d'arte nella terra dei Gonzaga*, Milano, Electa 1974, pp. 52-53 e 77-87.

19) Pianeta con manipolo, stola, velo e busta da calice, della fine del '600.

Ricamo ricchissimo, a sete policrome e oro, riportato su seta bianca. E' un lavoro di rilevante livello qualitativo, della fine del Seicento, cm. 96,5 x 67,5 (la pianeta).

20) Pianeta con manipolo, stola, velo e busta da calice, del sec. XVIII. Opera di squisita raffinatezza, in broccatello di sete verdi, viola, rosse e argento, di tipo veneziano, a fiorami larghi e gruppi di alberi. Postoni dorati, larghi, originali, cm. 107 x 68 (la pianeta).

21) Pianeta, con manipolo, stola, velo e busta da calice, del sec. XVIII.

Broccatello di tipo veneziano, a grandi fiorami stilizzati. Tutte le passamanerie sono state sostituite, tranne che sul velo da calice, dove esistono ancora le originali a fusetti in fili dorati, di finissima esecuzione probabilmente veneziana, cm. 110 x 70 (la pianeta).

22) Un frammento di casula, in forma di croce, del Quattrocento, ricamato a fili d'oro e sete policrome.

Desto meraviglia la presenza di questo manufatto che simula l'arazzo nel Bresciano, data l'estrema rarità di questi oggetti nel nostro territorio. D'altra parte, come più avanti vedremo, numerosi particolari inducono a credere che la sua esecuzione non debba essere locale.

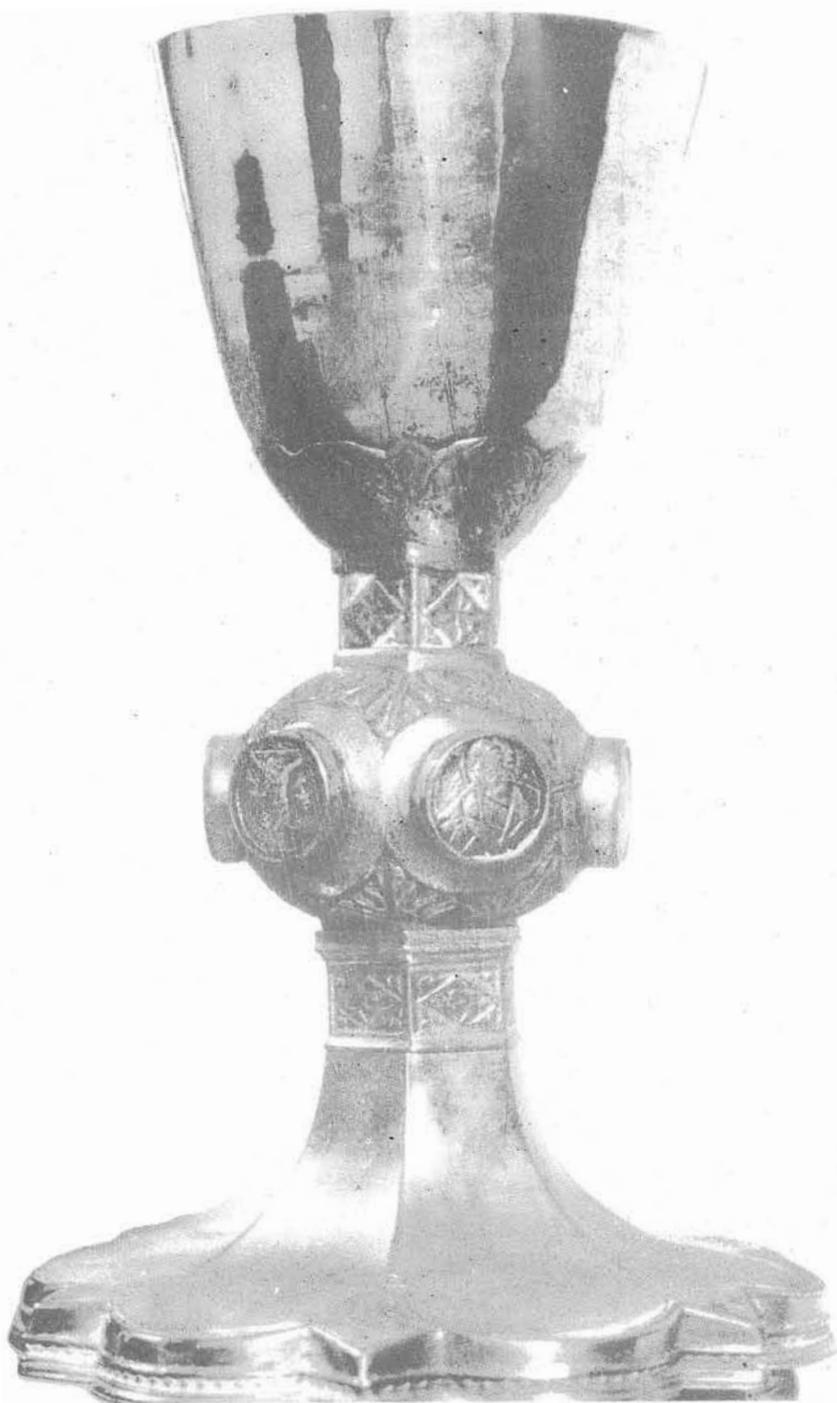
Per Gaetano Panazza (comunicazione orale) si tratta di un buon lavoro, non finissimo, della fine del Quattrocento, ma con inserite delle tipologie (gli angeli) ancora marcatamente goticheggianti, che farebbero pensare alla prima metà del secolo. Di esecuzione probabilmente piemontese, con influssi francesi.

Al centro, entro un quadrilobo gotico, è raffigurata la scena dell'Adorazione dei Magi, fra due angeli con le braccia aperte. Sotto, un Santo (Giovanni?). Alle estremità inferiore e superiore, due architetture gotiche di scorcio. In basso è riportata una figura ritagliata della medesima esecuzione: Santa Barbara (3). Il tipo delle figurazioni fa pensare ad un ambito vicino a Giacomo Jaquerio, o comunque alla tarda cultura gotica di ambito piemontese.

Per un raffronto, si veda la pianeta esposta alla Mostra «Valle di Susa. Arte e storia dall'XI al XVIII secolo» (Catalogo, 1977, p. 171) tenutasi a Torino, alla Galleria d'Arte Moderna nel 1977. Mentre un raffronto, utile ad una datazione *post quem*, è quello con la croce ricamata per il vescovo Giorgio Lichtenstein (1390-1419) del Museo Diocesano di Trento che presenta punti di riscontro solo nel ricamo caratteristico dei fili dorati.

Per l'esame più propriamente tecnico dell'oggetto chiedo, all'inizio di giugno, alla sig.ra Elena Pasti — ricamatrice presso il Castello Sforzesco di Milano

(3) cm. 12,5 x 9.



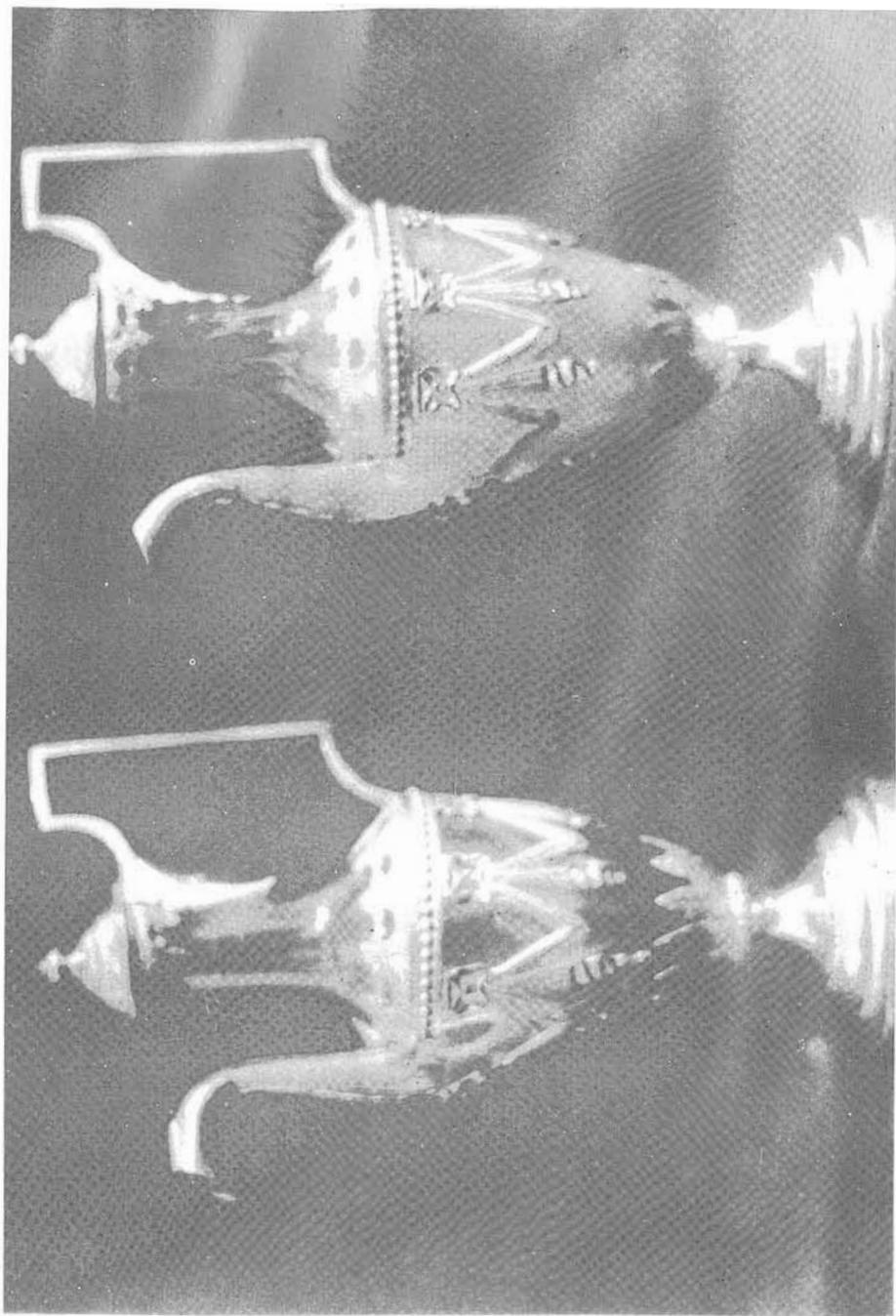
1) Calice della fine del sec. XV



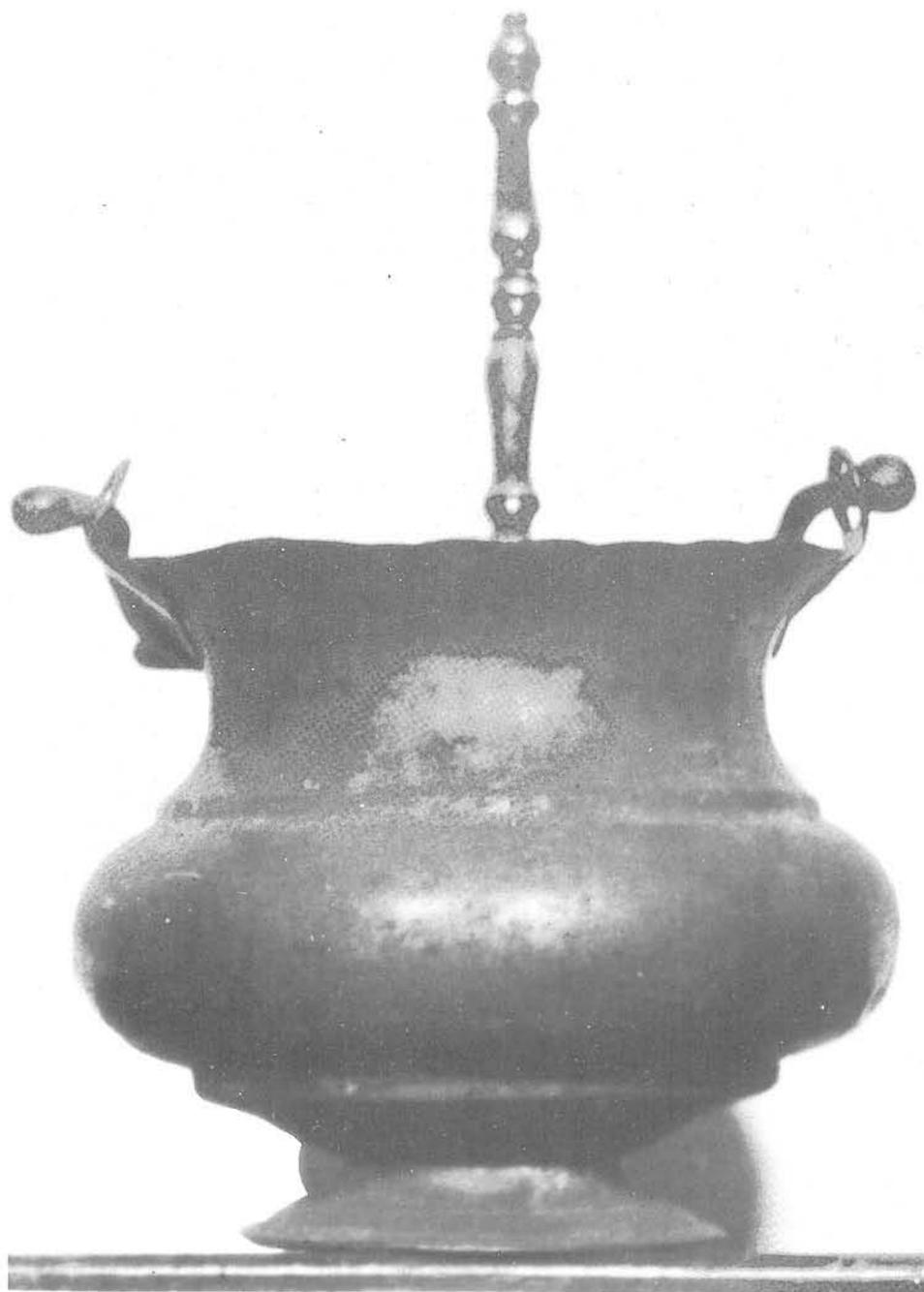
2) Calice della fine sec. XVII o inizio sec. XVIII



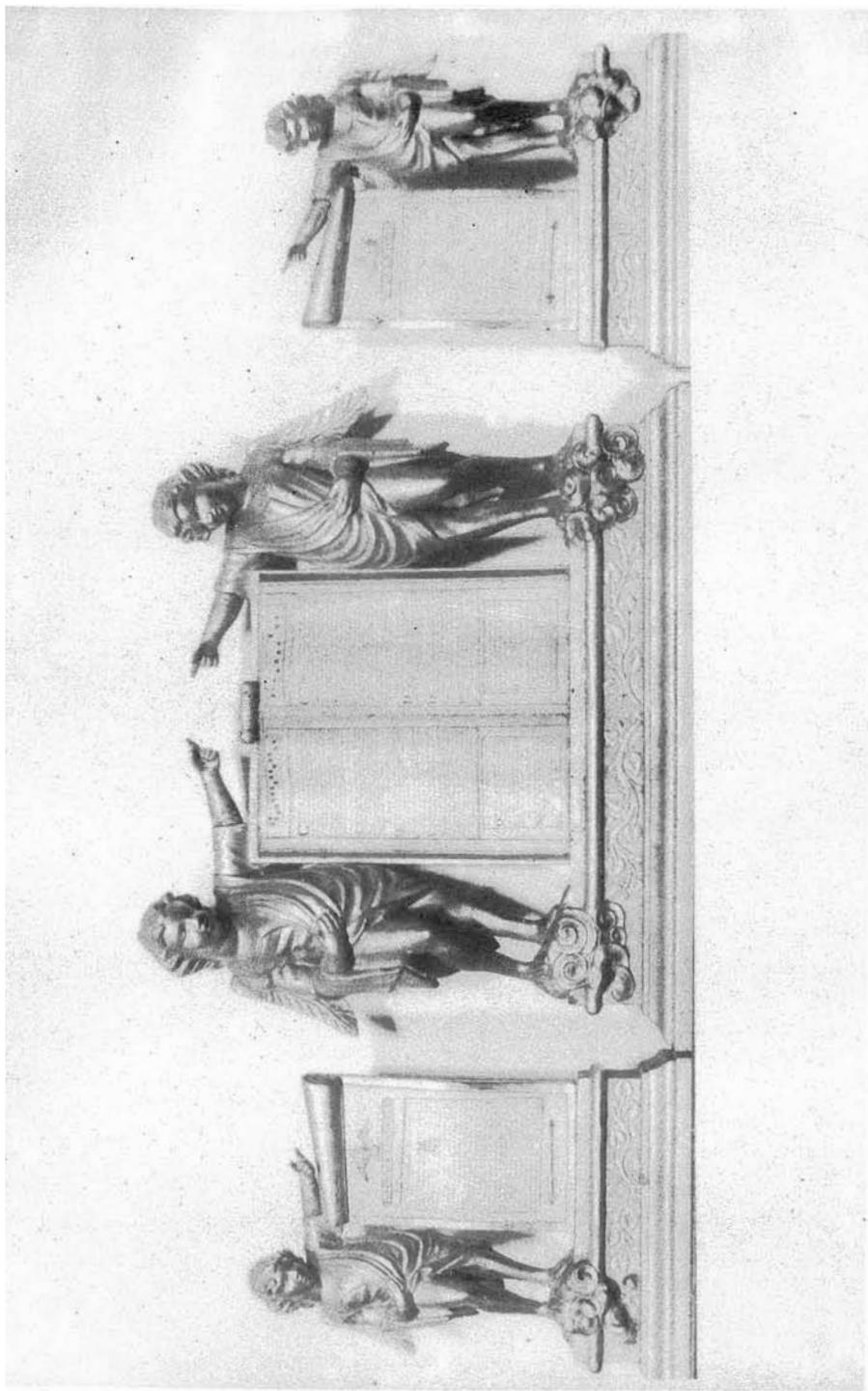
4) Calice della fine del sec. XVIII o inizio sec. XIX



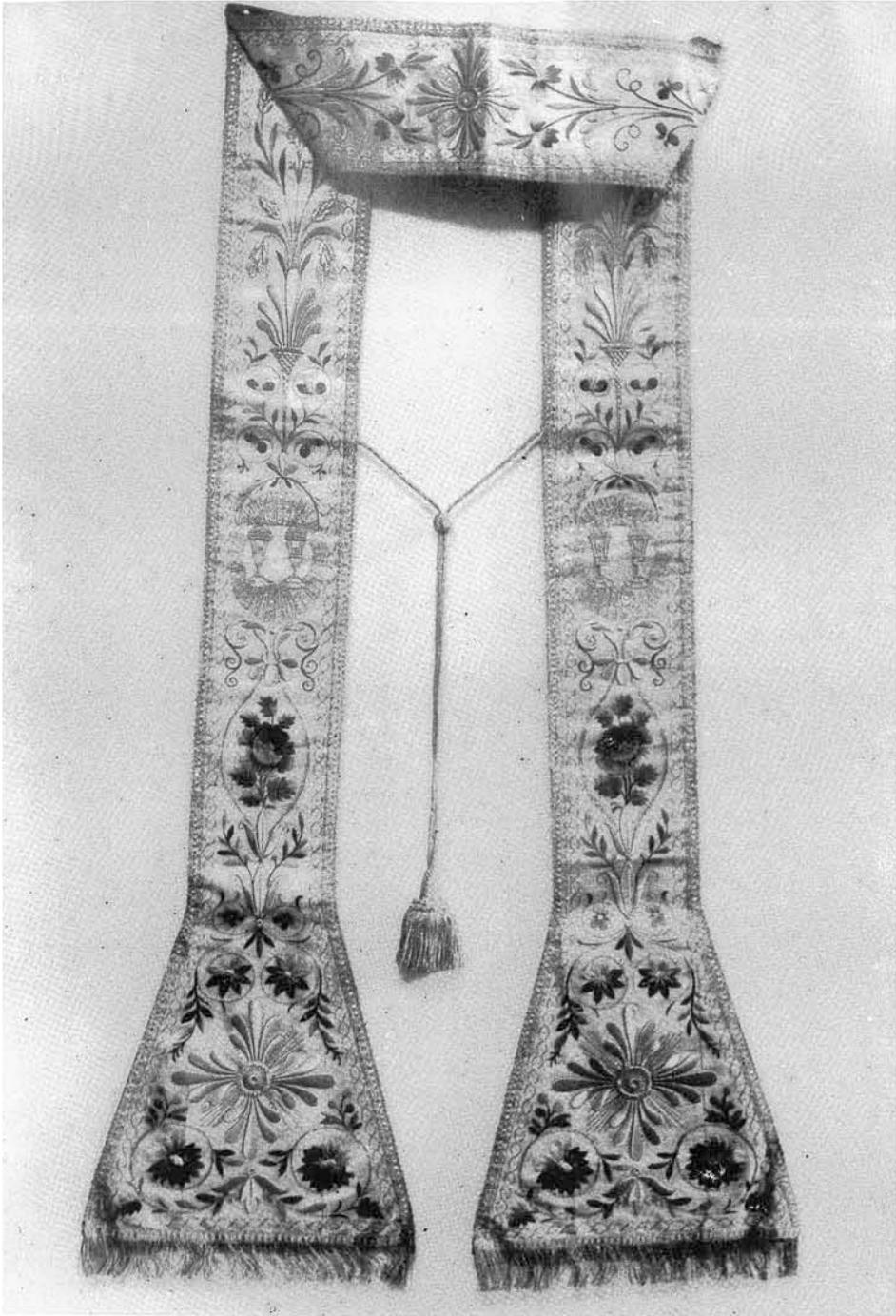
5) Coppia di ampolline neoclassiche



8) Secchiello con aspersionario del sec. XVIII



9) Servizio di tre segrete di gusto neoclassico



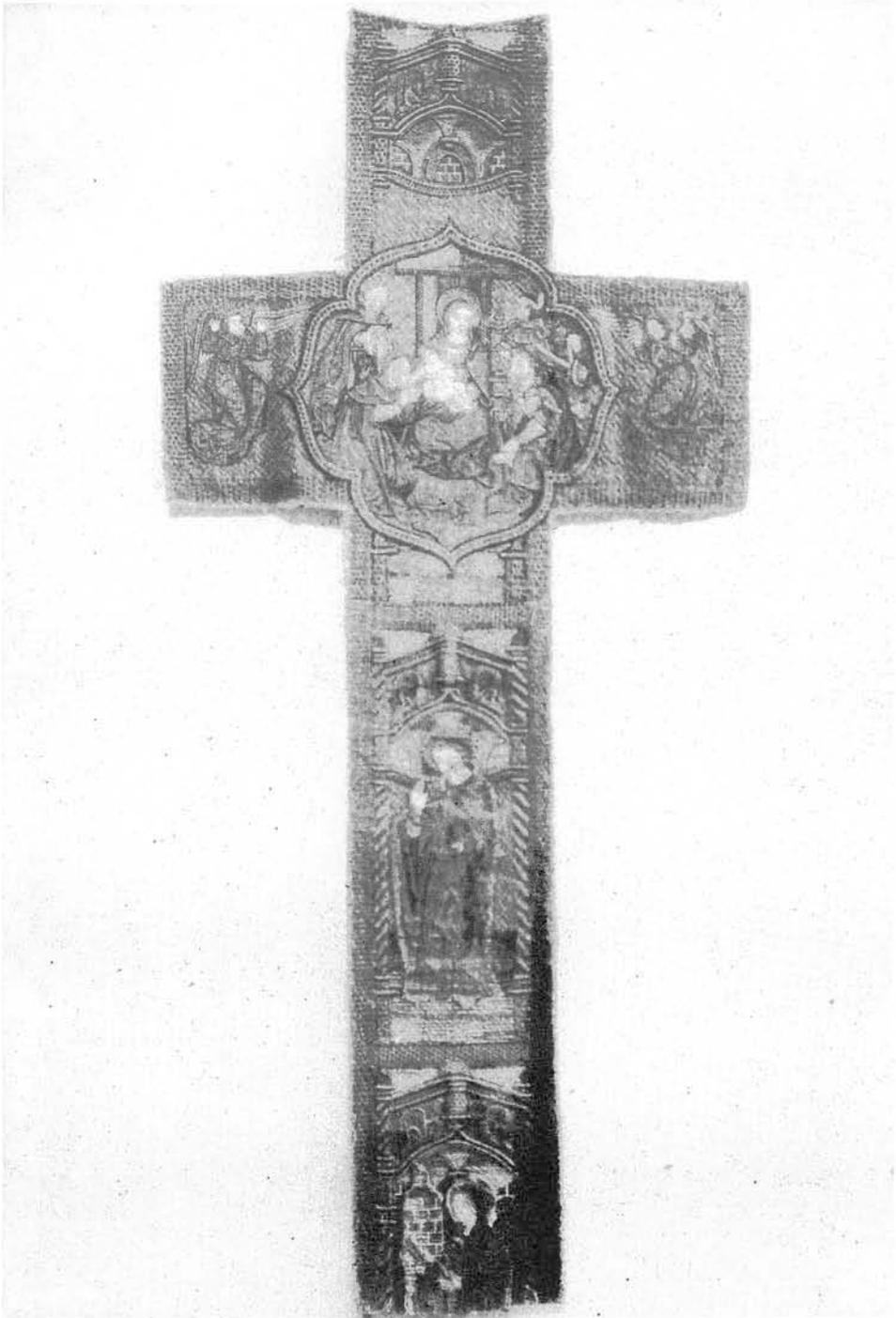
18) Stola del sec. XIX



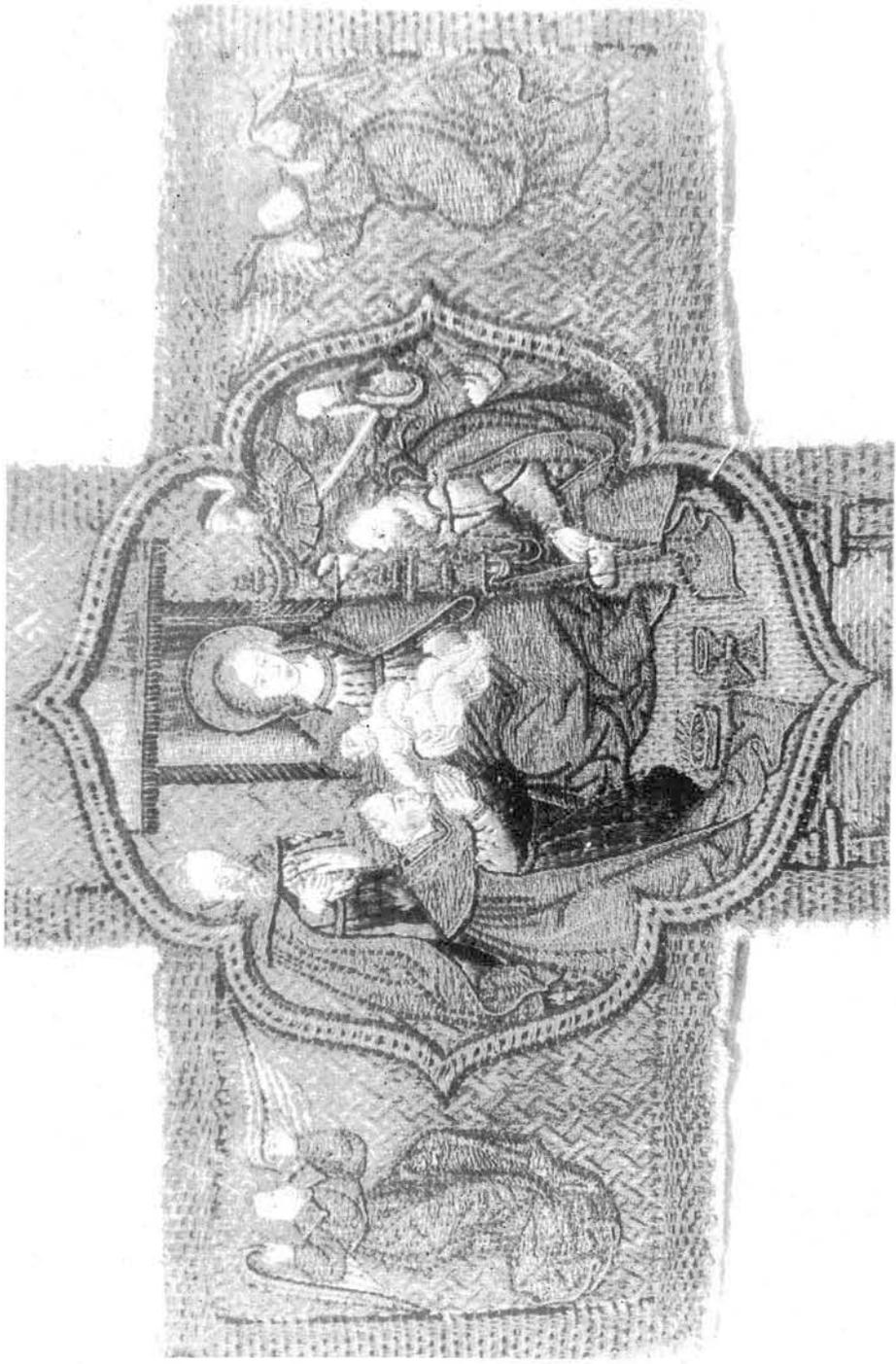
19) Pianeta della fine del '600



20) Pianeta del sec. XVIII



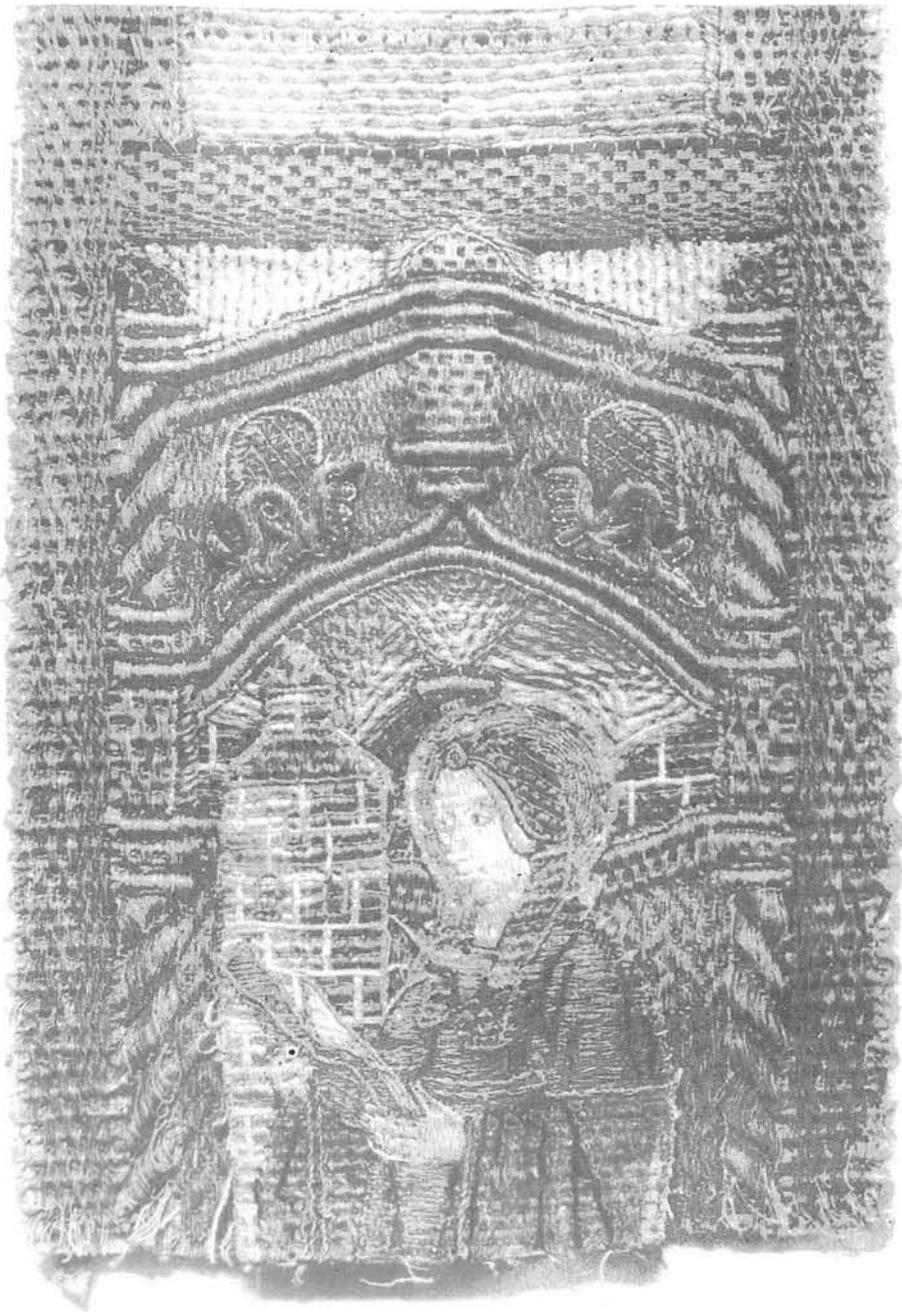
22) Frammento di casula, ad arazzo, del Quattrocento



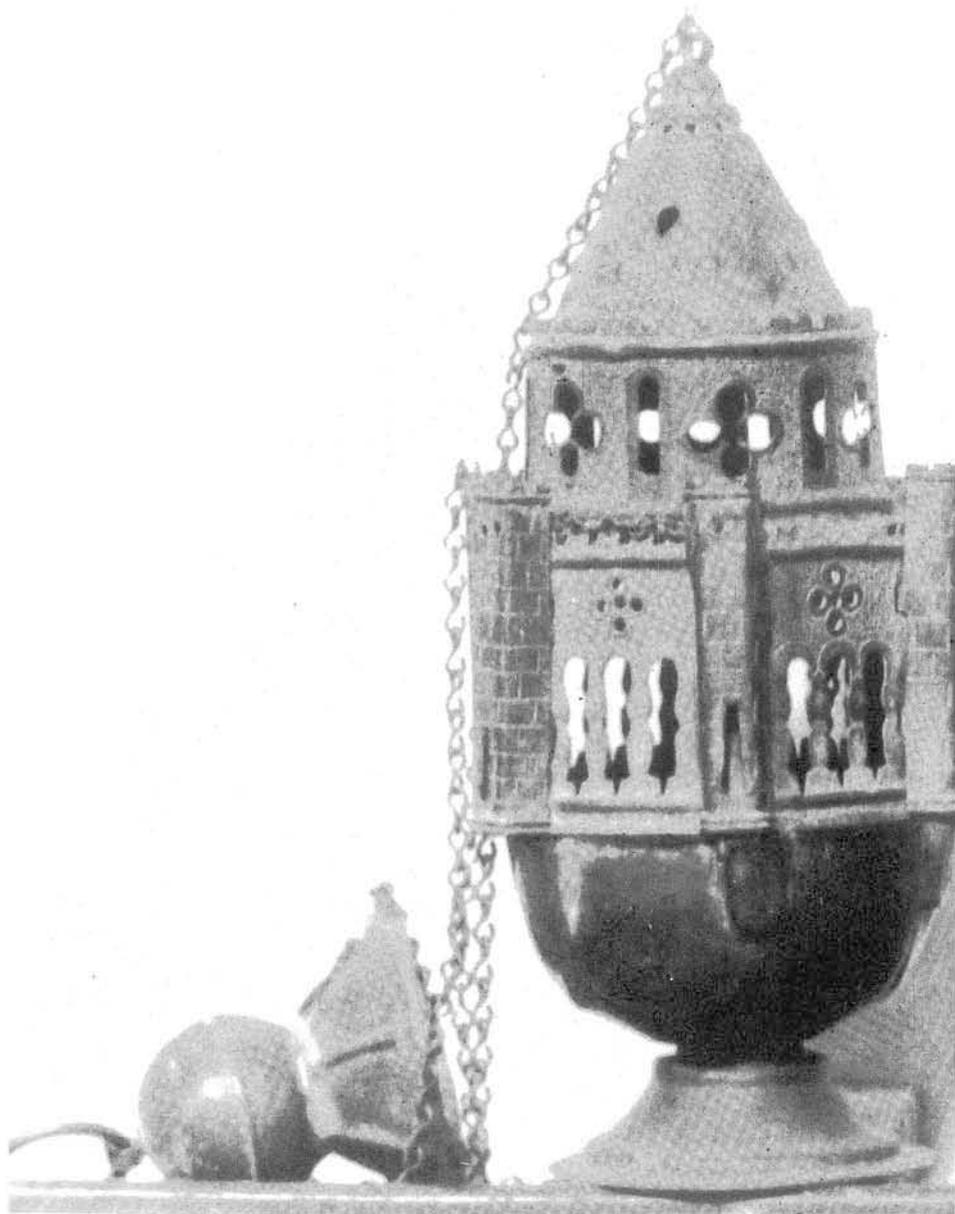
22 a) Particolare del frammento di casula



22 b) Particolare del frammento di casula



22 c) Particolare del frammento di casula



23) Turibolo di rame in forma di castello



23 a) «S. Giacomo», ricamo del Cinquecento



23 b) «S. Giovanni», ricamo del Cinquecento

— di effettuare un sopralluogo a Brescia. Il lungo ed attento esame, condotto dalla sig.ra Pasti con la perizia e la delicatezza che le sono proprie, ha permesso di acquisire numerose e preziose osservazioni di carattere tecnico che qui mi sembra opportuno trascrivere.

Il supporto sul quale è stato eseguito il ricamo (che simula l'arazzo, ma non è tessuto) è un canovaccio piuttosto spesso, di lino o di canapa (sto attendendo l'esame chimico che ancora non ho potuto far eseguire) usato doppio in tutta la grandezza della croce, in due pezzi cuciti tra di loro all'altezza del Santo sotto la scena dell'Adorazione dei Magi; tale supporto diventa quadruplo in corrispondenza della S.ta Barbara, che è stata ricamata a parte, e poi applicata nella zona inferiore di canovaccio di supporto alla croce, dove era stato lasciato un apposito «vuoto» sagomato dal ricamatore. Tale complesso processo operativo si ripete nella figura di S. Giovanni (in corrispondenza della quale, quindi, il canovaccio è di nuovo quadruplo), per delle ragioni inspiegabili tecnicamente, e che vanno forse ricercate nella possibilità di adattare una croce pre-ricamata con i santi richiesti dalla committenza (il suggerimento è del prof. Bruno Passamani).

Il tipo di ricamo a punti piuttosto lunghi non può, in se stesso, essere definito né fine né grossolano (il ricamo a punti piccolissimi e a fili sottilissimi nasce in realtà nell'Ottocento, con più sofisticate tecnologie), ma «perfettamente rispondente agli usi dell'epoca»; e si adatta bene ad un inquadramento cronologico che potrebbe essere quello del decennio 1460-70.

Da ultimo, pur tenendo presente l'indicazione di ambito franco-piemontese che si diceva all'inizio (e che resta la più probabile), merita forse un riscontro — per il tipo di realizzazione — la grande croce, che è un frammento di pianeta, ricamata, esposta al n. 1018 come opera del sec. XVI nel Museo dell'Alto Adige a Bolzano (cfr. il *Catalogo*, di E. ARSLAN, edito a Roma nel 1942, p. 68).

Le misure del frammento ricamato a forma di croce sono: cm. 110 x 50 (ampiezza massima dei bracci).

23) Due frammenti rettangolari di tessuto ricamato raffiguranti: a) S. Giacomo; b) S. Giovanni.

Come il precedente pezzo, anche questi due piccoli rettangoli di stoffa ricamata dovettero essere un tempo parte di un paramento sacro (una dalmatica? una tonacella?). L'esecuzione — anche ad opinione di Gaetano Panazza — deve essere collocata nel sec. XVI, benché il gusto della impostazione delle figure debba essere fatto risalire circa al 1460-70.

Il tipo del ricamo che simula l'arazzo (ricamo molto meno impegnativo, e molto meno elaborato di quello della croce), come il superamento di qualsiasi influenza gotica, farebbero pensare ad una manifattura dell'Italia Centrale. La manifattura è piacevolissima, vivace, quasi popolaresca; ed è arricchita di elementi decorativi giustapposti in un ordine simmetrico, con richiami cromatici piuttosto semplici.

Vi sono impiegate sete policrome, dai riflessi caldi e dorati, e fili d'oro: questi, di una straordinaria qualità che ha resistito all'usura dei secoli. Il fondo su cui è eseguito il ricamo è una teletta d'oro. Intorno alle figure si vedono cordoncini in applicazione, di vari colori. Il campo del rettangolo propriamente detto del ricamo è delimitato, in entrambi i pezzi, da un contorno ad uso di postone, che però (così mi faceva notare la sig.ra Pasti), non è un gallone applicato, ma è stato «fatto in forma», (solo una banda dei due rettangoli, in basso, è inspiegabilmente applicata a lavoro ultimato).

Problemi differenti di esecuzione sollevano, invece, le due teste degli apostoli; l'una, quella di S. Giovanni, è un ricamo eseguito a parte e poi fissato con l'ago sulla teletta d'oro; l'altra è una piccola porzione di stoffa di cotone, di minuta trama, applicata all'ago, e poi dipinta a tempera con pennellini finissimi.

Ciascun pezzo (escluse le bordure) misura cm. 38,5 x 18,5; comprese le bordure, cm. 48 x 24,8.

24) Un turibolo di rame in forma di castello.

Perdura in questo singolare turibolo (*singolare*, almeno, dalle nostre parti) ancora il modello, l'impostazione gotica del castelletto turrato, traforato da innumerevoli finestre. Ma con questo non si vuol dire che sia d'epoca gotica la sua realizzazione.

Il coperchio (nella parte più alta, cuspidale), come il piede, e il pomolo che sta sotto l'anello, hanno indubbiamente echi stilistici molto più vicini a noi.

Per Gaetano Panazza (comunicazione orale) — pur con tutta la prudenza con la quale suggerisce di esaminare un oggetto così atipico — si tratterebbe di pensare all'ambiente bresciano, forse del secolo scorso, in ambito di *revival* neogotico: probabilmente il frutto di un artigianato rustico che conduce tardivamente molto avanti modelli antichi di lavorazione. Molto di recente (maggio 1980) ho potuto confrontare questo oggetto con un turibolo appartenente a S. Martino a Maiano (Fiesole) esposto nella Mostra Fiorentina «Firenze e la Toscana dei Medici nell'Europa del Cinquecento», alla sezione «La comunità cristiana fiorentina e toscana nella dialettica religiosa del Cinquecento» allestita alla chiesa di S. Stefano al Ponte (cfr. il relativo *Catalogo*, Becocchi, Firenze 1980, p. 233 scheda e fot. 60). Quel turibolo, datato 1589, è interpretato dagli allestitori della Mostra, come un oggetto «squisitamente manieristico, nonostante il perdurare di un modello gotico». Ora, siccome la singolare impostazione dell'oggetto (a parte pochi particolari, che non alterano il significato dell'insieme) è esattamente uguale a quella del turibolo bresciano, credo che l'unica soluzione del rebus potrà venire da un cospicuo numero di confronti — proprio a partire dal confronto col turibolo di S. Martino.

Il turibolo del Museo Diocesano misura cm. 25,7 di altezza (escluse le catenelle), è realizzato in rame sbalzato, bulinato (4 grandi foglie) sul coperchio.

LUCIANO ANELLI

Referenze fotografiche: Don G. Dester, Brescia.

I PONTEFICI PAOLO VI, GIOVANNI PAOLO I E GIOVANNI PAOLO II RICORDATI IN TRE MEDAGLIE BRESCIANE

Nella ricorrenza del primo anniversario della morte di papa Paolo VI, lo scultore ed incisore bresciano Francesco Medici, anche per interessamento della direzione de «La Numismatica» in occasione del decimo anniversario di fondazione del periodico bresciano, ha preparato i modelli ed i punzoni per l'emissione di tre medaglie, in memoria del pontefice bresciano e di papa Giovanni Paolo I ed in onore di papa Giovanni Paolo II.

Le tre medaglie si presentano con le stesse caratteristiche di impostazione e di coniazione, in quanto sono opera dello stesso artista, raffigurano al dritto il busto del pontefice ed al rovescio il rispettivo stemma, sono battute nei tradizionali tre metalli e lungo il contorno recano la dicitura «Anno X La Numismatica 1979»; inoltre sono state coniate dallo stabilimento F.Ili Lorioli di Milano.

Com'è d'uso, per una migliore descrizione delle medaglie, pubblichiamo le relative schede:

1 - Primo anniversario della morte di Papa Paolo VI - Brescia 1979 (fot. n. 1)

D/ Anepigrafe. In basso, in primo piano, il busto di profilo di Paolo VI sul letto di morte, con la tiara e con il Crocefisso astile che portava seco in tutte le solennità; sullo sfondo, apparizione di Gesù stante di fronte e raggianti di luce, le braccia alzate, con al fianco due profeti: Mosè, a sinistra, con l'acqua che scaturisce dalla fonte, ed Elia, a destra, con accanto il carro di fuoco. Lungo l'orlo liscio, a sinistra, a piccole lettere incuse: F. Medici

R/ Anepigrafe. Stemma coronato di Paolo VI con chiavi decussate. Orlo liscio.

m/m 55 - AE - lungo il contorno, a caratteri incusi, ripetuta: «Anno X La Numismatica» - tiratura mass.: 150 esemplari

m/m 55 - AR - contorno c.s. - g 100 (800/1000) - tiratura mass.: 150 esemplari

m/m 55 - AU - contorno c.s. - g 110/120 (750/1000) - tiratura mass.: pochi esemplari

Bibl.: «La Numismatica», Brescia, agosto 1979, p. 206, ripr. D/ e R/

Nota: di questa medaglia era stata curata in precedenza la fusione in argento di un numero limitato di esemplari, ad opera dell'Autore, con il rovescio variato e personalizzato. Un esemplare è stato consegnato nel 1978 al Cardinale Wyszynski, Primate di Polonia, durante il pellegrinaggio in quella terra da parte del Vescovo di Brescia, Mons. Morstabilini, e di numerosi fedeli bresciani, a ricordo delle vittime dei campi di concentramento in Polonia durante la seconda guerra mondiale. L'Autore della medaglia è egli stesso reduce da quei campi (cfr.: «La Voce del popolo», 8 sett. 1978, p. 23. «La Voce del popolo», 22 sett. 1978, p. 6. «La Numismatica», sett. 1978, p. 265, ripr. D/ e R/. «Giornale di Brescia», 15 ott. 1978, ripr. D/).

2 - Giovanni Paolo I, Pontefice Massimo (fot. n. 2)

D/ MCMLXXVIII GIOVANNI PAOLO I P.M.

Busto di fronte, il viso volto leggermente a destra in atteggiamento sorridente, con occhiali, berrettino e mantello sulle spalle. In basso a destra, lungo l'orlo liscio, a piccoli caratteri incusi: F. Medici

R/ XXVI-VIII XXIX-IX / MCMLXXVIII; nel centro, riproduzione dello stemma del Pontefice con chiavi decussate e sormontato da Croce patriarcale; sotto: HUMILITAS. Orlo liscio.

Caratteristiche e tirature: come la medaglia n. 1

Nota: questa medaglia e quella di Papa Montini furono consegnate a Papa Giovanni Paolo II personalmente da Francesco Medici, in occasione del pellegrinaggio dei bresciani a Roma nell'aprile 1979 (cfr.: «La Numismatica», apr.-maggio 1979, p. 101).

Bibl.: «La Numismatica», Brescia, febbraio 1979, p. 64, ripr. D/ e R/

3 - Giovanni Paolo II, Pontefice Massimo (fot. n. 3)

D/ Busto di tre quarti a sinistra del Pontefice, il volto dall'ampio sorriso, con berrettino e mantello; sulla spalla, a caratteri corsivi incusi: Joannes Paulus PP II/MCMLXXVIII; a sinistra, lungo l'orlo liscio, in piccoli caratteri corsivi e incusi: F. Medici.

Il piano del campo è leggermente concavo e variegato.

R/ Anepigrafe. Riproduzione dello stemma coronato del Pontefice con chiavi decussate. Orlo liscio.

Caratteristiche e tirature: come la medaglia n. 1

Bibl.: «La Numismatica», Brescia, marzo 1979, p. 100, ripr. D/ e R/

VINCENZO PIALORSI



N. 1



N. 2



N. 3

LA MADONNA DI ONO-DEGNO

La tradizione vuole che l'Icone della Madonna con Bambino, detta di Ono-Degno, sia pervenuta da Venezia nel fardello di un povero montanaro, certo G. Antonio Dusi. L'avvenimento è narrato in un libro che raccoglie, con dovizia di particolari, quello che gli abitanti si tramandano, e credono, da circa quattro secoli.

Si apprende così che dagli occhi della Madonna, dipinta su una piccola tavoletta di legno, la sera del 30 aprile 1601 piovvero abbondanti lacrime, osservate prima dalla figlia di G. Antonio Dusi, Caterina, quindi dalla gente accorsa ai suoi richiami.

Da quell'anno la comunità di Ono-Degno non cessò mai di manifestare amore e venerazione per la sua Madonna, alla quale innalzò un Santuario. Nel Santuario, ricco di opere artistiche e di care memorie, l'Immagine fu processionalmente portata nel 1610.

Tradizioni di storia e di pietà rivivono nei giorni consacrati alla Madre di Gesù negli animi degli abitanti; e l'intensità del sentimento si rivela appieno negli anni di gravi preoccupazioni e di calamità.

Le annuali cerimonie dell'8 settembre richiamano numerosi fedeli a Ono-Degno, parato a festa per rendere omaggio alla sua Protettrice.

La vigilia della festa, malghesi e carbonai lasciano i monti e scendono con le bestie in paese, ove da due o tre giorni si lavora per abbellire le strade e le case, il Santuario e il sagrato.

Sul sagrato, prima che il Comune facesse allargare la piazzetta antistante, veniva steso un grande telone, con abbondanti fascie e festoni ai lati, sorretto da pali adorni di frasche, di bacche, di labari variopinti. Un apparato consueto nelle cerimonie religiose in occasione di processioni solenni; ma il rito aveva le sue note caratteristiche: la recita di una poesia, composta per la circostanza, e il coro della Lauda bilingue.

La poesia era recitata da una giovinetta. Caterina Bertoletti vedova Dusina, di anni 86, ricorda la poesia che ella recitò l'8 settembre 1905 nel 25° delle feste in onore della Madonna. La trascrivo come il 3 agosto 1979 ebbe a recitarla a me ed al Rev. Don Luigi Bresciani, Arciprete di Ono-Degno.

*Tre secoli son trascorsi. Un legnaiolo
uom povero ma buono
di Ono, al natio suolo
da Venezia tornava.
Nella sua sacca mise nel fondo
inestimabil pondo:
un'effigie sul legno egli portava*

della Madonna col Divin Bambino.
Quella Beata Effigie sull'Altare.
Per lungo andare nel suo tugurio
ad Essa la sua fervida preghiera
ogni mattin volgeva ed ogni sera;
e pregavano i figli e la consorte
ammalata e già presso alla morte.
In una sera
di primavera
la luna argentea
brillava splendida nel firmamento
e nella cameretta ov'era la Madonna col Divin Bambino
non ancora spento un luncino
ed una giovinetta
che sembrava all'aspetto un Cherubino.
Del legnaiolo essa era la figlia
che pria di andare a letto
pregava gli occhi fissi nella Dea.
In quella sera
di primavera
la Madonna piangeva.
Dalle sue sante ciglia
le lacrime cadevano abbondanti.
Accorse la famiglia,
accorser del paese tutti quanti.
O benedette lacrime!
Che gaudio, che miracolo
del legnaiol la sposa
da quel dì fu guarita e rigogliosa,
quasi risorta e lieta a nuova vita.
Sui nostri padri piovvero
d'allora in poi le grazie ed i miracoli,
piovvero pure in numero
sui popoli vicini e suoi remoti,
e per celeste dono
alla terra di Ono
al Tempio della Vergine
alla piangente Immagine
commossi a frotte accorsero i devoti
a cantar le sue glorie e sciorre i voti.
Ai piedi della corna irta e immane
sì pittoresca e bella sopra zolle montane,
in povertà trascinavasi la vita
ma la pietade avita
ma il culto della mirifica stella
del Signor nostro Ancella
in cuore vivido permane
e come oggi solenne
ripeteranno i figli anch'essi questa
alla nostra Madonna usata festa.

*Della parrocchia all'inclito Pastore,
del Santuario al vecchio e buon Rettore,
a quanti si adopraron pel decoro
della Sacra Funzione
vada l'umil canzone insieme al coro
di mille e mille voci giubilanti
al Tempio della Vergine
alla Vergine nostra salmodianti.*

La lauda, cantata in coro, alterna versetti latini con quelli in italiano:

— Laudate Dominum omnes gentes; laudate Eum, omnes populi.

Laudato sempre sia il nome di Gesù e di Maria.

— Quoniam confirmata est super nos misericordia Eius et veritas Domini manet in aeternum.

E sempre sia laudato il nome di Gesù Verbo Incarnato.

— Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto.

E sempre sia laudata la Vergine del Ciel nostra Avvocata.

— Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum. Amen.

E sempre sia laudata la sua Concezione Immacolata.

Ai riti collettivi si affiancano tributi attraverso i quali il popolo sa manifestarsi e donarsi a Dio: sono le tavolette votive, i ceri, le grucce, i cuori, le gioie, documenti del dolore e della disperazione, lasciati dai fedeli, che solo nella Vergine trovarono conforto e fiducia, in segno di gratitudine e di ringraziamento per grazie ricevute e scampati pericoli: cadute mortali, cavalli imbizzarriti, incidenti stradali, guarigioni improvvise, guerre, pestilenze, carestia, temporali e fulmini. Ricchi e poveri, aristocratici e popolani si incontrano nell'esercizio della cristiana pietà, come appare nella lettura degli ex-voto. Questi, agli inizi del nostro secolo, furono per la maggior parte ricamati su seta da Maria Pirlo (morta circa 40 anni or sono), che aveva appreso il ricamo artistico presso le Suore di Gavardo.

La devozione è sempre viva, e gli esempi si sviluppano prodigiosamente, come una pianta che effonde rami e radici per dare loro e terra e sole.

Anche gli emigranti festeggiano la ricorrenza dell'8 settembre, e non passa giorno, essi affermano, che non rivolgano il pensiero al paese e alla loro Madonna.

Da 50 anni Maria Dusina in Bacchetti, emigrata in California, recita tutte le sere il Rosario alla Madonna di Ono-Degno in ginocchio.

A Ono-Degno quando per qualunque motivo si scopre la Madonna nel Santuario, si suonano le campane perché gli abitanti vogliono essere avvertiti e unirsi nella preghiera. Consuetudine, questa, comune ad altri Santuari nel passato. Qui permane.

UGO VAGLIA

SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE

V. RIZZINELLI - C. SABATTI - F. TROVATI, *Lo statuto di Pezzoro (secoli XV-XIV) con riproduzione anastatica del manoscritto del 1579*, Brescia, Comunità Montana della Valle Trompia, 1980, pp. 276, 7 tav. f.t.

Il volume, che arricchisce la serie di quelli già pubblicati sotto gli auspici della Comunità Montana di Valle Trompia, raro ed encomiabile esempio di come anche una struttura "burocratica" possa avere un'anima e coltivare una spiccata vocazione culturale, è stato curato da un gruppo di studiosi locali noti per l'intelligente attività di riscoperta e di divulgazione del passato della loro terra, compiuta attraverso l'indagine e l'edizione di documenti d'archivio ancora inediti.

Nel libro il lettore può trovare, oltre all'edizione dello "Statutino" di Pezzoro nella redazione in volgare del 1579, traduzione della primitiva stesura in latino del 1442, la riproduzione anastatica dell'originale, una premessa che inquadra storicamente la nascita del testo statutario e tre capitoli di commento dedicati rispettivamente alle magistrature, alla situazione socio-economica e alla vita religiosa. Completano l'opera, che si presenta con la consueta eleganza editoriale che contraddistingue le altre edizioni della Comunità, gli indici onomastico e toponomastico, il glossario, la tabella dei pesi e delle misure, due appendici dedicate, una alle notizie storiche su Pezzoro rinvenibili negli "Annali della comunità di Pezzore" compilati da Pietro Voltolino e l'altra agli estimi nei quali figura anche Pezzoro.

Attraverso le rubriche dello statuto scorre tutta la vita quotidiana del paese, dall'economia alla pietà collettiva alle feste religiose; anzi, il particolare culto tributato a determinati santi può essere sintomatico delle condizioni materiali di vita degli abitanti di Pezzoro, delle loro speranze e paure. Si pensi ad esempio che cosa potesse significare per una comunità che abitava in luoghi isolati e sperduti, che viveva dello sfruttamento del legname dei boschi, della pastorizia e di una poco fiorente agricoltura sufficiente a malapena per l'autoconsumo e che spesso doveva fronteggiare impotente fenomeni sconvolgenti e drammatici come frane e valanghe il culto per s. Derendente, invocato di solito contro i contagi, i lupi e gli incendi, o per s. Antonio abate, protettore dei boschi, dei pascoli, del bestiame e dei mandriani, o per s. Michele arcangelo.

Gli abitanti di Pezzoro, che nel XVI secolo dovevano essere circa 300, oltre che rispettare vicendevolmente la proprietà dei singoli, dovevano, per ottenere il più possibile dalla terra, difendere, anche a costo di lunghe controversie giudiziarie,

i possessi della comunità dalle mire dei paesi limitrofi, dei quali peraltro condivideva la devozione per s. Giorgio, s. Calogero e i sette fratelli martiri.

Frutto di una cultura conservativa il culto dei due antichi patroni di Brescia s. Apollonio e s. Filastrio, in città già da tempo sostituiti dai ss. Faustino e Giovita, mentre il culto per la beata Maria Maddalena, diffuso non solo a Pezzoro ma in tutta la Valtrompia, può derivare dagli intensi legami con gli Umiliati che acquistavano la materia prima per la lavorazione della lana proprio nella valle.

Le scelte devozionali mettono in evidenza le peculiarità di Pezzoro più di altre norme statutarie, che si trovano frequentemente anche negli statuti di località diverse; ugualmente assai utile per ricostruire l'identità del paese è la dettagliata rilevazione topografica nella quale viene elencato campo dopo campo, con nome e confini, tutto il territorio della comunità.

Giorgetta Bonfiglio Dosio

* * *

DIVO BARSOTTI, *La spiritualità di Sant'Angela Merici*, ed. Morcelliana, 1980, pp. 142.

E' uscito, nel mese di novembre, un nuovo lavoro di Divo Barsotti, *"La spiritualità di Sant'Angela Merici"*, edito dalla Morcelliana.

L'autore si sofferma sul particolare carisma della Santa bresciana, fondatrice della Compagnia di S. Orsola. Ella spicca però sulle altre fondatrici dei sec. XV e XVI, assai numerose, per la novità della regola.

Chi la vuole seguire non deve, infatti, nè vivere in comunità, né pronunciare voti, ma operare soltanto e sempre per il mondo a cui deve consacrarsi totalmente, così come una madre dedica tutta se stessa ai propri figli.

Questa norma fondamentale è ben evidenziata nel sottotitolo "Una famiglia attorno alla madre". Questa norma appunto Divo Barsotti approfondisce per evidenziare la *maternità* di Sant'Angela che, pur evitando una legislazione giuridica, rinnova la vita e l'attività delle consacrate che intuiscono il fine a cui Ella tende.

L'autore spiega con semplice chiarezza come la parola, il consiglio, l'esempio, l'opera assidua e caritatevole di assistenza verso tutti creino le "Figlie di S. Angela" che seguono l'esempio della *madre* la quale, in tre brevi scritti, la "Regola", i "Ricordi", i "Legati", indica il mezzo per operare fattivamente nella società umana.

Il Barsotti sottolinea efficacemente i risultati di un esempio e di un rinnovamento religioso che vede Sant'Angela quasi sullo stesso piano di S. Benedetto.

Come il Santo di Norcia anche la Santa di Brescia è tesa, in atto di amore caritatevole e di affettuosa comprensione, verso le figlie che le si stringono attorno e, attraverso quelle, verso gli uomini tutti.

La sua presenza, il suo coraggio, il suo intervento provvidenziale in tempi di lotte civili, di guerre, di tendenze religiose negative sollecitano le donne, che la

seguono, a una vita virtuosa nella libertà, al dominio delle passioni per saper trasmettere agli altri, ai più miseri, ai meno preparati spiritualmente e culturalmente, il senso della libertà responsabile.

Ma ciò che più conta, e il Barsotti lo sottolinea, Sant'Angela sa creare la nuova istituzione al di fuori del convento, nella società laica, dove chi intende il Suo richiamo si consacra a Dio e lo serve nell'attività giornaliera, in casa e fuori, tra i compagni di lavoro.

L'opera, in veste editoriale decorosa, si presta a una lettura facile e proficua e può sollecitare qualche buon sentimento qualora il lettore rifletta sul programma di Sant'Angela.

Luciana Dosio

* * *

"FONTI E RICERCHE DI STORIA ECCLESIASTICA PADOVANA", Padova, tipografia Antoniana, 1979).

L'XI volume della collana "*Fonti e ricerche di storia ecclesiastica padovana*" (Padova, tip. Antoniana, 1979), curata dall'Istituto per la Storia ecclesiastica padovana, comprende tre contributi relativi all'età medioevale degni di segnalazione per la serietà metodologica che li contraddistingue. Il primo, di Antonio Rigon, è dedicato a *I laici nella Chiesa padovana del Duecento. Conversi, oblati, penitenti* (p. 11-81): fondato su rigorose ricerche d'archivio il lavoro illustra in modo esemplare, attraverso inediti apporti documentari opportunamente confrontati con la letteratura sull'argomento, le vicende dei penitenti padovani, in particolare le scelte devozionali, l'attività a favore degli emarginati, ma anche le forme di aggregazione sociale, gli interessi economici, i rapporti con i monasteri, gli ordini mendicanti, la organizzazione parrocchiale. Claudio Bellinati, autore di *La casa canonica di Francesco Petrarca a Padova. Ubicazione e vicende* (p. 83-224), espone le pazienti ricerche d'archivio che gli hanno permesso di individuare con sicurezza, in opposizione ad altre ipotesi, la dimora padovana del poeta e di seguirne, attraverso sette secoli, le vicende, significative soprattutto — al di là del puntuale dato storico e archeologico — perché rispecchiano quelle più generali del capitolo della cattedrale. Chiude il volume (p. 225-252) il *Catalogo della mostra petrarchesca*, redatto da Elisabetta Barile per i materiali bibliografici di proprietà del Seminario vescovile di Padova, esposti nel 1974 in occasione del sesto centenario della morte del poeta: le schede non si limitano a una descrizione bibliografica accurata e precisa dei singoli pezzi, ma ne tracciano la storia e ne sottolineano l'importanza in rapporto con altri esemplari e con la formazione culturale dei possessori. Correda il volume, secondo la consuetudine della collana, l'*Indice dei nomi propri e delle cose notevoli* a cura di mons. Ireneo Daniele (p. 253-283).

Giorgetta Bonfiglio Dosio

UN BILANCIO ED UN RINGRAZIAMENTO

Con questo fascicolo si conclude l'annata 1980 della nostra Rivista.

I lettori si saranno accorti che le pagine sono passate da 150 ad oltre 200 e che la documentazione fotografica è notevolmente aumentata.

Questa nuova ricchezza editoriale si deve al contributo della Banca S. Paolo (1.000.000 di lire), del Credito Bergamasco (500.000 lire) della Banca di Vallecarnonica (250.000 lire) e della Banca Popolare di Lumezzane (200.000 lire).

Altri contributi sono venuti dai diritti sulle inserzioni pubblicitarie richiesteci da diversi Istituti di credito.

Inoltre hanno collaborato il Museo Diocesano, il rev. Padre Olindo Baldassa ed il Convento di S. Francesco di Brescia ed è pure pervenuta un'offerta che si vuole resti anonima.

Si segnala anche la collaborazione del Comune di Bagnolo Mella che ha finanziato il riu-scitissimo convegno in onore di Mons. Paolo Guerrini tenuto a Bagnolo il 13-9-1980.

La stessa Amministrazione comunale avrebbe intenzione di sostenere le spese di edizione degli Atti.

Altro convegno in parte organizzato dalla nostra Società si è tenuto a Rodengo.

Nell'anno trascorso è uscito anche l'atteso volume degli Indici di «Brixia Sacra, Memorie storiche della Diocesi di Brescia e Monografie di Storia Bresciana».

Hanno inoltre visto la luce sotto il patrocinio della Società le prestigiose guide del Duomo vecchio e del Duomo nuovo, curata da G. Vezzoli, della Chiesa dei Miracoli, curata da A. Fappani e L. Anelli, del Santuario di S. Maria della Stella di Bagnolo Mella, curata da S. Guerrini.

Questa importante collana si sta arricchendo di numeri grazie alla sensibilità ed alla collaborazione delle parrocchie della città e della provincia e costituirà senza dubbio uno dei pilastri per la futura storiografia artistica bresciana.

A tutti coloro che ci hanno così validamente aiutato esprimiamo il nostro più vivo ringraziamento e la promessa di impegnarci ad operare sempre meglio.

Rivolgiamo anche la preghiera di continuare ad aiutarci così validamente per servire la cultura bresciana, in silenzio forse, ma abbastanza bene, come stiamo facendo dal 1910 e come ci testimoniano le continue citazioni delle nostre pubblicazioni in tutto quanto si è scritto e si scrive da allora sulla storia della nostra terra.

La stessa promessa e lo stesso ringraziamento rivolgiamo ai nostri fedeli abbonati che ci sostengono da sempre e che speriamo ci continueranno a sostenere.

Un grazie vivissimo anche a tutti coloro che scrivono gratuitamente e con spese personali sulla nostra rivista perché continuino a collaborare e ad arricchire il nostro prestigio con il loro nome e con la loro preparazione.

A chiusura comunichiamo con gioia a tutti i nostri lettori che nel prossimo anno, ai fascicoli delle «Memorie storiche della Diocesi di Brescia», si affiancheranno quelli delle «Memorie storiche bresciane», di argomento più vario, con articoli anche sulla storia sociale, civile ed economica di Brescia.

Ci auguriamo che questa iniziativa incontri il favore di quanti ci seguono.

LA REDAZIONE

INDICE DELL'ANNATA

N. 1 - Gennaio 1980

	pag.
ROBERTO CELLI, <i>Pour l'histoire des origines du pouvoir populaire - L'expérience des villes - état italiennes (XIe-XIIe siècles)</i>	1

N. 2 - Febbraio-Aprile 1980

UGO VAGLIA, <i>L'abate Don G. Andrea Bonomini nobile parmense</i>	65
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Un rebus musicale del XV secolo</i>	72
SANDRO GUERRINI, <i>Le decime del Vescovo di Brescia nei secoli XIII e XIV</i>	76
LUCIANO ANELLI, <i>Catalogo breve degli arredi sacri preziosi di Santa Maria delle Grazie in Brescia</i>	98
SANDRO GUERRINI, <i>Per la storia di S. Maria del Castello di Paderno</i>	112
SANDRO GUERRINI, <i>Un eremita del Santuario di S. Maria del Lavello di Ome</i>	114
BIBLIOGRAFIA	115

N. 3-4-5-6 Maggio-Dicembre 1980

	pag.
LUCIANO ANELLI, <i>Alle radici della pittura cossaliana</i>	121
LUCIANO ANELLI, <i>Nuovo contributo all'iconografia bresciana di San Carlo Borromeo</i>	129
SANDRO GUERRINI, <i>Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia</i>	133
SANDRO GUERRINI, <i>Alcuni documenti cinquecenteschi per la storia della cappella della Concezione nella parrocchiale di Sarezzo</i>	155
MARIA TERESA ROSA BAREZZANI, <i>Testimonianze musicali nella chiesa di S. Francesco d'Assisi in Brescia (II)</i>	157
ANGELO BONINI, <i>Peregrinazioni e vicende delle tele di Pietro Ricchi detto il Lucchese nella chiesa di S. Francesco a Brescia</i>	185
GASTONE VIO, <i>Giovanni Vitali, sacerdote bresciano, operante a Venezia nel secolo decimosesto</i>	192
SANDRO GUERRINI, <i>Un documento per la storia di S. Maria dell'Aguzzano di Orzinuovi</i>	203
SANDRO GUERRINI, <i>Per la biografia dell'architetto Giacomo Contrino</i>	204
LUCIANO ANELLI, <i>Museo Diocesano di arte sacra. Nuove acquisizioni. I: la donazione della nob. fam. Ercole Soncini</i>	210
VINCENZO PIALORSI, <i>I pontefici Paolo VI, Giovanni Paolo I e Giovanni Paolo II ricordati in tre medaglie bresciane</i>	219
UGO VAGLIA, <i>La Madonna di Ono-Degno</i>	221
SEGNALAZIONI BIBLIOGRAFICHE	225



BANCA POPOLARE DI PALAZZOLO SULL'OGGIO

Società Cooperativa a Responsabilità Limitata

Capitale Sociale e Riserve al 31-12-1979 L. 14.873.410.701
Depositi a risparmio e in c/c al 31-12-1979 L. 260.945.723.580

**DOPO 108 ANNI DI ATTIVITA',
E' UNA BANCA GIOVANE
AL SERVIZIO DELLE ATTIVITA ARTIGIANE,
COMMERCIALI ED AGRICOLE**

FILIALI

ADRO - BASSANO BRESCIANO - CALCIO - CAZZAGO S. MARTINO - CHIARI - CIVIDATE AL PIANO - CIVIDINO DI CASTELLI CALEPIO - COCCAGLIO - MORNICO AL SERIO - ORZINUOVI - ORZIVECCHI - PALOSCO - PARATICO - ROVATO - SARNICO - TELGATE.

SEDE DI BRESCIA - Via Leonardo Da Vinci
SEDE SOCIALE E DIREZIONE GENERALE IN PALAZZOLO S/O.

BANCA S. PAOLO

B R E S C I A

SEDE IN BRESCIA

FILIALE IN MILANO

UFFICIO DI RAPPRESENTANZA IN ROMA

**73 SPORTELLI NELLE PROVINCE
DI BRESCIA, MILANO, TRENTO**

UN'EFFICIENTE STRUTTURA ORGANIZZATIVA

PER OGNI ESIGENZA

NEL SETTORE DI BANCA, DI BORSA, DI CAMBIO

BANCA POPOLARE DI LUMEZZANE

**Società Cooperativa a Responsabilità limitata
Capitale e Riserve al 31-12-1979 Lire 3.645.397.400**

SEDE CENTRALE

Lumezzane S. Apollonio

FILIALI

Lumezzane S. Apollonio

Sarezzo

Lumezzane S. Sebastiano

Stocchetta (Concesio)

Collebeato

Gussago

**BANCA AGENTE PER IL COMMERCIO CON L'ESTERO
SPECIALIZZATA PER FINANZIAMENTI
ALLE IMPRESE ARTIGIANE**

CARIPLO
CARIPLO

*la tua
banca*

CARIPLO

CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE



BANCA CREDITO AGRARIO BRESCIANO

S.p.A. - FONDATA NEL 1883

Sede: BRESCIA - VIA TRIESTE, 8 - TEL. 29931