



# B R I X I A   S A C R A

## MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA

Nuova serie - Anno XVIII - N. 3-4 - Maggio-Agosto 1983

### Comitato di Redazione:

LUCIANO ANELLI - OTTAVIO CAVALLERI - ANTONIO CISTELLINI -  
GIOVANNI CORADAZZI - LUCIANA DOSIO - ANTONIO FAPPANI -  
ANTONIO MASETTI ZANNINI - GIAN LODOVICO MASETTI ZAN-  
NINI - LEONARDO MAZZOLDI - STEFANO MINELLI - FRANCO MO-  
LINARI - GAETANO PANAZZA - CARLO SABATTI - GIOVANNI SCA-  
RABELLI - PIETRO SEGALA - UGO VAGLIA - ORNELLO VALETTI -  
GIOVANNI VEZZOLI.

*Segretario di redazione:* SANDRO GUERRINI

*Direttore responsabile:* ANTONIO FAPPANI

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

### SOMMARIO :

CARLO SABATTI, <i>Orazio Gherbi, "indorator" del secolo XVI</i> . . . . .	63
GIUSEPPE MANZONI DI CHIOSCA, <i>La chiesa di S. Zeno a Mazzano, igno- to e degradato edificio medioevale</i> . . . . .	67
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Momenti dell'attività bresciana di Francesco Lo- renzi, pittore veronese del Settecento</i> . . . . .	76
LUCIANO ANELLI, <i>Ricognizioni nel Seicento (II parte)</i> . . . . .	91
ALESSANDRO AVEROLDI, <i>L'Archivio parrocchiale di Mocasina</i> . . . . .	105
SANDRO GUERRINI, <i>La peste del 1630 a Lumezzane</i> . . . . .	111
CARLO SABATTI, <i>La soasa e l'organo di Pietro Dossena nella parrocchiale di Sarezzo</i> . . . . .	117
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Francesco Paglia in S. Maria in Organo a Verona e il "misterioso" Francesco Bernardi detto il Bigolaro</i> . . . . .	123
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Postilla a Francesco Bernardi</i> . . . . .	135
GAETANO PANAZZA, <i>La fortuna critica del Ceruti</i> . . . . .	138
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Il libro di Anelli sul Cifrondi e il giovane Ceruti</i> . . . . .	142
ROMEO SECCAMANI, <i>I dodici Apostoli del Cifrondi in S. Giuseppe (1722)</i> . . . . .	144
CARLO SABATTI, <i>I Vescovi di Brescia in una monografia di Antonio Fappani e Francesco Trovati</i> . . . . .	146
VARIETA' . . . . .	149
MOSTRE . . . . .	153

Abbonamento annuale con adesione alla Società L. 10.000 - Sostenitore L. 20.000

C.C.P. N. 17/27581 - Società per la Storia della Chiesa di Brescia  
Via Tosio 1/a - 25100 BRESCIA

## ORAZIO GHERBI « INDORATOR » DEL SECOLO XVI

Un'annotazione di Camillo Boselli relativa al *contratto per la doratura della ancona per l'altar maggiore* della parrocchiale di Gavardo, stipulato il 9 maggio 1582 con *messer Horatio de Gherbi f. quondam magistri Andree de Valtrompia* (1), mi ha spinto ad approfondire le ricerche.

Ho rintracciato una polizza d'estimo, nella quale si qualifica l'attività di questo *indorator*, impegnato anche nel trafficare *mercantia di colori a mittà guadagno* con Tomaso Bona, *pittor in Brescia* ed in stretti rapporti con numerosi altri pittori — noti o meno noti — operanti in città, con il famoso *stampador* Vincenzo Sabbio, con svariati *tentori* e con *boccalari*.

Il Nostro risulta *habitante in Brescia in contrata di Vescovado nelle case degli heredi dil quondam messer Lodovico Beretta*, identificabile col capomastro e architetto deceduto nel 1572.

I suoi *crediti* nei confronti di Pietro Maria Bagnatore, di Tomaso Bona o Boni già ricordato, di Girolamo Rossi, di Paolo Maggi, di Giovanni Galeazzi, di Pietro Moro, di Giovanni Battista da Provaglio, di Gabriele *di Feni* documentano anche l'intensa attività del Gherbi come mercante di colori ed insieme quella dei citati pittori che risultano presenti ed operanti in Brescia nel 1588-95 datazione della *polizza* dell'indoratore.

Il Bagnatore, il Bona ed il Rossi sono ampiamente documentati nella letteratura artistica bresciana; il Galeazzi può essere identificato con Giovan Battista, nato a Brescia intorno al 1550, del quale è nota — tra l'altro — l'opera raffigurante il Martirio del frate domenicano S. Pietro da Verona, conservata nella parrocchiale di Gardone V.T. (firmata e datata 1599).

Pressochè sconosciuti risultano essere Paolo Maggi (2), Gabriele *di Feni* e Giovanni Battista da Provaglio (quest'ultimo con l'aggravante relativa al paese d'origine che può essere Provaglio sul lago d'Iseo oppure l'omonima borgata posta in val Sabbia).

Enigmatica è anche la figura di Pietro Moro, anche se il Boselli ha rintracciato due pittori della stessa famiglia, cioè Daniele *de Moris* (Mori oppure Moro), che

(1) C. BOSELLI, *Una pala inedita di Tommaso Bona*, in «*Studi in onore di Luigi Fossati*», Società per la storia della Chiesa a Brescia, Fonti e Studi n. 5, Brescia, novembre 1974, p. 43.

(2) Il Fenaroli cita la polizza d'estimo n. 620 del 1588 della quadra di città vecchia, presentata da «Maggio Paolo pittore, nato nel 1550»: S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1887, p. 311.

in un atto del 24 febbraio 1546 è citato come facoltoso garzone di Gerolamo Romanino e Lattanzio che il 22 dicembre 1554 comperò un piè a Cignano (3).

Non è del tutto da escludere l'ipotesi secondo la quale il cognome del misterioso Pietro si debba trascrivere *Marò*, in forma tronca e accentata e cioè Marone, Pietro Marone appunto, pittore allievo del Veronese, operante in Brescia intorno al 1580 (4).

L'identificazione di questi artisti non è meno facile di quella relativa a *messer Battista intaiador*, cognato di *Dionisio di Calvati*.

Probabilmente si tratta dell'intagliatore Giovan Battista Piantavigna (5), noto per aver scolpito nel 1590 la cassa dell'organo della parrocchiale di Bagolino, costruito da Costanzo Antegnati nel 1591 e purtroppo distrutto nell'incendio del 1779 (6).

La doratura della cassa fu compiuta da *Orazio Gerbi di Brescia*; è evidente che il cognome citato si identifica con Gherbi.

\* \* \*

Non meno interessante nella polizza d'estimo è l'accento alla *mercantia diversa*, la *robba de diverse sorti come colori piombo et altro [...] tutta comperata a Vinegia a credenza*, il cui valore si fa ascendere all'enorme somma di 200 ducati; l'annotazione specifica uno dei più significativi aspetti riguardanti gli intensi rapporti commerciali con la Serenissima che, secondo l'illustre storico Roberto Cessi, *nell'ultimo scorcio del secolo [XVI] restava pur sempre un grande emporio, nel quale si smistavano i prodotti provenienti da Oriente e da Occidente* (7), emporio esclusivo, il meglio fornito e il più frequentato dai *mercantanti* della terraferma del dominio veneto.

CARLO SABATTI

- (3) Cfr. C. BOSELLI, *Regesto artistico dei notai roganti in Brescia dall'anno 1500 all'anno 1560*. Regesto, I, suppl. ai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1976, Brescia 1977, pp. 215-216 e IBIDEM, *Documenti*, II, pp. 84-85.
- (4) Il Fè d'Ostiani cita *Pietro Moro* che raffigurò su tela il Martirio di S. Alessandro, opera collocata nel 1814 sull'altar maggiore della chiesa bresciana dedicata al santo martire in sostituzione del preesistente «prezioso lavoro del Romanino»: L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia, tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927, p. 118. Noto è anche *Pietro Mora* che in Venezia nel 1632 dipinse la pala dell'altare della Vergine raffigurante la Madonna e i santi Faustino e Antonio, già nell'antica chiesa di S. Martino di Levrance, collocata nella nuova parrocchiale nel 1961. Cfr. U. VAGLIA, *Intagliatori valsabbini nei secoli XVII-XVIII. Note d'archivio*, Brescia 1974, p. 16.
- (5) Cfr. S. FENAROLI, *Dizionario*, p. 313.
- (6) U. VAGLIA, *Intagliatori valsabbini*, p. 7 e IDEM, *Storia della Valle Sabbia*, I, Brescia 1970<sup>2</sup>, p. 394.
- (7) R. CESSI, *Storia della Repubblica di Venezia*, Firenze 1981, p. 575. L'autore cita come «buon testimonia Nicolò Contarini, uno dei maggiori uomini politici, poi doge, del tempo e la sua affermazione che l'attività commerciale era tanto fiorente che al presente si considerava Venezia forse maggiore che in altri tempi si fosse stata»: IBIDEM, pp. 575-576.

## DOCUMENTO

BIBLIOTECA QUERINIANA BRESCIA, ARCHIVIO STORICO CIVICO,  
*Polizze d'Estimo*, 1588-95, fasc. 66.

« Cittadella nova

131

Polizza de mì Horatio f. quondam messer Andrea di Gherbi indorator / habitante in Brescia in contrata di Vescovado nelle case degli / heredi dil quondam messer Lodovico Beretta.

Io Horatio di età de anni 35

Barbara mia moglie d'anni 34

Avancino di Landi mio garzon qual sta /  
meo per imparar l'arte dell'indorator d'anni 16.

Lucia di Rami mia massara con salario oltre / le spese de scudi 3.

### Debiti, et gravezzi

fitto di casa all'anno pago ad Ottavio / et fratelli de Beretti della sua casa in contrata di Vescovado lire cento cinquanta ma ne / affitto a diversi altri particolari per la suma / de L. 65, onde io vengo a pagar solum L. 85. /

Ho debito con messer Tomaso Bona pittor in / Brescia lire 400 datemi per trafficarli nella mercantia di colorì a mittà guadagno /

qual guadagno non si può saper quanto / sia fino in capo dell'anno L. 400.

Io son debitor de messer Agostino Cimo habita / in Brescia L. 2100 per aquisto da lui / fatto dell'infrascritta casa sotto il dì 28 aprile [15]88 L. 2100.

### Crediti

Debbo haver da ducatti dieci in giù da / diversi circa L 300

debbo haver da messer Vincenzo Sabio stampador / in Brescia da lire duecento trenta in circa / per tanta robba a lui data L 230

da messer Pietro Maria Bagnator pittor in / Brescia lire cento quaranta incirca per tanta / robba ut supra L 140

da messer Battista di Zani tentor in Brescia da / lire cento incirca per tanta robba ut supra L 100

da messer Gio: Battista Donizzati tentor in / in Brescia da lire ducento sessanta / incirca per tanta robba ut supra L 260

da messer Antonio di Gratosi tentor da L 80 / incirca per tanta robba ut supra L 80

da messer Tomaso Boni pittor da lire cento / quaranta incirca per robba ut supra L 140

da mad.<sup>a</sup> Benedetta di Senesi tentora / in Brescia da circa L 300 per tanta robba ut supra L 300

da messer Hieronimo di Rossi dipintor in Bressa / da lire cento vinti incirca per robba ut supra L 120

da messer Paulo Maggio pittor da lire 70 incirca per robba ut supra	L 70
da messer Bort. <sup>o</sup> Turato tentor in Brescia da lire cento incirca	L 100
da messer Giacomo di Brugni tentor in B. <sup>a</sup> [Brescia] da lire 80	L 80 circa
da messer Giovanine di Camenci tentor in Bresa	L 200 incirca
da messer Gieronimo di Gnechi habita in Gavardo / lire cento, come appar per conventionie tra noi fatta	L 100
da messer Antonio di Sacchi tentor in Acqua -/- negra da L 38 incirca	L 38
da messer Gio: Galeazzo pittor in Brescia da / lire cinquanta incirca	L 50
da mad. <sup>a</sup> Antonia di Maggi bocalara in B. <sup>a</sup> / da lire 80 incirca	L 80
da messer Pietro Moro pittor in Brescia da / circa lire duecento	L 200
da messer Paulo di Bianchi tentor in Brescia / da lire 180 con il suo livello	L 180
da messer David di Bianchi tentor in Bressa / da lire cento dodeci incirca	L 112
da Gio: Battista di Provaglio dipintor / in Brescia da lire sessanta incirca	L 60
dalla Sig. <sup>ra</sup> Giulia Belacatta moglie / del q. S. <sup>r</sup> Belacatto di Belacatti da / cento ottanta lire incirca la qual mi / ha ceduto messer Gio: Paulo da Soncino mer -/- zadro in Brescia qual messer Gio: Paulo è / sta laudato da messer Alissandro Calino	L 180
da messer Dionisio di Calvati da lire cento per il / quale mi ha fatto la sicortà messer Battista / intaiador suo cugnato	L 100
da messer Andrea Rossa sta in Brescia da mego incirca	L 90
da messer Pietro Sartor da Bovarno (8) sta in Brescia	L 50
da messer Pangratio di Zanolì sta in B. <sup>a</sup>	L 10 incirca
da messer Gabriel di Feni dipintor da L 50	L 50 incirca
da messer Battista Calvatto sta in Brescia	L 45 incirca
da messer Troiano di Penni bocalaro in B. <sup>a</sup>	L 40 incirca
dal S. <sup>r</sup> Antonio Arzelino da L 40	L 40
da messer Christoforo di Ragni sta in Bresa da circa	L 60
da messer Hieronimo dalla Natta bocalaro in B. <sup>a</sup>	L 36 incirca
Mercantia diversa	
Robba de diverse sorti come colori piombo / et altro può valer da ducatti 200	L 600
la qual robba è tutta comperata / a Vinegia a credenza;	
una casa in Brescia nella contrata al Ves -/- covado nella fossa con iurisdizione di broletto / novamente per mi acquistata da messer / Agostino Cimo alla qual choerentie a di -/- mane la piazza, et da monte magistro / Flaminio Secardo qual intendo di voler usar per uso mio.	

Io Antonius Maddius Iurisperitus  
 Antonius Capreolus [...]  
 Vincentius Scalvinus deputatus ».

(8) *Bovarno* corrisponde a *Vobarno*.

## LA CHIESA DI S. ZENO A MAZZANO, IGNOTO E DEGRADATO EDIFICIO MEDIOEVALE

Nei pressi di Mazzano, a sud-est del paese, in prossimità del Naviglio Grande Bresciano, si trova una cascina dal toponimo significativo: S. Zeno (1) (tav. 1). La conservazione, nel cortile della medesima, dei resti dell'antica omonima chiesetta è stata finora trascurata dagli studiosi. Ora l'espansione recente dell'abitato sta per raggiungerla, ma in passato essa doveva essere assai discosta ed isolata tra i campi: tuttavia si può ipotizzare che fosse sorta lungo una antica via di comunicazione che collegava verso nord-est alla Pieve di Nuvolento, con la quale appare allineata lungo una direttrice parallela alla attuale strada statale 45 bis «Gardesana Occidentale» (2).

La costruzione (foto 1), attualmente adibita a stalla per vitelli, ha una semplice pianta rettangolare (tav. II): misura rispettivamente m. 14,23 sui lati maggiori (nord e sud), m. 6,35 sulla facciata (ovest), n. 6,52 sul lato posteriore (est); l'altezza massima è di circa m. 6,50 (3).

Attirano immediatamente l'attenzione quattro finestrelle monofore (foto 2, 3 e 4), aperte, due per parte, nei fianchi nord e sud, caratterizzate da una feritoia sottile e dai doppi strombi, piuttosto accentuati, che si incontrano direttamente a spigolo vivo.

La muratura (foto 5), nonostante gli evidenti rifacimenti e rappezzi anche recenti, appare formata di ciottoli legati con abbondante malta di colore bianco-griastro (annerita in superficie), abbastanza compatta, con inserita ghiaia, di quando in quando ai ciottoli è inframmezzato un filare di sottili conci di medolo rozzamente squadriati, con funzione di rettifica dei piani di posa e di consolidamento della cortina muraria (4). Ampio è l'uso, soprattutto nei robusti spigoli (foto 6), di mate-

(1) I.G.M., F. 47 I S.E.

(2) Il tracciato della strada, forse diramazione della via romana *Brixia-Verona* in direzione di Vobarno, sembra riconoscibile in alcuni tratti di carrareccia: cfr. tav. I. T. MOMMSEN dà notizia di due epigrafi romane conservate al Museo Romano di Brescia provenienti dalla chiesa di S. Zeno di Mazzano, una con dedica a Giove, l'altra a Minerva: C.I.L., V, 4239 = I.B. 45; C.I.L., V, 4275 = I.B. 81.

(3) Le misure sono quelle del perimetro esterno; l'altezza è stata calcolata sezionando una fotografia. Ne risulta un edificio perfettamente orientato e costruito secondo un modulo geometrico-proporzionale, con larghezza ed altezza uguali tra loro e lunghezza doppia, naturalmente con quelle inesattezze che sono abituali nell'architettura del Medio Evo: cfr. T. BURCKHARDT, *L'arte sacra in Oriente e in Occidente*, trad. it., Milano 1976, p. 38 e pp. 57-60, che rinvia a E. MOSEL, *Die Proportion in Antike und Mittelalter*, München 1926; C. F. CARLI, *Il Sacro nell'architettura*, in *Architettura e Tradizione*, Brescia 1982, pp. 40-42.

(4) Normalmente in questi casi si ha l'impiego di filari di mattoni, che i conci qui usati sembrano deliberatamente voler ricordare anche nell'aspetto; tale tecnica è già nota nell'antichità, a partire dall'età augustea: cfr. G. LUGLI, *La tecnica edilizia romana*, Roma 1957, p. 518. Non si esclude peraltro anche un intento estetico.

riale di reimpiego risalente ad epoche diverse; oltre a vari pezzi attribuibili all'età romana, sono in particolare da segnalare: sulla facciata, collocato in prossimità del tetto, un frammento di decorazione ad intreccio di pietra grigia (foto 7); sul lato posteriore, nello spigolo sud-est, una grossa lastra, pure di pietra grigia, recante una iscrizione (foto 8), di difficile lettura, con le lettere ottenute mediante incisione del solco di contorno, preceduta da una croce.

Il tetto, a vista, sorretto da capriate lignee, è stato rifatto per prolungarne gli spioventi, così da costituire due rustici portici; anche l'ingresso, sul lato ovest, appare completamente alterato ed ampliato, sì da non serbare traccia del portale, mentre nella parete di fondo (est), oggi rettilinea, è chiaramente riconoscibile dall'interno la traccia di un arco che lascia supporre l'originaria presenza di un'abside (foto 9).

All'interno sono superstiti ampie zone di intonaco, piuttosto rovinato, ed in un tratto della parete di sinistra, ad un attento esame, sono chiaramente riconoscibili i solchi incisi delle aureole che dovevano coronare figure di santi qui affrescati (foto 10): purtroppo di questa decorazione non resta altra traccia.

Nonostante le notevoli alterazioni ed il cattivo stato di conservazione, ci sono gli elementi che permettono di riconoscere una chiesa di piccole dimensioni, del tipo ad aula unica, con abside (probabilmente semicircolare), che, dalla denominazione della cascina, tuttora proprietà del beneficio parrocchiale, sappiamo essere stata dedicata a S. Zeno (5); appare difficile, allo stato attuale delle indagini, azzardarne una precisa datazione, anche se, in base agli elementi generali (pianta, prospetto, finestre, tecnica edilizia) possiamo genericamente definirla proto-romana (6).

(5) Per questa intitolazione, ricordiamo che del culto di S. Zeno (o S. Zenone), africano vescovo di Verona, si ha già testimonianza nella prima metà del sec. V; tale culto si propagò largamente in molte città dell'Italia settentrionale, soprattutto in età longobarda, in seguito al prodigio del 588-589, allorché la basilica veronese fu miracolosamente risparmiata dallo straripamento dell'Adige; in ricordo di questo episodio venne spesso associato alla presenza di corsi d'acqua; dal sec. VIII il santo venne nominato patrono di Verona; cfr. *Bibliotheca Sanctorum*, XII, Roma 1969, s.v. *Zenone, vescovo di Verona, santo* (A. AMORE); G. P. BOGNETTI, *L'età longobarda*, III, *Loca sanctorum*, Milano 1967, pp. 344.

In diocesi di Brescia S. Zeno, forse per la vicinanza di Verona, ebbe fin dalle più remote età estesissimo culto: cfr. P. GUERRINI, *La chiesa di S. Zeno al Foro e le sue memorie storiche*, in "Brixia sacra", IX (1918), 3-4, pp. 65-103, che elenca (pp. 65-67) i seguenti numerosi luoghi di culto dedicati a questo santo oltre ai due titoli cittadini di S. Zeno al Foro e di S. Zeno dell'Arco: le parrocchie di Sale Marasino (antica pieve), Brione, Boldeniga, Caino, Eno di Degagna, Goglione Sotto (oggi Prevalle), Gratacasolo di Pisogne, Odolo, Ono Degno, Maclodio, Passirano, Ronco di Gussago, Scarpizzolo, S. Zeno Naviglio; inoltre, oratori ad Alfianello, Berzo Demo (già parrocchiale), Monticelli Brusati, Prabione di Tignale, Torbiato; un'antica chiesa dedicata a S. Zeno vien ricordata sul colle omonimo presso Fraine, tra la Val Trompia e la Val Camonica. A queste sedi va dunque aggiunta, la chiesa di Mazzano.

(6) Qualche confronto, in diocesi di Brescia, si può tentare con S. Michele di Rovato (del sec. X), cfr. G. PANAZZA, *L'arte dal sec. VII al sec. XI*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 534-535; oppure, a maggior distanza, con S. Maria di Loppia, nel Comasco, la cui muratura è però più irregolare (variamente datata all'ultimo quarto del sec. X o alla prima metà dell'XI), cfr. M. MAGNI, *Architettura romanica comasca*, Milano-Varese 1960, pp. 21-22; quanto alle finestrelle a strombatura doppia, quelle di S. Zeno appaiono di tipo più antico di quelle, ad es., del battistero di Agliate (la cui datazione,

Onde reperire maggiori notizie sulla chiesa di S. Zeno a Mazzano e sulla sua importanza passata si è effettuata una ricerca negli atti e decreti delle Visite Pastorali, conservati nella specifica sezione dell'Archivio Vescovile di Brescia (= A.V.B.).

La Visita Pastorale costituisce uno dei più gravi compiti del Vescovo che, come capo della diocesi, ha il dovere di recarsi in tutto il territorio affidato alla sua cura pastorale, vedere e conoscere tutto, stendere decreti in applicazione ai sacri canoni. In particolare il Concilio di Trento (1545-1563) raccomanda la frequenza di queste visite, o direttamente o tramite il vicario generale o un visitatore, sottolineandone gli scopi pastorali (7). Si può quindi facilmente comprendere come da queste visite si ricavi sempre una massa di notizie importanti per la storia religiosa, sociale, culturale ed economica.

Nell'A.V.B. sono scarsamente documentate le visite precedenti il Concilio di Trento: di due sole si conservano gli atti, relativi però ad un numero limitato di paesi, tra i quali non compare Mazzano. Tra i fascicoli delle Visite Pastorali sono comprese anche alcune visite vicariali che per l'intenzione e per la forma si possono assimilare a Visite Pastorali, perché compiute per delega del Vescovo (8).

Le citazioni della chiesa di S. Zeno sono le seguenti:

1566, settembre 16: visita di mons. Domenico Bollani (Vescovo di Brescia: 1559-1579; presente al Concilio di Trento e riformatore zelante). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. V:

f. 8 v.: «*Titulus autem beneficii est Sancti Zenonis, licet in supra dicta ecclesia Sancti Rochi administrantur sacramenta pro commoditate populi*».

f. 9 r.: «*(dicit quod intra limites dicte ecclesiae adesse) nec non predictam ecclesiam Sancti Zenonis campestem alias parochialem, et quod dictam ecclesiam non est alicui unitam nisi immediate ecclesiae maiori*».

pur controversa, pare possa stabilirsi tra sec. X e sec. XI), le quali presentano una feritoia a sezione rettangolare, cfr. EDOARDO ARSLAN, *L'architettura romanica milanese*, in *Storia di Milano*, III, Milano 1954, pp. 414-415, che sottolinea anche come non si conosca alcun precedente di doppia strombatura nel sec. IX. Si può forse richiamare quanto sinteticamente espresso da L. CAMEL, *Dalle testimonianze paleocristiane al Mille. I secoli IX e X*, in *Storia di Monza e della Brianza*, IV, t. I, Milano 1976, pp. 252-253: "Proprio allora, infatti, nell'intrecciarsi di abitudini locali, agganciate alla tradizione tardoantica (...), ben al di fuori di schematiche, artificiali contrapposizioni tra linguaggi volgari e linguaggi aulici, presero forma peculiari caratteri strutturali e ornamentali, poi sviluppatisi nel secolo successivo, testimoniati da tutta una serie — quantitativamente limitata, ma di non sottovalutabile rilievo — di monumenti (...) localizzati in zone prealpine e alpine o in genere settentrionali".

(7) Sessione XXIV, cap. III. S. Carlo Borromeo, assieme ai Vescovi suffraganei, prescrive nel Concilio Provinciale 1° (parte II, cap. *De Visitatione*) la rigida applicazione delle esortazioni del Concilio, suggerendo anche l'ordine della visita; egli stesso d'altronde ne dà l'esempio, eseguendo in gran parte di persona la Visita Apostolica anche in diocesi di Brescia, incaricato da papa Gregorio XIII di controllare l'applicazione dei decreti del Concilio Tridentino: cfr. P. GUERRINI, *La visita apostolica di S. Carlo alla diocesi di Brescia*, in "Brixia sacra", I, (1910), pp. 261-296; pp. 314-322; F. MOLINARI, *S. Carlo e la visita apostolica*, in "Brixia sacra", XIV, (1979), pp. XXVII-XLV.

(8) A. MASETTI ZANNINI, *Le visite pastorali dei vescovi bresciani dopo il Concilio di Trento*, in "Brixia sacra", IX (1974), 6, pp. 134-135.

Di questa visita si ha anche una redazione leggermente riassunta in A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. VI, ff. 78 v. / 79 r., immediatamente precedente la copia della visita di mons. Pilati.

1573, giugno 3: visita di mons. Cristoforo Pilati (vicario generale del Vescovo di Brescia D. Bollani). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. VI (copia autenticata; manca l'originale):

f. 80 r.: «*ecclesia Sancti Zenonis vetus parochialis campestris ubi celebratur in festo Sancti Zenonis tantum; habet altare maius consecratum; teneatur clausa et reparentur portae*».

In margine vi è l'annotazione «*executum*».

1578, novembre 26: «*Status et iura ecclesiarum*», compilato da mons. Cristoforo Pilati (vicario generale del Vescovo di Brescia D. Bollani). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. VIII/5:

f. 157 v.: «*(interrogati responderunt) Pro ecclesia Sancti Zenonis: extat ecclesia sub titulo Sancti Zenonis campestris, parochialis vetus; est consecrata cum altari; in ea celebratur in festo ipsius sancti et quando itur ad eam processionaliter et quandoque tempore aestivo ex devotione; habet campanam; non habet paramenta propria, sed deferentur a parochiali praedicta. Gubernatur a rectore et sarta tecta, clausa tenetur*».

1580, marzo 12: visita del canonico Luigi di S. Pietro (milanese, *iuris utriusque doctor*, delegato del Visitatore Apostolico card. Carlo Borromeo). Archivio Segreto Vaticano, S. Congr. Concilii, *Visit. Ap.* 65, 1580, *Acta in visitatione apostolica civitatis et dioecesis Brixienensis per illustrissimum et reverendissimum dominum Carolum Borromeo, archiepiscopum Mediolanensem cardinalem tituli Sanctae Praxedis* (fotocopia presso A.V.B.):

f. 602 v.: «*Oratorium Sancti Zenonis, quod olim erat parochialis sed, quia longe distat a loco Mazani, fuit translata parochialis et cura animarum, non consecratum; habet unicum altare; tempore aestatis ad hoc oratorium semel in mense dirigitur processio, et in hoc semel in anno sacrificium missae celebratur. Redditus ecclesiae Sanctorum Rochi et Sebastiani sunt huius oratorii*».

1580: decreti emanati da S. Carlo Borromeo in seguito alla visita. A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. VIII/3:

ff. 775 v. / 776 r.: «*In oratorio veteri Sancti Zenonis: altare quod est consecratum tegatur tela cerata et instruatur orneturque ac sepiatur, eique fiat tegumentum; resarciatur ostium campanilis et apponantur postes; non celebretur in hoc oratorium nisi his praestitis*».

Si ha copia di questi decreti in A.V.B., *Visite Pastorali*, busta 10 bis/2, fasc. 4.

1601, maggio 5: visita di mons. Marino Giorgi (o Zorzi; Vescovo di Brescia: 1596-1631). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XII:

f. 56 r.: «(responderunt) ecclesiam parochialem esse sub titulo Sancti Rochi, alias Sancti Zenonis».

f. 56 v.: «sub parochiale extare ecclesiam Sancti Zenonis, alias parochialem».

Si ha anche la minuta di questa visita, in A.V.B., *Visite Pastorali*, busta 18/2, con la quale c'è perfetta corrispondenza nell'autentico atto sopra trascritto.

1625, maggio 24: visita di don Antonio Loda (arciprete di Salò, vicario del Vescovo di Brescia M. Giorgi). A.V.B., *Visite Pastorali*, busta 18/1, fasc. II:

f. 18 v.: «In oratorio Sancti Zenonis: non celebratur in hoc oratorio quia non sunt impleta decreta, ut decretum est a Sancto Carolo».

1633, settembre 25: visita di mons. Vincenzo Giustiniani (Vescovo di Brescia: 1633-1645). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XIX, f. 10 r. / v.: la chiesa di S. Zeno non è menzionata.

1648, agosto 9-10: visita di mons. Marco Morosini (Vescovo di Brescia: 1645-1654). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XXVIII, ff. 193 v. / 197 r.: la chiesa di S. Zeno non è menzionata.

1656, dicembre 5: visita del canonico Francesco Gagliardi (vicario del card. Pietro Ottoboni, Vescovo di Brescia: 1654-1664, in seguito papa Alessandro VIII). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XXXVI:

f. 116 v.: «rector ecclesie parochialis Sancti Zenonis» (cioè: S. Zeno è ricordato solo come titolo della parrocchia, senza riferimento alla chiesa).

1665, ottobre 24-25: visita di mons. Marino Giovanni Giorgi (Vescovo di Brescia: 1664-1678). A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XLII:

f. 107 v.: «In ecclesia campestre alias parochiali, sub titulo Sancti Zenonis episcopi: hanc ecclesiam antiquam, squalidam, omni ornatu destitutam, profanamus et profanatam declaramus, mandantes ut ab eo tollatur vas pro aqua benedicta et altare destruat, ita ut nullum prae se ferat ecclesiae vestigium».

f. 108 r.: (relazione del parroco Girolamo Benaglio) «La chiesa parochiale di Mazzano è sotto l'invocazione di S. Zenone vescovo, non è consecrata, anzi vecchia, squalida et abbandonata, onde in essa non si celebra né si fa fonzione alcuna, ma l'esercizio della cura e tutte le altre fonzioni si fanno nella chiesa di S. Roco, hora parochiale, benché il titolo del beneficio camini sotto quello di S. Zenone».

Dopo questa sconsecrazione ufficiale, nelle successive Visite Pastorali la chiesa di S. Zeno non è più ricordata; sussiste ancora per qualche tempo l'intitolazione della parrocchia, senza più riferimento all'edificio della chiesa: 1673, seconda visita di mons. M. A. Giorgi, A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. LI, 1684, visita di mons. B. Gradenigo, A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. LXIII; 1691, seconda visita di mons. B. Gradenigo, A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. LXIV; 1702, visita del card. M. Dolfin, A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. LXIX; 1711, visita di mons. G. Badoer (o Badoaro), A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. LXXVII.

In seguito, anche come titolo della parrocchia, è citato S. Rocco, a partire dal 1760, visita del card. G. Molin, A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. XC/3, e così nelle Visite Pastorali successive (9).

Attraverso le Visite Pastorali ci è dato, dunque, di seguire passo passo la lenta decadenza della chiesa di S. Zeno; se ne ricava che era la primitiva parrocchiale, ma che nell'uso corrente fu ben presto sostituita perché troppo disagiata per la distanza dall'abitato, fino a giungere all'abbandono e alla sconsecrazione, intervenuta ufficialmente nel 1655; dal punto di vista strutturale, ne deduciamo che la chiesa era ad un solo altare ed aveva un campanile, oggi non conservato, a meno che non se ne voglia riconoscere qualche traccia nella costruzione addossata alla parete nord dell'edificio.

Nessuna notizia relativa alla chiesa di S. Zeno si ricava dalla consultazione del *Fondo Parrocchie* dell'A.V.B., fasc. 336, in cui son contenuti i documenti relativi alla parrocchia di Mazzano.

Nel *Catastico Bresciano* di Giovanni da Lezze (ms. queriniano H. V. 1-2, f. 276 r.), redatto nel 1609-1610, si cita in Mazzano solo la «*chiesa di S. Zeno officiata da un Prete con entrata di 200 ducati in circa che si cavano da beni stabili*».

Nel 1658 il *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae* (10) cita, a Mazzano, una presunta chiesa parrocchiale di S. Martino, con tre altari, che è una evidente svista, e nel suo territorio solo l'oratorio di S. Maria Maddalena.

Mons. Paolo Guerrini (*S. Zeno di Verona e il suo culto nella diocesi di Brescia*, in «*Memorie storiche...*», IX, Brescia 1938, nota 16, pag. 239) notando che la chiesa dedicata al celebre *vescovo moro* non è nominata da Bernardino Faino, rileva che «*l'antica parrocchiale era l'attuale cascina S. Zenone del beneficio parrocchiale, situata sulla sponda destra del Naviglio*».

La pala del MORETTO — specifica ancora l'illustre storico — *nell'attuale chiesa parrocchiale dedicata a S. Rocco, mette al primo posto S. Zenone, l'antico titolare*».

S. Zeno era invece ricordata nel catalogo capitolare del 1410 (circa), perduto, ma di cui esistono due copie del sec. XVIII: si trattava di un elenco dei benefici soggetti alle esazioni delle tasse pontificie, cioè di una raccolta di indicazioni sul valore approssimativo dei benefici diocesani e sulla loro distribuzione (11); in esso, sotto la quadra di S. Eufemia, compare la «*Eccl. S.ti Zenonis de Mazano valoris libr. XXV*» (12).

(9) Mons. Giacinto TREDICI, nella Visita Pastorale del 1936, marzo 17-18, non catalogata perchè ancora nell'archivio corrente, fasc. Vicaria di Virle, annota, a fianco delle risposte del parroco sul questionario a stampa, che "l'antica chiesa di S. Zenone è ora in terreno del beneficio parrocchiale, cambiata in fienile".

(10) B. FAINO, *Coelum Sanctae Brixianae Ecclesiae*, Brescia 1658, p. 238.

(11) P. GUERRINI, *Per la storia della organizzazione ecclesiastica della diocesi di Brescia nel Medioevo. Il Catalogo Capitolare delle Chiese e dei benefici compilato nell'anno 1410*, in "Brixia sacra", XV (1924), 3, pp. 3-4.

(12) *ibid.*, p. 141.

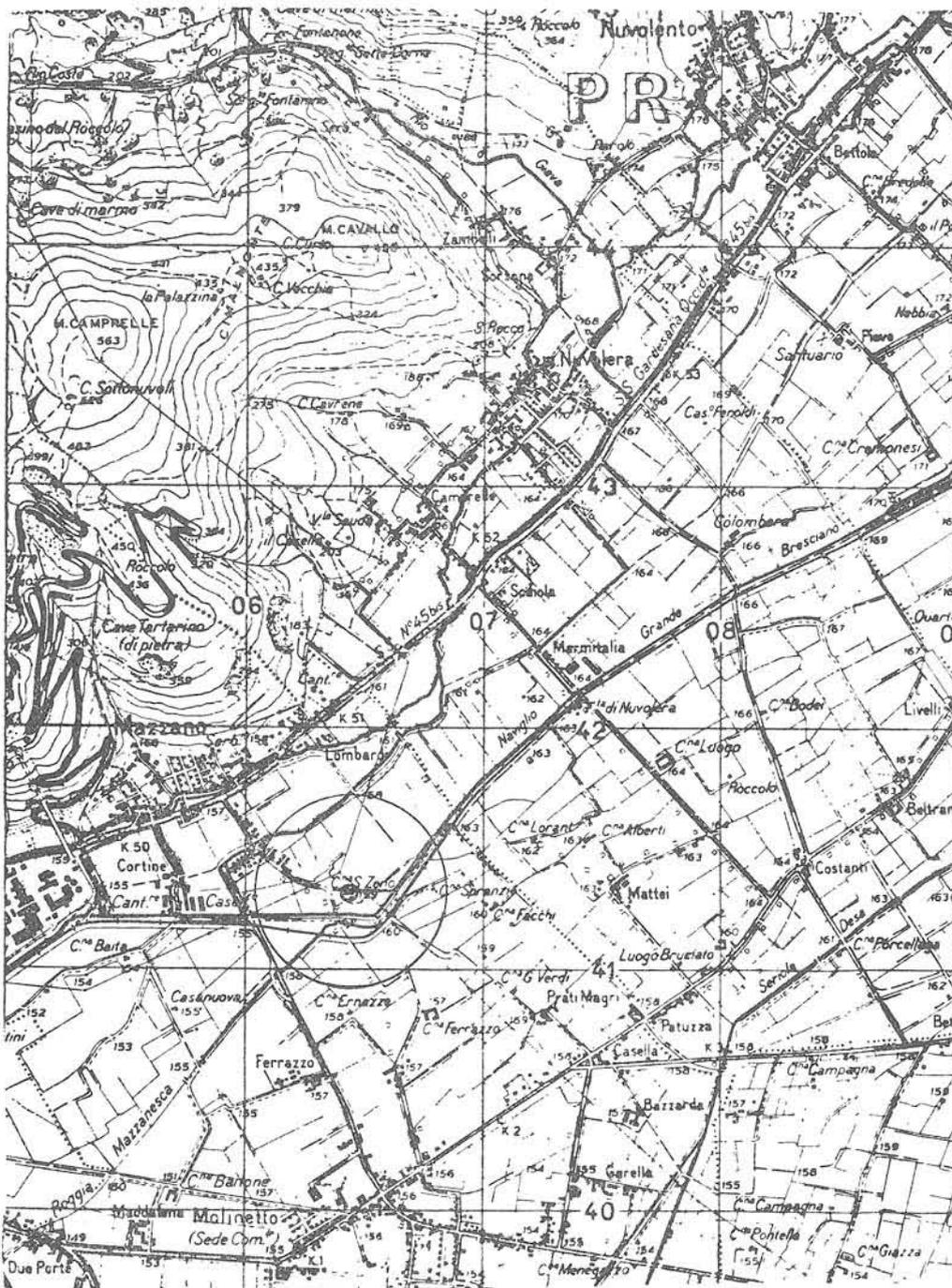
Nell'*Estimo delle Decime di tutto il Clero Bres.*<sup>o</sup>, datato 1478, inedito, ritrovato dal prof. Domenico Larovere e trascritto da Carlo Sabatti (di prossima pubblicazione in «*Brixia Sacra*»), si nomina la «*Ecclesia S. Zenonis de Mazano*», nella «*Squadra de Rezate*», che è tenuta a versare L. 6.

Più difficile risalire all'epoca ed all'origine della sua fondazione. La parrocchia vi deve esser stata istituita per separazione dalla pieve di Nuvolento, da cui dipendeva, in un periodo imprecisato tra il sec. XIII ed il sec. XV, quando un po' ovunque si sviluppa il fenomeno del distacco delle chiese vicinali e della disgregazione delle pievi (13): si tratta di uno stato di fatto, conseguente la amministrazione autonoma dei sacramenti, più che di una istituzione giuridica precisa.

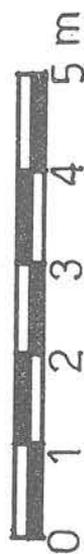
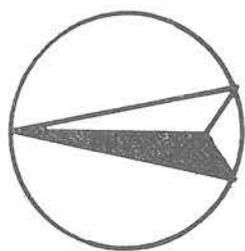
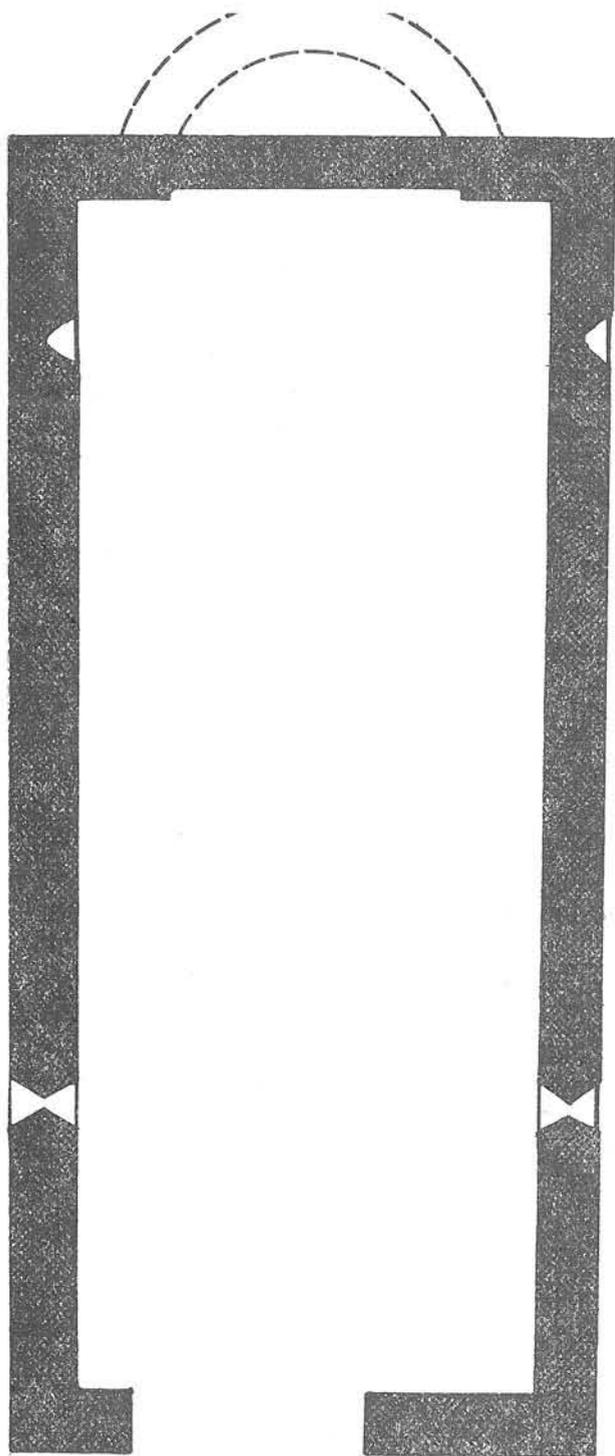
Nel Medio Evo il territorio di Mazzano rientrava nei possedimenti del potente Monastero benedettino di S. Pietro in Monte Orsino di Serle (14): questo può far supporre una originaria fondazione monastica anche per la chiesa di S. Zeno; nei due documenti noti (del 1041 e del 1043) riguardanti la cessione di terre e beni nel territorio di Mazzano al Monastero (15), essa non è nominata, mentre è invece ricordata la cappella di S. Margherita; è invece menzionata in un documento del 1295 (16). I documenti del Monastero di S. Pietro in Monte Orsino fanno parte del fondo archivistico della Nunziatura Veneta degli Archivi Vaticani e complessivamente constano di più di duemila pergamene (17). Non si può, allo stato attuale delle nostre conoscenze, confermare né smentire l'ipotesi dell'esistenza a Mazzano di un priorato o di una cella per i monaci che dovevano trattenersi in pianura per i lavori agricoli (18) e che potrebbe essere all'origine della fondazione di S. Zeno.

GIUSEPPE MANZONI DI CHIOSCA

- (13) P. GUERRINI, *La patria di Mons. Antomelli (Note sulla storia di Mazzano)*, in "Numero unico nella solenne consecrazione episcopale di Mons. Fra' Lodovico Antomelli", Milano 1913, p. 11-12; A. FAPPANI, *Appunti su Mazzano*, manoscritto s. d. presso la parrocchia di S. Rocco a Mazzano.
- (14) P. GUERRINI, *Il monastero benedettino di S. Pietro in Monte a Serle*, in "Mem. storiche della diocesi di Brescia", Brescia 1931, pp. 161-242.
- (15) *ibid.*, pp. 175; 176; 212-214; 215-218.
- (16) Archivio Segreto Vaticano, Fondo Veneto, 3447 (2): 1295, maggio 26: tratta di una riunione tenutasi nei pressi della chiesa di S. Zeno per designare i possedimenti del Monastero di S. Pietro in Monte siti nel territorio di Mazzano. L'indicazione è fortuita, non essendo stata svolta una ricerca sistematica.
- (17) GUERRINI, *Il monastero...* cit., pp. 171-172. Si tenga presente che verso la fine del sec. XV il Monastero, ormai decadente, era passato alla canonica di S. Pietro in Oliveto, che a sua volta nel 1437 era divenuta dipendente dalla canonica regolare di S. Giorgio in Alga di Venezia: cfr. C. VIOLANTE, *La Chiesa bresciana nel Medioevo*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, pp. 1122-1123.
- (18) GUERRINI, *La patria...* cit. e FAPPANI, *Appunti...*, manoscritto cit.; la supposizione fa riferimento esplicito al romanzo ottocentesco *I Valvassori Bresciani* di Lorenzo Ercoliani, che però non menziona affatto la chiesa di S. Zeno, né nel romanzo cit., né nel *Leutelmonte*, che si svolge in parte in un convento femminile localizzato proprio a Mazzano; cfr. L. ERCOLIANI, *I Valvassori Bresciani*, Brescia 1977; *id.*, *Leutelmonte*, Brescia 1978. Distaccamenti del Monastero di Serle esistevano peraltro all'Arsana di Nuvolento e a Celle di Prevalle: cfr. G. PANAZZA, *L'arte gotica*, in *Storia di Brescia*, I, Brescia 1963, p. 890.



Tav. I  
 Localizzazione della cascina S. Zeno  
 Dalla tavoletta I.G.M., F 47 I SE scala 1 : 25.000



Tav. II  
Rilievo della chiesetta sconsacrata di S. Zeno  
(Arch. E. Tanfoglio - Salò)

MOMENTI DELL'ATTIVITA' BRESCIANA  
DI FRANCESCO LORENZI,  
PITTORE VERONESE DEL SETTECENTO

Come altrove notato (1), Brescia nel Settecento è normale *mercato* per i pittori veronesi, quasi di sfogo — e lo attesta la massiccia presenza di veronesi in quel secolo nel territorio bresciano — per un ambiente ricco di tanti artisti, spesso di fama presso i contemporanei, forse troppi in rapporto alle esigenze della committenza locale, sia pubblica che privata. In effetti, oltre al grande mercato estero, Verona pare guardare con preferenza, tra le città vicine, proprio a Brescia e alla sua provincia, registrando qui una lunga serie di interventi che, a differenza del Cinquecento, e già a partire dal Seicento, non si limitano più al settore orientale del territorio bresciano verso il lago di Garda — tradizionalmente legato a Verona essendo parte della stessa Diocesi — ma si estendono a tutto il territorio, compresa la città.

Dei tanti pittori veronesi, oggi per la maggior parte dimenticati, operanti a Brescia nel Settecento, piace qui ricordare la figura, e parte della produzione nota nel Bresciano, di Francesco Lorenzi, pittore apparentemente atipico nel panorama figurativo veronese: atipico in quanto la cultura che nella seconda metà del secolo importa a Verona, quella veneziana e, in particolare, tiepolesca, rappresenta quasi un *unicum* nel clima artistico formalizzante e classicistico proprio della Verona del Rotari e del Cignaroli. Ma solo apparentemente: che in realtà tale cultura, a contatto con l'ambiente veronese, appare riletta e piegata al gusto ivi dominante. Al Lorenzi andrà il merito di avere per tale via maturato una maniera personale tra le più originali — anche se non tra le più alte — nel panorama dei tiepoleschi.

Nostro intento è principalmente presentare alcuni dipinti ad olio del pittore veronese nel Bresciano, ma anche cercare di dimostrare, partendo proprio da queste opere, la sua sostanziale non-estraneità al clima figurativo veronese, ampliando con

(1) E. M. GUZZO, *Una presenza veronese a Brescia nell'età di Angelo Maria Querini: Antonio Balestra*, in "Brixia Sacra" nn. 1-2-3 1981, pp. 7-13;

E. M. GUZZO, *Lonato. La Basilica di S. Giovanni Battista. Un libro, delle precisazioni, alcune proposte: appunti sul Lenetti, il Lorenzi, il Cignaroli, il Farinati*, in "Brixia Sacra" nn. 3-4 1982, pp. 207-213.

[Recentemente il prof. Luciano Anelli ha individuato un'inedita pala del Cignaroli — databile al 1760 circa — raffigurante la *Madonna col Bambino e S. Antonio abate* nella chiesa di Rino di Sonico in Valcamonica, dedicata al santo patriarca.

La tela, centinata, era in pessimo stato di conservazione e grossolanamente ridipinta. Don Celestino Clementi ha sensibilizzato i suoi parrocchiani che ne hanno finanziato il restauro grazie al quale i colori lieti e chiari della splendida opera hanno riacquisito i loro giusti accordi cromatici, mentre, insieme, con un intervento accurato e certosino, la tela e i pigmenti sono stati consolidati.

Cfr. S. SPATOLA, *A Rino di Sonico una preziosa pala attribuita a Giambettino Cignaroli*, in *Giornale di Brescia*, 30 giugno 1983, p. 12 e, ivi, *Il parere dell'esperto*, redatto da L. Anelli. N.d.r.]

alcune considerazioni la lettura che del Lorenzi già è stata fatta dalla critica più avveduta, anche se, per lo più, limitatamente alla sua produzione ad affresco (2).

Della biografia del Lorenzi, per la quale rimandiamo soprattutto alle notizie fornite da D. Zannandreis (3), due sono i fatti che qui interessa ricordare, in quanto costituiscono una sorta di bi-polarità entro cui si enuclea criticamente la posizione del pittore.

Innanzitutto la fondamentale, ma purtroppo non ancora puntualizzabile nella sua reale portata, formazione a Verona presso Matteo Brida, cioè — tramite l'ormai pressochè sconosciuto pittore veronese — nell'ambiente balettriano, dove ad evidenza, al pari del condiscipolo Felice Boscaratti che più tardi sarà significativamente attratto dal Rotari e dagli ambienti veronesi di cultura batoniana (3 bis), assimila

- (2) In generale sul Lorenzi, oltre alle *Guide* locali, vanno visti: L. LANZI, *Storia pittorica dell'Italia, dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso alla fine del XVIII secolo*, Basano 1808 (ora Firenze 1968, parte terza, p. 177);  
C. BERNASCONI, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola pittorica veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864, pp. 376-377;  
D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori, scultori e architetti veronesi*, a cura di G. BIADEGO, Verona 1891, pp. 426-432;  
R. BREZZONI, *Francesco Lorenzi e uno dei suoi gioielli d'arte. "Il trionfo dell'Aurora" nel palazzo dei Conti Giusti del Giardino in Verona*, estratto dagli "Atti dell'Istituto Veneto di Scienze, Lettere ed Arti" LXXXVIII, Venezia 1928-1929, parte II, pp. 1193-1207;  
R. BREZZONI, *ad vocem*, in: *Thieme-Becker Künstler Lexikon*, XXIII, Leipzig 1929;  
G. FIOCCO, *Pittura veneziana del Sei e Settecento*, Verona 1929, p. 81;  
P. BRUGNOLI, *Dizionario bio-bibliografico dei pittori veronesi*, in "Vita Veronese" n. 10, Ottobre 1956, p. 447;  
C. DONZELLI, *Pittori veneti del Settecento*, Firenze 1957, pp. 137-138;  
R. PALLUCCHINI, *Pittura veneziana del Settecento*, Venezia-Roma 1960, p. 169;  
E. MARTINI, *La pittura veneziana del Settecento*, Venezia 1964, p. 74 e p. 126;  
L. PUPPI, *Carlo Cordellina committente d'artisti. Novità e appunti su G. Massari, G. B. Tiepolo, F. Guardi, F. Lorenzi e O. Calderari*, in "Arte Veneta" XXII 1968, pp. 212-216;  
R. BASSI RATHGEB, *Un affresco significativo di Francesco Lorenzi*, in "Arte Veneta" XXIII 1969, p. 242;  
N. GABRIELLI, *Appunti su Francesco Lorenzi a Palazzo Langosco*, in: AA. VV., *Miscellanea Morassi*, Venezia 1971, pp. 344-346;  
A. MONGAN, *Some drawings by Francesco Lorenzi*, in: AA. VV., *Miscellanea Morassi*, Venezia 1971, pp. 347-352;  
A. M. CAIANI, *Affreschi e disegni inediti di Francesco Lorenzi*, in "Arte Veneta" XXVI 1972, pp. 154-166;  
B. MAZZA, *Francesco Lorenzi*, in: AA. VV., *Maestri della pittura veronese*, Verona 1974, pp. 393-400;  
P. DE LANDERSET MARCHIORI, *Alcuni affreschi del Settecento nel Veronese (II)*, in "Arte Veneta" XXX 1976, pp. 200-203;  
E. M. GUZZO, *Lonato.....*, op. cit., pp. 209-211.  
Altra bibliografia d'ambito locale — per lo più *Guide* — verrà data nel corso del presente lavoro: di quella data in questa nota, oltre all'indispensabile Zannandreis, unica fonte di notizie sulla vita del Lorenzi, si farà spesso riferimento soprattutto ai contributi di R. Pallucchini e A. M. Caiani, fin qui le puntualizzazioni più complete ed intelligenti della posizione artistica del pittore veronese.
- (3) D. ZANNANDREIS, op. cit., pp. 426-432. Andrà però ricordato che il Puppi (op. cit., pp. 212-216) ha avuto il merito di precisare, sulla base di una inedita documentazione, la datazione del soggiorno del Lorenzi a Casale Monferrato (1778-1781).
- (3bis) Sul Boscaratti si veda ora: E. M. GUZZO, *Una scheda bresciana per Felice Boscaratti*, in "Brixia Sacra" nn. 5-6 1982, pp. 243-247.

certe caratteristiche formali e di stile che, soprattutto come vedremo nella sua proiezione ad olio, non lo abbandoneranno mai (finora la critica, studiandone per lo più la produzione privata ad affresco, ne ha colto soprattutto il rapporto col Tiepolo: operazione di per sé corretta, ma parziale, in quanto accentrata sull'aspetto più esteriore del Lorenzi).

In secondo luogo il suo arrivo a Venezia (pensiamo verso il 1742-43 circa, all'età cioè di 19-20 anni, considerati i tre precedenti anni presso il Brida ricordati dallo Zannandreis) dove, non solo entra nella bottega di G. B. Tiepolo, diventandone uno stretto seguace, ma ha anche contatti col Piazzetta e studia attentamente il Solimena delle opere veneziane, Tiziano e, soprattutto, Paolo Veronese (4).

A Verona ritornerà a detta dello Zannandreis nel 1750 (la data è attendibile in quanto corrisponde alla partenza del Tiepolo con i figli per Würzburg ed al conseguente licenziamento della bottega) importandovi la cultura del veneziano (5).

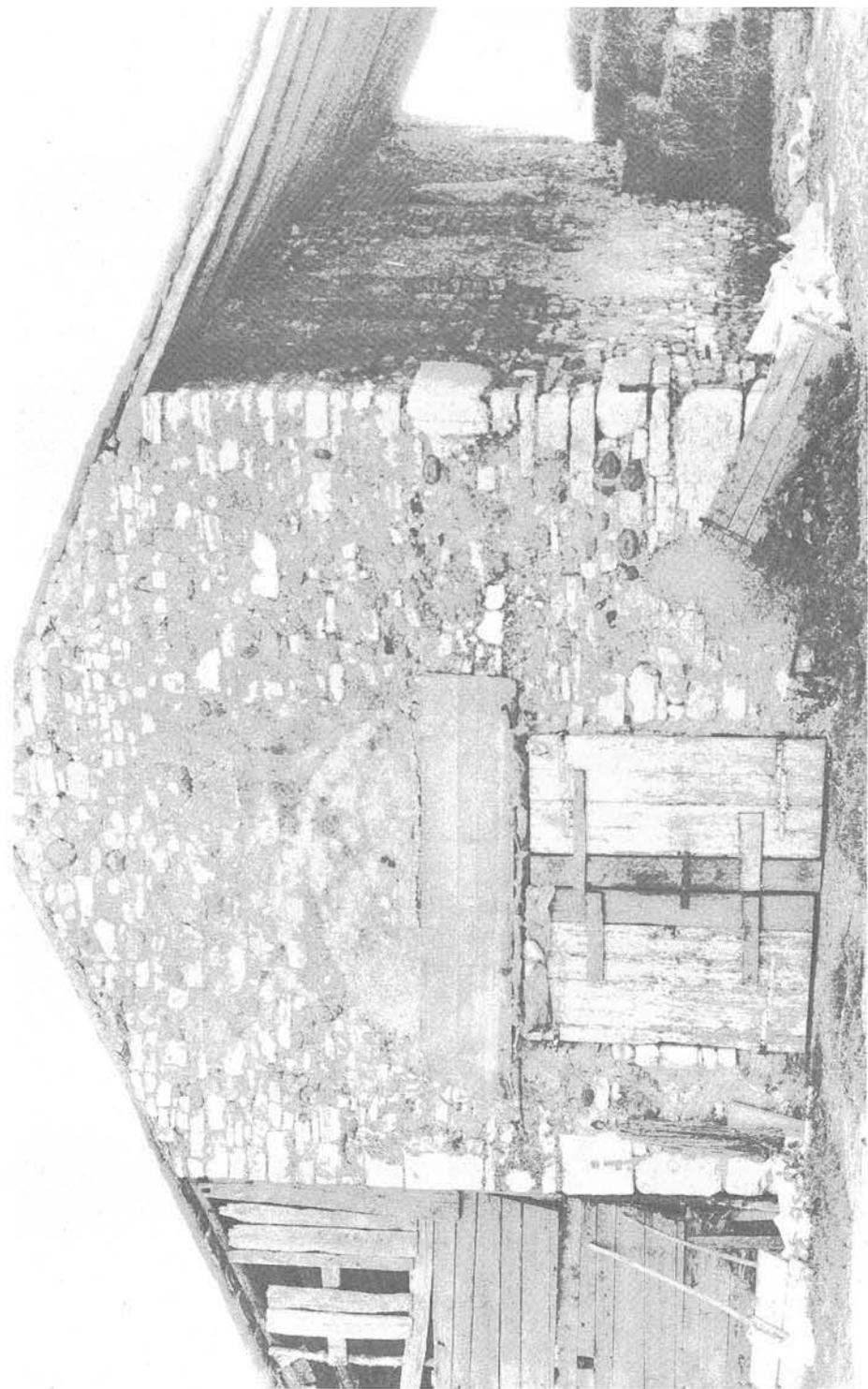
Come già sopra si accennava, la posizione del Lorenzi a Verona è singolare: sostanzialmente debitore di un clima culturale volutamente anti-veneziano, che si compiace in funzione polemica del proprio accademismo formalistico e classicheggiante, per molti versi anzi già precocemente neo-classico, vi innesta tuttavia un filone di cultura lagunare come non avveniva dai tempi del Brentana, anche se, va detto, riesce a rendere accetto, nel diffidente clima veronese, il proprio *Tiepolismo* solo mediando la poetica del veneziano, sempre esteriormente dominante, col gusto formalistico della Verona settecentesca.

In effetti l'ambiente veronese appare sostanzialmente poco gradire il linguaggio e la concezione cromatica del Tiepolo, il quale, dopo i contatti giovanili con Scipione Maffei e la partecipazione verso il 1724-25 al ciclo di S. Sebastiano, ritornerà a Verona solo nel 1761 per il soffitto di Palazzo Canossa: giusto per il tentativo dei Canossa "di adeguarsi alle maggiori casate veneziane", come ha notato S. Marinelli, il quale ha anche rilevato la mancanza di richiesta di opere del veneziano da parte del collezionismo veronese (6). Questo atteggiamento, per molti versi polemico, permarrà a maggior ragione nella cultura ottocentesca veronese e farà dire al *municipalissimo* Zannandreis, nella sua *Vita di Giambattista Fiorio*, che "recessi

(4) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 427.

(5) Vanno peraltro considerati ulteriori rapporti col Tiepolo che il Lorenzi rivedrà a Verona nel 1761, quando il veneziano lavora al soffitto di Palazzo Canossa. In ogni caso continua a studiarlo oltre il 1750, come è dimostrato da alcuni disegni conservati a Castelvecchio, scoperti da Licisco Magagnato e pubblicati in parte dalla Caiani nel saggio citato, che contengono tra l'altro appunti del Lorenzi dagli affreschi vicentini di Villa Valmarana del 1757: si vedano i disegni n. 220, p. 160, e n. 231, p. 166, entrambi ricavati da affreschi di Giambattista nella *Sala dell'Olimpo* della Foresteria (rispettivamente, "Il Tempo" e "Apollo").

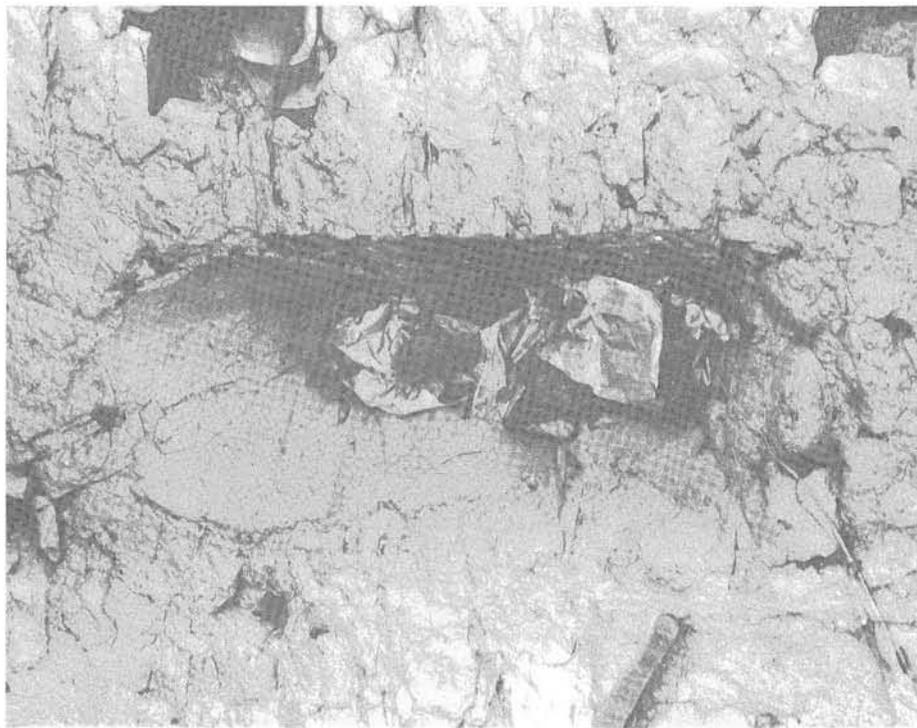
(6) Si veda: S. MARINELLI, *Giambattista Tiepolo*, in: AA. VV. (a cura di L. MAGAGNATO), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, Vicenza 1978, pp. 217-221, in particolare p. 220.



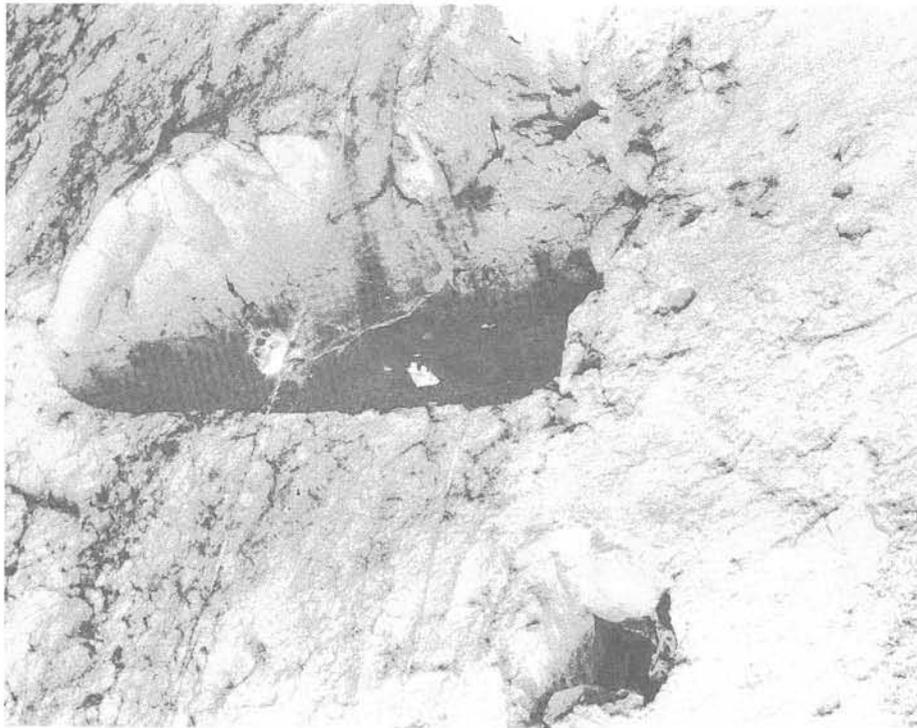
MAZZANO, S. Zeno. Veduta d'insieme dell'antica chiesa, da ovest (facciata).



**MAZZANO, S. Zeno. Prima monofora del fianco sud, dall'esterno.**



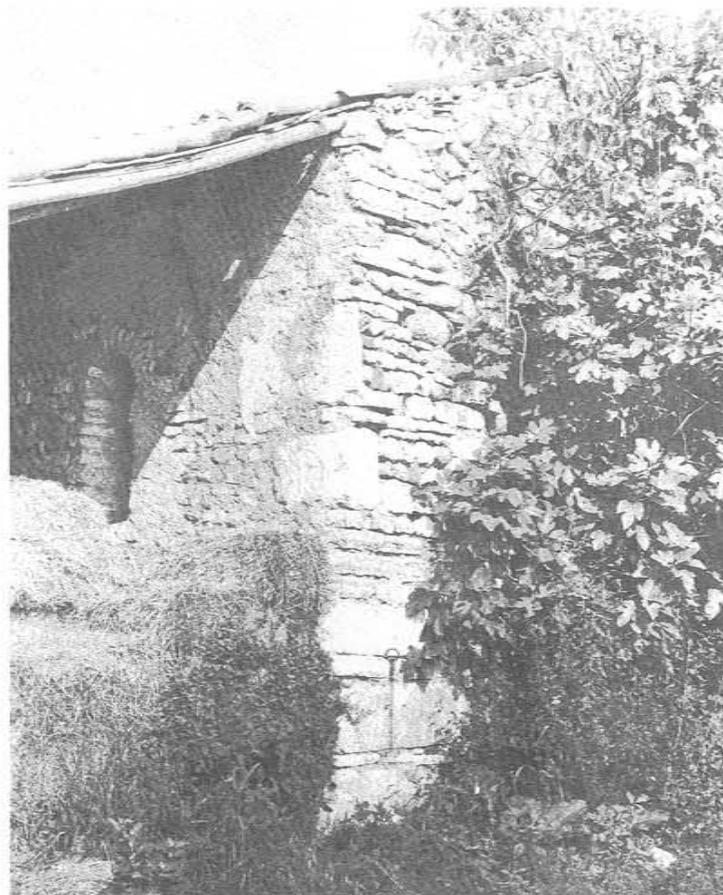
MAZZANO, S. Zeno. Prima monofora del fianco nord, dall'esterno.



MAZZANO, S. Zeno. Prima monofora del fianco nord, dall'interno.



**MAZZANO, S. Zeno. Particolare della parete esterna del fianco sud, che mette in evidenza la tecnica muraria.**



**MAZZANO, S. Zeno. Spigolo sud-est, con la seconda monofora del fianco sud e parte del lato posteriore.**



**MAZZANO, S. Zeno.** Frammento di lastra con decorazione ad intreccio, reimpiegata nella parte superiore della facciata.



**MAZZANO, S. Zeno.** Lastra con iscrizione, reimpiegata nella parte bassa dello spigolo sud-est.



**MAZZANO, S. Zeno.** Tratto di intonaco della parete interna del fianco nord, con tracce di decorazione ad affresco di probabile carattere votivo: riconoscibili tre aureole incise.



**MAZZANO, S. Zeno.** Veduta dell'interno, con gli attuali ospiti e, sulla parete di fondo, contorno dell'arco originario.



FRANCESCO LORENZI, *S. Lorenzo Giustiniani*. Verona, Duomo.



FRANCESCO LORENZI, *Sacra famiglia*. Brescia, S. Lorenzo.

adunque [il Fiorio] in Venezia nella scuola del Tiepolo, ove però non molto si trattenne, bramoso di latte migliore" (7).

Il Lorenzi dunque, in questa situazione, riesce ad inserirsi ed a creare la propria fortuna, sì in aperta polemica col Cignaroli (8) — ed in ogni caso lavorando poco, almeno in città, ad olio, puntando invece soprattutto sull'affresco, tecnica meno usata dal rivale —, ma piegando la maniera del Tiepolo ad esigenze più accademizzanti.

Fondamentale in questo è la rilettura degli schemi compositivi e scenografici cari al Tiepolo sulla base dello studio, diretto e non mediato, dell'opera e, in particolare, della concezione cromatica del Veronese, di certo accostato a Venezia a S. Sebastiano e nei soffitti di Palazzo Ducale, ma forse conosciuto anche negli affreschi di Maser, ricordi dei quali sono stati recentemente letti negli affreschi veronesi di Palazzo Zanolini (9): non solo lo studio del cromatismo di Paolo blocca le guizzanti pennellate del Tiepolo in ampie e tranquille distese di colore, dove il gusto classicamente monumentale epperò briosamente settecentesco e sempre in moto del Veneziano si tramuta in un monumentalismo di segno sempre contenuto e già quietamente neo-classico, ma il colore stesso, da tonale com'era nel Tiepolo, diventa vieppiù veronese, cioè timbrico, steso ad ampie campiture contrapposte, dove due colori non trapassano mai tonalmente l'uno nell'altro ma sempre risultano accostati e spesso in opposizione, e dove i rossi, i blu, i gialli, i viola e i rosa perdono sempre più la luminosità e trasparenza del Tiepolo, e si raggelano in freddi accostamenti timbrici, per altro raffinati, spesso in parallelo col gusto cromatico del Cignaroli (specie nei rossi così tipicamente *fragola* del Lorenzi).

Se è vero quindi che il Lorenzi, in quanto *tiepolesco*, fraintende il linguaggio del suo grande maestro e ne svuota la complessa e vitale carica semantica ed ideologica, dandone un'interpretazione appiattita, ridotta per lo più a puro decorativismo, è anche vero che, grazie alla mai totalmente smentita prima formazione in ambito baleariano e ai suoi adeguamenti formali e cromatici all'ambiente cignaroliano, e comunque veronese in genere, leggibili nella sua produzione a partire dal rientro a Verona e vieppiù col passare degli anni, il Lorenzi risulta essere, tra gli imitatori del Tiepolo, forse il più personale, quello cioè che, pur nei limiti del proprio provincialismo, assume una posizione tanto originale da ribaltare del Tiepolo l'intera concezione coloristica, pur rimanendone fedele in quanto a schemi e tipologie, riu-

(7) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 433: val la pena notare, giusto per puntualizzare le scelte estetiche nella Verona del Settecento, che *latte migliore* il Fiorio subito dopo lo andrà a cercare a Roma, "bramoso di introdursi colà nella scuola del celebre Batoni". Sul problema dell'accoglienza della pittura di matrice veneziana a Verona nel Settecento si vedano anche i nostri appunti sul Lenetti e sul Lorenzi in: E. M. GUZZO, *Lonato....*, op. cit., pp. 209-211.

(8) Nel 1760 fonda una propria Accademia di pittura, detta degli Aletofili, polemicamente alternativa a quella ufficiale cignarolesca. In quest'ultima il Lorenzi accetterà di entrare solo dopo la morte di Giambettino, "... per alcuni dispareri col Cignaroli intorno alcuni regolamenti riguardanti l'Accademia" (D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 432).

(9) A. M. CAIANI, op. cit., pp. 160-161.

scendo un po' al pari di tutta la cultura veronese del tempo a precorrere, con la propria pittura misurata e fredda, la poetica neoclassica.

Questa fondamentale posizione del Lorenzi, se nel campo dell'affresco è spesso trattenuta dall'utilizzo di schemi compositivi diventati ormai di comodo e di facile e sicuro successo (e rimandiamo alla letteratura che s'è occupata soprattutto del Lorenzi affreschista: ma anche qui la critica più avveduta ha letto la persistenza di una solidità ancora balestriana specie nella figura da un lato, e dall'altro il raggelamento del Tiepolismo in schemi e in una cromia già neo-classici) (10), tale posizione, si diceva, andrà colta soprattutto nella produzione ad olio, in cui "... forse il Lorenzi si valorizzò più... che nell'affresco, dove l'esempio tanto alto e pressante del Tiepolo finiva, spesso, per sopraffarlo e per spersonalizzarlo" (11).

Purtroppo la critica moderna ha trascurato proprio questo aspetto della sua produzione (eppure lo Zannandreis parlava di ben 305 opere ad olio, tra grandi e piccole) e si è sempre limitata a citare i pochi olii attualmente noti dandosi la briga di commentare al massimo la "Sacra Famiglia" di S. Lorenzo a Brescia, oppure la "Comunione di S. Luigi" a Gardone Val Trompia, giusto perchè già edite.

Speriamo quindi che la nostra lettura della produzione ad olio del Lorenzi, pur se limitata a qualche opera nel Bresciano, serva a risarcirne, oltre il poco che già è stato scritto, la personalità e, sulla base di una più attenta conoscenza, a permettere il rinvenimento di nuove opere che, ne siamo certi, qua e là ancora rimangono: lo Zannandreis stesso ci assicura che il Lorenzi ha lavorato, oltre che per Verona e Brescia, anche per Bergamo, Bologna, Como, Genova, Mantova, Milano, Padova, Parma, Rovigo, Rovereto, Trento e Torino, oltre che per l'estero, cioè Londra, Lipsia e Praga.

I dipinti che del Lorenzi qui presentiamo sono fondamentalmente cinque: la ben nota "Sacra Famiglia" di S. Lorenzo a Brescia; l'affatto inedita "Immacolata Concezione" di Folzano, della cui segnalazione dobbiamo qui ringraziare il prof. Luciano Anelli; le due tele di Gardone Val Trompia, una sola, la "Comunione di S. Luigi", molto nota, l'altra, rappresentante "S. Giuseppe coi SS. Bernardino da Siena, Francesco di Sales e Andrea Avellino", praticamente passata inosservata, nonostante fosse stata segnalata; infine il poco noto "Trionfo della Religione e l'Eresia abbattuta" del Duomo di Lonato, da noi recentemente trattato.

Oltre ai notevoli problemi di conservazione che alcuni di questi dipinti presen-

(10) Esempio il commento di Pallucchini a proposito dell'attività del Lorenzi a Casale (op. cit., p. 169): "... qualcosa di volutamente astratto, sul quale il Lorenzi blocca i gruppi di figure, che dal Tiepolesco puntano soprattutto verso un classicismo scopertamente veronesiano. A Casale Monferrato il Lorenzi dall'imitazione tiepolesca risale a quella veronesiana, puntando sui soffitti della Villa di Maser, con un risultato tra accademico e neo-classico".

Anche la Caiani ha assunto posizioni analoghe. Entrambi però non hanno adeguatamente inserito il problema-Lorenzi nel contesto, imprescindibile, della pittura veronese del Settecento: anche se, è vero, tale contesto è per noi leggibile solo in piccola parte, essendo oggi affatto sconosciuta la maggior parte dei circa 150 pittori veronesi di quel secolo, cui lo Zannandreis dedica una *Vita*.

(11) A. M. CAIANI, op. cit., p. 163.

tano (in indubbio rapporto con le tecniche usate dal Lorenzi), preme qui osservare che il problema critico più complesso è costituito dalla loro datazione, per la quale non siamo riusciti a reperire elementi oltre i soliti generici ante o post quem: va però notato che il loro raffronto con la tela di Este recentemente apparsa alle Mostre antoniane di Padova e databile verso il 1765 o poco dopo (12), è tale da farci presumere tra il 1750 e il 1770 circa nel Lorenzi una precisa parabola evolutiva dalla tela del Duomo di Verona che tratteremo più sotto, ancora strettamente tiepolesca nel suo uso di un colore luminoso e impastato, alla tela di Este ormai inequivocabilmente *neo-classica*, parabola alla quale andranno scalate le tele bresciane che qui presentiamo. Il seguito, per un Lorenzi ormai definitivamente lanciato come *specialista* in cicli ad affresco, sarà solo un adagiarsi sulle posizioni in questo lasso di tempo acquisite.

La tela recentemente esposta a Padova in effetti ci è apparsa, tra le opere qui trattate, quella che segna il massimo raggiungimento del Lorenzi in direzione classicistica, addirittura neo-classica a cominciare dalla tecnica, con quel colore riliscio su una preparazione accuratissima da quadro dell'Ottocento (persino con la tipica *craqueleure*) e che trova precoce riscontro, a nostra conoscenza, proprio nell'incredibile "S. Francesco Saverio che predica ai Giapponesi" (1745) della Chiesa delle Grazie a Brescia di Pietro Antonio Rotari, altro veronese con intenti pre-neoclassici (13), al quale comunque la tela di Este rimanda per vari versi: la contenutissima impaginazione, il tipo degli angeli, il volto della Madonna, un uso più spiccato del solito della preparazione quasi verdastra per gli incarnati accesi qua e là — le guance, le labbra — di cinabro, uso che richiama, oltre che il Rotari, anche il Cignaroli, il Boscaratti e tanti altri episodi veronesi coevi.

Se invece passiamo a considerare la tela con "S. Lorenzo Giustiniani" del Duomo di Verona (foto 1), ancora al suo posto sull'altare della Sacrestia dei Cappellani, più volte citata (14) ma che qui per la prima volta viene commentata, nella sua aderenza non tanto agli schemi compositivi del Tiepolo, mai totalmente smentiti

- (12) Si veda la scheda di F. TREVISANI in: AA. VV., *S. Antonio 1231-1981: il suo tempo, il suo culto e la sua città*, Padova 1981, pp. 228-229, scheda n. 159. Il dipinto proviene dal superstito oratorio della distrutta Villa Salvi di Este, costruito, come attesta una lapide in loco, nel 1765.
- (13) Si veda: L. ANELLI, *Pietro Antonio Rotari*, in: AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, Brescia 1981, pp. 136-139.
- (14) Si veda: S. DALLA ROSA, *Catastico delle Pitture e delle Sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona*, 1803-1804, Verona, Biblioteca Civica, ms. 1008, p. 31; D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 431; R. BRENZONI, *ad vocem*, in: *Thieme-Becker Künstler Lexikon*, XXIII, Leipzig 1929, p. 389; P. P. BRUGNOLI, *La Cattedrale*, Verona 1955, p. 58 (dicendolo però di "Scuola del Cignaroli"); C. DONZELLI, op. cit., pp. 137-138; B. MAZZA, op. cit., p. 399.

(15), quanto al gusto, proprio del veneziano, per una pennellata robusta e intrisa di luminosità, che col tempo il pittore veronese andrà invece tradendo per una stesura sempre più parca e rilsciata del colore, pensiamo di dovervi vedere un'opera giovanile, subito dopo il rientro nel 1750 a Verona, anche se già a contatto col gusto veronese: e, in effetti, se la gloria angelica intorno alla Madonna è squisitamente tiepolesca, basta l'angelo di schiena saldamente inginocchiato in basso a sinistra per capire quanto il Lorenzi resti di gusto strutturalmente più fermo e *terreno* che non il veneziano, e come la solidità balestriana nella costruzione delle figure riaffiori qua e là, mai totalmente smentita (16).

(15) Per quanto riguarda il *Tiepolismo* in quest'opera, e nella produzione ad olio del Lorenzi in genere, va già fin d'ora notata l'aderenza del pittore veronese al gusto architettonico e scenografico proprio del Tiepolo soprattutto nella produzione tra il 1740 e il 1746, giusto il periodo in cui dovrebbe cadere l'arrivo del Lorenzi nella bottega del veneziano: il Tiepolo pertanto della pala ai Gesuati di Venezia — dove la tipologia del volto della Vergine richiama appunto questa Madonna del pittore veronese, altrettanto altera, — di quella nella chiesa di S. Filippo Neri a Camerino, della tela nel Duomo di Bergamo e del "Miracolo di S. Patrizio" del Museo Civico di Padova — quest'ultime due particolarmente esemplari al Lorenzi per l'uso veronesiano del luminoso loggiato sullo sfondo, sempre in posizione contrastata rispetto al più chiaroscurato primo piano.

(16) Il *balestrismo* del Lorenzi è stato rilevato per primo dal Fiocco (op. cit., p. 81) del quale riportiamo il giudizio sul pittore veronese per l'interessante problema critico che esso pone: ".....delle opere che se ne hanno.... si deduce che innesta il Tiepolo sul Balestra. Una sua paletta tipica è attribuita a Giandomenico [Tiepolo] al Poldi-Pezzoli". Appunto quest'ultima — si veda F. RUSSOLI, *Il Museo Poldi Pezzoli in Milano*, Firenze 1978, p. 52, inv. n. 113, come opera di Giambattista; per un primo resoconto delle varie attribuzioni si veda anche: A. PALLUCCHINI, *Giambattista Tiepolo*, Milano 1968, p. 100 n. 99 — ci impone, in effetti, una breve discussione, pur nella consapevolezza della irrisolvibilità del problema da essa posto: per di più non solo la paletta non è documentata, ma nemmeno se ne conosce la provenienza.

Eppure l'indicazione del Fiocco non appare gratuita: preziosa pittura che trova proprio nelle modeste misure una propria dimensione poetica, soprattutto nei volti dei tre Santi inginocchiati a destra richiama indubbiamente il fare più levigato e formalistico del Lorenzi.

D'altra parte sarebbe arduo attribuire al nostro una pittura così densa di luci e di preziosi impasti di colore, così calda, così *tiepolesca*, pure se lo si pensasse in un momento, non solo di maggiore aderenza al linguaggio del maestro, ma soprattutto di maggiore felicità qualitativa: se il dipinto giustamente ha reso spesso perplessa la critica riguardo alla sua paternità (a noi pare comunque da escludere il nome di Giandomenico), ammettendolo troppo stretto nel solo nome di Giambattista, lo riproponiamo non certo con la certezza con cui il Fiocco lo dava al Lorenzi, ma, in via del tutto ipotetica, come probabile lavoro di collaborazione in cui si può leggere anche la mano del veronese: ipotesi di lavoro da tenere presente quando un giorno si conoscerà meglio la produzione giovanile del Lorenzi.

Si approfitta infine di questa nota per ricordare alcune opere recentemente pubblicate come lavori del veronese ma che gli vanno invece con decisione negate.

Innanzitutto due olii su tavola apparsi sul mercato antiquario milanese (Finarte: *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, n. 375, Milano, Maggio 1981, al numero 27 del catalogo) e attribuiti al nostro pensiamo in base alle affinità di gusto che presentano coi bozzetti del Museo Civico di Udine preparatori degli affreschi di Palazzo Giusti del Giardino a Verona (per i quali si veda: A. M. CAIANI, op. cit., 156-157, foto 214-217), ma che, pur rivelando un gusto decorativo affine, mostrano dei tipi fisici e un modo di panneggiare affatto diversi da quelli del Lorenzi. Altrettanto si può dire di due ovati su tela con "Paesaggi fantastici e piccole figure" comparsi quest'anno sempre a Milano (Finarte: *Asta di dipinti dal XV al XVIII secolo*, n. 407, Milano, Maggio 1982, al numero 135 del catalogo) e che non meritano alcuna attenzione dato il loro carattere totalmente estraneo al gusto formalistico così tipico della pittura del Lorenzi.

Gli ingredienti della tela di Verona ritornano nella notissima "Sacra Famiglia" al secondo altare di sinistra in S. Lorenzo a Brescia (foto 2) (17): la volta sostenuta da colonne, sotto la quale sono raffigurati i personaggi principali, e il classicheggiante e veronesiano loggiato sullo sfondo — va però notato come nel Lorenzi l'elemento architettonico si limiti sempre alla sua funzione decorativo-scenografica e non abbia invece un valore più specificatamente strutturale —; la gloria tiepolesca in alto, questa volta con l'Eterno; l'abile, dal Lorenzi sfruttatissimo, contrappunto luministico a sinistra tra i due angeli in piedi dietro la Madonna, che ritroveremo per esempio anche a Folzano.

Questa Madonna, più umana che non la sua altera sorella appena vista, è coperta di spessi panni, simili a quelli visti nella tela del Duomo di Verona: ma proprio da questo brano si può comprendere come già sia in atto il processo di impoverimento cromatico (e anche della sua luminosità), e di passaggio da una concezione tonale del colore (la sopraveste gialla della Madonna veronese) ad una più timbrica, passaggio che nel Lorenzi avviene in definitiva come maturazione personale: se nella tela di S. Lorenzo forse eccede, come spesso gli accade, nella varietà profusa di tinte e mezze-tinte, che per un fraintendimento della tecnica del colore timbrico restano sempre troppo staccate e poco fuse, spesso chiassose, al massimo mediate dalla verniciatura finale, è vero che le zone cromatiche e le ombre colorate in parte si addolciscono ed i contorni vanno ammorbidendosi.

Infine ricordiamo una teletta col "Trionfo di Amfitrite" del Musée d'Art et d'Histoire di Ginevra (si veda: G. FREULER - M. NATALE, *Répertoire des peintures vénitiennes appartenant aux collections publiques de Suisse*, in: AA. VV., *Art Venitien en Suisse et au Liechtenstein*, Milano 1978, p. 234, n. 41) attribuita al Lorenzi per delle presunte affinità con gli affreschi di Palazzo Gozzani di Sangiorgio a Casale Monferrato: opera indubbiamente d'ambiente veronese, essa sottende però una cultura figurativa di indirizzo bolognese-romano, più che veneziano, cultura del tutto assente dalla produzione del Lorenzi e che richiama semmai la figura di Alessandro Marchesini con la sua produzione decorativa a piccole figure, all'epoca tanto apprezzata dai collezionisti soprattutto tedeschi, pittore cui la tela di Ginevra andrà senz'altro avvicinata (per quanto, conoscendola solo tramite una foto, non ci riteniamo in grado di poterla attribuire con maggiore precisione).

- (17) Si veda: L. LANZI, op. cit., p. 177;  
 P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 123;  
 A. SALA, *Pitture ed altri oggetti di Belle Arti di Brescia*, Brescia 1834, p. 84;  
 F. ODORICI, *Guida di Brescia rapporto alle arti ed ai monumenti antichi e moderni*, Brescia 1853, p. 93;  
 C. BERNASCONI, op. cit., pp. 376-377;  
 D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 431;  
 G. NICODEMI, *Brescia*, Milano s. d., p. 36;  
 L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia tradizione e arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927, p. 71;  
 R. BRENZONI, *ad vocem*, in: *Thieme-Becker...*, p. 389;  
 A. MORASSI, *Catalogo delle cose d'arte e di antichità d'Italia*, Brescia, Roma 1939, p. 366;  
 C. BOSELLI - G. PANAZZA, *Pitture in Brescia dal Duecento all'Ottocento*, Brescia 1946, p. 166;  
 P. BRUGNOLI, *Dizionario...*, p. 447;  
 C. DONZELLI, op. cit., pp. 137-138;  
 A. M. CAIANI, op. cit., p. 154 e p. 162;  
 B. MAZZA, op. cit., p. 398;  
 R. LOMBARDI, *La visita apostolica di S. Carlo alla Parrocchia di S. Lorenzo in Brescia*, Brescia 1981, p. 10.

Accostata da Boselli e Panazza, oltre che al Tiepolo, anche al Piazzetta e al Cignaroli (18), l'opera richiama, oltre l'ormai scontata cultura tiepolesca, precisi momenti coevi della pittura veronese, per esempio la cultura espressa da Felice Cignaroli nella "Adorazione dei Magi" della Pinacoteca del Seminario di Rovigo (19), oppure nella "Via Crucis" di S. Bernardino a Verona, autore quest'ultimo che si rivela altrettanto interessato, oltre che a Sebastiano Ricci, di certo guardato anche dal Lorenzi, che addirittura lo citerà a Casale Monferrato (20), al robusto chiaroscurare di matrice piazzettesca che lo stesso Lorenzi pare considerare, qui a Brescia, soprattutto nel Gioacchino e nel vecchione a destra (e un accostamento al Piazzetta appare non essere del tutto gratuito dati i rapporti, attestati dallo Zannandreis (21), del Lorenzi con la bottega del Piazzetta).

La tela, che è considerata, forse per l'impegno qui profuso date le notevoli dimensioni, un po' il capolavoro del Lorenzi, ma che a noi non pare risolta pienamente per quell'addensarsi verso sinistra delle figure non sufficientemente controbilanciate a destra dal vecchione dalla posa un po' instabile, e per quel Padre Eterno in gloria che, per essere sotto la stessa volta architettonica, dovrebbe apparire in più stretto rapporto compositivo con la Sacra Famiglia in basso, al momento non è databile con esattezza. Eppure, anche se non citata nella *Guida* del Carboni (1760), che invece registra la tela del Cignaroli sull'altare maggiore col "Martirio di S. Lorenzo" del 1757 (22), la sua esecuzione dovrebbe cadere lo stesso in quegli anni, in ogni caso non troppo a ridosso di quel 1765 dopo il quale va posta la tela di Este e al quale può essere più agevolmente datata, come vedremo, la tela di Folzano. Infatti, a conferma della nostra analisi stilistica, sappiamo che il ricchissimo altare dietro al quale ancor oggi è appesa la pala risulta eseguito nel 1759 (23): e il Lorenzi dovrebbe con ciò aver lavorato la sua tela tra il 1759 e il 1760 circa.

Nel dipinto di S. Lorenzo andrà comunque notata la caratteristica testa di orientale in secondo piano, che ritornerà nei vecchioni in basso a destra della "Comunione di S. Luigi" di Gardone, ripresa da ben noti prototipi tiepoleschi, e la stupenda anfora in basso a sinistra, così intrisa di colore da apparire il brano più *veneziano* dell'intera tela.

(18) C. BOSELLI - G. PANAZZA, op. cit., p. 166.

(19) Si veda: U. RUGGERI, *Le collezioni pittoriche rodigine*, in: AA. VV., *L'Accademia dei Concordi di Rovigo*, Vicenza 1972, p. 104 tav. 87.

(20) Nella "Allegoria della Caccia" in Palazzo Gozzani di Sangiorgio (A. M. CAIANI, op. cit., p. 164 f. 227), dove un angelo al centro ripete lo stesso gesto della "Allegoria dell'Alba" della Pinacoteca Querini Stampalia di Venezia (M. DAZZI - E. MERKEL, *Catalogo della Pinacoteca della Fondazione scientifica Querini Stampalia*, Vicenza 1979, pp. 77-78 n. 145) appunto di Sebastiano Ricci.

(21) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 427.

(22) G. B. CARBONI, *Le Pitture e le Sculture di Brescia che sono esposte al pubblico con un'Appendice di alcune private Gallerie*, Brescia 1760, p. 93. Si veda anche: L. ANELLI, *Giambettino Cignaroli*, in: AA. VV., *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, Brescia 1981, p. 143-144 n. 53.

(23) Si veda: R. LOMBARDI, op. cit., pp. 9-10 e anche p. 12 nota 10.

Altrettanto celebre della tela or ora considerata è la bella pala al secondo altare della navatella sinistra della Parrocchiale di S. Marco a Gardone Val Trompia con la citata "Comunione di S. Luigi" (foto 3), pubblicata nel 1941 dal Boselli che ne scoprì la firma ("LORENZI P.") e ripubblicata dallo stesso Boselli e dal Panazza nel 1946, ponendola così all'attenzione di tutta la critica successiva (24).

- (24) Il Boselli, sul quotidiano *L'Italia*, in data 9 febbraio 1941 (*Concludendo una rassegna artistica a Gardone Valtrompia*) riproduceva una buona fotografia dell'opera e — apponendo un significativo titolo (*Una tela inedita di F. Lorenzi*) — così scriveva:

« Si tratta di una tela del veronese Francesco Lorenzi, tela che, per quanto io sappia, è inedita. Infatti neppure l'articolo che nel "Thieme Becker Lexicon" è dedicato all'artista, ne parla, pur ricordando le altre tele che l'artista ha lasciato a Brescia ed in provincia (Rovato e Lonato). Che essa sia del Lorenzi appare, oltre che per la firma Lorenzi P., anche per i caratteri stilistici e cromatici del lavoro.

La scena (La comunione di S. Luigi) avviene entro un complesso architettonico dove notiamo quella predilezione archeologicizzante che fa indugiare l'artista a ritrarre le colonne scanalate, le cornici con quei fiocchetti penduli, proprio come nella grande pala di S. Lorenzo si sofferma a descrivere un magnifico architrave a metope e triglifi: anche quelle due figurinette di monaci in basso a destra ricordano una delle figure centrali (fatta con lo stesso colore bianco rancido) della pala di S. Lorenzo come la ricorda la sua preziosità e politezza. Se poi passiamo da questi motivi comuni a considerare il colore vi osserviamo delle vere e proprie identità; cito una per tutte il trattamento cromatico del manto di S. Luigi identico nel suo colore celeste serico e bianco serico nel sottomanto, a quello che avvolge la Madonna nella pala bresciana; ed anche il colore di fondo è il medesimo, un turchino-cilestrino.

Da questa pala la figura del Lorenzi esce come giustamente l'ha tratteggiata il Brenzoni nell'articolo sunnominato, come uno scolaro del Tiepolo e del Piazzetta, ma che si formò anche sullo studio dei lavori del Tiziano e del Veronese ».

Si veda inoltre: C. BOSELLI - G. PANAZZA, op. cit., pp. 165-166;

C. DONZELLI, op. cit., pp. 137-138;

R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 169;

G. PANAZZA, *Itinerario artistico in Valle Trompia*, e M. MANCINI, *Patrimonio artistico di Gardone*, entrambi in: AA. VV., *Antologia Gardonese*, Brescia 1960, rispettivamente il primo a p. 27 e p. 39 nota 159, la seconda a p. 151;

R. BASSI - RATHGEB, op. cit., p. 242;

A. M. CAIANI, op. cit., p. 154 e p. 162;

B. MAZZA, op. cit., p. 396 e p. 398.

[Non è inutile accennare a due atti a stampa, recentemente ritrovati da Carlo Sabatti, riguardanti il culto speciale tributato a S. Luigi, a Gardone e in Valtrompia, nel sec. XVIII.

Nel primo documento, edito in Brescia nel 1749 da «Giuseppe Pasini Stampator Ducale», il doge Pietro Grimani notificava la seguente «parte» presa il 22 febbraio 1748 «in Concilio Nostro Rogatorum»:

«Alla elezione, cui son divenuti i Popoli di Val Trompia Territorio di Brescia di S. LUIGI GONZAGA in loro SPECIAL PROTETTORE, dimostrando nel Memoriale ora inteso un divoto desiderio di avere la Pontificia conferma nell'acconsentirsi, che quel Sindaco, e Reggenti della Comunità possano portare a Roma un tale ricorso, si fa anche impegno della Pietà del SENATO, CHE APPROVA PIENAMENTE UNA TALE ELEZIONE, il volere, che universalmente ella esigga riverenza, ed ossequio, cominandosi la PUBBLICA INDIGNAZIONE a chiunque contro di essa machinando, o parlando mancasse verso sì Glorioso SANTO della debita Venerazione [...] ».

Il podestà di Brescia Angelo Contarini il 15 aprile 1749 rendeva note «le suddette riverite Ducali», ordinando «la loro dovuta pronta, ed inviolabile esecuzione in tutto, e per tutto». Il 21 marzo 1750 — come attesta l'altro atto a stampa — la Sacra Congregazione dei Riti approvava l'elezione di S. Luigi Gonzaga a patrono principale della Valtrompia, annuendo alla richiesta avanzata dal clero secolare e regolare e dal popolo trumplino.

I due documenti sono conservati nell'Archivio Parrocchiale di Gardone V.T., nel faldone intitolato «*Inventari e note storiche sugli altari, feste e reliquie*».

E' utile specificare, infine, con A. FAPPANI (*Enciclopedia Bresciana*, Brescia 1982, p. 142,

Cromaticamente splendente con quei bellissimi azzurri, gialli, rosa, anche quest'opera palesa la tendenza del pittore veronese ad interpretare il colorismo timbrico come estrema ricchezza e varietà di tinte da accostare e contrapporre tra loro spesso senza saperle armonizzare nell'economia generale dell'opera: rispetto alla tela bresciana, però, l'operazione cromatica riesce qui al Lorenzi con risultati ben più convincenti grazie a quei due brani, in basso a destra delle teste di vecchioni quasi monocromate, e in alto dei due santi Antonio da Padova e Stefano sulle nubi abbagliati dalla stessa luce divina, che invece di disperdere l'intera composizione in ulteriori accensioni coloristiche, ne isolano, esaltandolo, l'episodio principale col suo fulgente e variegato cromatismo (24 bis).

Pittura meditatissima e molto attenta al *particolare* (esempi eloquenti di tale cura disegnativa sono il gioiello-fibbia dell'Angelo che sostiene S. Luigi — un particolare decorativo che appare spessissimo, soprattutto sulle scollature delle vesti, nel Lorenzi — e i bei disegni damascati in bordeaux sullo splendido piviale giallo di S. Carlo) e proprio per questo gusto dell'*episodio* letta negativamente dai due studiosi (25), è stata giustamente interpretata da Pallucchini come "esempio eloquente del gusto del Lorenzi: l'imitazione degli schemi formali, tipologici e compositivi tiepoleschi, è evidente, ma filtrata attraverso una interpretazione più fredda e misurata. E' insomma un tiepolismo accademizzato e visto attraverso la sensibilità cromatica cignaroliana" (26).

Se al Cignaroli e alla coeva pittura veronese rimanda la pasta cromatica smaltata e liscia stesa su di una accurata preparazione Terra di Siena bruciata, con quei "colori dati a larghe stesure tranquille su cui la luce giuoca, smaltandoli" (27), al gusto formalizzante e classicistico veronese rimanda anche la stessa composizione, bloccata quasi in gemme colorate solidamente volumetriche, dove ogni gesto, ogni sguardo, l'intera temperatura sentimentale del dipinto, si compongono nell'equilibrata e preordinata «*mise en scène*» dell'evento rappresentato al pubblico: lo stesso

sub voce *Gardone Val Trompia*) che l'altare con la "Comunione di S. Luigi", dedicato ai santi Prospero e Carlo Borromeo, risulta avere «il prospetto (o paliotto) in marmo rosso di Verona, venato, la mensa ed i gradini per i candelieri (...) già predisposti nei primi mesi del 1756». *N.d.R.*].

(24bis) Cortesemente il prof. Carlo Sabatti ci segnala un'annotazione di mons. Luigi Falsina (*Note storiche gardonesi*, Gardone 1967, p. 29) il quale, *specificando* — sulla scorta del Guerrini — gli ospizi medievali della Valtrompia, ne individua uno a Gardone V.T., «guardia ed insieme probabile diaconia della contigua Pieve di Inzino», attestato da una superstita testimonianza culturale: «unico ricordo della sua [di Gardone] funzione diaconale rimarrebbe l'ultimo spunto devozionale nell'altare di S. Prospero dove assai più tardi la pala seicentesca [sic] di Francesco Lorenzi pose in alto, sopra la comunione di S. Luigi, la gloria di S. Stefano e di S. Antonio di Padova.

Là — rileva ancora il Falsina — ogni 26 dicembre si faceva la solenne incensazione e forse un tempo vi si celebravano anche le altre solenni funzioni.

Particolarità queste che, in mancanza di altre motivazioni (legati di devoti ecc.), non si saprebbero spiegare se non si pensasse a un estremo influsso e derivazione da quel primitivo impegno diaconale a cui abbiamo accennato».

(25) C. BOSELLI - G. PANAZZA, op. cit., p. 165.

(26) R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 169.

(27) C. BOSELLI - G. PANAZZA, op. cit., p. 166.

angelo tiepolesco che vorrebbe franare giù dal cielo, si è impigliato col ginocchio in qualcosa e resta lì, bloccato, nella sua *tiepolesca* posa.

Cronologicamente si può ritenere l'opera non molto lontana dalla tela di S. Lorenzo: ormai bloccata in esiti irreversibilmente classicistici e accademizzanti, tanto da anticipare i più tardi ovati ad olio di Palazzo Langosco a Casale Monferrato pubblicati dalla Gabrielli (28) dove lo schema si farà veronesiano più che tiepolesco, restando semmai del Tiepolo solo certe sprezzature dei panni, essa appare tuttavia di fattura assai prossima alla tela di Brescia (di cui ritornano per esempio le teste tiepolesche dei vecchioni) e in ogni caso precedente l'ulteriore schiarimento della tavolozza ed impoverimento dello spessore cromatico riscontrabile nei dipinti di Lonato, Folzano ed Este.

Di esiti più *veneziani* e quindi da anticipare cronologicamente rispetto alla più *ordinata e smaltata* "Comunione di S. Luigi", appare invece la tela centinata che, sempre a Gardone, orna l'altare successivo, segnalata da Panazza (29) ma rimasta negletta dalla critica che del Lorenzi ultimamente s'è occupata.

In pessimo stato di conservazione (il Lorenzi purtroppo s'è avvalso di tecniche poco resistenti al tempo con un impasto preparatorio farinoso e poco elastico, assai facile quindi a crepare ed a staccarsi, passato sopra con una sorta di olio magro usato col passare degli anni sempre più parcamente, tanto diluito da ottenere effetti talora di tempera, e in ogni caso in evidente rapporto con l'esigenza di corrispondere il più velocemente possibile alle forse troppo numerose richieste della committenza) e ritoccata nell'Ottocento in una sorta di restauro che l'ha anche ridotta almeno di una striscia in basso, la tela rappresenta "S. Giuseppe in alto che indica il SS. Cuore in una gloria d'Angeli, con in basso i SS. Bernardino, Francesco di Sales e Andrea Avellino svenuto e sorretto da un angelo" (va però notato che il SS. Cuore ha subito una ridipintura ottocentesca che ha grossolanamente ingrandito anche le fiammelle che lo circondano; questa aggiunta ed altri ritocchi stesi "a corpo" sulla tela negli anni quaranta sono stati rimossi dal restauratore Giuliano Vaschini, il quale — tra l'altro — ha accuratamente eliminato sudiciume e vernici ossidate che offuscavano il monogramma, circonduso di luce, che spicca sul petto di S. Bernardino da Siena). (foto 4).

Dobbiamo alla squisita cortesia del Prof. Carlo Sabatti la segnalazione di un documento inedito del 9 marzo 1768, che attesta l'istanza della Confraternita dell'altare del SS. Nome di Gesù d'essere aggregata all'Arciconfraternita del Sacro Cuore di Gesù eretta in Roma (29 bis) e di una relazione riguardante la Parrocchiale di Gardone V.T., datata 1756, redatta dal prevosto Gian Antonio Baldassare

(28) N. GABRIELLI, op. cit., pp. 344-346.

(29) G. PANAZZA, *Itinerario artistico...*, p. 27 e p. 39 nota 159.

(29bis) Si veda ora: S. GUERRINI, *La Confraternita del S.S. Nome di Gesù in Gardone Valrompia*, in "Brixia Sacra" nn. 3-4 1982, in particolare pp. 188-189.

[Assai opportunamente nel novembre 1982 questa ed altre tele della parrocchiale sono state affidate al laboratorio di restauro di Giuliano Vaschini in Brescia].

Cattaneo e pubblicata nel 1930 da L. Falsina (30) che attestano l'antica storia della *Scuola del S.S.mo Nome di Gesù*, istituita nel Marzo 1602, cui competeva l'altare che ospita la pala del Lorenzi. In particolare, nella relazione del 1756 pubblicata dal Falsina, si cita l'altare che "ha pittura ed ancona di legno" (31): questa annotazione non solo ci permette di constatare che l'attuale incorniciatura marmorea è posteriore e senz'altro collegabile ai restauri e alla lieve decurtazione della tela (che forse in origine non era neppure centinata ma dello stesso formato della "Comunione di S. Luigi"), ma anche di poter datare la pala del Lorenzi, cui senz'altro fa riferimento il documento, entro il 1756, stilisticamente subito dopo la tela del Duomo di Verona. Nonostante un vecchio restauro e la precaria conservazione, la tela appare in linea con la cultura ancora di stretta osservanza tiepolesca espressa dalla tela del Duomo di Verona: ricca ancora di caldi colori lagunari, tiepolesca nei soliti angeli in gloria e soprattutto nella figura di S. Giuseppe (il quale però pare raggiungere esiti prossimi più a Giandomenico Tiepolo che al padre), essa rivela un artista ancora indeciso e in bilico tra due mondi figurativi, la cultura tiepolesca ed un gusto per la linea conchiusa volto già ad esiti più formali, che rimangono al momento irrisolti.

Proprio tale posizione ambigua, se nella seconda tela di Gardone trattiene il suo autore in risultati ancora incerti, è invece, dal punto di vista espressivo, sfruttata al massimo in un'opera che del Lorenzi segna al massimo grado sì l'originalità nel panorama dei tiepoleschi, ma al tempo stesso la scarsa poeticità di contenuti con quel suo bloccare, quasi all'improvviso, quasi per magia, il linguaggio del Tiepolo in esiti incredibilmente opposti, glaciali e vitrei: è l'"Immacolata Concezione" dell'Parrocchiale di Folzano, gentilmente segnalatoci da Luciano Anelli la cui corretta attribuzione al Lorenzi — l'opera era stata precedentemente considerata di Scuola Piazzettesca (32) — va senz'altro confermata, arricchendo così di un numero importante il catalogo del pittore veronese.

Originariamente sull'altare a sinistra, poi passata su una parete ed ora relegata in sacrestia, questa monumentale, fredda, *a-temporale* altera Madonna compare in una chiesa per la quale significativamente lo stesso Tiepolo aveva prodotto l'inarrivabile "S. Silvestro che battezza Costantino" dietro l'altare maggiore del 1757-1759

(30) L. FALSINA, *Gardone V.T. e la sua Parrocchia nella penna di un prevosto del XVIII secolo*, in "La Valle Trompia", VII, Brescia 1930, p. 41.

(31) L. FALSINA, op. cit., p. 41.

[Ancora il prof. Sabatti ha rintracciato due annotazioni dello storiografo gardonese Marco Cominassi (1803-1877); nella prima, estratta «dalle memorie Chinelli», si cita la solennissima festa celebrata a Gardone V. T. il 28 giugno 1767 «ad onore del S.S.mo Cor di Gesù, il di cui altare è stato per questo edificato».

In un altro appunto, il Cominassi specifica che l'altare in marmo dedicato al S. Cuore è stato inaugurato il 28 giugno 1767.

I due documenti, finora inediti, sono conservati nel faldone segnato «*Inventari e note storiche sugli altari, feste e reliquie*» dell'Archivio Parrocchiale di Gardone V. T. N.d.R.J.

(32) Si veda: G. NICODEMI, *La chiesa di S. Silvestro a Folzano*, in "La Città di Brescia", anno I n. 12, Dicembre 1921, p. 204;

A. FAPPANI, *Folzano nel primo centenario della consacrazione della Parrocchiale*, Brescia 1964, p. 19;

A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, Brescia 1981, vol. IV, p. 218, sub voce *Folzano*.

(33): uno dei rari interventi del veneziano nel territorio bresciano, il cui ambiente culturale, ormai è assodato, si connota per scelte e gusto sostanzialmente affini alle posizioni assunte a Verona, dove appunto abbiamo notato un'analoga scarsa penetrazione di opere del veneziano.

A noi resta da immaginare a Folzano una committenza più disposta che non nella città alla pittura del veneziano tanto da chiamare, sicuramente dopo il Tiepolo, un altro pittore che partecipasse alla stessa cultura, il Lorenzi appunto: il quale, va detto subito, se da una parte corrisponde con il suo solito tiepolismo esteriore alle esigenze di una committenza ad evidenza favorevolmente colpita dalla stupenda pala del Tiepolo, d'altra parte riesce ad inserirsi perfettamente nel più corrente gusto estetico della Brescia settecentesca, componendo un'opera affatto classicheggiante dove il gusto del veneziano appare una volta per tutte congelato in zone cromatiche senza più spessore di pasta e con una tecnica quasi da tempera, zone che ormai servono semplicemente a riempire le masse entro contorni dalla linea definitivamente conclusa.

Opera che si configura per quell'aspro contrasto tra freddo e severo monumentalismo (monumentalismo che oppone al *frontalismo eroico* delle "Immacolate" tiepolesche (34) una composizione concepita in termini ancora balestriani per diagonali spezzate a zig-zag) e colore ancora festante (la sopravveste giallo-oro della Madonna che però significativamente punta sul senape, il rosso-fragola così tipico del Lorenzi nella sottoveste della stessa oppure in un angelo in basso a sinistra, l'uso del rosa che cangia in giallo nella stoffa di un angelo in alto e che troviamo tale e quale nella tela di Este), la pur bella tela ancora una volta, con la sua pessima conservazione non dovuta solamente all'incuria degli uomini, ci attesta delle pessime abitudini di lavoro proprie del Lorenzi per far fronte velocemente alle richieste di mercato.

D'altra parte è proprio a partire dal 1760 che si dovrebbe datare la consacrazione del Lorenzi a pittore di successo. Nel 1761, prima di partire per la Spagna, Tiepolo è a Verona per affrescare il salone di Palazzo Canossa e risalirebbe proprio a questa occasione e a questo rinnovato contatto col veneziano, secondo lo Zannandreis (35), l'inizio dell'attività del Lorenzi come freschista: Palazzo Giusti del Giardino e Palazzo Zanolini a Verona, i palazzi vicentini Pojana e Godi-Nievo (dove dovrebbe iniziare il sodalizio col quadraturista vicentino Paolo Guidolini), l'Oratorio di Villa Musella a S. Martino B. A. (dove però solo gli affreschi — 1777 — competono al Lorenzi, mentre la bella pala d'altare, pubblicata dalla Caiani come opera sua, appare in realtà opera tipica di Giorgio Anselmi), i lavori a Casale Monferrato dal 1778 al 1783, i più tardi ed ormai estenuati neo-classicissimi affreschi veronesi di Palazzo Emilei-Forti, sono le tappe principali, purtroppo non sempre chiare cronologicamente, di una attività immensa e senza soste.

(33) Si veda: B. PASSAMANI, *Gian Battista Tiepolo*, in: AA. VV., *Brescia pittorica...*, pp. 120-124 n. 41.

(34) Ricordiamo le analoghe composizioni del Tiepolo al Museo Civico di Vicenza, nell'Oratorio della Purità di Udine, infine al Prado di Madrid (proveniente da S. Pasquale di Aranjuez).

Le affinità tra la tela di Folzano e quella di Este, da datarsi verso il 1765 o poco dopo, sono strette: l'uso di soluzioni cromatiche simili, ad esempio lo stesso già notato cangiante, la stesura parca ed *acquarellata* del colore particolarmente viva in quest'opere e che a questo punto possiamo porre in rapporto non più solo con l'esigenza di rispettare intensi tempi di lavoro, ma anche con la novità rappresentata dalla acquisizione di nuove tecniche per l'affresco, i tipi fisici ormai totalmente astratti e come fuori del tempo. La nostra tela dunque, non ancora ricordata dal Facci nelle sue *Memorie* del 1759 (36) e che pensiamo posteriore all'esposizione della tela del Tiepolo (sempre nel 1759), andrà sicuramente datata oltre il 1760, in prossimità della tela di Este del 1765 circa.

Per finire, come già ipotizzato (37), verso il 1760 andrà datata l'ultima opera che del Lorenzi qui ricordiamo e che stilisticamente bene si addice ad un momento immediatamente precedente la tela di Folzano. Al solito curatissima nel particolare e vivace nel colore, con tipi fisici a metà strada tra la "Sacra Famiglia" di S. Lorenzo e l'"Immacolata Concezione" di Folzano, ecco la tela mistilinea incassata nella volta del transetto destro del Duomo di Lonato, con il "Trionfo della Religione e l'Eresia abbattuta" (38): opera che non pare raggiungere gli esiti fondamentalmente originali della "Comunione di S. Luigi" a Gardone o della tela di Folzano, ma che, già a partire dal soggetto stesso scoriato violentemente dal basso, e pur nell'usuale gusto coloristico e formale proprio del Lorenzi, si volge invece, e in forma meno personale che altrove, a più stretti prototipi tiepoleschi ormai divenuti di routine.

E' però la figura della *Religione*, raggelata e bloccata in quel gesto ampio e composto del braccio, che ancora una volta connota e l'originalità del Lorenzi nell'utilizzare gli schemi tiepoleschi bloccandone il moto vorticoso e rendendoli volutamente astratti, e il suo limite: che non è stato quello di non aver saputo seguire in modo originale il maestro, bensì di non averlo saputo superare, assumendo invece costantemente, tra formazione veneziana e suggestioni veronesi, una posizione ambigua.

ENRICO MARIA GUZZO

(35) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 429.

(36) B. FACCI, *Memorie della Chiesa di Folzano*, 1757 e 1759, manoscritti dell'Archivio Parrocchiale di Folzano riportati e discussi da G. Nicodemi, A. Fappani e B. Passamani. Si vedano qui le note 32 e 33.

(37) E. M. GUZZO, *Lonato....*, op. cit., p. 210.

Motivazioni stilistiche riconfermano ora il nostro 1760, là ipotizzato sulla base della notizia dell'esistenza di altre analoghe tele di Gian Domenico Cignaroli da datarsi appunto verso quell'anno nella volta della crociera, poi rimosse per far posto all'impresa decorativa dello Scotti (1778).

(38) Si veda: D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 431;

R. BREZZONI, *ad vocem*, in: *Tbieme-Becker....*, p. 389;

C. DONZELLI, op. cit., pp. 137-138;

G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Lago di Garda*, in: AA. VV., *Il lago di Garda*, Salò 1969, p. 246 e nota 137;

L. ANELLI, *Lonato. S. Giovanni Battista*, lavoro di schedatura per conto della Soprintendenza per i beni culturali e ambientali di Milano, 1974-1975, scheda n. 78;

A. PIAZZI, *Lonato. La Basilica di S. Giovanni Battista*, Brescia 1980, p. 80;

E. M. GUZZO, *Lonato....*, op. cit., pp. 209-211.

## RICOGNIZIONI NEL SEICENTO

### (II parte)

Termometro e cartina di tornasole d'un certo gusto, d'una intricata situazione culturale, forse anche di uno sbandamento (certo di una situazione di vivacissima dialettica), il piacevolissimo libro del Padre Servita Leonardo Cozzando — *Vago e curioso ristretto profano, e sagra dell'Historia bresciana* — stampato a Brescia nel 1694, non è stato ancora studiato così a fondo da dare tutte le coordinate per un discorso critico quale esso veramente può suggerire.

Il capitolo LVIII (sottotitolo: *Pittori*) principia con una lunga dedica a Francesco Paglia, e con una protesta del suo valore: i modi, però, dell'esposizione, lasciano filtrare qualche perplessità alimentata (su questo non v'è dubbio) da un partito ferocemente "antipagliesco" presente in Brescia.

Si legge a p. 107: "Al molto Illustre Sig. Francesco Paglia Pittore eccellente in Brescia. L'Autore.

Se nelle pitture il sito è quello, che dà l'anima alla delicatezza delle linee, e alla perfezione, e vivacità de colori, à chi mai più acconciamente potevansi da me raccomandare le presenti memorie de Pittori Bresciani, che alla singolar virtù di V. S. che con l'eccellenza del suo penello ne v'è rinovando alla giornata le più isquisite, e sospirate Idee? Io al maggior segno ne godo, e me rallegro, e con essa, e con la Patria.

E di già Ella se ne stà negli annali della Pittura scritta à gli honori della immortalità. Nè deve punto per i latrati di qualche mal'affetto turbarsi. Non si dà sole senz'ombra, nè Mosè senza mormoratione. V. S. pur si consoli, che non ponno far maggiore impressione nella sua virtù le loro saette di quello far possa intaccatura nel bronzo la punta fragile di coltello di vetro.

Iddio lungamente la prosperi, ch'io gli auguro eterni trofei di gloria".

La protesta di singolare ammirazione principia con un periodo ipotetico (di primo tipo, dandosi per scontata la risposta affermativa) in cui si attribuiscono al Paglia gli stessi intenti della Pittura tutta: la delicatezza delle linee, la squisitezza e ricercatezza delle idee, la perfezione e vivacità dei colori. Un ideale di decoro, come si comprende, che poteva bene ed opportunamente far riferimento alle risorse d'arte del Paglia maggiore, magari aggiuntavi una certa insensibilità per le furibonde novità giunte dalla laguna fino a noi da qualche anno, attraverso il penello del cavalier Celesti.

Al catalogo di Francesco Paglia sono in grado di fare qualche piccola aggiunta: non cose di grandissimo impegno, nè tali da modificar un'idea di lui che abbiamo

già così consolidata. Anzi, direi che son opere che tornano a ribadire la nobiltà delle linee e la sua squisitezza e ricercatezza di idee.

Una figura di *S. Antonio cui appare il Bambino Gesù* (Brescia, collez. priv., olio su tela, cm. 100x83) mi fu mostrata da un privato collezionista nel sett. '81, mentre era in corso la piccola mostra di Iconografia antoniana che avevo allestito presso il chiostro di S. Francesco d'A. in Brescia. La riconobbi con facilità per opera di Francesco; e quasi per prototipo di tanti altri lavori consimili usciti dalla sua bottega e dai pennelli dei figli: sua è l'inconfondibile trattazione delle carni e la lumeggiatura guercinesca, nonchè la spigliatezza e la sicurezza dei lineamenti e dei due cherubini (spigliatezza e sicurezza che non raggiunsero mai questo grado né in Antonio, né in Angelo Paglia). Si noti anche la bellissima naturalezza delle pagine aperte sul tavolino. E ancora: il piccolo drappo svolazzante serpentinato attorno al corpicino di Gesù; e la bella intensità serena del volto giovanile di S. Antonio.

Certo, un Francesco Paglia ormai molto lontano (cresciuto o "diminuito", a secondo di come si vuol guardare il problema) dall'*Abramo e i tre angeli* del Circolo Cittadino di Verona e dai suoi incarnati bianchi, dalle dorature per riflessi scintillanti dei capelli biondi, e perfino dalle marezzature e dai lumi dei panni, che pure resteranno per molti anni una costante di Francesco; più avanti della *Santa Scolastica* di Santa Maria in Organo (che antepongo anche all'*Abramo*); e dunque ormai lontana anche dal *S. Lucio* di S. Giuseppe e dalla bellissima *Assunta* di San Giovanni, opere da ritenere tutte più mature delle due veronesi.

Piuttosto, il *S. Antonio* si avvicina per cronologia ad una *Assunta coi Ss. Agostino e Girolamo*, firmata "FRAN. PALEA" che era in restauro a Brescia nel 1981, proveniente da una collez. privata di Gussago (ove pervenne da una cappella priv. di Cellatica): bella paletta di dimensioni modeste, entro la quale si segnala per la finezza specialmente la figura della Vergine.

Di sfuggita, adiuante opportunità, gioverà ricordare alcune altre opere d'ambito pagliesco, anche se con esse ormai c'inoltriamo nel Settecento: un *Cristo alla colonna con un angelo* (olio su tela, cm. 110x80; bella cornice a torciglione dell'epoca) si trova nella chiesetta di S. Rocchino di Brescia: è certo uscito dalla scuola di Paglia: i panni son presi in prestito da Francesco, ma il chiaroscuro e la trattazione di tutto diventa più violenta, dando luogo ad effetti sul fare di Artemisia Gentileschi. Interessante il volto anche eccessivamente patetico, interessante la forte anatomia: escludendo che possa essere uscito dalla personalità più delicata nei trapassi e sempre più "pittorica" di Angelo, bisognerà pensare ad un ignoto scolaro di Francesco? o ad un ignoto collaboratore di Antonio, che guarda ancora a certi modi di Francesco? o all'ancora ignota (per opere) Eufrazia?

L'*Angelo custode* di ambito pagliesco che Renata Stradiotti ha pubblicato esponendolo in mostra (Catalogo Mostra A.S.C.A., Concesio, dicembre 1982) -- anticipandolo dall'insieme di una più ampia ed attesissima ricerca sui Paglia, che speriamo di vedere presto confluire in una organica, ed ormai necessaria, monografia — appartiene alla cultura dello stesso *atelier*, ma senza, magari, io direi, soffer-

marsi su questa o su quella personalità in particolare: fa parte di un modo di dipingere che ha un substrato comune nella bottega. Tant'è vero che non si tratta di un lavoro originale (nel senso dell' "invenzione") ma di una derivazione assai fedele ed assai bella da una incisione romana largamente circolante in Italia ed in Europa all'epoca, derivata da un disegno appositamente approntato da Carlo Maratta (come si evince dalla lunga scritta dedicatoria che reca): incisione che fu esposta a Pavia nel novembre-dicembre 1977, nell'ambito di una mostra di incisioni di Carlo Maratta (cfr. P. Bellini, *L'opera incisa di Carlo Maratti*: vedasi l'appendice di Luisa Erba sui lavori di derivazione, alle pp. 93-94, nn. 53-54).

Invece, di ambito strettamente di Antonio, e io credo proprio sua, è una *Madonna* nella chiesa di Villa di Serle, fortemente ispirata (in certe cose "trasliterata") alla *Madonna* di Antonio Paglia che si trova nella Basilica delle Grazie. E pure di Antonio è un pendant — *Il Redentore giovinetto coi simboli della passione; San Giuseppe col bastone fiorito* — passato sul mercato antiquario di Brescia nel 1981 (olio su tela; cm 70x50 ciascuno): bellissima coppia di telette che rappresentano un momento marcatamente veneteggianti di Antonio, più avanti e più maturo delle opere di S. Zeno al Foro.

\* \* \*

Dell'antagonista, per così dire, del nostro ingombrante e trafficone Francesco, nume tutelare del Seicento locale, dico di Andrea Celesti, due brevissime segnalazioni che valgono solo a portare due gocce d'acqua nel lago limpidissimo di questo artista veneziano di primo piano, capitato per caso da noi, e poi tornato più volte negli anni, fino alla data della morte.

Una *Madonna col Bimbo* certamente di Andrea Celesti posseggono le Suore Canossiane di Iseo. Fu riconosciuta da Mons. Ernesto Zambelli, che me ne ha mostrato la nitidissima riproduzione fotografica. Una *Sacra Famiglia con la Madonna che cuce un panno bianco*, certo lavoro del Celesti, in restauro presso un laboratorio cittadino (nel 1981) (olio su tela; cm. 100x70 ca.): vi si vedeva una stupenda natura morta degli arnesi da cucito, forse anteriore a quella della *Santa Rosa da Lima* ora alle Consolazioni.

\* \* \*

Ed ora un'opera, in un'altra collezione privata della città, da darsi a Maestro Cremonese seguace del Cavagna all'inizio del secolo XVII.

Si tratta di un *Cristo sulla croce con la Madonna, S. Giovanni, la Maddalena e S. Defendente*: colto ed interessante dipinto tardo-manieristico, all'inizio del Seicento (probabilmente proprio ai primi anni), mostra, a maturazione avvenuta, un linguaggio articolato su suggerimenti culturali cremonesi e bergamaschi della seconda metà dell'attività del Cavagna e del Salmeggia.

L'impostazione dell'opera, con la centralità del Cristo rilevato da un intenso sbattimento di luce e i quattro Santi posti su due diagonali incrociate, è preso dalle

fortunate impaginazioni del Cavagna delle due pale col *Crocifisso e Santi* della Cattedrale di Bergamo e del San Pietro di Parre. Segnatamente, la figura della Madonna (attitudine e volto) appare come una riflessione del pittore sulla figura che è nella pala della Cattedrale, mentre tutta la composizione sviluppa su una grande tela la deliziosa raffigurazione della teletta nel corrispondente Mistero del Rosario della chiesa di S. Giorgio ad Endine Gaiano (Bergamo) (cfr.: *I pittori bergamaschi*, IV vol., 1978, pp. 190 e 237). Talchè si sarebbe indotti ad assegnare l'opera ad uno dei due figli del Cavagna stesso, continuatori dell'arte paterna, se non si dovesse poi rilevare nella composizione — che salda un triangolo in un ovato, con un più moderno ed articolato senso dello spazio ormai già secentesco — una più ricca cultura pittorica. E se non fosse chiaro da molti particolari (segnatamente le mani, di esecuzione raffinata, e la costruzione patetica dei volti) che il Maestro ha certo visto e studiato le soluzioni iconografiche delle pale sacre del Salmeggia.

\* \* \*

#### In Valle Camonica

Qualche parola di più meriterebbe l'arte colta e sensibile, quantunque ritardataria, di quel Nicola Grisiani da Salò che la letteratura artistica ha solo in anni recentissimi recuperato ai repertori artistici.

Di lui segnalava il Passamani — per primo — nel 1964 (*Storia di Brescia*, III, pp. 613 e 614 n.) a Stadolina un *Cristo in gloria fra i Ss. Gregorio ed Antonio Abate*, firmato "Ni.us GRISIANI F.", nella chiesa di S. Giacomo, e nella soasa lignea la data del 1689; a Vico, in S. Fedele, una *Madonna in gloria fra i Ss. Fedele, Rocco e Apollonio*, firmata "N. Grisiani F." e datata nell'ancona 1692; e nell'Oratorio di Villa D'Allegno una *Madonna del Rosario* firmata "Ni. Grisiani Salodi F.". Ora la tela di Villa è stata trasportata nel presbitero della parrocchiale, restaurata (magari non con tutta la delicatezza che ci sarebbe voluta) ed appesa alla parete sinistra.

Sul Grisiani tornava poi il Panazza (*Le manifestazioni artistiche sulla sponda bresciana del Garda*, in: *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, vol. I, Brescia 1969, p. 247) aggiungendo due opere all'esiguo catalogo dato dal Passamani: una *Madonna col Bambino e Santi* nella chiesa di San Rocco di Limone, e una *Madonna col Bambino e i Ss. Marco e Nicolò* a Liano (1).

L'Autore giudica il Grisiani "debolissimo" e lo dice dipingere "con forme ancora manieristiche". Giustissima l'osservazione sulle tenaci persistenze manieristiche nel Grisiani, ma esse si giustificano (almeno nel Bresciano) per essere Nicola artista attivo alla fine del Seicento, e non nel Settecento, (come si evince dalle datazioni delle soase, non avendo noi a disposizione nessunissima altra indicazione

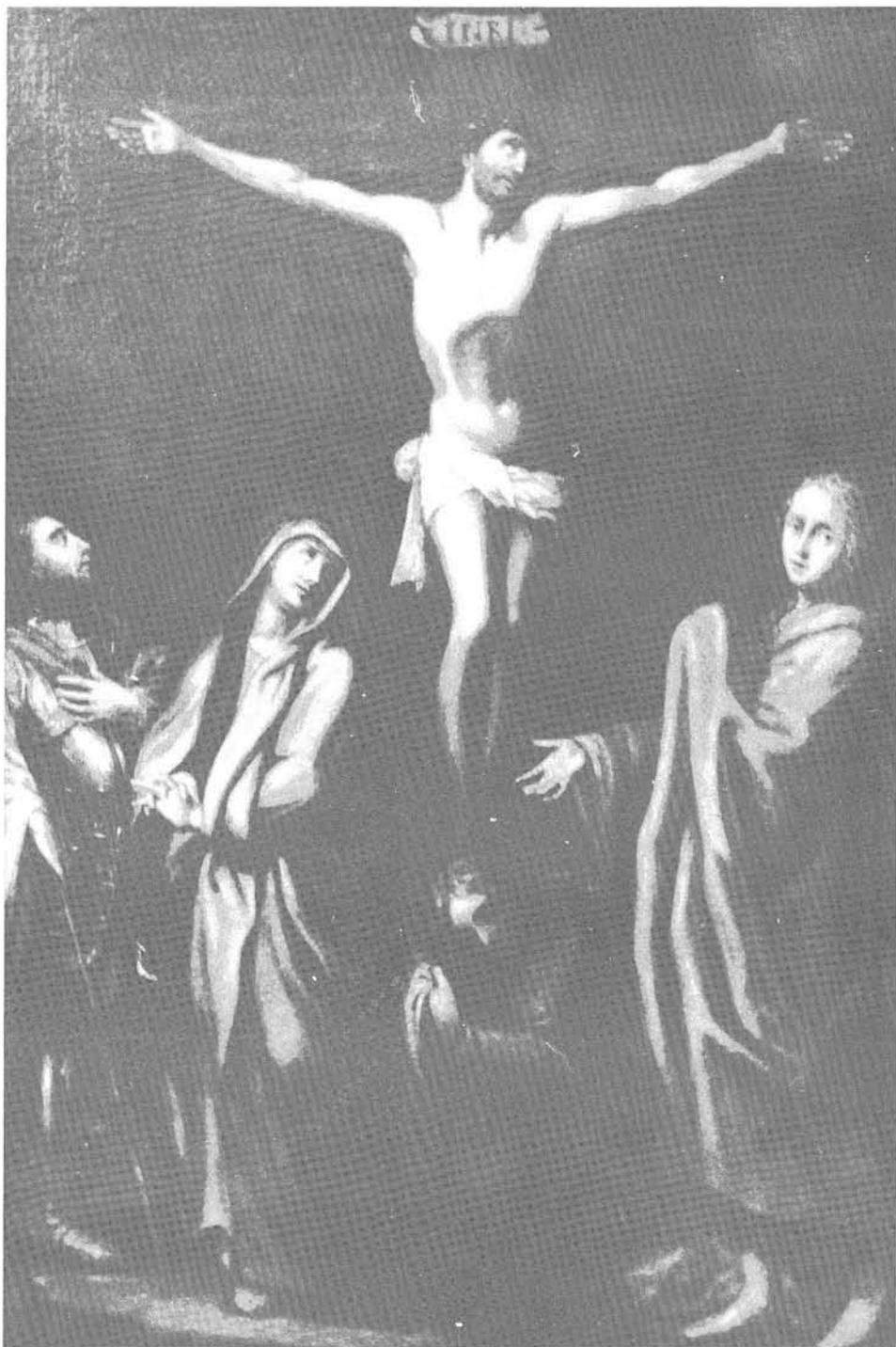
(1) Sul Grisiani tornava successivamente il Panazza, in: *Arte in Val Camonica*, I Brescia 1980, pp. 29, 58, 59, 67, 75, 81, 117, 128, 138, 271, attribuendogli opere magnifiche come l'*Annunciazione* e l'*Immacolata* all'Annunciata di Borno; fatto che lascia intendere una mutata opinione verso il pittore salodiano.



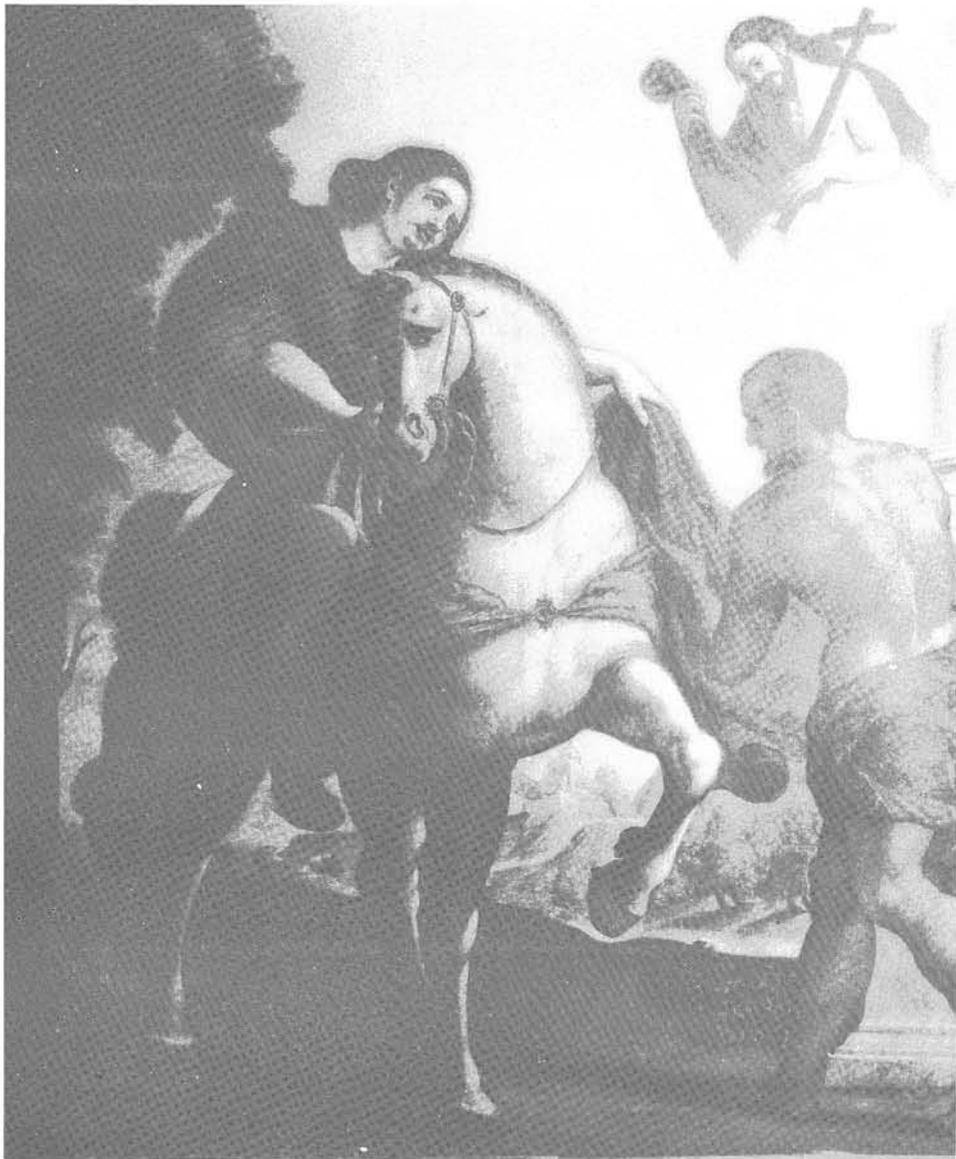
FRANCESCO LORENZI, *Comunione di S. Luigi*. Gardone Valtrompia, Parrocchiale.



LORENZI, *Svenimento di S. Andrea Avellino, S. Francesco di Sales e S. Bernardino, con S. Giuseppe e il S. Cuore*. Gardone V.T., Parrocchiale.



*Cristo sulla croce con la Madonna, S. Giovanni, la Maddalena e S. Defendente. Brescia, collez. privata.*



GRAZIO COSSALI, *San Martino e il povero*. Pontoglio, Biblioteca comunale.



G.P. CAVAGNA, *Pala del Perdon d'Assisi* (1605), chiesa di Pellalepre (Darfo).



PIETRO DOSSENA, *Cassa dell'organo*. Sarezzeo, Chiesa parrocchiale.



PIETRO DOSSENA, *Cassa dell'organo* (particolare). Sarezzo, Chiesa parrocchiale.



PIETRO DOSSENA, *Soasa dell'altar maggiore* (particolare). Sarezzo, Chiesa parrocchiale.

cronologica); e la qualità pittorica, alla pulitura della tela di Villa D'Allegno, s'è dimostrata tutt'altro che ingrata.

Non vi mancano infatti le piacevolezze del disegno, ed il colorito vi è ben intonato. Torniture luminose esili e fragili delle figure mi fanno pensare che il Grisiani abbia potuto studiare col nostro Amigoni, oppure che a lui abbia guardato con predilezione. Ma il quadro contiene anche altre piacevolezze che non possono non venire da una cultura pittorica avvertita: le giunture e le pose delle figure in proporzioni ridotte sono sciolte ed eleganti, con languidezze e morbidezze come se fossero state pensate da un Ferdinando del Cairo mezzo secolo dopo; e, soprattutto, l'atmosfera che circola nel dipinto è preziosa e seducente, e mi fa credere che uno studio appropriato restituirebbe al Grisiani un profilo di un pittore, certo ritardatario, e se si vuole provinciale, ma buon artista nella sua sommessata poesia di luci delicate e di tinte scelte con gusto: insomma uno di quei "provinciali" di cui, invece che vergognarsi, è ben lecito che la Provincia indichi il giusto valore. Per esempio, molto belle sono quelle quindici piccole scene dei Misteri del Rosario che stanno attorno, con minutissime figurine, incorniciate da finte cornicette a segmenti dorati, alle figure più grandi del dipinto: alla Madonna, al S. Domenico, alla S. Caterina.

(Ancor più di recente hanno portato contributi alla conoscenza dei Grisiani: C. Sabatti, *Schede per un itinerario artistico*, in: *Atlante Valtrumplino*, Brescia 1982, pp. 203 e n. 4 a pag. 208, dove si pubblicano tre tele firmate da un "Abramo Grisiani", certamente un familiare del nostro Nicola, a S. Filastrio di Tavernole, nella parrocchiale di Avenone e nella parrocchiale di Lavone. E inoltre: A. Fappani, *Santuari nel Bresciano. 2. La Valle Sabbia*, Brescia 1983, pp. 75 e 77, ove l'Autore ricorda altra pala — prima all'altar maggiore di S. Liberale di Treviso Bresciano, ora trasferita a S. Antonio a Trebbio — firmata da "Antonio Grisiani"; resta però il dubbio circa l'identità di questo artista, perché lo stesso Fappani cita in S. Onofrio di Sabbio Chiese — p. 106 — un altare laterale «con tela firmata "... N. Grisiani ... P.F." che dovrebbe corrispondere al nome di quel "N.T. Grisiani" che firmò la pala di S. Liberale di Treviso Bresciano»; come si vede — al di là di qualche incertezza interpretativa — la famiglia Grisiani sta assumendo consistenza critica).

\* \* \*

Se si volgono gli occhi dalla tela del Grisiani alla pala dell'altar maggiore di Villa D'Allegno, che le sta a destra, lo sguardo viene subito catturato da una figura a noi ben nota e tante volte vista sugli altari delle chiese cittadine: è un ritratto di Grazio Cossali che sogguarda altero dalla tela di G. B. Galeazzi segnalata dal Begni Redona nel '64 (*Storia di Brescia*, III, p. 560; cfr. ora anche: Dall'Oglio - Veclani, *Alta Valle Camonica*, ed. 1979, p. 17): "Un'opera pregevole ed inedita è la tela dell'altar maggiore della chiesa parrocchiale di Villa D'Allegno, con la Madonna e vari altri Santi, titolari delle chiese dell'antica vicaria dalignese, un tempo attribuita al Romanino nonostante sia firmata e datata 1606".

Firmata "IO. BAPTISTA / GALEATIUS / F. MDCVI" la grande tela (cm. 210x170) raffigura la *Madonna in gloria coi Ss. Bartolomeo, Giacomo Maggiore, Nicolò, Antonio Abate e Fermo*. Tela che ben giustifica l'antica affermazione della letteratura (Fenaroli) sull'alunnato presso il Cossali, che venne ad ipotizzare una formazione di ambito morettesco ricevuta per presa diretta dal padre Agostino. Anzi, la tela è così prettamente cassaliana (con quel ritratto! che è ripreso da uno dei tanti autoritratti disseminati da Grazio nelle tele sacre) da poter sembrar sua ad una ricognizione superficiale: copiata dal Cossali di peso è la Madonna, vistosamente ripresa è la raggera di cherubini, e cossaliani sono i tipi di tutti i Santi, mentre il S. Fermo è appunto il ritratto del maestro. Anche le scelte cromatiche derivano dall'Orceano (il rosso accostato al magenta); ma gli azzurri ed i blu son più schiariti (2). Mentre del tutto presa dal Moretto è la figura del Bambino, attraverso la quale si giustifica l'altra matrice culturale del Galeazzi figlio.

\* \* \*

Così continuiamo a piccoli passi l'indagine intrapresa ormai sono una decina d'anni sull'Orceano "spirito bizzarro", del quale ormai si ha, credo, un profilo artistico che non si rivela mai altissimo, ma, nelle opere certamente e totalmente

- (2) Magnifico è l'altare insieme agli altri manufatti in marmo che stanno davanti ed attorno alla pala di G. B. Galeazzi.

L'altare — assegnato a G. B. Zotti dal Vezzoli (*Storia di Brescia*, III, pp. 491 e 492) sulla scorta della letteratura, per la parte a rilievo nel paliotto — è un lavoro che personalmente preferirei portare più avanti nel tempo, verso il 1750, arcaizzante ma magnifico. Reca intarsi di pietre dure di grande leggerezza: fogliami, uccelli, frutta. Ricchissimo e bellissimo è il tabernacolo, con statuette di putti e due angeli, e sei colonnine tortili in rosso di Francia. Stesso stile e stessa lavorazione hanno i due splendidi sacelli delle reliquie, quasi due tabernacoli che, ai lati della pala del Galeazzi, riprendono le forme del tabernacolo eucaristico.

Invece, il sacello per gli olii santi, nella parete sinistra, finissimo per le cornicette marmoree e per l'intarsio del portello di legno, è datato 1679. Ancora, nella chiesa, sono da menzionare tutte le secentesche decorazioni a stucco, con angeli, figure allegoriche, cartocci e cartigli, statue. Sono stucchi bianchi (restaurati nel 1950, anno in cui fu posta mano anche all'altar maggiore), a piani larghi, spaziosi, ariosi: è la stessa mano dello stuccatore che si firmava "I. G." nella chiesa di Santa Maria a Pontoglio nel 1675. Ed è, d'altra parte, la mano dello stuccatore (o degli stuccatori) della parrocchiale di Pontedilegno.

Così il Vezzoli (*Storia di Brescia*, III, p. 520) si esprimeva sugli stucchi di Villa D'Allegno: "...particolare finezza e morbidezza (...) la delicatissima decorazione dei sottarchi o i putti che accanto alle soase dorate emergono dalle pareti candidi e teneri, tra un fluttuare di veli, come da un fiore. Anche qui non se ne conoscono gli autori, che debbono aver operato negli ultimi decenni del '600, da quanto si può dedurre dallo stile".

Ancora nella parrocchiale di Villa D'Allegno segnaliamo il grandissimo dipinto col *Giudizio finale* nella controfacciata, datato 1685: impacciato nell'impostazione, legnoso nelle figure, con un numero strabocchevole di personaggi e di simboli.

Interessante da un punto di vista storico è la scritta "ERE. D. PETRI Q. Bernardi / BELOTTI PROPRIA... SIC... ANM... / Ente / PIETATE / AN. DO. 1685"; e la firma del pittore — "Mor... Fecit" — che non sono riuscito a leggere per intero, ma che andrà certamente interpretata, all'esame dello stile dell'opera, come quella del loverese Morone, attivo anche alla Stella di Gussago, ed in tante altre opere sacre della diocesi, con forme manieristiche molto larghe e ormai molto ritardatarie.

Neoclassico, dopo il Batoni, è il gruppo con *Sacra famiglia* e *S. Anna*, al primo altare di destra, di buona mano.

autografe, di buona tenuta e sempre conforme alle esigenze controriformistiche del tempo.

A questo profilo vorremmo ora ancora aggiungere qualche nota a margine inerente alcuni dipinti ancora inediti. Il primo è una tela che mi riguardo saltuariamente di tempo in tempo, e che finora avevo atteso a pubblicare sperando di poterne avere una radiografia ed una buona fotografia.

Dico che servirebbe una radiografia: perchè la tela (che misura cm. 220x145) raffigura *S. Filippo Neri portato dagli angeli*, ma non è, a mio vedere, nata con questo soggetto, e deve essere stata ridipinta sulla fine del Seicento.

Ora essa si trova nel piccolo corridoio che introduce alla chiesa della Pace dal campo sportivo; ma proviene certamente dalla vecchia sede dei Filippini a S. Gaetano, ed è una delle tante tele del Cossali che ornavano quella chiesa prima del trasferimento dei Padri.

San Filippo vi è raffigurato al centro, ritto, e non mi pare cosa uscita dal pennello del Cossali; ma del tutto di Grazio sono i quattro grandi angeli: due che gli porgono la corona di fiori, e due che lo sorreggono.

Due fasce di tela aggiunte in basso hanno adattato le dimensioni della tela alla nuova cornice, forse proprio all'epoca della ridipintura: quando, cioè, io credo che, alla fine del '600, una figura che doveva probabilmente essere una Immacolata, fu trasformata in S. Filippo, con un procedimento che, se lascia assai perplessi noi, era relativamente comune a quei tempi.

\* \* \*

Ancora del Cossali sono due opere inedite e coeve: il *San Martino e il povero* ora nella Biblioteca di Pontoglio, e il *Sacrificio di Melchisedek* nella parrocchiale di Gardone V.T..

Il primo (cm. 166x140, restaurato dai Sigg. Meisso di Rovato e Albin di Pontoglio) proviene dalla chiesa di S. Martino in Pontoglio, che fu demolita nel 1921, ed ha i caratteri stilistici tipici del momento cossaliano prima del viaggio a Cremona (e siamo dunque sul 1585), cioè vi si mescolano suggerimenti ancora ripresi dall'alunnato presso il Mombello (la figura caratteristica del Padreterno) con elementi lombardi già più marcatamente cossaliani (il cavallo e le due figure).

I rossi e i verdi vi sono molto intensi, e, con le teste delle figure, son le parti meglio conservate: il restauro (1971) ha completamente rifatto il cielo e parte della zona bassa (ma originali sono le erbe in basso a sinistra). Lo schema risulta un po' compresso tra la colonna e l'albero, sicchè nella piccola tela manca quella libera circolazione dell'aria che è propria di altre opere del Cossali.

La seconda tela cossaliana, a Gardone (ricollocata all'altare della Confraternita del Santissimo Sacramento dopo essere stata per lunga pezza sopra la bussola destra), è davvero magnifica, e bene ha retto nella sua forza d'impianto e nel suo disegno largo ed arioso, alle ingiurie del tempo, agli strappi ed alle mutilazioni. Anch'essa

appartiene a quel particolare momento stilistico di poco anteriore al "forzato" viaggio cremonese che si connota per le commistioni di "mombellismo" e di un più largo e colto linguaggio manieristico padano.

\* \* \*

Giustamente Bruno Passamani m'indicava come ruotante nell'ambito della cultura cossaliana la grande tela (cm. 329x219,5) che era in restauro all'ENAIIP di Botticino nel 1981, proveniente dal solaio del Duomo Nuovo, e là giacente da non si sa quanto tempo.

E' una *Madonna in trono con S. Francesco tra una corona di angeli, e, in basso, S. Giovanni B., S. Bernardino e S. Francesco Borgia* (?); dipinto che era rovinatissimo e che prende dal Cossali il gusto dell'impianto e di talune figure, mentre sembra avvicinarsi di più al Gandino padre per altre cose, come i panni e alcuni atteggiamenti. Insomma un bel brano di cultura manieristica che, stando tra i due autori, potrebbe essere uscito dal pennello di un loro buon allievo — se pure non fu principiato dall'uno e concluso dall'altro.

\* \* \*

Invece non di Grazio Cossali, ma di un ignoto e per vero poco dotato copista del Seicento, è una figura ad olio su tela (cm. 70x50) di *San Carlo Borromeo*, che mi è stata mostrata in una collezione privata di Orzinuovi.

E' una copia, posteriore di una cinquantina d'anni, a mezzo busto, del *S. Carlo* del Cossali che si conserva nella sacrestia di Carzago della Riviera, con l'aggiunta delle due tende rosse ai lati, che fanno da incorniciatura al Santo.

\* \* \*

Ancora qualche spigolatura cossaliana.

Quando nell' '81 si portarono al Museo Diocesano tutte le tele della Stella di Cellatica, perchè si procedeva ai lavori di restauro della chiesa, si smontarono anche i diciotto quadretti con gli episodi della vita di San Carlo B. che stanno incorniciati attorno alla figura del Santo eseguita dal Cossali.

E compresi allora il motivo delle perplessità degli autori attorno a questa serie di quadretti sancarliani, dati da una parte della letteratura al Cossali e da un'altra parte a Giuseppe Tressini (Tresii) che li "collocava" nel 1637 (cfr. per il riassunto delle valutazioni critiche, Anelli, *Grazio Cossali...*, Brescia 1978, pp. 184-185, scheda 45). Aveva ragione il Panazza (in *Studi in onore di L. Fossati*, 1974, pp. 221-222) a mettere in rilievo che il Tresii non è l'esecutore ma il "collocatore" dei quadretti: la data, però, del 1637, fa riflettere sulla paternità dei medesimi.

Ora che i quadretti sono stati smontati, e che ho potuto esaminarli bene uno ad uno, direi che la situazione si riassume così: un dipinto è su tavola intarsiata "alla certosina" al verso, ed è quindi un recupero di un mobile del Santuario: la

pittura non è certo del Cossali, ma di un pittore più avanti nel '600 e di lui più sciolto e più valente. Gli altri 17 sono tele incollate su tavole ed appartengono a due differenti mani: l'una strettamente legata a Grazio — e forse sua, con l'aggiunta della bottega —; l'altra è la mano di un pittore più barocco e di miglior qualità.

Le cose dovrebbero dunque essere andate così: Cossali e bottega fornirono un certo numero di telette nel 1612 al momento dell'esecuzione della pala; circa venticinque anni dopo un altro pittore eseguì le restanti telette e la tavoletta; tutte le telette furono incollate su tavola e "collocate" attorno alla pala dal Tresii nel 1637.

\* \* \*

E dopo queste digressioni cossaliane, torniamo ad alcuni dipinti secenteschi in Valle Camonica.

Nella parrocchiale di Temù, all'altar maggiore, si conserva, entro una gran soasa lignea barocca, una tela di dimensioni non grandi, una *Pentecoste* (cm. 160 x120 ca.) spiritosa, di scuola bresciana tra fine del Cinquecento e principio del Seicento.

Tutti i movimenti delle figure, e le giunture delle braccia e delle gambe, mi fanno pensare al Giugno ed alla sua scuola. Non così la cromia, assai "strana" per l'epoca, e, come vedremo, abbastanza singolare.

Il dipinto riprende *ad evidentiam* il noto quadro di Tiziano Vecellio alla Salute di Venezia, dipinto che fu reso noto da alcune redazioni consimili del Cossali, di cui conosciamo quella di Castiglione delle Stiviere e quella di Cremona. Ma il dipinto di Temù è stato steso senza la mediazione delle opere del Cossali, e probabilmente ne è un poco più antico.

Le figure — specie la prima a destra — hanno gli avvitamenti palmeschi proprii del Giugno; però il rapporto delle figure tra di loro è in tutto derivato dal Tiziano della Salute e strettamente del Cadorino sono pure le scelte cromatiche che direi veramente poco bresciane nella loro netta e pulita intensità di rosso sangue, di verde erba, di blu scuro.

Tiziano aveva eseguito una *Pentecoste* per la chiesa di Santo Spirito a Venezia, datata dal Vasari al 1541; lo stesso storico fiorentino annotava che il quadro, essendosi guastato in breve tempo, fu rifatto dal Tiziano, in una data che i critici oggi collocano sul 1555; ed è il quadro che oggi si trova alla Salute; mentre Polidoro Caldara da Caravaggio aveva tratto dalla prima opera (del tutto perduta) la versione del tema che ancor si vede a Venezia.

Che il nostro autore di Temù (3) si fosse ispirato alla prima od alla seconda delle redazioni tizianesche non è ai nostri fini poi così importante, perchè in

(3) Come ignoto del Seicento viene indicato in ambito locale, ed è stato pubblicato in alcune guide turistiche della valle.

entrambe si ritrovava l'arte di Tiziano che oggi si suol denominare "manieristica", dopo, cioè, la "crisi" del 1538-40. E infatti al "manierismo" tizianesco s'ispira la *Pentecoste* di Temù. Vi ritornano infatti quei caratteristici colori che possono ben giustificarsi anche a mezzo secolo di distanza, come ripresa culturale "isolata" di un bresciano che si fosse recato a Venezia a veder Tiziano e che impiega, per renderlo sulla tela con fedeltà un po' "turistica", le risorse (in stilemi, fraseggi e passaggi "da teatro") di disegno di un acquisito "fare" bresciano: trascegliendone con avvedutezza proprio le finenze più propriamente venete, e tizianesche, perchè dal Vecellio, mediatamente, erano in ambito locale derivate.

Ma un'altra ipotesi m'è venuto di fare, mentre guardavo il quadro di Temù, per giustificare la divaricazione tra il fraseggio del disegno e il pigmento cromatico: forse il buon manierista autore della pala ebbe in dono una stampa della *Pentecoste* del Cadorino, con sopra appuntati a matita (da un amico pittore? dal parroco di Temù?) le qualità cromatiche così nette e precise viste nell'opera veneziana?

\* \* \*

Ad Edolo la grande e bella chiesa parrocchiale dall'ariosa architettura (4) conserva nella seconda cappella di sinistra (terza se si numera anche il battistero) una pala veramente degna di attenzione, racchiusa entro una grandiosa soasa eseguita nel 1674 per cura del donatore Giovanni Antonio Boninchi di Mu, il cui ornato, festoso per ori e colori, "non è privo, nel suo complesso, di eleganza e di una certa finezza". Il Canevali osserva che esso si impone per ricchezza e finezza di lavoro, e don Sina vi trova armonizzati, meglio che in qualunque altro lavoro, il Cinque ed il Seicento.

La soasa è datata in basso al centro, in una cartella: / ANTONIUS BONINCH...S / F.F. ANNO MDCLXXIV / Bernardinus Giorgius / innaûravit" (cfr. anche A. Fappani, *op. cit.*, p. 253).

Ma, come dicevo all'inizio, ciò che ferma l'attenzione di chi si diletta di cose artistiche non è tanto la soasa, pur bella, quanto il quadro che vi è contenuto, raffigurante la *Madonna che allatta il Bambino in una gloria di angeli musicanti, coi Ss. Antonio Abate e Antonio da Padova e i due donatori*, e che il Fappani (p. 253) assegna al pittore camuno secentesco Batte.

La grande tela (cm. 200x128) è prosciugatissima, ma il pigmento è miracolosamente sano; sicchè non c'è che da felicitarsi che in tale stato (dico: l'essere intatta) a noi sia pervenuta (senza cioè il "soccorso" portato dai "restauratori" ad altre cose del povero Batte), perchè — se è del Batte — veramente rende al suo autore il merito di un'opera bella e coltissima.

(4) Ariosa architettura che ha miracolosamente conservato la sua dignità nonostante le numerosissime manomissioni ed i reiterati interventi: cfr. A. Fappani, *Enciclopedia Bresciana*, vol. III, Brescia 1978, p. 252.

Dico "se è del Batte", perchè veramente o non è sua quest'opera, o non sono sue tante povere cose che in Valle gli sono state disinvoltamente assegnate.

Certo, di lui poco sappiamo: dopo una indicazione del Passamani (*Storia di Brescia*, vol. III, pp. 612 e 613) è il Fappani (*Enciclopedia Bresciana*, s. d. vol. I, pp. 114-115) a darci un profilo di qualche consistenza di questo ancora ignorato e poco apprezzato artista: Bate Giacomo, o Bornini Bate, o Rambotti, o Gian Giacomo Gaioni, morì — a quanto sembra — ad Edolo nel 1679. "Pittore camuno, autore di numerose tele sparse in Valcamonica deboli e talora goffe. Sembra sia nato a Savio da un Zuan Gaione Bornini di Bienno, vivente nel 1596. Da Savio, dove forse nacque, Giacomo si portò a Edolo, dove nel 1648 sposò Caterina Perlotti e rimasto vedovo nel 1664 si risposò nel 1665 con Lucia Tonini di Santicolo". Segue l'elenco delle opere, dal quale è però esclusa la tela che stiamo esaminando. Il Fappani dà però un elenco di fratelli di Bate, che — forse — potrebbe essere l'indicazione per stornare dal suo catalogo certe poverissime cose.

Comunque sia, l'opera della parrocchiale di Edolo (come altre che ho esaminato) presenta vere forme d'arte alle quali in nessun modo si possono attaching le valutazioni critiche poco lusinghiere che sul Batte finora si sono lette. E dunque aveva ben ragione il Panazza che nell' '80 per primo indicava (*Arte in Val Camonica*, Brescia 1980, p. 180; v. anche pp. 180, 187, 254, 263) una tela "discreta" nella chiesa di S. Maria Assunta a Laveno, cominciando ad indirizzare verso il pittore l'attenzione (o almeno la curiosità) dei critici.

Ciò che può aver disorientato o sviato l'attenzione degli studiosi bresciani del Batte può essere stato l'aspetto di una pittura che, almeno in questa tela di Edolo, ha poco di "bresciano".

E' una pittura fine, alla quale ben si attaglia la data del 1674 apposta sulla soasa, poichè il quadro è sul punto di lasciar la Maniera per abbracciare il Barocco in tutta la parte alta; mentre nella parte bassa è la ritrattistica bergamasca secentesca di prepotente introspezzività (ma ancora compatta, e ancora ben lontana da Fra' Galgario e dalle sue ariose facce, quantunque inclementi — qui c'è inclementza, ma non pungente: è la ripresa di un obiettivo fotografico) in quei due volti dei committenti a sinistra che sembrano un Moroni meno attento al pelo ed al foruncolo, e dunque son già un Cavagna in partiti un poco più freddi ed obiettivi, ma senza veline di abbellimento.

La gran finezza del pennello si vede nel libro sfogliato di S. Antonio Abate, e nella sua barocca ed austera figura; ma le arie barocche scioltissime della Madonna e del coro di angeli conservano pur tuttavia dei moduli arcaizzanti colti; e più arcaizzanti su Bergamo (con derivazioni seducenti dal Lotto e dal Lolmo, e più da quest'ultimo) che su Brescia. E le carni, così luminosamente rialzate, vengono senza dubbio dal Cavagna: si vedano gli angeletti in pose variate, in variati scorci ed attitudini che altrove si ritrovano nelle pale bergamasche del Cavagna, ed anche in certe cose sue ancora inedite, come la gran pala di Darfo.

Ancora altro rimanda al Cavagna in questa tela: ed è la proporzione fra le parti: la fascia della Madonna e del coro di angeli obbedisce a rapporti di dimensioni piccole, con figurette proporzionatissime e ben finite nel disegno (sul fare del Lolmo, per intenderci); la sezione centrale con le due figure grandi dei Santi, ha forbitzze e raffinatezze stilistiche (teste e libro) già barocche, ma di un magnifico secentismo contenuto ed austero; e la sezione inferiore che è un saggio ritrattistico indimenticabile.

Naturalmente queste considerazioni postulano un alunnato dell'artista, che compì il quadro, non in ambito bresciano ma in ambito bergamasco. Ma questa è un'indagine che si potrà fare in altro luogo (5).

\* \* \*

Nella stessa chiesa, all'altare seguente (terza cappella a sinistra) si conserva un'altra buona opera del Batte: *La Madonna in gloria coi Ss. Carlo B., Antonio da Padova e Francesco*, ad olio su tela (cm. 230x180 ca.), restaurata con vernici tremende non molto tempo fa.

L'altare fu eretto nel 1674 circa a spese di Bortolo Griffi; ma nulla con esso ha a vedere la tela, purchè essa vi fu trasportata dalla chiesa dedicata a San Carlo.

In questa tela il Batte ha dato fondo alla cultura manieristica bresciana e bergamasca dell'inizio del '600, traendone figure molto buone, ed eleganti angelletti. Il S. Carlo è ripreso dal Giugno; la Madonna viene dalle Madonne del Cossali, così come di stretta osservanza cossaliana è il S. Francesco. Ma l'insieme è molto armonico — sotto le pesanti vernici — arioso, e con nulla proprio di "montanaro", anzi con una bella circolazione di lumi e d'atmosfera, tale da giustificare l'ammirazione per il pennello del suo autore, perchè le derivazioni diventano qui cultura, e non angustie di scuola o accademia; e la loro rielaborazione è un fatto già avvenuto: non ci sono sperimentalismi nè tentativi stridenti. C'è la consapevolezza della operazione che si va costruendo su questa vasta e

(5) Nella ariosa chiesa montana si conservano, esposti in diverse cappelle, alcuni begli stendardi processionali (forse da identificare coi due "arazzi" di cui parla la *Storia di Brescia*, III, p. 789 e nota 2); il primo alla cappella in capo alla nave sinistra è del '700, dipinto e ricamato, e raffigura i Ss. Faustino e Giovita; il secondo, pure del '700, è dipinto e ricamato, raffigura la Madonna del Suffragio e le anime del purgatorio. E' dipinto a colori chiarissimi, sul tipo dello Scalvini, ma non è Scalvini: è una pittura divisa in campiture larghe e chiare, con colori sereni e ben scelti. Il terzo è collocato sulla cappella in capo alla nave destra, e raffigura, a dipinto e ricamo, la Madonna del Rosario con S. Fermo ed angeli. E' del sec. XVIII e debitore in maniera determinante al Cattaneo. Il quarto (le figure vi sono solo dipinte, senza il concorso del ricamo come negli altri; mentre è ricamato nella parte decorativa) raffigura i Ss. Rocco e Sebastiano. Sono buona pittura del '700, ma stranamente s'ispirano al dipinto del Bagnatore a Marmentino. Tutti i ricami di questi quattro stendardi sono di magnifico effetto e molto rilevati in oro e sete policrome. Più modesto il quinto, appeso alla prima cappella a destra, della fine dell' '800, con S. Carlo Borromeo.

robusta tela; e il risultato è già cultura ben assimilata, di un manierismo rotondo e saporito che già s'avvia al Barocco.

\* \* \*

Poichè più sopra ci è avvenuto di citare l'inedito dipinto del Cavagna a Darfo, sarà giunto il momento di parlarne un po' più diffusamente.

Nella frazione Pellalepre s'erge una bella chiesetta di linee armoniose eretta sull'antichissima chiesa dedicata prima a S. Defendente e poi a S. Bernardo. Edificio del Settecento, venne affrescata dal Teosa (6), e però conserva alcuni dipinti più antichi di notevole valore (7).

Fra di essi (8) direi che due sono le perle: l'affresco del 1498 dietro l'altar maggiore raffigurante la *Madonna in trono e angeli* (9) di scuola foppesca: ma che alta, bellissima "scuola"!; e una gran tela controriformistica del 1605, sulla quale — dato l'assunto dell'articolo — sarà bene fermarsi un poco.

Mi è difficile dimenticare l'emozione di quando, alcuni mesi or sono, con la guida sensibilissima di Don Bortolo Ertani — finissimo, raro estimatore di cose d'arte — entrai nella chiesetta di Pellalepre, e vidi per la prima volta il dipinto del Cavagna, che ora non esito a qualificare come il vertice della sua pittura sacra, e come una delle punte più convincenti e più interamente coinvolgenti della pittura controriformata in Italia ed in Europa (10).

E l'emozione del momento in cui — mentre dicevo a Don Ertani (che mi mostrava il gran quadro con tutta la sua ammirazione e mi chiedeva di chi poteva essere una simile opera) che nessuno se non il Cavagna avrebbe potuto dipingerlo — subito ritrovavo in basso a sinistra sulla tela alcune lettere sbiaditissime e rivelatrici: "... LUS ... CAVANEUS...!"

(6) Si tratta di una tecnica mista dove prevale la "tempera forte" riazata a tempera.

(7) Magnifica la porta rusticamente intagliata a girali e fogliami. Portale di arenaria di Sarnico, coevo, pure rusticamente scolpito, e saporitissimo.

(8) Ne diamo brevemente un elenco che servirà da prima e sommaria informazione: una grande tela all'altare di sinistra raffigura una *Immacolata*, di stile barocchetto, scorretta di disegno ma gustosa, con tutti i simboli del Rosario come se fosse una parafrasi settecentesca di quella del Mombello alle Grazie. Dei dipinti del Teosa già s'è detto: aggiungeremo che una conoscenza del pittore dovrà per forza passare da questa fase (leggo ora in "La campana di Darfo" n. 3, 1982, p. 11, che tutto l'interno della chiesa sarà restaurato; nello stesso luogo notizie più precise sulle pitture del Teosa nella parrocchiale e la trascrizione della firma: "Ioseph. Teosa / Clarenensis / pinxit / aet. suae an. 28 / a. 1790"). Gli affreschi di Pellalepre del Teosa sono stati affidati ora per il restauro ad un valente restauratore.

(9) Il dipinto è detto di "scuola di P. da Cemmo" in: *Un gioiello che pochi conoscono*, in "La campana di Darfo", n. 3, 1982, pp. 10-11. Fu restaurato nel 1981 dal Sig. Martino Solito dell'ENAI di Botticino, sotto le direttive della locale Soprintendenza. Il dipinto è stato validamente consolidato, ma, a mio giudizio, forse un po' troppo "segnato" all'acquarello seppia in tutti i contorni. Ad ogni modo ora si legge molto bene la gran qualità foppesca del Padreterno coi due angeli in alto e della Madonna (incarnati, piegoline finissime bianche e grigie, ecc...).

(10) Ma non sarà forse anche da meditare che questo capolavoro carico di significati e di coltissimi simboli si trovi sperduto in un piccolissimo borgo montano?

Il dipinto raffigura, o meglio, "illustra" il tema: *San Francesco che impetra le indulgenze del Perdon d'Assisi* (11). La sua lettura non è di primo acchito semplice: e per la complessità elaborata del tema, e per le condizioni di conservazione dell'opera.

Ben chiaramente però saltano all'occhio alcune scritte: "EX ELEMOSINIS — MDCV" e "E' questo di Santa Chiesa il Gran Tesoro": scritte complementari e necessitanti alla lettura del tema.

Su Giovan Paolo Cavagna, nato a Bergamo verso il 1556, ha redatto di recente una esauriente monografia (1978) la Bandera Gregori. L'Artista dovette formarsi all'arte in patria, a contatto con G. B. Moroni ma non senza precoci interessi per la cultura cremonese e veneta, allora note e popolari a Bergamo. L'influenza di elementi della cultura veneta — che le fonti antiche traducono in una notizia di un alunnato presso il Tiziano, oggi generalmente non accettato — si accentua nella produzione matura, in direzione del Bassano e del Veronese; ma costantemente si alterna coi contatti con Cremona, ove il Cavagna operò negli ultimi anni del secolo venendo anche a conoscenza diretta del Malosso e del Gatti.

Attraverso questi apporti culturali — fusi in uno stile personalissimo ed inconfondibile — l'Artista elabora una pittura appassionatamente devozionale, corrispondente in modo convincente e sentimentale al dominante nuovo clima di cultura della Controriforma, senza abbandonare una forte matrice di realismo modulato sull'esempio del Moroni.

E son gli elementi artistici che si leggono, pur sotto lo sporco gli offuscamenti e i guasti della tela, nella gran pala di Pellalepre: la cui pellicola cromatica ci è giunta intatta, cioè mai alterata dai "restauri".

Certo la tela ha molto sofferto: ma sono i guasti del tempo, che fanno parte della sua storia, e non quelli degli uomini: sicchè verrebbe voglia di augurarsi che essa così resti, per leggerla sempre nella sua miracolosa e "storica" integrità (12), con la folla dei dignitari in basso, il popolo che si accalca nella direzione della Divinità, e tutti i simboli della penitenza controriformisticamente eretti come palizzate di rostri aguzzi contro il Male e contro l'Eresia.

(continua)

LUCIANO ANELLI

(11) Olio su tela, molto deperito: sporco, prosciugato, screpolato. Misura cm. 250 ca. x 191.

(12) Non vorrei che si leggessero queste parole come un paradosso: in effetti, invece, dopo aver visto tali e tante tele del Seicento e del Settecento (sembra che sulle opere di quest'epoca più disinvoltamente si intervenga, mentre qualche maggiore cautela si riserva a quelle del Quattro e Cinquecento) così indegnamente sconciate da restauri rozzi e grossolani, insensibili e senza alcuna intelligenza dell'opera sottoposta a violente brutalizzazioni, sempre con maggiore soddisfazione mi avvicino alle tele che ci sono pervenute integre, cioè senza aggiunte e senza manomissioni, anche se hanno sofferto i danni del tempo: perchè sotto lo sporco e sotto la polvere ancora posso intendere i rapporti cromatici e le finenze del pittore parlare il loro linguaggio vero a distanza di secoli.

## L'ARCHIVIO PARROCCHIALE DI MOCASINA

Estratto da una tesi di carattere archivistico presentata al termine di un corso per addetti ad archivi storici di Enti Locali, organizzato dalla Regione Lombardia, a Brescia, nel 1981.

L'Archivio Parrocchiale di Mocasina iniziò a formarsi agli inizi del XVII secolo, quando la Chiesa di S. Giorgio si staccò, per erigersi in parrocchia, dalla chiesa matrice di S. Pietro in Calvage, e precisamente nell'anno 1608.

I documenti conservati nell'archivio e che si riferiscono al periodo che inizia con l'erezione della parrocchia fino al 1705, sono scarsi. Ciò non è dovuto a scarsa produzione, ma ad un evento bellico di cui ha lasciato una "Memoria" nel 1706 il Rettore della parrocchiale Francesco Zigliolo (1), scritta a prefazione del "Libro dei Battezzati, Cresimati, Morti e Matrimoni":

*« L'anno 1705, l'Essercito Francese si accampò nel Mese di Maggio e Giugno a' Moscoline, e Luoghi vicini a' fronte dell'Essercito Alemanno, che era accampato a' Villa nuova, Gavardo, et altri luoghi. Onde in quel tempo furono saccheggiate dalli Francesi queste povere Terre, tra' quali ancora Mocasina, in cui spogliarono non solo le Case di tutto ciò che vi era, ma' ancora la Chiesa istessa, dove erano ricoverate la maggior parte delle Mobilie, e danari di questi Abitanti: anzi non la perdonarono ne' meno alli Arredi Sacri, spogliando tutti gli Altari, et asportando via le tele che gli coprivano, le tovaglie, un bellissimo Baldachino di Damasco guernito di liste, e franza d'oro, tutti li Calici, de' quali ve ne erano diversi d'Argento, le Campane, tutti li Camici, e Cotte et infino le Sacre Pissidi con dentro il Santissimo Sacramento, et altri molti Paramenti Sacri. (Furono però salvate per la diligenza, e Pietà di uno di questi Paesani la maggior parte delle Pianete, et alcuni Piviali). Furono parimente portate via quasi tutte le Scritture, e Libri della Terra, e Chiesa, tra' quali ancora il Libro delli Battezzati, Matrimoni &.*

*Havendo però io infrascritto nuovamente eletto per Rettore di questa chiesa ritrovato scritti Battezzi, Matrimonij, e Morti di diversi anni in qua', in diversi Libri, dove li SS.ri RR.di Sacerdoti notano le sue Messe, de li quali il mio Antecessore soleva scrivergli, e poi gli riportava al Libro proprio: Perciò ho' giudicato Bene, essendosi perso detto Libro come sopra, riportare li medemi nel Libro presente, acciò si possa havere, nè si perda la Memoria almeno di questi puochi.*

*Io P.te Fran.co Zigliolo Eletto Economo di questa Parochiale il dì 19. Marzo 1706 (nel qual giorno morì il M.to R.do S.r D. Giuglio Lando mio Precessore); e poi Eletto dalla Sp. Vicinia per Rettore il dì 18. Aprile 1706 e poi nel giorno 17.*

(1) Francesco Zigliolo, di Mocasina, Rettore della Parrocchia di Mocasina dal 1706 al 1730, anno della sua morte.

*Giugno del med.o anno confermato dall'Ill.mo et Rev.mo Capitolo della Cattedrale di Brescia, essendo Sede vacante, e levate in detto giorno nel Vescovato di Brescia ».*

Fu così possibile al Rettore Zigliolo ricostruire in buona parte la sequenza dei battezzati, cresimati, morti e matrimoni dei precedenti 25 anni e precisamente dal 1680.

Ma anche in seguito dovettero verificarsi degli avvenimenti, che non ci sono noti e che portarono alla dispersione o distruzione di buona parte del patrimonio dell'Archivio.

Si possono fare delle ipotesi, quali il deperimento di una parte delle carte (si può constatare ancor oggi che l'Archivio dovette essere collocato per qualche tempo in un locale poco riparato dalle intemperie, probabilmente in una soffitta), oppure la trafugazione.

Al contrario si può con certezza affermare che la maggior parte delle carte raccolte nelle filze (2) sono andate disperse e così pure alcuni libri dei quali si trovano riferimenti in alcune scritture tuttora conservate nell'Archivio e di data posteriore al 1705 (3).

E' fin troppo facile, inoltre, ipotizzare che ad ogni lettera dell'alfabeto (almeno dalla A alla Q) corrispondesse un libro che si collocava organicamente in quella serie chiamata "Libri della Terra, e Chiesa". Ma ciò si potrà verificare da un attento esame dei documenti rimasti.

#### *La struttura attuale*

L'Archivio della Parrocchia di Mocasina si configura di modeste dimensioni (4).

In generale, è in buone condizioni e ben conservato, tranne una parte delle carte — le più antiche — danneggiate, a volte irrimediabilmente dall'umidità e sbiadite dalla luce.

E' stato di recente riordinato dallo scrivente.

Un progetto, la cui realizzazione è ancora agli inizi, prevede la classificazione ed inventariazione delle singole carte e la trascrizione integrale di quelle più danneggiate e di difficile consultazione (5).

Questo lavoro costituisce la premessa di un ulteriore e più vasto progetto che riguarda tutto il patrimonio archivistico presente sul territorio del Comune di Cal-

(2) La "Filza Altari" raccoglieva scritture di varia natura relative all'amministrazione dei beni di pertinenza dei quattro altari della Chiesa Parrocchiale.

(3) Un "Libro M", un "Libro Legati" e un "Libro P", di cui una parte era riservata alle "Casse della Terra" ed un'altra alle "Massarie della Terra".

(4) Per darne un'idea, le buste che lo compongono occupano in lunghezza all'incirca quattro metri.

(5) Sia per lo stato precario di conservazione, sia per le difficoltà di ordine tecnico, quali particolari tipi di scrittura e la redazione latina di numerosi documenti.

vagese della Riviera (6) e che ambisce a costituire uno strumento vivo di cultura, accessibile agli studiosi e non.

Prima di descrivere brevemente il contenuto dell'archivio, voglio accennare alle uniche due pergamene in esso contenute e di data anteriore all'erezione della Parrocchia:

1) Testamento di un certo Gratiolus, col quale vengono obbligati gli eredi ad accendere ceri ed a far celebrare messe nella chiesa di S. Giorgio in Mocasina (data: 14 luglio 1514).

2) Atto di compravendita in data 27 gennaio 1558 ed attestazione del relativo pagamento in danaro in data 25 settembre dello stesso anno.

La documentazione raccolta nell'Archivio Parrocchiale si distingue, per motivi di ordine pratico, in una serie di Libri, già in origine rilegati, ed in una serie di carte, raccolte in buste (o faldoni).

A sua volta, la collezione libraria può essere distinta, in base alla materia trattata in due sott'ordini:

- 1) Libri anagrafici
- 2) Libri economici

### *I Libri anagrafici*

Rivestono carattere di notevole importanza se si considera che fino all'Unità d'Italia costituirono la base di ogni certificazione, valida anche agli effetti civili.

Ancora oggi sono unici e non comparabili per valore storico, tenuto conto, appunto, del fatto che gli archivi comunali sono sforniti di una corrispondente documentazione per il periodo preunitario.

Sono i seguenti:

- Libro dei battezzati, cresimati, morti e matrimoni. Raccoglie:
  - i battezzati dal 1680 al 1789
  - i morti dal 1680 al 1789
  - i matrimoni dal 1680 al 1805 (25 febbraio)
- Libro dei nati dal 1790 al 1871
- Repertorio alfabetico dei nati nella Parrocchia di S. Giorgio di Mocasina dal 1800 al 1871
- Libro dei nati dal 1871 al 1942
- Libro nati e battezzati dal 1942 ad oggi
- Libro de' Morti di questa Parrocchia di Mocasina cominciati l'Anno del Signore 1790 (fino al 1871)

(6) Vale a dire, oltre all'Archivio della Parrocchia di Mocasina, l'Archivio Comunale di Calvagese della Riv. (con l'Archivio dell'ex Comune di Carzago della Riv.), l'Archivio della Parrocchia di Calvagese della Riv. e della Parrocchia di Carzago della Riv.

- Libro dei Morti, dal 1872 ad oggi
- Registro dei Matrimoni dal 1805 al 1950
- Registro dei Matrimoni dal 1951 ad oggi
- Libro denunce matrimoniali dal 1869 al 1870
- Registro delle Pubblicazioni di Matrimonio dal 1883 al 1950
- Popolazione di Mocasina (quadernetto) riportante, in ordine di contrada, le famiglie con la descrizione dei componenti e con l'indicazione della rispettiva età, nell'anno 1857.

### *I Libri economici*

Il loro contenuto consiste in registrazioni di entrate ed uscite, riguardanti le varie attività ed opere della Fabbriceria, delle Amministrazioni dei vari Legati e Cappellanie. Sono, quindi, storicamente importanti perchè danno la possibilità di conoscere e ricostruire, oltre gli aspetti economici, anche l'organizzazione politica e sociale di un intero paese, e pongono in evidenza l'importanza del fattore religioso nella vita della comunità, come primario ed aggregante.

Sono i seguenti:

- Libro A. (scritta sul dorso: Zigliola)  
Beni di rag.ne del qm. Agostino Ziglioli.
- Libro C della Commissaria del qm. Agostino Ziglioli, nel quale si descrivono li creditori della medesima con li loro conti del dare, ed avere, principiando l'anno 1732 (termina col 1832. Carte numerate da 1 a 88).
- Libro della Capellania del q. Giorgio Ziliolo (carte numerate da 22 a 165. A carta 22 inizia l'anno 1729; mancano le carte da 1 a 21. Sono stati allegati a questo libro frammenti di un precedente dello stesso argomento, che vanno dall'anno 1695 all'anno 1704).
- Libro D. Incomincia nell'anno 1730 "... nel quale si registraranno le Riduzioni delli SSig.ri Commissarij testamentarij dell'Eredità del qm. M.to R.do Sig.r D. Andrea Landi qm. Sig. Gio. Batta di Mocasina dopo la morte del qm. M.to R.do Sig.r D. Geronimo Amadei altro solo Commissario del testamentario seguita il 9 Luglio 1730, dopo di lui essendo Commissarij li Sp: Sp: SS.ri Sindico, e tre Deputati, che sono, e saranno per tempora, della Sp: Terra Med.ma di Mocasina destinati all'amministrazione di detta eredità essecutivamente alle disposizioni dell'antedetto qm. M.to R.do Sig. D. Andrea risultanti dalli suoi Testamenti 6 Agosto 1682, Codicilli 10 Dicembre 1683: 10 Feb.o 1685: 16 Settembre 1689: 12 Marzo 1692: et 21 Maggio 1692 tutti negl'atti del qm. Sp: Sig.r Lorenzo Voltolina Nodaro Collegiato di Salò (carte numerate da 1 a 83).
- Libro H - Partite, principiato nel 1775 (termina nel 1812; carte numerate da 1 a 78).
- Libro Q - Ordinamenti della Terra di Mocasina. Inizia con Dom.ca 4 Settembre 1763 (termina nel 1799; carte numerate da 1 a 143).

- (Libro) Capellania Zilioli. Messe Celebrate. 1766-1872.
- Liber Missarum celebrate (sic) hac in Ecclesia - 1872.
- Diarium Missarum. 1909-1966.
- Registro SS. Messe dal 16-2-1966 al 31-12-1979.
- Diario di Sacristia 1936-1937.
- 1° Libro della Dottrina Cristiana 1870-1880.
- 2° Libro della Dottrina Cristiana 1880-1894.
- Cassa dell'Altare del SS.mo Rosario 1709-1759 (libretto originariamente contenuto in "Filza Altari").
- Raggioni dell'Altare di S. Antonio:  
Legato dell'Oglio per la Lampada ne' giorni festivi lasciato in aggravio della Terra dal qm. Bortolo Zigliolo qm. Camillo in suo Testamento 4. Genaro 1743 atti del S.r Giuglio Landi Nodaro, appar nel Libro Legati C.a 41, e nel Libro C.a 103 (anni dal 1759 al 1800). Libretto originariamente contenuto in "Filza Altari".
- Raggioni dell'Altare di S.to Gaetano:  
Capitale di lire 105 - picc. lasciato dalla qm. Paola Zigliola etc.  
Legato di una lira Cera all'Anno lasciato in aggravio della Terra dalle sorelle Zigliole qm. Placido, etc.  
Legato dell'Oglio per la Lampada ne' giorni festivi, lasciato in aggravio della Terra dal qm. Bortolo Zigliolo qm. Camillo etc. (anni dal 1759 al 1800). Libretto originariamente contenuto in "Filza Altari".

*Scritture non librerie contenute in buste (o faldoni)*

La descrizione dettagliata di ogni carta sarà oggetto di un lavoro di inventariazione, come si è già sopra accennato. Qui si fa riferimento solamente a quelle carte che per omogeneità si possono ricondurre a precisi argomenti e che costituiscono, per consistenza numerica, il corpo principale dell'Archivio Parrocchiale.

*Fabbriceria Parrocchiale:*

- Conti Cassa dal 1873 in poi (7).
- Quinternetti d'esazione dal 1884 in poi.
- Conti Consuntivi dell'entrata e dell'uscita dal 1872.
- Mandati di pagamento dal 1875.
- Giornale d'uscita — anno 1886 —.
- Libro della Fabbriceria: entrate ed uscite dal 1948 al 1970.
- Protocollo degli atti della Fabbriceria: un primo registro va dal 1-1-1900 al 8-8-1906; un secondo va dal 22-4-1911 al 17-6-1928.

(7) Va precisato che le serie di documenti che seguono non sono sempre complete.

— Affrancazione di Capitali; contratti di enfiteusi e canoni di affittanza.

*Legati e Cappellanie:*

— Legati di Beneficenza Campanelli-Lanfranchi (Registri dei mandati di pagamento dal 1892 al 1934; Conti Cassa dal 1888; Quinternetti di esazione dal 1883; Conti Consuntivi dal 1902).

— Legati Susanna Ziglioli e Fabricio Grazioli (Polize delle dispense del pane a tutte le famiglie di Mocasina nei giorni di Sabato Santo, Corpus Domini e Vigilia del S. Natale, dal 1736 al 1898).

— Commissaria Diomede Borra a favore dei Poveri di Mocasina (1630).

— Monte di Pietà del Formento (Anni 1711; 1730; 1731).

— Legato Maria Facchinetti.

— Legati Campanelli e Landi, a favore dell'Istruzione.

— Legato Andrea Landi (Richieste di sussidi da parte degli abitanti di Mocasina).

— Commissaria Landi (Polize delle somministrazioni di medicinali dal 1735 al 1840. Polize delle dispense in danaro ai Poveri dal 1736 al 1856).

*Varie:*

— Circolari Vescovili e Visite Pastorali.

— Attestazioni di autenticità di Reliquie di Santi.

**ALESSANDRO AVEROLDI**

## LA PESTE DEL 1630 A LUMEZZANE

Memoria de quei et qualli moreno di peste et hanno dubio di peste et siano nottati a uno per uno et a che modo si governa l'ofisicio della sanittà in questa materia.

Adì 17 giugno 1630 morto di peste Berttolomio q. Vinsenzo Salleri el qual li àno porttatto dalla città di Briscia et coza gi era.

Adì 23 detto morta sua mollie Malgarita con uno carbone.

Dì detto Giovanni Antoni Tarabino (?) venutto dalla città di Briscia esendo statto per spasio de doij mezi e più et si vede che portteno il mal cuntagiozo, si è siquistratto et sigelatto in caza nel suo cilter da basso et sua famiglia, comandatto in pena della vitta che non debano pasar zozo la schala et questo ha fato il reverendo don Felice Alberti et messer Giovanni Battista Bocini et jo Giovanni Jeronimo de Bugatti deputati.

Adì 24 giugno 1630, esendo venutta Lucia Bocina che fu molie de Simò Bocino et con doj figli, avemo siquistrati in caza sua per eser andatti mendicanti per la città et per la fiera Giovanni Battista Bocino, jo Giovanni Jeronimo Bugatti; di 26 sudetto trovatti sani come di prima et havendo necisità di andar a guadignar il viver li avemo licensiadi et sono andatti alla pianura.

Licensiadi Joseph di Pini et Giovanni Maria Bugati et suo Gio (?), Cominzina molie di Stefen di Glisenti, Barttolameia che fu molie del Orlandino con l'avertenza che non vadi in locho suspecto sotto pena di farli far la quarantina et condenarli in quel che parerà che si bene a castigarli.

Adì 27 giugno 1630 Giovanni Battista Bocini et jo Giovanni Jeronimo de Bugati deputati di questa contrada siquistremo et sigillemo in caza Antoni Bocino cum tutta la sua famiglia, esendo agravatto et sente dolor di testa grande.

Adì 30 detto Antoni sudetto guaritto di testa comme si vede, li havemo lisenziadi et esendo suplicatti dal reverendo don Felice Alberti et ser Giovanni Paulo Monttino deputati.

Di 3 luio 1630 fu morto messer Antoni et sua moier et uno suo figliolo con carboni.

30 detto morto uno fansiulo del sudetto Berttolamé Salleri come consta qui, esendo morto ancor luj de mal cuntagiozo.

Adì 2 luio 1630 morto uno altro fansiulo che era del detto et di mal cuntagiozo.

4 detto morta la molie di messer Giovanni Maria Capi abitante in Brescia el quali sono venutti alli Mezani di 15 giugno 1630 et con carboni et subito fatto rettirar li soy di caza al Baytelo et coza che si ha fatto hancora cum li Salleri overo siquestratti tutti in caza sua quelli che siano di suspecto.

10 luio siquistratta Laura Bocina et Duminico suo figliolo per quel che suspecti.

Dì detto morta Franceschina che fu molie de Lucha di Bugati et sepilitta per Giovanni Battista suo figliolo et Piero ch'è padre di detto marito dela ditta.

Siquistrati subito non si sono may schoperto che sia mortta solo che di fame.

Adì 14 detto morto Ludivico di Bonafini con uno carbone el qual sono statto alla città per soldato di rispetto et li àno porttatto da detta città et morto eso el suo figliolo et Maria sua molie gi hanno fatto servitù et li hanno tenuto in brasio; subito fatta rettirar fura nel

prat dey Novey a far la quarantina et Piero suo barba et Vinsenzo seratti in caza sua sollo per suspectti.

Adì 16 luio sudetto morta Domenega figliola de messer Duminico Alberti et subito siquistrato il reverendo domino Felice Alberti et si trova altri amalatti n. 5 con carboni, siquistratta tutta la sua caza et uno fansiulo abiadego di detta Domenega morta, lasiado fura solo noma Giovanni Anttoni suo figliolo et uno fansiulo di detto Giovanni Antoni li quali non sono manezatto cum li altri siquistratti per ser Giovanni Paullo Monttino et Piero Maria Ferari et Giovanni Battista Bocini et Santtino di Berttoli, Giovanni Anttoni Prandello deputati.

Adì sudetto si retrova amalatta Zannina q. relihicta de Giovanni Giacom (?) di Bertolli; siquistratti la sua familgia per li detti signori deputati.

Adì sudetto si retrova amallata una putta de Sancti di Riboldi; siquistratti tutti di caza per li detti deputati.

Adì sudetto si retrova amallata una figliola de Zuan di Riboldi et familia sua; siquistratti tutti haccetto Ludivico suo figliolo che non sono manezatto cum li soy di caza siquistratti per il detti deputati.

Adì 18 sudetto morta domina Maria molie de messer Dominico Alberti el qual si retrova amalata con carboni.

Adì detto morta una figliola de Benedett Beia di mal cuntegiozo è statta amalata giorni doy. 14 detto morta una demeza figliola di messer Piero Pozzi di mal cuntegiozo.

Dì detto morti doy figlioli di Ventturino Bologino.

Adì sudetto morta la molie del sudetto Ventturino Bologini.

Adì 17 (?) detto morto il frate (?) Giovanni Maria figliolo del detto messer Dominico Alberti con carboni el qual fu siquistratto come apare qui in prosezo.

18 detto trovatto amallatto Giovanni q. Bernardo Bugatti trovatto amallato et subito mandatto al Baytello in del Prat di Novey.

20 sudetto Zanina morta el qual si retrova amallata come consta indetro.

Adì detto morta una fansiula de Jacomino di Versoy et una figliola della Rosinella el qual si ritrova amallata.

Adì detto si retrova amallatta Malgaritta figliola di Fabio di Amici et Anttonia molie de Felipo di Glisenti et Cattarina che fu molie de Simò Bocino et mandatti al Baytello subito.

20 detto messer Dominico che fu siquistrato, morto, sive di Alberti, con carboni.

Jeronimo suo figliolo morto el qual se retrova amallatto con carboni.

Adì detto morta una fansiula de Faustino di Riboldi.

Morti Giovanni Anttoni figliolo de Jacom di Donatti et una figliola de Zan di Reboldi.

21 detto Malgaritta del q. Giovanni di Amici morta al Baytelo come consta qui in piassa (?) havergila mandatta.

Adì 21 detto Giovanni Anttoni figliolo di Francesco di Amici menatto al Baytelo per mal cuntegiozo.

Dì sudetto serata una figliola di Giovanni Gidi in d'un sollaro per ser Giovanni Paolo Monttino et altri deputati.

Dì detto siquistratti tutti li familgi della contrada di Monttegio per dieci giorni per Giovanni Battista Bocino et jo Giovanni Heronimo de Bugatti in pena di L. 100 de planet et avisatti ma sudetta pena che debano avesar se sarano qualche amalato.

Dì detto morta Chattarina che fu molie de Simò Bocino, al Baytelo, come consta avergela mandatta per noy deputati.

Morta una figliola de Jacomino di Verzoy et Pasqua molie de Zan di Riboldi et la molie del Taralino et Simò figliolo de Bettino di Cometti Taraleti et sua molie si trova amalato.

Si trovano amalato Dominico q. Agolino et una altra putta di deto con carboni.

Il reverendo domino Felice Alberti si trova amalato con carboni et..... qui chi è siquistratto.

Adì 21 detto si trova amallato Giovanni Antoni suo fratello.

Sil trova amalato Felice q. Jacomino di Berttoli.

Adì 25 sudeto morto detto Giovanni Antoni Alberti.

Dalli 17 giugno sino alli 26 luyo deto 1630 morti tra homini et done de mal cuntegizio ne la contrada de Sonico da n. 31 in circha, a Piubecho ge ne sono morti da 28 in circha, a Monttagio doy done et doy soldati.

27 luyo morto Giovanni Pietro Gattello chi erano soldato.

Di sudetto morta la molie del Benedetto Beia.

28 detto morta una figliola de Grattiol Prandelo.

29 detto morto Peder Jacomo di Fraci et una figliola de Zan di Riboldi; l'heredi di detto siquistratti in caza per li deputtati di detta contrada.

Si trova amalatta una figliola de Berttulamé di Bonomi mandatta al Baytelo.

Adì 26 luyo 1630 venutto Jacom di Fraci et Giovanni Battista suo figliolo mandatti a far la quarantina.

Siquistrati detti.

Adì 30 luyo 1630 si ha intimatto a Barttolamio Bonomi il sequestro a lui fatto per ser Giovanni Paulo Montino et messer Piero Fraci deputtati che non ardischa di cambiar altro logo che quello dove si retrova al presente senza licenza deli deti signori deputati sotto pena de ogni qualonque pena deli signori Rettori della città di Brescia anno proclamati et protestati ..... che dalli signori deputtati ordinato in questo ofisio della sanità a chi transgreddisce di 30 dati ad instansia deli signori deputtati sive di detto ofisio, et ne resti una al ofisio et l'altra al deto.

Adì 30 luyo sudetto morto Anttoni di Macati de mal cuntegizio.

Adì sudetto morta una figliola de Francesco Riboldi di deta peste et doy altri morti di detto Francesco alli giorni pasatti.

Di detto morto Giovanni Paulo de Rafaino di Salleri chi era soldato.

Di detto morto Berttolamé q. Marcanttoni di Salleri soldato di rispetto.

Adì detto si retrova amalata una figliola de Stefen day Fuzi.

Di 31 detto morta la molie de Grattiole Prandello de peste.

Fina di primo agosto sono mortti di peste tra homini et done tra Sonico et Piubecco n. 95 conputtati 4 de Monttegnio et uno de Pregno.

Di 2 agosto 1630 morta una figliola de Stefen dai Fuzi sive di Glisenti al Baytelo, ma non si sa de che sia mortta et Maria molie de Giovanni Bocino de peste; siquistrato Giovanni suo marito subito et tutta la famiglia.

Di detto Stefeno di Glisenti.

Piubecho: Fostino Bocino et sua molie et Dominico Vinsenzo Saleri et Afra molie di Giovanni Anttoni Seneci et uno figliolo et uno figliolo et una altra felgiola.

Sonico: Sanctina del Gregoli et una fansiula de Zan di Riboldi, uno fansiulo de Jacomino di Verzoy et la molie di Giovanni Pietro Patia (?) ..... molie de Benedett Bocino motta adi 3 agosto 1630 al Baytelo.

Di 9 agosto 1630 menati per il console al Baytelo Malgarita di Amici et Chattarina figliola

del fu Benedetto Bocino, et Pietro Paulo figliolo de Jacomo di Amici per qualche dubio.

Dì 4 agosto 1630 morto Sancto de Davit al Baytelo.

Adì sudetto morta (in bianco)

Adì 6 agosto morto Bevenuto di Pasetti per una gianduza al Baytelo.

Dì sey agosto mortto Lorenzo et sua molie.....

Adì 10 agosto morto Lorenzo di Pini de peste con genduzza.

Dì 11 sudetto morto ser Marcanttoni Lucarno con carbon a Piubecho.

Dì sudetto morto Giovanni Simò Bonafi con carboni et uno figliolo di Giovanni Antoni Albertti.

Dì 13 agosto 1630 morta una figliola de Catarina che morse al Baytelo.

Dì 21 agosto sudetto si retrova ancora una altra sua sorella sive figliola di detta Chattarina dali 20 di lui in za.

Dì 10 agosto venutta la molie di Pietro Bugati dala spianada el qual sono andà a spigolar, sono sequestrada nella staletta dala fontana.

15 detto morto Giovanni Simò di Bonafi.

16 detto morta una putta de Peder di Bechetti et Marta che fu molie di Defendo Stolfi et Maria de Pedri.

A Piubecho Dumenega che fu molie de Joseph Oliva et una demeza di Giovanni Maria Salleri sua sorella; in sino di 16 agosto morti di peste n. 177.

Adì 17 agosto 1630 morto il reverendo Berttolamecio Bonisardo rectore dignissimo dela giesa di Sancto Apolonio ad una ora di notte, con una genduzza et morto sotto il suo portticho et sepulitto poi nella nostra sepultura adì 18 detto per il snitisino et Jacomino di Verzoy nettisino.

Domenicho de Gratiolo Prandelo morto di 17 agosto.

Dì 19 agosto morta Orsula molie de Simò Bocino, morta a caza sua; non si hanno rettrovatto malle alcuno di peste; sia mortta di mal de caval (?).

Dì 18 detto Giovanni Battista Bocini de' haver berlingotti 15 impresti a Jacomo Amici per il lazaretto di quel dele Scole.

20 detto morto Pol figliolo de Benedet Bocino al Baytelo con peste.

20 detto si ha intimato la contrada de Sonico che andarà al molino per masinare debano portar a uno per uno una bandera (?), così homeni come done et così figlioli come filiole in pena d'esserli tolto il grano ad instansia deli signori deputati cavato el foi di detta uno ala detta contrada.

19 detto morì uno figliolo de Bevenuto Pasotti al Baytelo di peste.

19 detto morì la molie de Dumenico Prandelo in Sonico.

22 detto morto Pietro di Bonafi in caza sua; non si hanno trovato infesione.

Dì detto morta Maria molie di Arico Glisenti al Baytelo di peste.

Vinsenzo nepotte di detto Pietro mandato al Baytelo per mazor sigurezza; non hanno però male di sorte che sia per star rettirato.

Adì 22 detto morto Peder Anttoni figliolo de messer Christoforo Gidino.

Dì 23 detto morto detto messer Christoforo et sua molie Gidini.

Dì 24 detto morta Maria che fu molie di Pol Bocino; morti al Baytelo tutti.

Dì 25 detto morto Anttoni Bocino et una sua figliola di peste.

Dì 25 detto siquistratto Giovanni Battista Bocini per haver trasgredito.

Dì 26 detto morta una altra figliola de Anttoni Bocino de supra nominatto, et morta al Baytelo di peste con genduzza.

Diccia uxor q. di Antoni Bocino menata al lazaretto et Andreia et doy altri filgioli et Disia con qualche suspetto di malatia et lo soy filgioli per far la quarantina il dì 26 agosto 1630.

Primo setembrio 1630 morto Grattiolo filgiolo di Joseph Oliva et una filgiola di Sanctino di Berttoli et uno filgiolo di Berttolamé di Tabini et la molie di Giovanni Simò di Bonafi et 2 setembrio morto uno suo filgiolo.

20 agosto morti doy filgioli di maestro Filipo di Grosi de Voltolina et doy altri li giorni pasati et abittante in Sonico.

23 agosto 1630 morti Cattarina et sua filgiola uxori q. Jacomini de Berttoli de Sonico et Margaritta che fu molie di Giovanni Anttoni Alberti.

Adì detto morta la molie de Battista di Bertoli di peste.

Adì 26 detto morta Simona uxor Jacomini Prandeli de peste in Sonico.

Il dì pasatto morto Giorgio filgiolo de maestro Filipo de prenominatto di Grosi in Sonico abitta.

2 setembrio 1630 morti Jsabetta che fu molie di Giovanni Anttoni di Cometti et Anttonia che fu molie del Pattelo tutti doy di peste in Sonico.

Dì detto morto uno fansiulo di Ludivico Bonafini el qual non si può immaginar del suo nome che sia non osto, per quello che si vede, con schorezatti di sangue.

Dì detto morto Agostino Gidino di peste.

4 setembris morta Margarita filgiola di Pietro Bugatti con pettigioni et manchamento di stomego.

Maria del predetto Bocino morta al Baytelo di peste con genduzza sotto seia.

7 setembris morta domina Maria q. relictam de Ludevi de Bonafini et di mal cuntagio.

11 detto si ritrova amalata Jsabetta q. Domenico de Bugatti et menata al Baytelo et Vinsenzo q. Giovanni Maria de Bonafini menato al Baytelo.

Adì detto liberato Simò Bocino q. Giovanni Piero et liberato Stefen di Glisenti in sino ali 2 di setembris morti personi n. 280 di mal cuntagiozo.

Adì 17 setembris menata al Baytello Angela molie de Jacom Amici cum carboni et Paul filgiolo de Lorenzo Amici cum carboni ciné al lazaretto.

Dì detto morto Dominico filgiolo (de) Giovanni Antoni Prandello et uno suo filgiolo de Sonico.

22 setembris menatta al lazaretto Zuana uxor ser Laurentij Amici cum uno carbone di peste hauto il dì 21 detto setembris per nos deputatos menata.

13 detto setembris morì detto Vinsenzo de supra nominatto Bonafini.

11 novembre

Giovanni q. Andreia Bocino trasgraditto esendo siquistrato per la morte di sua molie trasgredi per non star ala caza et altri come avendo proclamato esendo condannato da parte deli signori deputati in lire planet L. 3.

Jacom Amici, esendo trasgresor in tutti li provvedimenti proclamati et non stando siquistrato per trey fiadi, condannato in lire planet L. 3.

11 novembre 1630 e più condenamo detto Jacom Amici per eser andato Pietro Paullo suo filgiolo ney cameri da bo (?) a tor robì et cossi impestatti senza licencia de noy deputatti in compagnia de Aricho Glisenti condenamo in uno duchatto come consta per publicatto al Giesiello L. 3 de planet.

Et Filippo q. Aricho di Glisenti sia condenatto in duchatti numero doy per non star siquistato, comme consta in deto proseso, et non aver solita licensia alchuna quando menase quella filgiola de Francesco Gidino la qual sono statta infetta et non si sa se sia sanna né netta, e più per haver menatti cossi senza licensia de no' deputati li quali sono infetti per eserge tegnito arento detto Francesco Gidino de supra nominatto, li condenassemo in pena dopia L. 6 planet.

Volendo proveder (?) a' molti dezordini qual si vede ogni giorno li quali pozano incore per il cuntagio li quali sono stati provibitti dal magnifico signor Proveditor General supraindente dela sanità deza dal ..... in materia di questo cuntagio et agionti li signori deputati de la Vale et noy di novo volendola hecsiquir esendo necessità a hecsiquirla conforme a quella et seli sarà agionto hanco di novo in pena di quello che sarà proclamati.

- 1 - Che nusù ardischa di andar fori dela contrada di Monttugio senza licensia de noy deputati overo fori del suo tener in pena de liri trey de planet di eserli tolti et la terza parte sia del acuzator et serà tenuto secreto, l'altra al ofisio.
- 2 - Che nusù alloggi in caza sua altri né fur ridotto..... se non dela sua familgia, de pena come di supra, tanto a chi alloggia; come andarano, starà proclamati per comisione deli signori deputati messer Giovanni Battista Bocini et Joseph de Bugatj et mi Giovanni Jeronimo de Bugati deputati di questa contrada et mi Giovanni Jeronimo de Bugati ò proclamatta adì 27 ottobre 1630.

Di più sa dove si agiongano la più parte di gente de una copia conforme a questa.

Siquistremo et sigillemo detta bottega per sospetta che non si possano aprir senza licensia de noy deputati, sotto pena de duchatti dieci, di eserli tolti subito contrafatto, adì 21 novembre 1630 intimato (?) a Jacomo Amici presens etc. (?).

Di 5 magio 1631 menatto al lazaretto Ton Pasotti con una gendusa et Lucia del Simò Mago con carbò et una gendusa.

Minega de Mattejo Amici menatta a detto lazaretto et fatto detto lazaretto in caza di dettetta (?) Lusía Bocina.

Cattarina filgiola di Benedett Bocino statta al lazaretto giorni n. 46 et Malgaritta filgiola di Bernardi Amici il simile n. 46.

Laurenzio di Pini menatto a detto il dì 5 agosto.

*(Archivio di Stato di Brescia, Notarile - Brescia, filza 1441, notaio Giuseppe Bugatti in Lumezzane).*

**SANDRO GUERRINI**

## LA SOASA E L'ORGANO DI PIETRO DOSSENA NELLA PARROCCHIALE DI SAREZZO

Il gioiello artistico più prezioso della secentesca parrocchiale di Sarezzo è la sontuosa ancona dell'altar maggiore, straordinaria opera dovuta allo scultore Pietro Dossena.

La struttura della soasa può essere distinta in tre ordini.

Quello inferiore è formato da plinti sui quali s'appoggiano sei giganti-telamoni in posizione leggermente ricurva, raffigurati nell'atto di sostenere le colonne che svettano nella fascia superiore; nel gigante centrale di sinistra è riconoscibile il mitico eroe greco Ercole, ricoperto dal vello del leone, con un'enorme clava.

I telamoni, nella perfezione anatomica e nel vigoroso modellato, richiamano le figure affrescate da Michelangelo nella Cappella Sistina.

Sorprendente è l'analogia anatomica del gigante (il primo, posto a destra) con il «prigione morente» del Buonarroti conservato al Louvre.

Il suo volto sembra desunto da quello dell'*Aurora* delle tombe medicee a Firenze.

Al centro della fascia inferiore è collocata una cartella ornata di foglie d'acanto e di volute; in mezzo è scolpito lo stemma del comune di Sarezzo (una rocca o castello con un'alta torre sormontata da un'aquila), al quale sta sottoposto un putto che regge un cartiglio, sul quale è incisa la seguente scritta: HOC OPVS PETRVS DOSSENA FECIT AN.º M.DC.LXV, con le lettere delle cifre L e V capovolte.

L'ordine centrale dell'ancona è composto da sei colonne che poggiano su alti basamenti ornati di putti e motivi vegetali.

Le due colonne laterali sono tortili e avvolte da rami di quercia con foglie, ghiande e numerosi uccelli. Su quelle centrali, col corpo avanzato rispetto alle altre, s'avviluppano ramoscelli di rose fiorite.

Il fusto delle due colonne che s'affiancano alla pala nella parte centrale è costituito da due angeli scolpiti a figura intera, i quali, in guisa di cariatidi, formano l'elemento di collegamento tra il rocchio di base e il capitello corinzio. Singolare bellezza e fantasia è ravvisabile anche nei due fregi laterali composti da foglie d'acanto che s'intrecciano sui rami sui quali vari putti sembrano svolazzare e rincorrersi (1).

(1) Cfr. A. SOGGETTI, *L'Ancona dell'Altare Maggiore*, in "Comunità Saretina", gennaio e marzo 1980.

Una cornice assai elaborata racchiude la pala, quasi avviluppandola con le foglie d'acanto, tra le quali giocano putti scherzosi.

Il fastigio che la sovrasta al centro reca scolpito un putto a cavalcioni d'un aquilotto.

La tela, raffigurante la Madonna col Bambino e i santi Faustino, Martino vescovo, Bernardino da Siena e Giovita, dal Boselli è attribuita a Girolamo Rossi scolaro del Moretto ed è databile alla seconda metà del secolo XVI (2).

Sulla cimasa dell'ancona spiccano le statue a tutto tondo dell'Immacolata, dei patroni di Sarezzo, Faustino e Giovita, di vari angeli e putti.

La Madonna nella mano sinistra regge il globo insidiato dal serpente demoniaco.

E' affiancata da due cherubini che sostengono il sole dorato e la luna; un angelo regge la bilancia (simbolo della giustizia) e un altro brandisce la spada (simbolo della fede).

Uguale ricchezza d'ornato e pregevole esecuzione sono ravvisabili nella complessa struttura dell'organo, senz'altro realizzata dal Dossena prima del 7 aprile 1698, data in cui lo scultore ha redatto la quietanza del saldo per l'ancona e per l'organo.

Il Vezzoli, attribuendo al Dossena le due imponenti opere, sottolinea la salda impostazione architettonica delle strutture alla quale è subordinata l'esuberanza decorativa, con colore sempre sobrio (3) e — voglio aggiungere — con una tipologia caratterizzata da reminiscenze michelangiolesche e basata su un'evidente conoscenza delle opere del Bernini, specificatamente delle colonne tortili del baldacchino bronzeo che si erge sopra l'altare maggiore in S. Pietro a Roma, realizzato dal 1624 al 1633, colonne che qui il Dossena ha voluto imitare.

(2) La pala, già attribuita al Moretto e a Luca Mombello, è assegnata giustamente al Rossi dal Boselli. Cfr. C. BOSELLI, *Asterischi morettiani*, in "Arte Veneta", II, 1948, p. 98 e FRANCESCO PAGLIA, *Il giardino della pittura, II*, a cura di C. BOSELLI in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1958", Brescia 1960, p. 158; G. PANAZZA, *Itinerario artistico in Valle Trompia*, in "Antologia Gardonese", Brescia 1969, p. 23 e nota 98, p. 36 (con bibliografia precedente) e Y. SAREZZO, in "Illustrazione Bresciana", a. 4, n. 59 (16 dicembre 1905), pp. 8-9 e P. GUERRINI, *Sarezzo di Val Trompia*, in "Illustrazione Bresciana", a. 7, n. 118, (16 luglio 1908), pp. 5-6.

Valerio Guazzoni (*Moretto*, Brescia 1981, p. 15) attribuisce al Bonvicino la pala, pur ipotizzando che le figure dei Patroni potrebbero essere di altra mano, forse del Moroni. Negli atti della visita effettuata dal vescovo Giovanni Dolfin il 23 giugno 1582 (A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. 8/7, fasc. III, n. 7) riguardo all'altar maggiore della parrocchiale di Sarezzo si annota:

*Palla huius altaris est decora, cum columnis hinc inde, et architravi deauratis, in ea pictae sunt imagines Beatae Mariae Virginis, S. ti Martini episcopi, S. ti Bernardini confessoris ac sanctorum Faustini et Jovitae martirum.*

Evidentemente la pala dipinta è identificabile con l'olio su tela attribuito al Rossi ed è da stimare come opera della sua maturità artistica, nonostante qualche incertezza nella resa prospettica (riscontrabile negli arti inferiori dei santi Faustino e Giovita).

(3) G. VEZZOLI, *La scultura dei secoli XVII e XVIII*, in *Storia di Brescia*, III, Brescia 1964, p. 512.

L'artista rivela un temperamento vulcanico; inebriandosi della sua opera, ha sfruttato appieno la propria eccezionale bravura nella lavorazione del legno, soprattutto nelle statue a tutto tondo (quelle dell'ancona, già ricordate, insieme ai telamoni, agli angeli musicanti e al re Davide dell'organo), caratterizzate da un'impostazione solenne, da una solidità plastica straordinaria, da una spiccata vigoria d'esecuzione e da un'accurata lavorazione delle superfici.

La complessità strutturale non mortifica la capacità decorativa, evidenziata soprattutto dalle foglie d'acanto sparse per ogni dove, che si accartocciano e s'avviluppano con impareggiabile finezza nella «gran macchina» dell'ancona, in questo stupefacente trionfo del barocco che sfocia talvolta in un impeto grottesco e che si esprime attraverso il movimento e una fastosità pittorresca.

Giustamente Alfredo Soggetti rimarca che «*trattasi di un'opera di notevole interesse, certamente da annoverare fra le migliori della scultura, non soltanto bresciana, del Seicento*» (4).

Il problema della datazione della soasa è assai complesso. Si è precedentemente ricordata la datazione del 1665 incisa su un cartiglio.

Già Paolo Guerrini nel 1908 citò un'annotazione del 1687, riscontrata negli *Annali* della Comunità di Sarezzo, redatti da Angelo Bosio nel 1768:

*Fabrica del Ancona 6 settembre 1687 Scrittura seguita tra la Spettabile Comunità med.ma, di Sarezzo con le Venerande Scuole delle Comunità med.ma, et il S.r Pietro Dossena con la quale s'accordò la fabrica dell'Ancona in scudi mille, oltre una recognizione sortendo in laudabile forma.*

Filza O n. 10 (5).

Nel dicembre del 1979 Alfredo Soggetti ha pubblicato un'ampia sintesi della copia del contratto stipulato da Francesco Ferrandi rappresentante del Comune e da Tiburzio Bailo presidente delle confraternite di Sarezzo (6) redatto in forma di atto privato, con il quale Pietro figlio di Francesco Dossena *intagliatore in Brescia* promise e si obbligò ad *erigere, costruire in Essa Chiesa Parrocchiale di Sarezzo l'Ancona dell'Altare maggiore [...] e di più anco con ogni suo spirito e applicatione*

(4) SOGGETTI, *L'Ancona dell'Altare Maggiore*, marzo 1980.

(5) ARCHIVIO COMUNALE SAREZZO, *Annali...*, f. 552.

(6) Nella relazione redatta dall'arciprete don Giovanni Borello e allegata agli atti della visita pastorale compiuta a Sarezzo dal vescovo Bartolomeo Gradenigo il 27 maggio 1684, si citano nella parrocchiale quattro confraternite: quella del SS. Sacramento che è «*aggregata all'altar maggiore*», quella della S. Croce «*aggregata*» all'altare dello stesso titolo «*come si vede dall'Autentica di tal aggregazione del di 4 Genaro 1663*», quella del S. Rosario, all'omonimo altare, con attestato d'aggregazione del 13 giugno 1621, e quella dell'Immacolata Concezione che è «*antichissima*» ed è unita all'altare del S. Rosario.

«*Queste quattro Scole — specifica l'arciprete — hanno d'entrata circa scudi tredici*», con obbligo di tre messe ciascuna per il defunto Gerolamo Palini (che fece testamento il 20 giugno 1649), mentre «*gl'altri sono spesi nel mantenimento dell'altari*».

Le elemosine delle confraternite sono amministrare «*fedelmente*» da un «*tesoriere*» per ciascuna; «*il Massaro Generale dell'entrate delle Scole è il sig.r Eugenio Bailo qual fa il suo officio pontualmente*».

La relazione attesta anche l'esistenza della confraternita di S. Nicola da Tolentino, eretta presso l'omonima chiesa od oratorio dedicato al taumaturgo santo dell'Ordine Agostiniano.

*fare e perfetionare essa opera in bella bona e laudabil forma, conforme [...] l'esempio e disegno per esso esebito*, con l'impegno di realizzarla entro tre anni dalla data del contratto, al prezzo di scudi mille da sette lire piccole ciascuno (7).

Il cap. 5° della scrittura privata, cui il Soggetti ha soltanto accennato, è di estrema importanza al fine della comprensione della tipologia stilistica dell'opera, in rapporto alle ricordate reminiscenze michelangiolesche e berniniane.

L'accordo prevede che *l'ordine del disegno debba essere Signato dal Sig.r Dom.o Corbarello confidente della Spetabile Comunità eletto qual doverà elegere le Parti del disegno, che stimerà più proprie, et agradite* (8).

Perciò il Dossena presentò vari disegni dell'ancona, ma fu Domenico Corbarelli a scegliere («elegere») quanto sembrò più confacente e gradito.

Il Corbarelli o Corberelli è un artista fiorentino che nel marzo 1685 ottenne i primi pagamenti per l'altar maggiore della chiesa della Carità in Brescia, mentre il fratello Antonio col figlio Pier Paolo nel 1678 stipulò il contratto per l'altar maggiore della chiesa di S. Domenico sempre a Brescia *la cui costruzione provocò, con quella della cappella del Rosario, il cui altare potremmo pensare pure opera del Corberelli, uno choc [...] nell'ambiente artistico bresciano* (Boselli) (9).

Le loro opere si ricollegano all'ambito delle officine fiorentine delle pietre dure.

E' inoltre importante specificare col Boselli che *la presenza, sul finir del secolo XVII, di questa famiglia Corberelli acquista proprio un significato chiaro e preciso, di tramite materiale attraverso cui non solo il gusto, ma la tecnica della tradizione fiorentina può essere stata introdotta in Brescia, stimolante vitalissimo per i nostri intarsiatori che ben presto elaborarono autonomamente questi prototipi* (10).

Nel caso dell'ancona maggiore di Sarezzo è predominante la scelta del *gusto*, cioè dello stile cui il Dossena si è uniformato, pur rispettando la propria peculiare vena creativa.

Vedi *l'informazione del stato della Chiesa di Sarezzo* in ARCHIVIO VESCOVILE BRESCIA, *Visite Pastorali*, vol. 60, ff. 105 r. - 106 r..

Nella susseguente visita pastorale effettuata il 17 settembre 1691 l'arciprete Borello rileva che le quattro "Scole" della parrocchiale «sono fra di loro unite e fanno una sola Regenza», ma aggiunge: «non so dar notizia della loro entrata per che in dodici anni ch'io possedo la Parochial di Sarezzo non ho mai potuto vedere stabiliti li di loro conti, nè registrati li di loro libri. Vi sono legati da rascodere, capitali imbrogliati etc.».

Il rev. parroco non dimentica però di notificare (come già fece nell'informazione del 1684) tra le «obbligazioni perpetue della Spettabile Comunità di Sarezzo nella Chiesa Parochiale» quella di far celebrare numerose messe, avendo «consunti i beni delle quattro Scole nella fabrica della Chiesa parochiale con facoltà del R.mo Ordinario del dì 8 Maggio 1642 consta di tal obligatione per publico sindacato del dì 4 Maggio d.to». A.V.B., *Visite Pastorali*, vol. 64, f. 200 r. e v..

(7) SOGGETTI, *L'Ancona dell'Altare Maggiore*, dicembre 1979.

(8) ARCHIVIO COMUNALE SAREZZO, *Contratto per l'ancona*, filza O, n. 10 (coll. provvisoria).

(9) BOSELLI, *La Chiesa della Carità e le sue opere d'arte*, in "Brixia Sacra", n.s., a. IV, nn. 2-3, aprile-settembre 1969, p. 93.

(10) IBIDEM, pp. 93-94.

Il contratto ricordato, datato 6 settembre 1687 (anche se la lettura delle cifre è dubbia), contrasta con la datazione incisa sul cartiglio (che — non si dimentichi — mostra due errori nelle lettere-cifre capovolte).

La citata quietanza rilasciata dal Dossena il 7 aprile 1698, reperita da A. Soggetti e gentilmente mostrata allo scrivente, fissa il termine *ante quem* dell'esecuzione delle due opere, in quanto lo scultore attesta di ricevere il totale e conclusivo saldo per «*ancona, et organo*» (11).

Al Comune e alle confraternite laicali di Sarezzo è dovuta l'intelligente committenza delle due opere del Dossena, nella seconda metà del Seicento.

Alla comunità parrocchiale di oggi, opportunamente sensibilizzata dall'arciprete don Antonio Siracusa, si deve attribuire il merito dell'ottimo restauro, compiuto dall'équipe dell'ENAIP di Botticino per quando riguarda l'organo e la controcantoria (1981) e dal trentino Diego Voltolini, con la collaborazione del bergamasco Gian Pietro Magri e la consulenza di Maximilian Leuthenmayer, per la splendida ancona (1982) (12).

CARLO SABATTI

(11) Prima del 7 aprile 1698 è da fissare anche la datazione d'una lettera autografa del Dossena, pubblicata in appendice a questo studio.

(12) Cfr. E. LAZZARI, *Torna a splendere la soasa di Sarezzo*, in "Giornale di Brescia", 14 novembre 1982, p. 15.

Non è inutile specificare che anche la controcantoria, per evidenti analogie tipologiche e strutturali, può essere agevolmente attribuita a Pietro Dossena.

A Diego Voltolini è stato affidato (1983) anche l'incarico di restaurare lo splendido *Crocifisso* che — come risulta da un importante documento edito dal Guerrini — il 9 giugno 1538 fu commissionato a *magistro Mafio intaliatore*, cioè a Maffeo Olivieri.

La pregevole scultura, deturpata da pesanti ridipinture, era conservata nella cappella centrale del cimitero di Sarezzo.

Cfr. S. GUERRINI, *Inedite sculture cinquecentesche in Valtrompia*, in «Brixia Sacra», n. s., a. XV, n. 3-6, maggio-dicembre 1980, pp. 145 e 154; vedi anche le due riproduzioni del *Crocifisso*, collocate prima tra p. 136 e p. 137.

Una lettera del Dossena

Nel dicembre 1979 Alfredo Soggetti pubblicò in "Comunità Saretina" n. 24, bollettino della parrocchia, una lettera autografa del Dossena, reperita nell'Archivio Comunale di Sarezzo.

La missiva è inviata ai Reggenti del Comune perchè finalmente provvedessero a versargli quanto ancora gli spettava, stanti anche le difficoltà economiche in cui l'artista si trovava a causa dei debiti contratti nel periodo in cui era stato impegnato a scolpire l'ancona.

La lettera, pubblicata dal Soggetti con qualche svarione tipografico, è trascritta secondo il testo che lo scrivente ha potuto controllare grazie alla squisita cortesia di Luigi Giambarda, dipendente del Comune di Sarezzo con funzioni di custode anche dell'archivio storico civico.

Il documento, prezioso perchè apre uno squarcio umanissimo sulla personalità dello scultore, non è datato.

Purtroppo il foglio ha il margine destro un po' guasto a causa dell'umidità assorbita in passato.

Irreperibile è un'altra lettera citata nell'*Illustrazione Bresciana* del 1905 (anno IV, n. 59, 16 dicembre, p. 9) nella quale il Dossena — come sottolinea l'anonimo autore che scrive una nota riguardante Sarezzo siglandosi con la lettera Y — faceva osservare ai Reggenti saretini *come essi conoscesser il lavoro che aveva fatto e quante fatiche gli era costato e avendo frattanto la moglie inferma e trovandosi nella massima miseria, chiedeva un soccorso.*

*Illi SS.ri Reg.ti et Patroni Coll.mi*

*Essendo io giustamente oppresso da chi mi à soccorso nel tempo che con tutta l'applicazione possibile ò operato per perfetio[nar] l'Ancona della loro Chiesa, accio faci la restitutione do[...] non posso di mancho di non esserle importuno prego[...] di con ogni solesitudine trasmetermi quello mi devono suponendo che haveranno di già stabilito quel tanto mi si aspetta riguardo alla mia longa aspetatione et dispendio [...] sofferto per ben servirli; et perchè confidato nella loro integrità mi persuado non voranno permettere che mi venga adosso qualche rovina cominatami delle exequitioni che mi soprastano, non m'essendo d'avantaggio solo che quanto so e posso. Li suplico di novo non abbandonarmi che glie ne restarò ancho eternamente obbligato, et humilmente riverendole ne sospiro la gratia, et mi confermo delle Spett.ta loro*

*Humil.mo Devot.mo et Obb.mo Servo  
Pietro Doscena.*

FRANCESCO PAGLIA IN S. MARIA IN ORGANO A VERONA E  
IL "MISTERIOSO" FRANCESCO BERNARDI DETTO IL BIGOLARO

Pur se importanti gli accenti di pittura bresciana talora penetrati a Verona, pochissimi tuttavia sono risultati gli interventi diretti di artisti bresciani nella città scaligera per quanto attualmente si sappia.

Unico episodio di rilievo, lo ricordiamo, è l'arrivo, all'incirca nello stesso giro di anni, di un buon numero di tele bresciane tutte frutto della stupenda fioritura cinquecentesca e tutte fondamentali per certi sviluppi della pittura veronese del Cinquecento già avviata alla sua grande stagione manieristica.

E' il caso della poco studiata pala del 1533 del Savoldo a S. Maria in Organo, dal Seicento fino alla prima metà dell'Ottocento misconosciuta e ritenuta o di Bonifacio Veronese o di qualche tizianesco, ma alla sua pubblicazione subito fondamentale per i primi tempi di Battista del Moro che già nel 1535 ne dà la più intelligente interpretazione *veronese* — pur sulla base di schemi già manieristici e già mantovani — nella grandiosa pala di S. Fermo Maggiore, con "S. Nicola in gloria e i SS. Agostino e Antonio Abate" (1).

E' il caso delle ante d'organo di Girolamo Romanino, nella chiesa di S. Giorgio in Braida, col *Martirio del Santo titolare* datate 1540, di certo meditate, soprattutto le due esterne con *S. Giorgio davanti al giudice*, dal giovane Paolo Veronese che quasi ne citerà, capovolto, l'impianto compositivo nel *S. Sebastiano davanti a Diocleziano* nella omonima chiesa veneziana (2).

E' il caso soprattutto del più attivo a Verona dei bresciani, il Moretto: le sue opere ancora a S. Giorgio (*S. Cecilia in mezzo alle SS. Lucia, Caterina, Barbara e Agnese* del 1540) e a S. Eufemia (la tarda *Madonna coi SS. Antonio Abate e Onofrio*), unitamente alle disperse tele di S. Maria della Ghiara commissionate dal bresciano Mario Averoldi dell'Ordine degli Umiliati (la pala sull'altar maggiore con la *Natività di Cristo*, due laterali fuori del presbiterio con *S. Giovanni Evangelista e S. Giorgio col drago*, un'altra pala con *La Madonna, Gesù, S. Giovannino e S. An-*

(1) La pala di S. Maria in Organo è stata riconosciuta per opera del Savoldo a partire da: G. BENNASSUTI, *Verona colla sua provincia descritta al forestiere e guida dell'amenissimo Lago di Garda*, Verona 1848, p. 106.

Elementi savoldiani andranno comunque notati anche nel Torbido, in Giovanni Caroto spesso suggestionato in gioventù dal pannello marezato tipico del bresciano, e in Antonio Badile il quale, nella sua affollata *Resurrezione di Lazzaro* a S. Bernardino, addirittura cita la famosissima *Maddalena* del bresciano ora a Londra.

(2) Sulle ante veronesi si veda almeno: G. PANAZZA, *Mostra di Girolamo Romanino*, catalogo, Brescia 1965, pp. 122-123 n. 62 (con tutta la bibliografia precedente, anche veronese).

na, e due frati Umiliati) (3), sono momenti fondamentali sia per i primi cinquecentisti ancor ritardatari della generazione formatasi sul Mantegna mantovano — ad esempio il tardo Girolamo dai Libri —, sia per i pittori più modernamente aggiornati sui testi veneziani e tizianeschi come il Torbido e come il maestro di Paolo Veronese, Antonio Badile, le cui citazioni morettesche nella pala di S. Biagio, specie nella Madonna, della chiesa dei SS. Nazaro e Celso, trapasseranno nel giovane e geniale allievo.

Ma tutto questo è solo un episodio (4). Se si esclude il vasto soffitto, non ancora studiato, nella Sala Pretoria del Palazzo del Podestà dipinto da Antonio Gandino prima del 1615 (5), occorrerà giungere alla seconda metà inoltrata del Seicento per ritrovare un bresciano attivo a Verona: il giovane Francesco Paglia.

\* \* \*

Recentemente riproposta da Stradiotti e Anelli (6), questa presenza va approfondita non solo per l'eccezionalità dell'episodio — di cui sarebbe interessante scoprire i movimenti, i committenti, le relazioni specifiche tra Verona e Brescia che evidentemente stanno dietro —, ma anche per l'importanza che può assumere in questo momento, dopo la mostra in Duomo Vecchio, ogni nuovo contributo, pur piccolo, su questa sorta di *numen loci* del Settecento bresciano: questa nota varrà altresì più in generale a riordinare le idee, dopo tanta confusione delle fonti veronesi, come anche della critica più recente, sulla bella cappella che ancora conserva la tela di Francesco Paglia.

Si tratta della Cappella di S. Francesca Romana in capo al transetto destro di S. Maria in Organo a Verona (la stessa chiesa che conserva la pala del Savoldo sopra ricordata) e che rappresenta un importante episodio di decorazione seicente

(3) Si veda: P. SGULMERO, *Il Moretto a Verona*, Verona 1899. Sulle pale di S. Giorgio e S. Eufemia in particolare: A. AVENA, *Capolavori della pittura veronese*, catalogo della mostra, Verona 1947, pp. 2-4; sulle figure di Mario Averoldi e dello zio Bartolomeo entrambi preposti a S. Maria della Ghiara: L. MAGAGNATO, in: AA. VV., *Palladio a Verona*, catalogo della mostra, Verona 1980, VII-4, pp. 163-164; per la descrizione infine della soppressa S. Maria della Ghiara e del suo arredo pittorico: B. DAL POZZO, *Le Vite de' pittori degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, p. 250.

A proposito del complesso di tele per S. Maria della Ghiara, finito poi in Collezione Lechi (F. LECHI, *I quadri delle Collezioni Lechi in Brescia. Storia e documenti*, Firenze 1968), ricordiamo però che lo Zannandreis, nella sua *Vita di Antonio Badile*, asseriva che dietro i due pannelli coi Santi Giovanni e Giorgio, per errore ricordati come una tela unica, compariva la scritta: "Opus hoc Antonius Baylus pinxit et in lucem dedit die ultimo Martij 1548" (D. ZANNANDREIS, *Le vite dei pittori scultori e architetti veronesi*, a cura di G. BIADEGO, Verona 1891, p. 83).

(4) Episodio sì, ma anche importante campo di ricerca che dovrà essere a fondo indagato, in primo luogo nel più sottile ed incerto mondo della ritrattistica, per comprendere meglio le vicende figurative veronesi del Cinquecento.

(5) Si veda: L. MAGAGNATO, *Due generazioni*, in: AA. VV., *Cinquant'anni di pittura veronese. 1580-1630*, catalogo della mostra, Verona 1974, pp. 32-33; ma anche: L. ANELLI, *La mostra del Manierismo veronese*, in "Brixia Sacra", nn.º 1-2, Gennaio-Aprile 1975 p. 49.

(6) R. STRADIOTTI, *Francesco Paglia*, e L. ANELLI, *Una chiesa rinnovata "alla maniera moderna": la trasformazione settecentesca di S. Giuseppe*, in: AA. VV. (a cura di B. PAS-SAMANI), *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro*, catalogo della mostra, Brescia 1981, rispettivamente a p. 27 e a pp. 192-193 nota 21.

sca in una chiesa che tra Sei e Settecento si rinnova, con larghe vedute culturali, accogliendo tele non solo di veronesi culturalmente aggiornati quali Giovanni Murari, Antonio Balestra, Simone Brentana o Felice Torelli, ma anche di *foresti* quali il Guercino, Giacinto Brandi, Luca Giordano, il Pittoni.

Di univoca intonazione stilistica, questa cappella si qualifica subito come *episodio bolognese*: infatti la pala sull'altare opera del Guercino con la Santa titolare si accompagna a due vaste tele sulle pareti laterali con episodi della sua vita, vale a dire a sinistra del veronese ma educato a Bologna Giacomo Locatelli, a destra del bresciano ma *guercinesco* Francesco Paglia, tela quest'ultima la cui vicenda critica non andrà mai disgiunta da quella della tela dirimpettata del veronese, insieme alla quale infatti ha dato luogo alla confusione a cui sopra si accennava.

Innanzitutto stupisce che l'autografia guercinesca della tela sull'altare sia stata pur cautamente dubitata (7), esistendo un'altra pala dello stesso soggetto e stilisticamente affine nell'Abazia di Villanuova che potrebbe — ma non necessariamente — provenire dal Monastero di S. Maria in Organo da cui appunto dipendeva la bella Abazia — tela che è poi, a complicare la questione, replica o copia di un altro dipinto sicuramente del Guercino ora alla Sabauda di Torino (8).

Dai dati documentari sappiamo che il Guercino riceve la commissione, dal Monastero di S. Maria in Organo, di una pala con *S. Francesca Romana e l'Angelo* nel 1636 licenziandola nel 1639; del 1656 è il dipinto, notevolmente variato, donato l'anno seguente a Madama Reale dall'abate olivetano Pietro Marcellino Orafi ed ora conservato nella Galleria Sabauda.

Che il dipinto commesso nel 1636 al Guercino da parte degli Olivetani di Verona sia quello ancora sul suo altare a S. Maria in Organo non v'ha ragione di dubitare.

Innanzitutto, e la stessa D'Arcais lo notava, non si può pensare che il dipinto ora a Villanova, esattamente identico a quello torinese del 1656, potesse essere stato fatto vent'anni prima per poi venire replicato a tanta distanza di tempo nella tela della Sabauda: il dipinto di Villanova — attualmente però mal giudicabile per l'*abbassamento* cromatico che lo ha di molto appiattito (9) — sarà allora contemporaneo alla tela torinese e probabile replica di bottega nata forse proprio per l'Abazia olivetana di Villanova.

(7) F. D'ARCAIS, *Guercino*, in: AA. VV. (a cura di L. MAGAGNATO), *La pittura a Verona tra Sei e Settecento*, catalogo della mostra, Verona 1978, pp. 101-102, scheda n. 1; F. FLORES D'ARCAIS, *La pittura a Verona tra Sei e Settecento. Principali itinerari pittorici nella città di Verona consigliati a complemento della Mostra*, depliant, Verona 1978 (dove, a S. Maria in Organo, il nome del Guercino è seguito da un punto di domanda).

(8) Per il dipinto torinese si veda: N. GABRIELLI, *Galleria Sabauda. Maestri italiani*, Torino 1971, p. 146 n. 491, fig. 276.

Va notato, tra parentesi, che il Guercino in entrambi i dipinti, a Verona come a Torino, si ispira per la composizione alla *S. Francesca Romana* di Alessandro Tiarini in S. Michele in Bosco a Bologna del 1614 circa (AA. VV., *Maestri della pittura del Seicento emiliano*, catalogo della mostra, Bologna 1959, pp. 77-78 n. 25).

(9) S. MARINELLI, *Nota di restauro*, in calce alla già citata scheda della D'Arcais sul dipinto dell'Abazia di Villanova (p. 102).

Ma ad assicurarci che la tela ancora a S. Maria in Organo sia proprio quella commessa al Guercino nel 1636, ci soccorre, unitamente agli innegabili elementi stilistici, un manoscritto seicentesco (1654-1658: la più antica fonte a nostra disposizione) dell'olivetano P. P. Sforzolini di Gubbio (10) il quale, nel descrivere la chiesa, parla esplicitamente di una pala del Guercino con la Santa, l'Angelo Custode e "con molti altri angelini": annotazione questa che rimanda alla tela ancora a S. Maria in Organo dove si contano nella Gloria in alto cinque-sei angiolini svolazzanti a figura intera, mentre nelle tele di Villanova e di Torino essi si riducono a due con qualche accenno di testine sfumate nella luminosità divina (se a questa data la presunta sostituzione fosse già avvenuta o comunque imminente, sarebbe peraltro strano che lo Sforzolini, interno al Convento e non svagato visitatore di passaggio, non l'avesse registrata).

Precisato questo punto, e per meglio chiarire la presenza del Paglia, occorrerà parlare della tela del Locatelli, *bolognese* anch'essa ma di una cultura diversa da quella espressa nella stessa cappella dal *guercinesco* bresciano.

Poche le notizie sul pittore veronese, ancor più scarso, e tutto da puntualizzare, il catalogo (11). Nato nel 1611 e già morto nel 1659, studia a Bologna prima presso l'Albani, in seguito alla scuola del Reni, operando poi "sullo stile principalmente di quest'ultimo" (12): il dipinto di S. Maria in Organo, con *S. Francesca*

(10) P. P. SFORZOLINI DA GUBBIO, *Guida di S. Maria in Organo 1654-1658 c.*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 2694, pubblicato in: L. ROGNINI, *Un'inedita "Guida" seicentesca alle opere d'arte di S. Maria in Organo*, in "Vita Veronese", nn. 5-6 1973, pp. 157-164.

(11) Notizie sul Locatelli si trovano in: B. DAL POZZO, op. cit., pp. 170-171; G. B. CIGNAROLI, *Serie de' pittori veronesi*, in: G. B. BIANCOLINI, *Cronica della città di Verona descritta da Pier Zagata, ampliata e supplita da Giambattista Biancolini*, Verona 1745-1749, parte II volume II (1749), p. 217; L. LANZI, *Storia pittorica della Italia. Dal Risorgimento delle Belle Arti fin presso al fine del XVIII secolo*, ed. Firenze 1970 (Bassano 1808), Epoca Terza, p. 152;

C. BERNASCONI, *Studi sopra la storia della pittura italiana dei secoli XIV e XV e della scuola veronese dai medi tempi fino a tutto il secolo XVIII*, Verona 1864, p. 336;

D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 263;

R. BRENZONI, *Giacomo Locatelli pittore veronese della prima metà del XVII secolo allievo di Guido Reni*, in: AA. VV., *Scritti di storia dell'Arte in onore di Mario Salmi*, III, Roma 1963, pp. 343-349;

C. DONZELLI - G. M. PILO, *I pittori del Seicento veneto*, Firenze 1967, p. 243; R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento*, Milano 1981, p. 352.

Riguardo al catalogo delle opere del Locatelli, disperse le tele citate dalle fonti a S. Procolo, oltre a questo superstite — come vedremo — laterale a S. Maria in Organo non resta che la decorazione della Cappella di S. Antonio a S. Fermo Maggiore, spesso assegnata in toto dalle Guide all'incerto pittore: in realtà, se al Locatelli può competere la tela sulla parete destra con un *Miracolo del Santo*, l'unica peraltro ad essere sempre citata come opera del veronese, la tela oblunga sulla stessa parete col *Santo in adorazione di Cristo* e quella sulla parete sinistra col *Santo cui appare la Madonna* paiono d'altra mano e arpeggiate in qualche modo Pietro Liberi, specie il secondo dipinto di destra. Potrebbero con ciò essere opera abbastanza precoce di Biagio Falciari, appunto allievo a Venezia del Liberi ma che apprese secondo le fonti i primi rudimenti dell'arte proprio presso il Locatelli: notizia questa preziosa che ci fa presumere maestro e allievo operanti assieme nello stesso ciclo decorativo, per quanto, analogamente al caso di S. Maria in Organo che vedremo, viene il dubbio che anche qui siano state rimosse tele del Locatelli per sostituirle con altre opere, questa volta di mano di un allievo, il che spiegherebbe l'incertezza delle fonti poco chiare a questo proposito.

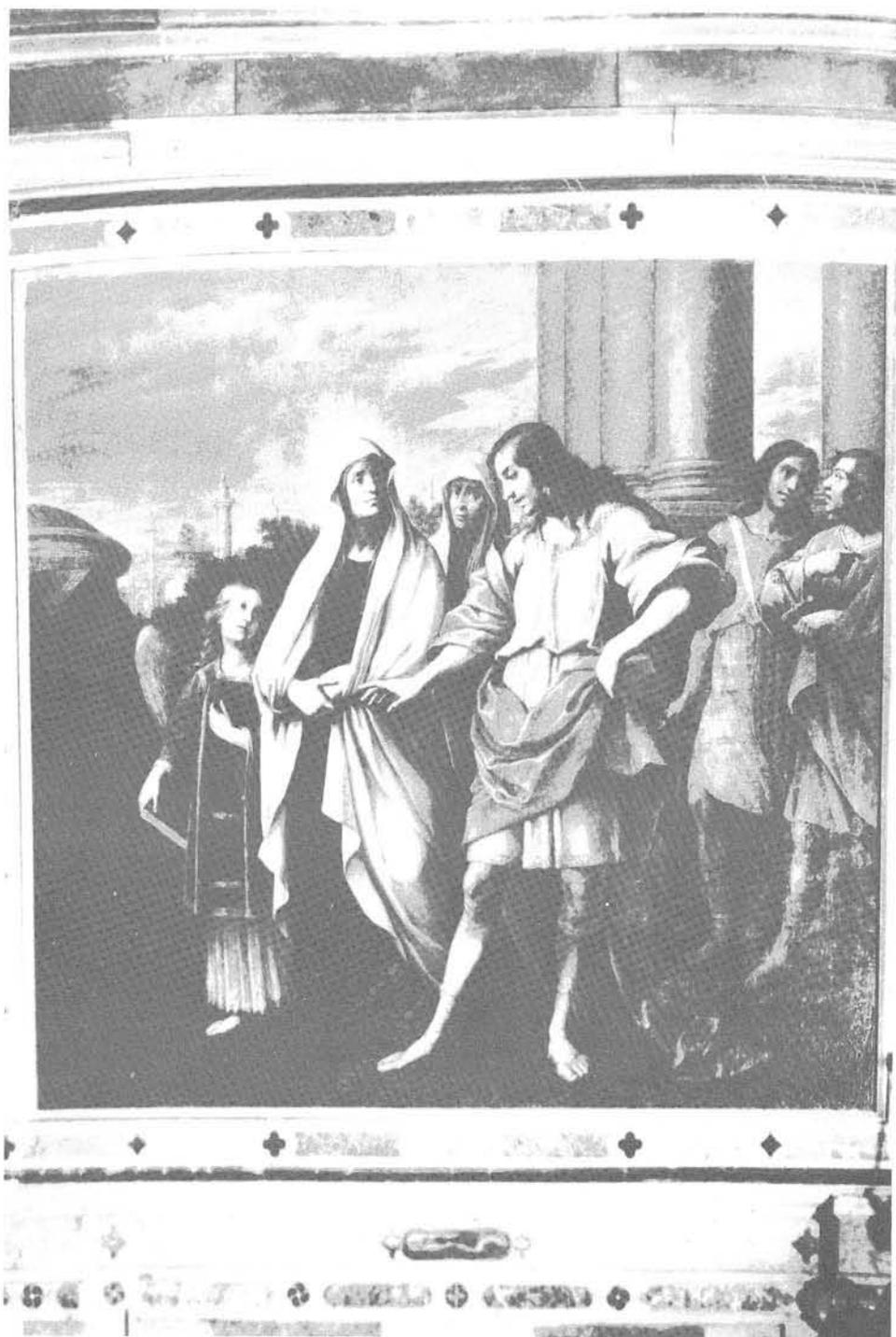
(12) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 263.



PIETRO DOSSENA, *Soasa dell'altare maggiore* (particolare). Sarezzo, Chiesa parrocchiale.



PIETRO DOSSENA, *Soasa dell'altare maggiore* (particolare). Sarezzo, Chiesa parrocchiale.



FRANCESCO PAGLIA, *Episodio della vita di S. Francesca Romana*. Verona, S. Maria in Organo.



FRANCESCO BERNARDI DETTO IL BIGOLARO, *Resurrezione di Cristo*. Brescia, S. Giovanni Evangelista.



ANTONIO CIFRONDI, *S. Andrea* (particolare prima del restauro). Brescia, Convento di S. Giuseppe.



ANTONIO CIFRONDI, *S. Simone* (dopo il restauro). Brescia, Convento di S. Giuseppe.



ANTONIO CIFRONDI, S. *Simone* (prima del restauro). Brescia, Convento di S. Giuseppe.



ANTONIO CIFRONDI, *S. Andrea* (dopo il restauro). Brescia, Convento di S. Giuseppe.

*Romana che assiste un oppresso*, di cultura bolognese sì ma non particolarmente connotata e con rimandi semmai all'Albani, più che al Reni, è il solo superstite di un'intera decorazione affidata al pittore veronese, mentre il dipinto del Paglia a destra, anche per evidenti motivazioni cronologiche (il Locatelli muore nel 1659), risulta una sostituzione successiva.

In effetti la già citata *Guida* manoscritta della chiesa dell'olivetano Sforzolini (1654-1658), scritta (mentre il Locatelli era ancor vivo, parla esplicitamente di due laterali del mal noto pittore con episodi della Santa (13): di qui si passa direttamente al Dal Pozzo (1718) che gli attribuisce un solo laterale (14) e al Lanceni (1720) il quale però ricorda anche, nell'ultima cappella della navata sinistra su una parete, "un'azione di Santa Francesca Romana del Locatelli"(15), tela che sicuramente va identificata col laterale rimosso nella seconda metà del Seicento dalla cappella del transetto destro per far posto alla tela del Paglia e che sparirà immediatamente dopo non essendo più ricordata in chiesa (16).

Con ciò la sfortunata vicenda critica della tela del Paglia è iniziata: ricordata per la prima volta dal Dal Pozzo nel 1718, essa però è data ad "un Allievo del detto Guercino", essendosi evidentemente già dimenticato il nome del pittore — "allievo del Guercino", suo "scolaro ma incerto", sono le definizioni che per lo più, d'ora in poi, ne qualificheranno l'autore.

Un'altra cosa però complica — per fortuna solo apparentemente, ma ciò è bastato a creare confusione fin nella critica più recente — l'intera questione. Se seguiamo come finora mai è stato fatto la descrizione del soggetto delle due tele via via fornita dalle fonti, notiamo che, fino alle *Vite* dello Zannandreis comprese — edite dal Biadego nel 1891 ma scritte tra il 1831 e il 1834 circa (17) —, la tela del Locatelli è sempre descritta inequivocabilmente a destra e quella dell' "allievo" a sinistra: fin qui nessuno ha notato che queste posizioni si invertono a partire dalla *Guida* del Rossi (1854) la quale per la prima volta rispecchia le attuali collocazioni (18).

Evidentemente tra il 1834 e il 1854 le due tele erano state staccate, forse per dei restauri e probabilmente in occasione della riscoperta dei sottostanti affreschi cinquecenteschi del Torbido, tuttora esistenti, per essere poi ricollocate in posizione invertita.

Ma la citata *Guida* del Rossi (1854) non solo registra una nuova collocazione,

(13) P. P. SFORZOLINI DA GUBBIO, in: L. ROGNINI, op. cit. p. 163.

(14) B. DAL POZZO, op. cit., p. 171 e p. 248.

(15) G. B. LANCENI, *Ricreazione pittorica ossia notizia universale delle pitture nelle Chiese, e Luoghi Pubblici della città, e Diocesi di Verona*, Verona 1720, I, p. 226.

(16) Lo stesso Nicolò Locatelli, figlio del pittore, in data 1-1-1723 in una sua *Cedula testamentaria* ricorda del padre un solo laterale (R. BRENZONI, op. cit., p. 347).

(17) Si veda: G. BIADEGO, *Notizie preliminari*, in: D. ZANNANDREIS, op. cit., pp. XXI-XXII.

(18) G. M. ROSSI, *Nuova guida di Verona e della sua Provincia*, Verona 1854, p. 245.

ma, per la prima volta, recupera il nome di Francesco Paglia (19). A questo punto si può fare un'ipotesi con buone possibilità di poterla un giorno confermare, vale a dire che la tela sia firmata: si può cioè supporre che il Rossi — autore di una *Guida* precisa sul piano informativo ma non particolarmente connotata a livello critico: l'autore vi si palesa cioè erudito e conoscitore, ma mai fa supporre di essere in grado di potere fare attribuzioni così precise come questa al Paglia senza aver visto una scritta sul dipinto oppure un documento — abbia visto le due tele staccate e che sul *verso* del laterale del Paglia — cosa usuale per il pittore bresciano — vi

(19) Vediamo ora un po' la bibliografia sul dipinto del Paglia — tra parentesi le attribuzioni, più spesso le semplici qualifiche, riguardanti l'autore:

B. DAL POZZO, op. cit., p. 248 ("d'un Allievo del detto Guercino");

G. B. BIANCOLINI, *Notizie storiche delle chiese di Verona*, Verona 1749-1771, I (1749), p. 317 ("un allievo");

S. DALLA ROSA, *Catastico delle pitture e delle sculture esistenti nelle chiese e luoghi pubblici situati in Verona, 1803-1804*, Verona, Biblioteca Civica, ms. 1008, p. 231 (nella trascrizione dattiloscritta del 1958 eseguita a cura della Direzione dei Musei Civici di Verona) ("opera fatta da uno scolaro del Guercino — ma incerto");

G. B. DA PERSICO, *Descrizione di Verona e della sua provincia*, Verona 1820-1821, II (1821), p. 60 ("d'uno scolaro del Guercino");

G. BENNASSUTI, op. cit., p. 106 ("d'uno scolaro di detto Guercino" entrambi i laterali);

G. M. ROSSI, op. cit., p. 245 ("Dei due miracoli ai lati, quello a destra è del Paglia": notiamo che solo da questa citazione in poi i due dipinti risultano nella collocazione attuale);

G. BELVIGLIERI, *Guida alle chiese di Verona*, Verona 1898, pp. 42-43 ("discepolo" del Guercino);

L. SIMEONI, *Verona. Guida storico-artistica della Città e provincia*, Verona 1909, p. 312 (entrambi i laterali sono dati al Locatelli);

G. GEROLA, *Le antiche pale di S. Maria in Organo di Verona*, Bergamo 1913, p. 17 (qui la tela del Locatelli è detta di "anonimo allievo" del Guercino; la tela del Paglia è data invece al Locatelli per quanto "scrittori venuti più tardi aggiudicano la seconda a Francesco Paglia" — il rimando è alla *Guida* del Rossi);

C. DONZELLI - G. M. PILO, op. cit., p. 243 (qui gli autori, equivocando con la cappella di fronte dedicata al Beato Bernardo Tolomei, danno la tela a Giovanni Murari);

L. ROGNINI, op. cit., p. 160 ("di autore ignoto");

F. FLORES D'ARCAIS, op. cit., depliant ("Francesco Paglia");

L. ANELLI, op. cit., pp. 192-193 nota 21 (con una analisi del dipinto in riferimento alla prima attività nota di Francesco Paglia);

R. PALLUCCHINI, op. cit., p. 352 (lo studioso riferisce entrambi i laterali al Locatelli; la tela del Paglia, appunto come opera del veronese, è alla fig. 1158);

R. STRADIOTTI, op. cit., p. 27 (ovviamente come opera di Francesco Paglia).

In mezzo a tanto materiale bibliografico spesso poco chiaro (abbiamo visto daltronde le confusioni nate sia dalla collocazione della tela del Paglia a sostituzione di una ora perduta del Locatelli, sia dallo scambio di posto tra le due tele ancora nella cappella), è stato utile volta per volta seguire non tanto le attribuzioni riguardo l'autore, spesso viziate da una errata o quantomeno superficiale lettura delle fonti precedenti, bensì le descrizioni dei due episodi raffigurati, per quanto questi non siano stati mai chiariti con esattezza: in ogni caso la tela del Locatelli è sempre citata più o meno come *S. Francesca Romana che assiste un oppresso*, mentre quella del Paglia ancor più genericamente come *detta Santa in atto di discorrere, ec. avendo appresso il suo Angelo assistente* (G. B. LANCENI, op. cit., pp. 226-227).

Per una maggiore specificazione dei due soggetti non soccorre comunque neppure la voce, dedicata alla Santa romana, della *Biblioteca Sanctorum*: se il soggetto espresso dalla tela del Locatelli lo possiamo riferire genericamente alle numerose opere assistenziali di cui la Santa si fece carico nella sua dura e travagliata esistenza, forse si potrebbe identificare l'episodio narrato dal Paglia col fatto miracoloso dell'incontro della Santa con il figlio defunto Evangelista, apparsogli per presentarle un Angelo inviatole da Gesù per guida.

abbia letto la firma (almeno attualmente, non si notano invece scritte sul *recto* del dipinto).

Andrà considerato ora il problema della datazione della tela: abbiamo visto che esiste, purtroppo, un vuoto storiografico tra la *Guida* manoscritta del 1654-1658 e l'opera del Dal Pozzo del 1718 che per primo menziona il dipinto. La tela del Paglia però palesa, ad evidenza, dei caratteri sicuramente giovanili e già questo permette di restringere l'arco di tempo entro cui porne la datazione: secondo il parere di Anelli (20), prima del 1669, anno dei primi dipinti fin qui noti di Francesco Paglia a Palazzo Fogaccia a Clusone, ma va considerato pure che, se il *dotto* Dal Pozzo nel 1718 non ne conosce già più l'autore, il fatto artistico che qui interessa dev'essere stato evidentemente pubblicato almeno cinquant'anni prima, confermando quindi una datazione precoce.

Riportiamo però anche un parere della D'Arcais, espresso nel suo studio sull'a presenza del Guercino a S. Maria in Organo e che prende le mosse dal giudizio del Dal Pozzo che definiva la tela del pittore di Cento "hora molto guasta da chi pretese d'acconciarla dalle scorciature" (21).

Afferma dunque la D'Arcais (22): "I restauri cui fa cenno il Dal Pozzo potrebbero risalire dunque a un rifacimento avvenuto in un momento in cui per esempio si sia rifatto qualche cosa nella cappella [il corsivo è nostro]; personalmente ritengo che, data l'affinità dell'altare della Cappella di S. Francesca Romana con quello della cappella di fronte del 1672, esso sia stato rifatto in anni molto vicini a quello..." (in capo al transetto sinistro: è l'altare dedicato al Beato Bernardo Tolomei, costruito ex-novo in quel periodo a sostituzione del vecchio organo e adornato provvisoriamente nel 1672 con l'*Assunta* del romano Giacinto Brandi, e definitivamente nel 1676 con la tela del *Beato Bernardo Tolomei battuto dai demoni* di Luca Giordano). Anche questa indicazione è preziosa, soprattutto se si pensa che alla data 1672 non solo la cappella di fronte è già fornita di altare (la decorazione del resto della cappella è invece tutta più tarda col laterale del Murari e quello del Falcieri a sua volta sostituito nel Settecento da una tela del Brentana) ma la stessa pala provvisoriamente collocatavi del Brandi è già stata saldata al pittore romano, e quindi il 1672 andrà considerato come semplice riferimento *ante quem* (23).

\* \* \*

Nel settimo decennio, dunque, Francesco Paglia pubblica a Verona questo lavoro di notevole impegno, a cominciare dalle dimensioni che quasi riempiono la

(20) L. ANELLI, op. cit., pp. 192-193, nota 21.

(21) B. DAL POZZO, op. cit., p. 248.

(22) F. D'ARCAIS, op. cit., p. 101.

(23) Si veda: L. ROGNINI, *Regesti dei Pittori operanti a Verona tra la fine del Seicento e l'inizio del Settecento: Documento inedito per la pala di Giacinto Brandi a Verona*, in: AA. VV., *La pittura a Verona...*, p. 289.

parete, e con l'esigenza peraltro di adeguarsi alle pitture preesistenti, soprattutto alla tela *pendant* del Locatelli tutta orchestrata all'aperto sotto un cielo azzurrissimo e ricca cromaticamente di smaltati verdini e chiari toni giallastri. Di qui il tono apparentemente *chiarista* della tela, in realtà contraddetto dall'affondare delle ombre nelle pieghe dei panni e dagli incarnati (si vedano quelli del personaggio maschile principale) costruiti con la usuale tecnica pagliesca, che ritroveremo ad esempio negli Apostoli dell'*Assunzione* di S. Giovanni Evangelista, nel rilevare accuratamente le luci sulla preparazione a *Terra d'ombra*.

Gli accostamenti più calzanti andranno fatti proprio con le poco più tarde pale bresciane della Carità (1672), di S. Giovanni (1672-1675 c.) e di S. Giuseppe (post 1675): accostamenti questi che, se da un lato son probanti per l'autografia pagliesca della tela veronese, ne riconfermano altresì la precocità nel percorso stilistico del pittore bresciano.

Il volto dell'Angelo che a Verona assiste la Santa ritornerà, in forme più mature, ad esempio negli angeli dell'*Assunta* di S. Giovanni, lo stesso i tipi maschili che ne ricordano gli Apostoli e che andranno accostati senz'altro anche al S. Lucio della pala di S. Giuseppe ed ai Santi della Carità. Analogie vanno notate anche nel modo di costruire i panni: il personaggio a colloquio con la Santa indossa una veste grigio-azzurra che nelle ombre cangia in toni ocra e in *Terra d'ombra* secondo una tecnica che nell'*Assunta* di S. Giovanni sarà portata ad effetti ancor più astratti con quella incredibile sopravveste azzurrina cangiante, nelle ombre, in schietta *Terra di Siena bruciata*; la mantelletta giallo-ocra dello stesso poi già si anima, per quanto ancor timidamente, delle elettriche lumeggiature a zig-zag che nell'*Assunta* suoneranno le note più alte e più *decorative* che mai nel Paglia. Vi sono con ciò già in embrione certe particolari soluzioni tecniche che poco più avanti Francesco svilupperà, nel proprio lessico, in modi più maturi e del tutto personali.

E' comunque il modo di comporre della tela veronese che mostra un linguaggio non ancora maturo e *in fieri*: i personaggi paiono recitare la loro parte in modo ancora goffo con quel disporsi, pur memore di altissimi modelli reniani, su pochi piani paralleli allo spettatore, senza la più libera circolazione delle masse nello spazio che vedremo invece nel più sciolto S. Lucio, o negli Apostoli di S. Giovanni tanto abilmente scalati.

Ma a questo punto bisognerà altresì soffermarsi un attimo per rilevarne la cultura che, se rimanda certamente al Guercino probabilmente da non molto abbandonato dal Paglia (il Guercino muore nel 1666), e in ogni caso *ritrovato* in questa occasione, si connota pensiamo anche in riferimento ad altri fatti.

Il tono tanto teatralmente classicistico e monumentale del dipinto veronese, in effetti, pare guardare soprattutto al maturo Guido Reni, quello più melodrammatico e teatrale delle eroine del passato — le tante *Cleopatra*, *Lucrezia*, *Giuditta* — dipinte circa nel terzo decennio del Seicento, ma anche, e soprattutto, di dipinti ad esse coevi come il *Ratto di Elena* del Louvre o *Enea e Didone* di Kassel, dove nel disporsi orizzontale dei personaggi il tono narrativo si placa in gesti

elegantemente melodrammatici ed ampi, in colloqui galantemente sussurrati, in pose salde, in sguardi sottilmente malinconici.

Proprio a tale *mise en scène* teatrale e galante guarda il giovane Paglia: basti vederne il personaggio a colloquio con la Santa, di alta temperatura *reniana* in quel suo gesto lento e largo, in quella posa fiera, fiera di tanta *classicità*, che, se girata in controparte, richiama alla memoria illustri modelli reniani come il *Davide con la testa di Golia* di Sarasota.

Paglia giovane, a Verona come a Brescia, appare dunque una personalità molto ricettiva e attenta: il Guercino, l'altro ovvio riferimento per un pittore che in quegli anni studia a Bologna cioè il Reni, il Nuvolone giustamente indicato dalla Stradiotti (24) e che verrà indubbiamente, a giudicare anche dal *chiaro e reniano* dipinto veronese, per l'ulteriore sviluppo del Paglia in senso più propriamente chiaroscurale e lombardo-milanese.

Ma a tali voci, così diverse ma anche parallele nel giocare costantemente tra *macchia* seicentesca di lontane origini naturalistiche (anche il Reni da giovane tributa il proprio omaggio al Caravaggio!), compostezza classicistica e sottili eleganze tendenti al *decorativo*, se ne potrebbe aggiungere una, perlomeno a proposito di questo dipinto, cui senz'altro un pittore con simili interessi non poteva non guardare a Verona: Alessandro Turchi, pure presente a S. Maria in Organo con la sua *Estasi di S. Francesco*, pittore significativo soprattutto se si pensa ai suoi soggetti allegorico-mitologici svolti in formati orizzontali come il *Perseo e Andromeda* di Kassel (se ne veda, in riferimento alla tela del Paglia di Verona, i personaggi all'estrema destra) o come il *Ratto di Elena*, ora in collezione Maggi a Calino ma proveniente, con due altre tele ora in Collezione Lechi a Montirone, dalla interessante collezione sei-settecentesca dei veronesi Marchesi Gherardini di orientamento decisamente classicistico e dove, oltre a innumerevoli Turchi e ad opere dei vari Carpioni, Marchesini e Prunati, si trovava una tela "del Guercino da Cento" (25).

Se a prima vista l'indicazione nei riguardi del Turchi può anche apparire in un certo senso generalizzante, rimandante semmai a più generiche disposizioni seicentesche di intonazione classicheggiante e *reniana* in senso lato con in più qualche pretesa di naturalismo, in realtà la testa dell'ultimo personaggio a destra nella tela del Paglia sembra *cosa veronese* nel suo dimostrare una tale tenuta *naturalistica*, di tanto rigore chiaroscurale — tra il Turchi e il *caravaggismo* di Pietro Bernardi — da non potere essere considerata culturalmente non informata della ormai nota parentesi del *Naturalismo* veronese dei primi decenni del Seicento, episodio in cui tanta parte ebbe proprio il Turchi, ma in cui dovette pure muovere i primi passi, anche se presto dimenticandosene a Brescia, quell'incertissimo Francesco Bernardi detto il Bigolaro tanto attivo, a sentire le fonti, nella città lombarda e, forse non a caso, proprio in chiese in cui opera il giovane Paglia, cioè S. Giuseppe e S. Gio-

(24) R. STRADIOTTI, op. cit., p. 28.

(25) *Abramo, che benedice il Figlio Isacco, e un'Angelo*: B. DAL POZZO, op. cit., p. 285.

vanni Evangelista (26), anch'egli presente, a detta del Biancolini (27), in S. Maria in Organo con tele riguardanti ancora una volta S. Francesca Romana, e che si può pensare non estraneo alla presenza del pittore bresciano in questa chiesa.

\* \* \*

A questo punto qualche accenno, in attesa di un maggiore approfondimento, sul Bigolaro e sulla sua non ancora chiarita personalità appare di non poca importanza, e in parte proprio in rapporto, pare, con la figura di Francesco Paglia.

Purtroppo le pochissime notizie che del Bigolaro gli storiografi veronesi, soprattutto il Dal Pozzo e, sulla sua base, lo Zannandreis (28), ci hanno tramandato, compreso l'alunnato presso il Fetti, sono risultate inesatte e praticamente tutte riferibili, come ormai dimostrato, alla figura di Pietro Bernardi (29) al cui naturalismo seicentista di sapore caravaggesco e fettiano compete anche la fin qui inutilmente discussa — troppo spesso in favore del Bigolaro — *Orazione nell'Orto* di S. Anastasia, che è invece frutto tipico, anche se ormai stanco, del rigoroso naturalismo del più precoce Bernardi..

Fin qui nessuno, tuttavia, se si escludono in parte Donzelli e Pilo (30), ha compiuto il passo più semplice, che era poi quello di andarsi a vedere a Brescia i dipinti colà ricordati dalle fonti locali come opera di Francesco Bernardi e i cui dati culturali, anche in mancanza di elementi documentaristici, già di per sè valgono a focalizzarne la personalità artistica.

Pur essendo per noi un discorso solo da poco avviato e tutto da approfondire, riteniamo però opportuno anticipare qualche considerazione partendo da due opere, una tradizionalmente attribuita, l'altra addirittura firmata, che, se della stessa mano, dovrebbero mostrarci con una certa precisione i due dati culturali entro cui grosso modo enucleare l'opera del Bigolaro, situandola tra il vecchio Antonio Gandino, magari mediato attraverso il figlio Bernardino, e, guarda guarda, proprio Francesco Paglia: un iter stilistico dunque tutto bresciano, anche se possiamo supporre una primitiva educazione nella Verona sì tardo-brusatoriana, ma anche rinnovata sulla scia della *triade* famosa — Turchi, Bassetti, e Ottimo.

La tela con *Santi adoranti il Sacro Nome di Gesù* di S. Giuseppe a Brescia (31), attualmente al quarto altare di sinistra, pare infatti unire modi alla lontana ancora veronesi nell'accezione tardo-manieristica e post-brusatoriana, con qualche

(26) A S. Giuseppe gli è attribuito il *SS. Nome di Gesù adorato da alcuni Santi Francescani* della navata sinistra; a S. Giovanni Evangelista la *Risurrezione di Cristo* ora sulla parete sinistra della sacrestia.

(27) G. B. BIANCOLINI, op. cit., I (1749), p. 318.

(28) B. DAL POZZO, op. cit., p. 172; D. ZANNANDREIS, op. cit., pp. 267-268.

(29) Su quest'ultimo si veda almeno: M. SALAZZARA BROGNARA, *Pietro Bernardi*, in: AA. VV., *Cinquant'anni di pittura.....*, pp. 100-106, con tutta la bibliografia precedente.

(30) C. DONZELLI - G. M. PILO, op. cit., pp. 89-90.

(31) Riprodotta in: R. PRESTINI, *Storia e arte nel Convento di S. Giuseppe in Brescia*, Borno 1978, pp. 102-104.

tangenza per esempio con il primo Giambattista Rossi detto il Gobbingo specie nei due Santi laterali in basso, a modi più tipici del tardo-manierismo bresciano: dal palmismo di Camillo Rama e Francesco Giugno — e si vedano ancora una volta i volti dei due Santi laterali — a quello soprattutto di Antonio Gandino — magari visto attraverso i suoi collaboratori, come appunto il figlio — al quale rinvia, oltre che il brutto angelo che volazza al centro della tela, soprattutto il Bambin Gesù in alto dalla corta vestina.

L'evidente, nonchè modesto, primitivo *gandinismo* del Bigolaro espresso in quest'opera serve in ogni caso a chiarire perchè nel Settecento il già citato soffitto del Palazzo del Podestà a Verona opera del pittore bresciano potesse venire attribuito anche al Bernardi, il quale evidentemente dovette produrre anche per la propria città opere di gusto ancora legato al tardo-manierismo bresciano.

Tra parentesi, notiamo che un paio di inventari dei primi anni dell'Ottocento della dispersa collezione veronese dei Conti Bevilacqua ricordano curiosamente un non meglio specificato "Gandini" quale autore di "mezze figure al naturale vestite alla Spagnuola che giocano e suonano" dipinte sopra "una tavola da gioco" (32): escluso il nome del Gandino bresciano al quale, tutto preso dal proprio palmismo appena venato di accenti emiliani talora perfino carracceschi, non pare si possa attribuire un tipo di pittura di gusto così tipicamente barocco — e si pensi al *neo-giorgionismo espressionista* di Pietro Vecchia —, pensando per suggestione ad un secondo caso di confusione tra il bresciano e il veronese, acquistano singolare fascino le parole del Dal Pozzo (33) per il quale il Bigolaro — ammettendo che questa sia l'unica notizia delle fonti non riferibile al *caravaggesco* e *severo* Pietro Bernardi — si diletta "in rappresentazioni musicali, e invenzioni burlesche, e cose simili", un tipo di produzione per le quadrerie private a noi sconosciuto ma a cui era legata, a quanto pare, la fama del pittore presso i contemporanei.

Ritornando al dipinto di S. Giuseppe a Brescia, comunque, il nome di Bernardino Gandino morto nel 1651 circa, vent'anni dopo il padre, non solo giustifica, se preso come tramite, l'appiattimento operato dal modesto Bernardi del vigoroso plasticismo proprio di Antonio Gandino — ricordiamo per inciso che Bernardino è indicato dalle fonti come primo maestro di un altro veronese operante in quegli anni a Brescia, Francesco Barbieri detto lo Sfrisato, nè va escluso che lo stesso Paglia si sia formato, prima del soggiorno bolognese, proprio in questo ambiente, al quale per qualche verso rinviano i due personaggi a destra nella tela veronese —, ma anche, e soprattutto, può servire per fissare definitivamente l'operosità del Bigolaro nella seconda metà del Seicento, permettendo così di dare credito ad un'iscrizione ricordata da Donzelli-Pilo, come esistente sul retro della *Resurrezione di Cristo* di S. Giovanni Evangelista, ora su una parete della sacrestia, che date-

(32) L. FRANZONI, *Per una storia del collezionismo. Verona: la Galleria Bevilacqua*, Milano 1970, p. 173 e p. 177.

(33) B. DAL POZZO, *op. cit.*, p. 172.

rebbe quest'ultima tela addirittura al 1695 (34), e confermando lo stesso Zannandreis che lo diceva fiorito "oltrepassata la metà del secolo XVII" (35), notizie quest'ultime che potevano intrigare quanti si ostinavano nell'accettare l'alunnato a Mantova presso il Fetti, nonchè l'autografia della tela di S. Anastasia datata dal Dal Pozzo al 1628.

Il fissare decisamente la personalità del Bernardi nella seconda metà del secolo non solo fa finalmente cadere qualsiasi legame tra il Bigolaro e il più precoce Pietro Bernardi, ma appare in ogni caso confermato direttamente dai dati culturali ormai pienamente seicenteschi espressi invece nel rovinatissimo ma pur sempre leggibile dipinto al primo altare di destra della Parrocchiale di Bagnolo Mella, sempre nel Bresciano, firmato "FRAN.º BERNARDI F..." e raffigurante *Gesù Bambino in gloria adorato dai SS. Antonio da Padova e Antonio Abate*. Questo dipinto appare infatti, guarda guarda, un brutto Paglia: troppo disegnato, senza le morbidezze esecutive che competono al bresciano nei suoi momenti migliori, poverissimo — ma è anche stato orrendamente spellato — di cromia, è però strettamente pagliesco negli incarnati e in quel Bambin Gesù dalla veletta svolazzante. Tanto pagliesco che pare un'ottima conferma alle nostre supposizioni sopra avanzate circa un qualche rapporto tra i due pittori già a Verona, in occasione della giovanile presenza del Paglia: solo che ora si chiarisce chi nel rapporto domina. Il Paglia cioè, che si può supporre in parte legato a Verona al Bernardi probabilmente più anziano, risulta poi avere il sopravvento sul più modesto collega tanto da influenzarlo nei termini così decisi attestati dalla tela di Bagnolo.

\* \* \*

Il Paglia, nato nel 1635, potrebbe dunque alla morte del Guercino (1666) o fors'anche prima essere passato per Verona, città fin dagli inizi del secolo legata in molteplici relazioni sia con Bologna che con Brescia — oltre che del Bigolaro, è anche il caso, lo ricordiamo, dell'attività bresciano dello Sfrisato —, ed avervi eseguito non solo la tela per la parete della cappella, ma anche, perché no, il *maldestro* restauro ricordato dal Dal Pozzo della pala del Guercino — e a chi meglio che a lui, *guercinesco* e attivo in quel periodo proprio nella stessa cappella, poteva essere affidato a Verona l'incarico?

Un giovane Paglia, dunque, attivo di persona a Verona e in contatto non superficiale con questi ambienti, in particolare col Bigolaro? Potrebbe essere, considerato anche che, nell'accenno di paesaggio sulla sinistra della tela veronese, tra tanti monumenti classici citati è parso a noi d'aver riconosciuto l'ala dell'Arena di Verona.

ENRICO MARIA GUZZO

(34) "Questo quadro / è stato fatto / con li danari / della scola / del Corpus Domini / 1695", in: C. DONZELLI - G. M. PILO, op. cit., p. 89.

Gli espliciti omaggi alla pittura del Cinquecento — e in particolare al *Cristo risorto* del polittico di Tiziano in S. Nazaro a Brescia — evidenti in questo che si può considerare il miglior dipinto del Bigolaro a noi noto, sono però tali da farcelo escludere da queste prime sommarie considerazioni sul pittore veronese.

(35) D. ZANNANDREIS, op. cit., p. 268.

## POSTILLA A FRANCESCO BERNARDI

La recente uscita di un libro di Sandro Guerrini sulla Parrocchiale di Bagnolo Mella dove viene riproposto un importante documento già reso noto dal giovane studioso ma a noi sinora sfuggito (1), confermando alcune nostre considerazioni su Francesco Bernardi (2) offre oggi il destro per riaprire il discorso sul malnoto pittore veronese con elementi più sicuri e con qualche piccola nuova proposta.

Tralasciando qui la *Madonna col Bambino e le anime purganti* al primo altare di sinistra proposta come opera del veronese ma non accettabile pur ammettendole una certa aria ghittiana che, come vedremo, non è talora estranea al nostro, si vorrebbe riprendere il discorso sul *Bambin Gesù adorato dai SS. Antonio da Padova e Antonio Abate*, dipinto firmato come già avevamo notato, ma con precisione anche databile sulla base del documento reperito dal Guerrini nell'Archivio Parrocchiale di Bagnolo riportante, in data 1 Marzo 1693, il meticoloso contratto col pittore nonchè i tre pagamenti avvenuti tra quella data e il 1 Maggio dello stesso anno, quando l'opera, in breve tempo consegnata, viene definitivamente saldata (3).

Il documento dunque rappresenta un importante punto fisso per la cronologia del pittore veronese avvalorando le nostre ipotesi cronologiche e la nostra ferma convinzione nel volerlo una volta per tutte staccare dalla figura del più precoce Pietro Bernardi, ma offre altresì elementi concreti sulla vita — ora finalmente sappiamo che a tale data il "Sig.r Francesco Bernardi Pittore" è "habitante nella Città di Brescia, in contrata di S.to Giorgio" — e indicazioni sul suo lavoro e sui suoi rapporti coi committenti, questi ultimi molto precisi nel prescrivere l'iconografia del dipinto da eseguirsi in breve tempo "in buona, et laudabile forma" e "in tutto giusto alla forma di sbozzo, sive disegno à d.ti Sig.ri consignato" (4).

Stilisticamente nulla da aggiungere a quanto in precedenza notato, in particolare all'evidente cultura pagliesca che lo impronta e che appare chiarissima soprattutto nel Bambin Gesù nella zona alta del dipinto — meglio conservata e perciò

(1) S. GUERRINI, *La parrocchiale della Visitazione in Bagnolo Mella*, Bagnolo Mella 1982. Ma si veda anche: S. GUERRINI, *Opere d'arte nella chiesa parrocchiale di Bagnolo Mella sfuggite all'attenzione di Paolo Guerrini*, in "Brixia Sacra" 1973, pp. 142-144.

(2) Recentemente anche Sergio Marinelli, pur trattando di Pietro Bernardi, ha toccato indirettamente, in un suo saggio chiarificatore di tanti problemi del primo Seicento veronese, il problema del Bigolaro giungendo alle nostre stesse conclusioni, vale a dire notando il sostanziale stacco cronologico nonchè di stile tra i due pittori veronesi e confermando una volta per tutte al più precoce Bernardi l'*Orazione nell'orto* di S. Anastasia. Si veda: S. MARINELLI, *Su Antonio Giarola e altri fatti veronesi del suo tempo*, in "Paragone" n. 387, Maggio 1982, p. 34 e p. 40 n. 5.

(3) S. GUERRINI, op. cit., pp. 25-26 e p. 98.

(4) S. GUERRINI, op. cit., p. 98.

più leggibile — e comunque negli incarnati in genere: cultura quella del Paglia — al cui ambito anche Guerrini riconduce giustamente l'opera — che qui pare preservare il pittore da certe cadute tardo-manieristiche che vanno invece notate altrove e che in fondo l'accomunano, pur se ad un livello inferiore, a certa produzione di Pompeo Ghitti, altro pittore *rinnovato* sì ma sempre di discendenza gandiniana.

Proprio per tale riaffiorare dell'elemento tardo-cinquecentesco nel Bernardi, si notava come in fondo la sua *Resurrezione* di S. Giovanni Evangelista (5), da noi praticamente relegata in nota, con quel riprendere schemi del secolo precedente, in particolare l'invenzione bellissima di Tiziano nel polittico bresciano di S. Nazaro, in sostanza poco aggiungesse alla figura del Bigolaro da noi enucleata per stile tra lo stanco tardo-manierismo dei gandiniani e il seicentismo deciso di Francesco Paglia.

E' vero. Tuttavia, rivedendola e meglio comprendendola a distanza, non solo ne rileviamo la sostanziale omogeneità con le altre opere, in particolare con quella di Bagnolo, pressochè coeva, e che pare dividerne, oltre che il denso chiaroscuro *pagliesco* degli incarnati, anche certa foga e nervosità di segno, specie in quei panni fluttuanti e quasi sfregazzati col pennello, rispetto ai più posati e statici volumi resi nella tela di S. Giuseppe: notiamo altresì come quel guerriero di schiena sfuggente verso sinistra, per altro prossimo a qualche pensiero giovanile del Ghitti, come il *S. Giorgio col drago* ora al Museo Diocesano di Brescia a sua volta tanto simile per certo tondeggiare volumetrico alle figure del vecchio Capinillo Rama, ricordi anche per ritmi e quasi per capziosità neo-manierista i celebri *Palafrenieri con cavalli* di Giovanni Agostino Cassana di Villa Porto-Colleoni a Thiene: una semplice affinità di gusto, certo, ma fors'anche una traccia lungo la quale poter recuperare col tempo la ora sconosciuta attività del Bernardi come pittore *di genere*.

Il 1695 segnato secondo Donzelli e Pilo, come già ricordato, sul retro della tela di S. Giovanni bene s'addice dunque a questo dipinto tanto prossimo a quello di Bagnolo del '93, mentre la tela di S. Giuseppe, per i caratteri più propriamente *gandiniani*, andrà sicuramente retrodatata: un'opera quest'ultima non documentata, al pari di quella di S. Giovanni, ma attribuita al nostro, cui certo compete per stile e tipologie, dal Brognoli ".....non di mio capriccio, ma per fondate cognizioni avute....." (6).

Le ricerche sul Bernardi, modesto pittore ma fortuitamente al centro di tanta e certo immeritata attenzione, non solo da parte nostra, per essere stato confuso con un artista di ben altra levatura, sono comunque appena avviate: a parte altre opere

(5) Citata ora anche in: S. MARINELLI, op. cit., p. 34.

(6) P. BROGNOLI, *Nuova guida per la città di Brescia*, Brescia 1826, p. 193.

ricordate dal Fenaroli a Brescia (7) e dal Dal Pozzo e dal Lanceni a Verona (8), attualmente disperse se non distrutte, due indicazioni inedite potrebbero essere una curiosa, altrimenti impensabile a Verona, piccola teletta incastonata in alto su una parete della Cappella dell'Immacolata Concezione a S. Fermo Maggiore con una *Madonna col Bambino in un paesaggio* di sapore quasi neo-palmesco e cromaticamente di gusto bresciano, ben memore si direbbe della cultura del Gandino, oppure il *S. Filippo Neri* (?) in alto su una parete di S. Agata a Brescia, di certo pesantemente ritoccato, soprattutto in quel ora legnoso Santo in meditazione al quale forse è stata addirittura mutata iconografia in qualche restauro *ad hoc*, ma che nei due *ghittiani* putti, di più sciolta fattura, rammenta le usuali tipologie di Francesco Bernardi.

ENRICO MARIA GUZZO

- (7) S. FENAROLI, *Dizionario degli artisti bresciani*, Brescia 1877, p. 28. Per un catalogo bresciano del Bernardi, oltre l'*Assunta e Santi* di S. Croce e il *Cristo alla colonna* di S. Rocco, opere ricordate dal Fenaroli e attualmente disperse, ricordiamo due segnalazioni, da noi non ancora verificate: *S. Giorgio a cavallo - La Vergine e Santi* (uno o due dipinti?) firmata "Aere Villae et Vallis - pingebat Franc-cus Bernardus" proveniente da Villa Valle di Gussago e ora in collezione privata bresciana (F. MURACHELLI, *III° Supplemento a "La Pittura a Brescia nel Seicento e Settecento"*, in "Commentari dell'Ateneo di Brescia per l'anno 1969", Brescia 1971, p. 318) e una *Madonna coi SS. Francesco d'Assisi, Pietro e Carlo Borromeo* segnalata alla Madonna di Masciaga, Bedizzole (A. FAPPANI, *I santuari bresciani*, IV°, Brescia 1972, p. 254).
- (8) B. DAL POZZO, *Le Vite de' pittori degli scultori et architetti veronesi*, Verona 1718, passim; G. B. LANCENI, *Ricreazione pittorica o sia notizia universale delle pitture nelle chiese, e luoghi pubblici della città, e diocesi di Verona*, parte prima, e *Divertimento pittorico..... che contiene le Pitture delle Chiese nella Diocesi Veronese*, parte seconda, Verona 1720, passim.

## LA FORTUNA CRITICA DEL CERUTI

[Pubblichiamo l'attenta e approfondita disamina critica dell'opera della prof. Mina Gregori relativa a *Giacomo Ceruti*, edita nel 1982 dal Credito Bergamasco, che costituisce il volume LVIII dei *Monumenta Bergomensia* e che consta di pp. 498, con 259 fotografie in gran parte a colori.

L'accorto contributo del prof. Panazza è stato letto nella sede dell'Ateneo di Scienze, Lettere ed Arti di Brescia in occasione della presentazione ufficiale del volume, la cui realizzazione editoriale è dovuta alla « Amilcare Pizzi S.p.A. - Arti grafiche, Cinisello Balsamo (Milano) »].

I primi scrittori che ricordano il pittore, dicendolo milanese, furono i bresciani Maccarinelli (1747 e 1751) e Carboni (1760) che elencano le opere conservate nel Broletto, nelle raccolte Avogadro e Barbisoni; seguirà poi il Rossetti con la guida di Padova (1765).

Ma appena si uscì dall'ambito delle «guide», con le opere del Füssli (1779) e poi del Bossi (1806), ebbero inizio le confusioni e gli errori che pesarono gravemente per un secolo e mezzo sul Ceruti.

Per tutto il sec. XIX egli fu completamente ignorato, salvo le citazioni di volta in volta riportate nelle guide locali. Fu grande merito del direttore dei musei bresciani Giorgio Nicodemi la segnalazione agli amici suoi Ugo Ogetti e Nello Torchiani nel 1922, per la Mostra della pittura italiana del Sei e Settecento a Firenze, del dipinto «I Lavandai» entrato nella Tosio Martinengo col legato di Teodoro Filippini nel 1914: fu una vera rivelazione e gli effetti di quella scoperta si fecero presto sentire con il lavoro del Nugent (1925-30) e il primo fondamentale contributo di Roberto Longhi del 1927.

Il decennio 1925-1935 è periodo di studi e di ricerche: le opere sacre di Gandino e di Padova, alcuni ritratti, i primi dipinti «realistici» vennero portati a conoscenza da studiosi come il Pinetti, il Moschini, l'Arslan, il Morassi; ma fu soprattutto il Delogu con il primo articolo espressamente dedicato al Pitocchetto su l'«Arte» del 1931 a rendere noti i dipinti di proprietà Salvadego nel castello di Paderello.

Anno fondamentale fu il 1935 per l'ampia presentazione di opere, provenienti da raccolte bresciane, nella Mostra della pittura a Brescia nel '600 e '700, voluta dal conte Fausto Lechi, ordinata da Emma Calabi e dal direttore dei Musei bresciani Alessandro Scrinzi, con la pubblicazione del prezioso catalogo.

Ormai la fortuna critica del Ceruti non avrà più intoppi; ma accanto al «corpus» delle opere sempre più ampio per l'individuazione di inediti o di dipinti con altra attribuzione — soprattutto nel campo dei soggetti tratti dalla realtà —, ebbero

inizio le polemiche e le confusioni: si voleva sapere di più sul pittore: ma chi era, da dove proveniva, quali i dati biografici, quale la cronologia delle opere?

Roberto Longhi, dopo il primo lavoro, aveva approfondito le sue indagini e aveva giustamente indicato l'importanza del Ceruti nella pittura italiana del '700 con i collegamenti a tutta la pittura europea, ma soprattutto aveva avvertito i profondi legami che lo univano alla pittura bresciana-bergamasca del Cinquecento, anche se gli interventi del Longhi si limitavano a rapidi e illuminanti accenni, a «flash» sia pure promettenti di futuro sviluppo.

L'impostazione critica del Longhi — seguito da altri studiosi come il Lorenzetti e il Pallucchini — non trovò accoglienza in Giuseppe Fiocco che non ammetteva l'apporto così originale e importante del maestro, senza il necessario contatto con Venezia e con la pittura veneta, ribaltando così la cronologia del Ceruti e ponendo a base dello sviluppo del pittore i soggiorni di Padova e di Venezia.

Da qui la polemica sulla data e sulla stessa autenticità del ritratto Fenaroli, la attribuzione — poi ritenuta errata — degli affreschi di palazzo Grassi a Venezia; da questa impostazione del Fiocco, suo venerato maestro, fu in parte condizionato Camillo Boselli che ripropose l'ipotesi, da altri già avanzata, dello sdoppiamento del Ceruti in due distinte personalità, per dare una risposta plausibile alle diversità riscontrate nei nomi del maestro, ma soprattutto per spiegare come mai il pittore che nelle poche opere da lui firmate si sottoscrive «bresciano», era indicato «milanese» dai compilatori delle Guide di Brescia che erano contemporanei all'artista.

Per obiettività si deve aggiungere che poi quel vivace e profondo conoscitore della pittura veneta, quale fu il Fiocco, riconoscerà il proprio errore e correggerà in gran parte la sua impostazione critica.

Il 1953 è la terza data fondamentale per il Nostro, con la grandiosa mostra «I pittori della Realtà in Lombardia» diretta da Roberto Longhi e con il catalogo la cui introduzione «Dal Moroni al Ceruti» già nel titolo indicava l'impostazione critica della manifestazione.

Si ha finalmente quella trattazione esauriente, anche se sintetica, dalla quale balza la qualità altissima del pittore che, nella rappresentazione degli episodi della vita quotidiana, nella preferenza per i soggetti di pitocchi e della povera gente, ma anche nel ritratto e nelle nature morte, si rivela maestro completo, altissimo interprete della «realtà umana» con un'intensità e una partecipazione rare per il periodo delle grandi imprese allegoriche e decorative, delle scenografie, del paesaggio idillico, della briosa mondanità e del trionfalismo anche nei soggetti religiosi; cioè di una realtà che aveva le sue radici lontane nella Padania, già negli scultori romanici e poi in Foppa e Bergognone, nel Braccesco e nel Lotto, nel Savoldo e nel Moretto, in Altobello e nel Romanino e nel Moroni, ma che aveva anche sicuri collegamenti con larga parte della pittura francese post-cavaragesca, dai Le Nain allo Chardin e al Callot, con i pittori olandesi e austriaci.

Con la Mostra di Milano e con l'appendice a Brescia voluta dall'assessore di allora Vezzoli, il Ceruti si afferma presso il grande pubblico e purtroppo del suo

nome si impossessa anche il mercato antiquario, con grande pericolo per l'unità critica della personalità dell'artista così faticosamente ricostruita.

Un equilibrato punto fermo della situazione viene fatto dal Passamani per la «Storia di Brescia» nel 1964.

Contemporaneamente si ebbe l'individuazione sempre più ampia di altri settori cari al Nostro, come il ritratto, la natura morta, la scena di caccia e di idillio pastorale: le due mostre della Finarte a Milano (1966) e di Torino (1967) ad opera di Testori e di Mallé furono altre tappe fondamentali in questo senso e il catalogo delle opere si ampliò sempre più; e non a caso il Testori troverà puntuali collegamenti in Valle Camonica per il Ceruti e i gruppi lignei che Beniamino Simoni aveva eseguito per Cerverno.

Tuttavia, la scarsità di opere firmate e datate, l'assenza di documenti biografici, l'attribuzione a volte troppo facile portarono anche ad uno stato di incertezza e di disagio, tanto più fastidiosi quanto più cresceva l'estimazione dell'artista e il riconoscimento del ruolo fondamentale da lui avuto nella pittura italiana del Settecento.

Benvenuta quindi è questa prima completa monografia del «Pitocchetto» a sessant'anni esatti dalla prima riscoperta; opera fondamentale per gli elementi definitivi e precisi sulla biografia, a cui ha collaborato il Caprara, sulla figura umana del Ceruti, che con puntigliosa minuzia — attraverso la storia delle antiche collezioni bresciane e dalla ricerca delle provenienze — l'autrice ricomponne, ottenendo un filo conduttore essenziale per la valutazione stilistica del pittore.

Fondamentale è stato l'apporto di dati, di notizie d'archivio, di osservazioni offerte dalla famiglia Lechi, così come importante è stato per la Gregori l'apporto del Marini sulla ricostruzione da lui fatta dell'ambiente culturale e artistico di Brescia e dei personaggi veneziani che furono a contatto con il Ceruti.

Vi è anche da osservare che i tempi erano maturi per un lavoro di analisi e di sintesi insieme, pensando che, o sono già uscite o stanno per uscire opere che quasi «colloquiano» con questa della Gregori, come il Catalogo della recente Mostra della pittura sacra a Brescia nel Settecento, i contributi dell'Anelli, il volume di Dal Poggetto sul Cifrondi.

Con la scoperta dei nuovi dipinti di Gandino, con il restauro dei dipinti di Padova, con il ritrovamento delle opere della collezione Schulemburg e della pala di Piacenza, il periodo veneziano assume tutt'altro aspetto oggi e ci permette di capire non soltanto il più elaborato valore «pittorico» che assumono le opere di questi anni, ma anche il ruolo non indifferente svolto da Venezia, come capitale internazionale dell'arte, per l'approfondimento culturale del Ceruti.

Infine la ricostruzione del periodo ultimo — piacentino e milanese — per cui tanto si deve alle ricerche del Fiori ha lumeggiato l'intenso interesse del pittore per il ritratto di «parata», ma interpretato con profondo senso umano e sensibilità per i caratteri, per le nature morte, per le scene di caccia e per quelle pastorali, sempre intessute tuttavia di profondo realismo, che ci fanno concludere come il Nostro

rimanesse fedele a se stesso fino all'ultimo, nonostante le variazioni delle diverse epoche individuabili nella sua vita errabonda; insieme portano a riconoscere come forse le opere del periodo bresciano, meno elaborate e complesse, costituiscono nella loro essenziale semplicità, il punto che oggi sembra il più alto e il più vicino alla nostra attenzione anche troppo acuta per il sociale.

Questo ed altro ritroviamo nell'opera meritoria della prof. Mina Gregori e mirabilmente pubblicata dalla editrice Amilcare Pizzi, con larghezza di mezzi voluta dal Credito Bergamasco.

Naturalmente non tutto può convincere; la mancanza dell'elenco ragionato delle opere rifiutate, e di indici per nomi di persone e località rende meno facile la consultazione; qualche lieve assenza nella pur ricca bibliografia è da lamentare; alcune attribuzioni sono discutibili; infine un più approfondito studio di molti settori ancora quasi sconosciuti dell'attività pittorica in Lombardia e anche nel Veneto nel Settecento potrà apportare qualche variazione nella valutazione di qualche altro maestro; ma sono queste osservazioni scontate e che dimostrano anzi la validità sistematica e critica dell'opera che rimarrà fondamentale per lo studio della pittura italiana del Settecento.

**GAETANO PANAZZA**

## IL LIBRO DI ANELLI SUL CIFRONDI E IL GIOVANE CERUTI

Degna conclusione di una lunga serie di studi particolari sulla congiuntura Cifrondi-Ceruti nel quadro della pittura — non solo *di genere* — della Brescia dei primi decenni del Settecento, ecco finalmente il pregevole volume di Luciano Anelli su *Antonio Cifrondi a Brescia e il Ceruti giovane* (Brescia 1982, 164 pagine, 140 illustrazioni) splendidamente pubblicato dalla Grafo, casa editrice ormai in irresistibile ascesa grazie soprattutto alla cura e alla qualità delle sue pubblicazioni.

Uscito, caso ha voluto, in contemporanea coi lavori monografici di Dal Poggetto sull'attività globale del pittore di Clusone e della Gregori quanto a quella del Pitocchetto, il libro innanzitutto indaga l'ultimo periodo del vagabondo Cifrondi, quegli anni trascorsi dal pittore a Brescia, dove nel 1730 muore alloggiato presso i Benedettini di S. Faustino, e dove è presente almeno dal 1722, data apposta dietro uno degli *Apostoli* di S. Giuseppe, come Anelli già da tempo ha dimostrato anticipando così — solo apparentemente di poco, chè il Ceruti è già lì, dietro l'angolo, col *Ritratto del Fenaroli* datato 1724, ad assumere su di sé l'eredità culturale del vecchio bergamasco — la tradizione che lo riteneva giunto nel 1725 circa.

Dopo l'ampia parte introduttiva dedicata ad uno sguardo generale sull'attività del clusonese tra *Bergamo, Bologna e Francia* (cap. I), una vicenda esemplare accuratamente documentata e indagata sempre direttamente sul posto — persino in Francia, dove purtroppo nulla ancora è emerso, perlomeno seguendo il filo delle indicazioni del bergamasco Tassi, il suo maggiore biografo —, son dunque questi nove o forse poco più anni di attività bresciana l'oggetto di una accurata indagine che ha condotto ad una catalogazione di ben 72 dipinti, moltissimi inediti, quasi tutti di difficile accesso essendo per lo più sepolti, se si escludono quelli di destinazione sacra e il pur folto gruppo di dipinti *di genere* della Tosio-Martinengo di Brescia, nelle collezioni private: anni in cui il Cifrondi lavora ancora per la committenza religiosa, tuttavia sempre più esigua e, c'è da crederlo, indisposta ad accettare, a comprendere, quello "*scarto linguistico*", rispetto alla *bella pittura* bolognese e veneta che va arricchendo le chiese di Brescia città e provincia, dall'ormai vecchio pittore portato fin alle ultime conseguenze e che gli viene, come nei dipinti *di genere*, dalla conoscenza della pittura francese della quale "doveva averlo colpito anche in questo campo l'affiorare commosso di umanità, che si rivela nel sentimento malinconico e come angoscioso, dei quadri dei Le Nain, di Georges La Tour, nella severità delle scene, spoglie, elementari, sempre profondamente inti-

miste. Quell'impegno a rendere la realtà anche nel ritratto e nell'immagine sacra". (L. ANELLI, p. 21).

Ma sono soprattutto gli anni in cui il Cifrondi si specializza in quella produzione, destinata alla committenza privata, fatta di scene di genere e ritratti di carattere che sono alla base della sua rivalutazione critica in questo secolo, e nella quale, in anticipo sul Ceruti e proprio come suo antefatto necessario e imprescindibile, trovano uno sbocco, ormai programmatico e impegnato, fatto di intensa, sentita — non più svagata o, quel che è peggio, paternalistica — partecipazione, sotto sì l'influsso francese ma ora in chiave univocamente locale, cioè lombarda — una Lombardia ricercata fin nelle radici della sua grande pittura, nel Savoldo, nel Romanino, nel Moretto —, tutte quelle vaste correnti che dal Nord al Sud, con una certa significativa presenza anche, proprio, nella Pianura Padana, in quella landa fumosa cara ai vecchi flauti giorgioneschi, tessono nel corpo del Seicento europeo le trame di un'altra storia della pittura, quella di genere: dagli incisori bolognesi delle "Arti per la via" al Rossi vicentino, dal Keil al Todeschini, al Carneo, allo stesso Bellotti bresciano.

Ma il Cifrondi non è solo un antefatto necessario al Ceruti per questa via, per i suoi soggetti cioè e per il suo approccio di un certo impegno con essi: è molto di più, e lo studioso lo ha dimostrato non solo anticipandone la venuta a Brescia, quel tanto che basta per poter incidere con la propria pittura povera e risentita sul più giovane pittore, ma presentando su basi nuove, talora sorprendenti, il problema del Ceruti di cui ripropone, a più d'un anno di distanza dalla applaudita conferenza all'Ateneo di Brescia, l'importantissimo, fin qui quasi del tutto inedito, ciclo sacro di Gandino: uno straordinario insieme di dipinti che, tra i due estremi del 1734 e del 1739 accertati da Anelli sui documenti, mostrano l'iter di un pittore che per giungere alla liberissima interpretazione cromatica in chiave veneta dei Profeti spediti da Padova, dove ormai il Ceruti entra in contatto con la grande pittura lagunare, segnatamente quella del Piazzetta e del Tiepolo, passa, nelle più antiche opere gandiniane, da momenti di risentito accademismo in chiave emiliana — specie nei due quadroni del presbiterio che non si capisce se ripercorrano il cammino formativo, tutto bolognese e franceschiniano, del Cifrondi in modo autonomo, tanto da far pensare anche ad un soggiorno-studio del Ceruti nel capoluogo emiliano dei primi decenni del Settecento, o se attingano alle stesse fonti culturali ma mediate, nella stessa Brescia, nella bottega del buon vecchio Avogadro il quale, a dispetto del suo "colorito alla veneta", con quel suo compunto bolognesismo volto in chiave narrativa, talora, come nei quadroni di S. Francesco, di vena fin popolarasca, andrà senz'altro considerato meglio proprio quando un giorno elementi nuovi permetteranno di rivedere, su più articolate basi, la formazione del Ceruti — a momenti in cui, come nell'ovato con S. Pietro e il gallo, il colore contenuto e asciutto, la pennellata magra e rilasciata, certe tipologie già viste, guarda guarda, proprio tra gli Apostoli del Clusonese a S. Giuseppe, sembrano proprio tramutarsi "in un omaggio — quasi un dipingere à la manière de,

che d'altra parte, è dato di vedere in altre fasi dell'itinerario del Pitocchetto -- mentre uscivano dal pennello del più giovane artista. Ma — appunto — siamo nel 1734" (L. ANELLI, p. 32).

Il resto, lì, tra pochi anni, e non sarà più pittura locale, ma storia europea.

ENRICO MARIA GUZZO

### I DODICI APOSTOLI DEL CIFRONDI IN S. GIUSEPPE (1722)

Per realizzare i dodici Apostoli della Chiesa di S. Giuseppe in Brescia il Cifrondi ha usato dei supporti di robusto tessuto, plasmandoli con una preparazione in terra rossa, ben stesa uniformemente e non troppo consistente.

Su questi supporti preparati a regola d'arte il Cifrondi eseguì le dodici figure robuste degli Apostoli con colori ad olio, adottando una tecnica veloce, basata sulla estemporaneità del gesto, sulla vivacità del segno, ossia basata su una pennellata decisa ed immediata, ora consistente, nervosa e interrotta (nei volti, nelle mani e nei piedi), ora fluida, scorrevole e tempestiva (nei fondi e nel resto delle figure), ed ammorbidendo il tutto con delle velature. Ne ha guadagnato l'espressività della materia che l'artista ha ricomposto su quelle tele.

Ne escono dodici personaggi austeri e severi, palpitanti e toccanti; personaggi animati di particolare spiritualità stimolante, pieni innanzitutto di gravità terrena e di una cristianità ricondotta all'autenticità del primitivo, basilare elementare messaggio di vita.

In S. Giuseppe, forse il Cifrondi aggiunge alla sua continua ricerca dello spazio e della condizione reale della vita, un ulteriore elemento; probabilmente è anche l'arte bresciana, più propriamente quella del Romanino, a suggerirglielo, e fors'anche l'abbinamento fra ciò ed una sua condizione spirituale e psicologica, cioè il sentimento di un artista al tramonto della carriera che si vede costretto ad accettare committenze sempre più marginali rispetto all'ufficialità del suo tempo.

Tramite queste dodici figure il Cifrondi ci trasmette con impeto straordinariamente vissuto un ben afferrato aspetto della realtà di quella gente, come di se stesso, di coloro cioè che, mentre vedono svanire i loro intendimenti e si sentono respinti ai margini della società influente, vogliono indicare qualcosa di diverso, di più socialmente impegnativo.

Se si accetta questa impostazione di analisi, si spiegheranno le convulse e vigorose pennellate usate, per costruire e inventare, o semplicemente, per trasmettere qualche viso visto fra quel tipo di uomini, come immagini rivissute e riflesse nei volti dei dodici personaggi. Dodici personaggi provati e consumati, ma che tengono,

con dignità aristocratica, nell'animo e nel corpo una travolgente carica spirituale e fisica, ammonitrice e denunciante.

Lo spazio che il Cifrondi va ricercando è uno spazio in cui un naturale fiato esistenziale sostiene ed avvolge le forme; è lo spazio proposto dal Romanino nella Cappella del Sacramento della Chiesa di S. Giovanni in Brescia, mediato da quello di De La Tour e che passando attraverso lo spirito singolare ed estroso del bergamasco, si trasforma in spazio originale, più circoscritto, più conciso, più didascalico entro il quale nascono le dodici figure, vestite di essenziale spiritualità e cariche di puntigliosa denuncia.

Il Cifrondi non ha bisogno di perdersi nelle descrizioni delle cose e dei fatti del mondo che intende rappresentare: sa che l'espressività di una cosa non dipende dall'insieme di dati registrati, bensì dall'intensità con cui si tracciano gli elementi basilari che la rendono tale. Ecco perchè nei suoi personaggi l'attenzione corre sull'impostazione di fondo della figura, per concentrarsi poi sui volti e sulle mani e, dove ci sono, sui piedi, mentre tutto il rimanente è ausiliare, fluisce e defluisce da questi punti focali.

Sui volti dei dodici malinconici, ma perseveranti condottieri, il pennello del Cifrondi si è arditamente mosso fra impennate e virgolette e toccanti pause di fluidità, sotto la spinta e la tensione di un animo sintonizzato sui singulti dell'umile quotidianità, ma ricca di voglia esistenziale. Da qui forse è partita la produzione dei quadri di gente comune dell'artista bergamasco, lombardamente vissuto e brescianamente finito.

**ROMEO SECCAMANI**

I VESCOVI DI BRESCIA IN UNA MONOGRAFIA  
DI ANTONIO FAPPANI E FRANCESCO TROVATI

Nel 1982, in occasione della visita apostolica di Giovanni Paolo II e a ricordo del cinquantesimo di sacerdozio e del ventesimo anno di episcopato di mons. Luigi Morstabilini, "per rimarcare quanto siano stretti e saldi i vincoli della Chiesa che è in Brescia con la Chiesa universale", è stato pubblicato, per coraggiosa iniziativa delle Edizioni del Moretto, il volume *I vescovi di Brescia*, a cura di Antonio Fappani e di Francesco Trovati. Già sono noti i numerosi studi che il Fappani ha dedicato alle vicende locali; al Trovati si devono vari contributi apparsi in pubblicazioni riguardanti la Valtrompia.

Gli autori umilmente definiscono la loro opera, che consta di 266 pagine arricchite da 161 fotografie, un *modesto lavoro* che è un atto di obbedienza al vescovo ausiliare Pietro Gazzoli il quale, nell'intento di veder degnamente ricordate le ricorrenze delle quali si è detto, ha chiesto con insistenza che si rievocasse la serie dei predecessori del citato Ordinario diocesano. Il desiderio espresso dall'ausiliare ha ripreso — alla distanza di quasi quarant'anni — l'analogo invito che Giacinto Tredici rivolse a Paolo Guerrini con lettera del 12 febbraio 1945, per esortarlo a scrivere una storia della diocesi bresciana e dei suoi vescovi che avesse le stesse caratteristiche di quella pubblicata pochi anni prima da Lorenzo Dentella per i pastori della Chiesa bergamasca.

Il progetto iniziale prevedeva la pubblicazione della serie di medaglioni dipinti da Antonio Gandino (1565-1630) nel salone del palazzo episcopale, corredata da rapide didascalie illustrative.

Ma l'esame della vasta documentazione della quale gli autori hanno potuto disporre ha permesso di ampliare lo studio fino a proporre per ciascun vescovo una più ampia e accurata scheda biografica nella quale si sono considerate con il dovuto rilievo le vicende personali e l'azione pastorale dei singoli presuli collocate in uno specifico contesto religioso, sociale e politico. Nella premessa al volume si ripropone il problema delle origini del cristianesimo in Brescia, raccogliendo in efficace sintesi le più recenti e sicure acquisizioni della storiografia, senza attardarsi a considerare notizie inattendibili o fatti che non abbiano almeno il sostegno d'una ragionevole probabilità.

Degna di nota è la precisa indicazione di san Clateo, vissuto agli inizi del IV secolo, come primo vescovo di Brescia. Di sant'Anatalone (prima metà del sec. III), è riconosciuta la missione evangelizzatrice in una circoscrizione ecclesiastica facente capo a Milano e comprendente anche il territorio bresciano. Dei primi 27 vescovi venerati come santi è stata ignorata opportunamente l'abbondante agiografia in

quanto largamente inattendibile, mentre si sono riproposti interessanti cenni sulle loro reliquie.

Affrontando il lungo capitolo della storia medioevale, in particolare da Ramperto (824-844) all'amministratore apostolico Pandolfo Malatesta (1413-1418), gli autori svolgono un discorso che tiene conto dei più importanti riflessi locali della civiltà di quei secoli: la nascita, lo sviluppo dei potenti monasteri bresciani e i loro rapporti con la cultura transalpina, l'affermarsi dell'istituto comunale e le vaste relazioni con l'Impero e con la Chiesa e infine il definirsi della cultura umanistica che troverà soprattutto nelle grandi figure di Pietro Del Monte (1442-1457) e Domenico De Dominicis (1464-1478) due degni divulgatori.

Della storia religiosa e civile nostra sotto il dominio della Repubblica Veneta (1426-1797) si sottolineano i principali momenti. Con particolare efficacia è delineata la figura di Domenico Bollani, già podestà di Brescia e quindi (1559-1579) pastore zelante della diocesi secondo i dettami del Concilio di Trento e — come fedele suddito di Venezia — vescovo ideale secondo l'ottica della Serenissima.

L'episcopato di Giovanni Dolfìn, dominato dalla vigile ombra del cardinale Carlo Borromeo, visitatore apostolico nella diocesi di Brescia (1580), assume un più determinato rilievo anche alla luce di studi dovuti a Franco Molinari che permettono una certa riabilitazione del personaggio. Tra i vescovi seguenti più ampio spazio è dedicato a Marino Zorzi (1596-1631) che nel 1604 pone la prima pietra del Duomo Nuovo e favorisce in modo precipuo il rifiorire degli istituti religiosi e dell'edilizia sacra.

Finora inedite alcune notizie che si riferiscono al cardinale Pietro Ottoboni vescovo dal 1654 al 1664 e pontefice della Chiesa universale dal 1689 al 1691 con il nome di Alessandro VIII, desunte da una ricerca dovuta a don Giulio Gatteri.

Precisazioni altrettanto inedite riguardano alcuni aspetti dell'episcopato di Giovanni Badoer (1706-1714) mentre un'attenta scheda biografica è dedicata al cardinale Angelo Maria Querini. La grande statura di questo presule può essere ora approfondita grazie alla pubblicazione (giugno 1982) da parte della Morcelliana degli Atti del Convegno di studi promosso dal Comune di Brescia in collaborazione con la fondazione Cini di Venezia. Il simposio, svoltosi nella nostra e nella città lagunare dal 2 al 5 dicembre 1980, ha raccolto puntualissimi contributi concernenti, cultura, religione e politica negli anni dell'episcopato queriniano (1727-1755).

Tra i vescovi dell'Ottocento e del Novecento primeggiano Girolamo Verzeri, Giacomo Maria Corna Pellegrini, Giacinto Gaggia e Giacinto Tredici. Al Verzeri il Fappani ha dedicato una monumentale monografia edita dall'Ateneo di Brescia nel 1982.

Del Gaggia e del Tredici, nostri arcivescovi rispettivamente dal 1913 al 1933 e dal 1933 al 1964, ancora il Fappani ha raccolto una vastissima documentazione che attende un'auspicata, doverosa pubblicazione.

Di Luigi Morstabilini, nostro vescovo dal 1964, si sono ricordati sinteticamente i momenti salienti dell'episcopato. Non compare nella scheda del 117° presule bresciano una valutazione complessiva che, d'altra parte, sarebbe risultata inopportuna e prematura (1). Al riguardo torna utile la citazione di un celebre passo del Gradenigo che, richiamandosi a sant'Agostino, scrisse del contemporaneo Giovanni Molin: "De vivente enim clarissimo suaque mole stante praesule, magis vereor.... loquacitatem meam reprehendi quam eloquium requiri".

L'appendice del libro dedica brevi cenni ai vescovi nati nel Bresciano e particolarmente legati alla nostra terra che non sono stati compresi nella recente pubblicazione della Cronotassi di Paolo Guerrini. Si fa una voluta eccezione per Lorenzo Bianchi, già vescovo di Hong Kong e decano dei presuli bresciani (2).

Un cenno meritano le numerose illustrazioni che riproducono i ritratti gandiniani dei vescovi; la serie è completata da altri dipinti e fotografie dei presuli. Da segnalare anche le illustrazioni che arricchiscono il volume: di particolare interesse un affresco inedito del sec. XV con un angelo musicante insieme alla lunetta, che riproduce la Madonna col Bambino e il vescovo Domenico Bollani, stimata dell'ultimo '500.

Il volume è corredato da una bibliografia generale e specifica di notevole interesse, punto di partenza, insieme a questo valido contributo, per nuove indagini.

Volendo esprimere un breve giudizio critico si può soprattutto apprezzare lo straordinario rispetto per i fatti storici e la loro ricostruzione basata su un criterio il più rigoroso possibile, che ha sfrondata ogni leggenda, ogni episodio incerto o scarsamente documentato e qualsiasi ipotesi non comprovata. Ne nasce un minuzioso racconto ricostruito con dovizia di particolari, condotto con accattivante agilità narrativa accompagnata da una serenità di giudizio sempre vigile ed equilibrata.

**CARLO SABATTI**

(1) Il 2 giugno 1983 mons. Luigi Morstabilini, con l'omelia della solenne concelebrazione in duomo, ha voluto inviare all'intera diocesi il suo saluto di congedo, avendo il S. Padre accettato la richiesta di rinuncia alla diocesi dei santi Filastrio e Gaudenzio.

Suo successore è mons. Bruno Foresti, già arcivescovo di Modena, nominato vescovo di Brescia il 7 aprile 1983.

(2) Mons. Bianchi è deceduto il 14 febbraio 1983; don Antonio Fappani ne ha scritto un commovente necrologio, pubblicato dal «Giornale di Brescia» il 15-2-1983.

## DOVE S'INCONTRANO REALE E ASTRATTO

[Nell'ambito della ricerca di nuove *definizioni* per l'arte sacra, che stimola dibattiti d'estremo interesse, si segnala un contributo — pur sintetico — dovuto a SANDRA ORIENTI e pubblicato da « Il Popolo » nell'edizione del 30 dicembre 1982 (p. 9), con il titolo che in questa sede viene riproposto].

L'arte sacra, quella che cioè appaia l'edificio ecclesiale, nella rispondenza tra la struttura architettonica e la volontà formale dell'artista, non propone, nella nostra contemporaneità, che pochi esempi consonanti ai tempi della cultura e dell'arte e, insieme all'ufficio che quell'arte, l'arte sacra, è destinata ad assolvere. Forse l'arte sacra, che dovrebbe cadenzare e, ancor più significare i momenti capitali della ritualità, appare agli artisti una costrizione che può essere appagata soltanto da un interesse di qualsivoglia natura, e, pertanto, in sé legittimo, ma in ogni caso impazi e inadeguato nella risposta all'attesa e alla speranza.

L'arte cosiddetta religiosa, allora, sembra proporre una più ampia, articolata e libera risonanza di valori spirituali, tanto che nell'accezione aperta e indeterminata potrebbe addirittura lasciar supporre che la maggior parte delle opere di ogni tempo siano religiose o, per eccesso, motivate da un senso di religiosità comune alla gran parte degli uomini, dal Kouros di Polimede all'Uomo con agnello di Picasso, dalla Pallade e il Centauro di Botticelli ad una Montagne St.-Victoire di Cézanne.

Ma con questo il cerchio si allarga e nulla si precisa, mentre nella realtà l'arte sacra continua a proporsi in molti esempi con incertezza o ambiguità, anche perché è sottoposta a norme che possono essere avvertite dagli artisti come prescrizione obbligatoria, tanto che il dettato delle norme — per quanto più articolate e tolleranti dopo il Vaticano II, rispetto al passato — giunge a costituire, per l'artista, una sorta di alibi rispetto alla qualità dell'opera sacra che ha preteso di servire.

Nella maggior parte dei casi, e dagli esperti preposti, ad un tema sacro si chiede di essere rappresentabile e dunque, quando rappresentato, intelligibile sino ai traslati simbolici, analoghi per costruzione di immagini, alla parabola; anzi, è ritenuto che questi potrebbero costituirsi come percorso intermedio, e dunque privilegiabile, fra il realismo e l'astrattismo.

Per molti anni, infatti, per decenni, il nodo capitale del dibattito è stato collocato all'interno dell'inutile e logorante polemica tra figurazione e astrazione, polemica che, proprio nell'ambito dell'arte sacra, ha trovato uno dei più ingrati e faticosi terreni di scontro. E tuttavia, le prescrizioni che suggeriscono una ricorrente simbologia, per forza di cose ripetitiva, per quanto ampio possa essere il reper-

torio di immagini che il passato offre alla reinterpretazione, riconducono alla fisicità, ad una staticità senza scampo, ad un ricorso obbligato a stilemi che nei secoli la pratica dell'arte ha eroso non soltanto sotto l'aspetto formale ma anche sotto quello dei significati, che sono venuti man mano a perdere efficacia di comunicazione, di rispondenza alla struttura e alle finalità dell'edificio sacro e del rito.

Sarebbe come se, dopo aver censurato — e non certo a torto — tante chiese neo-paleocristiane, neo-gotiche, neo-romaniche, neo-cinquecentesche, si potesse allo stesso tempo consentire che il retaggio simbolico paleocristiano, romanico, gotico avesse il diritto di sussistere e stancamente rinverdire nella pletora delle stilizzazioni che in tante chiese dilagano, tanto è vero che gli occhi e la mente tendono ormai a eliderle e dunque a renderle, nella cancellazione, non necessarie: poiché in esse è facile riscontrare spesso l'assenza di autenticità, e cioè la mancanza di quella partecipazione affettiva e mentale che, nell'opera dell'artista, qualifica la forma e i suoi significati.

E' vero, tuttavia, che la rappresentazione di soggetti religiosi è la più ardua per un artista, perché il sacro non può essere adeguatamente rappresentabile da nessuna forma sensibile; ma è anche vero che la profonda umanità del messaggio evangelico ha aperto alti varchi creativi all'arte cristiana: basti pensare alla grande tradizione iconografica che contempla, nella più svariata fioritura di immagini, il mistero dell'Incarnazione. Una grande tradizione iconografica che tuttavia non ha sempre trovato, anche nel passato, la sua coincidenza esteticamente valida, perché non ha sempre inverato quel particolare rapporto tra forma artistica e significato che è appunto il rapporto che interagisce tra due fini, quello dell'autonomia della forma artistica e quello della autentica partecipazione dell'artista al tema sacro: nesso necessario e risolutivo.

In realtà, a parte sporadici interventi e generosi tentativi, il problema dell'arte sacra sembra occupare, ed affliggere, artisti, religiosi, esperti, nei periodi di crisi del sacro e di crisi dell'arte: come se le due situazioni di allerta, di dibattito teorico e di renitenza operativa dovessero in qualche modo essere, se non aggan-ciate, per lo meno legate da un filo oscuro e rovente che innesca i problemi ed accende la possibilità di risolverli. Così la fede e l'arte, ciascuna per imperscrutabili vie che non a tutti è dato percorrere, affondano le radici della loro realtà su fondamenti insondabili, limitrofi ma alimentati da rapporti discontinui, tanto che la scelta dell'arte sacra, nel passato come al presente, non appare una scontata necessità, ma resta invece una rischiosa possibilità.

**SANDRA ORIENTI**

## TESORI D'ARTE SCOPERTI NELLA CASA DEI FEDERICI A GORZONE

[Si ripubblica una nota storico-artistica di GIAN MARIA BONOMELLI, edita dal *Giornale di Brescia* il 13 marzo 1983 (p. 14).

L'autore cita il «*Catastico Bresciano*» di Giovanni da Lezze (1609-1610) nell'esemplare queriniano H. V. 1-2, f. 575 r. e v., riprodotto anastaticamente nel 1973 nel vol. III degli «*Studi Queriniani*» (cfr. pp. 221-228).]

Ha ritrovato il suo antico splendore la casa di via Umberto I a Gorzone che i Federici, ormai in decadenza, avevano ceduto nel secolo scorso ai Romelli di Breno e questi, a loro volta, nella persona di Giulietta Romelli, al beneficio parrocchiale.

La casa, dopo essere servita da asilo infantile, da oratorio e da abitazione per il curato, era ormai cadente. Una bicocca, pensava la gente. Ma la «bicocca» servava in sé tesori d'arte, strutture robuste e artistiche impensabili. Necessitava soltanto di cure adeguate da parte di chi, non troppo succube del moderno, seppure non sviscerato «*laudator temporis acti*», amasse però l'armonia delle vecchie costruzioni, ricche di forme architettoniche pregevoli e di decorazioni artistiche di pittori e scultori sconosciuti, ma non per questo meno artisti.

La vetusta casa risalirebbe, secondo gli esperti, nientemeno che al secolo XIV. Nel 1520, data riscontrata su un portale e nel medaglione della sala, doveva essere assunta a sontuosa abitazione di un gentiluomo campagnolo della famiglia Federici, come indicherebbero gli affreschi venuti alla luce.

Il Da Lezze, nel suo *Catastico* del 1609, scrisse: «*In questa terra (Gorzone) vi è un castello, nel quale sono alcune case antichissime et ancora quest'è stato antichissimo seggio principalissimo della famiglia Federica, et al presente anco vi abitano sei case di essa famiglia, oltre le altre case, che abitano a basso nella terra derivati ancor essi da esso castello*».

Tra di esse, la casa oggetto della nostra attenzione. L'antica abitazione aveva bisogno di un amatore che, in ossequio alle direttive della Sovrintendenza alle belle arti, avesse i mezzi e li usasse non per demolire o modernizzare le strutture, ma facesse opere di restauro e cercasse sotto i vari strati di calce, i tesori d'arte celati.

La permuta che la parrocchia, impossibilitata per ragioni comprensibili a mettere mano al vecchio edificio, ha fatto con il gorzone G. Pietro Piccinelli, in cambio della costruzione di un moderno e funzionale centro giovanile, ha dato i suoi frutti. Liberate le pareti da numerose mani di calce, che, nel corso dei secoli, si erano andate sovrapponendo, la vecchia casa ha rivelato i suoi tesori d'arte. Sono venuti alla luce affreschi alle pareti, soffitti a cassettoni e le colonne di arenaria ros-

sa, sgombrate dai materiali che ne deturpavano l'armonia, si sono rivelate di squisita fattura.

Nella sala, con bel soffitto a cassettone, sono apparsi: medaglioni illustranti scene dell'*Eneide*; una Madonna con il Bambino; cornici, stemmi, motti latini, datati 1520, immagini con soggetti di flora e fauna. Il tutto restaurato con perizia dal pittore Tarcisio Baggi.

E, per finire, la facciata principale, prospiciente la via Umberto I, scrostati gli intonaci grigi e pieni di crepe, ha riservato una sorpresa: è apparso nitido lo stemma dei Federici, copia esatta di quello che appare al di sopra del portale d'entrata al castello.

Ancora una volta la presenza dei Federici, i potenti ghibellini camuni, è riaffiorata come un prepotente ricordo a testimoniare un passato, che ha legato i gorzoni, nel bene e nel male, alla nobile famiglia.

**GIAN MARIA BONOMELLI**

\* \* \*

#### A PROPOSITO DEL DIPINTO DI FELICE BOSCARATTI IN S. AGATA DI BRESCIA

*Mons. Ernesto Zambelli, Prevosto di S. Agata di Brescia e nostro affezionato lettore e collaboratore, ci ha inviato in data 16-3-1983 una cordiale lettera con la quale ci comunica ulteriori notizie per meglio individuare il soggetto della tela del Boscaratti e per ricostruire le sue vicende.*

*Il dipinto venne recuperato dai solai della chiesa nel 1960 circa e fu affidato al restauro del sig. Battista Simoni.*

*Dal posto indicato dal Morassi, il quadro è stato rimosso quasi sicuramente nel 1934, quando Mons. Forlini fece compiere il restauro di tutta la chiesa.*

*Mons. Zambelli ci informa anche che il putto messo in evidenza in occasione del recente resaturo non è il segno d'un pentimento del pittore «... ma è "la spia" d'un dipinto secentesco sul quale il Boscaratti ha dipinto a sua volta.*

*Quando ci si accorse della sovrapposizione, nacque il problema di tentare lo stacco dei due dipinti, ma poi il ragionato timore di perdere, col voler troppo, l'uno e l'altro dipinto, ha consigliato di desistere dal tentativo».*

*Quanto al personaggio avvolto in un drappo rosso e raccolto in meditazione, Mons. Zambelli pensa si tratti senza dubbio di S. Girolamo e non di S. Ambrogio*

## MOSTRE

Una menzione particolare merita la mostra che Italo Acchiappati, concertista, compositore e pittore bresciano, ha allestito dal 29 gennaio al 10 febbraio 1983 presso la galleria *Permanente S. Michele* di Brescia (Tresanda del Territorio 1).

L'attività pittorica di Acchiappati si è felicemente esplicitata dal 1965 ad oggi.

Voglio almeno ricordare i premi assegnatigli nel 1968 alla Mostra d'Arte Sacra di Torre Annunziata, nel 1973 alla Mostra Internazionale d'Arte Sacra di Taranto (medaglia d'argento), nel 1974 alla Giornata Internazionale dell'Artista, Premio Moretto, Brescia (primo premio sezione Acquarello) ecc.

Di particolare pregio sono le illustrazioni al volume dei « *Canti Popolari Bresciani* » di V. Brunelli, edito da Sardini di Bornato (Bs) nel 1975.

I suoi dipinti sono ospitati in collezioni private e Gallerie d'Arte Moderna a Londra, Boston, Parigi, Bruxelles, Cairo, Beirut, Algeri, Roma, Milano, Genova, Napoli, Merano, Firenze, Parma, Bergamo, Brescia, Bologna, Mantova.

E' stato invitato ad esporre le sue opere nel 1982 al centro internazionale d'arte contemporanea «Le Salon des Nations Paris».

Nei suoi saggi pittorici — rileva Luciano Spiazzi in *Bresciaoggi* del 2 febbraio 1983 — il colore « diventa leggero, si perde nella superficie chiara come una nota che espande il proprio suono e svanisce. Il motivo può essere colto sul posto ma non necessariamente. Bastano la memoria, il ricordo, l'accendersi di un'emozione. Cielo, alberi, terra, case lievitano nei passaggi armonici e si ritorna alla musica ».

« Gli acquarelli di Italo Acchiappati — come ha scritto Guido Stella in *La Voce del Popolo* del 4 febbraio — sono la traduzione formale, delicata e intensa, di una vocazione e sensibilità musicale. La dialettica cromatica, ora densa ora leggera quasi un velo di materia sul punto di dissolversi, è continua nei quadri di Acchiappati. Una apparente monotonia è il segno di una fede, di continuo guadagnata, nel valore di una poesia che si affida a motivi usuali: consapevolezza che questi motivi possono sempre essere riscattati nella gentilezza del tocco; nell' "a solo" del colore dominante; nella profondità inconsueta in questo campo dell'acquarello dove è così facile cedere a dolcezze epidermiche ».

Gabriel Mandel, docente di storia dell'arte antica orientale all'Università Statale di Milano e alla Sorbona di Parigi, presentando la recente mostra bresciana ne ha delineato così i moduli stilistici:

« Quale musica, quali note rapide, qual sentimento poetico in questi disegni rapidi e trillanti? »

Ecco un pittore sensibile il cui segreto si stempera nelle delicatezze dell'acquarello: è un musicista.

S'io non ne conoscessi la qualità, se il suo violino avesse taciuto per me, inseguirei in questi colori una sottile nostalgia di musica, poichè non è disgiunta da nessuna di queste

scelte, da nessuno di questi paesaggi. Acchiappati, così subito dichiarato, non perde il suo fascino; ha ancora di che meravigliarci con le scenette colte a punta di matita, nell'attimo-vita in cui si svolgono. Rammenta il Seicento, rammenta Salvator Rosa e Callot, ma lo spirito è nostro. E accanto alle scenette i paesaggi: pochi tratti essenziali, un'ombra decisa, un ambiente.

Egli ama la campagna egli si sente vicino ad una libertà che l'uomo meccanizzato rischia di dimenticare.

Non parla forte, non impone con il credo d'una teoria e con le grandi superfici dipinte: persuade con queste sue "nugellae" così sensibili e così sincere.

La pennellata acquosa si adagia sulla carta umida cercando il connubio periferico con altre pennellate, altri toni; il bianco della carta e la trasparenza del mezzo concedono luci interne e penetrazioni formali per cui viene a mente la prosa di Huysmans o di Gabriele D'Annunzio. Il preziosismo suggestiona con il mezzo tecnico e con la sapienza di una condotta sensibile. E sopra tutto il paesaggio. Esso è il protagonista vero, esso svolge se stesso come un discorso continuo, mai sufficiente. Mai sazio è lo spettatore, che fruendo delle misure e degli angoli semplici offertigli dall'Acchiappati ritorna ad un mondo e a dei momenti che paiono oggi — lo ripeto — perduti ».

E credo che il messaggio più consolante di Acchiappati sia quello di credere ancora alla poesia delle piccole cose, al sogno — talora reale o teneramente illusorio — di un mondo che sa essere a misura umana.

CARLO SABATTI

\* \* \*

*Centocinquant'anni di pittura (1650-1800) in collezioni private bresciane*, a cura di Marco Rosci, catalogo della Mostra A.S.C.A., Concesio, Dicembre 1982, Brescia 1982, pp. 98, con numerose illustrazioni.

Anche nel 1982 s'è tenuta a Concesio l'ormai tradizionale mostra, giunta alla sua sedicesima edizione, di dipinti in collezioni private bresciane curata dal Centro culturale e artistico A.S.C.A. e dedicata a *Centocinquant'anni di pittura (1650-1800)* cui si è accompagnato un prezioso catalogo a cura di Marco Rosci ricco di ben 22 schede, tante quante le opere esposte, dello stesso, di Luciano Anelli, Gaetano Panazza, Renata Stradiotti, Pietro Zampetti nonchè del compianto Nicola Ivanoff.

Come al solito molti i dipinti di qualche interesse storico-artistico tra tanti che grazie alla lodevole iniziativa dell'A.S.C.A. nonchè alla sensibilità dei proprietari che hanno accettato di esporre le opere, hanno potuto una volta tanto uscire dalle difficilmente accessibili collezioni private per farsi fruire da un più vasto pubblico ed essere presentate criticamente dagli studiosi sulle schede del catalogo, le cui proposte, anche quando le attribuzioni non appaiono condivisibili e si sarebbe preferito in certi casi vedere il dipinto schedato come opera di *Anonimo* o di *Scuola di* — è il caso della *Scena pastorale* che, proprio se paragonata alla analoga tela firmata dell'Ambrosiana di Milano, di pressochè identiche dimensioni ma di ben altra accuratezza e tenuta qualitativa, non può certo essere data al genovese Fran-

cesco Castiglione, figlio del più celebre Grechetto —, hanno il merito di inquadrare criticamente il dipinto preso in esame con tutti i problemi storiografici e attributivi che esso pone.

In particolare andranno segnalati in mostra due gruppi di opere per la loro rilevanza nell'ambito degli studi locali e di alcune problematiche solo da poco messe a fuoco e ancor tutte da approfondire: sono il gruppo di interessanti dipinti di Francesco, Antonio e Angelo Paglia presentati dalla Stradiotti a ideale continuazione delle sue ricerche su questa importante famiglia-atelier svolte nell'ambito della mostra sul Settecento a Brescia del 1981 — in particolare si noti il delicato *S. Giuseppe col Bimbo* di Angelo, pittore spesso di grandi meriti, eppure ingiustamente sottovalutato rispetto al più famoso ma non per questo più dotato fratello maggiore Antonio —, e alcuni dipinti proposti da Anelli che bene trovano inserimento nel tipo di studi che da tempo egli va compiendo nel quadro della pittura settecentesca a Brescia, in particolare sulla ritrattistica e la pittura *di genere* e sui rapporti Cifrondi-Ceruti: innanzitutto due ritratti, quello bellissimo di *Dama* opera matura tutta lombarda e senza concessioni decorativistiche anche là dove il pennello indugia a descrivere gioielli, nastri e merletti, di Carlo Ceresa, e quello di *Gentiluomo* tenuto prudentemente nell'anonimato, quantunque la qualità dei brani meglio conservati potesse a prima vista indurre a facili attribuzioni, e giustamente ritenuto d'ambito bergamasco della fine del Seicento e con modi ancora prossimi al tardo Ceresa, due opere queste che da sole attestano l'importanza rilevante della cultura bergamasca del tardo Seicento al fine di una migliore comprensione della felice congiunzione che, tra poco, subito dopo il 1720, avrebbe legato, e proprio a Brescia, la pittura lombarda e *dimessa* del vecchio bergamasco Cifrondi a quella di un più geniale, se non allievo, per lo meno ideale continuatore, il Ceruti; nonchè la riproposta di una interessante *Testa di vecchio barbuto* opera minore ma non per questo meno importante dello stesso Antonio Cifrondi, che è stato tra l'altro interessante poter confrontare in mostra con la diversa interpretazione che poteva dare un maestro veneziano del Settecento quale il Maggiotto, presente con un *Ragazzo con la mela* gradevole ma di non grande qualità — un soggetto questo molto caro all'artista, e molto replicato anche dalla sua stessa bottega, come in una tela al Musée cantonal des Beaux-Arts di Losanna dove un identico *Ragazzo con mela* è accompagnato alle spalle dalla figura di una giovinetta —, delle stesse tematiche *di genere* così diversamente intese dai pittori lombardi.

Ma anche nella teletta di Giambettino Cignaroli, nei quattro seducenti ovali allegorici su pietra di Angelica Kauffman e nella splendida *Venere e Paride* ascritta a Maestro emiliano della prima metà del Settecento, ma da retrodatare verso il 1680-1690 in direzione di uno squisito pittore bolognese d'ambito prossimo al Pasinelli e di qualche tangenza con la cultura dalsoliana ma anche col più libero pittoricismo del Burrini, la mostra ha saputo trovare altri momenti di vivo interesse.

ENRICO MARIA GUZZO

# **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

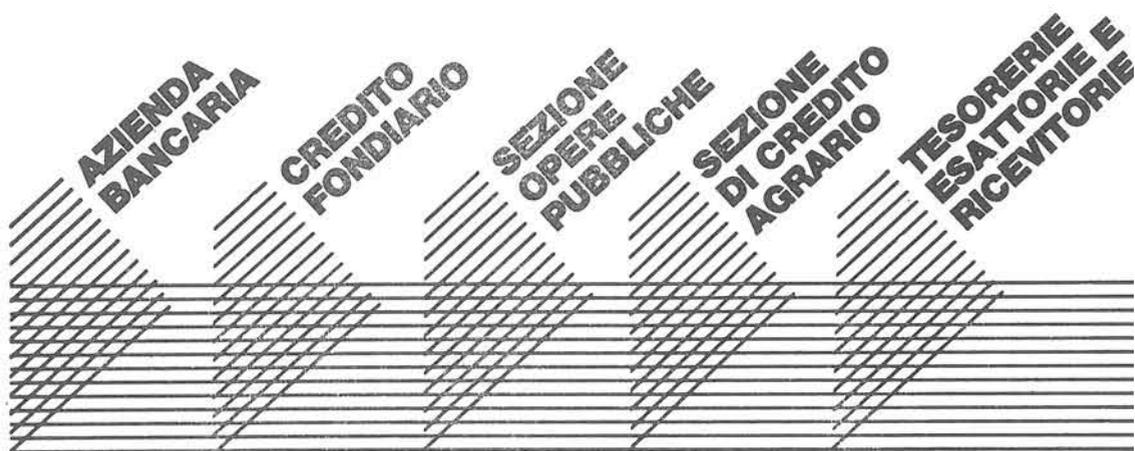
Stocchetta (Concesio)

Collebeato

Gussago

**BANCA AGENTE PER IL COMMERCIO CON L'ESTERO  
SPECIALIZZATA PER FINANZIAMENTI  
ALLE IMPRESE ARTIGIANE**

# CINQUE BANCHE IN UNA



**UN SERVIZIO BANCARIO COMPLETO  
CON UNA RETE DI 460 SPORTELLI**

# CARIPLO

**CASSA DI RISPARMIO DELLE PROVINCIE LOMBARDE**

Riserve patrimoniali (comprese le gestioni annesse) dopo l'approvazione del bilancio al 31.12.80: L. 1.126.900.173.858.