

BRIXIA SACRA

MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA

Nuova serie - Anno XXII - N. 5-6 Settembre - Dicembre 1987

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

Vicesegretario di redazione: CARLO SABATTI

Direttore responsabile: ANTONIO FAPPANI

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

INDICE

LUCIANO ANELLI, <i>Una "Madonna" di Giacomo Antonio Ceruti</i>	129
ENRICO MARIA GUZZO, <i>La pittura del tardo Manierismo Bresciano a Bergamo</i>	133
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Problemi di storia dell'arte bresciana: considerazioni su libri, articoli e mostre recenti</i>	139
GIAN MARIO ANDRICO, <i>Il castello della Mottella</i>	149
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Appunti sul Savoldo in margine al convegno di Brescia</i>	158
SANDRO GUERRINI, <i>Appunti per la storia della chiesa di S. Brigida in Brescia</i>	174
ROMEO SECCAMANI, <i>Per il Cifrondi e il Ceruti</i>	197
ALFREDO BONOMI, <i>La presenza nelle valli Sabbia e Trompia dello scultore Baldasar Vecchi ed i suoi rapporti con gli intagliatori Bonomi: spunti per una storia</i>	203
SANDRO GUERRINI, <i>Restauri a Bornato</i>	210
Indice dell'annata	212

Abbonamento annuale con adesione alla Società L. 25.000 - Sostenitore L. 60.000

C.C.P. N. 18922252 - Società per la Storia della Chiesa di Brescia
Via Tosio 1/a - 25100 BRESCIA

UNA «MADONNA» DI GIACOMO ANTONIO CERUTI

Un dipinto, che viaggiava con altri ed improbabili nomi, si è rivelato al primo esame un'opera sicura ed interessantissima di Giacomo Antonio Ceruti (1698-1767).

Esso porta, in effetti, nuova vita e nuove conoscenze al versante « sacro » del pittore, che secondo me non è ancora stato compreso nella vastità e nella portata del suo peso all'interno dell'economia complessiva dell'opera di un artista tanto complesso e tanto versatile, ma proprio per questo da affrontarsi con tutte le cautele del caso, ma anche con l'aperta disponibilità a comprenderne risvolti ed implicanze spesso non facili.

Nella Mostra bresciana — e per tanti aspetti completa — che si è da poco chiusa (1) presso l'ex-monastero di S. Salvatore-S. Giulia, oggi sede della Direzione dei Civici Musei di Arte e Storia, l'aspetto della produzione chiesastica dell'artista risultava un poco sacrificato (specie per quanto riguarda la fase iniziale e bresciana). E d'altra parte devo dire che anche ai critici che divulgavano sulla stampa nazionale l'eco dell'esposizione dell'artista — giustamente entusiasti dei suoi « pitocchi » — rimaneva in parte estraneo questo aspetto.

Leggo con gusto nell'« Espresso » del 21 giugno 1987 che le pale sacre « vale la pena di guardarle bene, con occhio attento e spregiudicato. Senza paura di ammettere che superano l'aspettativa, e che l'artista vi ha messo di suo e di buono, più di quanto a tutt'oggi non gli è riconosciuto » (Fabrizio Dentice) (2). Ma è dato di fatto — passando in rassegna tutto quanto è uscito sulla stampa nazionale e non — che quasi tutti i critici logicamente affascinati da « bravi » e fantesche ferite, da ragazze che cuciono e da soldati senza mestiere, da ragazzini con la loro cesta da portarlo e da poveri accattoni che consumano sul tavolaccio sporco la magra colazione, hanno un po' ignorato i Santi e le Madonne del Ceruti, e le sue splendide effigi di monaci e di preti, quando addirittura non sono passati all'attacco affilando concetti e argomentazioni un po' brutali per distruggere il versante di questa produzione, che all'artista stava particolarmente a cuore, come è certificato un po' da tutti i documenti di commissioni e di petizioni, di richieste e di offerte di lavoro, che sono stati ritrovati.

(1) Se ne veda il catalogo (al quale si farà riferimento anche più oltre in questo breve scritto di pura segnalazione) stampato dalla Mazzotta di Milano: *Giacomo Ceruti il Pitocchetto*, Catalogo della Mostra tenutasi a S. Giulia, Brescia, 1987, a cura di AA.VV., e con saggi di B. Passamani, M. Gregori e L. Anelli.

(2) Un altro ed assai interessante intervento, per questo aspetto, è uscito su « Rinascita » a cura dell'arch. Amendolagine; ma lo scritto, proprio perchè inteso ad aprire prospettive e valutazioni nuove, ha bisogno di essere inquadrato meglio in un discorso più vasto, che devo rinviare.

Tutti testimoniano la preoccupazione sua, e quasi l'ansia, di riuscire a collocare pale sugli altari, con il comprensibile desiderio di artista che vuole passare alla storia per opere che restano nel tempo sotto gli occhi di tutti, piuttosto che eseguir quadri per le collezioni private che spesso (come poi in effetti fu) garantiscono solo l'oblio del mare magnum delle private gallerie.

Certo, nel panorama pur « difficilissimo » di *tutti* i filoni della produzione cerutiana, che s'intersecano e si sovrappongono in un groviglio, rimasto a lungo inestricato, di mutar di temi e di registri, di mutar di stile e di timbro e di commozione (dai pitocchi al ritratto aulico, dal ritratto per così dire « alla francese » ai ritratti brutali benchè mai oltraggiosi com'era ad esempio nel Ghislandi: ad ogni modo, secondo una prassi che non era estranea ad altri artisti del Settecento, e di cui si acquisisce a poco a poco la conoscenza), è un dato di fatto che il versante chiesastico è il più difficile di tutti: e tuttavia è anche il più sicuro ed il meglio documentato in carte d'epoca, di modo che una loro rassegna completa (in Mostra si sono avute alcune mutilazioni, oggettivamente giustificate dalla qualità non sublime dei pezzi, ma ad ogni modo dolorose) contribuisce egregiamente, e poggiando su opere sicurissime, non a far crescere la statura dell'artista, questo no, ma certo a farlo comprendere nei suoi passaggi a volte non agevoli dall'abbozzo problematico di una scena sacra al capolavoro stilisticamente risolto. E ci rende un'immagine dell'artista meglio radicato nel suo tempo — l'evoluzione sua storicamente accertata andando di pari passo con le tappe di una storia della cultura figurativa — più appieno inserito nelle problematiche di differenti aree di cultura e di gusto: ed i rapporti di un pittore ben calato nella società, nella committenza ed in quelle problematiche culturali del suo tempo che sono state delineate in Catalogo da Bruno Passamani con grande finezza.

La bellezza ascetica che nobilita il soggetto effigiato fu — come processo mentale — raramente applicata dall'artista perfino nei suoi ritratti (non parliamo, logicamente, dei pitocchi) anche in quelli più aulici e di parata; ma fu una costante necessaria nelle opere di destinazione chiesastica, a partire dal 1734 (opere bergamasche di Gandino) e soprattutto poco più tardi a Padova e a Venezia. Era una prassi normale e naturale all'epoca, ed anche il Ceruti vi accede senza però rinunciare alle sue « verità »: e infatti le sue figure sacre, benchè nobilitate dalla leggiadria e dalla preziosità delle stoffe (d'altra parte anch'esse « vere », perchè sono le preziose stoffe prodotte nelle manifatture del Settecento) hanno una sodezza plastica e si appoggiano sulla terra senza trucchi teatrali, con una adesione realistica, che sono ignote alla gran parte dei suoi colleghi, piuttosto portati a render tutto aereo e leggero, lievitante nei più improbabili modi del Barocchetto tutto grazia e languori, e volare di angeli ed avvitarci di Madonne in posa di minuetto.

Ma il soggetto della « Madonna col Bambino » che qui presentiamo era già

di per se stesso troppo soave e delicato per aver bisogno di aggiunte o di erpelli.

La ragazza — poco più di una ragazzina, per vero — è bellissima, con quegli occhioni sgranati e la pelle di pesca, la fronte alta e la bocca come un boccio di rosa atteggiata al sorriso; peccato che si mangi le unghie!

Se si trattasse di una modella — piuttosto che di una persona amata, come penso io — difficilmente Giacomo Ceruti avrebbe rinunciato ad affusolare di più le dita grassocce ed a completarne le unghie rendendole di giusta lunghezza. Ma si sa che nella persona che si ama, si ama tutto, compresi i piccoli difetti come può essere quello — peraltro innocente — di mordersi le unghie.

Potrebbe essere questo volto che ci sorride dal quadro, quello del secondo amore di Giacomo, così intensamente vissuto nella sua maturità tra Padova e Piacenza?

Qualcosa lo farebbe pur credere, perchè questo viso innocente, che esprime una freschezza ingenua e senza peccato, lo ritroviamo identico (ed anche il Bambino) nella pala di Rivergaro (Piacenza) e nella « S.ta Giustina battezzata da S. Prodocimo » (entrambe presenti in Mostra) di Padova. E' anche difficile immaginare che l'artista si sia portato appresso da una città all'altra una modella qualsiasi.

Lasciata a Brescia la moglie Angiola Carozza di dieci anni più vecchia di lui, nel 1738-39 l'artista dimora a Padova con una donna, Matilde de Angelis, di lui più giovane di vent'anni. Non sappiamo se Matilde fosse bresciana o padovana; certo, se era bresciana, vi sono più motivi per credere che il Ceruti avesse le sue buone ragioni per trasferirsi nel Veneto lasciando a Brescia la prima moglie, che già gli aveva dato dei figli, per vivere in pace la sua nuova stagione d'innamorato.

Matilde de Angelis era nata nel 1718 all'incirca. Il figlioletto Carlo gli nasce nel '39. Poichè l'aspetto stilistico del quadro ci rassicura che deve essere stato eseguito sul 1739-40 circa, se la modella fosse effettivamente la seconda « moglie » del Ceruti, dimostrerebbe anche meno dei 20-22 anni che doveva avere. Ma Giacomo ne aveva 41-42, e non è difficile immaginare che gli occhi dell'innamorato la vedessero ancor più giovane e fresca dell'età anagrafica.

La ragazzina è stata messa in posa dal pittore — che naturalmente ha voluto trar partito anche da questa tela di devozione privata per fare un ritratto — ma è troppo ingenua e sprovvista, troppo timida, per guardare l'artista negli occhi mentre dipinge, e così abbassa i proprii un po' di traverso, in modo da bilanciare anche lo sguardo troppo diritto e fisso del Divino Infante, che sprizza vitalità ed è infinitamente più sicuro di sè — quasi autoritario — della Madre che lo regge in grembo su di un pannicello.

Gli occhi del Bambino sono di un blu intenso e liquido, e hanno la profondità di timbro delle iridi infantili; quelli della Madre trascalorano dal verde

chiaro all'azzurro, ma hanno anch'essi una liquidità infantile. Quella stessa liquidità che troviamo nel ritratto di Monaca della canonica di S. Nazaro in Brescia, ed in altre monachelle cerutiane.

La particolarissima attenzione del Ceruti — la cui vita, come è stato bene messo in evidenza da Renata Stradiotti, fu ossessivamente ritmata dalle morti dei figlioletti piccolissimi — per i soggetti della più tenera infanzia, è documentata nelle opere dall'uso di inserire nelle pale sacre le testine dei cherubini alati come fossero testine — a volte molto tristi — di morticini o di bambini malaticci ritratti dal vero; mentre nei grandi angeli che svolano in cielo spesso l'artista non si discosta dagli stereotipi del suo tempo. Ma il Bambino di questo quadro (che, come ho già detto, torna identico nella tela di Rivergano) è sanissimo, ed anche molto robusto, ha carni sode e rosate ed è così sicuro di sè che potrebbe anche molto bene tradurre sulla tela il significato dell'orgoglio paterno. Anche la Madre è fiorente: nell'abito che le modella il busto, fasciandolo senza nasconderlo, ha il fresco vigore che ha trasmesso al figlio. Per l'addietro il dipinto è passato con le attribuzioni più disparate; ora lo si aggiunge ai numeri del catalogo del Ceruti nel pieno splendore della maturità, e per giunta fervido dell'amore per una ragazza veneta o bresciana, splendente di giovinezza e bella come una Madonna (3).

LUCIANO ANELLI

(3) Il dipinto, in ovale ad olio su tela di cm. 107 x 82, è ancora compreso nella sua bella cornice originale, intagliata e dorata, e proviene da una famiglia patrizia bresciana.

LA PITTURA DEL TARDO MANIERISMO BRESCIANO A BERGAMO

In quanto fondamentale contributo allo studio di uno dei momenti più complessi e culturalmente vivi della pittura bresciana va senz'altro segnalato il recente saggio di Mariolina Olivari dedicato alle *Presenze venete e bresciane a Bergamo verso la fine del Cinquecento e i primi decenni del Seicento* (estratto da *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, vol. II, a cura della Banca Popolare di Bergamo, Ed. Poligrafiche Bolis, Bergamo 1984, pp. 153-204) con ampio studio sulle opere non solo di artisti bresciani abbastanza noti come Pietro Marone, Antonio Gandino, Grazio Cossali e Francesco Giugno, o poco noti come Marco Richiedei e Stefano Viviani, ma anche ormai misteriosi come quell'Orazio Pilati che proprio grazie alla presentazione delle opere bergamasche può sperare in un prossimo rilancio.

Ma anche lo studio delle opere venete in Bergamo e provincia presenta non pochi motivi di interesse bresciano: i pittori schedati, cui va ovviamente aggiunto almeno l'onnipresente Palma il Giovane cui era già stata dedicata anni fa una monografia nell'ambito della stessa collana, non solo sono in qualche caso attivi nel territorio bresciano (da Francesco Bassano al Palma, al Pilotti, al Padovanino, etc.) ma anche con la loro stessa attività bergamasca possono aver offerto non pochi spunti ai colleghi bresciani.

Partirò dunque ricordando, seppur brevemente, i pittori veneti.

Ben rappresentati (16 dipinti su una cinquantina di tele venete schedate) sono i pittori bassanesi, non solo i noti Francesco Leandro e Giambattista Bassano ma anche il raro Luca Martinelli; più sporadici, ma in qualche caso significativi, gli interventi di altri epigoni del Cinquecento lagunare come Flaminio Floriano, curiosa controfigura di Domenico Tintoretto, Anzolo Lion, Alvisè Benfatto del Friso; notevoli gli interventi dei rappresentanti ed imitatori delle boschiniane «Sette Maniere in certa guisa consimili» come Andrea Vicentino (attivissimo nella Bergamasca stando ai nove dipinti illustrati), Girolamo Pilotti e Matteo Ingoli; straordinarie infine le opere dei primi rinnovati della pittura veneta del Seicento, dall'ancor timido Pietro Damini al Padovanino, dallo Strozzi a Gerolamo Forabosco che è merito della Olivari aver riconosciuto nella magnifica tela di Roncola S. Bernardo. Modesta, ma sempre da ricordare, è anche la tela a Villa d'Almè del veronese Giovanni Ceschini. Artisti in qualche caso ben noti ai bresciani e da loro tenuti presenti: si pensi agli evidenti rapporti iconografici tra le pale del Rosario del Cossali di Ome, Brione, Bosco Marengo e Castelnovetto Lomellina, tutte tra il 1589 e il 1597, e i dipinti analoghi di Andrea Vicentino (fin qui, credo, mai messo in rapporto con il pittore orceano) come quello in S. Nicolò a Treviso che il Pallucchini nel 1981 ha

datato 1590; oppure si pensi al fatto che un'opera sicura e inconfondibile di Matteo Ingoli, la *S. Rosalia (?) martirizzata* nella parrocchiale di Soncino, Cremona (siglata in basso «M.I.P.» e stilisticamente affine alla pala nella chiesa veneziana dei Gesuati, datata 1630), passa tuttora per opera del Cossali e in quanto tale è stata schedata dall'Anelli nella sua monografia.

Prima di passare ai bresciani attivi a Bergamo mi si permetta qualche precisazione e considerazione, che certo non vuole togliere alcun merito al lavoro della studiosa: il catalogo del raro Anzolo Lion comprende oltre alle due pale bergamasche di Averara e Cadelfoglia (1621 e 1627) e alle tele nei SS. Giovanni e Paolo di Venezia e in S. Maria di Condino, Trento, anche un *Cristo che cade sotto la croce*, tutto bassanesco, nelle Gallerie dell'Accademia di Venezia, sfuggito alla Olivari; le tele bergamasche di Andrea Vicentino esibiscono, più di quanto pensi la studiosa che pure ne fa qualche cenno, vistosi interventi della bottega, in particolare del figlio Marco (cfr. di questo le opere ai Carmini di Venezia) e in ogni caso le due tette di Villa di Serio difficilmente potrebbero spettargli, anche se riferite *in toto* alla bottega; la magnifica *Madonna in gloria e Santi* in S. Bartolomeo a Bergamo, attribuita a Pietro Damini sulla base degli scrittori locali del Settecento che dicevano di basarsi su documenti ora incontrollabili, non sembra compatibile con il naturalismo narrativo del pittore di Castelfranco ma ricorda piuttosto il palmismo «ornato» di Matteo Ponzone al quale va senz'altro restituita; infine nutro seri dubbi anche sulla pala di Serina, che la studiosa attribuisce a Matteo Ingoli, i cui chiari accenti veronesiani mi fanno piuttosto pensare ad Alvise Benfatto tardo (e si confronti in particolare il modo di scanalare la lunga veste di S. Paolo con l'analogo motivo nella figura dell'Assunta nella pala del Museo di Gandino).

Passando ai bresciani varrà la pena commentare, una per una, le 20 tele elencate dalla Olivari, alla quale va in generale riconosciuta una buona dose di equilibrio critico (stabilendo pregi ma anche, soprattutto, difetti) nel giudicare la scuola manieristica locale, rapportata anche alle scelte e alle esigenze della committenza.

Difetti sì, di mestiere, di mancanza di ricerca, di conservatorismo (si pensi che il *barocco* Pietro Ricchi lavora a Brescia circa tra il 1640 e il 1650 in pieno clima palmesco!), ma anche, nei migliori, pregi, individuati dalla studiosa ad esempio nel «felice senso naturalistico tutto lombardo» di un Antonio Gandino che perlomeno, forse proprio perchè il più colto dei bresciani del tempo, tenta nelle opere ultime lo sganciamento dai clamori del manierismo lagunare per una più salda e sentita adesione ai temi della contro-riforma: e il risultato, almeno negli esempi più meditati e liberi dalle interferenze della bottega, appare in fondo simile, almeno negli intenti e nei contenuti se non nella forma, alla pittura dei *riformati* toscani e della accademia carraccesca.

Ma passiamo ai dipinti bergamaschi: con questi, magari per facilitare eventuali recuperi, si sarebbe in realtà voluto che la studiosa avesse tenuto conto (come opere da depennare, oppure da ritenere perdute, secondo i casi) anche di un certo numero di dipinti a suo tempo segnalati.

Ad esempio, tra quelli ricordati nel 1877 nel *Dizionario* del Fenaroli, il «rimarcevole» *Martirio dei SS. Domno e Domneone* in S. Andrea di Bergamo di Antonio Gandino (questo sì, come ho constatato di persona, non più rintracciabile, almeno in questa chiesa), il *Crocefisso, la Maddalena e S. Francesco* ai Cappuccini di Lovere di Pietro Marone (attivo anche a Solto), le opere del Giugno «in alcuni paesi di quella provincia, come sarebbe ad Adrara S. Rocco». A quest'ultimo la Calabi attribuiva anche un *S. Alessandro, S. Fermo e S. Rustico* in S. Alessandro in Colonna a Bergamo, ricordato anche dal Passamani, etc. Ma ecco le opere che la Olivari pubblica e commenta.

MARCO RICHIEDEI: *Martirio di S. Lucia*, firmato, Clusone, chiesa del Paradiso. La recentissima pubblicazione di dipinti inediti di Grazio Cossali mi permette di precisare che la tela altro non è che una fedelissima copia di uno dei due *Martiri di una Santa* (in uno dei due casi, iconograficamente simili, dovrebbe trattarsi di S. Giustina) in S. Lino di Binzago di Agnosine del Cossali (cfr. S. Guerrini, in «Brixia Sacra» XXI, 1986, p. 28): unica variante consistente, oltre alla forzata aggiunta in basso del vassoio con i due occhi per dichiarare che si tratta di S. Lucia, è nella testa del cavallo a sinistra, girata diversamente. Dal momento che il prototipo è per datazione decisamente seicentesco (per il Guerrini intorno al 1620-1625) ne deriva ulteriore conferma che gli estremi biografici indicati dal Fenaroli (1565 e 1627) sono indicativamente esatti (come indica anche la pubblicazione da parte di Begni Redona, 1964, dell'*Adorazione dei Magi* in collezione privata, firmata e datata 1613, e come accetta in sostanza la Olivari) e non da retrodatare, come voleva il Boselli, di ben quarant'anni.

STEFANO VIVIANI: *Crocefisso e Santi*, firmato e datato 1618, Tavernola, chiesa di S. Maria Maddalena. E' inesatto dire che questo sia «l'unico dipinto da altare» del pittore per il quale sarebbe stato «molto meglio se... non fosse venuta l'idea di misurarsi in qualcosa di diverso dalle quadrature per le quali è noto alle cronache storico-artistiche». Stefano Viviani è invece conosciuto, a differenza di altri rappresentanti della sua famiglia, esclusivamente come figurista e di questa sua attività resta qualche esempio: oltre ai dipinti elencati dal Passamani nel 1964, ricordo la pala, firmata e datata 1621 (e non 1631, come spesso è stato scritto), sull'altar maggiore della parrocchiale di Carcina, più larga e ariosa della tela bergamasca e che sembra oscillare nella parte superiore verso modi grafici maroniani. In quanto all'opera del 1646 del quadraturista Ottavio Viviani in S. Maria di Valvendra a Lovere, citata dalla studiosa, altrove preciso che dovrebbe trattarsi di un lavoro di collaborazione con il figurista Bernardino Gandino: cfr. il mio articolo nei «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per l'a. 1985 dove tra l'altro rivoluziono, con larga messe di notizie d'archivio inedite, le nostre conoscenze sui dati anagrafici e i legami di parentela dei pittori Viviani.

PIETRO MARONE: *Annunciazione*, firmato, Fontanella al Piano, chiesa di S.

Cassiano; *Martirio di S. Lorenzo*, Palosco, chiesa di S. Lorenzo; *Incoronazione della Madonna e tre Sante*, firmato e datato 1594, Borgo di Terzo, chiesa di S. Maria Assunta; *Madonna in trono e due Santi*, firmato, Sovere, chiesa di S. Gregorio; *Assunzione*, Lovere, chiesa di S. Maria in Valvendra. Nutro a dire il vero qualche dubbio ad accettare quest'ultima, in particolare per la tipologia dei volti della Madonna e di alcuni angeli che la circondano, vi noto anzi tangenze con l'arte dell'ancor poco noto Tommaso Bona (si confrontino gli angeli musicanti con quelli della *Natività della Madonna* ai Miracoli di Brescia, o con le Sante che circondano *S. Orsola* nella tela del Pio Luogo Orfani, oppure gli esagitati apostoli in basso — l'ultimo a sinistra, tanto intenso, è evidentemente un ritratto o un autoritratto — con quelli della *Assunzione* di Gavardo). Interessanti e accettabili le proposte della Olivari di una tangenza del Marone con la pittura bergamasca coeva, «Cavagna in primis». Qualche mia aggiunta: la pala di Sovere è prossima, anche come datazione (anni Ottanta), alle due palette di Pontoglio che con l'Anelli ho pubblicato nel 1982 (cfr. ad esempio il comune motivo delle tende tirate rigate di oro); la pala di Borgo Terzo, utilmente datata 1594, è, pur se precedente, in rapporto con una pala conservata presso la parrocchiale di S. Paolo di Flero per la quale rimando ad un mio articolo pubblicato in «Brixia Sacra» nel gennaio-agosto 1987; *l'Annunciazione* di Fontanella al Piano è il prototipo, fedelmente ripreso, per l'analoga scena dipinta nei *Misteri del Rosario* della parrocchiale di Manerbio che ora non esito ad attribuire al Marone stesso, attivo in quel centro anche con una paletta già nella chiesa del Gesù ed oggi nella sacrestia della parrocchiale (sulla quale si veda la mia scheda nel volume del 1983 su *Le chiese di Manerbio*: nella stessa opera L. Anelli discute i *Misteri* riferendoli cautamente ai modi del Ricchino); in un articolo che ho in corso di pubblicazione sul Marone più morettesco pubblico infine due sue interessanti tele inedite conservate nella pinacoteca di Bergamo (forse provenienti da qualche chiesa soppressa della provincia) sfuggite alla studiosa.

ANTONIO GANDINO: *Miracolo di S. Domenico*, firmato e documentato 1628, Martinengo, chiesa di S. Agata; *Crocefissione con S. Pietro Martire*, firmato, Capriate S. Gervasio, chiesa di S. Gervasio. Quest'ultimo dipinto potrebbe essere una fedele replica di quello perduto già in S. Domenico di Brescia: in effetti la lunga descrizione che di questo dà l'Averoldo nel 1700 corrisponde in pieno alla tela di Capriate. Interessante anche il tardo telero di Martinengo (nella stessa chiesa il pittore avrebbe dipinto nel 1619 anche i *Misteri del Rosario* nonchè i perduti affreschi del coro) che raggiunge esiti illustrativi in fondo simili a quelli del milanese Duchino.

In ogni caso vi si palesa, a mio avviso, l'ampio intervento della bottega, in particolare del figlio Bernardino riconoscibile sia negli incarnati fumosi e grigiastri e nelle tipologie dei putti, sia nella perdita, dovuta al sopravvento di un chiaroscuro di matrice palmesca e ramiana, di quella lucidità volumetrica che caratterizza i piani di colore di Antonio.

GRAZIO COSSALI: *Annunciazione*, firmato e datato 1600, Valgoglio, chiesa di S. Maria Assunta; *Compianto sul Cristo morto*, firmato e datato 1626, Romano di Lombardia, chiesa di S. Maria Assunta; *Crocefisso e Santi*, firmato e datato 1602, Pradlunga, chiesa dei SS. Cristoforo e Vincenzo. A queste opere la studiosa prudentemente aggiunge anche i ritrovati frammenti di una pala, per lei avvicinati al Cossali, che, come emerso nel recente restauro che li ha recuperati, erano stati utilizzati come tela di rifodero per una serie di dipinti del Ceresa a Somasca di Verucago. Nessun commento particolare per le tre pale per le quali il rimando è evidentemente alla monografia cossaliana del 1978 di Luciano Anelli.

FRANCESCO GIUGNO: *Martirio di S. Barbara*, firmato e datato 1651, Bergamo, chiesa di S. Agata al Carmine; *Quattro storie della vita di Re David*, Bergamo, chiesa di S. Leonardo; *Immacolata*, firmato, Sovere, chiesa di S. Maria in Monte Oliveto. Commentando le tele in S. Leonardo, da lei sostanzialmente accettate, la Olivari ha giustamente scritto che «senza avanzare inutili riserve, mi sembra però di poter notare un manierismo segnato da caratteri meno palmeschi di quanto non sia di norma in Francesco, e orientati in senso decisamente cremonese».

Mi chiedo se non varrebbe la pena andare più a fondo e negare le tele (che oltretutto non hanno una solida storia attributiva) al pittore bresciano. E' vero che il Giugno doveva ben conoscere esempi di Giulio e Antonio Campi, ad evidenza normativa per le quattro tele bergamasche, come la famosa serie già nel Palazzo della Loggia di Brescia ed oggi divisa tra questa sede, la pinacoteca di Brescia e le Gallerie di Budapest: tuttavia anche pensando al misterioso Giugno prima del 1600, cioè prima della infatuazione palmesca, resterebbe da chiedersi perchè non si notano agganci con i modi del Marone, primo maestro del pittore, nelle tele di S. Leonardo. Le quali per stile potrebbero facilmente competere a qualche cremonese minore, sul tipo di Giulio Calvi detto il Coronaro, Galeazzo Ghidoni o il Chiaveghino.

Tipici esempi del Giugno sono invece *l'Immacolata* di Sovere e il *Martirio* al Carmine di Bergamo: da quest'ultimo la Olivari ha fatto ricavare un buon ingrandimento fotografico della discussa firma con la data, 1651. A questo punto è curioso notare che un articolo fondamentale e definitivo (apparso peraltro su una rivista tanto prestigiosa) qual'è quello del Boselli in «Arte Veneta» XXIII, 1969, pp. 223-226 (*Francesco Giugno pittore bresciano. La data della sua morte ed alcune opere bergamasche*) viene costantemente ignorato, non solo dalla Olivari.

Sandro Guerrini recentemente (in «Brixia Sacra», XXI, 1986, pp. 28-32) ha pensato di rivedere le fonti bresciane del 1621, manoscritte (il *Diario* del Bianchi) e a stampa (le *Lettere* del Rossi), che registrano la morte del pittore, avvenuta per il Bianchi, «amicissimo» del Giugno, il 27 Settembre di quell'anno. Fonti che però erano già state ampiamente esaminate e discusse dal Boselli il quale già nel 1969 aveva riprodotto il particolare della scritta sulla tela bergamasca notando giustamente che «essa è stata in vasta parte ripresa e rifatta proprio e soprattutto nelle cifre della data»: cosa che mi sembra chiara anche dalla foto che esibisce la Olivari,

dove in particolare il 5 appare un poco pasticciato (a tutto questo si aggiunge ora il documento pubblicato dal Guerrini dove, in data 12 Novembre 1621, il Giugno è dichiarato «quondam»).

ORAZIO PILATI: *S. Nicola di Bari*, firmato, Riva di Solto, chiesa di S. Nicola; *Visitazione*, firmato, Presezzo, chiesa dei SS. Fermo e Rustico. Alla Olivari il merito di offrire le basi per il recupero di uno dei tanti, ma non certo degli ultimi, ancora misteriosi pittori del tardo-manierismo bresciano: frescante irricognoscibile tra i molti che lavorarono al ciclo decorativo delle Grazie di Brescia, la conoscenza del Pilati si basava finora in pratica solo sul *S. Diego* in S. Giuseppe (dipinto poco caratterizzato) e sulla pala di Vigo Rendena, Trento, attualmente segnata con la problematica data del 1670 (ma il Weber, ed. 1977, dice la tela «deturpata da un restauro del 1861»: in questa occasione potrebbe essere stata sfalsata la data).

Anche se appartenente «in pieno alla stessa fase di manierismo eclettico, degli altri artisti fin qui nominati, barcamenato tra arcaismi e modernismi raccogliatici», il Pilati per la studiosa «manifesta una tendenza a chiudere le figure in movimenti quasi musicali, siglati, cui non sono estranei ricordi nordici e romanisti desunti da stampe e un veronesismo non privo di penetrazione e dalle cadenze formali, eleganti e pulite, che suggeriscono in realtà una statura ben più interessante di quanto si potrebbe pensare».

Caratteri questi che appartengono anche ad una buona tela, fin qui ritenuta «avvicinabile al Bagnatore» (dal Panazza nel 1969) sulla quale mi stavo ultimamente esercitando, con scarso successo, e che ora, grazie ai dipinti bergamaschi, mi si è immediatamente chiarita come opera del Pilati, la *Deposizione nel sepolcro* nella parrocchiale di Polaveno in Val Trompia: ma su questa, e i suoi rapporti con i dipinti di Riva di Solto e di Presezzo, tornerò presto in altra sede (con la segnalazione di un'altra tela valtrumplina).

ENRICO MARIA GUZZO

PROBLEMI DI STORIA DELL'ARTE BRESCIANA:
CONSIDERAZIONI SU LIBRI, ARTICOLI E MOSTRE RECENTI

Inizio questa rassegna di segnalazioni di contributi che, più o meno ampiamente, hanno implicato di recente problematiche relative alla storia dell'arte bresciana, con il bel volume di R. Boschi dedicato a: *La chiesa parrocchiale dei Santi Pietro e Paolo in Leno. "Una meraviglia sul Bresciano"*, Brescia 1985, Grafo Edizioni.

Nulla da dire sul celebre e indiscutibile capolavoro pittorico conservato in parrocchiale, la *Comunione degli Apostoli* di Giambattista Pittoni (pp. 40-42): propongo invece qualche precisazione a proposito delle attribuzioni dell'autore riguardanti altre opere nella chiesa.

Ad esempio la pala dell'altar maggiore raffigurante i *SS. Pietro e Paolo* riferita, sia pur con beneficio d'inventario, al veneziano Francesco Fontebasso (p. 42): il dipinto è effettivamente legato ai modi di quest'ultimo ma appare ad evidenza frutto di un esercizio di trascrizione e non opera autografa, sia per le tipologie caricate e pesanti, volgarizzazioni di quelle, certo più elette, del maestro, sia per il fare greve e disegnato che contraddistingue le figure e i panneggi minutamente franti. Sembrerebbe cioè una ripresa tarda, meccanica e accademica, dei modi del veneziano, da datarsi presumibilmente verso la fine del secolo. Nel testo l'autore fa riferimento alla cospicua attività trentina del Fontebasso: mi sembra che in questa indicazione stia la più probabile traccia per risolvere il problema attributivo della pala. Che andrà infatti indagata in due direzioni, entrambe rimandanti a fatti trentini di fine secolo: la prima potrebbe riguardare i figli stessi del pittore, in particolare quel Domenico Fontebasso al quale è riferito un ciclo di tele in Palazzo Calepini a Trento; la seconda potrebbe invece interessare l'ambiente del veronese Domenico Zeni (1762-1819) che, trascorsa quasi tutto la vita nel Trentino, nel 1811 si trasferisce a Brescia e qui muore (per un primo elenco delle opere bresciane cfr. la mia nota in «Brixia Sacra», 1985, p. 219). Solo recentemente è iniziato il lavoro di recupero di questo malnoto pittore (studi, tuttora in corso, di M. Botteri, prima parte 1981, di E. Chini, 1981 e 1983, etc.): occorrerebbe peraltro vedere quando e come collocare un suo momento scopertamente fontebassiano che comunque, almeno per ora, si potrebbe a titolo di prova inserire nell'attività giovanile (non certo in quella tarda, bresciana, di gusto ormai ottocentesco). La tela di Leno non manca in effetti di agganci con le opere anche mature dello Zeni il cui caratteristico grafismo nei panni tradisce la discendenza anche dal Fontebasso: spunti tratti da costui, oltre che dai Tiepolo, sono per esempio nelle tele della *Via Crucis* di Caldonazzo, nell'angelo, in fondo simile ai nostri, della *Apparizione a S. Giuseppe* in Cavedine del 1804 etc. Se si trattasse veramente dello Zeni, oc-

correrebbe allora anticipare i suoi rapporti con il Bresciano e motivare il suo trasferimento nel 1811 a Brescia con il nome che già si era fatto in loco grazie ad opere mandatevi in precedenza.

La splendida *Immacolata Concezione* (e non *Assunta* come impropriamente descrive il Boschi, p. 43) viene dallo studioso tolta a Giambettino Cignaroli e attribuita, pur con un punto di domanda, al veronese Saverio Dalla Rosa: al Boschi, che ha consultato e citato solo pubblicazioni locali, è però sfuggito che *ab antiquo* e da fonti di sicura affidabilità il dipinto è elencato come opera del Cignaroli stesso, e come tale universalmente riconosciuto (dal biografo del pittore, I. Bevilacqua, che ne elenca le opere nello scritto commemorativo del 1771, all'Oretti nei suoi appunti bresciani del 1775 — dove però pare confondere e riunire in una, sotto la voce Leno, l'*Immacolata* lenese e l'*Assunta* di Rovato —, allo Zannandreis, ed. 1891, fino alla letteratura contemporanea, Anelli compreso che nel 1981, in occasione delle mostre queriniane, ha ricapitolato i dati noti sulle opere bresciane del Cignaroli). Se si pensa che il Bevilacqua poteva disporre, per le sue notizie, delle carte e dei bozzetti autografi rimasti dopo la morte nello studio del pittore, è evidente che non si possa dubitare che la tela sia stata licenziata da Giambettino stesso. E' pur vero che alcuni particolari del dipinto — ad esempio i putti, in particolare quello a figura intera in basso, troppo *vero* per il Cignaroli — tradiscono l'intervento di un aiuto, tuttavia dubito che si tratti del Dalla Rosa che, difficilmente così corposo, esibisce nei putti tipologie più accademiche.

Ricordo brevemente altri pezzi interessanti illustrati dal Boschi: il brescianissimo *S. Pietro Martire* (p. 38), un po' più tardo e più manierista di quanto potesse essere Agostino Galeazzi, proposto dall'autore; la *Deposizione* (pp. 38-40), alla quale senz'altro toglierei il pur cauto riferimento diretto a Giulio Cesare Procaccini per ritonarla ad un anonimo imitatore locale, modesto e fumoso; i *Santi Vitale e Marziale condotti al martirio* (p. 44), opera commissionata nel 1788 a Sante Cattaneo, autore anche nel 1783 della decorazione della sacrestia in collaborazione col prospettico Giuseppe Manfredini; infine gli altari, alcuni notevoli, della chiesa e la collezione di pregevoli arredi sacri tra i quali spicca il settecentesco ostensorio punzonato «D.B.» (p. 59).

* * *

Anche se animato da intenti storici e non artistici, occorre menzionare il volume di Franco Pelizzari: *Le grazie della Madonna del Patrocinio*, Brescia 1985, La Voce del Popolo Edizioni, in quanto arricchito della riproduzione fotografica (in verità di qualità modestissima) della splendida serie degli ex-voto settecenteschi nati per decorare il Santuario sui Ronchi. Grazie agli studi del Boselli e all'elenco delle pitture da lui trovato nel fondo Oretti dell'Archiginnasio di Bologna noi oggi possiamo conoscere la più importante (e l'unica almeno in parte superstita) raccolta di pittura settecentesca a Brescia che sia nata non per sovrapposizioni e acquisti suc-

cessivi ma secondo uno specifico ed organico progetto: com'è noto non si tratta solo di dipinti dei principali artisti locali del tempo, ma anche di opere commissionate dopo il 1762, secondo il piano prestabilito dal committente Domenico Mazza, a pittori-figuristi, anche molto importanti, veneziani, veronesi, mantovani, emiliani, francesi, in molti casi in collaborazione con specialisti in prospettive e nel paesaggio.

Purtroppo, dei 34 titoli dell'elenco oggi sono stati riconosciuti solo 19 dipinti, ai quali si aggiungono 3 tele non menzionate nel documento. Il Pelizzari, che dedica all'arte nella chiesa solo brevi note (pp. 94-96 e pp. 108-109) riassuntive dei dati che noi oggi conosciamo, s'è evidentemente rifatto, per l'identificazione dei soggetti e degli autori dichiarati nelle didascalie alle foto, al Boselli.

Approfitto a questo punto dell'occasione per notare alcune cose che non quadra- no in quella ricostruzione, sperando che riaprire il problema serva di stimolo a chiunque voglia dedicare a quell'autentica pinacoteca uno studio finalmente completo, attento non solo ai dati documentari ma anche ad una loro verifica caso per caso, sul piano stilistico. Non necessariamente infatti si deve considerare il famoso elenco bolognese completo e in tutto affidabile. Effettivamente alcuni numeri superstiti del catalogo trovano piena conferma nella realtà stilistica: senz'altro le tele dei veronesi Buratto (n. 9) e Marcola (n. 10), del bolognese Monti (nn. 12-13), del misterioso francese Hugni (n. 15: ma giusto perchè la tela è firmata), del veneziano Francesco Maggiotto (n. 16), del mantovano Bazzani (n. 17), dei bresciani Savanni e Botti (n. 24: come conferma il confronto con le tele rubate nella parrocchiale di Manerbio, recentemente studiate da Anelli). Nulla osta poi che altri pezzi, che pienamente e senza pericolo di confusione corrispondono al soggetto descritto nell'elenco, siano effettivamente degli autori indicati anche se, considerate le ridotte misure delle tele e il carattere di «macchietta» delle figure, a noi oggi mancano ulteriori termini di confronto: penso ad esempio a *Uno preservato da una caduta col cavallo da un monte* di Antonio Dusi con paese di Bonifazio Bracchi (n. 31) o a *Uno ferito nel petto* di Andrea Nanini con architetture del piacentino Giovanni Trezzi (n. 33). Ma l'elenco cita anche al n. 21 *Un bambino cui è resa la vista* di Eleonora Monti in collaborazione col quadraturista bolognese Giovanni Zanardi: mentre la pittrice tace di questo lavoro nella sua autobiografia del 1773 pubblicata dal Boselli nel 1964 (d'altro canto lei stessa avvisa di tralasciare le sue opere minori), il bolognese nella autobiografia del 1767 e in una lettera (anche queste edite dal compianto Boselli) parla solo della sua collaborazione con il Cattaneo a proposito del *Carcerato* n. 20, perduto, nonchè di un *Cortile* fatto nel 1768 che in un primo tempo era stato previsto su disegno (bocciato dal committente) del Bibiena.

Ora si consideri il dipinto, superstite, in questione (nel volume di Pelizzari fig. a p. 79), verosimilmente rappresentante appunto un fanciullo cieco miracolato (il ragazzetto, riverso sulla sedia, tiene le palpebre socchiuse) ed effettivamente firmato e datato (« 176 . . . ») da Eleonora Monti: che cosa potrebbe spettare al quadraturista bolognese (tra i migliori sulla piazza bresciana del tempo), quel misero alto muro

con arcata aperta al centro che palesa la stessa goffaggine e povertà esecutiva delle brutte figurette della Monti? A parte questo, detto tra parentesi: anche se il recupero in atto dell'opera di Eleonora non riesce a restituirci un'immagine di vera artista (la pala di Villa Carcina è però, se non bella, almeno dignitosa), resta qualche curiosità intorno alla sua figura, forse proprio per la simpatia che la sua stessa condizione di donna pittrice sa suscitare. Alla pala in S. Rocco di Villa Carcina firmata e datata 1769 (cfr. C. Sabatti, in «Brixia Sacra» 1984, pp. 52-55: la tela è attualmente conservata nella sacrestia della parrocchiale) e alla tela del Patrocinio possiamo intanto accostare, per affinità di gusto e di modi, sia il modesto *Ritratto di novizia* in collezione privata bresciana (e non solo per suggestione derivata dal sapere che la pittrice, nella sua autobiografia, ricorda d'essersi fatta una specialità nel ritrarre novelle suore), sia i *SS. Domenico e Giovanni Nepomuceno* nella parrocchiale di Pian Camuno, entrambi resi noti di recente dal Guerrini (in «Brixia Sacra» 1986, pp. 40 e 46) con una insostenibile attribuzione al Ceruti.

E ancora, ritornando alle tele del Patrocinio, *Una guarita da una piaga in una gamba* del veronese Lorenzi al n. 8: fosse davvero il dipinto identificato dal Boselli (nel Pelizzari p. 43: ma io vedo un ragazzetto ammalato, e non una donna) è ben strano che l'elenco non citi anche la *Scena di devozione* (p. 72) nella stessa raccolta, stilisticamente omogenea, che non si può non pensare nata assieme; inoltre nelle figure non ravviso, almeno così pacificamente, la mano del Lorenzi per quel misto di Monti e Pittoni (e non di Cignaroli e Tiepolo) che ricorda piuttosto, tra i bresciani, il Savanni o lo Scalvini; infine la grande rilevanza e qualità delle magnifiche prospettive architettoniche rende indubitabile l'apporto, accanto al figurista, di un prospettico di primo piano (che non poteva sfuggire all'estensore dell'elenco) singolarmente prossimo all'emiliano Pietro Paltronieri detto il Mirandolese che spesso sovrappone, analogamente alla scena della guarigione, elementi gotici come l'arco acuto e brani di rovine a robuste strutture tardo-barocche che acquistano così un'irreale tensione romantica di sapore pre-ottocentesco. Per non dire poi dei dipinti le cui figure sono, secondo l'elenco, del Savanni: tra i pezzi superstiti si è voluto riconoscere il n. 6 e il n. 24. Ma se il già citato n. 24 appare sicuro per quanto riguarda la presenza di Gaudenzio Botti come autore delle architetture e molto probabile per quanto riguarda l'attribuzione al Savanni delle figure, il n. 6, *Una ossessa liberata* (pp. 66-67), difficilmente (per plasticismo, pennellata, panni, etc.) potrebbe spettare allo stesso figurista del n. 24 anche ammettendo, come vuole l'elenco, che il disegno sia di un altro, cioè di Giovanni Battista Carboni. Altro ancora si potrebbe notare: che lo *Storpio risanato* (p. 89) può sì essere identificato col n. 2 del bresciano Paolo Rossini ma a rigor di logica si potrebbe pensare anche al n. 25, di identico soggetto, dei bolognesi Giuseppe Pedrini e Pietro Scandellari (almeno fintantoché non si potrà disporre di più precise conoscenze su questi tre artisti e proprio nel campo di una pittura minuta, di tocco); che se *Uno caduto da una fabbrica* (pp. 106-107) è identificabile con il n. 27 opera dei veneziani Zugno e Battaglioli, agli stessi dovrebbe competere anche la *Donna salvata dalle acque* (p. 102), non citata nel-

l'elenco, che il Boselli, sia pur dubitativamente, riferiva allo Zais (ma in entrambi i casi non mi sembra riconoscibile il tipico fare del Giugno veneziano) etc.

Insomma, tutto questo per suggerire di prendere il famoso elenco per quello che è, una raccolta — incompleta — di dati basati almeno in parte sul sentito dire.

* * *

Meritano un accenno anche due volumi di interesse valtrumplino.

Il primo, di Carlo Sabatti e Domenico Larovere, è dedicato a: *Bovezzo. Vicende storiche e patrimonio artistico*, Brescia 1985, primo volume della Collana di Monografie di storia e arte bresciana edita a cura della nuova Fondazione «Civiltà Bresciana». Anche se le opere d'arte in quel centro non sono molte, i due studiosi hanno segnalato o riproposto alcuni dipinti di rilievo: ad esempio in parrocchiale, oltre ai seicenteschi *Misteri del Rosario*, la *Sacra Famiglia* firmata e datata 1770 da Andrea Nanini e la *Predica di S. Apollonio* all'altar maggiore, firmata e datata 1822 dal veronese Agostino Ugolini; in S. Onofrio gli affreschi, opera in parte di uno strepitoso Romanino, studiati dal Panazza nel 1977.

In particolare vorrei attirare l'attenzione sulla pala, dono di un privato, del Nanini, pittore che, recentemente scoperto, vi si riconferma personalità di primo piano nel panorama artistico bresciano del Settecento: mentre la Madonna e il Bimbo sul piedestallo ricordano in controparte le analoghe figure nella pala del Batoni alla Pace (ma con un rapporto di più affabile e domestica intesa che non nell'eburneo sofisticatissimo prototipo; e il Bimbo stesso non è più in quella posa statuaria, ma s'è fatto scomposto e vivace), il S. Giuseppe palesa il rapporto, nella posa innaturale, nella tipologia del volto, nella faldatura dei panni, con l'arte di Antonio Paglia (cfr. le tele in S. Zeno al Foro del 1741). Particolarmente belli, veri brani da gran pittore, i due bambini, in particolare lo «spiritoso» angiolotto in basso, cromaticamente orchestrato su raffinati accordi grigi e rosati.

Il secondo, con contributi di M.A. Marchina, L. Bezzi Martini, C. Taboni Facchini, A. Tanghetti e V. Volta, è dedicato a: *Bovegno di Valle Trompia. Fonti per una storia*, Brescia 1985, a cura della Cassa Rurale e Artigiana di Bovegno.

Si segnala soprattutto per i densi contributi archivistici sul patrimonio artistico locale di V. Volta al quale va anche il merito di aver presentato tanto materiale con una prosa agile e stringata, nel modo più sintetico e leggibile possibile: è però un peccato che questo patrimonio non sia stato adeguatamente illustrato nel volume e che quindi tanto fitta — e meccanica — collazione di materiale archivistico non sia stata legittimata con un adeguato riscontro fotografico e descrittivo (quasi mai il lettore viene avvertito ad esempio se l'opera d'arte citata nella documentazione presentata esiste ancora o no). Inoltre proprio la quantità dei documenti rendeva necessario ricorrere a quei fondamentali strumenti di lavoro che sono gli indici analitici e che avrebbero oltremodo facilitato la lettura e la consultazione del libro. Un breve elenco dei nomi più interessanti di artisti e artigiani emersi nella ricerca indi-

ca comunque il peso e l'importanza del lavoro sostenuto dal Volta: pittori come Tommaso Bona, Francesco Giugno, Antonio Gandino, Antonio Italiani, Domenico Voltolini, Stefano Geroldi, Giulio Vannucci da Pesaro, Clemente Bordiga, Carlo e Bartolomeo Scotti da Laino, Pietro Romiglio, Mario Calabrese, l'«Osielli Pittore»; scultori, intagliatori e stuccatori come Antonio Carra, Baldassar Vecchi da Ala (con precisazioni sui Bonomi, i Bianchi, i Boscaì), Antonio Prandini, Carlo e Benedetto Porta, Vittorio Bolla da Milano, Prospero Calabrese; orefici come Pietro Stolfi, Domenico Arici e Giovanni Battista Lechi, etc. Mi si permetta in chiusura una precisazione il cui spunto mi viene offerto da una delle poche illustrazioni di tanto patrimonio d'arte: gli *Angioletti* riprodotti a tav. XII sulla cantoria di S. Michele di Ludizzo, «attribuiti recentemente a Pietro Ricchi detto il Lucchese», non hanno nulla a che vedere con questo pittore e si palesano opere più tarde (fine del Sei, inizi del Settecento).

* * *

Spulciando nel campo delle riviste specializzate, segnalo innanzitutto l'ultimo, al solito magnifico, numero di «Arte Veneta» (XXXVIII, 1984, ed. Alfieri, Venezia 1985) in quanto, oltre al consueto prezioso repertorio bibliografico sull'arte veneta (per il 1983) dove non mancano di essere segnalati libri e saggi anche di interesse bresciano, contiene in particolare due importanti contributi.

Il primo (pp. 166-167) è di Luciano Anelli che ripropone la pala seicentesca di Pietro della Vecchia oggi nella parrocchiale di Borgosatollo ma proveniente in seguito alle soppressioni napoleoniche dalla chiesa cittadina di S. Barnaba: già reso noto dallo studioso nel 1977, finalmente il dipinto è riprodotto integro, dopo essere stato recentemente tolto dalla malagevole collocazione sopra il pulpito che nascondeva il vasto paesaggio in basso.

Il secondo (pp. 186-192) è un fondamentale saggio di Cathy S. Cook su *The collaboration of Romanino and Gambara through documents and drawings*: il saggio prende spunto dalla scoperta nell'archivio di stato di Brescia del contratto, datato 26 Febbraio 1549, con cui il Gambara è allogato, per un anno, nella bottega del futuro suocero e riesamina in particolare il problema della presenza del giovane pittore nei tardi cicli di Girolamo, in particolare in quello di Palazzo Averoldi. Utili anche le osservazioni sui rapporti del Romanino con altri aiuti, in particolare con quel Daniele Mori che lo assiste a Pisogne: anche se le ipotesi della studiosa di identificare la sua mano in alcune figure del ciclo di S. Maria della Neve restano per il momento senza fondamento concreto.

Per finire, tra i contributi della annata 1985 (LXXIII) della rivista «Arte Cristiana» segnalo il saggio di M. Mojana dedicato a: *Paolo Camillo Landriani detto il Duchino, pittore "carliano"* (pp. 35-50). Qui (pp. 43 e 50 nota 59) è brevemente ricordata tra le opere del pittore milanese anche la pala del primo altare a destra di S. Maria Calchera raffigurante *S. Carlo*: com'è noto si tratta di un dipinto per lo



A. Bonvicino, *Tobiolo e l'arcangelo Raffaele*.



S. Agostino in gloria e due santi, Verona, S. Fermo Maggiore.

più attribuito a Camillo Procaccini, tuttavia già l'Averoldo nel 1700 (p. 168) avvertiva che «altri giudicano la Tela dipinta da chi ebbe genio seguir le di lui orme». La nuova proposta, certo più convincente di quella tradizionale, nasce da una prudente attribuzione di N. W. Nielson, *Camillo Procaccini. Paintings and drawings*, New York - London 1979, p. 105 tav. 391, e appare utile punto di riferimento per un quadro degli apporti «foresti» alla pittura bresciana del primo Seicento.

* * *

S'è accennato al Romanino. A questo proposito, tra le mostre recenti, acquista particolare rilievo, per toccare un fondamentale problema della storia dell'arte bresciana del Cinquecento, l'esposizione trentina dedicata a: *Bernardo Cles e l'arte del Rinascimento nel Trentino*, Dicembre 1985-Agosto 1986, mostra e catalogo (Ed. Mazzotta) a cura di Ezio Chini.

Come si può ben immaginare, momento centrale è l'analisi della decorazione del «Magno Palazzo» al Castello del Buonconsiglio ad opera non solo del Fogolino e dei Dossi, ma anche del bresciano Romanino che qui lascia uno dei suoi cicli più importanti e belli. Il ricco catalogo è strutturato per saggi, più che per schede: di R. Tisot sul Cles personaggio storico (pp. 9-21); di R. Festi sull'iconografia che lo riguarda (pp. 23-36); di R. Bocchi sull'architettura dei suoi tempi (pp. 39-82); di M.A. Lupo e R. Festi sugli interventi edilizi in Castello voluti dal Principe-Vescovo (pp. 83-103); di E. Chini sull'attività trentina del Fogolino (pp. 105-139), l'artista *foresto* che più a lungo operò in loco divenendo così il vero protagonista del Rinascimento clesiano (a differenza del Romanino e dei Dossi che, attivi soprattutto per il Castello, vi restano giusto il tempo necessario per quei cicli, subito richiamati altrove per altre imprese); di F. de Gramatica sulla decorazione del «Magno Palazzo», percorso e analizzato sala per sala così da fornire, con adeguati apparati illustrativi, una vera e propria guida a questa parte del Castello (pp. 141-196). Per celebrare l'importante personalità del Cles, non solo uomo di chiesa ma anche politico e cultore dell'arte, nel quinto centenario della nascita (1485 - 1985) sono poi stati pubblicati, o stanno per esserlo, altri importanti studi. Tra questi mi limito qui a ricordare il volume di E. Chini e F. de Gramatica su *Il "Magno Palazzo" di Bernardo Cles Principe Vescovo di Trento*, Trento 1985, e gli atti del convegno clesiano (29 Maggio - 1 Giugno 1985) in corso di pubblicazione con importanti contributi, tra gli altri, di R. Bossaglia (*Il ciclo di Trento nel percorso del Romanino*), E. Chini, (*Inediti di Marcello Fogolino e del Monogrammista "F.V."*) e W. Wolters (*I soffitti clesiani di Buonconsiglio nella storia della decorazione*).

Non bisogna infine dimenticare l'importante azione di bonifica del patrimonio artistico locale che la Provincia Autonoma di Trento (Servizio Beni Culturali) da anni va compiendo e che interessa in particolare il restauro, tuttora in corso, dei cicli decorativi del Castello.

In quanto al Romanino in mostra, si è sì trattato di una riproposta di opere già

ampiamente note (nè inediti nè nuove scoperte) per le quali è sempre utile il riferimento agli studi, tra gli altri, del Passamani (1965, 1966 e 1968), tuttavia averle ripresentate in un'angolazione d'insieme con quelle del Fogolino e dei Dossi ha evidentemente offerto spunti per ulteriori approfondimenti, in particolare per quanto riguarda gli scambi e le interferenze tra questi artisti. Unico rilievo che si può fare agli organizzatori della mostra e del catalogo è quello di aver esposto — peraltro utilmente — accanto alle decorazioni del Castello altre opere d'arte e oggetti vari dell'epoca senza però darne conto, sotto forma di schede, nel catalogo, dove anzi la schedatura vera e propria, oltre a quella relativa ai cicli decorativi in loco, si limita alle sole opere mobili del privilegiato Fogolino: in questo modo, tra gli altri, è rimasto escluso dal catalogo, a parte un fuggevole accenno del Chini a p. 133, il Monogrammista «F.V.» (pur presente in mostra con due opere) che, com'è noto, si configura come un interessantissimo, ancorchè misterioso, esempio di cultura schiettamente bresciana trapiantata in Trentino.

* * *

Sempre con catalogo Mazzotta (a cura di G.V. Dillon - S. Marinelli - G. Marini, con importante appendice di documenti di L. Rognini) il Museo di Castelvecchio di Verona ha recentemente organizzato (15 Novembre 1985 - 31 Marzo 1986) un'importante mostra dedicata a *La collezione di stampe antiche* di sua proprietà. Anche se i principali motivi d'interesse erano altrove, in particolare nella riscoperta dell'incisione veronese del Settecento e dei suoi protagonisti (non solo gli incisori veri e propri ma gli stessi pittori che fornivano i modelli e che oggi sono documentabili, grazie alla stampa di riproduzione, anche a proposito di opere perdute o disperse), non sono mancati fogli interessanti per la storia dell'arte bresciana.

Col n. 32 era esposta una *Deposizione* di Bartolomeo da Brescia, firmata e datata 1565: il foglio, già noto, è piuttosto interessante per l'acuto contrasto tra il segno e il comporre arcaicizzante (con il bulino usato creando effetti che ricordano la xilografia popolare degli inizi del Cinquecento) e il doloroso patetismo espressivo che precocemente introduce in pieno clima controriformato; l'aria fortemente nordiceggiante che vi si respira è utile a documentare, da parte di un incisore locale, la fortuna della grafica tedesca nell'arte bresciana del Cinquecento, dal Morretto e Romanino a certo manierismo di fine secolo che ne trae vistosi suggerimenti compositivi.

Importante per approfondire certi aspetti della committenza bresciana del Settecento e del suo gusto è l'incisione a bulino e acquaforte esposta col n. 169: si tratta di un foglio di Dionisio Valesi, parmigiano trapiantato a Verona e qui attivo fin dopo il 1781, che riproduce, com'è dichiarato dalla scritta sottostante, un macchinoso *S. Giorgio che rifiuta di sacrificare agli idoli* di Pietro Rotari (tuttora in S. Giorgio a Reggio Emilia). Fin qui nulla di *bresciano*, sennonchè l'incisione è vistosamente dedicata a: «Em., ac Reu, D. D. Angelo M. Quirino S.R.E. Card. tit.

S. Marci, Praet. Cong. Ind. Biblioth. ap. necnon Ep: Brix: etc.». Già sono stati notati i rapporti tra il Querini committente e il pittore veronese Rotari (cfr. mostra *Brescia pittorica...* del 1981 e intervento nel catalogo di L. Anelli, p. 137): in questo caso è significativo che sia una terza persona, l'incisore, a rivolgersi al Cardinale offrendogli un'immagine tratta da un artista a lui caro e per ciò stesso considerato garante della buona riuscita dell'offerta. Inoltre si ha qui una prova dei rapporti del Querini non solo coi pittori (dal Balestra al Rotari) ma anche con gli incisori attivi a Verona nel Settecento.

Ancora a proposito dei rapporti Brescia-Verona in quel secolo vorrei segnalare l'acquaforte n. 251 di Joseph Wagner da un *S. Luigi Gonzaga* di Giambettino Cignaroli. Sulla base di una piccola foto che conservo nel mio archivio mi sono accorto che la stessa composizione è esattamente riprodotta, ovviamente in controparte, in una lastra di rame conservata con altre nella sacrestia di S. Agata a Brescia: ho perfino il dubbio che si tratti dell'originale, con qualche ritocco e alcune scritte aggiunte (tra cui la data: «A. D. 1770 Maggio») ritoccato in occasione di una seconda tiratura (la lastra è stata segnalata da L. Anelli in «Brixia Sacra» XI, 1976, p. 124, come opera possibile dell'incisore Giovanni Maria Ghisalberti che firma altre lastre conservate insieme).

Inoltre ho recentemente individuato nella sacrestia di S. Lorenzo una buona versione ad olio su tela della stessa composizione, nello stesso verso della incisione, che dovrebbe risalire alla seconda metà del Settecento. Si tratta insomma di un soggetto diffuso a Brescia: a questo punto mi pare ipotesi seducente ma anche possibilissima pensare che l'incisione (forse commissionata nella stessa Brescia?) riproduca il perduto *S. Luigi Gonzaga* a mezza figura del Cignaroli in S. Orsola, elencato tra le opere bresciane dal Bevilacqua nel 1771 e ricordato anche da L. Anelli nel 1981.

Ancora cito il bulino esposto col n. 305: è firmato da Angelo Ghizzardi e riproduce la nota pala del Cignaroli raffigurante la *Madonna col Bambino e S. Gaetano* nella chiesa veronese dei SS. Siro e Libera, del 1751. Tempo fa notavo (in «Brixia Sacra» XVII, 1982, pp. 211-212) che la pala nel Duomo di Lonato raffigurante la *Madonna col Bambino e S. Luigi*, prima malamente attribuita al Balestra, poi al Cignaroli stesso, è una fedele e modesta derivazione (dove muta solo l'iconografia del Santo) della tela di S. Libera e mettevo in dubbio l'attribuzione a Giambettino, pensando allora (circa nella primavera del 1981), in attesa di un restauro che rendesse più leggibile il dipinto di Lonato, alla bottega. La mostra di Verona mi offre il destro per due precisazioni: primo, che nel 1982 L. Anelli mi ha avvisato che un restauro allora in corso aveva rivelato nel dipinto la firma «Petrus a Magistra...» (pittore identificabile con il Della Maestra di cui dà conto Panazza in *Il lago di Garda*, I, Salò 1969, p. 246); secondo, che l'esistenza dell'incisione, nello stesso verso sia della pala veronese che di quella di Lonato, indica la più probabile fonte per la derivazione lonatese.

Per concludere indico brevemente altri fogli ed altri incisori esposti a Verona di

qualche interesse bresciano: ai nn. 200 e 202 i fogli di Giandomenico Tiepolo riproducenti i dipinti del padre a Folzano e a Desenzano; al n. 243 una stampa dal Balestra dell'incisore di Gand Michael Heylbrouck che nel catalogo si dice morto a Brescia nel 1753; al n. 265 una acquaforte (un delizioso biglietto da visita) di Domenico Cagnoni che tra il 1758 e il 1772 circa è notoriamente attivo a Brescia soprattutto nel campo dell'editoria; infine al n. 300 l'incisione di Gian Domenico Lorenzi dal perduto dipinto di Antonio Gandino già in S. Barnaba raffigurante la *Comunione di Alessandro Luzzago*, foglio già ammirato alla mostra bresciana del 1982 dedicata agli incisori veneti del Settecento (catalogo a cura di S. Damiani, p. 94).

ENRICO MARIA GUZZO

IL CASTELLO DELLA MOTTELLA

I Martinengo acquistarono le terre, anche della Mottella, nel 1391.

Il primo documento che cita il nuovo castello della Mottella risale al 1406 (2).

Il piccolo maniero viene così sicuramente edificato — per volontà del conte Taddeo I — tra il 1391 e il 1406. Presumibilmente a pianta rettangolare (3), la signorile abitazione era circondata da un fossato difensivo (4) alimentato dalla roggia « Mulino ».

Anche Mottella fu teatro, nel corso di quei secoli, di piccole battaglie e vendette personali tra l'uno e l'altro signorotto del posto. Basti accennare all'inesauribile odio che esisteva tra il casato Martinengo e i vicini Gambara, signori, tra l'altro, della grossa borgata di Verolanuova.

Ecco quindi la necessità di costruire una sicura residenza... il « castello ».

Descrizione stilistico-architettonica del castello Martinengo della Mottella e lettura dei rimaneggiamenti subiti dall'edificio nel corso dei secoli.

- (1) «Mottella» era l'originale toponimo del borgo utilizzato sino verso la fine del sec. XIX, poi improvvisamente ed erroneamente — anche nei documenti ufficiali — si incominciò a dimenticare la doppia «T». Il nome si modificò allora in «Motella» travisando il significato stesso del termine. La doppia «T» viene però, alcune volte, dimenticata anche in documenti redatti durante il dominio veneto. Nei «Diarii» di Marino Sanuto - (dal 1499-1533)..., 1879, vol. II, alla segnatura I B 3, in biblioteca Queriniana - il toponimo «Mottella» viene sempre riportato con l'inflessione dialettale veneta che tende ad eliminare la pronuncia delle doppie. Nel presente scritto il nome «Mottella» abbiamo inteso scriverlo con una «T» quando, parlando della località, ci si è voluti rifare all'attualità. Verrà invece riportato con due «T» quando riferiremo il toponimo ai tempi passati.
- (2) Il documento è una cartina geografica. Un disegno a penna su pergamena diviso in due frammenti: cm. 38 x 40 l'insieme e cm. 9 x 30,2 il frammento piccolo; cm. 29,4 x 40 il frammento grande. Nel verso: «R^o D. Pandulfus De. Malatestis/Brixiae». Si tratta della pianta più antica del territorio bresciano, allegata alla copia coeva dell'originale cartaceo dell'Estimo territoriale fatto eseguire da Pandolfo Malatesta quando divenne signore di Brescia. In: Estimo territoriale e cittadino, compilato per mandato di P. Malatesta, (1406-1416). Brescia, Archivio Storico Civico n. 434/2 (originale), n. 434/3 (copia coeva).
- (3) Come avremo modo di accennare più avanti e cioè quando andremo a leggere e descrivere le linee, le architetture e i rimaneggiamenti subiti — nel corso dei secoli — dal castello.
- (4) La parte sud del fossato — che all'origine circondava interamente il castello — verrà riempita solo tra il 1900 e il 1920 (da testimonianze raccolte in luogo). Anche parte di un documento ricordato nel 1961 da don Antonio Fappani in una piccola pubblicazione — «Numero unico per il 25.^{mo} di parrocchiate dell'Arciprete don Giuseppe Lazzaroni» — si parla dell'esistenza, nel castello della Mottella, del ponte levatoio e quindi di un fossato sottostante. Le notizie sono tolte dal «Libro dei Battezzati della Cura della Mottella». Il testo del documento è riferito ad una costruzione prospiciente la chiesa del paese e dice testualmente «... nel 1786 fo fatta la cinta del sagrato, col materiale di un pilone del ponte levatoio del castello della Mottella....».

1. Il nucleo quattrocentesco

Il piccolo castello della Mottella venne edificato — come abbiamo potuto accertare — verso la fine del secolo XIV o nei primissimi anni del secolo successivo.

E' dimostrabile come i vari componenti della famiglia Martinengo sempre si distinsero, in Brescia, per mecenatismo, amore per le arti e interesse per tutte quelle « novità » che di secolo in secolo continuarono a cambiare la società, i costumi e il modo di vivere della comunità bresciana.

Era quindi ovvio che i rivoluzionari cambiamenti che caratterizzarono i primi anni del Quattrocento e buona parte del secolo successivo non sfuggissero alla colta e attenta corte dei Martinengo della Mottella i quali, anche in provincia, si preoccuparono di importare il *razionale moderno messaggio* del primo Rinascimento e la filosofia dell'Umanesimo ormai ovunque imperante.

Il primo nucleo del castello della Mottella è, stilisticamente parlando, una costruzione estremamente « moderna » che propone tutte le soluzioni e invenzioni dell'arte del costruire rinascimentale.

Il maniero — anche se un tempo era munito di fossato difensivo con ponte levatoio e le finestre del piano terra erano protette da robuste inferriate romboidali — al suo interno è ben lungi dall'essere una severa, sobria costruzione da difesa; tutt'altro.

Presumibilmente la parte più antica del castello si sviluppava su un regolare perimetro rettangolare alzandosi in due piani, con un ampio attico superiore.

L'alzata originale è inconfondibile grazie al tipico coronamento esterno leggermente aggettante e sapientemente realizzato con la messa in opera di una merlatura, tipica dell'epoca, a sorreggere una cornice a dente di sega (5).

Dopo un'attenta lettura degli intonaci esterni è stato possibile intuire che all'inizio del Quattrocento la facciata posta ad est era interamente affrescata, degno prospetto di un edificio importante.

La costruzione di un sobrio porticato cinquecentesco con piano nobile coprì completamente il prospetto affrescato.

Grazie a questo radicale rimaneggiamento gran parte dell'intonaco e delle campiture dipinte si sono conservate fino ai nostri giorni, perchè sottratte alle esterne condizioni atmosferiche.

All'occhio dell'attento osservatore difficilmente possono sfuggire i frammenti stinti delle antiche decorazioni che a tratti possono ancora suggerire lo splendore dell'edificio in un tempo passato.

Intuita la geometrica bordatura carminata della cornice di gronda, l'occhio

(5) Il suddetto coronamento è tutt'oggi leggibile su tre pareti del rettangolo perimetrale.

scorre su una fascia orizzontale sottostante a indovinare un ricco fregio floreale. I colori erano brillanti. Caldi ocra, gialli e rossi contrapposti a freddi smeraldi, bordati da un incisivo segno nero fumo, denunciano la linea stilistica delle lavorazioni datandone l'esecuzione alla fine del Quattrocento.

Due sporti interrompono la modulata merlatura di gronda e la levigata pittura a fresco dei fregi. Sono questi i rivestimenti esterni di cappe fumaiole.

Alle opposte estremità verticali dell'edificio compaiono — in special modo a nord-est — due monofore sovrapposte con arco a sesto acuto, riccamente decorate con moduli geometrici tardo medioevali.

Frammenti di sinopie e arricciati indicano che i piani inferiori erano interamente suddivisi da corniciature in stile « geometrizzante ».

Il fronte sud, sobrio e massiccio, chiuso da una copertura a *falda*, è l'angolo che più rievoca le originali soluzioni architettoniche.

Martoriata da innumerevoli rimaneggiamenti, la facciata di ponente — priva dell'intonaco — mostra il caldo rosso del laterizio. Ancora leggibili le originali aperture a sesto ribassato e una curiosa bifora resa cieca in occasione degli interventi operati nel secolo XVI, allorquando furono aperte le esistenti ampie finestre.

La base a scarpa del lato ovest — l'unico — presenta un evidente marcapiano in cotto.

Da diversi decenni, al posto dell'antico fossato, fresche legnose aiutano verdi rampicanti e verzure ben coltivate a sfumature brillanti di smeraldi sul rosso cotto, acceso dall'intima luce della sera.

Il piano terra del volume originale presentava tre stanze con annesso — sul lato sud — un vano, probabilmente di passaggio, vista la presenza di un doppio arco a sesto acuto.

Le ampie sale dalla copertura a cassettoni tipicamente rinascimentale custodivano — un tempo incassate tra i panconcelli — arcaiche « bembesche », bordate con modulari cornici brillantemente colorate.

Frammenti di affresco — presenti soprattutto nella sala di centro — hanno permesso la totale ricostruzione dell'originale gusto decorativo dove un fregio presenta, ad intervalli regolari, medaglioni con effigiate figure di nobili personaggi di evidente gusto classicheggiante.

Nel fregio, le volute naturalistiche presentano teste leonine che commemorano la consolidata alleanza tra la famiglia Martinengo della Mottella e il casato discendente dal Colleoni. Nella parte sottostante, la decorazione mostra un finto drappo dai caldi toni sul quale si svolge un complesso stilizzato motivo.

Al piano nobile si ripetono le ortogonali divisioni spaziali delle architetture sottostanti. Anche qui coperture a cassettoni presentano massicce travi e mensole di sostegno; scolpite, sul duro rovere locale, tortili trecce un tempo policrome.

In ogni stanza, dei caminetti oggi scomparsi che è lecito pensare dalle architetture importanti (6).

2. Rimaneggiamenti nel Cinquecento

Per il descritto castello — voluto dal capostipite Taddeo I — nel Cinquecento i successori pensarono e concepirono radicali trasformazioni che rispecchiassero le mode e le esigenze dei mutati tempi (7).

Il castello venne ampliato. Si costruì, sul lato est, un elegante porticato con aperture a sesto ribassato sorrette da massicci pilastri ai quali sono addossate lesene che, non interrotte dal capitello, si slanciano in verticale a sorreggere l'aggettante marcapiano. Cinquecentesche aperture spezzano le linee orizzontali creando un ritmico, equilibrato rapporto tra vuoti e pieni.

La nuova facciata è coronata da una trabeazione « romanizzante »: listelli, fregio continuo, toro, merlatura in botticino e una elegantissima foglia sono gli elementi architettonici rigorosamente « rapportati » che sorreggono una copertura in coppi.

Oggi, scomparso ormai l'intonaco, dai fori dalla duplice funzione tecnica e nel contempo decorativa hanno trovato le condizioni ideali ciuffi di prosperose, rare felci parietali.

3. Interventi nel Seicento

« Ma dopo quella del 1630 tutta la Lombardia restò spopolata e tardò ben quanto! a rifarsi : le arti andarono in peggior decadenza: l'idea della morte così estesa, così imminente tolse il coraggio ad ogni opera durevole: il continuo temere per sè indusse ai patimenti altrui: una grande reità immaginata indusse l'abitudine dell'odio così funesta: i sopravvissuti trovando tanti loro cari cancellati a un tratto dal libro della vita acquistarono un non so chè di serio, di riservato, che finì di rendere i Lombardi affatto diversi da quel che erano ne' tempi antecedenti, gai, sollazzevoli, moteggiatori anche sull'orlo del sepolcro... ».

Nonostante queste terribili veritiere descrizioni dello storico Cantù (8) che sottolinea la tragica situazione dell'Italia (particolarmente drammatica sarà quel-

(6) Uno di questi splendidi camini marmorei è ancora possibile apprezzarlo in una casa padronale del luogo (l'edificio è della famiglia Magri, attuali proprietari di parte del castello). Per dimensioni, non conviene all'attuale ubicazione, e per motivi decorativi effigianti due aquile Martinengo scudate, è certo che il nobile oggetto appartenne al castello. Pare sia stato asportato nel 1920 unitamente ad un altro camino in marmo rosso e dalle linee architettonico-decorative cinquecentesche.

(7) Riteniamo che i lavori siano potuti iniziare a partire dal 1542, quando cioè (come attesta anche il Guerrini) « il 6 febbraio del 1542 » i Martinengo della Mottella si divisero le possessioni e rispettivo edificio. Le linee stilistiche cinquecentesche, infatti, vennero messe in opera solo su una metà dell'ipotizzato originale impianto architettonico.

(8) F.M. Ferro, *La peste nella cultura lombarda*, Electa, Milano, 1976.

la della Padania) durante il secolo XVII, i Martinengo alla Mottella (9) riuscirono ad ampliare il loro castello.

L'opera fu concepita sicuramente da Camillo Martinengo (10) che molto probabilmente non ne vide la conclusione perchè morì nel 1609 (11), ultimo esponente del ramo IV e del suo casato.

A continuare la fabbrica ci pensarono allora — qualche decennio dopo e cioè intorno al 1660 — i conti Calini che entrarono in possesso di una parte del piccolo maniero dopo una interminabile causa giudiziaria (12).

Il castello verrà così notevolmente ampliato a sud con la costruzione di un ampio corpo longitudinale sviluppato sul versante est, una nuova ala che, dal punto di vista stilistico, conserva soluzioni architettoniche ancora molto vicine al Cinquecento. Il fossato, che per l'occasione verrà ampliato, difendeva anche questa nuova parte del castello costruito sopra una zoccolatura a scarpa.

L'interno — che si sviluppa sul piano terra e un primo piano sovrastato da un inutilizzato sottotetto — è stato quasi completamente rimaneggiato.

Nulla, o quasi, rimane della seicentesca concezione, eccezion fatta per un notevole soffitto (quello della cappella) che ricalca le strutture e le decorazioni esistenti nel nucleo quattrocentesco del castello.

Notevolmente diverse si presentano le facciate longitudinali della costruzione. Il lato sud ripropone moduli costruttivi del tardo Cinquecento: ampie aperture difese da robuste inferriate e una trabeazione a volute intercalate da vuoti e pieni a creare luci ed ombre dalla marcata plasticità.

Il lato nord invece presenta ormai tutte le innovazioni del Seicento: porte a leggere bugnature e, per dare luce all'attico, finestrelle ovoidali in perfetta simmetria con le sottostanti, più grandi aperture. Dopo i vari passaggi di proprietà l'edificio è oggi della parrocchia della Motella e versa in pessimo stato di conservazione.

(9) La crisi del Seicento vede il suo culmine nel periodo che va dal 1610 al 1660. Questo triste «metà secolo» è caratterizzato dalla decadenza politico-religiosa che fa da sfondo alla guerra dei Trent'anni e dall'inevitabile susseguirsi di devastazioni belliche con conseguente crisi economica. Come se non bastasse, le gravissime carestie legate alle siccità che infierirono dal 1628 al 1630 crearono tutti i presupposti per l'avvento della peste detta la «morte nera». Solo in Italia la tristemente famosa peste manzoniana provocherà un milione e mezzo di morti su una popolazione di undici milioni. Il contagio non risparmierà il piccolo paese della Mottella e alcuni componenti della nobile famiglia Martinengo.

(10) Camillo Martinengo aveva fabbricato anche il grandioso palazzo di via Pace in Brescia sicuro che i suoi due figli, Orazio e Gasparo, gli avrebbero data duratura successione. Ma così non avvenne.

(11) P. GUERRINI, *op. cit.*, p. 520.

(12) Secondo il Guerrini, Camillo di Camillo testò nel 1604 lasciando il castello della Mottella al conte Francesco Martinengo Colleoni di Pianezza, ma contro il volere dello zio insorsero i nipoti Calini. La controversia sull'eredità si protrasse per più di cinquant'anni e finì non con una sentenza ma con una transazione del 5 dicembre 1661, quando non viveva più nessuno di quelli che l'avevano incominciata.

L'accordo affidava ai conti Calini parte del castello della Mottella che apparteneva a Camillo; il 10 maggio 1681 il conte Francesco Calini di Lograto otteneva l'investitura del feudo. Il resto della lasciata eredità passò ai Martinengo Cesaresco e Colleoni di Pianezza.

4. Dal Settecento alla decadenza attuale

Abbiamo ricordato che con la morte del conte Camillo di Camillo si estinse il ramo IV del casato Martinengo della Mottella, ramo dinastico — di questi Martinengo (13) — che per ultimo possedette il castello.

Abbiamo ricordato che i nuovi proprietari a partire dal 5 dicembre del 1661 furono i conti Calini, i quali per buona parte del secolo XVIII abitarono lo stabile della Mottella, apportando all'edificio nuove modifiche che adeguarono il solido maniero alle leggiadre esigenze della frivola aristocrazia del Settecento.

Il XVIII secolo, come il Rinascimento, è pervaso da una febbre di sapere e da uno sforzo appassionato per liberare lo spirito umano dagli atavici abusi e pregiudizi stratificati nella vecchia società.

E' il secolo dei « *lumi* » in cui l'uomo nuovo, votato al « culto della Dea Ragione », volge a quel capitolo di storia che si conclude drammaticamente con la rivoluzione francese del 1789.

Tutto il Settecento è un secolo di grandi trasformazioni, soprattutto sociali.

L'aristocrazia, il clero e le antiche istituzioni di potere vengono messe in pericolo dalle nuove idee maturate dalla filosofia razionalistica del nuovo secolo.

Il diritto alla vita e alla libertà per tutti gli uomini, quindi l'uguaglianza del genere umano di fronte alla « Ragione », toglie alle classi dirigenti le armi intimidatorie usate per mantenere il potere e le classi sociali subordinate, più sensibili alle sofferenze della storia, si risvegliano da un torpore secolare.

Nobili ed ecclesiastici sono costretti a lasciare spazio alla nascente borghesia imprenditoriale che, spinta dallo sviluppo tecnologico ed industriale, costringerà il quarto stato a rivendicare — anche con violenza — i propri diritti sullo slancio degli ideali illuministici.

Questi fatti già appartengono però all'« Ottocento ».

L'Italia risentì delle violente reazioni provenienti dai vicini d'oltralpe, ma la cauta e tradizionalistica politica dei nostri Stati (in special modo quella della Repubblica di Venezia), restii ad accettare totalmente gli ideali rivoluzionari, e la tarda inaspettata « Restaurazione » del 1815 rallentarono la fase di decadimento della decrepita aristocrazia.

Durante il « Settecento », soprattutto nella provincia dell'entroterra veneto, i nobili meno impegnati dalle rischiose attività amministrative e commerciali (14), concentrarono le loro ricchezze nell'abbellimento delle ville campestri, manife-

(13) Tra i vari rami dei Martinengo non solo quelli appartenenti al ramo dei Martinengo della Mottella possedettero il feudo dell'omonimo paese; infatti i fondi della Mottella furono anche proprietà del conte Girolamo Silvio Martinengo da Padernello.

(14) Dalla seconda metà del XVI secolo Venezia cominciò a perdere il monopolio dei traffici mercantili. Il nuovo asse di scambi commerciali s'era spostato sull'oceano Atlantico dopo la scoperta dell'America. Fu inevitabile, quindi, per Venezia, il lento decadimento economico e politico.

stando la loro supremazia — almeno nell'apparenza conservata — con la realizzazione di scenografiche e leggiadre dimore.

Anche nell'amenò paesino della Mottella, i conti Calini attuarono una radicale trasformazione del castello(15).

Fragili stucchi a rivestimento delle architetture del loggiato cinquecentesco ingentilirono il nuovo ambiente creato con la chiusura delle campate del portico nelle quali s'inserirono sinuose ed eleganti aperture del Settecento.

Dal porticato del piano terra, poi chiuso, si accendeva a due rampe contrapposte alle estremità della loggia. Una scalinata di queste, tutt'oggi esistente, è impostata su una elegante pianta ad « S », sinuoso percorso d'accesso al piano nobile e al grande salone del nucleo antico(16).

Questo vano con copertura a cassettoni e travi di sostegno dai rigorosi volumi quattrocenteschi venne trasformato in una luminosa e scenografica grande sala profilata da slanciate cornici e motivi architettonici settecenteschi.

Candidi stucchi di soffitto con ricomparse linee dell'arte classica rinascimentale, nella loro semplicità, arricchite dalle ornamentazioni del *rococò francese*, sono i motivi di decoro delle ampie e serene pareti del salone(17).

L'eleganza e la linearità dei profili architettonici del Settecento si impiegarono anche nella costruzione della nuova ala concepita secondo le funzionali esigenze dell'epoca. La nuova planimetria architettonica si sviluppa su una pianta ad « L », dove il corpo longitudinale maggiore presenta, al piano terra, le aperture di uno slanciato portico(18) a cinque luci arcuate, spartite da candide colonne; le ombrose arcate e le slanciate aperture dei piani superiori creano un armonioso rapporto di chiari e scuri con le regolari pareti profilate dall'aggettante cornice di gronda.

Purtroppo anche per questa nuova ala del castello, i rimaneggiamenti operati nei due secoli successivi furono copiosi e solo le strutture perimetrali dell'edificio conservano, in parte nascoste da verdi rampicanti, le armoniose proporzioni di una dimora del Settecento.

I marcapiani accentuati, il disegno delle cornici molto chiaroscurato, l'arditezza costruttiva delle luminose scalinate inserite in preesistenti antichi muri di

(15) Importanti lavori di trasformazione si verificarono quasi sicuramente tra la prima e seconda metà del XVIII secolo. L'intervento voluto dai Calini consisteva nella ristrutturazione di una parte del nucleo quattrocentesco, insieme alla costruzione di una nuova ala a nord delle precedenti strutture.

(16) Un recente intervento di consolidamento della copertura del castello, avvenuto nel 1981, ha rimesso in luce il soffitto a travi con mensole del quattrocentesco salone, successivamente trasformato.

(17) Delle decorazioni in stucco del Settecento rimangono oggi pochi frammenti. La plafonatura pericolante venne tolta durante i lavori del 1981.

(18) La disposizione del portico, rivolto a sud, è tipica del Settecento. Con questo sistema si intendeva sfruttare al massimo il lato aperto sia ai fini termici che per l'illuminazione oltre che per l'insolazione in sè. In campagna si stava fino all'autunno e la difesa dal freddo era affidata ai soli camini.

sostegno fanno pensare all'intervento di uno dei più grandi architetti del Settecento bresciano, Giovan Battista Marchetti (19), che nella prima metà del XVIII secolo attende ai lavori di ristrutturazione del vicino castello dei Martinengo di Padernello (20).

Per la perfezione e purezza delle linee architettoniche, per l'armonica e scenografica concezione d'insieme, anche la bella chiesa parrocchiale della Mottella potrebbe benissimo essere stata architettata dall'abate Antonio Marchetti, figlio del predetto progettista (21).

Non si sa quando, ma è certo che i conti Calini perdettero le possessioni del castello e del relativo feudo della Mottella.

Dopo il brevissimo periodo che vide i conti Albanesi di Bergamo (22) proprietari di parte del borgo, il « 6 luglio del 1861 » un atto notarile (23) assegnava le possessioni del castello della Mottella alla famiglia veneta dei conti Panciera di Zoppola, ereditari delle terre di Girolamo Silvio da Padernello (24).

Furono gli Zoppola gli ultimi conti della Mottella che mantennero il feudo fino ai primi del 1900; in seguito la proprietà andò frazionandosi sempre di più, passando in parte ai nobili Peroni di Quinzano (25), in parte alle famiglie borghesi affittuali dei conti stessi.

Il tempo, l'unico sensibile all'invecchiare delle cose, ha udito nell'antico passato il primo vagito del castello, poi assaporato le bacchanali cerimonie dei momenti di aulico splendore, quindi, al perenne passare degli attimi, conosciuto l'amarezza del progressivo scadimento.

(19) Nato a Predore, paesino della costa bergamasca del lago d'Iseo, Giovan Battista Marchetti opera nella prima metà del Settecento in molti e importanti edifici del bresciano. Ricordiamo la direzione dei lavori per la costruzione del palazzo Fé; nel 1731 ultima la costruzione della facciata del Duomo nuovo di Brescia; a partire dal 1728 è al servizio del card. Querini (vescovo dal 1727 al 1755) e muore a Brescia il 15 agosto 1758.

(20) Attorno al 1740 Giovan Battista Marchetti porta a termine il nuovo atrio del Palazzo Martinengo di Padernello, mentre dà inizio alla sistemazione dell'ala settecentesca del castello di Padernello. Malfermo nella salute, Giovan Battista verrà sostituito dal figlio Antonio Marchetti (1724-1791) che dedito allo studio della civica architettura imparò la difficile arte del costruire seguendo il padre nella costruzione dei suoi più arditi lavori.

(21) A. FAPPANI, *op. cit.*, p. 26.

(22) *IBIDEM*, p. 21.

(23) P. GUERRINI, *op. cit.*, p. 290.

(24) Girolamo Silvio di Padernello fu l'unico erede di un immenso patrimonio che rendeva più di 3.000 sterline d'oro. Egli era considerato nei tempi napoleonici il primo censito dell'ex territorio veneto. Fu un uomo coltissimo e un grande mecenate delle arti, partecipò infatti anche alla fabbrica del Duomo nuovo di Brescia. Morto nel 1833, non avendo discendenti chiamò erede delle vaste terre del bresciano (tra le quali il feudo della Mottella) il cugino Alessandro Molin, figlio di una sorella di sua madre (gentildonna veneta). Molin morì nel 1838, l'eredità passò quindi alle sorelle Maria, sposa del conte Panciera di Zoppola, e Alba, sposa del nobile Pietro Salvadego. Girolamo Silvio importò quindi nel territorio bresciano le due nobili famiglie venete dei conti di Zoppola e dei Salvadego che il « 6 luglio del 1861 » si divisero la vasta eredità.

(25) A. FAPPANI, *op. cit.*, p. 21.

Il maniero, trasformato in magazzino di biade e utensili agricoli, cadde nell'oblio.

Erano cominciate altre epoche, storie nuove s'intrecciavano e si svolgevano nel piccolo paese e, mano a mano queste si avvicinavano sempre più ai nostri giorni, l'antico centro di vita — il castello — della comunità primordiale veniva a chiudersi in un'immaginaria atmosfera del passato.

Il castello Martinengo della Mottella, custodito nel cuore antico del paese, versa ormai in condizioni assai precarie di conservazione. Nonostante un coraggioso intervento di restauro della copertura, avvenuto nel 1981, le preziose decorazioni parietali a fresco delle pericolanti strutture sono ormai minate dalla nemica umidità.

GIAN MARIO ANDRICO

A circa 500 anni dalla nascita (per lo più collocata dalla critica tra il 1480 e il 1485) l'Ateneo di Brescia ha ricordato il pittore Savoldo dedicandogli un importante convegno il 21 e il 22 Maggio del 1983: oggi, poco più di due anni dopo, disponiamo finalmente degli atti a stampa di quell'avvenimento, editi come Supplemento ai « Commentari dell'Ateneo di Brescia » per l'anno 1984 e curati dall'infaticabile Gaetano Panazza (*Giovanni Gerolamo Savoldo pittore bresciano*, Brescia 1985).

Mi si permetta se esordisco non nascondendo in generale un po' di delusione. Il fatto che negli ultimi vent'anni (anni fondamentali per l'accrescimento delle nostre conoscenze sul Cinquecento padano) gli studi sul Savoldo abbiano subito un'innegabile stasi, pur nel costante riconoscimento della qualità emergente della sua pittura, avrebbe dovuto sollecitare, visto che l'occasione c'era, ampie aggiornate revisioni: in realtà, da una parte il convegno bresciano stenta a restituirci, a cominciare dal numero delle comunicazioni e dal particolare taglio di molte di esse, un'immagine globale del pittore e dei problemi che lo riguardano, dall'altra in qualche intervento certe vecchie prese di posizione, ormai datate, sono assunte come ovvio punto di riferimento e non ricontrollate.

E' tuttavia innegabile che, soprattutto per la presentazione di alcune certificazioni cronologiche fondamentali, anche inaspettate e tali da rimettere in discussione le nostre conoscenze, il volume si pone come fondamentale punto di riferimento per gli studi futuri, in primo luogo proprio per la annunciata attesissima mostra che dovrebbe vedere la luce nel 1989.

Passerò qui in rassegna, uno per uno, i singoli interventi degli studiosi presenti al convegno.

Dopo *Problemi aperti sul Savoldo* (pp. 9-12), emblematico titolo del sintetico intervento introduttivo con il quale Rossana Bossaglia ha riassunto i pochi punti stabiliti e i tanti da stabilire nella problematica savoldiana, Renata Stradiotti nelle sue *Note d'archivio* (pp. 13-19) ha non solo potuto ricostruire la genealogia di un ramo dei nobili Savoldo di Orzinuovi per gli anni 1400-1600, ramo al quale potrebbe collegarsi il pittore che è documentato in rapporto con vari personaggi orceani, ma ha trascritto, con qualche correzione, nella sua integrità e riprodotto fotograficamente il famoso testamento veneziano del 1526 solo parzialmente pubblicato nel 1905 dal Ludwig.

Proprio questo documento contiene una notizia che andrebbe a mio avviso

* Alcune considerazioni qui sviluppate trovano un sintetico anticipo in: E. M. GUZZO, *Gli atti del Convegno bresciano sul Savoldo*, in « Arte Veneta » XL 1986, pp. 246-247.

considerata più attentamente quando si affronta il problema della data di nascita del pittore, che si tende a collocare verso il 1485 più sulla constatazione che mancano opere sicuramente databili prima del 1510 (ma oggi sarà meglio dire prima del 1520) che non su dati oggettivi. Nel testamento del 1526 è infatti ricordata la moglie del pittore, « marija fijamenga de Filandrija », che da un precedente matrimonio aveva avuto una figlia, Elisabetta, all'epoca già madre di tre figli. Nessuno mi pare ha considerato che quest'ultima dovrebbe avere nel 1526 almeno venticinque anni, ma ne potrebbe avere tranquillamente anche 30 o più visto che non conosciamo l'età dei suoi figlioli: a questo proposito tutte le ipotesi sono possibili. Grosso modo ne consegue che Maria, la madre, ha non meno di quarantacinque anni e quindi è nata entro (ma di quanto?) il 1480. Dal momento che la prima ipotesi è credere il marito, anno più anno meno, suo coetaneo, perchè non dare finalmente credito all'Aretino che, nella lettera famosa del Dicembre del 1548, dice il pittore « vecchione », « pur troppo maturo dei suoi anni in la vita » e ne lamenta, a mio avviso con rispetto e dispiacere (e non per vena icastica o altro, come qualcuno ha ritenuto), « la di lui decrepitudine »? Considerato che, come al convegno ha dimostrato il Valcanover, la prima opera datata oggi nota va confermata al 1520, perchè non prendere atto che l'opera del pittore manca in ogni caso di cronologia accertata almeno per tutto un ventennio, il primo del secolo, e che quindi ogni ipotesi su quei tempi resta aperta e comunque svincolata dal problema della data di nascita? Perchè infine pensare che il noto documento del 1508 che lo attesta a Firenze dove chiede e ottiene di essere immatricolato nella locale Arte dei Medici e degli Speziali, evidentemente per poter esercitare (doveva quindi essere un professionista più che un principiante in viaggio di studio), si riferisca necessariamente ad un pittore molto giovane? Fosse stato tale, si sarebbe lasciato coinvolgere, come ogni giovane, dall'ambiente culturale che a Firenze lo circondava, mentre invece, nonostante i tentativi della critica (tentativi basati, non lo si dimentichi, sull'accettazione di opere che oggi sono improponibili), non s'è ancora trovato alcun serio aggancio con la cultura toscana. Da questo punto di vista potrebbe veramente riferirsi al Savoldo, come cautamente avanzato dal Guerrini nel 1951 e negato negli atti dal Panazza (p. 178), la notizia che nel 1498 a Brescia la moglie di un certo Giovanni Gerolamo pittore muore e fa un piccolo lascito alla Scuola del Duomo (sapere il pittore vedovo tra l'altro bene si accorderebbe con la notizia che più tardi si sposò con una donna anche lei vedova): per lo meno, fintantochè non emergeranno esplicite prove in contrario, si tratta di un'ipotesi da lasciare aperta. Si noti che in questo caso la nascita del pittore risalirebbe almeno al 1475: nel 1548, al tempo della citazione dell'Aretino, il pittore avrebbe avuto poco più di settant'anni.

Lo stile nelle firme del Savoldo (pp. 21-28) offre il destro a Creighton Gilbert innanzitutto per alcune segnalazioni e precisazioni a proposito di firme e date riscontrate nei dipinti del pittore bresciano: il dato più importante emer-

so dal suo intervento è il 1539 segnato nel *Flautista* Contini che largamente contraddice la datazione accolta dai più verso il 1527 per il legame, evidente ma ora da riconsiderare, con le opere del Lotto verso quella data. Interessanti, ma da approfondire, sono poi le indicazioni del Gilbert a proposito del Savoldo « pittore che ha scritto il suo nome in modo da non farlo vedere » (p. 27): la conclusione dello studioso, in termini di personalismo, di psicologia e di « riservatezza », stranamente evita l'evidente collegamento, che varrebbe invece la pena di indagare, tra la poetica del Savoldo, pittore essenzialmente destinato al colto collezionismo privato e solo occasionalmente autore di pubbliche pale d'altare, e quei particolari fenomeni di ermetismo culturale che nel Veneto, nei primi decenni del secolo, vengono generalmente indicati in campo pittorico con la comoda generica etichetta di *giorgionismo*.

Il " *Noli me tangere* " di S. Giovanni in Monte a Bologna (pp. 29-37) è l'argomento con cui Antonio Boschetto rivede almeno in parte le posizioni sostenute nella sua monografia del 1963 circa i primi tempi del Savoldo: oggi lo studioso riferisce l'ormai noto dipinto bolognese, famoso soprattutto per l'attribuzione savoldiana del Longhi, a Giacomo Francia.

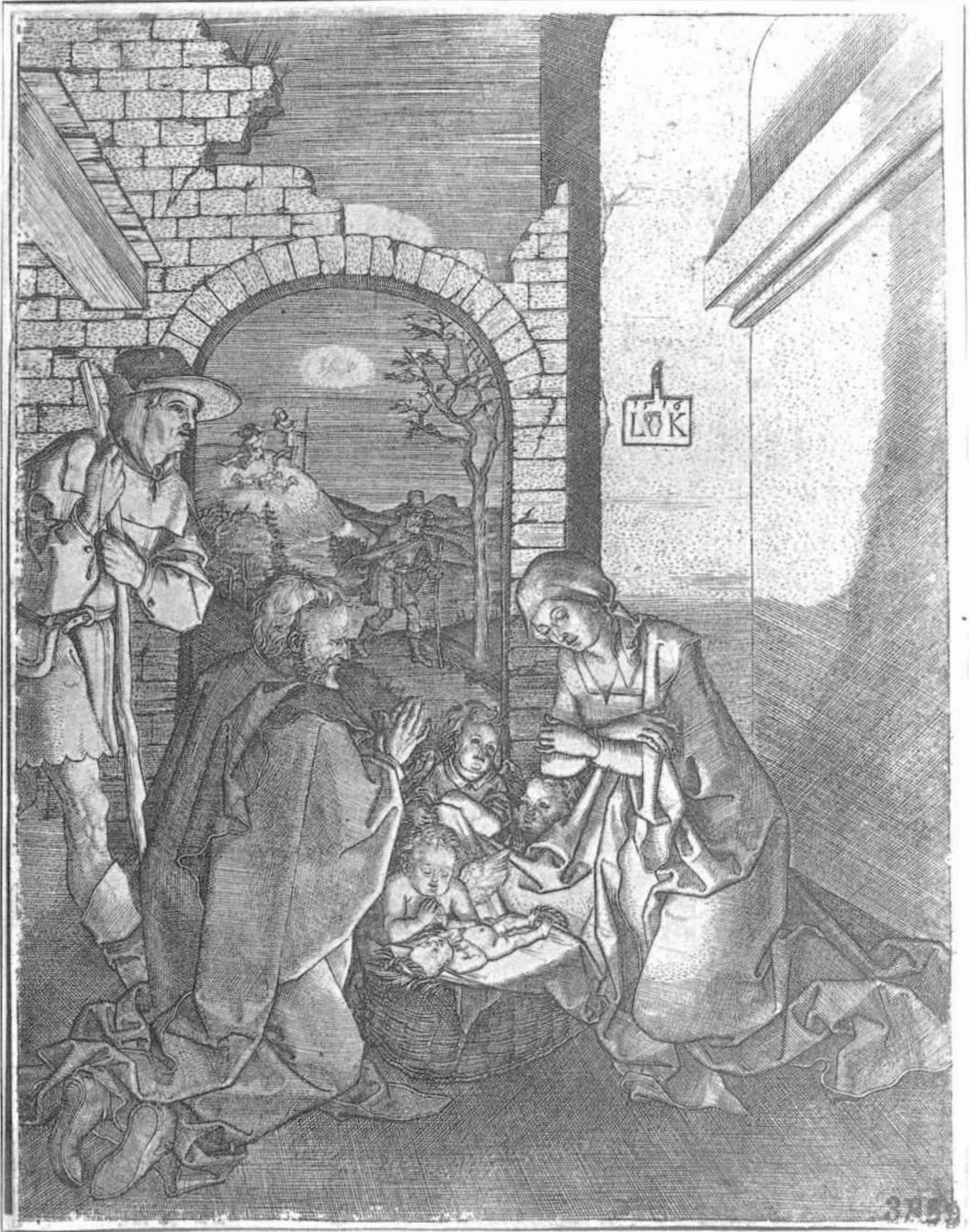
L'intervento del Boschetto, lungi dal risolvere il problema della tela (e proprio le opere del Francia esibite dallo studioso per sostenere l'attribuzione parlano un diverso linguaggio, mostrando in particolare panni costruiti diversamente: quell'uccello in basso è poi tutto fuorchè « tortora o colomba », presunto marchio distintivo del pittore bolognese secondo l'Oretti), implicitamente ripropone il problema assai discusso del gruppo di dipinti e dell'incisione raffigurante *Susanna e i vecchioni* che vengono di solito collegati al *Noli me tangere* e che sono siglati da un Girolamo da Treviso (« HIR. TV ») che ultimamente qualcuno (come il Ballarin nel suo sintetico ma ricco di spunti saggio del 1966, o come l'autore della scheda non siglata nel catalogo della mostra padovana del 1976 dove si riporta un ripensamento favorevole anche della Zava Boccazzi) tende a identificare non più con Girolamo da Treviso il Giovane — le cui opere bolognesi sembrano difficilmente saldabili con queste — ma con una diversa personalità « individua e inconfondibile, da studiarsi finalmente a sè » (A. Ballarin).

Non mette conto notare quanto gioverà agli studi futuri non solo dimenticare del tutto queste opere mentre si considera il Savoldo, ma anche, per rispetto al loro autore, negare loro specifici caratteri toscani, alla Piero di Cosimo, che erano impropri anche quando qualcuno le riferiva ad un pittore nel 1508 documentato a Firenze.

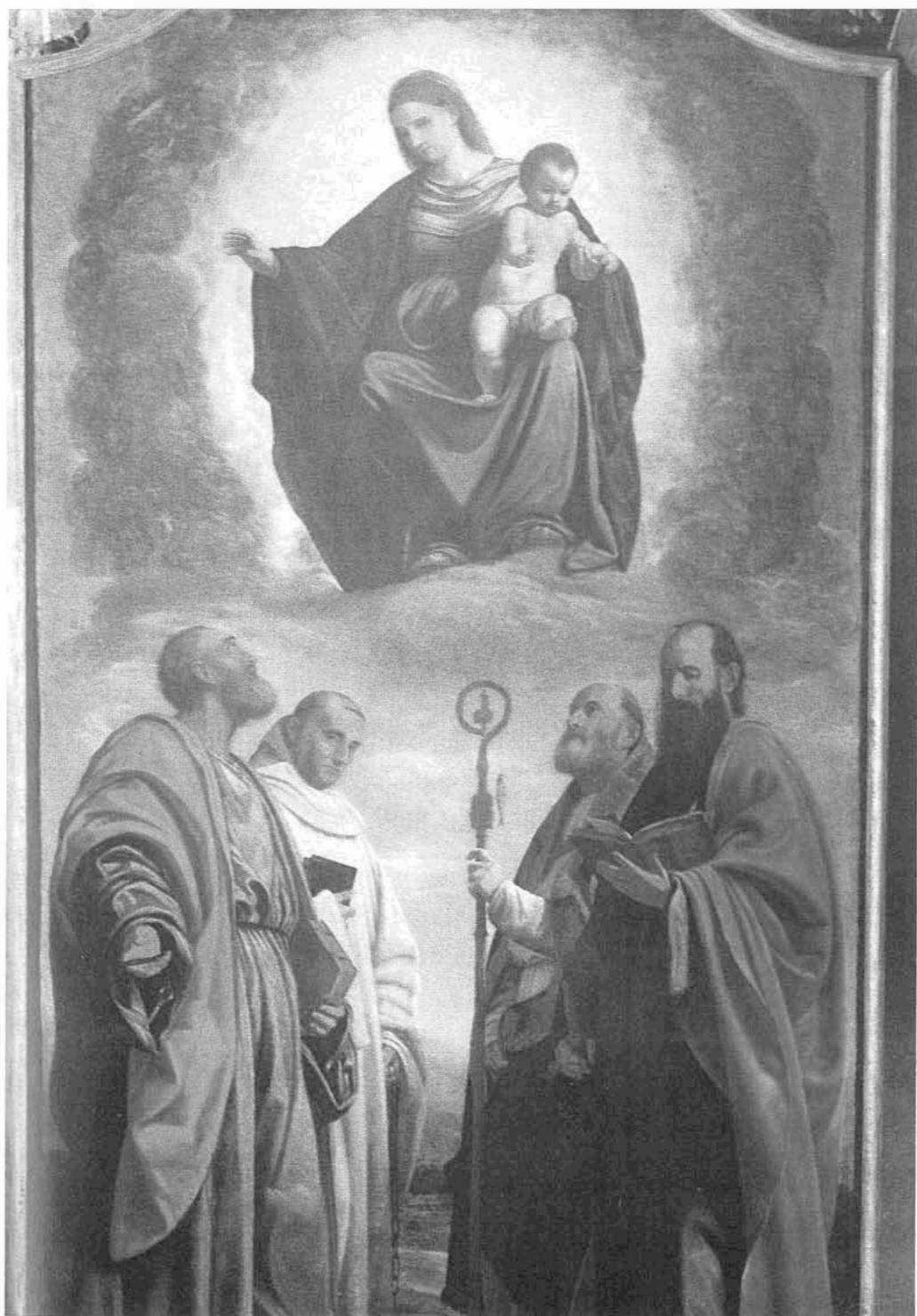
Proprio a proposito di *Gian Girolamo Savoldo a Firenze* (pp. 39-41), tema sul quale è intervenuto Giovanni Vezzoli, condivido la prudenza del Panazza, nel suo discorso conclusivo (p. 178), a proposito di quel « maestro Ieronimo dipintore da Bressa » che nell'Ottobre del 1508 viene proposto, senza successo, come aiuto a Michelangelo e che il Vezzoli identifica proprio con il nostro:



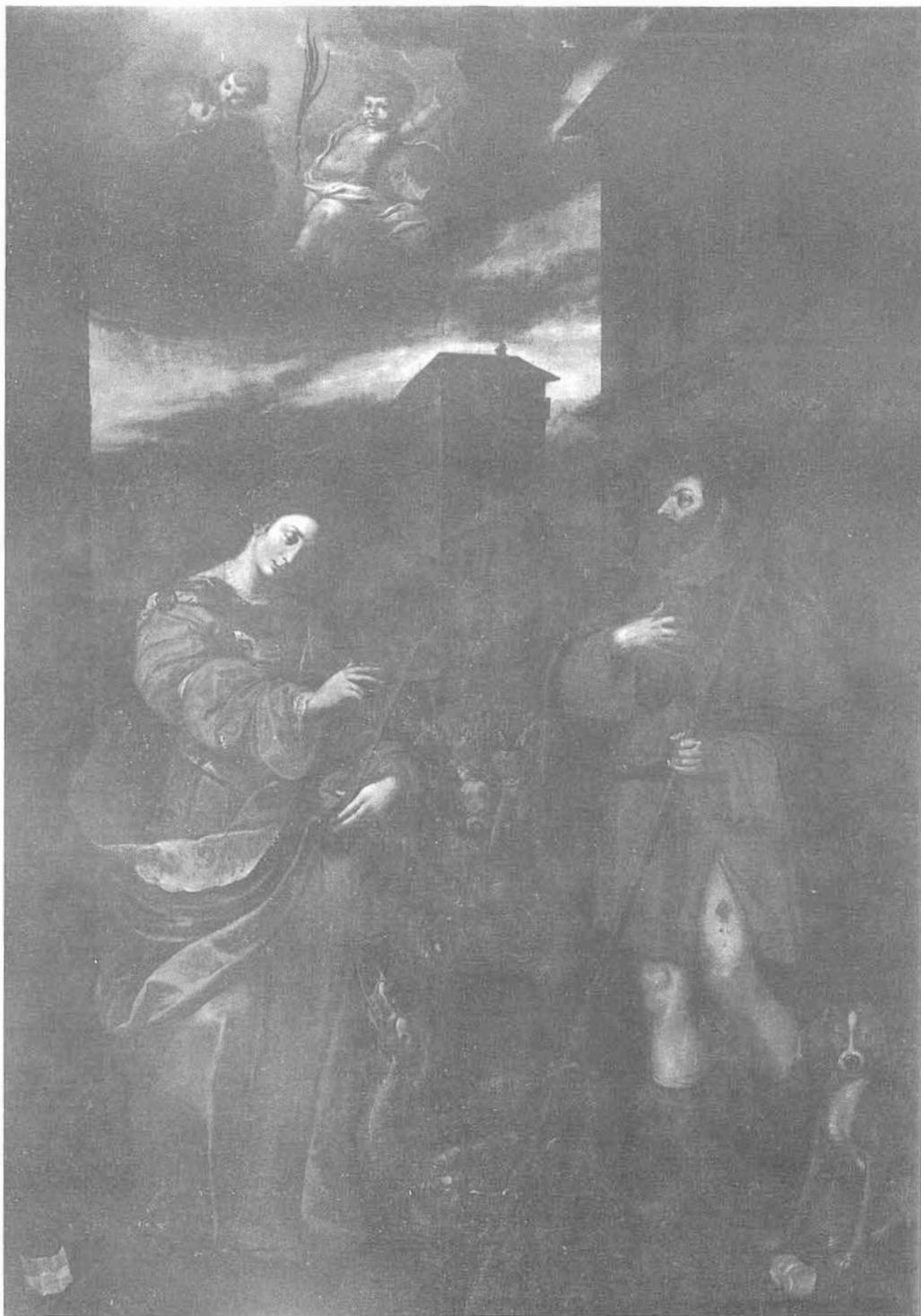
A. Bonvicino, *Madonna in gloria con Bambino e i Ss. Onofrio e Antonio Abate*, Verona, chiesa di S. Eufemia.



Krug Ludwig, *La Natività*, incisione cm 166 x 126.



G. Savoldo, *Madonna col Bambino e Santi*.



Carlo Baciocchi, *S. Rocco e S. Margherita*, Bornato, parrocchiale.

costui potrebbe essere Fra' Gerolamo da Brescia, noto per la sua attività nella città toscana, o qualche altro pittore che non conosciamo, inoltre la sicurezza con cui il Vezzoli si esprime circa l'« entusiasmo » del Savoldo prima per Leonardo, poi per il Buonarroti non trova riscontro, se non in forme mediatissime, nella sua pittura.

E' vero ad esempio che il Savoldo s'appropria qua e là di spunti formali vagamente toscani, ad esempio di qualche impianto monumentale alla Fra' Bartolomeo, ma, per quanto ne sappiamo, non prima del 1520 (non certo ai tempi del *Riposo* di collezione bavarese o della tela di Dublino) e comunque in forme così distillate da presupporre una fonte di mediazione: e quale miglior fonte, proprio a Venezia, delle opere di Sebastiano del Piombo che, prima di partire per Roma, acquisisce dal passaggio lagunare di Fra' Bartolomeo l'impianto monumentale delle sue ante d'organo a S. Bartolomeo di Venezia? In ogni caso in tutta l'opera del Savoldo, mi si perdoni se insisto, non saprei trovare il minimo aggancio reale con la pittura e l'arte di Michelangelo: in quanto a Leonardo poi, mi pare più corretto parlare di rapporti tra il Savoldo e il leonardismo dei milanesi, il che evidentemente non è la stessa cosa.

Piuttosto valeva la pena al convegno notare la compresenza, forse non casuale, a Firenze nello stesso periodo dei due conterranei Girolamo e il fatto che, dopo le prove del 1504 al Carmine, ritroviamo il frate carmelitano nel trittico di Savona del 1519 rinnovato in senso lombardo, al punto che l'elemento centrale con la *Natività* sembra opera di un Savoldo arcaicizzante (il « parallelismo col Savoldo » è già stato notato dal Panazza nella *Storia di Brescia*, III, 1963, p. 977). Che il Savoldo a Firenze continuasse la propria strada, presumibilmente iniziata nella Brescia fine secolo, senza sostanziali diversificazioni toscaneggianti lo dimostra proprio la reazione di Fra' Girolamo, per il quale il contatto con il Savoldo non significò altro che un recupero delle proprie origini lombarde.

Che cosa successe dopo questo soggiorno, che non sappiamo quanto durò, e quali le opere del pittore in questo primo decennio del secolo? Purtroppo occorre prendere atto delle difficoltà attuali a rispondere a questi quesiti, soprattutto ora che l'intervento di Francesco Valcanover dedicato a *Gli "Eremiti" di Giovanni Girolamo Savoldo delle Gallerie dell'Accademia* (pp. 43-49) ha rimesso in discussione, con un dato finalmente certo, la problematica giovanile del pittore.

Il restauro del 1977 ha rimosso nella tela veneziana firma e data spurie e rivelato quelle originali: al posto del 1570 da molti letto 1510, ora la scritta autografa del pittore ci assicura l'opera del 1520 confermando una intuizione che era già stata nel 1944 di Rodolfo Pallucchini (seguito nel 1963 dalla Bosaglia e dal Boschetto) di spostare, per motivi formali, oltre il solito 1510 la cronologia del dipinto.

Alla luce di questa acquisizione sarà ora compito dei più qualificati stu-

di dios del Savoldo rivederne le prime opere: certo è che questo spostamento di data crea, con l'esclusione delle opere siglate «HIR. TV», un vuoto, praticamente di vent'anni, difficilmente colmabile con i rari numeri del catalogo del pittore ragionevolmente collocabili prima del 1520.

La tela veneziana infatti sposta di necessità verso lo stesso 1520 l'*Elia* Kress, in tutto omogeneo, nonchè, anno più anno meno, le versioni note delle *Tentazioni di S. Antonio Abate* che la stessa Bossaglia è ora del parere di anticipare «per certe giovanili durezza» (p. 11): dello stesso 1520 sembra essere la versione di S. Diego il cui paesaggio in alto a sinistra è tanto simile a quello dell'*Elia* Kress; forse di qualche tempo dopo il dipinto di Mosca.

Anche il *Deposto* di Cleveland, questo sì d'impianto vagamente toscano, alla Fra' Bartolomeo (o meglio, alla Sebastiano del Piombo), pare da post-datare, convenendogli una collocazione tra la pala a quattro mani di Treviso del 1521 e quella di Brera commissionata, come vedremo, nel 1524.

Così, oltre alla *Deposizione* di Vienna, forse solo di poco precedente il 1520 (il dipinto andrebbe in realtà controllato dopo un accurato restauro filologico, chè mi sembrano dubbi sia il volto porcellanoso della Maddalena, sia il paesaggio sullo sfondo, troppo astratto e *manieristico* per non essere stato ridipinto), non restano in sostanza, a documentare il più antico tempo del pittore, che il *Riposo durante la fuga in Egitto* di collezione privata bavarese e la *Madonna col Bambino e i SS. Giovanni Battista e Gerolamo* di Dublino: un po' giorgionesco e un po' *ponentino* il primo, legato alle Sacre Conversazioni di Palma il Vecchio e, soprattutto, del Cariani il secondo, entrambi confermano dal punto di vista stilistico la mancata incidenza del soggiorno fiorentino. In ogni caso anche queste appaiono opere cronologicamente avanzate, in particolare la tela di Dublino che, per il parallelismo con i coevi risultati del Cariani, non sembra databile prima del 1515. Potrebbe semmai anticipare questo momento del Savoldo una *Testa di uomo barbuto* (disegno, Uffizi, collezione Santarelli, n. 14633 F) che F. Heinemann pubblica nel suo repertorio sui belliniani (p. 302, MB 107, fig. 477) come opera di Marco Basaiti ma che è cosa profondamente lombarda, minutamente descritta con lumi vischiosi che ricordano il Foppa (in quanto tale documenterebbe un Savoldo che non è ancora giunto a Venezia) e che anticipa le ben note tipologie del bresciano (cfr. il *S. Girolamo* nella tela di Dublino, l'*Elia* Kress o gli *Eremiti veneziani*).

Ci sarebbe per la verità da ricordare anche il *Tobia e l'angelo* della collezione Viezzoli a Genova attribuito al Savoldo dal Longhi per presunte affinità con il gruppo dei dipinti risultati del misterioso Girolamo Trevisano, sennonchè, più lo considero (purtroppo solo in foto), più mi sembra non solo allontanarci dal Savoldo (e lo si confronti proprio con il *Riposo* bavarese) o da «HIR. TV», ma anche parlare un altro linguaggio, quello dell'esordiente e straordinario Moretto di cui dovrebbe lievemente anticipare, per un fare più arcaico nel paesaggio, il gruppo delle opere del 1518-1520 (*Cristo e un devoto*

e *Cristo e la samaritana* della Carrara di Bergamo, ante di Lovere, *Esaltazione delle Santissime Croci* alla Tosio, pala di S. Gregorio nelle Alpi, etc.). In particolare si confronti il borgo dipinto nella tela Viezzoli con quello sullo sfondo del *Cristo e la samaritana* di Bergamo (nonchè con quello, pur così tardo, nel *Presepe* Tosio-Martinengo già alle Grazie), ma anche l'abbreviatura prospettica delle ginocchia nelle due figure in controparte dell'Arcangelo e del Cristo: per non dire dell'argentato e vibrante luminismo della tela genovese che alla Bosaglia (p. 11), involontariamente sulla strada giusta, sembra «quasi un argenteo Altobello» (il «parallelismo col giovanissimo Moretto» era stato intuito da Francesco Arcangeli, c.o., e discusso dal Boschetto nel 1963 come «un'apertura del più anziano maestro verso il concittadino allora in fieri»).

Posto in questi termini il gruppo più antico di opere note del Savoldo, andrà rivisto — o meglio per il momento ridimensionato — anche il problema delle sue fonti, argomento questo che ha rappresentato, com'è noto, uno dei campi di indagine più battuto dagli studiosi: dalle posizioni pan-giorgionesche a quelle *tout-court* lombarde si è oggi finalmente arrivati, attraverso l'analisi delle singole componenti culturali (Foppa e i bresciani, i veneti Giorgione e Tiziano, il Lotto, il ruolo mediatore dei ferraresi e dei cremonesi, la pittura e la grafica fiamminga e tedesca, gli echi dell'arte a sud del Po, le varie ipotesi di soggiorni a Roma e a Genova, etc.), ad impostare il problema essenzialmente alla luce di un composito linguaggio lombardo-veneto.

Qualsiasi precisazione a riguardo rischia però per il momento di restare, mi pare, più o meno generica proprio perchè applicata ad opere che sono già sostanzialmente mature: se è vero che tutte queste componenti appaiono fondamentali per la colta e un po' capziosa — tanto è apparentemente piana e lombarda — vena pittorica del bresciano, è altrettanto vero che la scarsità di opere giovanili, o presunte tali, non ci consente di capire a fondo, se non in rarissimi casi, a quali mediazioni concrete far risalire i singoli e molteplici stimoli.

In questo senso mi pare per ora generico, anche se ricco di interessanti spunti che probabilmente verranno un giorno in parte confermati, il recente saggio su «Paragone» (n. 417, 1984) di Ornella Magnabosco che richiama l'attenzione soprattutto su certa cultura lombarda tra Quattro e Cinquecento — Boltraffio, Giovanni Agostino da Lodi, Andrea Solario —.

Perchè, ad esempio, Giovanni Agostino da Lodi? Oggi, da più parti, è finalmente in atto una rivalutazione dello Pseudo Boccaccino inteso quale fondamentale mediatore nel Veneto di forme bramantinesche e leonardesche: e giustamente se si pensa che persino l'esordiente Tiziano sembra farne i conti nella *Lucrezia* già Fleischmann a Monaco, e che lo stesso Romanino giovane ne dipende in seguito all'esperienza padovana.

Ma che dire dei suoi rapporti col Savoldo se non che le innegabili ma pur sempre generiche affinità tipologiche indicate dalla Magnabosco non implicano

un rapporto di discendenza diretto quanto, piuttosto, fonti ispirative comuni (condivise anche da altri, ad esempio Giulio Campagnola che nella grafica ricorre a tipologie di analogo ceppo)?

Con *Gian Gerolamo Savoldo e la pala di Pesaro* (pp. 51-57) anche Pietro Zampetti ha recato al convegno un contributo importante attirando l'attenzione sul documento di allogazione della tela già in S. Domenico di Pesaro ed ora a Brera datato 15 Giugno 1524: non mi dilungo sul suo intervento in quanto, a parte il fatto che ora disponiamo di un *post quem* sicuro, sostanzialmente si è trattato di una conferma delle posizioni sostenute dalla critica, da sempre orientata con brevi oscillazioni ad una datazione nella seconda metà di quel decennio.

Per amore di precisione segnalo invece una mia lettura, che mi sembra più corretta, della firma sul dipinto: non "*Opera de Jouane Jeronimo de Brisia de Savoldj*" come riporta il Boschetto, ma "*Opus de Jobane Jeronimo de Bressa / de [o di] Savoldi*". Inoltre, per uno studio del Savoldo pittore «capriccioso e sofisticato», vorrei segnalare in quest'opera un'impressionante anche se apparentemente minima collusione con certe cose del cremonese Altobello Meloni: infatti, nell'isolotto che troneggia al centro del paesaggio lagunare sul fondo, troviamo due figurette ammantate di fronte all'uscio della capanna che sono troppo simili agli inquietanti «stregozzi» alle spalle del presunto *Ritratto di Cesare Borgia* della Carrara di Bergamo. Non saprei come spiegare il fatto e a chi dei due eventualmente attribuire la priorità, tuttavia mi pare questa una pista di lavoro da seguire per approfondire, in relazione com'è noto ai nordici, l'eccentricità (e le collusioni in certi casi col *demoniaco*) di certo *giorgionismo di terzaferma*.

Rosalba Tardito Amerio (pp. 59-70) ha di seguito ripercorso fin dove si poteva la storia dei due dipinti della Sabauda di Torino (documentando la provenienza genovese della sola *Adorazione dei pastori*) ed ha presentato i risultati dei recenti restauri del 1980 e del 1982: particolarmente utile l'esame della tecnica pittorica del Savoldo e dei pentimenti in sede di stesura, da integrare con i dati emersi nel restauro della tavola di Brescia, più avanti illustrati dal Passamani.

Con *La pala di S. Maria in Organo a Verona: paternità e restauro* (pp. 71-80) Luciano Anelli ha opportunamente rivendicato l'importanza di un'opera tanto ingiustamente trascurata da finire nella monografia del Gilbert inspiegabilmente espunta dal novero delle opere autografe. Se questo, fino a qualche anno fa, era in parte giustificato dalle effettive condizioni di conservazione del dipinto, il restauro del 1978 avrebbe dovuto stimolare da più parti una revisione del problema in considerazione almeno del fatto che la data 1533 letta fino a qualche decennio fa sulla tela (e proprio il disinteresse degli studiosi non ci fa capire chi fu effettivamente l'ultimo a vedere quella data, da

molti evidentemente citata come un dato acquisito e non controllato *de visu*) rappresenta tuttora un importante capisaldo cronologico.

Anelli, dopo aver esaminato la letteratura veronese (e le fuorvianti attribuzioni locali prima alla scuola di Tiziano, poi a Bonifacio Veronese) nonché le vicende del dipinto vale a dire gli spostamenti della pala e i suoi restauri, ultimo quello del Cristani del 1978, ne ha ribadito l'autografia insistendo in particolare sulla qualità savoldiana dei brani meglio conservati e sulla mancanza di elementi che ci autorizzino ad ipotizzare in generale la presenza di collaboratori nella produzione del pittore: il Gilbert, postillando questo intervento (pp. 81-83), ha invece nella sostanza ribadito, pur con maggior cautela (relativa soprattutto la figura di S. Paolo che, com'è noto, è preparata dal disegno autografo già Loeser, e sulla quale anche per lo studioso americano si potrebbe ora pensare ad un intervento dello stesso Savoldo), le sue vecchie posizioni, ammettendo però anche, un po' candidamente, di non aver rivisto la tela dopo il restauro.

Le osservazioni un po' polemiche dello studioso americano mi paiono comunque perdersi in un giro vizioso, purtroppo comune alla critica savoldiana, che sarebbe ora spezzare e che è quello di voler necessariamente far dipendere la pala veronese da quella precedente ora a Brera: in realtà non vedo perché insistere così tanto nell'usare termini come «replica», «variante» o «derivazione» (a meno che non abbia ragione il Gilbert a dire che «è soltanto questione di parole») quando riscontro che ben poco delle figure della pala già a Pesaro, se si esclude in parte la Madonna col Bambino e in particolare quel gesto della mano a sinistra, nonché il braccio scorciato verso lo spettatore del S. Pietro, trova riferimento nella tela veronese che utilizza tra l'altro il diverso formato per un diverso, molto più serrato e colloquiale, in definitiva più savoldiano, rapporto tra figura e figura, tra parte inferiore e parte superiore.

Ma anche ammettendo un rapporto di «variazione» (e questo non può essere assunto come elemento a favore di un declassamento dell'opera proprio perché il Savoldo, che Anelli ha giustamente notato essere pittore dai tempi lunghi e meditati, è anche un pittore squisitamente *replicante* e laboriosamente applicato in sottilissime variazioni: cfr. ad esempio le Sacre Conversazioni di Hampton Court e di Torino, o le pale della pinacoteca di Brescia, di S. Giobbe a Venezia e di Terlizzi, etc.), sarebbe il caso che certi studiosi esaminassero finalmente la pala dal vivo per quello che essa, gratificata dal restauro, ci dice di sé, pezzo per pezzo. Anzi, allo stato attuale (la tela di Verona è restaurata e leggibile, quella di Brera no), non ci resta che ribaltare, per comodità nostra di lettura, il rapporto e leggere la pala milanese (non solo tanto alta da non poter essere esaminata *de visu* per circa due terzi della sua estensione, ma anche letteralmente sepolta sotto una spessa coltre di sporco e di vernici ingiallite) grazie ai risultati della pulizia della pala di S. Maria in Organo.

A questo proposito vorrei esprimere il mio rammarico per lo stato di conservazione di molte opere del Savoldo e per l'impossibilità attuale di poter

concretamente intervenire con gli strumenti della filologia e della critica su opere fondamentali che, anche quando sono di collocazione pubblica e facilmente avvicinabili, risultano però mal valutabili a motivo della loro leggibilità: insomma per una situazione di fatto che a priori rende problematica e provvisoria qualsiasi ricostruzione cronologica. Che dire ad esempio non solo della pala di Brera, ma anche di altre opere fondamentali — e purtroppo non datate — come *Tobiolo e l'Angelo* della Galleria Borghese, tanto pasticciato nel fondo e nel cielo? O che dire della *Dama* della Capitolina, veramente enigmatica in quel suo (apparente) contrastato accostamento di scrittura savoldiana e lombarda di alcuni particolari (la mano disegnata, l'occhio, l'orecchio, il muretto, etc.), tizianismo cromatico fermentante della veste e dell'incarnato rossigno del volto (ma di un tizianismo che richiama addirittura la fase ultima del Cadorino, quella dell'« Impressionismo Magico »: uno sgranamento della materia da imputare alla sola conservazione?) e tenero paesaggio sullo sfondo che è *tout-court* il più giorgionesco (e il più arcaico) tra tanti dipinti dal maestro bresciano?

In quanto alla pala di Verona, mi limito qui a qualche aggiunta e precisazione alle osservazioni di Anelli: lo stemma in basso a destra (che è quello dei Nobili Della Torre, e non degli Alcenago il cui juspatronato sulla cappella è documentato a partire dal Settecento) è un'evidente aggiunta posteriore, forse ancora del tardo Cinquecento, evidentemente voluta dai discendenti di chi commissionò la pala e potrebbe essere stata eseguita in occasione di un primo restauro (purtroppo proprio la committenza privata della tela scoraggia una ricerca archivistica); mentre la qualità notata da Anelli dei Santi Bernardo, Zeno e Paolo è altissima, tale da non permettere dubbi sulla paternità (certe minime *cadute* sono semplicemente dovute alla perdita di velature, come nella mano di S. Paolo che regge il libro, ora un poco schematica nella partitura luministica), la testa di S. Pietro è per buona parte frutto di restauri — il naso, l'occhio un po' bovino, l'arco sopracciliare — ma può lo stesso essere utilmente confrontata con il *S. Girolamo* di Londra che un documento pubblicato dal compianto Boselli nel 1972 su « Arte Veneta » sembra collocare nel 1527 e non nella fase più tarda, come molti vorrebbero (ma si veda anche il S. Francesco nella tela alla Sabauda di Torino: in tutti e tre i Santi analogo è il motivo del braccio che fora lo spazio in direzione di chi guarda); anche i piedi del S. Pietro hanno patito, ridotti come sono, specie quello alla nostra destra, agli impasti preparatori; l'ultimo « a piombo » a destra delle pieghe della veste di S. Bernardo indica un pentimento in sede di stesura dal momento che è visibilmente sovrapposto — anche qui il colore ha perso corpo tanto da apparire oggi semitrasparente — sul paesaggio retrostante (scarsamente leggibile: si intravede comunque un tipico *cason* veneto, identico ad esempio a quelli dipinti sullo sfondo della *Deposizione* già a Berlino, e una figurina di contadino); la parte alta della tela è quella che evidentemente ha più sofferto, non solo le nubi hanno perso le velature, ma il volto della Madonna è ridotto agli impasti preparatori,

attualmente cioè non è ridipinto, ma è del tutto spellato e nulla ci autorizza a ritenere quel mirabile e dolcissimo impasto accarezzato di carni come un rifacimento (a proposito di questo volto è curioso notare che l'antica ridipintura aveva dato alla Madonna effettivamente una vaga aria post-palmesca, tale da giustificare l'attribuzione a Bonifacio de' Pitati: si vedano non solo la foto preliminare al restauro riprodotta da Anelli, ma anche quella Alinari, P. 2. n. 13540, visibilmente eseguita quando la tela era ancora collocata sul 4° altare di destra, e quella Anderson riprodotta nel catalogo dell'Avena del 1947); infine la famosa data « 1533 » che tutti oggi, incredibilmente, credono perduta forse per colpa dell'Avena che erroneamente la descrive « a destra dello stemma Alcenaghi », è invece ancora esistente, perfettamente leggibile sul sasso in basso all'estrema sinistra, proprio là dove la vedeva il Cavalcaselle (cfr. negli atti del convegno, pp. 142 e 148, gli appunti dello studioso alla Marciana e il suo schizzo della pala, dove due segni in basso a sinistra indicano la corretta collocazione del sasso e della data).

Anelli nel suo intervento ha fatto riferimento ad alcune mie brevi indicazioni sulle immediate reazioni degli ambienti pittorici veronesi di fronte alla tela del Savoldo, alla pubblicazione bellissima nella sua inarrivabile qualità: nel 1983 (in « Brixia Sacra », XVIII, pp. 123-124) osservavo infatti, pur sinteticamente, non solo elementi savoldeschi e comunque bresciani in pittori come il Torbido, Giovanni Caroto e Antonio Badile, ma, soprattutto, l'importanza della pala in S. Maria in Organo « 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* ».

Dal momento che, per esigenze di spazio, non ho potuto approfondire come volevo quest'ultimo punto nemmeno nei miei articoli in corso di pubblicazione sui pittori *D'Angolo del Moro* nel *Dizionario Biografico degli Italiani* di Roma e nell'*Allgemeines Künstler-Lexikon* (nuova edizione dello storico *Thieme-Becker*) di Leipzig (ma si veda anche, per qualche ulteriore spunto, il mio citato articolo in « Arte Veneta »), vorrei in questa sede almeno notare il carattere savoldesco, sia tipologico che cromatico, della tela del pittore veronese riscontrabile, con tutta evidenza, soprattutto nel S. Antonio Abate, a metà strada tra il Savoldo e il Moretto, e nella partitura cromatica dominata dai grigi e blu profondi.

E' evidente che questo savoldismo nel catalogo del manierista del Moro rappresenta una sorta di *unicuum*: significativo tuttavia, sia perchè viene sbandierato da un giovane esordiente (in un momento in cui evidentemente la pala di S. Maria in Organo, da poco pubblicata, attirava le attenzioni di ambienti pittorici ancora dominati da personalità attardate come Girolamo dai Libri — che pure nelle opere più mature si compiace com'è noto di citazioni bresciane),

sia perchè prepara la strada a certi esiti futuri della pittura veronese, dove par quasi di poter leggere un filo rosso che parte dal Savoldo e attraverso il del Moro arriva a Orlando Flacco ritrattista e a Marcantonio Bassetti.

A questo punto non mi resta che notare quanto gli influssi della scuola bresciana sui veronesi del Cinquecento (influssi già genericamente segnalati, in qualche caso ingiustamente ridimensionati, mai indagati a fondo) possano indirettamente illuminare anche sui raggiungimenti stilistici e cronologici degli stessi pittori bresciani: vale a dire che considerando i testi esemplari per gli artisti scaligeri, i dipinti cioè del Savoldo del Moretto e del Romanino nelle chiese veronesi, è possibile, là dove manca il supporto della data, giungere ad una collocazione cronologica meno generica anche partendo dalle desunzioni operate a Verona.

E' il caso, mi sembra, della discussa (e non datata) pala del Moretto in S. Eufemia, la *Madonna col Bambino e i SS. Onofrio e Antonio Abate*, una di quelle tele che spesso o vengono citate in nota, e con qualche imbarazzo, o non vengono ricordate affatto. La presa di posizione più recente è quella di L. Anelli che nel 1983, studiando l'altrettanto *difficile* pala di Manerbio, ha riferito entrambe all'attività tarda del pittore, quindi, come pare di capire dal contesto (e dall'ipotesi della collaborazione in quel caso del Moroni), non prima del 1540.

La pala veronese, a dire il vero, di primo acchito rivela agganci piuttosto con le opere della prima maturità del Moretto, soprattutto, almeno per la Madonna, con la pala già nella chiesa bresciana di S. Eufemia. Addirittura, il paesaggio sul fondo e il borgo sotto il monte paiono ancora affini a quelli del *Tobiolo Viezzoli* e della *Samaritana* di Bergamo. E' tuttavia innegabile, soprattutto nella Madonna col Bambino, quella sorta di « manierismo morettesco » che siamo soliti, quasi esclusivamente a proposito delle opere tarde, riferire alla collaborazione della bottega, Moroni Galeazzi e Mombello *in primis*: mi chiedo però se non si possa fare un discorso analogo anche a proposito di opere più precoci, ipotizzando anche per queste, anche se in maniera meno massiccia di quelle tarde, l'intervento di aiuti. Il che peraltro potrebbe costituire una buona apertura per capire certe cadute di tensione anche nel percorso meno avanzato del pittore, il coesistere di capolavori assoluti e prove meno elette. Lascio agli specialisti del Moretto una più esatta definizione della tela in S. Eufemia: non posso però non notare almeno un paio di casi di desunzioni veronesi già prima del 1540.

Mentre resta da precisare il ricorso, precoce in qualche caso, ai tipici volti moretteschi di puttini ricciuti, dalla fronte esageratamente ampia e il naso piccolo e appuntito, che caratterizza alcuni veronesi, dal Torbido pre-manierista negli anni Venti (e comunque prima del 1534) al Badile della pala di S. Nazaro (che è già del 1544-1545), occorre considerare almeno la fortuna iconografica

del S. Antonio Abate che il Moretto dipinge per S. Eufemia: nella *Pala dei Bombardieri* nella stessa chiesa il Torbido addirittura lo replica in controparte, con la sola variante del volto girato verso lo spettatore, fedelmente riprendendo dal bresciano il motivo della mano sul bastone e dell'altro braccio, la cui mano sostiene il mento, appoggiato sopra. Secondo la Repetto Contaldo (in «Arte Veneta» XXXVI, 1982, pp. 74-77) la tela si pone tra l'esperienza filo-mantovana del 1534 e il 1538.

Certo legato alla naturalezza lombarda del Moretto (anche se meno aderente al prototipo di S. Eufemia) è poi anche il citato S. Antonio Abate dipinto tra il 1535 e il 1540 da Battista del Moro nella pala di S. Fermo, in bilico appunto tra Moretto e Savoldo: nella figura del Santo resta del Bonvicino soprattutto la presa imperiosa della mano sul bastone e il tendere del corpo leggermente in obliquo verso il centro, con la testa meditabonda verso l'alto.

Ancora è utile un'osservazione a proposito dei committenti veronesi del Moretto. E' vero che la collocazione attuale della pala in S. Eufemia, sul primo altare a sinistra ristrutturato nel 1740, potrebbe essere casuale: troppe sono state le ristrutturazioni avvenute nella chiesa tra Sette e Novecento, testimoniate anche dalle Guide locali dalle quali si deducono numerosi e non sempre chiari spostamenti di pale e probabilmente anche di altari. Tuttavia la tela del Moretto sembra essere stata adattata nel Settecento proprio a questo altare, sia per l'esatta corrispondenza della centina, sia per la contemporaneità dei rifacimenti visto che nella tela l'aggiunta in alto tradisce, nonostante il tentativo di rifare i puttini alla *morettesca*, la mano di un pittore della scuola del Prunati al quale quella data conviene. La pala insomma potrebbe aver condiviso i vari spostamenti registrati dalle Guide con l'altare stesso: e se la tela era su questo altare (ovunque esso fosse collocato) nel Settecento, è probabile che per lo stesso fosse anche nata. Il che, venendo al dunque, non è cosa da poco dal momento che sia la cartella in alto con la scritta commemorativa del rifacimento del 1740, sia i due stemmi ai lati del paliotto, indicano il patronato su questo altare dei Della Torre: sembra insomma che il committente del Moretto a S. Eufemia sia da ricercare in un ramo collegato di quei Della Torre che nel 1533 sono i committenti del Savoldo in S. Maria in Organo.

In particolare nel nostro caso potrebbe trattarsi di Raimondo Della Torre abitante nella contrada di S. Marco (a pochi passi da S. Eufemia qualcosa resta del palazzo che il figlio Giovanni Battista commissionò al Palladio) che testa nel 1537 e nel 1541 (cfr. catalogo *Palladio e Verona*, Verona 1980, in particolare pp. 297-298: allo stesso catalogo rinvio, *passim*, per le notizie riguardanti il colto circolo dei Della Torre di S. Fermo, cui appartiene Raimondo, e i loro stretti rapporti con vari e qualificati artisti, locali e non - Sanmicheli, Palladio, i Caroto, etc.).

Tornando agli atti del convegno, dopo un secondo intervento di Vezzoli

dedicato a *La Deposizione già nel monastero della Santa Croce in Brescia* (pp. 85-88), tela documentata 1537-1538 e identificata con quella distrutta già nel Kaiser-Friedrich-Museum di Berlino (mancando la possibilità di una verifica, anche a questo proposito è però consigliabile la prudenza: non fosse altro perchè, se veramente la tela già a Berlino era stata decurtata di circa 164 cm., questa parte mancante sarebbe stata tutta di puro cielo, malamente riempita dalla continuazione dello spunzione di roccia a sinistra e della croce al centro; non solo ma anche così come la foto documenta, il vasto paesaggio sul fondo aveva già di per sè sufficiente respiro ed importanza nell'economia della tela, e la composizione non dimostrava squilibri), B. Passamani (pp. 89-98) ha recato un contributo essenziale per la cronologia dell'opera tarda del Savoldo illustrando il restauro della *Natività* già in S. Barnaba ed oggi nella pinacoteca di Brescia: le radiografie hanno rivelato sotto la figura del pastore a sinistra l'esistenza di un 1540, la stessa data già letta nella variante di S. Giobbe a Venezia, vergato in controparte e capovolto.

In sostanza si tratta del periodo meglio definito e meno problematico questo, tardo, del pittore bresciano, utilmente chiarito anche da alcune recenti nuove addizioni, come la straordinaria *Annunciazione* già in S. Domenico di Castello a Venezia ed oggi nel Museo di Pordenone pubblicata da Sgarbi in «Paragone», 1984, n. 409, o come la *Testa di vecchio* in collezione privata a Up-park, Petersfield (Hampshire), resa nota dalla Magnabosco.

In relazione ai dipinti del Savoldo in questa fase e ai suoi rapporti in generale con il mondo espressivo e l'attività incisoria dei nordici, mi piace qui porre l'accento sul notturno di questa notevole *Natività*, siglata e datata 1516, dell'incisore norimberghese Ludwig Krug (Brescia, Pinacoteca Tosio-Martinengo, n. inv. 3859) i cui effetti luministici, rigorosamente corretti, sembrano derivare dal lume di una candela mentre nella realtà la luce emana irrealisticamente, come sarà poi canonico negli artifici manieristici e barocchi, dal Bimbo nella culla: non che il riferimento dica molto più di quanto non sia già stato detto sulle interferenze nordiche e in particolare incisorie nel Savoldo, tuttavia a nessuno sfuggirà sia il legame compositivo con le tarde *Natività* a figure intere, dove però abbiamo per lo più crepuscoli oppure notturni al chiaro di luna con luce più diffusa, sia che questa incisione sembra un precedente per i più diretti effetti di lume battente esperiti dal Savoldo in opere come il *S. Matteo e l'angelo* «a lume di candela» di New York o come, soprattutto, le *Natività* Kress a Washington, Albertini a Roma e Crespi Morbio a Milano nelle quali in particolare ritroviamo il corpo del Bambino come fonte di luce. Se non possiamo dimostrare che al Savoldo fosse nota l'incisione del Krug, vero è che il tema della luce emanata dal Bimbo viene puntualmente utilizzato, probabilmente in anticipo sul bresciano, dal Lotto nel terzo decennio del Cinquecento nella sua *Natività* a Siena nonchè in altri esemplari perduti: proprio nei territori della Serenissima, nella vicina Bergamo, ne esisteva una variante, probabilmente pre-

cedente e comunque pendant del superstite *Commiato* ora a Berlino datato 1521, che è quel «quadro della Natività nel quale il puttino dà lume a tutta la pittura» visto dal Michiel, e poi dal Ridolfi e dal Tassi, in Casa Tassi. Copia di quel dipinto (e comunque copia dal Lotto) dovrebbe essere la *Natività* delle Gallerie dell'Accademia di Venezia (inv. n. 798 / cat. n. 730) che, comprata a Milano nel 1908, sembra che in origine fosse appunto a Bergamo: un dipinto straordinario, anche se giudicato non in originale, per i suggerimenti di ricerca luministica che poteva offrire al Savoldo, ma straordinario anche per l'incidenza sul Moretto che ne offre una puntuale derivazione (comprendente anche il motivo degli angeli scendenti giù dal cielo a due per due, in ordinata fila) nella sua discussa *Natività* (o comunque nel suo prototipo, se questa è una copia) conservata nella stessa collezione veneziana (inv. n. 1097 / cat. n. 1025: mi spiace non poter qui presentare le riproduzioni fotografiche dei due dipinti di Venezia, per il momento — 1986 — non ottenibili per carenza — ? — di personale addetto all'archivio fotografico della Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Venezia: rinvio allora il lettore al magnifico catalogo della Galleria, vol. II, del 1962 di S. Moschini Marconi, ill. 211 e 238). Non capisco i dubbi del Boselli (1954, con un riferimento ipotetico, senz'altro da scartare, a Bernardino da Asola) che, a proposito del dipinto veneziano, nega al Moretto, «pur essendo anch'egli un luminista per eccellenza», la possibilità di giungere «al notturno savoldesco e lottesco»: il recente restauro della più monumentale *Natività* di S. Nazaro a Brescia, evidenziando l'autografia morettesca di parte della tela, ha dimostrato invece l'interesse del Bonvicino tardo per un luminismo *outrè*, ed ha portato così nuovi argomenti in favore della possibilità che il dipinto veneziano sia proprio uno straordinario esempio (o copia da) dell'ultimo Moretto.

Ritornando agli atti del convegno, Francesco Rossi con *Armi e cronologia in Gian Gerolamo Savoldo* (pp. 99-108) ha impostato il problema cronologico del pittore secondo una angolazione che ben si può dire inedita, e cioè analizzando la foggia delle armature e la loro data di fabbricazione al fine di dedurre, con un margine massimo di approssimazione di circa 5 anni, la data di esecuzione del dipinto in cui esse compaiono: l'intervento ha in particolare riguardato il così detto *Gastone de Foix* del Louvre e il *Vincitore* (che meglio sarebbe chiamare *Ritratto allegorico in veste di S. Giorgio*) della collezione Kress.

Mentre per quest'ultimo la datazione proposta, dopo il 1520, sembra accettabile (si può confrontare il dipinto con il *S. Girolamo* londinese, secondo il Boselli del 1527), la datazione entro il 1515 del dipinto parigino, fin qui datato tra il 1522 e il 1532 circa, crea grandi perplessità, non fosse altro, come nota il Gilbert nel suo intervento di risposta al Rossi (pp. 109-112), per il taglio compositivo della tela, impensabile prima del 1520 (il Gilbert però finisce

per contraddirsi clamorosamente là dove risolve il problema ipotizzando la tela una copia del Savoldo da una più antica composizione di Giorgione).

In realtà proprio il significato scopertamente simbolico e allusivo del dipinto — dove il personaggio è tra due specchi e la sua armatura è introdotta per la funzionalità al gioco dei riflessi che essa stessa moltiplica all'infinito — fa pensare che questo non sia affatto un ritratto, anche se si tratta evidentemente di un dipinto studiato dal vero, e che la datazione dell'armatura usata dal pittore non obblighi necessariamente verso una data così precisa anche per la esecuzione del dipinto. Ammesso che in quel periodo, come nota il Rossi, l'evolversi delle tecniche di guerra era tanto veloce da rendere le armature e le armi militarmente antiquate nel giro di pochi anni, penso non sia prudente generalizzare, con così breve margine come fa lo studioso, sulle varie e diverse aree geografiche e che bisogni considerare armi e armature non solo nel loro aspetto strettamente bellico, ma anche sociale ed estetico, visto che esistevano anche da parata o da torneo, in questi casi evidentemente autonome rispetto al velocissimo evolversi delle esigenze militari.

Dopo l'intervento di Maria Teresa Rosa Barezzi dedicato a *Musica e strumenti musicali nelle opere del Savoldo* (pp. 113-127) e quello della Stradiotti relativo a *L'opera del Savoldo attraverso la grafica* (pp. 129-133: non si tratta però di uno studio dei disegni autografi — che pure sarebbe stato utile presentare al convegno — ma dell'analisi di un disegno più tardo e di tre stampe derivate da opere del pittore) seguono negli atti due importanti interventi: *Girolamo Savoldo nelle interpretazioni di G. B. Cavalcaselle e J. A. Crowe nella "History of painting in North Italy"* di Chiara Parisio (pp. 135-158: con la trascrizione degli appunti savoldiani e la riproduzione dei disegni relativi alla Marciana del Cavalcaselle); e, con presentazione di Rodolfo Pallucchini, lo studio su *Giovanni e Bernardino da Asola* (pp. 159-176), pittori che notoriamente sono legati al Savoldo, di Marcella Brunacci Conz.

Oltre che sui pittori di Asola sarebbe però stato opportuno che al convegno qualcuno avesse considerato non dico il caso del Pino, ma almeno certa pittura bresciana, minore e non, contemporanea al Savoldo: in particolare si potevano indagare quegli artisti, per lo più di Orzinuovi, in documentati rapporti con il nostro per verificare le opere, se ancora sono rintracciabili, e in queste l'eventuale incidenza del Savoldo (uno studio di questo tipo potrebbe gettare ulteriore luce, anche se indiretta, sulla cronologia del pittore), oppure si poteva rivedere il problema dei suoi rapporti, non ancora ben chiari, con l'intera « officina » bresciana del primo Cinquecento e in particolare, se non con il Romanino, almeno con il Moretto.

Le ponderate osservazioni conclusive di Gaetano Panazza (pp. 177-183), uno dei pochi che, pur sotto la forma di appunti sparsi, ha spaziato al convegno da un capo all'altro del catalogo del pittore, chiudono questa raccolta di inter-

venti che, per gli approfondimenti di problemi particolari e qualche certificazione cronologica (in sintesi: 1520 sugli *Eremiti* di Venezia; 1524 contratto per la pala di Pesaro; 1539 sul *Flautista* Contini; 1540 sulla *Natività* di Brescia), si spera riesca a riaccendere il giusto interesse per un fondamentale capitolo della pittura bresciana e in generale veneto-lombarda del Cinquecento*.

ENRICO MARIA GUZZO

* POST SCRIPTUM MORETTESCO

Il presente scritto e la citata recensione in «Arte Veneta» sono stati stesi tra la fine del 1985 e l'inizio del 1986, e quindi non hanno potuto prendere atto di successivi, fondamentali studi. Mi piace tuttavia notare che la mia restituzione al Moretto giovane del *Tobia e l'angelo* Viezzoli trova concordi non solo, oralmente, Gaetano Panazza al quale a suo tempo avevo esposto il problema, ma anche, indipendentemente, Ornella Magnabosco (*Un'aggiunta per il Moretto esordiente*, in «Paragone» XXXVII, 1986, nn. 431-433, pp. 54-58) e Francesco Frangi (in *Pittura del Cinquecento a Brescia*, Milano 1986, p. 177). Tornerò sul problema in altra sede, recensendo il volume milanese: mi limito qui a segnalare la felice intuizione del Frangi di post-datare verso il 1520-1521 il gruppo di operette che, con la tela genovese, fanno capo al *Cristo portacroce e un devoto* della Carrara di Bergamo, già datato 1518. Questa data è parsa giustamente dubbia al Ballarin nonchè, oralmente come riporta lo studioso, alla Gregori, d'altra parte si può pensare che in origine essa fosse non «MDXVIII», ma «MDXXIII», anno più congruo a motivare il salto di qualità dell'artista in questi dipinti, certo più maturi e culturalmente aggiornati delle arcaiche ante oggi a Lovere documentate 1515-1518.

Un ulteriore chiarimento di questa fase potrebbe venire dalla restituzione al pittore del problematico *Cristo risorto tra due Santi* solitamente riferito al Romanino tardo in S. Clemente (si veda, anche per altra bibliografia, il catalogo della mostra bresciana del 1965, pp. 138-139 scheda n. 73): fosse Romanino il dipinto si collocerebbe in contiguità con le pale di Cizzago, Crema, Pralboino, oppure con le ante di Verona, S. Nazaro, Duomo Vecchio, il che non trova riscontro nello stile. Anche la notata «simmetria» della composizione della tela ha un sapore diverso, più classico, di certe «simmetriche» composizioni del Romanino tardo: basti il confronto con il *S. Paolo e quattro Santi* oggi in pinacoteca ma proveniente da S. Giuseppe.

Del resto il Paglia, che è l'unica fonte antica a ricordare il dipinto in S. Clemente dandogli un autore (oltre a lui solo il Faino lo ricorda ma senza attribuzione) e che probabilmente aveva modo di valutarlo in condizioni migliori delle attuali, non aveva dubbi nel riferirlo al Moretto.

Al quale dovrebbe appunto spettare, con una datazione verso gli inizi del terzo decennio del secolo: si tolga ad esempio qualche luore di stoffe lucide e strizzate dalla straordinaria pala di S. Gregorio nelle Alpi (la cui datazione potrebbe essere, alla luce dei legittimi dubbi sulla tavoletta della Carrara, spostata verso il 1522, quando l'artista è documentato a Padova) e si avrà un tipo di pittura analogo a quello della nostra spellata pala. Oppure si confronti il S. Clemente con la S. Dorotea, atteggiata in modo quasi identico, nella tempera di S. Maria Calchera; il cielo abbuaiato e a strisce con quello sullo sfondo del *Cristo e un devoto* alla Carrara di Bergamo; lo scorcio della mano inclinata verso il fondo della Santa monaca con la mano analogamente scorciata e ancora leggibile dell'Addolorata nel *Compianto* ad affresco di recente reso noto dal Guazzoni e dal Frangi in S. Rocco di Borgo S. Giacomo, oppure con i gesti di certi apostoli nell'*Assunzione* del Duomo Vecchio (1524-1526). Altri confronti sono possibili anche a proposito dell'*Esaltazione delle Sante Croci* in pinacoteca (verso il 1520): la prima idea del volto della Santa in S. Clemente, il cui impasto è riemerso per la spellatura cui è stata sottoposta la tela, è analogo al profilo di vescovo in primo piano (forse l'Ugoni) in basso a sinistra dello stendardo; il lembo di manto del Cristo risorto che svolazza a sinistra percorso da vibranti lumeggiature elettriche di ispirazione romaniana, consona con i panni frastagliati dei SS. Faustino e Giovita. Ed altro ancora.

APPUNTI PER LA STORIA DELLA CHIESA DI S. BRIGIDA IN BRESCIA

(parte prima)

Della storia della chiesa cittadina di S. Brigida si è occupato in una rapida, ma ricca nota mons. Fe' D'Ostiani (1), mentre un importante documento comprovante legami tra il clero locale e gli eretici bresciani fu successivamente prodotto da mons. Guerrini in uno studio sul Monastero di S. Pietro in Oliveto (2).

Mi pare poi che nella letteratura storiografica bresciana non vi siano altri accenni di un certo rilievo sull'edificio.

Sede di una parrocchia fin dal XII secolo, la chiesa sorgeva nel cuore della città romana e longobarda ed era strategicamente collocata lungo una delle principali direttrici della viabilità cittadina.

In piena decadenza nel XIV secolo, nel 1347 venne concessa dal Vescovo al Monastero di S. Pietro di Serle come punto di riferimento per i monaci che dovevano recarsi a Brescia.

Nel 1381, poichè il monastero di Serle era sottoposto a continue scorrerie da parte di banditi e ladroni, i frati chiesero ed ottennero di poter trasferire persino la loro sede tra le anguste mura della cappella cittadina, assumendo anche l'impegno della cura parrocchiale.

Soppresso il Monastero di Serle ed anche quello di S. Pietro in Oliveto che gli subentrò (lo ius parrocchiale venne però trasferito in quell'occasione alla vicina parrocchia di S. Clemente), nel 1671 la chiesa con gli annessi fondi venne messa all'asta per finanziare le guerre contro il Turco e finì in proprietà delle Monache di S. Maria degli Angeli.

(1) L. F. FE' D'OSTIANI, *Storia, tradizione ed arte nelle vie di Brescia*, Brescia 1927, pp. 286-287.

(2) P. GUERRINI, *Di alcune chiese medioevali erette sulla costa orientale del Castello e nel suburbio del Rebuffone*, in «Miscellanea Bresciana», Brescia MCMLIII, p. 111: «1224, 21 marzo, dal Laterano, al vescovo Alberto. Maestro Mauro prete della chiesa di S. Brigida in Brescia aveva celebrato solennemente la Messa *adstante populo* con pane comune e con un calice di legno, *in pane fermentato et in scifo ligneo*; condannato a perpetua sospensione *a divinis* dal papa (Innocenzo III) era stato poi reintegrato dal Legato pontificio Ugolino d'Ostia, e i due prevosti di S. Salvatore *extra muros* e di S. Luca (degli Umiliati), per commissione dello stesso Cardinale Legato gli avevano restituito anche il beneficio. *Quum praedicta ecclesia per malitiam dicti Magistri multipliciter laedatur* il papa lo priva in perpetuo dell'ufficio e del beneficio (I, 228, n. 4881)».

Indemaniata all'epoca di Napoleone, fu successivamente sconsacrata e ridotta ad abitazione.

Ora giace nascosta, inglobata tra le case di varia altezza e di diverso profilo che si raccolgono sull'angolo tra via Laura Cereto e via Trieste, mentre il ricordo della facciata seicentesca è forse conservato nel prospetto del negozio al civico numero 17 di via Laura Cereto.

La chiesa era importante anche per una Confraternita detta della Morte e Orazione che vi risiedette a partire dalla metà del XVII secolo.

Proprio la vivacità di questa Associazione ha prodotto il materiale archivistico che ora presento e che sicuramente è servito come base al Fe' D'Ostiani.

Tra le carte è contenuta la minuta di un interessantissimo memoriale presentato forse al Doge sulla metà del Settecento per difendere la chiesa e la Confraternita dalle mire egemoniche della Parrocchia di S. Clemente.

Le annotazioni delineano una documentatissima storia della chiesa e spaziano su altri problemi — anche fondamentali — della storia bresciana.

Vi si disquisisce, con estrema padronanza delle fonti, sul potere temporale del Vescovo di Brescia e sulle vicende dei monasteri di Serle e di S. Pietro in Castello.

Ma non è solo il memoriale degno di attenzione: nel faldone degli atti conservati presso l'Archivio di Stato di Brescia (3) spicca una serie di documenti che tracciano la storia della Confraternita e compare anche un interessantissimo contratto stipulato nel 1758 con il quadraturista Zanardi e con il figurista Savanni per la decorazione del coro della chiesa.

Purtroppo queste opere d'arte sono scomparse o giacciono oblierate da scialbature e ridipinture; le fonti antiche comunque non ne parlano, ricordando invece una pure scomparsa « *Immacolata Concezione* » di Ferdinando del Cairo (4).
(*continua*)

SANDRO GUERRINI

(3) P. PRESSUTTI, *Regesta Honorii papae III*, Roma, 1895, I, p. 228 n. 4881.

(4) B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in « *Storia di Brescia* », III, Brescia 1964, p. 634 nota 2.

Documenti

Archivio di Stato di Brescia, Fondo di Religione, busta 17

I

Eminentissimo Principe

Informatione di fatto e di ragione umiliata a Vostra Eminenza dalli Reggenti dela Confraternità di Santa Brigida di Brescia.

Summario

Primo. Quanto sia antica la chiesa di Santa Brigida di Brescia e quando abbi principato ad essere dottata de' beni stabili per la sua manutenzione e de' sacerdoti che dovessero pro tempore governarla.

Secondo. Con qual titolo da' sacerdoti sia stata governata detta chiesa.

Terzo. Che detti sacerdoti havessero libera amministrazione de' beni di detta chiesa.

Quarto. Che detta chiesa era cum cura animarum.

Quinto. Che i Vescovi di Brescia erano in temporale prencipi sovrani.

Sesto. Che detta chiesa fu legitimamente aggregata

c. 1 v.

al convento de' Padri di Santo Pietro in Monte di Brescia.

Settimo. Che fu soppressa la Religione de' sudetti Padri.

Ottavo. Come detta chiesa sij passata in dominio delle reverende Monache di Santa Maria degl'Angeli.

Nono. Che la Confraternità di Santa Brigida ha giusto tittulo di diffendere le ragioni di detta chiesa, oltre il titolo precario.

Decimo. Che la cura di Santo Clemente non ha jus parochiale sopra detta chiesa.

Undecimo. Che detta chiesa è immediatamente subordinata all'Ordinario e Vescovo di Brescia.

Duodecimo. Quali fontioni possino fare i Confratelli per sè e per i loro capellani in detta chiesa.

Primo. L'antichità della chiesa di Santa Brigida della città di Brescia si può misurare, secondo le memorie et jnstrumenti antichi, dal tempo in cui fu dottata di patrimonio stabile per la sua manutenzione e del prete sacerdote che ne doveva haver la cura et il governo pro tempore.

Parte di queste notizie si ricava dal libro autentico

c. 2 r.

autentico jntitolato: *Volumen jnstrumentorum Sanctae Brigidae*, che si esibirà, occorrendo, con altri ricapiti enontati nella presente scrittura, e specialmente a foglio primo si legge la compra di una casa terranea con corte, fatta a nome della chiesa di Santa Brigida di Brescia sin l'anno 1133: 14 genaro.

Item a foglio terzo si vede pagamento fatto a nome di detta chiesa e successori in quella, anno 1135: 13 maggio.

Item a foglio 11, la compra d'un'altra pezza di terra a nome di detta chiesa, anno 1140: 7 dicembre. Item a foglio 19 un'altra compra d'una pezza di terra, fatta nomine ecclesiae, anno 1157: 5: febraro.

Item a foglio 21 fu venduta alla chiesa di Santa Brigida una pezza di terra con casa anno 1161: 14: genaro; ommessi per brevità altri beni con diversi tittoli, acquistati a nome di detta chiesa.



Cifrondi-Ceruti, *La condanna dei SS. Faustino e Giovita*, parrocchiale di S. Faustino di Bione.



Giacomo Ceruti, *Madonna col Bambino*, Brescia, collezione privata.



Una torre del castello della Motella frutto di rimaneggiamenti settecenteschi.



Ormai inglobato in costruzioni coadiuvanti l'attività agricola, il lato sud-ovest del castello presenta la classica incorniciatura a dente di sega (sec. XV).

Secondo. Fu poi ne' tempi medemi e successivi governata detta chiesa da preti sacerdoti sotto

c. 2 v.

diversi nomi, cioè a foglio primo jbi dominus presbiter officialis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 4: Joannes presbiter officialis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 11: Joannes et presbiter ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 13 presbiter et officialis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 17: dominus Joannes presbiter et officialis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 33 dominus Petrobonus presbiter et officialis Sanctae Brigidae; a foglio 42: Bonifacius de Cilicis in Capite clericus ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 45 dominus Jacobus presbiter Sanctae Brigidae; a foglio 108: dominus pre' Jacobus presbiter et beneficalis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 122: dominus pre' Jacobus presbiter officialis et beneficalis ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 134: dominus Dominicus presbiter et rector ecclesiae Sanctae Brigidae; a foglio 140: dominus pre' Giorgius presbiter et rector Sanctae Brigidae, caetters omissis.

Terzo. Tutti li suddetti Preti, chiamati ufficiali, preti in capite, preti beneficali e rettorj di Santa Brigida, hanno sempre havuto la libera

c. 3 r.

libera amministrazione de' beni della medesima chiesa, come si vede da molti jnstrumenti di permutta, di concessione livellaria et altri contratti fatti nomine ecclesiae e specialmente si legge a foglio 5 la permutta d'una pezza di terra di ragione d'essa, a foglio 17 altra permutta d'altra pezza di terra; a foglio 23 altra permutta d'una pezza di terra; a foglio 27 jnvestitura d'una pezza di terra; a foglio 29 jnvestitura d'un'altra pezza di terra; a foglio 33 altra jnvestitura etc. quali atti non sono proprij d'un semplice sacerdote mercenario, ma d'uno che sij vestito col carattere di parocho di quella chiesa, di cui amministra e legittimamente dispone de' suoi beni.

Quarto. Che poi la chiesa di Santa Brigida ne' primi tempi havesse curam animarum, abbastanza lo dimostrano i titoli sopraccennati, co' quali erano chiamati i preti che ne esercitavano la cura et l'amministrazione et resta comprobato dall'espressione che

c. 3 v.

fece il Vescovo di Brescia Lambertini nell'aggregatione di Santa Brigida, fatta col consenso del Capitolo all'Abbazia di Santo Pietro in Monte, ingiungendoli ogni volta che restasse vacante per obitum detta chiesa, l'Abbate presentasse unum bonum et sufficientem sacerdotem clericum saecularem domino episcopo Brixiae, per ipsum dominum episcopum in perpetuum rectorem ipsius ecclesiae jnstituendum, qui gubernet dictam ecclesiam et populi ipsius ecclesiae curam habeat et omnes fructus et redditus obventiones et proventus dictae ecclesiae percipiat, et ciò fu fatto l'anno 1347: 15 novembre a foglio 148.

E dell'anno 1381: 24 dicembre a foglio 158 l'Abbate di Santo Pietro in Monte, tanto a nome proprio, quanto del suo monastero, esposè al Vicario Generale di Brescia ut infra: Cum patronalis ecclesia Sanctae Brigidae civitatis Brixiae, cui cura inest animarum, vacet ad presens per mortem q. domini pre' Jacobi ultimi

c. 4 r.

ultimi et jmmEDIATE rectoris dictae ecclesiae et beneficalis etc. e finalmente Bernardino Fajino nel Catalogo quarto Ecclesiarum civitatis Brixiae a foglio 179 così lasciò scritto: Oratorium Sanctae Brigidae (ante actis saeculis cum cura animarum) si che con dimostrative ragioni resta provato che la chiesa di Santa Brigida nella sua primiera jnstitutione et ertitione era parochiale cum cura animarum.

Quinto. Dalli atti fatti e registrati nel suddetto libro (se bene alcuni non appartengono alla presente nostra jnspettione) a perpetua gloria de' Vescovi di Brescia, contro l'opinione d'al-

cuni scrittori, si convince che i Vescovi di Brescia erano Principi Sovrani in temporalibus. L'anno adunque 1161: 14: giugno a foglio 21 Raimondo vescovo di Brescia interpone il suo assenso et autorità al contratto che un tutore fece nomine pupilli, qual atto non appartenendo alla

c. 4 v.

potestà meramente episcopale, non può procedere se non da sovranità temporale; in oltre l'anno 1293: 14 aprile, a foglio 112, 1347 15 aprile a foglio 148, 1381 24 dicembre a foglio 158 i Vescovi di Brescia erano chiamati Ducchi, Marchesi e Conti, titoli tutti di dominio temporale, quali furono poi confirmati alli Vescovi di Brescia in perpetuo da Federico primo imperatore l'anno 1477: 14 settembre, come in suo privilegio, sine tamen praeguidio legitime possidentium Fajnus a foglio 70; si che i Vescovi di Brescia, o iure belli o per altro infortunio hanno perduto il dominio temporale diretto, e conservato solamente il nome con la potestà spirituale.

Sesto. Non havendo li Abbatì e monaci di Santo Pietro in Monte monasterio né ospitio nella città di Brescia, dove secondo le loro indigenze potessero ricoverarsi et habitare, anzi essendo necessitati contro il decoro dell'habito e stato religioso

c. 5 r.

religioso andar ad alloggiare nelle locande et osterie, ciò fu d'impulso all'Abbate di Santo Pietro sin l'anno 1347: 15 novembre a foglio 148 di porgere humilissime suppliche a monsignor Lambertini vescovo di Brescia et in questo coll'assenso del Capitolo, d'unire per gratia speciale la chiesa di Santa Brigida di Brescia perpetuamente a detta abbazia e monasterio cum omnibus suis iuribus spiritualibus et temporalibus et come più diffusamente in detto foglio 148.

Attesa la sopranarrata aggregatione e la vacanza di detta chiesa seguita per obitum, l'Abbate del monasterio di Santo Pietro in Monte a nome anche del suo convento, procurò la ratificatione o rinovatione di detta aggregatione, esponendo al Vicario Generale del Vescovo di Brescia sotto li 24 dicembre 1381 a foglio 158: quatenus cum parochialis ecclesia Sanctae Brigidae, cui cura inest animarum vacet ad presens per mortem q. domini pre' Jacobi

c. 5 v.

dictae ecclesiae ultimi et immediate rectoris et beneficalis, vel alio quovismodo vacet, cuius quidem ecclesiae cum vacare noscatur rectoris et beneficalis praesentatio praefato domino abbati et capellano et conventui nunc tamquam ipsius ecclesiae vero patrono, institutio vero et confirmatio praefato domino episcopo, tam de iure quam de antiqua, legitime prescripta consuetudine spectat et pertinet pleno iure. Qual chiesa per la calamità de' tempi e scarsezza de' reddito ridotta a non poter satisfar li divini officij, riparar le fabbriche cadenti, né darne al parroco la congrua sustentatione, restava per molto tempo vacante.

Dal che prese motivo il padre Abbate, come anche dal non poter habitare nel proprio monasterio per causa de' banditi e malviventi, di supplicare, come fece, d'ottenere che detta chiesa con tutti li di lei beni, restasse aggregata a detto suo monasterio, obbligandosi far

c. 6 r.

far rassicurar tutte le fabbriche, a servire in divinis detta chiesa, e quando il caso portasse, che detto Abbate potesse liberamente ritornare al suo monasterio, all'ora s'obliga mantenere un capellano in detta chiesa, che amministri alli parochiani i Santissimi Sacramenti et habbi cura dell'anime.

Stante le quali espressioni et obligationi monsignor Vicario Generale interponendo l'autorità di monsignor Vescovo specialmente conferitagli in questa parte, aggregò et unì detta chiesa di Santa Brigida con tutti li di lei beni al detto convento, sotto la conditione che

l'Abbate nel termine di sei mesi dovesse a proprie spese far ristorar detta chiesa in forma conveniente e dovesse servire e far servire perpetuamente in divinis, et in caso che l'Abbate ritornasse ad habitare il suo monasterio, dovesse mantenere come sopra un capellano, e per retributione di tal gratia, pagar dovesse

c. 6 v.

al Vescovato una libra di pepe et alla sacrestia della cathedrale una libra di cera bianca nella festa di Santo Martino o dentro la sua ottava ogn'anno in perpetuo, come fa anche di presente la chiesa di Santa Brigida in virtù di detta obligatione e come quella che è succeduta in omne jus.

Certo si può onestamente supponere che detti Abbati per qualche corso di tempo habbino adempito li obblighi assonti in dette aggregationi et essercitato la cura dell'anime soggette alla parochia di Santa Brigida, ma o sia per le calamità posteriormente succedute, o per altre cause, si vede che dell'anno 1405 15 settembre a foglio 166 per breve d'Eugenio quarto spedito in Fiorenza, restò la chiesa di Santa Brigida di Brescia perpetuamente aggregata con tutte le sue raggioni al nominato monasterio con l'istesso obbligo d'una libra di pepe et una di cera con espressione che detta chiesa non haveva cura d'anime, onde si può concludere che tra 112 anni

c. 7 r.

che tra l'anno 1347 e 1435 la chiesa di Santa Brigida sotto la giurisdizione de' Padri di Santo Pietro in Monte mancasse d'essere parochiale.

Settimo. La chiesa dunque di Santa Brigida, non solo ha cessato sotto l'Abati e monaci di S. Pietro d'essere parochiale, ma anco ha cessato d'essere sotto il dominio e governo delli medesimi, mentre per breve di Clemente Nono dato in Roma li 7 dicembre 1668 restò la religione di Santo Pietro in Monte, chiamata di San Giorgio in Alega, con altre suppressa, e tutti i luoro beni (eccettuati i sacri) essistenti nel Serenissimo Dominio Veneto, che erano delle suppressae Congregationi de' Canonici di Santo Giorgio in Alga, de' Frati Giesuati di Santo Geronimo e de' Frati di Santo Geronimo de Fesoli, sotto la regola di Santo Agostino restorono applicati in sussidio e soventione della città e regno di Candia contro il Turco.

Ottavo. In esecuzione di detto Breve pontificio furono

c. 7 v.

venduti i beni alle reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli di Brescia con la chiesa di Santa Brigida et altre nominate in detta vendita cum omnibus privilegiis, prerogativis, titulis etiam abbatialibus, eo modo tamen et forma quibus erant sub canonicis Sancti Petri Oliveti civitatis Brixiae, suppressae congregationis in Alga, nel prezzo, compreso i beni stabili, di scudi quaranta sette milla come per jnstrumento del dì 12 marzo 1671.

Ecco adunque il titolo ch'hanno le reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli di difendere le raggioni, jmmunità e prerogative della luoro chiesa di Santa Brigida.

E perchè i Confratelli della medesima riconoscono dall'insigne pietà di quelle reverende Madri, a titolo però di precario, la sopradetta chiesa, come si legge nel libro rosso della Compagnia a foglio primo, sono anche obligati jure gratitudinis et fidelitatis a qualunque costo difenderla da ogni pregiudizio, aggiogendovi altro titolo più forte che li

c. 8 r.

che li nasce dall'jstrumento di procura speciale fatto dalle sudette reverende Madri alla Confraterna con omnimoda autorità contro qualunque persona, comune, collegio et università che intendesse inferir pregiudizio alle raggioni e prerogative di detta chiesa, di difenderla etc. e come più diffusamente in detto jnstrumento rogato domino Bartolomeo Castello nodaro di Brescia primo agosto 1710 a foglio 13.

Decimo. Sopra i fatti con autentiche scritture provati e sopra il carattere che veste legittimamente la Confraternita di Santa Brigida, habet fundatam intentionem di contradire alle pretese del reverendo padre Curato di Santo Clemente a preservatione delle ragioni delle sudette reverende Madri e proprie di detta chiesa; né potrà mai provare il padre Curato con sode ragioni et atti incontrovertibili che la cura di Santo Clemente habbia havuto giusto titolo e pacifico possesso d'esercitar jus parochiale nella chiesa di Santa Brigida

c. 8 v.

per tutti i tempi che fu chiesa parochiale ne meno per tutti quelli che restò unita e soggetta all'Abbatia e monasterio di Santo Pietro in Monte, con qual maggior ragione dunque hora che detta chiesa è passata sotto il dominio delle reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli, cum omnibus privilegjis, prerogativis, titulis etiam abbatialibus eo tamen modo et forma quibus erat sub canonicis Sancti Petri Oliveti civitatis Brixiae suppressae congregationis in Alga come canta il cittato jnstrumento, vuol dico pretendere contro il sempre praticato, di visitar detta chiesa et essercitarvi sopra jus parochiale.

Dirà forse il padre Curato che di presente Santa Brigida non ha cura d'anime, et essendo i di lei parochiani passati sotto la cura di Santo Clemente, va in conseguenza, vi sij anche passata la chiesa di Santa Brigida.

Rispondo che il fatto contrario prova evidentemente l'insussistenza dell'asserta illatione jmperochè

c. 9 r.

imperochè l'anno 1405, come nel citato Breve eugeniano sta espresso, la chiesa di Santa Brigida erat sine cura animarum, e la medesima s'è conservata sotto la giurisdizione de' Padri di S. Pietro in Oliveto sin l'anno 1668 sine cura animarum, e pure la chiesa di Santa Brigida per tutto il corso di tanto tempo non passò mai sotto la cura di Santo Clemente, abenchè vi fossero passati i di lei parochiani; adunque havendosi la pratica in contrario cessa la pretesa conseguenza.

Certo è che il Sacro Consiglio di Trento, cessione 21 capitolo 7 de Reformatione, dispone che quando è distrutta una chiesa parochiale, la parochialità della medesima transfertur ad matricem vel ad parochialem viciniorem, e questo è successo nel caso nostro, ma il Sacro Conciglio nihil disponit quando cessa la parochialità, ma si conserva la chiesa, onde contra nos nihil operatur.

c. 9 v.

Potrebbe soggiungere che la chiesa di Santa Brigida hora è posta entro i confini e limiti della cura di Santo Clemente, dunque è soggetta a detta cura secondo la celebre consultatione del Pignatelli tomo 6 cons. 68 per totum.

Rispondo che il cittato dottore non parla universalmente di tutte le chiese et oratorij che sono infra limites parochiae, ma espressamente ecetua le chiese et oratorij che hanno l'assistenza di legitima consuetudine o privilegio pontificio, ibi numero primo: esclusa legitima consuetudine vel privilegio apostolico.

E sè bene, come esso soggiunge (loco citato) difficile creditur quod sine privilegio vel legitima consuetudine capella vel oratorium intra parochialem ecclesiam situm, parcho et praelato illius non sit subiectum, non est tamen impossibile, ut consideratur per rotam.

Adunque non ci è luoco di formalizzarsi se la chiesa di Santa Brigida si pretenda non soggetta alla cura di Santo Clemente havendo

c. 10 r.

havendo l'assistenza di legitima consuetudine immemorabilmente e pacificamente per tanti secoli goduta, mentre è stata chiesa parochiale cum cura animarum, come anche per tutti i tempi che è stata sotto il dominio de' Padri di Santo Pietro in Monte, a' quali per Breve

d'Eugenio Quarto furono confirmate tutte le ragioni e pertinenze di detta chiesa, onde ciò in conseguenza che essendo passata per contractum titolo oneroso con altre chiese nel dominio delle reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli cum omnibus privileggiis prerogativis titulis etiam, abbatialibus etc. come apparisce dal citato jnstrumento, così habbi dalla cura di Santo Clemente ogn'indipendenza alla forma del sempre praticato, et se bene si concede che la chiesa di Santa Brigida sit in parochia, si nega però costantemente che sit de parochia Sancti Clementis.

c. 10 v.

A comprobatione (salvo sempre le più forti ragioni, che competiscono alla chiesa di Santa Brigida) habbiamo in praecisis et proprijs terminis il decreto 24 dicembre 1659 fatto da monsignor patriarca Altoviti nuntio apostolico nel Serenissimo Dominio Veneto con l'assistenza degl'eccellentissimi Pisani e Contarini procuratori di Santo Marco ad jnstanza de' capellani del luoco della Ca' de Marchi, oratorio e chiesa alias d'un convento supresso che probabilmente non era mai stata cum cura animarum, contro il Rettore della chiesa parochiale di Fiesso, pretendente d'esser pregiudicato nel jus parochiale ne' seguenti termini: Decernimus itaque et declaramus praedictis capellanis seu rectoribus ecclesiarum praedictarum ut supra, conventibus parvis unitarum in toto hoc serenissimo dominio existentium licitum perpetuo fore et esse uti frui omnibus et singulis nominibus, juribus, obventionibus elemosinis

c. 11 r.

elemosinis et largitionibus quomodolibet in diebus solemnibus festivis et alijs pro tempore dari, tribui et elargiri a pijs fidelibus solitis et consuetis, de eisdemve habere liberam dispositionem et administrationem, distribuendo tamen in commodum et utilitatem praedictarum ecclesiarum et non aliter.

Uterius eisdem liceat in caemiterijs et sepulturis ecclesiarum praedictarum tumulare mortuorum fidelium corpora quoties fuerint requisiti, habereque frui et retinere hac de causa medietatem vel quartam vel aliam quantitatem caerarum et emolumentorum prout juris et consuetudinis fuerit; sacrum missae sacrificium tam permittere divina officia in eisdem canere et recitare, ea maiori qua voluerint solemnitate et devotione temporibus et horis a jure comuni sui municipali statutis.

c. 11 v.

Caeterum ad consulendum vestrorum parochorum indemnitati eisdem capellanis sic ut supra electis et in perpetuum eligendis notum facimus, praecipimus et in virtute sanctae obbedientiae mandamus quatenus in functionibus et juribus vestris parochialibus quomodolibet ac alijs quoquo modo animarum curam concernentibus, qualia forent, benedictionis Sanctissimi Sacramenti delationis aut aliorum sacramentorum administrationis, celebrationes missarum jn feria quinta in coena Domini et sexta et Sabbati Sancti, aspersionis domorum aquae, jn dominicis diebus solent populis a parochia in ecclesia fieri ostentio Santissimi in tabernaculo, quadraginta horarum, orationes dummodo tamen ecclesiae ipsae parochialis non existant aut alijs legitima prescripta consuetudine vel privilegium statutum sit.

Se la chiesa de la Ca' de Marchi solamente oratorio campestre per essere stata de' Regolari

c. 12 r.

Regolari suppressi, ha conservato la sua jmmunità et jndipendenza dalla chiesa parochiale di Fiesso, benchè sij dentro i limiti di quella parochia, come la chiesa di Santa Brigida, posta nel cuore della città di Brescia, sotto l'occhio di tutto il Vescovato, che fu parochiale, che fu de' Regolari suppressi, che di presente espressamente è munita delle medesime prerogative e privileggi, non doverà essere mantenuta nella sua antica libertà e preservata dal preteso jus parochiale?

Se tutta via il reverendo padre Curato di Santo Clemente non si rendesse persuaso dalla forza dell'esempio prememorato e dalle citate ragioni, dovrebbe almeno umiliare le sue pretese sotto l'obbedienza e rassegnazione del seguente mandato intimato al padre Sindaco del suo monasterio sin sotto li 19 dicembre 1688.

Spectabilis et egregius vir

cum de anno 1671: 12: martij a delegatis a summo pontifice atque serenissimo hoc dominio per reverendas moniales

c. 12 v.

Angelorum istius civitatis aquisita fuerint bona quae antea possidebantur per congregationem suppressam Sancti Petri Oliveti atque ipsis reverendis monialibus concessae ecclesiae et specialiter ecclesia Sanctae Brigidae gubernanda, cum omnibus titulis, privilegiis, prerogativis, eo modo prorsus et forma quae erat sub praedicta suppressa congregatione ut expresse in ipso acquisitionis instrumento continetur; et cum monialibus supradictis atque habentibus ab ipsis causam jura et privilegia sua in supradicta ecclesiae sint manutenenda, vestram requirimus spectationem ut quibuscumque opus et requisita fuerit, et maxime reverendis patribus Sancti Clementis istius civitatis praecipiat et committi faciat quod non audeant quoquo modo, vi et forma impedire quominus in supradicta ecclesia Sanctae Brigidae per reverendum capellanum aliosque functiones omnes atque sacra ministeria ac munera exerceri et celebrari possint

c. 13 r.

possint quae celebrari poterant patribus sopradictae suppressae congregationis, et hoc in poenam cuique innobedienti ducatorum centum senatui nostro applicandorum et sic spect. vestra exequatur et exequi faciat. Verum etc.

Venetijs die 11 decembris 1688

L. S. Nicolaus Donatus adiutor comunis

Petrus Crotta cancellariae praetoriae notarius

Overo se tutto ciò non ostante volesse il padre Curato far esperienza delle pretese ragioni, deve regolarsi a norma del seguente mandato similmente intimato sotto li 12 marzo 1688 al padre Sindaco di detto convento di Santo Clemente videlicet: Illustrissimi domini domini Gabriel Marcello, Nicolaus Donato et Daniel Delphino honorandi advocatores comunis ordinarunt quod non detur litterae, suffraggia, suspensiones generis cuiusque, neque fiat aliquis actus, revocatio aut expeditio ad favorem reverendorum patrum Sancti Clementis et omnium quibus presens intimabitur

c. 13 v.

ordo, et contra reverendas moniales Angelorum istius civitatis pro interesse dictarum vel ecclesiae Sanctae Brigidae aut eius capellani, nisi omnia fiant partibus auditis, vel saltem citato domino Bernardo Gritti nomine sopradictorum etc.

Ex notatorio primo advocatariae comunis

Franciscus Cavanis advocatariae comunis notarius

Petrus Crotta cancellariae praetoriae notarius

Undecimo. Non havendo adunque né potendo havere la cura di Santo Clemente alcun jus parrocchiale sopra la chiesa di Santa Brigida, questa non riconosce altra subordinazione, che quella prestava al suo Ordinario di Brescia, quando era parrocchia cum cura animarum, né altra che quella quando era unita al monasterio de' reverendi Padri di Santo Pietro in Monte, e finalmente quella che presta di presente al medesimo Ordinario, sotto le reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli, alla quale mai sarà contradetto, sapendosi che tutti i Vescovi habent fundatam intentionem in jure comuni, d'haver per soggetto tutte le chiese

c. 14 r.

le chiese e terre che sono entro i limiti delle luoro Diocesi Cap.o omnes 16 parte septima,

tanto più perchè le reverende Madri hanno il debito di riconoscere l'alto dominio del Vescovato con l'annuo tributo d'una libra pepe et una di cera bianca alla cathedrale, alla qual subordinatione pare si pregiudicherebbe di molto, riconoscendo la superiorità della cura di Santo Clemente.

Duodecimo. Finalmente, essendo abbondantemente provato che la chiesa di Santa Brigida dalla sua primiera institutione et origine per longhissimi tempi essercitò la cura dell'anime, in oltre, come che con tutte le sue ragioni e prerogative restò unita perpetuamente all'abbatia e monasterio de' monaci di Santo Pietro in Monte, ne' quali tempi i reverendi curati di Santo Clemente mai essercitarono alcun atto di giurisdictione parochiale sopra detta chiesa, et essendo di presente le reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli, vestite delli medesimi tittoli, jmmunità e prerogative

c. 14 v.

anche i Confratelli della veneranda Scuola di Santa Brigida godono e goder devono tutte e sciascheduna delle medesime facultà in nome dello sopradette reverende Madri et essercitare jure representationis nella detta chiesa tutte quelle fontioni per sé e col mezo de' suoi capellani che essercitavano i Parochi di Santa Brigida e Monaci di Santo Pietro (eccettuate quelle che privativamente sono proprie dell'officio parochiale), e sono permesse nel cittato decreto di monsignor patriarca Altoviti, alla chiesa, alias della religion suppressa detta la Ca' de' Marchi, e finalmente tutte quelle che sono concesse ne' decreti della Sacra Congregazione de' Riti circa jura parochialia, functiones et praeherentiae inter parochos et confraternitates laicorum earumque capellanos et officiales, stampati in Roma per la reverenda Camara Apostolica l'anno 1704, videlicet:

Super tertio quesito. An confraternitates erectae in alijs ecclesijs publicis habeant quoad easdem

c. 15 r.

easdem functiones aliquam dependentiam a parochis, intra cuius parochiae limites sitae sunt ecclesiae? Respondit negative.

Super quarto. An confraternitates erectae in oratorijs tam publicis quam prvtatis, seiunctis ab ecclesijs parochialibus, quoad dictas functiones ecclesiasticas habeant dictam dependentiam a parochis? Respondit negative.

Super quinto. An benedictiones et distributiones candellarum, cinerum et palmarum sint de iuribus mere parochialibus? Respondit negative.

Super sexto. An benedictiones mulierum post partum, fontis baptismalis, jgnis, seminis, ovorum et similium sint de iuribus mere parochialibus? Respondit negative, sed benedictiones mulierum et fontis baptismalis fieri debere a parochis.

Super septimo. An functiones omnes Hebdomadae Sanctae sint de iuribus mere parochialibus? Respondit negative prout iacet.

Super octavo. An celebratio missae solennis feria quinta in coena Domini sit de dictis

c. 15 v.

iuribus parochialibus? Respondit negative pro ut iacet, sed spectare ad parochos.

Super decimo. An celebratio missarum solemnium per annum, sive pro vivis, sive pro defunctis, sit de dictis iuribus parochialibus? Respondit negative, pro ut iacet, sed licere confratribus dumtaxat in festivitibus solemnioribus eiusdem ecclesiae, vel oratorij, ut in Brundusina sub die prima junij 1601.

Super undecimo. An expositio quadraginta horarum et benedictio quae fit super populo, sit de dictis iuribus mere parochialibus? Respondit: negative.

Super duodecimo. An expositio, quae fit cum reliquijs, vel sacris jmmaginibus et beneditio quae cum eis fit super populo sit de dictis iuribus parochialibus? Respondit: negative, et quoad benedictiones cum reliquijs et jmmaginibus serventur decreta.

Super decimosexto. An capellani confraternitatum possint populo

c. 16 r.

populo denotare festivitates et vigalias occurrentes in hebdomada absque licentia parochi? Respondit: affirmative.

Super decimoseptimo. An parochus, invitus confratribus, docere possit doctrinam christianam in praedictis ecclesijs et oratorijs publicis vel privatis a parochiali divisis et separatis? Respondit: negative.

Super decimo octavo. An in saepe dictis ecclesijs publicis confraternitatum possint haberi publice conciones etiam per totum cursum quadragesimae vel adventus, cum licentia ordinarij et absque licentia parochi? Respondit: affirmative.

Super vigesimo. An ad parochum spectet facere officium funebre super cadaveribus sepeliendis in saepedictis ecclesijs et oratorijs publicis confraternitatum? Respondit: affirmative, quando tumultus est subiectus parochus, intra cuius fines est ecclesia, vel oratorium.

Sed in casu nostro sicut in pluribus alijs supra

c. 16 v.

decisis cum limitationibus favore parochi requiritur nova et specifica decisio, eo quod relata decreta non cadunt nec afficiunt ecclesiam quae fuit parochialis, quae fuit regularium, quae fuit acquisita cum omnibus privilegijs etc. sicut ecclesia Sanctae Brigidae.

Si tralasciano molti altri quesiti che dalla Sacra Congregazione de' Riti sono stati decisi, si perchè sin hora non cadono sotto la nostra controversia, si perchè alcuni restano decisi nel precipitato decreto di monsignor patriarca Altoviti, e solo per conclusione s'aggiunge che la Santa Sede e la Serenissima Repubblica, havendo venduta la chiesa di Santa Brigida alle reverende Madri di Santa Maria degl'Angeli, sono anche obligati in vim contractum de evictione et legitima deffensione per tutto ciò che indebitamente potessero essere molestate e pregiudicate da qualunque pretendente, et in specie dalla cura di Santo Clemente, contro i titoli, raggioni, prerogative e privilegi, come resta specificato nell'instrumento.

II

Informazione

Sin nel anno 1640 fu aggregata la chiesa, o sia oratorio di Santa Maria ad Elisabetta di Brescia alla Archiconfraternità della Morte ed Orazione di Roma in forma legitima, con obligo di osservare li Statuti della detta Archiconfraternità, ma come suole avvenire, raffreddasi la carità de' fedeli da confratelli aggregati o non furono mai osservati, o almeno per poco tempo, li Statuti medesimi, né questi si arrischieranno mai a provare tal assunto, massime circa l'orazione delle Quaranta Hore a memoria di uomini, ed anche di presente da' medemi omessa.

Nel 1690. nel mese di desembre fu aggregata alla detta Archiconfraternità di Roma della Morte ed Orazione la chiesa di Santa Brigida di Brescia in forma canonica ed i confratelli della medema hanno sempre osservati, come anche di presente osservano i Statuti stampati della medesima, massime nel punto dell'orazione delle 40 Ore, come ne sarà facile la prova, in caso, che non si crede di negativa.

Ora il signor Alessio Molini segretario di detta Archiconfraternità scrive al signor Vicario Generale di Brescia in datta del dì 7 corrente, che essendo ricorse alla sua Confraternità le Compagnie di Santa Maria ed Elisabetta e di Santa Brigida, prega il medemo dar informazione se tutte due le sudette Compagnie di presente si trovino nell'osservanza ed adempimento di quanto s'ordina nelle nostre aggregazioni e se qualcheduna delle medeme sia mancata, come anche se tutte due restino situate ed errette nella stessa città.

Il Vicario Generale risponde in questo ordinando al detto signor Secretario spiacerli non potersi ingerire in assumere tal informazione, attese le leggi del Senato Veneto che inhibi-

scono a' Giudici ecclesiastici il conoscere sotto qualunque titolo o pretesto le cause de' corpi laici, ed individualmente delle Confraternità, onde non può secondare le instanze del Segretario fattegli in nome de' suoi superiori.

In questo stato di cose non si sa quello possa scrivere la Compagnia di Santa Maria ad Elisabetta alli superiori dell'Archiconfraternità, onde a scanzo d'ogni pregiudicio si brama che que' signori restino informati in facto, come segue:

1. Che la Compagnia di Santa Brigida si ritrova nell'osservanza ed adempimento di quanto si ordina nelle aggregazioni.
2. Che ha sempre usato il stendardo e le insegne della morte mandategli da Roma.
3. Che ha somministrato elemosine alli confratelli dell'Archiconfraternità di Roma quando sono venuti in Brescia, con le testimoniali della medema.
4. Che si è sempre distinta nell'esposizione ed orazione delle 40 Ore.
5. Che dal tempo dell'aggregazione (corrono ormai 40 anni) si è sempre più accresciuto il numero de' confratelli, così che presentemente sono più di 800.

Questi sono fatti che saranno accordati dalli confratelli di Santa Maria ed Elisabetta ed in caso contrario si esibisse la compagnia di Santa Brigida provarli servatis servandis suis loco et tempore.

Certamente la Compagnia avversaria non potrà provare altrettanto, sostenendosi in poco numero de' Confratelli, che non arrivano a 200, compresi i benefatori.

E quantunque possa produrre il suo titolo di aggregazione anteriore di tempo al nostro, così che a norma della costituzione di Clemente VIII. debba restar sola per non potersene aggregare che una dum taxat in ciascun logo, come però è caduta nell'inosservanza et abbandono de' statuti nelle cose più essenziali, come sarebbe nel non aver mai usato il stendardo et insegne della morte, in aver ommesso l'orazione delle 40 Ore, in non aver mai creati li ufficiali a norma de' Statuti ed in altri che per brevità si omettono, così il titolo anteriore senza l'esercizio ed esecuzione delli ordini prescritti non gli deve in alcun conto suffragare. Aggiungasi che in occasione del primo passato Giubileo, essendo capitata la circolare invitatoria al Governatore di Santa Maria ed Elisabetta, esso medesimo la portò, e lasciolla in mano al Governatore di Santa Brigida, ove anche di presente si ritrova con varie lettere d'altre Confraternità d'Taglia della Morte ed Orazione scritte alla nostra Compagnia.

Per i mottivi sin qui adottati, deve la Compagnia di Santa Brigida essere conservata nel suo quadragenario possesso, e quella di Santa Maria Elisabet come inosservante de' Statuti ed ordini ne' casi più essenziali, deve essere privata del suo titolo inefficace e caduco, per non aver mai posto in esecuzione le regole prescritte dall'Archiconfraternità aggregatrice.

Per altro la Compagnia di Santa Brigida procedendo con moderazione e volendo continuare la buona armonia passata sempre con quella di Santa Maria ed Elisabetta non dissentirebbe che anche questa sussistesse, quando volesse porsi e continuare nell'osservanza de' Statuti non essendovi fra loro emulazione o pericolo d'inconvenienti, massime in città di Brescia, ove ambedue sono erette, che è numerosa di quarantamila anime e le rispettive chiese sono situate una in città e l'altra in Cittadella, quantunque fra il medemo recinto di mura, e non s'impediscono l'una con l'altra nelle loro solennità e funzioni.

Simili vertenze furono rimesse all'arbitrio delli ordinarj sì dalla S. C. del Consiglio come da quella de' Vescovi e Regolari per quanto attesta il cardinal De Luca de Praeferu di... c. 10 n. 12 derogando alla Costituzione 115 di Clemente VIII. perciò concerne la singolarità delle aggregazioni in ciascun luogo.

Si fa però riveritissima istanza per parte della Compagnia di Santa Brigida che da' signori Superiori del Archiconfraternità della Morte ed Orazione nulla si determini a di lei pregiudicio, volendo anzi esser sentita nelle sue ragioni e protestando di nullità di quanto contra la medema potesse uscire, riservandoci etc. e non salvezza etc. anzi chiedendo coppia di quanto avanti a detti signori Superiori fosse dalla Compagnia di Santa Maria ed Elisabetta

richiesto e prodotto, per rispondere e difendersi, come così etc.
Coppia di quella mandata a Roma.

III

Adi 30 genaro 1748 Brescia

Misura et estimo fato di casa di ragione del signor Augustino figlio del q. signor (in bianco) Cortesi sito in questa città in contrada di Santa Brigida; coverensie di detta: confina a mattina e meso di li sudetti signori Cortesi, a sera strada, a monte l'andito e chiesa di Santa Brigida salvo etc.

Qual casa, misurata e stimata da noi periti soto schritti come segue:

Prima. Fondo del staletto e ragion di fondo del andito a meso di porta sono di misura tavole - piedi 9 onze 8 ponti 5-6 a L. 700 la tavola fano	L. 566 : 0 : 4
Muri in detta pertiche 11 quadretti 9 a L. 12 fano	L. 135 : — : —
Risolo di chogoli pertiche 1 quadretti 18 a L. 2 fano	L. 3 : — : —
Ragion di volto pertiche - quadretti 24 a L. 14 fano	L. 9 : 6 : 8
Solame di tavele pertiche — quadretti 31 a L. 3 fano	L. 2 : 10 : 8
Copertume di tempieli pertiche 4 quadretti 16 a L. 11 fano	L. 48 : 18 : 8
Copertume a taveloni pertiche — quadretti 28:8 a L. 14 fano	L. 11 : 0 : 6
Cose diverse	L. 6 : — : —

soma L. 781 : 16 : 10

Jo Giovanni Battista Collosio perito eleto per parte delli confratelli di Santa Brigida ho fato le sudete misure et estimi in conferenza del sotto schrito perito con mio giudicio etc.

Jo Bertolameo Tonolino perito eleto dal reverendo signor dom Clemente Cortesi ho fato le sudete misure et estimi in conferenze del sopra chrito perito con mio giudisio ecc.

IV

Adi 29 agosto 1758

In esecuzione della parte presa nel Consiglio della veneranda Confraternita della Morte ed Orazione di Santa Brigida il dì 25 corrente in ordine al far dipingere a fresco il volto del coro di detta chiesa, non ànno mancato li signori eletti di essequire la loro incombenza col far alestire alcuni disegni, tra quali si è distinto quello presentato dal signor Giovanni Zanardi perito artefice in tale proposito, col quale avendo trattato si è anche concluso il contratto colle condizioni infrascritte.

Primo. Che detto signor Zanardi sia obbligato ad essequire la parte del disegno segnato A per quello che va dipinto nel concavo di detto coro, dovendo nel concavo medesimo essere fatti due Angeli grandi al naturale nel sito segnato + più proporzionati al sito portanti una corona di fiori, o di stelle, fatti da un figurista perito e per contorno del quadro di mezzaria attorno alla finestrella dovrà esser fatto l'ornamento della parte segnata B.

Per il volto tra le due lisene il disegno segnato C, per compimento del quale dovrà pure esservi fatti due puttini alati portanti qualche geroglifico della Beata Vergine Maria fatti dello stesso figurista.

Le due lisene consimili a norma della parte segnata D, e nel luogo ove sono disegnati li mascaronsini dovranno esservi fatti delli cherubini, ed anche in qualche altro sito ove richiedesse il bisogno.

Così pure l'arcata di prospetto dovrà essequirsi la parte del disegno segnato E collo stemma della Confraternita in mezzaria, col miglior ornamento possibile.

Secondo. Che detta fattura debba essere essequita colla maggior vaghezza possibile, tanto per il colorito quanto per la buona distribuzione del disegno, senza imperfezione alcuna tanto nell'ornato che nelle figure

figure a senzo d'uomini periti in tale proffessione e che tale opera debba essere terminata prima dello scadere del mese di ottobre prossimo venturo sotto pena etc.

Terzo. Che detto signor Zanardi debba mettermi a sue spese tutto l'oro d'Augusta che fosse necessario e per tutte le sudette fatture, tanto sue, come del figurista, colori ed oro sudetto, resta fissato e stabilito l'accordio di cechini numero venticinque, d'esserli pagati in tre terzi, cioè il primo terzo nell'incaminamento dell'opera, il secondo allo stabilimento della medesima ed il terzo verso al Santissimo Natale prossimo venturo.

Quarto. Che la Compagnia debba inoltre pagare tutto l'oro fino che sarà necessario nell'opera sudetta, a norma del disegno, quale detto signor Zanardi asserisce che possa occorrene un miaro e mezzo incirca, così pure la spesa dell'indoradore nel metterlo ove sarà da esso disposto ed ordinato, e parimenti a carico della medesima dovrà cadere la spesa de' ponti, materiali e maestranze che occoreranno per servizio dell'opera sudetta.

In fede di che le parti si sottoscriveranno alla presenza degl'infrascritti testimonij.

Giovanni Giuseppe Faustini governatore affermo quanto di sopra

Antonio Giuseppe Forzanini affermo quanto di sopra

Pietro Cidogna affermo quanto di sopra

Jo Giovanni Zanardi affermo e prometto quanto di sopra

Jo Giuseppe Zappa fui presente per testimonio ed ho vedute le sudette parti a sottoscrivere

Jo Giovanni Battista Barcella fui presente per testimonio ed ho vedute le sudette parti a sottoscrivere.

V

Adi 26 agosto 1758 Bressia

La veneranda Confraternita di Santa Brigida deve dare a me sotto critto per opere fate di maestri e manuali fate a fare li ponti nel coro per piturarlo e a drisare le archade e a mettere so le molte al pitore e sono come segue:

Adi 26 deto opere fate di maestro numero due, dico 2 L. 2 l'opera	L. 4 = —
Adi 28 deto per tuto li 2 settembre opere di maestri numero disete e mesa dico n. 17 1/2	L. 35 = —
Opere fate delli manuali n. cinque dico n. 5 L. 1=5 l'opera	L. 6 = 5
Speso in sitanta quadreli lire tre, dico 70	L. 3 = —
Adi 11 settembre sina li 16 deto di maestri numero sei dico 6	L. 12 = —
Di manuale numero tre e mesa dico 3 1/2	L. 4 = 7 = 10
Adi 20 deto fina li 24 deto di maestri numero tre dico 3	L. 6 = —
Adi 25 deto fina li 30 deto di maestri numero tre dico 3	L. 6 = —
Adi 2 ottobre fina li 7 deto di maestri numero tre e meso dico 3 1/2	L. 7 = —
Adi 9 deto fina li 14 deto di maestri numero sei dico 6	L. 12 = —
Adi 16 deto fina li 20 deto di maestri numero quattro e meso dico 4 1/2	L. 9 = —
Adi 24 deto fina li 27 deto di maestri numero tre dico 3	L. 6 = —
Adi 30 deto fina li 4 di novembre di maestri numero cinque 5	L. 10 = —
Adi 6 deto fina li 9 deto di maestri numero tre dico 3	L. 6 = —
Di manuale numero due dico 2	L. 2 = 10
Speso in gesso di presa pesi numero diesi lire nove dico	pesi 10
L. — 18	L. 9 = —
	<hr/>
	L. 138 = 2 — 10

Jo maestro Bortolo Tonolino

Ricevo dal signor Giovan Fachineti a conto lire sento e disdoto dico

L. 118

Jo sudeto Tonolino

Adi 20 maggio 1759 Riceputo il saldo della presente in lire vinti,
dico L. 20 =
Jo sudeto Tonolino

VI

c. 1

ENTRATO

Il signor Pietro Sidogna, uno delli eletti, ha alestito il ponte sopra il cornisone, e postovi tutti li legnam^{ti} occorrenti, senza alcuna spesa della Compagnia.

Dal signor Antonio Forzanini guardiano per sua ellemosina L. 83 = —

1758: 3: settembre. Pagato da fra' Attanasio Derada per ellemosina L. 21 = 10

Il detto. Dal signor Giovanni Faustinoni cecchini n. 5 L. 112 = 10

16 detto. Dal signor Pietro Sidogna per tante scosse dalla cerca fatta L. 33 = 12

Dal reverendo signor don Giovanni Ganda L. 6 = —

19 detto. Dal signor Giovanni Faustinoni per tante rascosse dalle oblazioni L. 40 = 4

4 ottobre. Dal signor Antonio Forzanino L. 54 = 10

Scosse dall'oblazioni L. 29 = 15

18 detto. Dal sudeto signor Antonio Forzanini guardiano ed eletto una Libona da esso quest'oggi pagata al signor Zanardi pittore, quale unita alle due somme sudette da esso pagate serve al compimento delle lire due cento da esso caritatevolmente esibite per questa opera; dico L. 62 = 10

10 dicembre. Dal signor Gaetano Braghetti cancelliere per sua elemosina L. 11 = —

detto. Dal signor Pietro Capuzzi guardiano per sua ellemosina L. 8 = 5

detto. Dal signor Francesco Foiada della Volta uno dellⁱ eletti, per sua ellemosina L. 12 =

L. 474 = 16

Riportata al foglio seguente foglio 3

c. 2

USCITO

1758. 29 agosto. Pagate al signor Giovanni Zanardi pittore a conto dell'opera da farsi L. 83 = —

Jo sotto scritto confesso di avere ricevuto la sudetta soma. Giovanni Zanardi 12 settembre. Pagate al sudeto signor Zanardi pittore a conto come sopra zecchini n. 5 L. 112 = 10

Jo sotto scritto confesso di avere ricevuto la sudetta soma. Jo Giovanni Zanardi

16 detto. Pagato a Battista Marchetti per carattini n. 11 sabione L. 9 = 18

Un crivellino per il sabione pagato al signor Pietro Sidogna = 18

4 ottobre. Pagato al signor Giovanni Zanardi pittore a conto dell'opera L. 54 = 10

Jo sotto scritto ho ricevuto la sudetta soma

Jo Giovanni Zanardi

Adi 31 ottobre. Al signor Giovan Zanardi pitore a conto del opera per pagare al signor Savani L. 70 =

12 novembre. Pagato al signor Giovanni Zanardi pittore L. 50 = 5

Jo Giovanni Zanardi

Al sudeto signor Giovanni Zanardi pittore altre lire sessantadue soldi dieci, quali furono allo stesso pagate sotto il di 18 ottobre, come all'incontro dal signor Forzanini, come da riceputa da esso consegnata; dico L. 62 = 10

Jo Giovanni Zanardi pittore

L. 443 = 11

Riportata al foglio seguente foglio 4

c. 3

ENTRATO

Somma retroscritta dello scosso sono	L. 474 = 16
758. 25 desembre. Scosse novamente da obblazioni sin oggi levate dal scudello	L. 28 = 4
Dal signor Pietro Cidogna scosse da' confratelli in Brescia, oltre le L. 33:12 consegnate in settembre come adietro, quali tutte sono registrate a cadauno de' confratelli in Libro delle Obblazioni segnati in margine con questo segno +; sono altre	L. 19 = —
Scosse dal signor Francesco Foiada e Bosetti alla Volta lire ventiuna ricavate da formentone questuato, e lire sette soldi quindici nella borsa; in tutto	L. 28 = 15
Dal signor Faustino Bassolini guardiano per rimborso dello speso nella calcina pagata come all'incontro, oltre altra calcina sua propria da esso somministrata sono	L. 18 = 16
Da' signori Pietro Peroni guardiano e Giovanni Battista Modeo per loro elemosine	L. 6 = 15
Dal signor Giovanni Giuseppe Faustinoni governatore altre lire cento sessanta sette soldi dieci, alle quali aggiunte le L. 112:10 da esso pagate sin sotto li 11 settembre prossimo passato, come adietro nello scosso a foglio 1; servono al compimento di scudi quaranta per sua elemosina a sollievo della spesa occorsa per la presente fattura; dico altre	L. 167 = 10
	<hr/>
	L. 743 = 16

Segue avanti al foglio 5

c. 4

USCITO

Somma retroscritta dell'uscita sono	L. 443 = 11
Pagato al Marchetti sabbionino per carattini quattro sabbione per mano del signor Cidogna	L. 3 = 12
A Cristoforo Cavadino muraro per ricognizione per aver fatte diverse fatture in giorni di festa per mano del signor Cidogna	L. 1 = 15
A Pietro sagristano per spesi in una granera, mansaroli ed altre bagatelle per uso delli murari	L. 1 = 17
Per calcina avuta dal nobile signor conte Cesare Martinengo ed al medesimo pagata per mano di maestro Bortolo Tonolino da esso giudicata L. 12 = 6	
Altra avuta e pagata a' Padri Somaschi L. 6 = 6	L. 18 = 16
Quali L. 18 = 16 sono state rimborsate dal signor Faustino Bassolini, come all'incontro, per essersi impegnato di pagare tutta la calcina occorrente.	
Al signor Gerolamo Foresti a saldo di cavicchie e chiodi serviti per detta opera, per mano del sudetto Cidogna	L. 9 = 14
Al signor Bortolo Monti indoratore per aver posto in opera tutto l'oro fino in detta opera, ed indorate le due chiavi, come da conto accordato	L. 32 = 12
Ricevo jo sotto scritto altre lire cento venti nove e soldi quindici per intero saldo e pagamento delli zechini venti cinque accordati come in scrittura; dico	L. 129 = 15
	<hr/>
	L. 641 = 12

Jo Giovanni Zanardi pittore

Segue avanti al foglio 6

c. 5

Somma retroscritta dello scosso sono	L. 743 = 16
Pagate dalli confratelli dell'Oratorio della mattina lire cinquantauna soldi tre	

per ellemosina tra loro raccolta a soglievo delle presenti fatture, contate dal signor Stefano Passirani	L. 51 = 3
Dal signor Giovanni Battista Longhena detto Panada per sua ellemosina un ducato	L. 8 = 5
Scosse da obblazioni levate dal scudello e girate sul libro di esse	L. 10 = 5
Da un sacerdote novello che ha celebrata la Prima Messa in questa chiesa per sua ellemosina	L. 4 = 10
Dal sudetto signor Giovanni Battista Longhena per altra sua ellemosina al compimento di sua esibizione	L. 3 = —
Scosse da obblazioni girate in libro d'esse	L. 6 = 3
Altre scosse da Martino Comino e Giovanni Squassina	L. 2 = 10
Scosse dal signor Andrea Venturini	L. 2 = —
Consegnato al signor Gaetano Braghetti per nolizzare la coperta dell'arcone di bombasina rossa ribescato di lista falza, per ordine de' signori Banca e da esso pagate	L. 11 = —
	<hr/>
	L. 846 = 12

c. 6

Somma retroscritta dell'uscita adietro al foglio 4	L. 641 = 12
Pagato al signor Lorenzo Zanchi al saldo di libri 18 oro fino servito per mettere nei campi destinati dal pittore, come da riceputa	L. 63 = —
Pagato al signor Bortolo Tonolino a conto delle opere fatte da' maestri e manuali e dello speso in quadrelli e gesso di presa, come diffusamente appare dalla sua poliza; dico a conto come da riceputa appiedi della medesima	L. 118 = —
Pagato al sudetto signor Tonolino a saldo di suo avere apparente dalla poliza sudetta, come da riceputa appiedi della medesima; dico a saldo altre lire venti	L. 20 = —
	<hr/>
	L. 842 = —

Giovanni Giuseppe Faustinoni governatore
 Faustino Bassolini guardiano
 Antonio Giuseppe Forsanini guardiano
 Pietro Capuzzi guardiano

VII

(Apografo settecentesco con alcuni errori di trascrizione e alcune lacune)

Pro Sancta Brigida

1347.15.novembris

In Christi nomine amen. Anno Domini millesimo trecentesimo quadragesimo septimo, iudicatio quarta decima, die quinto decimo mensis novembris, in parlatorio infrascripti domini episcopi sito in episcopatu Brixiae, presentibus domino Baldoyno de Baldoynis de Borg Carbino de Cremona cancellario reverendissimi patris et domini domini Joannis Dei gratia episcopi et archiepiscopi Mediolanensis, presbitero Marcho de Cummis capellanus (!) infrascripti domini episcopi testibus rogatis; presentibus etiam domino Jacobino de Monte Cavalli archidiacono ecclesiae maioris Brixiae, domino Feo de Arezo archipresbitero maioris dictae ecclesiae, domino Jacobo de Bufalonibus praeposito in dicta ecclesia, domino Jacobino dell'Aqua praeposito de Calvisano, domino Antoniolo de Martinengo canonico dictae maioris ecclesiae Brixiae ad requisitionem infrascripti domini episcopi ad capitulum congregatis cum hinc non essent plures canonici vocandi in Brixiae ecclesia vel

dictam ressidentiam facientes, reverendus et discretus Ghirardus domini Jacobi abbas monasterij Sancti Petri in Monte Brixiae dicit in presentia reverendissimi patris et domini Lambertini Dei et apostolicae sedis gratia episcopi Brixienensis marchionis, ducis et comitis et praedicta sui capituli renontiantis exposuit humiliter petijt quod cum ipse et fratres conventus sui et familia dicti monasteri saepe pro necessitatibus et comoditatibus suis et monasterij praedicti veniant et causam nonnullam habeant veniendi ad civitatem Brixiae et in civitate praedicta nullam domum vel mansionem habeant ubi possint tam comode quam honeste recepti et morari, praefactus dominus episcopus et capitulum Brixiae attente considerantes quod juste depraeccantibus non est denegandus assensus et quod indecentes (?) et inhonestum est et in totius cleri redundat opprobrium quod abbas et monaci quando pro necessitatibus vel utilitatibus monasterij praefati veniunt Brixiae ad hospitij (?) et tabernas descendunt et in eis necessario commorentur, jdcirco idem reverendus pater dominus episcopus praedictus de expressa voluntate et consensu dicti sui capituli ex certa scientia, consideratis omnibus et singulis supradictis, specialem gratiam faciendo omni modo, via et causa quibus melius potuit ecclesiam Sanctae Brigidae in civitate Brixiae positam cum omnibus suis jurebus spiritualibus et temporalibus quae habet vel habere possit, ijdem domino abbati et abbatiae praedictae univit in perpetuum annexit ita quod abbas qui nunc est et abbates qui pro tempore erunt in dicta ecclesia et domibus ipsius ecclesiae Sanctae Brigidae in perpetuum habeant liberam habitationem et quandocumque ipsa ecclesia rectorem vacabit dictus dominus abbas teneatur et debeat presentare unum bonum et sufficientem sacerdotem clericum secularem domino episcopo Brixiae per ipsum dominum episcopum in perpetuum rectorem ipsius ecclesiae instituendum, qui gubernet dictam ecclesiam et populi ipsius ecclesiae curam habeat et omnes fructus redditus, obventiones, proventus ipsius ecclesiae percipiat et ad voluntatem suam in usus sui convertat; et de ipsis ipsi domino episcopo pro ut alij ecclesiarum suarum vertentes facere tenentur, faciant sui ad arbitrium domini episcopi Brixiae pro habilitatione sua pars congrua de domibus ipsius ecclesiae per abbatem expeditam et liberam limitationem, qui presbiter in visitatione cathedralico et in omnibus et per omnia subsit domino episcopo Brixiae secundum quod alij sui vertentes cappellarum et ecclesiarum Brixiae subsunt, jta tamen quod per presentem et annexionem presbitero qui nunc est in ipsa ecclesia nullum pregiuditium generetur.

Ego Joannes de Putijs de Veg'io publicus imperiali auctoritate notarius officialis et scriba praefati domini episcopi et suae episcopalis curiae Brixiae his omnibus praedictis praesens fui et rogatus scripsi etc.

1381 24 decembris

Carta unionis ecclesiae Sanctae Brigidae cum monasterio Sancti Petri in Monte.
In nomine Domini amen.

Universis et singulis presens instrumentum publicum inspecturis pateat evidenter quod anno a nativitate Domini eiusdem Domini millesimo trecentesimo octuagesimo primo, jndictione quarta, die vigesimo quarto mensis decembris, coram venerabili et sapienti viro Gilio de Por licentiate in decretis canonico bonorum domini in Christo patris et domini Patrini Nicolai Dei et apostolicae sedis gratia episcopi Brixienensis, marchionis, ducis et comitis vicario generali riverenter constitutus venerabilis et religiosus vir dominus Bonus de Donesio Bergomensis diocesis Dei gratia abbas monasterij Sancti Petri in Monte Brixienensis diocesis ordinis Sancti Benedicti pro se et successoribus suis et nomine et vice dicti sui monasterij et capituli et conventus eiusdem monasterij praefato domino vicario devote et humiliter supplicante («supplicans») quatenus cum patronalis ecclesia Sanctae Brigidae civitatis Brixiae cui cura iminet anmarum, vacet ad praesens per mortem q. domini per («pre») Jacobi ecclesiae de Prandalio olim dictae ecclesiae ultimi et immediate rectoris et beneficalis vel alio quovis modo vacet, cuius quidem ecclesiae cum vacare noscatur rectoribus et beneficalibus

presentatio praefato domino abbati et apellano et concientire ipsius nutu tanquam ipsius ecclesijs vero patrono, institutio vero et confirmatio praefato domino episcopo tam de jure quam de antiqua legitimaque praescripta consuetudine spectat et pertinet pleno jure, eique quidem ecclesia Sanctae Brigidae propter eius paupertatem in mensem iamdiu vacaverit et

extiit fracidata officijs pro ut etiam estat de presenti parsaque sit in suis edificijs nimium enormem cum nullus sacerdos iamdiu potuerit nec ad presens valeat reperire qui ipsam ecclesiam voluerit nec velit in titulum acceptare nec de ea institutionem habere canonicam, et quia fructus et redditus et proventus ipsius ecclesiae sint adeo tenues et exiles quod nullus sacerdos de eis vivere possit ac ipsa ecclesia ad cuius reaptationem facultates ipsius ecclesiae quolibet supplere non possent dictumque monasterium Sancti Petri in redditibus sit solito enormiter diminutum propter mortalitates et alios varios casus qui diu super territorio Brixiae vigerunt, et maxime in partibus in quibus dictum monasterium Sancti Petri in Monte eiusque possessiones et bona sunt situate in quibus partibus praefatus dominus abbas iamdiu non fuit ausus habitare pro ut nec etiam audet de presenti metu bannitorum et aliorum hominum pravae nationis qui in illis partibus diu vigerint, quibus obstantibus, praefatus dominus abbas cum monacis suis ex redditibus dicti monasterij necessaria vitae suae non potest sibi comode ministrare, habito respectu ad immensa onera quae eos pretextu dicti monasterij oportere ac etiam oportet supportare, praefatus dominus abbas cupiat et affectet in civitate Brixiae aliquid habere oratorium et domicilium sibi commodum ubi habitare valeat et divina officia celebrare obtendentia Omnipotentis Dei et Beatae Mariae Virginis gloriosae matris eius, ac Beati Petri sub cuius vocabulo dictum monasterium nostrum esse constructum, habito quin etiam respectu et estimatione condigna ad fidelitatem praefati domini abbatis, quae sint, et est et semper erit praefati domini episcopi devotus et fidelis et in necessitatibus et negotijs episcopatus et ecclesiae Brixiae inquam se exponit, ac circa spiritualia et temporalia dicti monasterij augenda utiliter semper inixus fuit pro ut etiam inicitur de presenti, dignetur et velit praefatam ecclesiam Sanctae Brigidae et permittitur vel alio quovismodo vacante (?) cum omnibus finibus et pertinentijs suis praefato monasterio unire et incorporare offerens se paratum praefatus dominus abbas dictae ecclesiae Sanctae Brigidae in divinis perpetuo deservire, seu facere deservire, ac ipsam ecclesiam congrue et decenter facere reaptare et si quo tempore casus contigeret ipsum dominum abbatem ire ad habitandum ad dictum eius monasterium vel ad partes in quibus ipsum monasterium est situatum, ipse dominus abbas tenebit assidue ad dictam ecclesiam Sanctae Brigidae unum capellanum qui ipsi ecclesiae deserviet in divinis, populoque parochiae ecclesiae suprascriptae ecclesiastica sacramenta ministrabit et eius curam habebit animarum.

Quo circa praefatus dominus vicarius auctoritate praefati domini episcopi etc. qua fungitur in hac parte, et omni alio modo, via, jure, forma et causa quibus melius potuit et potest, maxima deliberatione praemissa, considerans et attendens quod supplicatio antedicta in quolibet sui parte continet equitatem prout praefatus dominus vicarius sibi constare asseruit ex diligenti inquisitione super dicta supplicatione et contentis in ea praehabita et quod ex unione praedicta, tam cultus divinus quam honor et utilitas ecclesiae Sanctae Brigidae et monasterij super scripti aspiant praefatae supplicationi annitet et concessit et praedictam ecclesiam Sanctae Brigidae sit ut permittitur vel alio quovismodo vacante cum omnibus juribus et pertinentijs suis praefato monasterio Sancti Petri in Monte, presente, petente, et requirente ac humiliter postulante praefato domino abbate univit et incorporavit stabili et firma institutione declarans quod praefatus dominus abbas teneatur dictam ecclesiam facere reaptare ipsamque in statum et formam consuetam redelati habeant ad sex menses proximos futuros et ibi perpetuo teneatur dictae ecclesiae Sanctae Brigidae in divinis deservire sive facere deservire et quibuscumque et quoties in quam idem dominus abbas Altissimi gratia permitte ire ad habitandum ad monasterium suprascriptum sive ad partes in quibus dictum monasterium est situatum, quod ipse dominus abbas unum capellanum qui dictae ecclesiae



Un portale (fatiscente) del castello Martinengo della Motella (sec. XVIII).



Lo stemma Martinengo-Colleoni della Motella con al centro l'aquila Martinengo e le bande decorate con le cotisse leonine del casato bergamasco. La fusione araldica tra le due casate si ebbe dopo il matrimonio di Bartolomeo Colleoni con Tisbe o Tisbia Martinengo della Motella.

Sanctae Brigidae iugiter deserviat in divinis ad ipsam ecclesiam tenere et dimittere teneantur, et illud idem per quoscumque eius successores praefatus dominus vicarius voluit et vult debere inviolabiliter observari et quod dictum monasterium pro compensatione largitatis et gratiae antedictae pro censui et nomine census et pro honore cathedralis ecclesiae Brixianae praefato domino episcopo Brixienti suisque successoribus et episcopatu Brixiae unam libram piperis et sacristiae ecclesiae Brixiae unam libram cerae novae quolibet anno in festo Sancti Martini vel eius octava solvere teneantur.

Quam quidem institutionem praefatus dominus abbas pro se et dicto nomine sponte voluit et libere et solemniter promittens pro se et suos successores omnia et singula suprascripta effectualiter adimplere eaque et quodlibet ipsarum inviolabiliter observare et observari facere.

Qui dictus dominus abbas, delato sibi sacramento per praefatum dominum vicarium, juravit ad sancta Dei evangelia corporaliter tactis scripturis obbedientiam et reverentiam debitam et devotam praefato domino episcopo et vicario suisque successoribus fideliter bona immobilia, libros, calices vel paramenta dictae ecclesiae Sanctae Brigidae sine sui superioribus licentia speciali, demum hunc actum sibi elegit in et omnibus et singulis suprascriptis suam et praefati domini episcopi et episcopalis curiae Brixiae auctoritatem interposuit et decretum.

Et haec omnia facta fuerunt (per) praefatum dominum vicarium in presentia de voluntate et cum deliberatione venerabilium virorum domini Joannis de Zandobio rectoris, doctoris, archidiaconi dictae ecclesiae Brixiae, domini Jacobi de Fantinis de Asula cantoris et domini Petri de Marinis omnium canonicorum dictae ecclesiae Brixiae asserentium et confitentium se esse duas partes tum praesentium et ultra canonicorum totius capituli dictae ecclesiae ad presens residentiam facientis et facientium et prestantium et dixerunt et protestati fuerunt ibidem et totum et integrum capitulum dictae ecclesiae Brixiae ibidem ad mandatum praefati domini vicarij convocatorum et congregatorum pro praedictis specialiter peragendis.

Qui domini archipresbiter, cantor, canonici et capitulum post nonnullos tractatus, ut dixerunt, prehabita inter eos superdicta unione, et eius ea et omnia etc. pro utilitate evidenti locorum praedictorum praedictae unioni et omnibus et singulis suprascriptis eorum consensum praebuerunt pariter et assensum.

De quibus omnibus rogatus (?) exitit per me notarium infrascriptum fieri debere publicum instrumentum, quod praefatus dominus vicarius mandavit sigilli episcopalis curiae Brixiae appensione inunita in testimonium praemissorum.

Actum Brixiae in sacrestia ecclesiae Brixiae suprascripta, presentibus domino et fratre Martino de Covisono Montis Insulae praeposito ecclesiae Sancti Alexandri civitatis Brixiae, fratre Feliciano de Menaina presbitero et beneficiario ecclesiae Sancti Augustini et ecclesiae Sancti Faustini in Castro civitatis Brixiae simul unitarum, presbitero Fidegno (?) de Advocatis et presbitero Petro de Covo ambobus capellans in dicta ecclesia Brixiae, nec non Armanino filio magistri Joannis de Garzonibus de Idulo testibus ad praemissa locatis (?) specialiter et rogatis.

Ego Matheus notarius q. Josepini de Gotenengo notarij tunc Brixiae ex commissione mihi facta per sapientem virum dominum Bonothum de Zurlis de Crema juris peritum judicem et assessorem ad maleficia deputatum nobilis et egregij viri domini Carosij de Spinonibus honorabilis potestatis civitatis Brixiae et districtus pro magnifico et excellentissimo domino comite Brixiae dicti millesimi etc. publicatum et in publica forma reducendum, omnes et singulas inbreviaturas, notas, protocolla et scriptum traditum, scriptum et inbreviatum per q. dominum Jacobinum q. Alexandri de Ustiano notario cive Brixiae, de qua commissione constat publicam institutionem rogatam et scriptam per Federicum de Salis notarium civem Brixiae et subscriptam suprascripti domini judicis maleficciorum anno a nativitate Domini millesimo trecentesimo nonagesimo quinto, iudictione tertia, die vigesimo mensis

H



LI CONFRATELLI
DELLA
MORTE, ET ORAZIONE
IN SANTA BRIGIDA
DI QUESTA CITTA',
IL PROSSIMO
VENERDI' SANTO

Faranno la Processione de Battenti Scalzi solita farsi in tal giorno; e si principerà, e terminerà nella Chiesa Parochiale, e Prepositurale di S. Lorenzo.

Resta però inuitato ogn'vno ad interuenire con pietà, e diuotione ad vna fonzione sì santa.

S'incamminerà la Processione auanti le 23.

Le Chiese, che si visiteranno sono le seguenti:

S.^{to} Dom.^{co}. S.^{to} Aless.^o, S.^{ta} Anna. S.^{to} Barnaba S.^{ta} Eufemia, et la Caetle

Adi 10 febraro 1759 Brescia

Attesto io sottoscritto haver riceputo dal signor Giovanni Zanardi pittore piccole lire sessanta sei, e queste per figure dipinte nel choro di Santa Brigida per saldo pagamento

Dico piccole

L. 66 : —

Jo Francesco Savanni

Adi 16 ottobre 1758 Brescia

Mi confeso di aver riceputo di lavorer'io fato in festa nela ciesa di SS. Brigida dal signor Petro, el sono piccole lire due; dicho

L. 2 : —

Mi Cristofolo Cavadino muratore

PER IL CIFRONDI E IL CERUTI

La grande mostra bresciana delle opere di Giacomo Ceruti, detto «Il Pitocchetto», era in pieno svolgimento quando, un bel giorno d'agosto, mi decisi a fermarmi in quel di Bione per visitare le opere attribuite all'illustre maestro e collocate nella parrocchiale di San Faustino, nell'omonima contrada.

Si trattava di due quadri, appesi alle pareti del presbiterio, raffiguranti il martirio dei SS. Faustino e Giovita. Nell'osservarli rimasi colpito dal loro cromatismo assopito e contratto, dai loro colori pastellosamente stinti e come privi della balsamica sostanza quasi che questa fosse stata risucchiata dai supporti sui quali era stata stesa.

Era la stessa sensazione che provavo davanti alle tele dipinte del famoso «ciclo di Padernello», ricomposto per l'occasione della mostra: gli innumerevoli volti allineati nei geometrici percorsi e affacciati sulle quinte del momentaneo palcoscenico fissavano attoniti gli spazi artificiosi dell'itinerario espositivo.

Quegli stessi volti sembrava avessero sconfinato per seguirmi fin lassù a Bione, e mi venne spontaneo chiedermi (e tuttora mi chiedo) perchè questi quadri della parrocchiale di S. Faustino non fossero presenti nella pur vasta rassegna bresciana, tanto più che la sezione dedicata alle opere di carattere sacro era di certo quantitativamente povera, anche in rapporto all'ampiezza della chiesa di Santa Giulia che l'ospitava.

Ma poco dopo ebbi modo di sorprendermi ancor più, e fu quando, gentilmente, il parroco mi mostrò il terzo quadro, o meglio, il primo in ordine cronologico del ciclo del martirio dei SS. Faustino e Giovita, appeso in sagrestia, già osservato e dovutamente analizzato dall'Anelli.

Io spero che l'intuito non m'abbia tradito, e premetto che un ponderato giudizio andrà espresso solo dopo che un accurato restauro avrà mondato il quadro dalle vaste e pesanti ridipinture, ma di fronte a quella tela ebbi immediata la sensazione di essere riportato fra il sapore di «formaggio stagionato» del Cifrondi di Clusone.

Alcuni contenuti stilistici, soprattutto nella parte destra del quadro, rimandano ad un clima diverso, pur se non del tutto estraneo, da quello dei quadri del presbiterio; in particolare mi sentirei di vedere del Cifrondi l'elaborato impasto delle tinte e il concetto volumetrico delle forme.

Se un adeguato restauro ci confermasse che quella tela di Bione è opera del bergamasco Cifrondi, o sua opera incompiuta finita dal Ceruti, avremmo a disposizione dati preziosi per approfondire e capire lo svolgimento dell'itinerario pittorico del Pitocchetto.

A questo proposito, io credo che sia fuorviante, o quanto meno una forzatura,

delineare la poetica cerutiana come meccanicistico riflesso di un periodo di crisi economica e sociale, che avrebbe generato nel pittore un intimo desiderio di denuncia.

Le più alte e incisive mete in campo artistico-culturale sono state infatti raggiunte in aree e periodi economicamente solidi, e comunque, per accostarsi, per osservare e sposare la causa dell'avvilente realtà in cui gli umili e i diversi sono costretti a vivere non c'è mai stato bisogno di dover aspettare particolari periodi di penuria. I quadri che fanno grande il Pitocchetto sono stati dipinti per dei committenti dell'aristocrazia bresciana che, come già sottolineava il Longhi, intesero «empirsi case e ville» senza certo pensare con ciò di fare alcunchè di «rivoluzionario». Se ai nostri occhi oggi l'opera di Giacomo Ceruti appare appunto «rivoluzionaria», avvincente e sincera, ciò deriva dal fatto che egli, al di là del supporto o delle sollecitazioni filosofico-sociali che pure dovette assimilare, trovò sconvolgente e avvincente scoprire nella sua coscienza l'intellettuale presenza e la potenzialità di determinati spazi, custodia di eccezionali emozioni, ove rielaborare determinate riflessioni sulla natura dell'uomo.

Per arrivare a tanto si dovrà ammettere che non era indispensabile conoscere ed avere direttamente degli agganci con particolari correnti filosofiche, quanto piuttosto partecipare, pur con forte autonomia di coscienza, di una particolare predisposizione socio-culturale di «mercato» presente in modo notevole nella società bresciana in cui l'artista venne ad operare.

Ecco perchè il fenomeno Ceruti e altri fatti artistici analoghi hanno potuto verificarsi con grande rilievo pur manifestandosi in ristretti ambiti provinciali.

Sono in questo senso molto pertinenti le osservazioni fatte dal Passamani nel suo saggio del catalogo della mostra del Pitocchetto, laddove sistematicamente analizza, partendo dal suggerimento del Longhi, la società bresciana dell'epoca.

Il giovane Ceruti è presente a Brescia contemporaneamente al vecchio Cifrondi, che nel '22 firma i dodici apostoli della chiesa di San Giuseppe risolvendo quelle dodici figure con rinnovato fremito, andando a prendere stimoli nelle chiese cittadine, soffermandosi soprattutto in San Giovanni ma formalmente prendendo spunti risolutivi in San Cristo. Là sicuramente studiò i dodici apostoli che grandeggiavano sulla volta, appartenenti ad un ben compiuto manierismo interpretato alla bresciana. E questi dodici apostoli dovettero non passare inosservati nemmeno al Ceruti, come testimoniano i suoi profeti di Gandino. Certo è che, mentre il Cifrondi esegue le opere per San Giuseppe, il Ceruti dipinge ottimi ritratti e travaglia qualche tela senza pretese per le chiese della Valcamonica. In quel periodo egli ha circa venticinque anni e si può dire che, artisticamente, sia già formato. Vien da pensare quindi ad una sua formazione ritrattistica, il che spiegherebbe bene la sua inclinazione per il dato reale e la sua incertezza invece quando deve tessere immaginazioni di fatti e di figure per gli altari.

Forse sia il Cifrondi che il Ceruti si ritroveranno a Brescia dopo aver percorso strade non del tutto dissimili, soprattutto se si pensa a qualche collegamento del Ceruti con il geniale ritrattista Ghislandi di Bergamo. Appare abbastanza chiaro co-

munque che entrambi seguirono analoghe vocazioni artistiche dopo essersi posti quesiti esistenziali ed estetici, opponendosi infine tutti e due alle fantastiche e capricciose rincorse verso la rinnovata maniera teatrale del dipingere alla grande di quel periodo. Per il Cifrondi già vecchio un tale atteggiamento può essere considerato quasi scontato, se oltretutto non dimentichiamo che sul finire del secolo precedente egli era stato in Francia e che tramite l'ambiente artistico derivante dai Le Nain doveva aver conosciuto le idee gianseniste sul valore delle cose povere e umili. Per il giovane Ceruti invece dovette trattarsi di una scelta più coraggiosa e rivoluzionaria. Non si sa se la contemporanea presenza dei due artisti forestieri a Brescia sia avvenuta per vie completamente diverse o in qualche modo collegate; il fatto è che tale presenza non dovette essere casuale bensì alimentata da precise ragioni.

Se fondamentale e indispensabile per il manifestarsi di un determinato comportamento etico-artistico è l'intelletto individuale di chi compie l'atto definitivo e tangibile, cioè l'artista, è però altrettanto determinante per il verificarsi di un tale rapporto uomo-arte il tipo di ambiente e il clima culturale in cui ciò si manifesta. E' sicuramente determinante ad esempio, da questo punto di vista, l'intervento di chi, con gli acquisti di determinate opere, incentiva la loro produzione, e ancor più quando tali opere sono espressamente commissionate all'artista, come tutto lascia pensare sia avvenuto per i dipinti più significativi del Pitocchetto.

La vera, tangibile ragione per cui, nei primi decenni del '700, si manifestò e culminò a Brescia in tale trionfale epigono un modo del tutto originale di concepire e di concretizzarsi, annodarsi e prender corpo del fenomeno uomo-arte, nella fattispecie uomo-pittura, resterà probabilmente ignota. Ci deve soccorrere però, per darci l'indispensabile convincimento della validità del Pitocchetto, la mnemonica umana virtù e mettere nel conto che simile fenomeno non fu nuovo a Brescia, ma ebbe già modo di verificarsi due secoli prima, con ben altra ampiezza e ben altra incisività. E tale antefatto deve essere considerato il fondamento, la linfa sotterranea del substrato del mondo d'essere d'un popolo, che non s'è mai spento, rinfocolato ad un certo momento dal Cifrondi e poi con ardimento fatto proprio dal Ceruti.

Sicuramente le cose si saranno intessute per vie complesse, e tale parentesi così distinguibile nella storia della pittura, ben letta e con arte giustamente esaltata dal Testori, avrà preso il via da un processo più complicato di quanto noi possiamo verificare o supporre. Va comunque tenuto presente che a Brescia fin dal secolo precedente e dai primi decenni del '700 era sollecitata dalla committenza una certa pittura di «genere». Questo tipo di pittura, seppur reinterpretato in chiave umoristica, si collocava nel solco di una pittura «di costume» o «di genere» del naturalismo diffuso in tutta Europa, i cui riflessi non mancarono di offrire spunti all'ambiente pittorico bresciano, come ben ha dimostrato col suo vasto repertorio conoscitivo la Gregori. In quegli anni c'erano nella nostra città vari pittori che soddisfacevano a questa richiesta: fra costoro si distinguevano il burlesco Faustino Bocchi e il farsesco bergamasco Todeschini. A tale proposito torna pertinente la testimonianza dell'Averol-

do, che ne «Le Scelte Pitture di Brescia» dice del Bocchi: '... le gallerie dei primi principi ne ricercano a gara e con ansietà i suoi lavori'.

Ma molto più significativo, per intuire il gusto dell'alta società bresciana del periodo in cui opera anche il Pitocchetto, è l'aneddoto raccontato da un anonimo nel manoscritto del 1779 conservato nella Biblioteca Queriniana e riprodotto da Maria Adelaide Baroncelli («Faustino Bocchi e Enrico Albrici pittori di bambocciate»). In quel testo vien detto che '... il fu sig.r Gio: Faustino Fedreghini, uno degli uomini più piacevoli e onesti del n.ro Foro Civile, mi raccontò che più volte trovatosi in compagnia del Bocco allo Passeggio e incontratosi in qualche contadino o contadina o in qualunque altra persona che portasse sulla fronte o nel corpo qualche segnale di caricatura, dopo aver fissati gli occhi per alcun poco in essi soggetti, senza dirgli addio, lasciava soletto l'amico e s'incamminava a casa a delinear quella caricatura in cui s'era accidentalmente incontrato.

Era dunque diffuso nell'aristocrazia bresciana il gusto di arricchire le proprie collezioni con quadri che in qualche modo rappresentassero stravaganze tolte dal mondo reale e comune, dal mondo burlesco e fiabesco proprio del contadinesco modo d'intendere le cose e la vita.

C'era forse nei destinatari di quelle opere il bisogno d'umor fresco, il bisogno di vedersi in casa ciò di cui non potevano o non volevano essere in altro modo partecipi; insomma nasceva forse dentro quei signori il bisogno di vedere in casa lo specchio del recondito intento di rammentarsi, tramite la quotidiana grottesca commedia delle folte schiere del vivere rurale e comune, la diversità della vita originale, la lontana purezza che l'uomo nel suo inarrestabile cambiamento sempre va ricercando.

E un simile genere di umosa terra viene a rivoltare il Cifrondi a Brescia, preparandola al fecondo intenso seme del Ceruti. In simile ordine di idee e di fatti viene a svilupparsi e a prender fiato gradatamente la malinconica poesia di un esistente grado o misura o peso o modulo d'una voce o «parlata» di esistenziale concretezza.

E' dunque fra il sarcastico, fiabesco o, più esattamente, bamboccesco intendere del Bocchi e quello scanzonato e un po' insolente del Todeschini che va a mescolarsi quello del Cifrondi. Costui, col suo meditato e inquieto afflato nel dipinger vecchi sofferenti, serve e contadini, mugnai e cucitrici, filatrici e malandrini, introduce nel quadro «di genere» quell'intendimento, se non proprio di denuncia, certamente di comprensione della causa umana dei soggetti che va ritraendo. Infatti egli non ha un grande successo perchè probabilmente i suoi lavori creavano in chi li osservava un senso di ripulsa. Egli infatti, più che rappresentare un determinato ambiente, forniva il senso di agri odori di stantie cose e situazioni impregnate di sottili silenti ironie.

Tutto ciò può aver contribuito a preparare quell'ordine mentale, quel terreno culturale, dove un'élite di intenditori può aver preso a gustare la novità intellettuale, permettendo quindi di inserirsi e di imporsi a quel sottile penetrante trionfo

dell'accurata e lirica voce cerutiana che eleva il suo massimo canto nel cosiddetto ciclo di Padernello.

Per mezzo del suo pennello semplici artigiani e soldati, contadini e portaroli, donne che filano cuciono e ricamano, vecchie e vecchi, nani e storpi e derelitti recitano il loro dramma senza scomposte smorfie e inconsulti atteggiamenti; come schermati da una specie di trasparente maschera imbellettata di dignitosa freschezza, di essenziale contegno tinto d'attonita semplicità, questi personaggi accettano la loro sorte, il loro insipiente destino.

Ecco perchè, sotto tale lirica forma, hanno potuto avere accesso nelle aristocratiche dimore bresciane quelle immagini che rappresentavano una parte di società che «non contava» ma che, più della restante parte, aggregava al suo interno le esistenti o esistenziali forme di sopravvivenza.

E' altresì verosimile credere che davanti a tali opere quell'élite di nobili signori, per qualche particolare, si sia veramente emozionata, divertita e schermita, quando non addirittura commossa in qualche modo dal dilemma che quei soggetti ponevano. Certi dipinti del Pitocchetto avranno forse indotto quei signori a riflettere sulle conflittuali situazioni e sulle contraddizioni del vivere sociale; comunque avranno fornito loro occasione di diletto nel coniugare sentimento e ragione con le immagini astratte dalla realtà, composte sulle pareti dei loro appartati laboratori di sensazioni, senza aver la volontà nè la possibilità d'intervenire a modificare la situazione. I committenti del Pitocchetto possedevano raccolte d'arte fra le quali spiccavano le opere dell'impareggiabile periodo della scuola bresciana del primo '500. L'intendimento di aggiungere a tali collezioni le nuove opere del Ceruti, pur se forse dettato dall'eco di alcune idee filosofiche venute da lontano, maturò semplicemente in loro tramite dialoghi e discussioni intessute e plasmate, consciamente o inconsciamente, da un naturale modo d'essere che li faceva attratti da certi fatti artistici per retaggio culturale, per avito ereditario patrimonio etico-spirituale. Ed è questo patrimonio, questo atteggiamento che è riemerso e s'è riproposto per la seconda volta quale credo e sentimento durante il passaggio da un periodo culturale ad un altro.

Così, grazie allo specifico spessore storico-culturale della società bresciana di quel periodo, il Ceruti poté mettere a fuoco il suo pensiero, il suo modo d'intendere lo scopo del dipingere; così un prezioso germe dell'umano sentimento s'è potuto fecondare stando nel ventre di quell'arte bresciana, stando cioè con gli occhi e la mente fra le tante opere del Romanino e del Moretto e principalmente riflettendo a lungo ed emozionandosi più volte davanti alle poche opere del Savoldo presenti a Brescia. Alcune di queste, guarda caso, facevano parte delle collezioni dei committenti del Pitocchetto, come ad esempio la famosa Maddalena, ora alla National Gallery di Londra, cui certamente il pittore si ispirò nel dipingere la donna che assiste la puerpera a letto, nella Natività della Madonna di Gandino. Infatti è costante nelle opere che fanno grande il Ceruti l'insistenza e il preciso intendimento di rendere trasparenti le parti ombrate, il coltivato desiderio di conferire una lunare lumi-

nosità alla materia e il profondo fisiologico bisogno, ed è ciò che più l'accomuna al Savoldo, di cercare il nitore formale e cromatico al fine di rendere quel colore delicato, intimorito e canoramente toccante. Un tale effetto è stato raggiunto in insuperabile modo colla figura della Filatrice, che emerge dal profondo e quasi nulla e guadagna la luce proponendo, con ugual mestizia del canto dell'usignolo e con travolgente delicatezza, la vita.

Siffatta donna comune, nel più largo senso del termine, sembra voglia guardarci e nobilmente aiutarci ad accettare le vicissitudini della vita, proprio come dovrebbe essere una vera, mai vista, Madonna; pennellata com'è di plenilunia luce, potrebbe fondersi ridimensionata con i pastori tinti di rugiada ed esaltarsi con essi a vicenda nella savoldiana notte del Presepio custodito nella Pinacoteca di Brescia.

Ma se un savoldiano richiamo c'è nel modo di rendere quelle figure del ciclo cerutiano di Padernello, ordinatamente compitate come sono fino a sembrar che aspettino d'essere guardate, tutto pitocchettiano è quel nuovo saper cogliere dal vero perfino l'emotività, il dato psicologico di chi, in primo piano, sa d'essere ritratto; proprio come solo l'istantaneo scatto della fotocamera saprà cogliere di lì a un secolo.

ROMEO SECCAMANI

LA PRESENZA NELLE VALLI SABBIA E TROMPIA DELLO SCULTORE BALDASAR VECCHI ED I SUOI RAPPORTI CON GLI INTAGLIATORI BONOMI: SPUNTI PER UNA STORIA

I documenti che man mano vengono alla luce e che riguardano l'arte dell'intaglio ligneo nelle valli Trompia e Sabbia fanno emergere la presenza di un grande connubio artistico tra due scultori che, nelle soase di S. Bartolomeo ad Avenone, di S. Giovanni Battista a Bovegno e dell'altare della Madonna di S. Luca nella parrocchiale di Bagolino, hanno dato prova di altissime qualità artistiche.

Si tratta di Baldasar Vecchi di Ala di Trento, celebrato al suo tempo con rinomanza internazionale come dimostrano le opere eseguite per la Hofkapelle di Passavia in Germania (1) e di Giovanni Pietro Bonomi della feconda famiglia degli intagliatori di Avenone (2).

-
- (1) Cfr. VALENTINO VOLTA, *Bovegno di Valle Trompia*, Cassa Rurale ed Artigiana di Bovegno 1985, p. 29.
- (2) Sugli intagliatori Bonomi, cfr. ALFREDO BONOMI, *Una famiglia di intagliatori: i Bonomi di Avenone*, «Brixia Sacra», n. 4, 5, 6 del 1984 pag. 8-9; ALFREDO BONOMI, *La presenza del grande scultore Baldasar Vecchi ad Avenone*, in «L'eco delle Pertiche» n. 4 1987; ALFREDO BONOMI, *Mura Savallo: il territorio e la Comunità attraverso i documenti*, ed. Vannini, Brescia, 1987 p. 185; VALENTINO VOLTA, *Bovegno di Valle Trompia*, op. cit., p. 59 e pp. 84-85; VALENTINO VOLTA, *Antichi borghi e chiese delle Pertiche*, in «Le Pertiche di Valle Sabbia, Civiltà ed Arte», Tipografia Queriniana, Brescia 1987, p. 101; VALENTINO VOLTA, *L'archivio parrocchiale di Livemmo* in «Le Pertiche...», op. cit., pp. 137-139; CARLO SABATTI, FRANCESCO TROVATI, *L'Oratorio di S. Rocco ad Invico* in «L'ordino di Val Trompia», Tipografia F. Apollonio, Brescia 1987, p. 295; UGO VAGLIA, *Intagliatori Valsabbini nei sec. XVII-XVIII*, 1974; LUIGI GHIDINELLI, *Le famiglie di Avenone*, «Pro manuscripto», 1985.
- Sono riportati pagamenti fatti a favore di Gio. Pietro Bonomi, del figlio Faustino e del nipote Giovan Battista per fattura di ancone, pulpiti, confessionali, casse d'organo, cantorie, mobili di sagrestia, stalli di cori, ecc. nei seguenti documenti:
- *Libro del "Gubernario" 1685-1694*, A.C. di Bagolino
 - *Carte aggiunte al Libro C della Pieve, Faldone "Miscellanea-Carte Sparse"*, A.P. di Bovegno
 - *Fascicolo "Scuola di Graticelle"*, A.P. di Bovegno
 - *Libro della Veneranda Scuola di Santo Antonio di Gradeselle il quale si chiama Libro di Massaria compilato per me Simone quondam Angelo Gatto masaro* (a partire dal 20 gennaio del 1671), A.P. Bovegno
 - *Scuola di Graticelle, carte aggiunte*, A.P. di Bovegno
 - *Libro nel quale si vede dove si spendono le entrate della chiesa della Villa di Binzago* (a partire dal 1655), A.P. di Binzago
 - *Libro Massaria "L"*, Santo Rocco, A.P. di Collio V.T.
 - *Registro Masseria "A"* (a partire dal 1760), A.P. di Forno d'Ono
 - *Libro A della Scuola di S. Marco*, A.P. di Livemmo
 - *Libro A di S. Rocco e Libro Terminazioni Scuola S. Marco*, A.P. di Livemmo
 - *Libro della V. Scuola di S. Marco*, dal 1727, A.P. di Livemmo
 - *Memorie di Don Francesco Glisenti*, arciprete di Provaglio V.S. ove si legge: «1709. In quest'anno il Spett. Comune ha fatto fare un confessionario bello di noce a intagli dal sig.

Questo connubio ha offuscato per alcuni anni la fama dei «Boscai» di Levrage che riuscirono ad avere il sopravvento nelle commesse soltanto quando il sodalizio fra i due artisti venne meno, forse per la morte dello stesso Vecchi o per il suo trasferimento altrove (3).

Le recenti scoperte d'archivio sono importantissime per riscrivere parte della storia di molti capolavori lignei nell'alta Valle Sabbia e nella vicina Valle Trompia; infatti due delle soase sino ad ora notoriamente attribuite ai Boscai e considerate fra le loro opere più belle (4) sono invece con certezza da catalogare fra le opere prodotte dal sodalizio Vecchi-Bonomi.

Mi riferisco a quelle dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di S. Bartolomeo Apostolo ad Avenone e dell'altare di S. Giovanni Battista nella parrocchiale di Bovegno. Una terza, e precisamente quella dell'altare del Rosario, meglio conosciuto come altare della Madonna di S. Luca, nella bellissima parrocchiale di Bagolino, attribuita al Faustini di Chiari (5), è l'ultima fatica documentata, realizzata in valle Sabbia dai due scultori.

La soasa di Avenone venne scolpita nel 1686 e terminata nel 1687, quella di Bovegno nel 1687 (6). Desumiamo le date dal documento nel quale Baldasar

Bonomi di Avenone: io poi gli ho messo il velo alle crate et ho aggiustati li antelli acciò stiano serati». I BONOMI sono segnalati con contratti e pagamenti in atti notarili (A.S.B., *Notarile Brescia*, notaio Brentana di Bovegno, filza 9126, 17 novembre 1695; filza 9668, 16 agosto 1702; notaio Battista Grazioli filza 9293, atto n. 460 del 13-10-1687, ove G. Pietro Bonomi viene chiamato "scultore di Avenone, in Valsabbia").

Così come nel *Libro delle delibere della Schola di S. Michele* (a partire da 1725), A.P. di Lavino e nel *Libro dei verbali delle Schole della Pieve di Mura* (1723 - 1801), A.P. di Mura.

- (3) I documenti d'archivio sin qui rinvenuti testimoniano un sodalizio fra Baldasar Vecchi e Gio. Pietro Bonomi dal 1686 al 1689. Dopo tale data si trovano ancora abbondanti documentazioni su Gio. Pietro Bonomi. Dal 1690 egli è quasi sempre associato al figlio Faustino. Non si trova più traccia invece dell'attività del Vecchi.
- (4) Cfr. GIOVANNI VEZZOLI, *I Boscai*, La Nuova Cartografica, Brescia 1974.
- (5) Cfr. UGO VAGLIA, *Intagliatori Valsabbini nei secoli XVII-XVIII*, MCMLXXIV. Viene riportata una nota del Guerrini che attribuisce al Faustini la soasa dell'altare del Rosario della parrocchiale di Bagolino. E' più probabile invece che il Faustini abbia intagliato l'anconetta, sempre del medesimo altare, che racchiude la copia della tavola della Madonna di S. Luca come si può leggere in queste note:
1679 «Dati al Sig. Giac. Faustini da Chiare per caparra della nova Anconetta da fare per ornamento della Beat.ma Vergine iusto l'acordio delli 26 Nov. 1679. L. 70»
1680 «Datti a Giac. Faustini per compito pagamento dell'Anconetta fatta al ven. Altare oltre la caparra di L. 70: - et L. 152: 1
Bonificati da D. Franc. Gogela per suo debito come in lib. B a f. 187 a compimento de L. 280» dal "GUBERNERIO del Rosario" (inizia il 21 Aprile 1673), A.P. di Bagolino.
- (6) E' qui trascritto integralmente il documento che testimonia e l'incarico per la soasa di Bovegno e il fatto che i due artisti all'inizio del 1687 stavano lavorando per ultimare la soasa di S. Bartolomeo ad Avenone. Cfr. *Libro C, Carte aggiunte, fascicolo "Contratti"*, A.P. di Bovegno.
«Laud Deo adi 2 Genaro 1687: In Bovegno
Dichiarati presenti dalla presente scrittura quale le parti infrascritte vogliono che habbia forza di Publico et Giurato Istrumento, come quivi il Signor Bertolameo Mazoldi di Bovegno infrascritto et ivi habitante, come deputato della Spettabil Comunità di Bovegno

Vecchi e Gio. Pietro Bonomi vengono incaricati di approntare l'ancona dell'altare di S. Giovanni Battista.

L'atto porta la data del 2 gennaio 1687 e stabilisce che la soasa di Bovegno «... doverà esser principiata subito che li medesimi signori Scultore et Intaliatore haveranno adempita, et stabilita l'opera per essi principiata a Avenone...».

Anche se non si specifica che si tratta della grande ancona di S. Bartolomeo, l'osservazione ed il confronto con le altre due opere di Bovegno e Bagolino ci porta a concludere con assoluta certezza che il passo si riferisce proprio a quella.

Quella dell'altare del Rosario a Bagolino seguì nel 1688/89 (7). E proprio a

sudetto al opera infrascritta presente et agente per se et infrascritta spettabil Comunità agente in nome di Domino Gio. Antonio Forlano altro deputato in sua compagnia; quale si sottoscriverà ha dato, et accordato, et da al Sig.r Baldasar Vecchij di Ala di Trento scultore Publico, et ad Giò. Pietro Bonomi di Avenone, Pertinenza di Valsabbia pure intagliatore ambi presenti, et agenti per se nominatamente la Carica, et incombenza di far l'Ancona del Altare di Santo Giovanni Battista eretto nella chiesa di Santo Giorgio della Parrocchiale di Bovegno sudetto, quali signor Vecchij, et Bonomi si sono obligati, et si obligano di far tal opera della Ancona in buona, et laudabile forma; quale opera dovera esser principiata subito che li medesimi Signori Scultore et Intagliatore haveranno adempita et stabilita l'opera già per essi principiata a Avenone sudetto, et dopo che haveranno principiata questa opera di Bovegno, debbano continuare sino sarà stabilita et perfettionata et ciò havendo fatto dette parti, et fanno prezzo et stabilito mercato di quel tanto verrà terminato et laudata detta opera della Ancona dalli eccellentissimo Signor Lorenzo Giuliano et detto Signor Mazoldi deputato a quali resta rimessa la Cognitione et terminatione di tale opera senza contradditione ne eccezione alcuna dovendo la medesima Comunità dar l'alloggio et altri utensili necessarij a detti Signori Scultore et Intagliatore, e habitatione, et farli il vitto et dormire conforme al Civile et costume chi si usa in simili affari. Dovendo di più detta Spettabil Comunità per tutto il Carnevale prossimo dar Cappara conveniente a medesimi signori operaj. In fede Giò. Batta Grazioli Nodaro Publico in Bovegno ho scritto d'ordine de Comissione di dette Parti; Presenti ancora per testimonij l'illustrissimo et eccellentissimo Signor Lorenzo Giuliani di Bovegno, m°. Francesco q. Bernardo Bacha di Castiglione Cremonese habitante in Bovegno e m°. Pretioso q. Gioseffo Lazari di Magno di Herma habitante in Bovegno sudetto tutti testimonij. In fede. Graziolo Nodaro...».

Nella trascrizione sono state sciolte alcune abbreviazioni.

- (7) Cfr. "GUBERNERIO" relativo agli anni 1685-1694, A.C. di Bagolino. 1689 "Datti al Sigr. Baldissar Vecchi intaliatore li 7 febraio d'ordine del Signor Giovanni Dalumi eleto alla fabrica dell'Anchona dello Altar della B.ma V.M. a L. 254,5».

"Datti adi 3 giugno a Pietro Bonomi d'Avenone intaliatore in parte dell'Ancona c.d.f. 196 per saldo come per boleti del Sig.r Gio. Dalumi eleto. L. 189,29".

"Datti al Sig.r Gio. Dalumi eleto ala fabrica della nova Ancona dell'altare della B.ma V. e adi 16 detto (ottobre) iusta p. 196 L. 193".

Cfr. *Raccolta di Fogli*, A.C. di Bagolino:

Fornitura viveri

"Adi 28 maggio 1689

Sig-ri Consoli si contenterano dar credito a (Misser) Gio: Mora Pistore berlingotti quaranta quatro e questi per haver servito il Sig.r Baldesar Vecchij Scultore e darne debito in pane da alla fabrica della nova Ancona dico B. 44:".

Presentazione spesa d'affittanza

"Adi 20 giugno 1689

Havendo io Andrea Degani servito all'Intagliatore per bisogno dela Nova Ancona dell'Altar della B.ma V.e. M.a nella Chiesa Maggiore per il spatio di nove in dieci mesi inc.a la mia Casa in Piazza per il suo alloggio, ciouè Cosina, camera et la stancia, et la Botega per lavorare con li utensili della Cosina, et il letto resta pregato il Sig.r Gio. Dalume come eletto dal sp.le Consiglio sopra tal facitura et provitione di ordinar

Bagolino il Bonomi aveva parenti stretti, essendo sua moglie di quel paese (8).

Le tre soase, pur nella diversità di alcuni particolari, si richiamano, nello schema generale, in modo evidente.

Sono il frutto di una unica concezione dove l'apporto di due artisti, diversi per formazione e per qualità, ha prodotto una sintesi molto valida.

Il movimento delle figure, la plasticità dei nudi e il realismo dei volti sono il risultato di un'unica grande interpretazione artistica che non può essere che quella del Vecchi.

Il fogliame fantasioso, i rocchi ed i capitelli delle colonne, con la forte plasticità degli ornati, così marcati nel chiaroscuro, la estrosità degli impianti architettonici, così pure alcune figure a dimensioni ridotte, sono opera di Gio. Pietro Bonomi. E un elemento indicatore dei diversi ruoli avuti dai due artisti nella realizzazione delle tre grandiose soase viene proprio dal documento del 2 gennaio del 1687.

In esso Baldasar Vecchi viene chiamato «Scultore Publico» ed il Bonomi «intagliatore» (9).

Mi sembra chiaro un fatto: Baldasar Vecchi ha avuto un ruolo preponderante nello scolpire le figure e Gio. Pietro Bonomi nell'intaglio delle cornici, dei fiorami, dei motivi decorativi.

L'incontro tra i due artisti avvenne certamente, per la prima volta, ad Avenone intorno al 1685/86.

È agevole pensare che la vicinia di Avenone o la Scola del SS. Sacramento, cioè la più ricca fra tutte quelle erette nella chiesa parrocchiale, abbia atteso qualche anno dopo la posa della pala raffigurante il Martirio di S. Bartolomeo, recante la data del 1670 (10), per commissionare la soasa e ciò per ricercare un artista valido.

Su probabile suggerimento di alcune famiglie benestanti che commerciavano fuori valle, venne commissionata l'opera a Baldasar Vecchi, decisione questa che

mi sia bonificato l'affitto cioè la Botega sola io la affitto all'anno	L. 25:	che fanno
in detti mesi		L. 19:
altri tanto di tutto il resto di casa		L. 19:
fitto di utensilij di Cosina, et letto, et consumo di mobili		L. 6:
		<hr/>
		L. 44:

Liquidazione ultra fattura

"Adì 24 Luglio 1689

Sig.ri Consoli si contenteranno dar credito al Sig.r Andria Dagano berlingotti trenta nove et questi per haver servito come sopra di hordine di me sottoscritto dico 5. (Berlingotti) 39: C. da f. 205.

In fede io Gio. Dalume eletto"

- (8) Cfr. *Libro Parentele e delle Famiglie di Avenone, formato l'anno 1812*, dal Rev. Don Domenico Turrini, (manoscritto), Pertica Bassa, Biblioteca Privata.
- (9) Cfr. *Contratto del 2 Gennaio 1687 con Baldasar Vecchi e Gio. Pietro Bonomi*, (notaio G.B. Grazioli di Bovegno), *doc. cit.*
- (10) Cfr. UGO VAGLIA, *Dizionario degli Artisti e degli Intagliatori Valsabbini*, Edizioni Valsabbine, Sabbio Chiese, 1948, p. 44.

trovava la sua giustificazione nell'ambizione dei committenti di avere un prodotto di qualità.

Per raggiungere lo scopo si uscì dall'ambito degli intagliatori locali ritenuti probabilmente troppo limitati.

Ad Avenone, data la mole della soasa, il Vecchi deve aver lavorato almeno due anni, associandosi così per la prima volta, insieme ad anonimi garzoni, l'intagliatore Gio. Pietro Bonomi e usando la sua attrezzata bottega i cui vasti ambienti fanno ancora bella mostra nella elegante dimora di Spezio.

Egli era un vero artista, allora maturo continuatore della tradizione di una famiglia che aveva in quegli anni già visto cimentarsi nell'arte dell'intaglio il padre Faustino, gli zii Giorgio e Bernardino, il fratello Giuseppe e il nonno G. Battista, attivo all'inizio del 1600 (11).

L'attività della famiglia continuerà poi con il figlio di Gio. Pietro, Faustino, e poi ancora con il figlio di questi, G. Battista, sino al 1775, anno della sua morte (12), coprendo così un arco di ben 175 anni.

(11) Sulla presenza dei Bonomi «Intagliatori» ad Avenone dal 1600 al 1700, cfr. *Libro dei Documenti della creazione del ius Patronato Parrocchiale di Avenone* (a partire dal 1640) A. P. di Avenone; *Libro della Schola* (Livelli) 1618-1623; *Libro B della schola* (Livelli) 1648-1688, A. P. di Avenone.

(12) Cfr. *Libro dei Battezzati, Morti, Matrimoni, Confermati* (1732-1832), A.P. di Avenone. In particolare nel "*Libro dela schola*" (1618-1623) si cita in data 4 novembre 1618 un «Giorgio di m.ro Bertolame».

Nel "*Libro B della schola*" (Livelli 1648-1688) sono riportati i seguenti riferimenti:

f. 31 "...M.ro Fausti Bonom deve lire 3 formento dal libro detto li 24 Agosto 166 L. 2:"

f. 40 "...M.ro Zampiero Bonomi q.te 10 datte di più quando lavorò a Erma L. 1: "

f. 64 "...Adi 17 Novembre 1674 M-ro Simon Bonom deve per saldo fatto con lui il di detto come al libro A. foi 143 L. 7:18"

f. 70 "... M.ro Fausti Bonom deve per saldo fatto dacordo come a foi 31 nel suo a foi 26 L. 50: "

f. 108 "...Adi 23 Febraro 1682 M.ro Zampiero Bonom deve per saldo fatto dacordo il di detto L. 33: "

f. 16 del "*Libro dei Documenti della Creazione del ius Patronato Parrocchiale di Avenone*" si legge:

11 Novembre 1640

".. M.ro Barnardino, M.ro Faustino, M.ro Giorgio Bonomi devono pagare ogni anno in perpetuo alla Chiesa di S. Bartolomeo d'Avenone otto giorni avanti Natale di G.xto quar- te sedeci formento et mezzo come appare al Lib. P. del Comune d'Avenone a Foi 43 ed è fondato sopra la pezza di terra del Ronzò di misura di Tavole cento e dieci incirca, confina a matina parte la strada Comune et Parte Gio:

Batta Pecini, da mezzo giorno il campo della Faia parte et parte

M.ro Bortolo Peci e gli Eredi di And. a Peluchini, da sera il campo dei

Morti in tempo di Peste 1631 qual è della Chiesa, et gli Pecini

salvis le più vere coerenzie questo appar anco per Istromento rogato per

Francesco Baldini come dice l'istesso libro q.te 16:2: : "

M.ro Bernardino, M.ro Faustino, M.ro Giorgio Bonomi Fratelli

Figli di M.ro Batta Bonom devono pagare ogni anno in perpetuo alla

chiesa di S. Bartolomeo d'Avenone otto giorni innanzi Natale coppi uno

stopei sei et mezzo di formento fondato sopra il suo Orto ora

posseduto da M.ro Bernardino confina da Matina le case per delli detti

da mezzo di le Ande Comune, da sera D. Filippo Laffranchi e da

monte li detti Frateli salve le più vere coerenzie di misura

di tavole ...

q.te :1:6:½

q.te 16:3:6:½"

L'incontro tra il Vecchi ed il Bonomi si rivelerà particolarmente creativo dando vita a tre capolavori che da soli qualificano l'arte dell'intaglio delle valli Sabbia e Trompia.

Analizzando in specifico la grande soasa di Avenone, si possono cogliere già tutti gli elementi più salienti dell'arte di Baldasar Vecchi, maestro per quel che concerne la figura umana anche del giovane Faustino, figlio di Gio. Pietro, che sarà il più completo degli intagliatori della famiglia Bonomi.

L'impianto complessivo è quasi classico e volutamente misurato.

La grandiosità dell'insieme denota una solida cultura che supera un sentire religioso un po' spontaneo ed ingenuo.

E' presente una concezione ove non vengono disdegnati influssi letterari e reminiscenze dell'antico mondo classico.

I quattro «mori» sono autentici capolavori ove alla perfezione del modellato del corpo, che testimonia una solida conoscenza della «lezione» classica, si accompagna la vivacità delle espressioni dei volti che richiamano il realismo nordico così severo e così aderente alla vera umanità, affaticata, sofferente e qualche volta felice. Nella incisività dei tratti c'è però anche un certo gusto per la ricerca di ciò che impressiona.

Lo stesso modellato e le medesime espressioni di vivacità si trovano nei tritoni di Bovegno e nei telamoni di Bagolino, anche se qui si nota una maggior scioltezza plastica dovuta all'acquisizione piena del messaggio barocco imperante verso la fine del 1600.

Vengono poi le allegorie femminili, possenti donne teutoniche, così terrestri e carnali, un po' ammorbidite dai lussuosi panneggi e con impressionante comunicativa nei volti.

La sostituzione dell'altare di legno nel 1806 (13) ci ha forse privati di un paliotto simile a quello di Bovegno ove la scena del martirio di S. Giovanni Battista è resa con nervoso realismo.

Quale lontananza dalle dolci Madonne e dai paffuti angeli di Francesco Pirolori «Boscaì» posteriori solo di pochi anni! (14). Gli angeli svolazzanti e gioiosi delle soase dei «Boscaì» lasciano qui il posto a sibille, ad arpie, quasi a voler sot-

(13) Cfr. *Contratto per la costruzione del nuovo Altare nella Chiesa Parrocchiale di Avenone stipulato a Vestone il 14 Marzo del 1806 tra la Deputazione alle Cause-Pie di Avenone e il Signor Angelo Zanni marmorino di Rezzato* in faldone "Instrumenti", fascicolo "Costruzione Nuovo Altare", A.P. di Avenone. E' qui riportato un passo del contratto che ci parla di un tabernacolo tarlato. Dunque sicuramente la custodia del Santissimo era di legno. E con una soasa così ricca non poteva esserci un altare povero, evidentemente sostituito quando invalse la moda del marmo. Ecco il passo: "... Trovando conveniente e necessario il formar un novo Altar maggiore ed una nova Custodia per il SS.mo nella chiesa Parrocchiale di d.a Comune atteso che il primo è inclinato notabilmente al di sotto del Livello, e la seconda affatto tarlata..."

(14) Cfr. LUIGI BRESCIANI, *Genealogia dei Boscaì* in *Le pertiche di Valle Sabbia*, Tipografia Queriniana, Brescia, 1987, p. 47.

tolineare la continuità tra il mondo classico e la nuova fede attraverso però una sensibilità che sa di leggenda non sempre serena.

Viene poi il «Padre Eterno», nella gloria dei simboli della Trinità, così verace da farlo sembrare ad un gagliardo vegliardo che tutto sente e tutto vede.

Il richiamo, ripreso con lo stesso vigore nella «Gloria di S. Giovanni» della soasa di Bovegno, è troppo evidente per richiedere altre osservazioni.

Per finire, i due Angeli della cimasa, a coronamento del tutto, con ardito movimento, sporgono parte del corpo dall'impianto e sono la anticipazione di quelli di Bovegno, seppure con panneggio e movimento meno leziosi.

Gli stessi motivi si notano a Bagolino.

Ad Avenone quindi c'è stata l'anticipazione di tutto quanto si è poi sviluppato ed esplicitato nelle altre due soase.

Qui è iniziato un «percorso» che si è concluso a Bagolino dove una certa esagerata insistenza nel voler impressionare ad ogni costo, fa un po' scadere, a mio avviso, la qualità dell'insieme.

Nella soasa di Avenone la fantasia corre ancora su binari ben definiti: tutto è proporzionato, contenuto quasi come se fosse stato concepito con riferimenti a schemi anteriori di una ventina d'anni. Le figure, nel loro straordinario realismo e nello splendore delle forme, vengono per così dire, «vincolate» ad un insieme rigoroso nelle proporzioni.

Nelle altre due soase invece esse vengono inserite in scenari architettonici più arditi con progressive liberazioni di fantasia, tese a colpire il fedele, come a Bovegno dove tritoni con la faccia di contadini diventano telamoni e dove i due Santi che, come le figure femminili di Avenone, sostengono al posto delle colonne, la trabeazione della cimasa, mostrano un verismo espressivo ancora più marcato. A Bagolino addirittura le forti braccia di nudi maschili altrettanto possenti per muscolatura si trasformano, in un gioco di fantasia assai spigliato, in fronde mosse da un misterioso vento, quasi naturale conseguenza di una tensione di fede.

Certamente molti altri elementi meriterebbero un approfondito studio ma quanto qui accennato è sufficiente per concludere che, con la scoperta dell'attività del Vecchi, nelle valli Sabbia e Trompia si è aperto un nuovo importantissimo capitolo per la conoscenza dell'arte della scultura lignea nel Bresciano.

Il panorama delle scuole d'intaglio si va così diversificando: per quel che riguarda in specifico la valle Sabbia molti elementi consigliano ormai di rivedere buona parte di quanto si è scritto e detto.

In questo quadro la soasa di S. Bartolomeo ad Avenone diventa punto obbligato da cui partire per cogliere i motivi ripresi in una sequenza di altri capolavori ed anche un chiaro «indicatore» per seguire le vicende di botteghe d'intaglio molto floride e ben distinte da quella dei «Boscai» di Levrance.

RESTAURI A BORNATO

La meritata fortuna della recente mostra sull'opera di Giacomo Ceruti detto il Pitocchetto ha indotto la critica artistica a ricercare con più attenzione le radici bresciane della pittura del grandissimo artista milanese che proprio negli anni del soggiorno in Brescia toccò il suo livello più alto e suggestivo.

In particolare si sta puntando su di un gruppo di artisti «foresti» che sulla metà del Seicento risiedettero a lungo nella nostra città e che indiscutibilmente rinnovarono la pittura locale allora ancora profondamente suggestionata dal Palma nei lavori dei rarissimi artisti sopravvissuti alla implacabile peste del 1630. Così si riportano in luce le opere dei fiamminghi Jan De Herdt, Pietro Mulier detto il Tempesta, Pietro Mera; quelle del lucchese Pietro Ricchi, quelle del cremasco Giacomo Barbelo, riscoprendo una realtà culturale bresciana ricca di spunti tra i più disparati, cosmopoliti ed originali.

Tra gli antesignani della pittura della realtà cerutiana si deve certo porre in gran rilievo il lombardo — come il Pitocchetto — Carlo Baciocchi che risulta attivo in Bresciana tra il 1655 ed il 1672. Il dipinto conservato nella parrocchiale di Bornato e raffigurante «*S. Margherita e S. Rocco*» si deve annoverare tra le cose più importanti del nostro pittore ed è senza dubbio una notevolissima testimonianza di realismo lombardo con inflessioni fiamminghe.

Il quadro, firmato e datata su di un cartiglio in basso a sinistra («CAROLVS BAC/CHIOCVS FAC. - 1658») è stato letteralmente scoperto e valorizzato dal recente esemplare restauro — condotto dalla cooperativa *Technè* — che ha permesso di godere la finezza del vigoroso e sodo disegno, l'eleganza e la preziosità tutta nordica dei gioielli e dell'abito di S. Margherita, il fosco ma concretissimo paesaggio cittadino sullo sfondo, popolato di figurette vere e particolarmente vive.

Lo stesso senso della realtà si avverte nei due volti dei Santi, tanto caratterizzati nei tratti somatici da manifestarsi come due ritratti colti dal vero.

Indagando sulle radici di questa pittura, insieme ai fiamminghi che sono certo tra i parenti più stretti dell'artista, si pensa insistentemente al Caravaggio per quel tipico gusto dello squillo rosso della manica di S. Margherita, emergente prepotentemente tra le tenebre calde delle terre scurissime e dei cupissimi neri.

Il dipinto è un tardo *ex voto* per la peste manzoniana del 1630, come testimonia la presenza di S. Rocco, ma, oltre ad alludere al pericolo fisico della malattia, dilata la preghiera in una richiesta di grazie per la salute spirituale e per la difesa della vita nascente, presentando anche l'immagine di S. Margherita che era considerata la patrona delle partorienti e che — come si vede nel dipinto — soggiogava con forza la mostruosa e sinistra potenza del male.

Se il dipinto con i Santi Rocco e Margherita è stato scoperto in seguito all'attuale restauro, quello raffigurante «S. Carlo Borromeo e S. Ignazio di Loyola che adorano la Trinità» si può considerare addirittura resuscitato, poichè giaceva soffocato da un rifacimento totale, forse ottocentesco.

Quell'antico restauro, dettato dalla necessità di rimediare ad una vastissima caduta di colore nella zona centrale e in quella mediana (causata forse dallo sfregamento contro il retrostante telaio in legno), aveva stravolto talmente il dipinto da non poter credere al pur chiaro autografo, in basso a sinistra: «CAROLVS BACCHIO. cvs/PICTOR. ET - PINGEBAT».

Ora, invece, la tela manifesta chiaramente la mano del pittore, anche se resta qualitativamente inferiore alla precedente, poichè ha un'impaginazione più convenzionale ed aulica.

Sicuramente autografe e complete sono le figure del Padre Eterno e del Cristo, mentre le immagini di S. Carlo e di S. Ignazio sono state ricomposte con cura e sapienza, sfruttando una serie di minuti frammenti originali.

La letteratura storica bresciana identifica il Santo sulla destra con S. Francesco Saverio, ma l'apparizione della Trinità dovrebbe invece riferirsi a S. Ignazio.

Per la presenza dei due campioni dell'ortodossia post-tridentina, il dipinto deve essere stato ispirato da uno zelante e culturalmente attento parroco del Seicento (quasi sicuramente don Andrea Giardini).

Il quadro si deve datare con ogni probabilità al 1658, poichè la grafia e l'impaginazione della firma sono le stesse della pala di S. Rocco e perchè le parole della sottoscrizione (... ET PINGEBAT) sembrano alludere al dipinto precedente.

Bisogna infine notare che, pur nella sua convenzionalità, questa opera ci presenta uno dei ritratti carolini più fedeli alla maschera funebre conservata a Milano.

SANDRO GUERRINI

BIBLIOGRAFIA ALLE DUE SCHEDE ARTISTICHE

P. GUERRINI, *Elenco delle opere d'arte della Diocesi e della Provincia di Brescia*, in «Brixia Sacra» XII, Brescia 1921, p. 12.

V. PERONI (a cura di P. Guerrini), *Storia di Bornato*, in «Memorie storiche della Diocesi di Brescia», III, Brescia MCMXXXII, pp. 106-162.

A. FAPPANI, *Enciclopedia bresciana*, I, ad vocem Baciocchi Carlo, p. 75 e ad vocem Bornato, pp. 234-235.

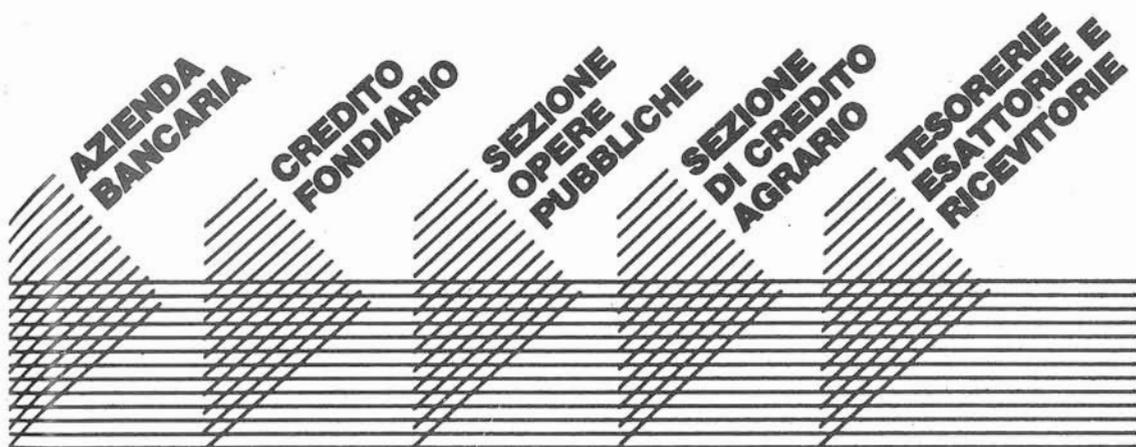
B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII*, in «Storia di Brescia» III, Brescia 1964 p. 615 continuazione nota 1 di p. 613.

INDICE DELL'ANNATA 1987

SANDRO GUERRINI, <i>Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo (II)</i>	7
VALERIO TERRAROLI, <i>Campionatura del patrimonio di oggetti liturgici pertinente alla parrocchiale di Manerbio</i>	58
GAETANO PANAZZA, <i>I paesaggisti bresciani dell'Ottocento nel volume di Luciano Anelli</i>	71
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Osservazioni sul patrimonio artistico di Calcinato</i>	78
ALFREDO BONOMI, <i>Il santuario della Madonna del Pianto a Ono Degno</i>	83
ROMEO SECCAMANI, <i>Le feste di Bagolino</i>	89
RENATA MASSA, <i>Nuovi documenti per la storia di S. Maria della Carità di Brescia: gli altari e le suppellettili sacre</i>	92
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Tesori d'arte nella parrocchiale di Flero: la pittura</i>	112
AGOSTINO GARDA, <i>Un libro di Gian Mario Andrico</i>	118
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Un dipinto attribuito al mitico Angelo Everardi detto il Fiammenghino nel Castello Sforzesco di Milano</i>	119
Lettere al Direttore	123
LUCIANO ANELLI, <i>Una "Madonna" di Giacomo Antonio Ceruti</i>	129
ENRICO MARIA GUZZO, <i>La pittura del tardo Manierismo Bresciano a Bergamo</i>	133
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Problemi di storia dell'arte bresciana: considerazioni su libri, articoli e mostre recenti</i>	139
GIAN MARIO ANDRICO, <i>Il castello della Mottella</i>	149
ENRICO MARIA GUZZO, <i>Appunti sul Savoldo in margine al convegno di Brescia</i>	158
SANDRO GUERRINI, <i>Appunti per la storia della chiesa di S. Brigida in Brescia</i>	174
ROMEO SECCAMANI, <i>Per il Cifrondi e il Ceruti</i>	197
ALFREDO BONOMI, <i>La presenza nelle valli Sabbia e Trompia dello scultore Baldasar Vecchi ed i suoi rapporti con gli intagliatori Bonomi: spunti per una storia</i>	203
SANDRO GUERRINI, <i>Restauri a Bornato</i>	210
Indice dell'annata	212

Il volume è edito in collaborazione con la Fondazione «Civiltà Bresciana».

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.

BANCA S. PAOLO

B R E S C I A

SEDE IN BRESCIA

FILIALE IN MILANO

UFFICIO DI RAPPRESENTANZA IN ROMA

**73 SPORTELLI NELLE PROVINCE
DI BRESCIA, MILANO, TRENTO**

UN'EFFICIENTE STRUTTURA ORGANIZZATIVA

PER OGNI ESIGENZA

NEL SETTORE DI BANCA, DI BORSA, DI CAMBIO