NUOVA SERIE NN. 1-6

BRIXIA SACRA

MEMORIE STORICHE
DELLA DIOCESI DI BRESCIA

GENNAIO-DICEMBRE 1988

BRIXIA SACRA

MEMORIE STORICHE DELLA DIOCESI DI BRESCIA

Nuova serie - Anno XXIII - N. 1-6 Gennaio-Dicembre 1988

Comitato di Redazione:

LUCIANO ANELLI - OTTAVIO CAVALLERI - ANTONIO CISTELLINI - GIOVANNI CORADAZZI - LUCIANA DOSIO - ANTONIO FAPPANI - ANTONIO MASETTI ZANNINI - GIAN LODOVICO MASETTI ZANNINI - LEONARDO MAZZOLDI - STEFANO MINELLI - FRANCO MOLINARI - GAETANO PANAZZA - CARLO SABATTI - GIOVANNI SCARABELLI - 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

MARIO TREBESCHI, *La parrocchia di Limone nel '500* 1

LUCIANO ANELLI, *Restauri in S. Maria del Carmine* 21

ENRICO MARIA GUZZO, *Arte in Valtrompia* 27

LUCIANO ANELLI, *Il chiostro dell'abate di S. Faustino: un piccolo gioiello cinquecentesco del Bagnatore* 45

LUCIANO ANELLI, *Museo Diocesano di Arte Sacra: la donazione (1987) di tre importanti opere dello scultore Righetti* 49

Brescia nella seconda metà del '500 in un volume di Daniele Montanari ... 51

MASSIMO TEDESCHI, *Il carnevale a Bagolino* 55

MARIO TREBESCHI, *Note d'archivio sui pittori Andrea Celesti, Abramo e Nicola Grisiani, Gian Battista Piantoni* 57

GIAN MARIA ANDRICO, *L'archivio parrocchiale della Motella* 61

ROMEO SECCAMANI, *Gli interventi decorativi di Coccoli e Trainini nella parrocchiale di Anfo* 65

PIERRE RACINE, *Spirito cittadino civico e spiritualità cristiana nei comuni italiani* 67

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

LA PARROCCHIA DI LIMONE NEL '500

La parrocchia di Limone apparteneva anticamente alla circoscrizione della pieve di Tremosine. Secondo la tradizione queste zone furono evangelizzate da S. Vigilio alla fine del sec. V[1]. Il vescovo di Brescia aveva qui possedimenti che assegnava in usufrutto ai preti e alle popolazioni in cambio della fedeltà vassallatica. Per un breve periodo di tempo, attorno al 1283, la zona di Tremosine e di Limone venne unita ai territori del vescovo di Trento, ma presto tutto tornò come prima[2].

Proprio a questa condizione di vassallaggio si riferisce un documento del 24 aprile 1458: si tratta della investitura feudale del vescovo di Brescia Bartolomeo Malipiero al comune di Limone. Il documento ricorda che in precedenza erano stati sanciti molti altri accordi simili tra il vescovo e il comune, e che ora si intendeva rinnovarli con il sindaco Pederzolo figlio di Giovanni Parentini, incaricato dalla popolazione, come risultava dall'atto di procura scritto da Giovanni figlio di Giacomo Cagnoni di Limone, datato 24 aprile 1458. Al comune veniva concessa facoltà di imporre la decima, un quarto della quale doveva andare alla pieve di Tremosine, in cambio della fedeltà al vescovo, e la corresponsione, nel giorno dell'epifania o dell'ottava, di due galete di olio (circa 18 litri) alla cattedrale di Brescia per l'illuminazione, e 10 soldi imperiali di affitto annuale a vantaggio delle anime del comune[3]. Il documento rivela il legame con la pieve di Tremosine, intitolata a S. Giovanni Battista.

---

[1] Cenni sulla storia religiosa di Limone si trovano nel fascicolo di A. FAPPANI - D. FAVA, *Fede, cultura e storia di una chiesa*, 1979; N. MARIANI, *Immagini di Limone nei secoli*, Brescia 1980; P. TIBONI, *Tremosine e il suo territorio*, Brescia 1859. Cfr. inoltre A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, vol. VII, Brescia 1987, pp. 179-184, sub voce *Limone sul Garda*.

[2] F. BETTONI, *Storia della riviera di Salò*, vol. I, Brescia 1880, p. 230.

[3] Il documento è in Archivio Vescovile di Brescia (abb. AVBS), sez. *Mensa*, reg. 19, ff. 132v.-133; il ms. quer. I VII 10, *Estratti dai libri delle vecchie investiture fatte dai vescovi di Brescia*, cita investiture al comune di Limone il 18 gennaio 1350 e il 24 aprile 1458 (quest'ultima la stessa sopra riportata); altra in data 15 febbraio 1446 si trova nei registri della mensa vescovile in Archivio di Stato di Brescia, *Fondo di religione*, bb. 2-3. Riferimenti su questi documenti sono in G. LONATI, *Gli archivi della riviera bresciana. IV. Tremosine*, Brescia 1965, pp. 87-88. Sulla facoltà di decima vedi A.CASTAGNETTI, *La decima da reddito signorile o privilegio economico dei ceti cittadini. Linee di ricerca*, in AA.VV., *Pievi e parrocchie in Italia nel basso medioevo (sec. XIII-XV)*, vol. I, Roma 1984, p. 220.

Nel '500 Limone si staccò dalla chiesa madre, distante circa 5 miglia, situata in zona montuosa, accessibile solo per sentieri impervi: poichè i disagi per recarvisi erano gravi, gli abitanti di Limone pensarono alla possibilità di costituire una parrocchia indipendente[4].

L'origine della parrocchia

La documentazione relativa alla nascita della parrocchia e all'avvio dell'attività pastorale autonoma testimonia la ferma volontà dei limonesi di fruire di un servizio pastorale continuo e ben organizzato.

La separazione di Limone dalla pieve di Tremosine avvenne il 18 settembre 1532 con un documento firmato dal vescovo di Brescia Francesco Cornelio (1532-1534).

Nell'atto il vescovo riconosce che la distanza dalla pieve è causa di inconvenienti (persone morte senza sacramenti, bambini da battezzare deceduti lungo il tragitto) e concede al comune un sacerdote, cui deve essere corrisposto un conveniente compenso dallo stesso comune, senza alcun onere per l'arcipretale di Tremosine. Il vescovo accetta anche la richiesta che il candidato possa essere presentato per l'approvazione dagli abitanti di Limone, consenziente l'arciprete della pieve. Il sacerdote deve tenere il fonte battesimale, amministrare i sacramenti e i sacramentali, esercitare la cura d'anime, senza pregiudizio però della pieve; a questa devono essere versate due libbre di cera ogni anno nella festa di S. Giovanni Battista, in segno di dipendenza. Infine a chi visita la chiesa di S. Benedetto in Limone, nel giorno del santo dai primi ai secondi vespri, viene concessa l'indulgenza di 100 giorni[5].

Veniva così dichiarata l'autonomia religiosa di Limone.

La concessione del fonte battesimale ed un sacerdote residente erano prerogative parrocchiali; il documento non usa il termine parrocchia, ma di questa ne è certamente l'abbozzo.

Il modo in cui nacque la parrocchia ne segnerà anche lo sviluppo nei secoli successivi: nella costituzione ebbero grande parte il comune e gli abitanti; la parrocchia arrivò quando il sistema civile era già consolidato[6].

Nei secoli XVII-XVIII le attività parrocchiali saranno controllate dal comune. Non si verificheranno casi gravi di ingerenza o di prevaricazione, ma la lettu-

---

[4] Il numero degli abitanti di Limone nel '500 era: circa 400 di cui 200 di comunione (26 sett. 1566: visita del vescovo D. Bollani, AVBS, *Visite Pastorali* 4, f. 284); 429 (15 febbraio 1573, in Archivio della Magnifica Patria di Salò, reg. 492); 500, di cui 300 di comunione (23 giugno 1578, nello *Status et iura ecclesiarum* del Pilati, in AVBS, *Visite Pastorali* 8/5, f. 24v., e nella visita di S. Carlo del 1580 in Archivio Arcivescovile di Milano, *Archivio spirituale*, sez. X, abb. AAMI, vol. 33, f. 7v.).

[5] Vedi documento I in appendice.

[6] Di ben diverso carattere l'origine delle pievi: in esse l'elemento religioso fu l'anima della crescita civile e sociale delle popolazioni (G. Coradazzi, *La pieve*, Travagliato (Brescia) 1980, pp. 73-88).

ra delle vicende della parrocchia lascia da una parte un'impressione di mortificante subalternità dei parroci, che appaiono come dipendenti comunali, pronti ad andarsene quando i rapporti con la popolazione e il comune si fanno tesi, e dall'altra un'impressione di feconda cooperazione: le opere parrocchiali porteranno sempre l'impronta della iniziativa popolare.

La nuova parrocchia doveva avere una chiesa. Limone la possedeva già da tempi antichi, dedicata a S. Benedetto[7]. Una noticina d'archivio scritta quando si iniziò la costruzione della attuale parrocchiale dice: «1685. Si cominciò la fabrica della chiesa nova da maestro Andrea Pernici comasco. Nella vecchia vi era una iscrittione sopra il confessionario ad una Madonna dipinta, qualmente le donne di Limone havevano fatto pinger quella immagine per sua divotione l'anno 1075»[8]. Negli atti della visita del Bollani (1566) si dichiara che è consacrata e non dotata di reddito[9]. Nella visita del Pilati (1572) ha tre altari: maggiore (della Scuola del Santissimo), della Beata Vergine e di S. Lorenzo (da demolire entro 15 giorni) e necessita di un sacrario con coperchio e chiave[10].

La separazione dalla pieve di Tremosine fu indolore: la comunità di Limone si emancipava gradualmente dalla tutela della chiesa madre, e la sua nuova identità veniva riconosciuta anche nella terminologia ufficiale; il Bollani (1566) chiama la chiesa *curata e parrocchiale*[11]; così pure il Pilati nel 1572 e nel 1578 precisa che è cappella della chiesa di Tremosine, pur essendo separata da essa, da cui riceve gli olii santi, e il curato di Limone è tenuto a coadiuvare l'arciprete della pieve negli uffici del sabato santo e nella festa di S. Giovanni Battista, e a dare 6 marcelli l'anno; anche il comune dà 3 soldi a titolo d'onore[12]. Nel 1578 ancora il Pilati ribadisce che la parrocchiale di Limone è membro della pieve di Tremosine, ma attribuisce le offerte di S. Benedetto al suo curato[13].

---

[7] Il nome della chiesa di S. Benedetto testimonierebbe l'antica presenza dei benedettini dell'abbazia di Leno in questi luoghi, i cui possedimenti arrivavano fino alle terre del Sommolago (P. GUERRINI, *Il XIV centenario della morte di S. Benedetto abate*, in *Memorie storiche della diocesi di Brescia*, vol. XIV, Brescia 1947, pp. 110-111).

[8] Archivio Parrocchiale di Limone (abbr. APL), XII, b. 1, fasc. 1.

[9] AVBS, *Visite Pastorali*, 5, f. 79v.

[10] AVBS, *Visite Pastorali*, 4, f. 283v.

[11] AVBS, *Visite Pastorali*, 5, f. 79. Gli atti della visita del Bollani raccontano: il 25 settembre 1566 compiuta la visita a Gargnano il vescovo salì su una barca in compagnia del barcaiolo Giovanni de Beatrice, con l'intenzione di recarsi a Limone, ma giunto al promontorio chiamato «la ponta de Corlor» sulla sponda bresciana di fronte a Malcesine, temendo della vita a causa del vento contrario e del lago molto agitato, ingiunse al barcaiolo di tornare indietro per riparare a Campione, ove giunse alla seconda ora della notte; fu ospitato in una casa e dormì sul fieno. Il mattino dopo, vedendo il lago tranquillo, partì per Limone; qui giunto, sbarcò al porto, e mentre saliva verso la chiesa gli venne incontro il curato della «chiesa parrocchiale» di S. Benedetto con croce, baldacchino, e parecchi fanciulli osannanti.

[12] AVBS, *Visite Pastorali*, 4, f. 283v.

[13] AVBS, *Visite Pastorali*, 8/5, ff. 24-24v. L'antica dipendenza di Limone dalla pieve di Tremosine espressa in forme non onerose venne continuamente richiamata. Negli atti della visita del vescovo G. Domenico Ferrari a Limone (25 settembre 1845) si legge che la parrocchia aveva dato all'arciprete della pieve lire austriache 7,78 in cera, denaro e incenso (AVBS, *Visite Pastorali* 93/4). Un caso di pesante ingerenza si ebbe con l'arciprete di Tremosine Giuliano Glisenti, che pretendeva di accedere alla parrocchia di Limone a sua discrezione per le celebrazioni; vi si oppose tenacemente il comune. Il vescovo V. Giustiniani nella sua visita a Limone (21 ottobre 1633) impose all'arciprete della pieve il silenzio e al comune ordinò di inviare *pro tempore* alla pieve una libbra di incenso nel giorno della festa parrocchiale di Limone (AVBS, *Visite Pastorali* 19, ff. 35-35v.).

Il caso risaliva al 1628. L'11 luglio di quell'anno il consiglio comunale di Tremosine elesse due soggetti con l'incarico di recarsi dal vescovo di Brescia per far valere i diritti della pieve sulla chiesa di Limone accusata di non rispettare le clausole previste dall'atto 15 gennaio 1579 (vedi più avanti) circa la regalia in denaro e in cera e la celebrazione della messa nel giorno di S. Giovanni Battista (Archivio Antico del Comune di Tremosine, reg. 11, *Provvisioni*, cit. in G. LONATI, *Gli archivi*, pp. 34-35).

Il problema più urgente da risolvere, di spettanza del comune, era la provvista di un sacerdote residente; compito non facile, perchè occorreva trovare una fonte di sostentamento e una casa canonica: la popolazione viveva in endemica povertà, con i miseri profitti della pesca, della olivicoltura, e della scarsa agricoltura[14]. L'impegno del comune per la chiesa si esprimeva in modo ammirevole. Dagli atti della visita del Bollani risulta che il curato Giorgio Pasio riceve dal comune 24 ducati annui; uguale compenso è corrisposto al sacerdote Francesco Panizolo di Limone[15]. Nel 1572 il Pilati elencava queste consuetudini: il comune provvede l'olio della lampada del Santissimo e il cero pasquale; dispensa 4 quarte di pane, 1 gerla di vino e 4 quarte di frumento da panificare nel secondo giorno delle rogazioni, prima dell'ascensione, ai partecipanti alla processione con i proventi di una pezza di terra sita in Tremosine vicina a Voltino, lasciata a questo scopo da Santolino Madei di Limone; pensa alle spese necessarie alla chiesa sia per la fabbrica che per l'ornamento, incarica una persona per la cura dell'orologio, dietro compenso di 12 lire, a cui compete anche di suonare la preghiera della sera con compenso di lire 3, tiene il curato a proprie spese, perchè la chiesa non ha reddito, se non un legato di un livello di 16 ducati fatto da Luigi Zenardi al comune per tenere il curato: ora il legato è soddisfatto dagli eredi e il comune integra con supplemento; il curato è il frate Claudio Ugolino dell'ordine degli Eremitani di S. Agostino, con compenso di 50 ducati (il supplemento del comune al legato Zenardi era quindi di 34 ducati), e contemporaneamente è presente il sacerdote Giorgio Pasio, cappellano all'altare della scuola (del Santissimo?) con retribuzione di 26 ducati per la celebrazione quotidiana, di cui 13 dati dal comune e 13 dalla scuola. Il curato a sua volta deve dispensare a proprie spese le candele nella festa della Purificazione di Maria[16].

Ancora il Pilati, nel 1578, riprendeva questo stato di cose, parlando del livello del legato Zenardi consistente ora in lire 48 e soldi 2; aggiungeva: a Limone si richiede la residenza continua del sacerdote che celebra ogni giorno, se non è impedito; la chiesa non ha beni immobili, possiede suppellettili in sagrestia e nella casa canonica fabbricata dal comune, vicina alla parrocchiale; l'inventario dei beni è tenuto dal comune, custodito dal suo notaio; ora si intende dotare di reddito la parrocchia e renderla di iuspatrono[17]. Il problema della fonte di mantenimento del parroco stava quindi per essere risolto nel 1578.

---

[14] Solo nel 1700 si diffuse la coltura sistematica degli agrumi, ma il tenore di vita non migliorò molto (D. FAVA, *I limoni a Limone sul Garda*, Brescia 1985, pp. 33-47).

[15] AVBS, *Visite Pastorali*, 5, ff. 79v.-80.

[16] AVBS, *Visite Pastorali*, 4, ff. 283v.-284.

[17] AVBS, *Visite Pastorali*, 8/5, f. 24. Il 5 giugno 1578 l'arciprete di Tremosine Giorgio Tomasini cedette al comune di Limone i beni appartenenti alla pieve nel territorio di Limone infruttuosi perché incolti a causa della distanza, siti nelle contrade Dossi Tamacij, Tonorum, Dossi Anzelli, Vallis Purae, Putei, Planezze, De sotto S. Pietro, S. Pietro presso la chiesa, Costarum, Coniculi, Fassarum, Valeselli, Anzelli, una casa in contrada de Zanardis, la quarta parte del vino, biave e altro frutto spettanti alla pieve, affinché il comune potesse mantenere un idoneo sacerdote e curato nella chiesa di S. Benedetto. Limone cedette a sua volta alla pieve dei beni siti nelle contrade Capitelli, Molendini, in Engasio territorio di Tremosine contrada del Ho. La permuta venne ratificata dalla vicinia di Limone l'8 dicembre 1578 (Archivio Antico del Comune di Tremosine, reg. 39, *Strumenti*, cit. in G. LONATI, *Gli archivi*, pp. 72-73).

In quegli anni di incertezza non mancò tuttavia il sacerdote (talvolta ne furono presenti 2 contemporaneamente) chiamato *curato* o *rettore*. Le notizie in merito sono molto frammentarie, ma i documenti d'archivio permettono questo elenco:

— Giorgio Pasio (o Pace?) di Limone, in un arco di tempo dal 1529 al 1579 (curato fino al 1570)[18];

— Francesco Panizolo di Limone (gennaio 1571)[19];

— Bartolomeo Colini (mesi centrali del 1571);[20];

— Frate Claudio Ugolino di Pozzolengo dell'ordine degli Eremitani di S. Agostino (fine 1571-1574)[21];

— Rocco Pellicano di Bogliaco (1574-1575)[22];

— Giovanni Antonio de Ello (1576-1577)[23];

— Giuseppe Colosino di Toscolano (1577-1600)[24].

Il rodaggio organizzativo della neonata parrocchia durò dal 1532 al 1579. Le tappe del progressivo consolidamento delle sue strutture essenziali sono descritte nell'*Exemplar iuspatronatus Limoni* del 15 gennaio 1579, firmato dal vicario generale Giacomo Roveglio.

Il documento, sanzione definitiva dell'erezione a parrocchia, sintetizza e precisa dati già comparsi nelle precedenti visite pastorali; emerge anche che l'artefice della soluzione di alcuni problemi fu l'arciprete di Toscolano Cristoforo Pilati.

L'atto racconta che i cittadini di Limone, a causa della distanza da Tremosine si costruirono dalle fondamenta una chiesa abbastanza decorosa, col titolo di S. Benedetto, e procurarono di erigerla come parrocchiale, con il fonte battesimale e il cimitero, sperando in futuro di dotarla di beneficio.

Subito dopo la costituzione la nuova parrocchia fu servita da un sacerdote amovibile a discrezione e volere del comune, con compenso incerto, a causa della

---

[18] Nominato senza l'appellativo di curato in atti notarili il 16 febbraio 1529 e il 20 marzo 1541 (APL, XII, reg. *Atti notarili*), e con questo appellativo nella visita del Bollani del 1566 (AVBS, *Visite Pastorali*, 5, f. 79: in questa visita il curato dice di avere i libri di battesimo e di matrimonio; questi registri, invece, conservati in APLI I, iniziano dal 1571). Nella visita del Pilati del 1572 il Pasio è cappellano (mentre è curato il frate Claudio Ugolino) che celebra quotidianamente alla scuola (del Santissimo?) (AVBS, *Visite Pastorali*, 4, f. 284); in un atto di battesimo del 21 febbraio 1574 è ancora cappellano (APL, I, reg. dei battesimi 1). Fa testamento il 15 giugno 1575, ed è nominato nel testamento di Pasquetto Martinelli del 16 agosto 1579 (Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie*, Limone, fasc. *Legati di Limone*).

[19] Nella visita del Bollani (1566) celebra all'altare di S. Benedetto a nome del comune, mentre curato è Giorgio Pasio: a questo altare fu promosso al suddiaconato; non ascolta le confessioni, se non in caso di necessità e dei soli maschi; non ha beneficio, ed è abbastanza competente (AVBS, *Visite Pastorali* 5, ff. 80-80v.); in un atto di matromonio del 25 gennaio 1571 compare come *curato* (APL, I, reg. dei matrimoni 1).

[20] Nominato come *curato* in un atto di matrimonio del 2 giugno 1571 (APL, I, reg. dei matrimoni 1).

[21] Nominato come *curato* in atti di battesimo dal dicembre 1571 al febbraio 1574 (APL, I, reg. dei battesimi 1), nella visita del Pilati del 1572 (AVBS, *Visite Pastorali* 4, f. 284); compare anche in un atto di matrimonio dell'1 febbraio 1571, ma l'anno è da correggere senza dubbio in 1572 (APL, I, reg. dei matrimoni 1).

[22] Nominato come *curato* dal 2 giugno 1574 (APL, I, reg. dei matrimoni 1) fino al dicembre 1575 (APL, I, reg. dei battesimi 1).

[23] Nominato come *curato* dal gennaio 1576 (APL I, reg. dei battesimi 1) fino al termine del 1577 (APL, reg. dei matrimoni 1); è citato anche nella visita di S. Carlo nel processo a Giuseppe Martinelli di Limone (AAMI, vol. 31, q. 25).

[24] Nominato come *curato* dal dicembre 1577 fino all'inizio del 1600 (APL, I, reg. dei battesimi 1 e dei matrimoni 1).

povertà degli abitanti e della aridità della terra; non fu possibile, inizialmente, stabilire una dote certa per il mantenimento di un rettore fisso, restando così il paese privo dell'indispensabile servizio pastorale. L'occasione di risolvere il problema, prosegue il documento, si presentò quando Luigi Zenardo, abitante a Limone, lasciò al comune un legato di lire 48 e soldi 2 con l'obbligo di far celebrare la messa ogni giorno in parrocchia; il comune, considerando questo compenso troppo esiguo per sperare nella presenza continua di un rettore, su consiglio di C. Pilati, arciprete di Toscolano, reperì una abitazione canonica e assegnò 152 lire da aggiungere a quelle del legato Zenardo, per un totale di lire 200, da consegnare al rettore in tre rate all'anno. Al comune incombevano le opere di manutenzione della casa, l'acquisto delle suppellettili della chiesa e sagrestia, la fornitura di olio per la lampada del Santissimo, e della cera, e le spese per i reverendi visitatori. Il rettore, a sua volta, era tenuto alla soddisfazione del legato Zenardi, a distribuire a sue spese le candele nella festa della Purificazione di Maria, a fornire due libbre di cera alla pieve di Tremosine ogni anno nella festa di S. Giovanni Battista, a partecipare alla messa e ai vespri nello stesso giorno, non al sabato santo. Il documento termina con la concessione di iuspatronato al comune, salve restando le norme del concilio di Trento[25].

Gli obblighi del rettore, accennati dalla carta, vennero ripresi e meglio spiegati in un documento del 6 marzo 1580 sottoscritto dal rettore Giuseppe Colosino[26].

L'intervento di Cristoforo Pilati nelle questioni della parrocchia fu certamente risolutivo, ed è storicamente interessante. Il Pilati, arciprete di Toscolano, convisitatore della diocesi di Brescia sotto il vescovo Bollani, amico di Giacomo Roveglio, stimato da S. Carlo, era il mediatore più adatto tra comune, popolazione e vescovo: certamente egli contribuì ad ottenere dal Roveglio l'atto di iuspatronato. Inoltre, proprio per i legami con eminenti figure della riforma postridentina, il suo intervento assicurava soluzioni strettamente ortodosse. Il fatto poi che in quegli anni decisivi si trovava a Limone un parroco originario di Toscolano, Giuseppe Colosino, fa pensare che il Pilati stesso avesse sollecitato la scelta della persona più adatta alle necessità organizzative e pastorali della parrocchia alla vigilia della visita apostolica di S. Carlo.

La chiesetta di S. Rocco

La sensibilità degli abitanti di Limone verso la parrocchia si esprimeva in un'altra opera: la costruzione dell'oratorio di S. Rocco. Sulla parete interna, so-

---

[25] AVBS, *Visite Pastorali*, 8/5; Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie*, Limone. Di certo Luigi Zenardi (probabilmente la stessa persona di cui si parla nei nostri documenti) si ha traccia nell'Archivio Comunale di Tremosine: in un atto del 17 maggio 1504 si dice che è da Riva; in una convenzione col comune di Tremosine (13 marzo 1524) lo si obbliga a versare come forestiero taglie ordinarie, straordinarie, tasse delle quadre ecc. da lui dovute; è citato in una sentenza del provveditore di Salò che ha per oggetto una lite tra lui e il comune di Tremosine (G. Lonati, *Gli archivi*, pp. 58, 78-79).

[26] Vedi documento II in appendice.

pra la porta centrale, sotto il rosone, è scritto «Adì XVIII de Zugno MDXXXVIIII»: la data potrebbe riferirsi al termine della decorazione della chiesa, attribuibile a Martino da Gavardo[27].

I documenti forniscono alcune precise informazioni.

Il 29 febbraio 1529 una certa signora Agnese Tazoli di Torbole, vedova di Giovanni Preto di Limone, stabiliva, tra le altre disposizioni testamentarie, lire 6 alla confraternita di S. Maria di Limone, la legittima parte alla nipote Valentina (figlia della figlia della testatrice, Antonia, sposata a Bernardino Folino cartario in Limone) e il resto dei beni al comune di Limone con l'obbligo di versare un ducato alla fabbrica di S. Rocco[28]. Si nomina la chiesetta, solo marginalmente come confine di un terreno, in un atto notarile del 13 gennaio 1536[29]. L'8 novembre 1562 il signor Domenico figlio del defunto Giovanni Bertolino lasciava per testamento soldi 20 alla chiesa di S. Rocco, da spendere «in fabrica»[30]. La visita del Bollani parla di una piccola chiesa (non nominata, ma certamente S. Rocco) in Limone «non confecta» in cui si celebra qualche volta[31].

Il Pilati (1572) aggiunge che fu costruita *ex voto* dal defunto Girolamo Martinelli, e vi si celebra solo nel giorno di S. Rocco[32]; nel 1578 precisa che è fabbricata *ex devotione* dal comune, non ha la sagrestia, i paramenti vengono forniti dalla parrocchiale, il campanile ha due campane, e la custodia è affidata al curato di Limone; vi si celebra nel giorno di S. Rocco e di quando in quando per devozione di alcuni[33].

Nella visita di S. Carlo del 1580 l'oratorio è definito *pulchrum,* ha un altare, ed è senza reddito; vi si celebra talvolta per devozione[34].

Secondo i documenti la chiesetta fu costruita *ex voto;* è plausibile l'ipotesi per preservazione o guarigione dalla peste. Nel 1529, anno in cui l'oratorio era in costruzione, a Limone c'era la peste. Infatti un atto notarile del 9 aprile 1529 informa che la signora Oliva Bersanini di Cecina, vedova del defunto Battista Giovanni Girardi di Limone e madre di Giovanni Maria, essendo colpita da peste (e la terra di Limone, spiega l'atto, era bandita per sospetto di peste) vendeva al sindaco Battista Toresani parte di una pezza di terra sita nel comune di Tremosine, in Vesio, equivalente al prezzo di lire 12, spese in pane, vino, olio e altre cose necessarie al sostentamento suo e del figlio, mentre erano alloggiati nel lazzaretto[35]. La coincidenza alla data 1529 della fabbrica e della peste, l'affermazione che il piccolo edificio è *ex voto*, il fatto che dopo alcuni decenni la costruzione non è compiuta (visita del Bollani del 1566) fa pensare che l'oratorio sia stato

---

[27] G. PANAZZA, *La pittura nei secoli XV e XVI,* in AA.VV., *Storia di Brescia,* vol. I, Brescia 1961, p. 1007.
[28] APL, XII, reg. *Atti notarili.*
[29] *Ivi.*
[30] Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie,* Limone, fasc. *Legati di Limone.*
[31] AVBS, *Visite Pastorali,* 5, f. 8.
[32] AVBS, *Visite Pastorali,* 4, f. 283v.
[33] AVBS, *Visite Pastorali,* 8/5, f. 25.
[34] AAMI, vol. 33, f. 7v.
[35] APL, XII, reg. *Atti notarili.*

iniziato per qualche causa particolare, per buona volontà di qualcuno, e in seguito costruito poco per volta a secondo delle disponibilità economiche[36].

Altri lavori furono eseguiti sul fabbricato nei secoli successivi[37].

La chiesetta di S. Pietro

La chiesetta di S. Pietro è posta a due chilometri dal centro di Limone, sulla strada per Tremosine, e risale all'epoca medioevale.

È nominata nella bolla di Urbano III del 26 febbraio 1186, unitamente alla chiesa di S. Benedetto, relativa all'investitura dell'Arciprete di Tremosine Martino[38].

Quando Limone si separò dalla pieve di Tremosine nel 1532, non avvenne subito altrettanto per l'oratorio di S. Pietro.

Nella visita del Bollani infatti (1566) si dice che è sotto la pieve di Tremosine; si ordina poi di eguagliare il pavimento, di tenerla chiusa e pulita, e di togliere gli altari laterali, e anche quello esterno, oppure di chiuderlo[39].

---

[36] Una relazione sulla parrocchia scritta dal parroco d. Prospero Pedersoli il 30 gennaio 1930 dice che, secondo tradizione, S. Rocco, portandosi a Verona e Vicenza passò da Limone, fermandovisi 2 giorni quando infuriava la peste e che la chiesetta risale al 1436, edificata dai fedeli durante un'epidemia del morbo (APL,XII, b. 1, fasc. 3); ma d. Pedersoli corregge su un'altra carta il 1436 in 1536 (APL, XII, b. 1. fasc. 2). Da dove escano queste due date rimane un mistero. Occorre il riscontro dei documenti. Un Girolamo Martinelli (nome di colui che, secondo il Pilati, avrebbe fatto costruire la chiesetta, e forse aveva una carica comunale, dal momento che, ancora a detta del Pilati, fu edificata per devozione del comune) compare come marito di una certa signora Maria nel testamento di quest'ultima (2 gennaio 1557), che lascia, tra l'altro, 3 lire alla scuola di S. Maria, una bazeta d'olio all'altare di S. Benedetto e eredi i figli Antonio e Giovanni Francesco (Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie,* Limone, fasc. *Legati di Limone*). Il Girolamo Martinelli del Pilati (1572) è la stessa persona citata nel testamento del 1557? Le date dei documenti (notizia della fabbrica della chiesetta nel 1529 e testamento della signora Maria nel 1557) non sono troppo distanti da escludere questa ipotesi. Si tratterebbe, al contrario, di omonimia con persona vissuta nel 1436. Inoltre: si parla di fabbrica nel 1529; è improbabile che un oratorio di così minuscole dimensioni (m. 11,10×5) fosse in costruzione dal 1436, e non terminato nel 1566, secondo la visita del Bollani. Infine: il culto di S. Rocco si diffuse in Italia dalla seconda metà del sec. XV (A. VAUCHEZ, *S. Rocco,* in «Bibliotheca Sanctorum», vol. XI, Roma 1968, col. 270; P. GUERRINI, *S. Rocco,* in *Memorie storiche della diocesi di Brescia,* vol. XXI, Brescia 1953, pp. 117-118): sarebbe singolarissima una testimonianza di devozione al santo tanto antica a Limone, paese lontano da ogni via di comunicazione, raggiungibile solo via lago. È invece conveniente il riferimento alla peste nel 1529: proprio negli anni 1529-1530 l'epidemia, insieme al tifo e alla carestia, mieteva vittime ovunque in Italia, a causa della presenza delle armate spagnole, francesi e tedesche che avevano invaso la penisola in seguito alla discesa di Carlo VIII (L. DEL PANTA, *Le epidemie nella storia demografica italiana (secoli XIV-XIX),* Torino 1980, p. 124). La collocazione della costruzione attorno al 1529 rimane quindi, per il momento, l'ipotesi più provata.

[37] Il 28 giugno 1769 venne scritto un accordo tra la congregazione di S. Rocco e il muratore Giuseppe Zanelli per l'innalzamento del campanile (Archivio di Stato di Brescia, *Notarile Salò,* Bernardo Bertoni notaio in Limone, bb. 1786, 1790; APL, VI, *Libro degli instromenti del Venerando Oratorio di San Rocco dello Spettabil Comun di Limon).* Imprecisati lavori si eseguirono al campanile nel 1794; infatti l'1 settembre di quell'anno la congregazione dava mandato al massaro dell'oratorio di pagare lire 3 al notaio Bernardo Bertoni come compenso «per la scrittura d'accordo con Giuseppe Beretta per la fattura del campanile» (APL, VI, *Libro bollettario per l'oratorio di Sant Rocco*). La già citata relazione di d. Prospero Pedersoli del 30 gennaio 1930 afferma che S. Rocco fu ampliato nel 1700 per opera della famiglia dei conti Bettoni e colle donazioni delle famiglie più facoltose del paese (APL, b. 1, fasc. 2).

[38] G. PANAZZA, *Sculture preromaniche e romaniche della Riviera Occidentale del Garda,* in «Memorie dell'Ateneo di Salò», vol. XVIII, anno 1957-59, pp. 138-139; F. BETTONI, *Storia della riviera di Salò,* III, pp. 16-19.

[39] AVBS, *Visite Pastorali,* 5, ff. 80v. I decreti vennero osservati (AVBS, *Visite Pastorali* 4, f. 286).

Nella visita del Pilati del 1572 la descrizione della chiesetta si trova tra gli atti che riguardano Tremosine, non in quelli di Limone: si dice che è in territorio di Limone ed è soggetta alla pieve, non ha beni, il 29 giugno l'arciprete di Tremosine o il suo coadiutore canta la messa, nella terza domenica del mese ci si va in processione, e di quando in quando vi celebra il curato di Limone il quale tiene la chiave[40]. Nella visita del Pilati del 1578 invece la descrizione dell'oratorio è inserita negli atti di Limone e non più di Tremosine. Si ribadisce: la chiesetta è antica, non ha redditi; la popolazione di Limone ha la consuetudine di recarvisi processionalmente ogni prima domenica del mese; nella festa di S. Pietro canta la messa il rettore di Tremosine, cui vanno le offerte di quel giorno; la custodia è affidata al curato di Limone[41].

Nella visita di S. Carlo si ripete che ha un unico altare e vi si celebra per devozione nel giorno di S. Pietro; il cimitero è recintato: in esso vi sono molte tombe e un piccolo altare senza reddito[42].

La chiesetta porta ancora oggi i segni dell'antichità, ma non si può dire con certezza che attorno ad essa si riunisse e riconoscesse originariamente Limone come comunità religiosa. Come si è visto la vecchia chiesa di S. Benedetto risaliva al mille, e sempre a questo titolo si fa riferimento nei documenti più antichi.

All'interno vi sono affreschi, dipinti sulle pareti dell'angusto presbiterio, in cui l'altare aderisce al muro anteriore, raffiguranti Gesù crocifisso con la Madonna e S. Giovanni ai lati, un santo papa (S. Pietro o S. Gregorio Magno?) e S. Antonio abate.

Sulla parete sinistra della navata vi è un frammento dell'Ultima Cena e figure di due sante (di cui una S. Lucia), mentre il santo vescovo Zeno, con mitria corta in capo e pastorale nella mano sinistra, spicca sul lato orientale dell'arcone del presbiterio. Gli splendidi affreschi sono stati restaurati con perizia da Adriano Ansaldi.

Le confraternite di S. Maria e del SS. Sacramento

Il numero esiguo degli abitanti della parrocchia non permetteva una articolata organizzazione dei gruppi devozionali; gli atti nominano solo due confraternite, di S. Maria e del SS. Sacramento.

La più antica è la prima. Se ne parla nel già citato testamento della signora Agnese Tazoli di Torbole (29 febbraio 1529, vedova di Giovanni Preto di Limone, che lasciò a questa scuola lire 6)[43].

---

[40] AVBS, *Visite Pastorali*, 4. f. 289.

[41] AVBS, *Visite Pastorali*, 8/5, f. 24. Si noti che la visita del Pilati a Limone avvenne il 23 giugno 1578, dopo la permuta di beni (5 giugno 1578) tra l'arciprete di Tremosine e il comune di Limone, che ricevette beni in contrada S. Pietro (vedi n. 17): con tutta probabilità con i terreni passò di proprietà anche la chiesa.

[42] AAMI, vol. 33, f. 7v.; anche in Archivio Segreto Vaticano, *Sacra Congregatio Concilii: visitatio apostolica 65, 1580, Acta in Visitatione apostolica civitatis diocesis brixiensis per Illustrissimum et Reverendissimum Dominum Carolum Borromeum*, f. 657v.

[43] APL, XII, reg. *Atti notarili*.

Nella visita del Bollani (1566) si dice che la confraternita possiede poco o nulla ed è ben governata[44].

In quella del Pilati (1572) la scuola, chiamata della Beata Vergine, ha diverse pezze di terra livellarie nel comune di Limone che rendono annualmente 13 ducati, e possiede anche dei legati; ha regole che vengono osservate e reggenti eletti ogni anno. I confratelli sono circa 200 (su 380 abitanti, di cui 240 di comunione!): gli uomini danno ciascuno 6 soldi all'anno, e le donne a libertà. I redditi vengono spesi nelle attività religiose della confraternita: accompagnamento del Santissimo portato agli infermi, celebrazione quotidiana, dispensa delle candele e del pane ogni anno nella festa della Purificazione ai membri della società e ad altri più poveri, elemosine agli infermi, acquisto e manutenzione di ornamenti paramenti e suppellettili all'altare della Beata Vergine.

La scuola tiene un sacerdote che celebra quotidianamente, cui viene corrisposto, oltre il reddito dei legati, un supplemento di 13 ducati.

I confratelli fanno cantar messa a proprie spese al loro altare ogni seconda domenica del mese e, il giorno seguente, la messa per i soci defunti. Tengono il bilancio annuale, riguardo al quale il Pilati impone che sia steso alla presenza del curato, cui deve essere data l'elemosina per la messa che canta per i defunti; viene imposto anche che si unisca questa scuola con quella del Corpo di Cristo, e si chiami scuola del Corpo di Cristo e della Beata Vergine[45].

La scuola del Santissimo sorse più tardi; il Bollani nella visita del 1566 non ne parla. Probabilmente fu costituita dal 1566 al 1572: in questo anno ne parla il Pilati comandando, come si è visto, la fusione con quella di S. Maria e dando una breve descrizione. Afferma che la scuola non possiede nulla se non i proventi delle elemosine; ha circa 25 confratelli che danno 3 soldi l'anno. Ha dei reggenti. Tiene la processione ogni prima domenica del mese con il Santissimo e si canta la messa. Il reddito è speso per la cera per accompagnare l'eucaristia agli infermi e nelle processioni. Il bilancio è tenuto annualmente davanti al curato; è ben governata[46]. Queste informazioni delle due confraternite vennero fornite al Pilati dal cappellano delle due scuole Giorgio Pace[47].

Nel 1578 il Pilati non nominerà più la scuola della Beata Vergine ma solo quella del Santissimo osservando che ha più livelli, gli atti sono presso il notaio del comune e i redditi sono spesi in cere e ornamenti della chiesa[48]: evidentemente il Pilati considerava definitiva l'unione a vantaggio dell'affermazione della confraternita del SS. Sacramento e dei suoi fini devozionali. L'amministrazione dei due gruppi era unica, ma lo scopo della fusione sarà un altro, emergente con chiarezza dalle intenzioni di riforma di S. Carlo.

---

[44] AVBS, *Visite Pastorali*, 5, f. 80.

[45] AVBS, *Visite Pastorali*, 4, ff. 284-284v.

[46] AVBS, *Visite Pastorali*, 4, f. 284.

[47] Nel suo testamento del 15 giugno 1575 lasciò alla scuola del Santissimo otto bazete di olio (Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie*, Limone, fasc. *Legati di Limone:* questo fascicolo contiene in sintesi 61 legati fatti dagli abitanti di Limone dal 1553 al 1581: per 43 volte si nomina la scuola di S. Maria e per 4 volte la scuola del Santissimo, la prima volta nel testamento del rev. Giorgio Pace).

[48] AVBS, *Visite Pastorali* 8/5, f. 24v.

La visita di S. Carlo Borromeo

La nuova parrocchia di Limone ricevette la visita di S. Carlo in persona nel tardo pomeriggio del 10 agosto 1580:[49] l'evento fu un momento di verifica delle condizioni spirituali, morali e organizzative della comunità.

Mentre le relazioni delle visite precedenti si occupano soprattutto delle strutture esteriori della parrocchia, quella di S. Carlo fornisce utili informazioni sulle condizioni morali e dà precise direttive di riforma[50].

La visita di S. Carlo fu preparata in zona dal visitatore subdelegato Giovanni Andrea Pionni, che il 23 aprile 1580 si trovava a Tremosine. Il parroco di Limone Giuseppe Colosino gli fece pervenire una breve e allarmata *relazione* sullo stato morale della parrocchia. Egli elencava così i disordini del paese: 1) la compagnia del Santissimo e della Beata Vergine è amministrata male, perchè alcuni massari non hanno soddisfatto i loro debiti, che ammontano a lire 160; è necessario dare una regola per l'onesta amministrazione; 2) gli abitanti non frequentano la confessione e la comunione «come medicina salutare contro il peccato»; occorrerà «imponer» a coloro che fan parte della compagnia («quasi tutti o la magior parte della terra li son dentro») di confessarsi e comunicarsi, a meno che non sussista giusta causa, che deve essere esposta al parroco; in caso contrario siano espulsi dalla compagnia; 3) la istituzione della dottrina cristiana deve essere aiutata con maggior fervore: per questo aspetto i parrocchiani «sono molto neglegenti, et dapoco», benchè il parroco non abbia mancato di intervenire; 4) nonostante il parroco sia riuscito dopo molti tentativi a far decidere al consiglio comunale di punire con lire 5 coloro che sono stati trovati a giocare sulla piazza o in altro luogo pubblico, il divieto è stato dimenticato, dopo essere stato osservato per alcuni giorni; 5) sia imposto a coloro che recano danno tagliando la legna nei boschi di non ricorrere al giuramento per il risarcimento; se si vuole punire i dannificatori, si riservi questo peccato al vescovo[51].

La breve relazione del parroco è pervasa da accorati accenti: più volte ricorda le sue «persuasioni» rivolte alla popolazione, ma senza risultati.

Il verbale del Pionni dà altre informazioni sulla parrocchia; la chiesa è consacrata e bella, vi è custodito il SS. Sacramento, davanti al quale arde la lampada a spese del popolo; in essa si trova il battistero, non decoroso, come non è decoroso il luogo in cui è posto; ha tre altari: l'altare maggiore della scuola del Santissimo e altri due altari indotati; esiste la sagrestia; il cimitero è chiuso; la casa parrocchiale si trova in capo al cimitero ad essa attiguo e vi si accede passando attraverso lo stesso cimitero; alle esigenze della chiesa provvede la comunità con le proprie elemosine; il reddito annuo della parrocchiale è di 50 scudi aurei. Il verbale accenna ancora al legato Luigi Zenardi, precisando: il legato consisteva in lire 48 planet per tenere un altro sacerdote, oltre a quello che il comune già manteneva, per celebrare quotidianamente nella chiesa, ma per istanza del comu-

---

[49] AAMI, vol. 33, f. 7.
[50] AVBS, *Visite Pastorali* 5, f. 80.
[51] AAMI, vol. 31, f. 181.

ne tale legato fu unito ad alcuni beni smembrati dall'arcipretale di Tremosine, sotto la quale questa chiesa era costituita, come dote al fine di ottenere lo iuspatronato.

Il verbale continua: il curato ora eletto, ma non confermato, è il sacerdote Giuseppe Colosino, di 46 anni[52], è approvato dal vescovo, esercita la cura delle anime con compenso annuo di 50 scudi; possiede scienza tollerabile conforme al suo compito ed esercita da tre anni; non ha chierico che lo assiste; risiede nella casa canonica. Vi sono due concubini; nella casa del maestro Giuseppe Martinelli sono state trovate le opere *Adagia Erasmi* e *Annotationes Flaminij in psalmos:* questa causa è demandata all'inquisitore di Brescia. La scuola della dottrina cristiana non viene esercitata per nulla. La scuola del SS. Sacramento è unita a quella della Beata Vergine; non è approvata, non ha regolamento, è retta da dodici massari eletti ogni anno; ha reddito per 56 lire all'anno provenienti da elemosine e collette, con cui si mantiene l'olio della lampada, la cera e gli addobbi. Gli amministratori sono negligenti nella consegna del denaro alla fine dell'anno: Zanello e Baldassarre Bertolini sono debitori della scuola. Ogni anno si rende conto dell'amministrazione al vicario foraneo[53].

Dalla relazione del parroco e dal verbale emerge il riuscito tentativo degli abitanti di provvedersi di un proprio parroco, ma anche lo stato di degrado religioso e morale. Il parroco Colosino si scontrava con l'ostinato assenteismo ai sacramenti, con la tenace ignoranza nella dottrina cristiana, con la pesante recidività alla conversione; inoltre l'amministrazione delle proprietà ecclesiastiche era approssimativa. Evidentemente il secolare abbandono della parrocchia, troppo lontana dalla pieve di Tremosine per essere assistita convenientemente, aveva creato questa situazione. Vi era un vivace interesse formale (si pensi alla perseveranza del comune nel voler trovare una soluzione al problema della residenza e del mantenimento del parroco e all'elevatissimo numero dei confratelli della scuola del Santissimo e della Beata Vergine) cui non corrispondeva altrettanta convinzione di fede.

Non mancavano casi di miseria morale. Il verbale accenna a due particolari disordini.

Il primo: nella casa del maestro Giuseppe Martinelli di circa 35 anni erano state trovate opere di Erasmo da Rotterdam (1469-1536) e di Marco Antonio Flaminio (1498-1550)[54], umanisti sospettati di simpatia verso il luteranesimo. Il Pionni raccolse testimonianze sul caso il 24 aprile 1580. Il parroco riferì che già da tre quaresime il Martinelli differiva la confessione e la comunione a dopo Pasqua per tre settimane e più, e solo con difficoltà lo si potè ridurre ai sacramenti; sparlava delle cose cristiane e della confessione, dalla quale si teneva lontano perchè non voleva si conoscessero i suoi segreti; aveva mangiato carne la prima settimana di quaresima e trattava male la madre.

---

[52] Il curato ha 46 anni anche nella visita del Pilati del1578! (AVBS, *Visite Pastorali* 8/5, f. 24).

[53] AAMI, vol. 33, ff. 7-7v.

[54] Le opere di Erasmo compaiono nell'elenco dei libri proibiti (J. GALLEMART, *Concilium Tridentinum*, t. 2, Venezia 1780, p. 528). L'opera del Flaminio è proibita da S. Carlo in un editto del 4 dicembre 1582 (*Acta Ecclesiae Mediolanensis*, Milano 1599, p. 432).

Giuseppe Girardi testimoniò che il Martinelli era collerico, ma fuori di collera era un uomo tranquillo; per il suo carattere una volta rispose male in chiesa al curato Giovanni Antonio.

Il diciottenne Michele figlio di Giuseppe Girardi disse che dall'età di quattordici anni non praticava il maestro e non gli portò l'opera incriminata, nè essa fu mai da lui posseduta: d'altronde egli non conosceva neppure le concordanze.

Un altro testimone, Giuseppe Antonello, confermò le disposizioni dei precedenti testimoni sulla approssimativa pratica religiosa dell'interessato e sullo scorbutico trattamento verso la madre.

Interrogato infine il maestro affermò che il libro gli era stato portato in casa dal figlio di Giuseppe Girardi, ma lo guardò solo due o tre volte e ne lesse due o tre capitoli, non sapendo che fosse proibito[55].

Il secondo disordine riguardava il caso di due concubini, Francesco della Mattea e Domenica del Hosto di Limone, conviventi, in parentela di terzo grado, denunciati dal parroco. Il Pionni con decreto 24 aprile 1580 intimò ai due di sposarsi sotto pena di 25 scudi e di scomunica. Il 27 aprile il parroco fece presentare ai due l'ingiunzione di separazione da Martino figlio di Pietro Martinelli, ma il provvedimento non ottenne risultati: il 10 agosto 1580 infatti il parroco attestava di aver pubblicato l'editto prescritto contro gli inconfessi nella terza domenica di quaresima e nell'ottava di Pasqua, e tutti i parrocchiani si erano confessati e comunicati tranne i due «li quali sono concubini».

Vicenda di miseria e di ignoranza secondo il Colosini, il quale, il 13 agosto 1580 certificava l'impossibilità dei due al pagamento della pena «ritrovandosi poveri, anzi poverissimi, come che non hanno niente se non le sue fatiche»[56].

I *decreti* di S. Carlo danno consuete indicazioni sui fabbricati e le suppellettili, e suggeriscono rimedi per i disordini della parrocchia[57]. Si ordina di rivestire di panno serico l'interno del tabernacolo ligneo, di ridurre a forma conveniente la pisside per la comunione al popolo, di acquistarne un'altra per gli infermi e di procurare un tabernacolo per le processioni secondo la forma conveniente; si costruisca un vaso battesimale distinto dal fonte battesimale, il sacrario secondo la terza forma e un idoneo ciborio (il vaso che ora raccoglie l'acqua battesimale sia utilizzato per l'acqua santa al lato della chiesa; dalla parte sinistra della porta maggiore si costruisca anche una cappella corrispondente alle altre due sporgente dalla parete di cinque cubiti e mezzo, dipinta, adornata, chiusa, nella quale si collochi il battistero).

L'altare della Beata Vergine deve essere trasferito verso la parete posteriore per dare spazio ad una predella anteriore fino al gradino di pietra che non sporga dalla linea retta con la parete e su cui porre un cancelletto di ferro; lo spazio po-

---

[55] AAMI, vol. 31, q. 25; il verbale dell'interrogatorio è anche in AVBS, *Visite Pastorali* 8/2, ff. 119-120v. con la data 31 ottobre 1581.

[56] AAMI, vol. 15, q. 29. Negli atti di battesimo della parrocchia si trova traccia di questo disordine: il 30 marzo 1579 il parroco Colosino battezzò un bambino, Antonio Giacomo, figlio di Francesco Martinelli e di Domenica del Hosto, e il 18 dicembre 1580 battezzò Mattea figlia della stessa donna e di Francesco della Mattea (APL, I, reg. del battesimi 1).

[57] AAMI, vol. 35, ff. 178v.-179 e vol. 25, ff. 137-138. I decreti sono anche in Archivio Parrocchiale di Toscolano, II, fasc. *Decreta Sancti Caroli in Visitatione Apostolica Vicariatus Tusculani confecta. Anno 1580. Die 12 augusti.*, ff. 35v.-37, 39v.

steriore all'altare deve essere chiuso con un muro per conservare le suppellettili, e la finestra di questa cappella sia munita di vetro. L'altare di S. Antonio deve essere provvisto di croce e di candelabri, e ristretto alla predella alla forma prescritta[58].

La finestrella sopra il crocifisso della cappella maggiore sia chiusa con un muro.

In sagrestia si costruisca un inginocchiatoio, si indorino i calici e li si provveda di corporali e di borse.

La parte del cimitero per la quale si accede alla casa parrocchiale è profanata, perciò, fatta la traslazione delle ossa, la si separi dal cimitero con un muro.

Si costruiscano i confessionali. Si tolga l'acquasantiera fuori della chiesa vicino alla porta maggiore. Si costruisca la porta del campanile. I decreti ordinano ancora che il curato sia sollecito nella dottrina cristiana ai fanciulli e agli altri, e coinvolga persone che lo aiutino in questo ufficio; gli iscritti alla scuola della dottrina cristiana osservino le regole. Si noti che di questa istituzione non si parla mai nelle precedenti visite pastorali di Limone. Probabilmente fu iniziata appena prima della visita di S. Carlo dal parroco Colosino.

I decreti regolarizzano anche l'attività della scuola del Santissimo: dal momento che non godeva di legittima costituzione ora viene eretta dal visitatore; osservi le regole in vigore nella provincia milanese, i confratelli presentino al vescovo, entro due mesi, gli atti notarili e le investiture dei redditi e in futuro investano denaro soltanto dietro facoltà concessa dal vescovo. Zanello e Baldassarre Bertolini, debitori della scuola per ragioni di amministrazione, restituiscano il dovuto entro 6 mesi, come da contratto da essi sottoscritto, sotto pena di interdetto. I massari della scuola rendano conto dell'amministrazione alla fine dell'anno; il denaro della confraternita si tenga in luogo sicuro, chiuso con tre diverse chiavi, una custodita dal curato e l'altra da due deputati della scuola, e quando si pone o si toglie il denaro lo si registri in un libro.

Alcune osservazioni. L'erezione della confraternita del Santissimo rientrava nell'intenzione di S. Carlo di ravvivare la devozione eucaristica e di promuovere la comunione frequente[59]. Anche a Limone, come già in altri luoghi, il santo pensava di vivacizzare l'attività pastorale attraverso questa compagnia, cui aggregare altre più antiche[60]: la preferenza data a questa confraternita dal Pilati nel 1572 rispetto a quella più fiorente di S. Maria rientrava in questi intenti. Le gravi difficoltà pastorali denunciate dal parroco Colosino dovevano essere risolte seguendo le norme di S. Carlo. Il decreto circa il libro delle entrate e delle uscite fu osservato: le scritture di contratto vennero raccolte nel registro dal titolo: *1580. Libro stromenti Santissimo Sacramento*[61].

Anche riguardo al metodo la riforma della parrocchia riceveva l'impronta del santo milanese. Egli impose il controllo della gestione amministrativa della con-

---

[58] Questo altare sorse al posto di quello di S. Lorenzo fatto demolire dal Pilati nel 1572 (AVBS, *Visite Pastorali* 4, f. 283v.).

[59] *Acta Ecclesiae Mediolanensis*, p. 8 (nel concilio provinciale I del 1565), p. 92 (nel concilio provinciale II del 1573), pp. 896-897. Il vescovo D. Bollani nel sinodo del 1574 stabiliva di seguire, su questo aspetto, le disposizioni milanesi (*Constitutiones Reverendissimi Domini Dominici Bollani*, Brescia 1575, p. 142).

[60] D. ZARDIN, *Confraternite e vita di pietà*, Milano 1981, pp. 19-31.

[61] APL, III.

fraternita, ma non impose ai confratelli la partecipazione alla comunione, come voleva nella sua relazione l'eccessivamente zelante parroco Colosino; a questi ordinava piuttosto di istruire. Come a dire: rigore e controllo sì, ma non senza convinzione e misericordia.

I decreti continuano: il comune non solo rinnovi l'editto contro coloro che si dedicano a giochi non permessi, ma curerà che lo si osservi; non si tolleri che si pronuncino giuramenti per risarcire i danni, se non quando di legittimo diritto, perchè si sono verificati spergiuri. Il curato mantenga un chierico in abito con una certa contribuzione della scuola del Santissimo e del comune, per servire alla messa e agli altri uffici. Francesco figlio della Mattea rimandi la sua concubina Domenica «Hospitem», e non abbia più relazione con lei sotto pena di 25 scudi aurei e di scomunica, come consta negli atti della visita; se non obbedirà sia sottoposto alle pene previste dal vescovo e dal suo vicario e ad altre più gravi ad arbitrio del vescovo.

Decreti aggiunti stabilivano i tempi di alcune opere: il battistero e la cappella dovevano essere ultimati entro due mesi; i recinti degli altari dovevano essere costruiti entro due mesi e nel frattempo non si doveva celebrare; le altre opere in chiesa e in sagrestia dovevano essere terminate entro sei mesi[62].

Con la visita di S. Carlo la nuova parrocchia concludeva gli anni di rodaggio. I documenti hanno fatto emergere la volontà della popolazione di svilupparsi non solo sotto l'aspetto civile ma anche sotto quello religioso; le strutture per il culto e la residenza del parroco erano acquisite; occorreva ora lavorare sulla formazione religiosa e morale. Anche in questa piccola e sperduta parrocchia, come in tante altre, il contenuto e il modo della riforma dovevano ispirarsi alle intenzioni caroline.

Tre ragguardevoli opere d'arte cinquecentesche

Nella chiesa parrocchiale sono conservate tre preziose opere d'arte del cinquecento, espressione di quella stessa sensibilità religiosa che aveva portato all'erezione della parrocchia.

La pala dell'altar maggiore porta nel margine inferiore al centro la scritta B.A. (Battista) D. (Detto) Moro V. (Veronese) P. (Pinse) MDXXXXVII.

Il pittore è il veronese Battista D'Angolo o Dal Moro (1514-1573/74) allievo e poi parente, avendone sposato la figlia Margherita, del pittore Francesco India detto il Torbido o il Moro. Il quadro raffigura Gesù deposto dalla croce, attorniato dalla Madonna, S. Benedetto, e altri due personaggi (Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo?); la scena è sovrastata da due putti librati a mezz'aria, rivolti verso il basso, a mani giunte. L'opera dipinta secondo uno schema classicheggiante rap-

---

[62] AAMI, vol. 23, q. 3.

presenta un momento di passaggio nella maturazione dell'artista, avviato a più congeniale produzione di stile manieristico[63].

Altra opera degna di nota è la statua lignea della Madonna, seduta frontalmente, a mani giunte, adorante il bambino Gesù disteso sulle sue ginocchia. La sacra immagine risalta per la semplicità del viso, per la ricchezza delle pieghe del panneggio e per la compostezza ed essenzialità della struttura. Il pregevole simulacro è stato magistralmente restaurato da Adriano Ansaldi, col recupero della policromia e della doratura originarie. La statua fu certamente realizzata dalla scuola di S. Maria. Ad essa fu particolarmente legata la popolazione: in casi di eccezionali calamità veniva portata processionalmente per le vie del paese. Ordinariamente si venerava un'altra immagine della Madonna (forse del '600) costituita da un manichino di legno rivestito di sete e broccati. A singolari eventi è dovuto il permesso dato durante la visita del vescovo Marco Dolfin del 5 maggio 1702; il parroco Pietro Comincioli scriveva: «In questa visita suddetta di mons. Eminentissimo, mons. canonico Bocca penitenziere, et assistente di mons. Vescovo in detta visita pregato da me a concedere benigna licenza di portare processionalmente intorno la nostra immagine a rilievo della Beatissima Vergine del Santissimo Rosario nelli urgenti nostri bisogni, la diede cortesemente senza contradizione alcuna»[64]. Tanto timore, da dover ricorrere alla protezione della Madonna, era causato dalla presenza degli eserciti stranieri nella repubblica veneta durante gli anni della guerra di successione spagnola. Anche il Garda ne fu colpito[65].

La terza opera è un crocifisso ligneo.

Le misure dell'immagine di Cristo sono perfettamente uguali verticalmente e orizzontalmente (m 1,27 × m 1,27). Risalta la compostezza del corpo teso nella rigidità della morte, evidenziata dalla sagomatura ben delineata dello scheletro e della muscolatura. Gli schizzi di sangue colorati abbondantemente sulle braccia, alla ferita del costato, sulle ginocchia, sulla fronte attorno alla corona di spine intrecciata come due funicelle, senza aculei, i lineamenti del viso leggermente reclinato verso destra, ben definiti, perfino nella dentatura appena visibile dalla bocca semiaperta, i capelli ben adagiati sugli omeri, l'accuratezza un poco ricercata insomma, senza esagerazioni comunque, con cui questi elementi sono tracciati, per dar movimento alla figura, il tutto in felice combinazione con la staticità ben geometrizzata del corpo e delle braccia fanno ritenere che l'opera risalga alla fine del '500.

Il crocifisso viene portato in processione il venerdì santo lungo le stradine in saliscendi del paese, in una eccezionale e suggestiva coreografia di lumini costituiti da gusci di chiocciole riempiti di olio e stoppino acceso, fissati con calcina ai muri esterni delle case.

Mario Trebeschi

---

[63] E.M. Guzzo, *D'Angolo Battista*, «Dizionario biografico degli italiani», XXXII, Roma 1986, pp. 576-581.

[64] APL, I, reg. dei morti 1, f. 144.

[65] F. Bettoni, *Storia della riviera di Salò*, I, pp. 247-248; G. Lonati, *Episodi della guerra per la successione di Spagna nella Riviera Bresciana*, Milano 1929.

I.

Instrumentum separationis ab ecclesia divi Joannis Baptistae Tremuseni. Actum sub die 18 Septembris 1532.

Franciscus, miseratione divina sanctae romanae ecclesiae tituli sancti Pancratii presbiter cardinalis Cornelius nuncupatus perpetuus administrator episcopatus Brixiae dux marchio, et comes dilectis nobis in Christo universitati, communi, et hominibus terre de Limono Riperie Salodii nostrae brixiensis diocesis salutem in Domino sempiternam. Circa locorum et ecclesiarum eorumdem nobis subiectorum statum salubriter dirigendum iuxta pastoralis officij nostri debitum, nostrae considerationis extendentes intuitum in ijs libenter insistimus per quae animarum periculis occurritur, ac personarum commoditatibus providetur.

Cum itaque prout nuper nobis exponi fecistis vos a parrocchiali ecclesia vestra sancti Ioannis Baptiste de Trimosino dicte diocesis per quinque miliaria montuosa, longa, saxosa, et aspera distetis, quo saepissime factum est pro ut etiam ex fidedignorum relatione percepimus qui nonnulli homines dicti loci de Limono in infirmitate constituti, et alias ecclesiastica sacramenta desiderantes ob dicte parrocchialis distantiam absque sacramentis ipsis ab hac vita miserabiliter decesserint, infantes quoque plurimi ad sacrum baptismum delati in tam longo, et difficili itinere morte preventi sint, et alia quam plurima huismodj mala, et scandala evenerint, ac in dies deficiant, moriantur, et eveniant quod si prout eadem expositio continebat in dicto loco de Limono sacerdos unus deputaretur qui inibi resideret, et cui per vos de competenti mercede sine preiuditio dicte parrocchialis ecclesie provideretur qui potestatem exercendi curam animarum haberet utique huismodi scandalis opportune occurreretur animarumque vestrarum salutj plurimum opitularetur, et spiritualj consolationi non mediocriter consuleretur. Iccirco nos vestris in hac parte supplicationibus inclinati vobis auctoritate nostra ordinaria accedente etiam consensu rectoris dicte parrochialis de Trimosino ut unum idoneum sacerdotem secularem coram nobis per vos presentandum, et per nos seu vicarium nostrum approbandum qui sumptibus vestris competenti mercede et salario eidem statuto, et per nos similiter approbando in ecclesia vestra sancti Benedicti missas, et alia divina officia celebrare, confessiones audire, fontem baptismalem tenere, baptizare, curam animarum exercere, et ecclesiastica sacramenta ministrare vobis libere, et licite valeant sine tamen preiuditio dictae parrocchialis ecclesiae de Trimosino cui annis singulis in festo sancti Ioannis Baptiste libras duas cere in signum subiectionis, et recognitionis solvere et offerre teneaminj perpetuo in futurum elligere possitis, licentiam et facultatem tenorem presentium concedimus, et indulgemus quibuscumque incontrarium facientibus non obstantibus. Et insuper de Omnipotentis Dei misericordia

ac beatorum Petri, et Pauli apostolorum eius auctoritate, necnon beatorum Faustini, et Iovite huius civitatis Brixiae patronorum meritis, et intercessione confisi omnibus, et singulis utriusque sexus christifidelibus qui in die festivitatis sancti Benedicti a primis vesperis usque ad secundas vesperas inclusive praefatam ecclesiam vestram devote visitaverint annuatim centum dies de jniunctis eis penitentijs misericorditer in Domino relaxamus, preaesentibus perpetuis futuris temporibus duratam. In quorum omnium et singulorum fidem, et testimonium praemissorum praesentes litteras fieri et per notarium infrascriptum subscribi, et publicari mandavimus sigillique nostri iussimus, et fecimus appensione communirj. Datum Brixiae in nostro episcopali palatio anno a nativitate Domini millesimo quingentesimo trigesimo secundo indictione quinta die vero decima octava mensis septembris pontificatum sanctissimi in Cristo patris, et domini nostri domini Clementis divina providentia papa VIII anno nono.

P. Paulus Bonclerius notarius de mandato subscripsi.

(Archivio Parrocchiale di Limone, XII, b. 1, fasc. 1).

II.

Die 6 marzo 1580.

Capitoli et obligationi ch'ha da observar il reverendo rettor di santo Benedetto de Limon da esser eletto per esso commun quali si contengono parte nel instromento di erettion del jus patronato fatto sotto il di quinta gienaro 1579. Rogato per il signor Camillo Guido canceller episcopale di Bressa.

p.o. che il reverendo rettor sia obligato lassar tutte le cere che sonno portate in chiesa così per occasion de funerali, officij, de morti, come per ogni altra ocasione, ecetto quelle che saranno datte in mano di esso Rev. Rettor quali siano sue proprie, et l'altre sian in uso della chiesa.

2.o che il reverendo rettor, sia obligato, far le spese alli reverendi visitadori per tempo che visitaranno la chiesa di suo in tutto.

3.o che debba despensar le candele nella festa della Purification della Beata Virgine, à tutti li habitanti nel commun de Limon, comprate a sue proprie spese, et metter tutto l'incenso necessario, per tutte le solennità del anno ecetto le feste della Madonna, et del Corpus Domini, et prime et seconde dominiche del mese, alle quali sia obligate le confraternite.

4.o sia tenuto dar ogni anno alla pieve de Tremoseno, ò ver suo rettor nel sabbato santo soldi trenta planeti et lire due cera nella festa di santo Joanni de quali cose era tenuto il commun de Limon, et andar à far la cresima.

5.o sia obligato andar il giorno di santo Joanni Batista à la pieve de Tremoseno à celebrar messa et vespero, et aiutar alle solenne celebration delli divini officij de quel giorno.

6.o sia tenuto far comemoratione del anima del quondam spetabile messer Aloise Zenardo nella celebration continoa che fara delle messe per legato fatto per esso m. Aloise al commun de Limon, et tutti questi sudetti capituli si contengono nel sudetto istromento del jus patronato.

Et oltra li sudetti capituli et obbligationi, sia anco tenuto il reverendo rettor, che sarà eletto dal commun servar l'infrascritte obligationi, quali saranno lette à èsso rettor da esser eletto, poste dal commun espressamente, sotto pena de privarsi del beneficio del jus patronato.

7.o che il reverendo rettor sia obligato celebrar cotidianamente non essendo impedito legitimamente nella chiesa di santo Benedetto, et altre chiese del commun, messa, et altri divini officij, et procession all'ore convenienti secondo la comodità, et disposition di esso commun, et occorrendo che per qualche impedimento de infermità ò d'altro licito impedimento non potesse celebrar in tal caso, sia obligato esso reverendo rettor a sue spese far celebrar per altro sacerdote il quarto giorno per infirmita dechiarando per questo che non possa absentarsi dal celebrar ad ogni suo beneplacito ma solo per urgente causa, et se oltre l'infirmi-

tà vorrà absentarsi da questo, sia tenuto passato il secondo giorno far celebrar da sacerdoti che sian grati al comune.

8.o che sia obligato sonar ó far sonar le campane per li divini officij, procession, ave marie, oration de sera, et per ogni altra occasione, over ordinatione che nel advenire fosse imposta dal reverendissimo ordinario de Bressa, et comune de Limon per sue devotioni.

9.o sia obligato ogni marchori et venerdi, cantar le letanie, et doppo la messa dir o cantar li suffragij soliti sopra le sepolture per l'Anime delli fratelli, et sorelle della compagnia del Corpus Domini et della beata Virgine senza alcun emolumento.

10.o sia anchora obligato cantar messa ogni prima dominica del mese all'altar grande, et la seconda dominica all'altar della Madonna, et pigliar l'offerta qual sia delle suddette compagnie senza alcun emolumento di esso rettor.

11.o che l'offerte che si pigliaranno alla messa delle feste della beata Virgine siano della compagnia, et medesimamente alla messa della solennità del Corpus Domini et così nella festa di santo Rocho, nel qual di l'offerta sia tolta et datta alli governatori della chiesa di santo Rocho per comprar cera.

12.o che il reverendo rettor sia obligato tenir in caso et haver cura ancho le spese al padre predicator nella quaresima se per tempo dal commun sara condutto con quella conveniente tassa che sara fatta da doi homeni eletti dal commun per queste spese la qual tassa fatta sian obligati osservarla.

13.o che il reverendo rettor, sia obligato scoder per se stesso la rendita del suo beneficio delle lire duecento iusta l'istrumento dell'erettione del jus patronato sudetto dalli livellarij che li saranno consignati da esso commun con obbligation però che il commun li mantenga veri et esigibili dèbitori.

14.o che sia obligato far l'inventario delli beni mobeli del comune che si ritrovano nella casa della chiesa et quelli estimati per doi homini eletti dal commun restituir per se o per soi eredi nel medesimo valor, et ciò per darne idonea sugurta sotto pena d'ogni danno et interesse che potesse patir il commun per la restitution ò ver precio di essi mobeli.

15.o nel resto che può esser bisogno per le spese, così della chiesa et mobeli de sachrestia, et anche nella reparation della casa in tutto si obligato il commun, come più amplamente si contien nell'Istromento del jus patronato sudetto.

16.o che se per alcun tempo il comune conducesse un altro sacerdote per capelano de esso comune per celebrare che in quel caso sia obligato il reverendo rettore darli et consignarli per uso quelli mobeli ecclesiastici che parera al comune de Limon: et anzi maxime che quelli delli mobili che eran della confraternita della beata virgine quantunque ora sian tutti nella segristia della confraternita.

(Archivio della Cancelleria Vescovile di Brescia, sez. *Parrocchie,* Limone).

RESTAURI IN S. MARIA DEL CARMINE

Un gruppo di bravi ragazzi sta ora restaurando sotto la guida esperta della dott.ssa Alessandra De Vita la volta altissima del presbiterio di quello straordinario e dimenticato — e assolutamente sottoutilizzato — monumento che è la chiesa di Santa Maria del Carmine, in tempi più fortunati ricchissimo centro di devozione e di pietà, da quando, nel 1345, i frati di Monte Carmelo, detti calzati, furono accolti in Brescia dal Vescovo Lambertino, e fino al novembre del 1797, quando ne uscirono in forza della legge di generale soppressione.

È una gioia poter rimettere piede tra i muri venerandi, tra le pietre e gli altari, le statue e le colonne, gl'intarsi preziosi (straordinario per vaghezza di pietre quello dell'Altar maggiore) e le tele di pregiati autori, gli affreschi e gl'infiniti oggetti d'arte, che, in un lungo inverno dell'inizio degli anni Settanta, avevo schedato per conto della Soprintendenza di Milano, portandomi appresso di cappella in cappella una lampadina collegata con un lungo filo, perchè l'impianto di illuminazione era fuori servizio. Le rare aperture dell'edificio sacro avvengono (aperto lo è stato a tratti ma mai stabilmente in questi anni) in occasione della festa della Madonna del Carmelo (16 luglio) che gode ancora di una certa devozione poichè sugli altari quest'anno ho visto ardere molti grossi ceri; ma ben maggiore devozione portava alla chiesa un tempo la popolazione per la Madonna delle Brine (prima domenica dopo Pasqua) quando a lei ci si rivolgeva per grazie «metereologiche», e cioè per far cessare pioggia o siccità troppo prolungate e quindi dannose all'agricoltura. Ricordo due interessanti ex-voto gemelli, in tela, di dimensioni più grandi del solito, che raffiguravano l'uno i fedeli al momento di entrare in chiesa con il *tabarro* (cioè il mantello per ripararsi dalla pioggia) appoggiato sul braccio; l'altro, gli stessi fedeli usciti dalla chiesa, con il tabarro indossato, perchè l'invocazione aveva infallibilmente prodotto la desiderata pioggia.

Ma, a parte la devozione alla Madonna, la chiesa è ricchissima di altari perchè ospitava molte confraternite e «scuole» di artigiani: gli orefici vi ebbero la loro scuola fin dall'inizio, poichè a parte il bel quadro secentesco di Camillo Rama che raffigura Sant'Eligio protettore degli orefici, lo stesso santo è raffigurato in un affresco quattrocentesco nell'ambiente in capo alla navata destra, di fronte alla grandiosa (per concezione) raffigurazione di S. Cristoforo: e sono due affreschi di straordinario significato per comprendere l'arte bresciana dell'epoca. Mentre

la Santa Cecilia, del bresciano Zanetti, oltre che ad introdurci ad un'altra devozione, ci presenta le forme tornite del classicismo settecentesco locale.

L'enumerazione di tutti i quadri sarebbe lunghissima: dal Palma il Giovane che raffigurò «S. Michele Arcangelo» (il restauro ha salvato una tela che vent'anni fa ricordo appesa con due chiodi come una bandiera, ma la qualità dell'opera si è rivelata meno alta del previsto), al Marone della magnifica e morettiana «Strage degli innocenti»; dal de Witte detto il Candido della pala dell'altar maggiore (entro la soasa ligna più alta che esista nel Bresciano, che accoglie anche la «Madonna del Carmelo» di G. Cossali) che fu donata nel 1595 dal Duca Renato di Baviera, al «S. Pietro che riceve la potestà delle chiavi» di Antonio Gandino; dall'«Ascensione» che si vuole disegnata dal Marone e compiuta dal Bagnatore e dal Gandino (un quadro, dunque, «a tre mani»), alla «Suor Maria Maddalena de' Pazzi» del verolese Paolo Rossini, della fine del Settecento, la cappella tutta affrescata dal Foppa; e un tempo v'era perfino un dipinto del Guercino, ecc...

Ma è certamente l'enorme apparato decorativo degli affreschi, distesi per molte centinaia di metri quadrati sulle pareti e sulle volte, che maggiormente desta la meraviglia per la grandiosità della concezione, ed anche perchè, oggetto di molti restauri negli ultimi anni, ora si mostrano in gran parte ben puliti e liberati dalle ridipinture sovrappostevi nei secoli e dal nerissimo sudiciume che li abbracciava sotto un unico velo di nero fumo, dando l'impressione di grevi baroccaggini senza vita. I più antichi — come ho già accennato — sono del Quattrocento, e si arriva comodamente fino al Settecento; ma l'impulso maggiore e la concezione decorativa nel suo insieme datano dalla prima metà del Seicento, tra il terzo e il sesto decennio.

Alla fine di tutti i lavori (ma ci vorranno ancora alcuni anni) non c'è che da auspicare che si possa arrivare alla redazione di un grosso volume — magari a più mani, perchè gli argomenti sono tanti e disparati, e richiedono vari specialisti — e ben illustrato, tale da essere davvero rivelatore dei tesori artistici contenuti a profusione in questo magnifico edificio monumentale.

* * *

Nel marzo del 1987 sono iniziati i lavori di restauro nelle volte del grande presbiterio, a partire dalla grossa cornice di legno che divide questi affreschi da quelli sottostanti che in una buona parte sono già stati restaurati nella parte sinistra, e che tra le monumentali colonne dipinte raffigurano fatti della vita di S. Alberto carmelitano.

Il restauro della parte sinistra (quasi interamente, manca solo la porzione più prossima al coro propriamente detto) condotta a termine nel 1986 dalla Cooperativa del Laboratorio di Botticino, ha perfettamente rivelato la bella cromia chiara e luminosa, l'ariosa spaziatura tra le colonne, e le figure dagli ampi e gonfi panneggi, che prima erano rese illeggibili da vecchi restauri e da una vernice organica, assai resistente e fortemente annerita non solo dalla sporcizia ma anche dalle alterazioni chimiche della medesima vernice che avrebbe dovuto contribuire a proteggere gli affreschi. La lettura di questa porzione è ora molto chiara e di grande interesse per lo storico dell'arte, in quanto l'esame stilistico darebbe ragione al buon vecchio Maccarinelli, che alla metà del Settecento, unico tra gli antichi compilatori, le dava tutte al cremasco Barbello (1604-1656) che vi avrebbe lavorato

«con uno spirito oltre misura bizzarro»[1]. Togliendo così dal campo la attribuzione ad Ottavio Amigoni, che è stata sempre ripetuta un po' da tutta la letteratura, ma senza un vero e proprio vaglio critico, forse a causa anche dello stato di conservazione.

Al «bizzarro» cremasco Barbello — che aveva lavorato già nel 1633 una tela con «S. Pietro» per la chiesa di S. Faustino Maggiore — fanno pensare le figure monumentali, dagli ampi e gonfi panneggi, ma con certe testoline piccole e fisionomie aguzze di vecchietti rinsecchiti, con le teste rattrappite tra le spalle, accanto ad altri volti larghi e di struttura più classicheggiante. Ma mi sembrano del tutto suoi anche la luce chiara ed i colori in accostamenti aciduli di rosa, gialli e verdini.

Non è la prima volta che a distanza di tanto tempo dobbiamo dare ragione al Maccarinelli, e la cosa non stupisce. Certe vivaci affinità si hanno con gli affreschi della cappella della Madonna nella chiesa di S. Benedetto a Crema (del 1636).

Certo che, se — come credo — si tratta effettivamente del Barbello, è un suo momento molto alto e solenne, direi «Romano», per quel senso di Barocco ampio e sontuoso, senza quelle secchezze e quei pur rari «goticismi» che ne caratterizzano alcune opere più tarde, e che sono probabilmente dovuti al contatto con Pietro Ricchi.

Così il catalogo bresciano di questo interessantissimo pittore lombardo si va enormemente ampliando rispetto alla monografia del 1974[2], che era già un buon lavoro ricapitolativo, ma che aveva proprio il suo punto debole nell'esame delle opere di collocazione bresciana.

La riscoperta, in un certo senso, dei lavori al Carmine viene ad aggiungersi al bellissimo ciclo individuato con prontezza dall'Alpini[3] nella sacrestia della chiesa abaziale di Rodengo, a quanto a quel ritrovamento ha aggiunto lo scrivente nella chiesa e nel resto dell'abazia[4], ed alle opere sparse che sono state ritrovate in questi anni nella provincia. E l'artista diventa sempre via via più completo e simpatico[5].

Come ho già detto, era stato il Morassi (1939, pp. 100-102) a «consolidare» in un certo senso l'attribuzione di tutte le figure all'Amigoni, del resto riassumendo tutte quante le pagine della letteratura (s'era evidentemente persa la memoria del Barbello, non bresciano), all'infuori del Maccarinelli. Ma l'accorto critico in un certo senso aveva anche preso le sue misure precauzionali, scrivendo che il figurista «ben sembra essere Ottavio Amigoni per le figure alle pareti», e notando nel contempo quanto esse dovessero alla corrente milanese dei Nuvoloni. Per le

---

[1] Ho dato una prima brevissima notizia della ricognizione ai restauri in corso nel 1987 in S. Maria del Carmine in «Giornale di Brescia»: *I restauri in S. Maria del Carmine*, p. 7 dell'edizione del 1-9-1987.

[2] U. RUGGERI, A. ZANARDI, *Gian Giacomo Barbelli*, Bergamo 1974; buon lavoro, ma proprio carente sul versante bresciano, come ho già notato in L. ANELLI, *Un libro per Gian Giacomo Barbelli*, in «Brixia Sacra» 1976, n. 5-6. pp. 125-128.

[3] C. ALPINI, *Affreschi inediti di Gian Giacomo Barbelli*, in «Insula Fulcheria», XIV, dic. 1984, pp. 102-110.

[4] L. ANELLI, *S. Nicola di Rodengo. La chiesa dell'Abazia*, Brescia - Monte Oliveto, 1987, *passim*, ma si vedano anche molte delle note per altri rimandi ed ulteriore bibliografia.

[5] Si vedano anche le parti riservate al Barbelli, nel monumentale Catalogo della Mostra: *La pittura a Bergamo nel Seicento*, Bergamo 1987.

parti di finta architettura invece effettivamente il problema non si poneva, in quanto sono datate sul lato destro 1634 e sono firmate dal prospettico Domenico Bruni.

Il critico però non aveva potuto vedere che nella volta (ora raggiungibile sopra i ponti del restauro), in prossimità dell'Arco Santo, proprio al centro, è segnata la data del 1637. Poichè non mi sembra che vi siano motivi per dubitare che il prospettico sia sempre il Bruni, abbiamo qui lo strano caso dell'esecuzione delle pareti prima della volta; ed inoltre uno spazio di ben 3-4 anni per eseguire le finte architetture. Le parti figurate della volta (veramente il critico parla solo dell'Assunta) sono date dal Morassi a Bernardino Gandino. Se teniamo presente il divario di anni tra le pareti e la volta non ci è neanche difficile ipotizzare il lavoro di due diversi figuristi. Bernardino aveva terminato per la controfacciata la tela immensa con le anime del Purgatorio, incominciata dal padre Antonio.

Mentre le Guide antiche gli danno anche le molte figure di Profeti e Sibille che, nella navata, sono affrescate sopra le colonne, e che in questo momento — per l'altezza e lo sporco — non possono essere giudicate, se siano cioè sue o piuttosto del Barbello. I Profeti e le Sibille secentesche venivano a riprendere in pieno il tema degli antichi affreschi quattrocenteschi che ora — da quando nel Seicento fu innalzata la volta a botte — stanno ancora in parte nella fascia di muro racchiusa tra la volta e l'antico tetto a capriate che — ben restaurato a cura della Soprintendenza — ancora sussiste: e sono una pagina molto sapida, che purtroppo nessuno conosce, di pittura locale ancora goticheggiante, stesa con un fare veloce e piacevole in pochi ed elementari colori, legati entro le linee circonvolute del Gotico internazionale.

Ma torniamo alla volta del presbiterio dove ora si sta lavorando e dove il Morassi vedeva la mano di Bernardino Gandino.

Purtroppo non sono ancora in grado di produrre efficaci fotografie nè di questa parte, nè della parete sottostante, perchè la presenza delle impalcature preclude le riprese; e dall'altra parte il lavoro è ancora in corso. Nella medaglia centrale, sagomata, v'è l'Assunta con una gloria di putti e con due angiolini che la sorreggono. Il putto a destra della Madonna, dal «facciotto» fuso e sfumato, sembra cosa sicura di Bernardino Gandino. Ma ci sono molte altre cose che mi fanno pensare al Barbello: gli angeli musicanti e la gran quantità di putti grassocci (mentre per altri ancora si potrebbe pensare al Gandino giovane) che sorreggono la Vergine in volo, e soprattutto la nettezza e la pulitezza del volto di questa (si confronti il taglio degli occhi) sono in rapporto a molte e solenni Madonne del Barbello. Il volto largo e classicamente disegnato è molto caratteristico. La grande medaglia dell'Assunta appare «sfondata» nei complessi riquadri sagomati dalle finte architetture che riempiono il «cielo» della zona presbiterale, dalle quali compaiono in arditi scorci busti di santi e profeti trattati a monocromo grigio come se fossero busti di statue antiche: e questa è cosa che può competere al Barbello ma non, per quanto conosciamo, al Gandino. (Punti di similitudine decorativa si hanno negli ambienti dell'abazia di Rodengo, e nella sacrestia; si veda il mio libro cit.)[6].

---

[6] È ben vero che figure di monocromo a finte statue ci sono anche nelle volte di S. Faustino Maggiore, ma sono trattate e concepite in un altro modo, mentre affinità, come ho già detto, si ritrovano a Rodengo.

Le finte architetture sono arricchite da grandi fogliami arricciati, sempre a monocromo, e da teste di metope. In basso, nelle zone centrali delle pareti, belle balaustre dipinte, dalle colonnine panciute in iscorcio, vanno ad appoggiarsi sul cornicione di legno che sta al di sopra delle grandi colonne delle pareti verticali.

Nel «cielo» i due medaglioni piccoli, quadrilobi, alle estremità di quello grande con l'Assunta, hanno due angeli seduti, lumeggiati in giallo (un po' come a Rodengo), e cartocci giallo-bronzo-dorati: ma la pennellata è più svelta e vivace che non di solito nel Barbello, e soprattutto è più lunga e non così arricciolata, e i movimenti sono più eleganti, di modo che verrebbe spontaneo pensare che non competono questa volta al cremasco ma piuttosto allo stesso Domenico Bruni che apponeva la data del 1637 vicino all'Arco Santo con la stessa grafia delle due scritte nelle pareti. All'équipe del Bruni, se non a lui personalmente, compete tutto quel lungo lavorìo di tracciar linee sull'intonaco fresco e d'inciderle con una punta metallica: le finte architetture della volta sono anche più articolate e ricche, spezzate, che alle pareti. All'attacco della volta alle pareti, a destra ed a sinistra, tra encarpi colorati, colonne curve, paraste, ecc..., si collocano quattro gruppi — due per lato — di tre putti ciascuno, ma purtroppo sono proprio questi putti tra gli elementi più tormentati e ridipinti, più «distrutti» nei precedenti, vecchi restauri.

Il primo gruppo a sinistra è deperitissimo; ma i movimenti son quelli del Barbello; come il secondo che è magnifico ed ancora ben godibile nelle forme e nei movimenti ampi e barocchi. Il gruppo che gli sta di fronte, invece, sulla parete destra, è tutto ridipinto, ed oggi ingiudicabile. Mentre il primo gruppo a destra, verso la navata, conserva ancora una bella pittura, ed il putto centrale, cioè quello con il viso più largo e fuso (gli altri due sono in stato di conservazione meno buono) suggerisce stilisticamente il nome di Bernardino Gandino. Poichè mi sembra ormai appurato che il presbiterio di S. Maria del Carmine fu eseguito in due lotti successivi: nel 1634 le pareti, nel 1637 le volte, potremmo anche ipotizzare che nel secondo lotto il Barbello si sia servito dell'aiuto del Gandino. Ma queste sono considerazioni che si potranno sviluppare meglio e con maggiore sicurezza solo quando, ultimati tutti i lavori, saranno rimossi i ponti e si avranno a disposizione le fotografie per i necessari confronti; e si potranno anche esaminare i rapporti cromatici in tutta la loro estensione, raffrontando la parte bassa con la volta.

Luciano Anelli

Noterelle per il Moretto in Valtrompia: problemi cronologici e problemi attributivi

Si fosse possibile ricomporre il polittico di S. Maria degli Angeli già a Gardone ed oggi smembrato in più sedi, si potrebbe forse risolvere un intricato ed intrigante problema cronologico.

Com'è noto, il polittico, mandato a Milano ai tempi delle requisizioni napoleoniche, è attualmente diviso tra Brera (i tre pannelli dell'ordine superiore e il *S. Francesco* già al centro di quello sottostante), il Louvre (i due pannelli laterali dell'ordine inferiore), S. Maria degli Angeli di Gardone (la soasa lignea dorata e dipinta a grottesche e piccoli riquadri e tondini, con figurette) e la chiesa parrocchiale di S. Marco (i due gattoni già ai lati della cimasa raffiguranti *Angeli*).

I più recenti interventi sul polittico hanno in sostanza ribadito una cronologia relativamente precoce: F. Frangi[1] ha ricordato la datazione corrente (a parte il diverso avviso del Gombosi orientato per il 1535) a poco prima del 1530 ed ha sostanziato questa tesi inserendo la scheda del complesso dopo il ritratto londinese datato 1526 e prima di opere come la *Cena di Emmaus, Mosè e il roveto ardente,* la pala già in S. Eufemia, tutte oggi in pinacoteca, da lui dotate, col polittico, tra il 1526 e il 1530[2].

Da parte sua S. Guerrini[3] ha ritenuto di poter inferire che il polittico fosse collocato già nel 1529, sulla base di due documenti in rapporto ad un legato che prevedeva, fra l'altro, una spesa di 100 ducati per *«unam anchonam in dicto conventu»:* il primo documento è la vendita nel 1528 di una azienda agricola a Defendo Parolari di Gardone nipote di Elisabetta, proprietaria e testatrice in favore del convento, al fine di poter racimolare i soldi per il legato della stessa; il secondo, del 1529, è il saldo da parte dell'acquirente del debito. Ma tali dati sono troppo

---

[1] F. Frangi, in *Pittura del Cinquecento a Brescia,* Milano 1986, p. 183.

[2] Il polittico è «probabilmente... verso il 1530» anche per V. Guazzoni, *Moretto. Il tema sacro,* Brescia 1981, p. 32.

[3] S. Guerrini, *Note e documenti per la storia dell'arte bresciana dal XVI al XVIII secolo,* in «Brixia Sacra», n.s. XXI, 1986, pp. 16-17 e pp. 76-79.

generici per poter documentare la datazione del polittico (ammesso che ad esso si riferiscano): è evidente infatti che essi attestano solo che nel 1529 si è raggiunta la piena disponibilità del denaro da usare per il legato.

Più giustamente la Gregori[4] , riallacciandosi all'ipotesi del Gombosi, ha notato quello che la piena evidenza di stile reclama, e cioè che l'*Assunta* oggi a Brera al centro dell'ordine superiore è stata «eseguita dal Moroni nella bottega del Buonvicino»[5].

Non solo il Moroni dimostra, per varie derivazioni, di conoscere bene il polittico gardonese: in effetti il ben noto disegno n. 117 dell'Accademia di Venezia copia diligentemente la figura dell'Assunta oggi a Brera variando solo il contorno di nubi e puttini; lo stesso prototipo sarà ripreso dal bergamasco nella pala di Orzivecchi, nell'*Assunta* di Cenate Sopra (qui in controparte) e nella *Madonna col Bambino* nella parrocchiale di Castelli Calepio, dipinti che copiano, piega dopo piega, tutto il disegno della veste, dalla cinta in giù, e del lembo di manto sbattuto contro le ginocchia; anche il busto di S. Francesco nella *Sacra conversazione con committente* oggi a Brera (n. 131) deriva da quello al centro dell'ordine inferiore del polittico. Ma queste son solo derivazioni, non prove che il Moroni abbia effettivamente collaborato al polittico: con maggior sostanza è invece proprio lo stesso ordine superiore a parlare a favore del bergamasco, è il colore più smaltato e unito, e al tempo stesso più opaco alla luce, che non nel maestro, i panni compatti che non raggiungono la densità materica morettesca, i puttini rachitici e sgraziati infine, che sono l'inequivocabile motivo-firma del pennello dell'Assunta, certo eseguita in toto dall'allievo al quale ritengo vada attribuita anche la responsabilità del disegno dei putti, mentre l'invenzione grafica (non la realizzazione) della figura della Madonna potrebbe restare attribuita al Moretto.

Illuminante è il confronto, nello stesso salone di Brera, tra quel che v'è custodito del polittico e le altre opere del Moretto e del Moroni (anche se la collocazione troppo alta sulla parete del registro superiore non giova, con la presenza a fianco delle tavole oggi al Louvre, per una comparazione definitiva, alla quale solo una ricostruzione provvisoria dell'insieme potrebbe dare risposta): non v'è dubbio infatti che le tre tavole superiori, in particolare l'*Assunta,* consuonano per materia più con la *Sacra Conversazione* o con l'*Assunta* del bergamasco, che non con la sottostante variegatissima *Madonna col Bambino* già Frizzoni o con la pala n. 91 che, com'è noto, proviene anch'essa da S. Maria degli Angeli.

Tutto questo naturalmente mette in discussione la datazione corrente del complesso: essendo il Moroni nato verso il 1520 ed essendo gli elementi a lui collegati del polittico elementi già tipici del suo linguaggio maturo, e non di quello di una sua preistoria non ancora dimostrata nè dimostrabile[6], il complesso gardonese, almeno nella sua veste definitiva, non può precedere il 1540 e forse può ragio-

---

[4] M. Gregori, in *Giovanni Battista Moroni (1520-1578)*, catalogo della mostra, Bergamo 1979, p. 272.

[5] Sul problema dei rapporti tra Moretto e Moroni cfr. anche M. Gregori, *Giovanni Battista Moroni*, estratto da *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Cinquecento*, III, Bergamo 1979, in particolare pp. 97-98 e 291-293.

[6] Sull'inconsistenza di un recente tentativo di ricostruire tale preistoria, a scapito di altri artisti come il Mombello e il Galeazzi, si veda qui più avanti.

nevolmente essere collocato ben avanti nel V° decennio, probabilmente anche dopo quel 1548 segnato nell'*Annunciazione* e nella *S. Chiara* di Trento, anno in cui il bergamasco è ancora in stretti rapporti col Moretto, tanto da presenziare come testimone durante la stesura di un contratto del bresciano.

Vero è che certa sontuosità cromatica del registro inferiore, in particolare dei pannelli del Louvre, potrebbe far pensare non solo alla piena autografia morettesca, ma anche ad una datazione più antica, confermabile anche sulla base della replica autografa a mezzo busto del *S. Francesco,* di pertinenza dell'Ospedale Maggiore di Milano[7], che certo non può collocarsi in una fase così tarda.

Anche il paesaggio sul fondo del *S. Francesco* già a Gardone (e il tema del paesaggio, esaminato di pala in pala, potrebbe costituire una pista di ricerca inedita e di molta soddisfazione in questi problemi cronologici) potrebbe ricondurre alla piena maturità del Moretto per quel suo essere ancora all'insegna di certo «giorgionismo di terraferma», tutto interpretato in una visione «romantica» e un poco irreale, astrattamente costruito di azzurrini che non sono i giallini e i verdoni di certi fondi più «veri», tra Lotto e Savoldo, quali quello sul fondo della pala in origine pur sempre a Gardone ed oggi a Brera, o quello dell'*Incoronazione della Vergine* a S. Nazaro.

Ma resta il fatto, incontestabile, che nè il Moretto, nè altri, prima degli anni quaranta, potevano farsi imitatori nell'*Assunta* dei modi maturi del bergamasco! Basti qui concludere notando la possibilità, certo non remota nè peregrina, che il polittico sia stato composto lungo un certo arco di anni, impostato dal Moretto al tempo della sua splendida maturità e anni dopo finalmente concluso grazie all'ampia collaborazione, almeno per il registro superiore, del Moroni (e a chi mi obbietterà che l'arco di tempo proposto è troppo ampio, faccio subito presente che un pittore in fase di affermazione e in cerca di commissioni, non certo al culmine della fama e pieno di lavori come il Moretto, qual'era negli anni Settanta il Bona, impiegò, documenti alla mano, quattro anni dal 1576 al 1580 per eseguire e consegnare la palettina nel S. Rocco di Bovegno!).

Anche la pala di Sarezzo, frettolosamente negata al Bonvicino dal Boselli, va qui riconsiderata, innanzitutto per essere espunta dal catalogo di Girolamo Rossi, come invece proponeva l'illustre studioso (peraltro con tono poco convinto)[8].

Fosse opera del Rossi, il dipinto si potrebbe in contemporanea con la pala oggi in Duomo Nuovo e con l'inedito valtrumplino, ad essa strettamente legato, che più avanti segnalo, opere giovanili entrambe già manieristiche che filtrano un morettismo ormai di superficie attraverso la cultura cremonese. Il che è ovvio per un pittore nato verso il 1547, appartenente cioè ad una schiera di artisti che mediano, con altre culture, la tradizione locale: perfino il Marone, certo il più stretto e sensibile erede del Moretto tra i bresciani di questa generazione, riforma il suo poetico legame al nume protettore della pittura bresciana grazie ad elementi veneto-padani, tra Veronese, Gambara e Campi.

---

[7] Recentemente considerato da V. GUAZZONI, in *La Cà Granda. Cinque secoli di storia e d'arte dell'Ospedale Maggiore di Milano,* catalogo della mostra, Milano 1981, p. 262 (con una datazione, in questo caso accettabile, fra il 1526 e il 1530).

[8] C. BOSELLI, *Asterischi morettiani,* in «Arte Veneta» II, 1948, p. 98.

Non che suggestioni più di tanto la sicurezza con cui il Paglia riferiva al Moretto la pala di Sarezzo[9]: numerosi e ben noti sono i casi in cui il volume del *Giardino della Pittura* segnala come Moretto opere di altra mano, basti ricordare qui l'esempio della pala firmata e documentata del Marone a Ghedi. È piuttosto la qualità in tutto morettesca della pala di Sarezzo che impone di riconsiderare il problema.

Innanzitutto è una questione di esclusione, e non solo a proposito del Rossi: il metodo dell'«esclusione» pare infatti fase preliminare e necessaria, allo stato attuale delle nostre conoscenze, per iniziare a chiarire l'intricatissimo problema del rapporto tra maestro e allievi e delle opere strettamente morettesche, solitamente riferite, ma senza un vero approfondimento, alla scuola o alla collaborazione degli aiuti. Naturalmente base per questa ricostruzione è partire dalle opere sicure dei singoli moretteschi: è da aspettarsi infatti che qualcosa del loro stile maturo venga anticipato nei brani eseguiti, come esordienti e come aiuti, nelle opere del maestro, il che ha una dimostrazione clamorosamente palmare in certe opere di collaborazione col Moroni, come la citata *Assunta* già a Gardone (ma palmare proprio perchè il Moroni, unico tra i discendenti del Moretto, è già noto a livello di studio monografico).

Considerato che le pagine di questa mia miscellanea sono tra i primi organici tentativi di affrontare il problema del «morettismo», mi si perdoni se certe mie conclusioni, necessariamente pionieristiche, non troveranno un giorno conferma.

Si parlava dunque di «metodo dell'esclusione»: allora, in rapporto alla pala di Sarezzo, si tenga presente, e le pagine che seguono contribuiranno a chiarire i singoli problemi, che il Mombello è nelle opere sicure il pittore legnosetto, minutamente disegnato e spesso perso in mille inutili particolari decorativi che noi tutti conosciamo, provincialmente chiuso nell'ambito locale e mai aperto, se non alla lontana per certo vacuo decorativismo, alle culture manieristiche più avanzate, che inoltre la sua collaborazione documentata in opere del maestro, ad esempio nell'*Abramo e Melchisedec* in Duomo Vecchio, è ben leggibile proprio come completamento epidermico di un dipinto del Moretto, limitato ai ricami e alle oreficerie, ai finimenti del cavallo, ai fiocchi, alle frange, ai calzari, etc., insomma alle inutili chincaglierie; che il Ricchino e il Bona (la cui iniziale appartenenza alla schiera dei moretteschi in senso stretto è acquisizione recente, cui io stesso contribuisco nelle pagine che seguono) riformano fin da subito gli schemi del maestro (il quale è probabilmente a loro mediato dal Galeazzi) sulla base di precoci tendenze verso la cultura cremonese e nordicheggiante; che un Sebastiano Aragonese «morettesco», come farebbe pensare l'accettazione di opere come la pala siglata «L.S.A.» in S. Alessandro, probabilmente non è mai esistito.

Non sembra dunque possibile attribuire la nobile pala di Sarezzo ad alcuno di questi artisti, vuoi per il loro diverso orientamento, vuoi per l'incapacità di alcuni a sostenere certo livello artistico.

Il cerchio sembra allora stringersi intorno ai soli nomi di Agostino Galeazzi, Giovanni Battista Moroni e, perchè no, il Moretto stesso.

---

[9] Cfr. C. Boselli, *Francesco Paglia. Il Giardino della Pittura. Volume II*, estratto dai «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1958, Brescia 1959, pp. 36 e 60.

Ma se accostiamo la Madonna della pala valtrumplina alle Madonne del Galeazzi il confronto non regge (si pensi alla *Madonna col Bambino* nel santuario di Bovegno, già attribuita al Moretto, che certo gli spetta[10] come dimostra il confronto con l'analogo gruppo nell'*Adorazione dei Magi* del 1559 in S. Rocco di Vicenza[11]), così come non regge un riferimento *in toto* al Moroni.

Non resta allora, almeno per il gruppo della Madonna col Bambino[12], che riprendere l'antica ascrizione al Moretto per quest'opera che, se non è tra i capolavori del pittore, certo si pone al livello di molte pale del suo ultimo momento, quelle che, nonostante il riconoscimento dell'ampio intervento degli aiuti, nessuno si è mai sognato di espungere dal suo catalogo.

In quanto al gruppo dei quattro Santi in basso *(Ill. 1)* è possibile abbia ragione il Guazzoni, favorevole a reinserire l'opera nel catalogo del nostro, a notare che «potrebbero essere di altra mano, forse del Moroni»[13]: la materia cromatica di cui sono tessuti, con quelle pezzature piatte e non vibrate di colore, presenta qualche affinità con le figure nel registro superiore del polittico di Gardone, proponendo analoghi problemi attributivi.

---

[10] Il dipinto ha goduto dell'attribuzione al Moretto soprattutto per merito della mostra del 1939 (cfr. F. Lechi - G. Panazza, *La pittura bresciana del Rinascimento*, catalogo della mostra, Brescia 1939, pp. 176-177): «certo di impronta morettesca, ma non del Maestro» per G. Panazza, *Itinerario artistico in Valle Trompia*, in *Antologia Gardonese*, Brescia 1969, pp. 23 e 35 nota 92. Più giustamente P.V. Begni Redona (in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, p. 240) lo attribuisce al Galeazzi.

In breve altre opere «morettesche» in Valle (ricordate anche dal Panazza, *cit.*, pp. 23 e 35 e note 92-94) sono: il magnifico *S. Gregorio Magno* di Bovegno che, certo legato specie nel colore a tale tradizione, è però a mio avviso molto più tardo, forse degli inizi del Seicento mi limito qui ad avvicinarlo ai modi di Ottavio Amigoni, di cui potrebbe peraltro costituire il capolavoro); la bellissima *Annunciazione* della chiesa di Fontana di Lumezzane che, non ben collocabile a dispetto dell'alta qualità, rappresenta uno tra i più affascinanti enigmi attributivi che il morettismo propone; la pala di Graticelle, variamente attribuita e dal Panazza data senza mezzi termini al Mombello, ma di collocazione stilistica ancor tutta da precisare (tra l'altro, se non è stata *ab antiquo* ridipinta, dovrebbe spettare ad artista più tardo, della generazione del Marone).

[11] Alla già ampia letteratura sul dipinto vicentino, com'è noto un tempo riferito, per errore di lettura nelle firme, all'inesistente Agostino Cartario, poi giustamente restituito al Galeazzi ma dallo Zorzi attribuito al Fasolo (l'intervento più recente è quello di P.V. Begni Redona, in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, pp. 240-241), si aggiungano gli appunti di Francesco Paglia nella seconda parte del ms. quer. A. IV. 9 (copia-riassunto ottocentesco il cui prototipo è perduto) contenente l'ancora inedito *Giardino della Pittura delle Città principali d'Italia, e dell'Europa... Libro Terzo:* qui (p. 43) a S. Rocco di Vicenza, il Paglia ricorda che «la visita delli tre Rè maggi è mano d'Agostino Agosti (sic) / Cittadino Bresciano...». Il Paglia, sempre a p. 43, ricorda anche la pala che, più avanti, confermo, d'accordo col Passamani, al catalogo del Ricchino: «al Secondo Altare si vede la Santa Catterina della / Rota in mezzo alli carnefici stando in atto di ricevere / volentieri il suo martirio, campeggiandovi intorno / nobile architettura, opera di Alessandro Moretto C° B°».

Trattandosi di materiale, quello del *Libro Terzo* quasi tutto inedito (in altra sede segnalo le parti di interesse veronese) val qui la pena trascrivere anche il brano in cui il Paglia ricorda le opere morettesche a Lonigo e Monselice (pp. 48-49): «Castel Lonico Vicentino / Nel Refettorio de' Padri di S. Fermo si conserva un gran / quadro ove rappresentasi Le Nozze di Cana Galilea con / molte figure al vivo espresse dall'unico pennello del Moretto / Bresciano, ed un'altra pure se ne vede nel Refettorio de' medesimi // Padri nel Castello Monselice dove si ammira il Convito / di Simone Leproso, opera degna dello stesso pennello, che pare / opera vera di Tiziano».

[12] Ritengo troppo vago il rapporto compositivo tra questa Madonna e la *Venere* Tempini per pensare, col Boselli (*Asterischi..., cit.*, 1948, p. 98), che quest'ultima ne sia «copia», in quanto tale d'altra mano: i due dipinti sono invece ad evidenza slegati l'uno dall'altro a parte il genericissimo motivo di una figura femminile sdraiata. A giudicare dalla foto la *Venere* Tempini potrebbe essere un autografo del Moretto, probabilmente con l'aiuto del Galeazzi.

[13] V. Guazzoni, *Moretto..., cit.*, 1981, p. 15.

Sebastiano Aragonese a Lavone

Pur nelle loro disastrose condizioni di conservazione, gli affreschi nel presbiterio della chiesa di S. Maria Maddalena di Lavone di Pezzaze, firmati e datati 1535, non sembrano «assai poco significativi» come vorrebbe P.V. Begni Redona[14]: per quanto malamente leggibili, sono invece un utile termometro degli interessi del pittore, qui probabilmente agli esordi. Da un lato infatti mancano agganci evidenti con la cultura coeva dei vari Moretto e Romanino, mentre l'arcaicizzante *Padre Eterno* nel catino dell'abside *(Ill. 2)* consuona piuttosto con gli esempi del Cailina e del Ferramola: soltanto lo «spiritoso» puttino sotto il braccio alzato ricorda, per l'estroso richiamo a Cremona e Ferrara, certe vecchie ricerche del Romanino e del Moretto.

Dall'altro lato essi mostrano singolari citazioni dai tipi fisici del Pordenone: si veda in particolare il volto barbuto del *Re David (Ill. 3)* dipinto in uno dei piccoli riquadri a destra sull'arcone, che è tanto pordenoniano, nei grandi occhi «vuoti» ma anche nella tecnica esecutiva a sottili ripetuti filamenti sul colore «unito» del fondo (ad esempio per la resa della barba, o per le ombre dell'incarnato), da postulare un incontro diretto con il friulano. Resta da vedere se questo avvenne a Cremona, magari all'inizio degli anni Venti quando il Pordenone è presente nella città lombarda (in tal caso andrebbe anticipata la data di nascita di Sebastiano, noto fino al 1567, almeno al 1500) oppure a Piacenza e Cortemaggiore dove il friulano è attivo verso il 1530-1532.

Inediti valtrumplini di Francesco Ricchino

Sempre nella chiesa di Lavone di Pezzaze esistono due interessanti tracce dell'operare del raro pittore, noto soprattutto per il tabernacolo valtrumplino di Tavernole oggi in deposito in pinacoteca.

Sulla parete sinistra della navata l'affresco raffigurante la *SS. Trinità,* entro un'edicola lombardesca decorata a grottesche, è segnato in basso: *«FR* [intrecciati] *... Die penultima augusti Hec Opera finita fuit. Millesimo Quingentesimo Trigesimo Nono» (Ill. 4).*

La sigla «F.R.» può essere sciolta nel nome di Francesco Ricchino, qui, nel 1539, in una fase molto arcaica, legata si direbbe ai veronesi dell'*entourage* di Francesco Marone e del Cavazzola, e non ancora toccata dal morettismo nordicheggiante della più tarda produzione nota: qualche conforto all'ipotesi viene sia dai caratteri della scritta in corsivo, tanto simili a quelli della firma sul tabernacolo di Tavernole del 1568, sia dal tipico cromatismo freddo dell'affresco che anticipa quello dei teleri del 1566 in S. Pietro in Oliveto. Molto interessante l'edicola «lombardesca» che contorna il riquadro, decorata con grottesche che, soprattutto nell'architrave, sono palesemente collegate alla cultura veneta di terraferma.

---

[14] P.V. Begni Redona, *La pittura manieristica,* in *Storia di Brescia,* III, Brescia 1964, p. 564.

Sicuramente del Ricchino, in una fase più tarda prossima al 1568 del tabernacolo di Tavernole, sono poi le inedite figurette di *S. Maria Maddalena* e *S. Nicola di Bari* dipinte sulle due facce di un anagolo tabernacolo conservato nella stessa chiesa di Lavone sull'altare a destra (con magnifico paliotto versicolore in scagliola e pala ingiudicabile per le ridipinture firmata da Abramo Grisiani)[15].

Un'aggiunta al catalogo del Rossi (linee di marcatura tra Girolamo Rossi, Luca Mombello, Francesco Ricchino, Sebastiano Aragonese, etc.)

Alle porte della Val Trompia, nella parrocchiale di Concesio, è conservata una *S. Lucia,* fin qui dubitativamente riferita a Luca Mombello[16], che sembra riconducibile al catalogo ancora fluttuante del Rossi[17]. A patto beninteso che si confermi l'autografia dello *Sposalizio mistico di S. Caterina e Santi* nel Duomo Nuovo di Brescia, malamente attribuito anche al Mombello, e si tolga invece dal catalogo del Rossi opere di più stretta aderenza morettesca e palesemente collegate tra loro, come le ante d'organo in S. Alessandro e il *Martirio di S. Caterina,* in S. Rocco a Vicenza.

Se infatti, spingendo più a fondo una recente felice proposta di B. Passamani, accostiamo i dipinti di S. Alessandro e di Vicenza ai quadroni del 1566 in S. Pietro in Oliveto di Francesco Ricchino (avvicinando loro magari anche l'altrettanto problematico *Martirio di S. Lucia* in S. Agata)[18], da un lato risolveremo

---

[15] Raffigura la *Madonna col Bambino sulle nubi e, sotto, i SS. Pietro Martire, Rocco e Carlo* («ABRAM.GRIS./F.»). Altra opera valtrumplina del Grisiani, forse parente del Nicola Grisiani attivo in Valcamonica, è la malconcia pala, già segnalata da C. Sabatti, come la precedente (*Schede per un itinerario artistico,* in «Atlante valtrumplino», Brescia 1982, p. 203 e p. 208, n. 4 delle *Note a Tavernole*), sull'altare a sinistra in S. Filastrio di Tavernole: raffigura la *Madonna col Bambino e i SS. Antonio da Padova e Pietro Martire* ed è firmata «ABRAM./GRISIANI F.». Anche questa è opera ingiudicabile per i pesanti rifacimenti che hanno interessato soprattutto le vesti dei Santi e il paesaggio sul fondo. Da quanto si legge ancora in alto, specie in qualche putto, sembra di poter notare la partecipazione del malnoto artista alle vicende tardoseicentesche della pittura bresciana, al seguito del Ghitti e del Paglia, anche se le radici del Grisiani affondano evidentemente altrove: a S. Rocco di Collio è infatti segnalata una più antica *Madonna col Bambino e quattro Santi* (già attribuita al Gandino) che documenti reperiti da Domenico Larovere dicono opera del nostro risalente al 1658 (ritoccata nel 1665 da Antonio Moroni: cfr. A. Fappani, *Santuario nel Bresciano. 1) Valle Trompia e la Valle Garza,* Brescia 1983, p. 15).

[16] Cfr. S. Guerrini, *Guida artistica alla parrocchiale di S. Antonino,* in *La Pieve di Concesio,* Brescia 1982, p. 166.

[17] Nuove precisazioni biografiche sul pittore sono in E.M. Guzzo, *Ricerche per la storia dell'arte a Brescia nella seconda metà del Cinquecento e nel Seicento: note biografiche su pittori, scultori e architetti a S. Alessandro (e a S. Clemente),* in «Commentari dell'Ateneo di Brescia» per il 1985, Brescia 1986, pp. 242-244 e 256-257 (anche i rapporti coi Viviani, nonchè con Giuseppe Amatori suo genero).

[18] B. Passamani, (in *Pittura del Cinquecento..., cit.,* pp. 205 e 212) ha acutamente legato il dipinto vicentino al nome del Ricchino, passando invece al Mombello le ante di S. Alessandro nonchè il *Martirio di S. Lucia* a S. Agata. P.V. Begni Redona (in *Pittura del Cinquecento.., cit.,* 1986, p. 240) ha fatto riferimento al solo dipinto di Vicenza, come Ricchino sulla base dell'intuizione del Passamani. Ma le ante in S. Alessandro (dove il putto in volo negli *Idoli infranti* ricalca quelli nelle pale di Vicenza e S. Agata) accusano scoperte aderenze formali al manierismo cremonese e al romanismo nordico impensabili nel più arcaicizzante e posato Mombello. Esclusi dunque Mombelli e Rossi (nonchè Agostino Galeazzi), allo stato attuale degli studi non resta che pensare al Ricchino (a meno di non creare un'ulteriore personalità, affine a lui ma anche al «riscoperto» Bona morettesco, e per ora sconosciuta) alla cui fase apertamente morettesca (ma già manieristica ed in un certo senso nordicheggiante) potrebbe spettare anche, nello stesso S. Alessandro, il problematico *S. Ludovico tra i SS. Roc-*

brillantemente — e, credo, definitivamente — il problema di questo gruppo ed altre opere collegabili in favore del Ricchino, anche col conforto di un confronto degli inserti ritrattistici con il *Ritratto di Agostino Gallo* in collezione privata[19], dall'altro libereremo il catalogo del Rossi e del Ricchino da maldestre attribuzioni che fin qui hanno impropriamente ricondotto i due pittori al morettismo, più o meno legnoso, tipico del Mombello, i cui numeri certi (ad esempio le pale di Coccaglio del 1549[20] e in S. Giuseppe del 1580) dichiarano invece una diversa interpretazione del morettismo, da un lato meno aggiornata su altre culture e chiusa anzi in senso irrimediabilmente provinciale, dall'altro graficamente più rigida e impacciata.

Ritornando a Concesio, la *S. Lucia* appare della stessa mano del dipinto, riferibile al Rossi, confluito in Duomo Nuovo: in tutto identici i tipi bamboleggianti dei putti ricciuti e dei volti femminili, di ispirazione cremonese e forse suggeriti dal gentile Bernardino Campi; identico il gusto fiorito e ornamentale delle stoffe, quasi come un Mombello che pensa però in grande; analogo l'aggiornamento emiliano, in direzione di Prospero Fontana, di sua figlia Lavinia agli esordi, di Cesare Aretusi, che potrebbe, perchè no, presupporre anche viaggi del pittore al di

---

co e Sebastiano segnato «L.S.A.» ma stretto nel catalogo di Sebastiano Aragonese, nelle prove sicure diversamente orientato (si confronti peraltro il S. Ludovico con l'imperatore che assiste al *Martirio* di Vicenza). Tale ipotesi trova indiretto avallo, in un certo senso, dal Paglia stesso che leggeva una medesima mano nei dipinti di S. Alessandro e di S. Agata: infatti egli, seguito poi dal Carboni, attribuiva all'Aragonese anche il *Martirio* in S. Agata per confronto con «altra sua opera [più avanti] *dove pose il nome suo*», vale a dire la pala di S. Alessandro, «stimata dal *breve* nome L.S.A. [breve] *sia* di *Luca* Sebastian Aragonese» (F. PAGLIA, *Il Giardino della pittura*, ms. quer. G. IV. 9, ed C. Boselli, Brescia 1967, ff. 234 e 340).

Tornando al *Martirio* in S. Agata, è da escludere anche l'attribuzione al misterioso Marco Richiedei proposta dal Boselli (cfr. P.V. BEGNI REDONA, *La pittura..., cit.*, 1964, pp. 561-562) ma inaccettabile per un pittore che è invece di una generazione (e di una cultura) più tarda e orientato verso Grazio Cossali (il suo *Martirio* firmato a Clusone è infatti una pedissequa copia dal Cossali: cfr. E.M. GUZZO, *La pittura del tardo manierismo bresciano a Bergamo*, in «Brixia Sacra» n.s. XXII, 1987).

[19] Si vedano ad esempio gli inserti ritrattistici nelle ante di S. Alessandro: nel corteo, che in origine affiancava il *Miracolo degli idoli*, il personaggio a sinistra; nell'*Elemosina delle donne fiorentine* i due intensi ritratti dei Serviti a destra.

[20] Già attribuita al Galeazzi, è stata recentemente documentata da S. GUERRINI, (*Note e documenti..., cit.*, 1986, p. 12) come opera commissionata al Mombello nel 1549: per confronto mi sembra riferibile allo stesso la *Natività* conservata nella sacrestia della parrocchiale di Borno in Val Camonica (per A. BERTOLINI - G. PANAZZA, *Arte in Val Camonica. Monumenti e opere*, I, Brescia 1980, pp. 250, 254 e 257, di anonimo «con forti derivazioni dal Moretto»; per il Murachelli, qui citato, sarebbe firmata e datata «Valsecchi f. 1547»: non attedibile il nome, forse accettabile la data che di poco precede l'esecuzione della pala di Coccaglio).

A proposito del Mombello, non sembra accettabile il catalogo di un Moroni esordiente tentato dal Guerrini (*ivi*, pp. 17-19) a scapito del nostro, nonchè del Galeazzi: la *Madonna col Bambino e i SS. Giacomo e Rocco* della parrocchiale di Carcina va senz'altro riconfermata al Mombello; la *Madonna, Santi e committente* nella parrocchiale di Muscoline è evidentemente del Galeazzi, direi a metà strada tra la pala nel Palazzo Vescovile di Brescia datata 1552 e la *Adorazione dei Magi* nel S. Rocco di Vicenza firmata e datata 1559 (le tende tirate ai lati della tela di Muscoline sono peraltro confezionate con quel caratteristico velluto lucido e strizzato — che verrà ripreso anche dal Bona degli esordi, certo legato al Galeazzi — che ritroviamo tale e quale nei panni delle vesti della Madonna e del Re Mago in primo piano nella pala vicentina di Agostino); anche gli affreschi in Palazzo Nigolini Stabiumi ad Azzano Mella sono estranei al Moroni e si può convenire col Passamani (in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, p. 205) che essi denotino l'«inconfondibile sapore» del Galeazzi, del quale ricordano ad esempio il tono fiabesco proprio del *Corteggio della Regina di Saba* oggi in pinacoteca. Per confronto con l'*Assunta* di Maguzzano, che verosimilmente gli spetta, e con la tavoletta di Bovegno, sembra da restituire al Galeazzi anche l'*Assunta incoronata da Dio Padre* in collezione privata milanese che P.V. BEGNI REDONA (*Novità sul Moretto. Aggiunte al catalogo in attesa della grande mostra*, in «AB» 1987, n. 11, p. 90) ha recentemente attribuito al Mombello.

sotto del Po, magari in compagnia dell'amico Bagnatore[21] al quale il Maccarinelli riferiva, erroneamente ma con consapevole intuizione dei presupposti extra-locali della tela, il dipinto oggi in Duomo Nuovo, ma allora pala dell'altar maggiore di S. Caterina Martire.

Il seguito, com'è noto, indica un Rossi aggiornato anche su esempi veneti, leggibili nella pala di S. Alessandro o negli affreschi distrutti già in S. Afra[22].

Durante il recente restauro della S. Lucia *di Concesio, compiuto da Romeo Seccamani, sul verso della tela è però emersa un'iscrizione dipinta: «F.T.B.B.F. 1614»,* (n.d.r.).

Tommaso Bona a Bovegno

Da confermare all'ancor poco noto pittore, per confronto con il documentato *Crocefisso tra i SS. Sebastiano e Rocco* nel vicino santuario di S. Rocco, è la pala sul primo altare a sinistra della parrocchiale di S. Giorgio a Bovegno siglata in basso a sinistra «T.B.F.» e datata al centro 1579: già G. Panazza aveva cautamente creduto possibile tale identificazione, pur elencando l'opera tra quelle da studiare del Settecento[23]. Unico ostacolo apparente è il grado maggiore di «morettismo» che la tela nel santuario, più arcaica, dichiara: un ostacolo comunque facilmente superabile, sia perchè diversa è la preparazione nelle due tele (quasi inesistente quella della tela in santuario, che risulta così asciutta e magra; corposa e rilisciata quella della pala in parrocchiale), sia perchè è vero che il dipinto nel santuario venne consegnato nel 1580, un anno dopo la pala in parrocchiale, ma esso era stato assegnato al Bona già nel 1576[24] e quindi lo si può ritenere eseguito, almeno in gran parte, per primo.

Il dipinto raffigura la *Madonna in gloria e, sotto, tutti i Santi,* secondo un modello compositivo affine a quello delle pale del Rosario, ed è sfalsata dalla sovrapposizione in primo piano di un ingombrante S. Carlo di primo Seicento (prossimo ai prototipi cossaliani) che viene a coprire alcune figure retrostanti.

Non pochi i problemi di ordine stilistico sollevati dalle due tele di Bovegno, soprattutto da quella in santuario che è legata al Moretto e alla sua scuola, in particolare ad Agostino Galeazzi (tanto da rendere verosimile che nei cataloghi del Momiello e del Galeazzi padre possano nascondersi altre opere morettesche del

---

[21] Si tengano però presenti l'intervento bresciano dell'Aretusi stesso a S. Afra, nonchè la presenza di altri emiliani (Lavinia, Fontana, a quanto ne sappiamo, solo più tardi) sugli altari e nelle collezioni private di Brescia. Sul problema cfr. E.M. GUZZO, *Apporto «foresti» al tardo manierismo bresciano: Bartolomeo Passerotti e Giovanni Laurentini detto l'Arrigoni a S. Afra,* in «Arte Cristiana», in corso di pubblicazione.

[22] Confrontato con la pala in S. Alessandro e in accordo con gli accenti latamente veronesiani che contraddistinguevano anche i distrutti affreschi in S. Afra del 1587, va confermato al Rossi il disegno n. 673 dell'Ashmolean Museum di Oxford, con sorprendente puntualità avvicinato, se pur dubitativamente, al nostro da K.T. PARKER (*Catalogue of the Collection of Drawings in the Ashmolean Museum,* 2° ed., Oxford 1972, p. 363 n. 673): esso raffigura la *Madonna col Bambino in gloria e i SS. Andrea, Giovanni Battista, Antonio da Padova e Francesco* (dietro il S. Andrea fanno capolino altre due teste, non meglio identificabili) e sarà presto oggetto di una mia nota più approfondita.

[23] G. PANAZZA, *Itinerario.., cit.,* 1969, pp. 28 e 41 nota 171.

[24] Cfr. V. VOLTA, in *Bovegno di Valle Trompia. Fonti per una storia,* Brescia 1985, p. 86.

Bona), ed estranea invece a quei fattori del Cinquecento veneto-padano cui di solito si riconduce l'opera del bresciano[25]: soprattutto Giorgione, Savoldo, Tintoretto, Bassano.

Bisognerà insomma credere il pittore, almeno fino agli inizi degli anni Ottanta, fedelmente orientato verso il Moretto, anche se qua e là qualche annotazione grafica più cruda tradisce la conoscenza anche di fatti cremonesi e, forse per il tramite del Ricchino, latamente nordici: da questo punto di vista acquistano particolare significato sia i documentati rapporti di collaborazione col Morone, sia che proprio al Bona i deputati di Gavardo si rivolgano nel 1585 per ottenere una copia, il più possibile esatta, dell'*Assunta* del Moretto in Duomo Vecchio[26].

Pietro Marone ed un esempio ritrovato dei suoi rapporti di collaborazione col Bona

Al catalogo valtrumplino del Marone (in altra sede, oltre già alla nota paletta nel Municipio di Sarezzo, segnalo le inedite pale agli altari maggiori delle parrocchiali di Villa Carcina e Brozzo)[27] va restituita la tela sul primo altare a destra della parrocchiale di Bovegno raffigurante la *Madonna col Bambino in trono e i SS. Pietro e Paolo,* opera notevolissima datata 1583 già malamente riferita al Bertanza, ad Andrea Vicentino e a Paolo Veronese, e dal Panazza notata «per gli accenni veronesiani e tizianeschi e per il ricordo di motivi moretteschi»[28]. Tanto morettesca, pur entro un impianto compositivo (l'alto plinto su cui siede la Madonna) legato ai prototipi del Caliari, da non lascir dubbi sulla sua pertinenza al catalogo del Marone, come anche conferma l'evidente rapporto con la più tarda pala della parrocchiale di Noboli (identici nelle due tele i festoni di frutta a bassorilievo sui plinti) e con la pala firmata, probabilmente coeva, in S. Gregorio di Sovere, Bergamo (come dimostra, *ad abundantiam,* il confronto tra il nostro S. Pietro in sontuosi abiti papali e il S. Gregorio bergamasco).

Sennonchè la pala non è solo del Marone, come avevo pensato la prima volta che la vidi inserita nel suo altare in parrocchiale: più recentemente essa, con altre pale di Bovegno quella del Bona comprese, è stata portata nello studio di R. Seccamani di Brescia per il restauro e qui, grazie all'esame ravvicinato, ho avuto una inaspettata sorpresa.

Ampi brani della tela infatti (ad esempio il volto del bambin Gesù e in parte quello della Madonna, il panno di raso argenteo sulle ginocchia di quest'ultima,

---

[25] Anche P.V. Begni Redona (in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, p. 251) ha recentemente riconsiderato gli inizi del pittore, visti all'insegna del Moretto, citando le pale in S. Rocco di Bovegno e a Salò, nonchè una *Madonna e Santi* attualmente sul mercato antiquariale.

[26] Cfr. C. Boselli, *Una pala inedita di Tommaso Bona,* in *Studi in onore di Luigi Fossati,* Brescia 1974, pp. 41-44.

[27] E.M. Guzzo, *Aggiunte al catalogo di Pietro Marone,* in corso di pubblicazione.

[28] G. Panazza, *Itinerario..., cit.*, 1969, pp. 23 e 26 nota 103.

parte infine del S. Paolo) accusano senza ombre di dubbio la medesima materia, un poco smaltata e certo diversa da quella farinosa usuale nel Marone, che è proprio della pala siglata «T.B.F.» che nella parrocchiale di Bovegno orna l'altare di fronte.

Tanto che non ho dubbi: come non ricordare i documentati casi di collaborazione tra Bona e Marone a proposito di cicli purtroppo perduti, ad esempio in S. Pietro de Dom, 1581, o nel palazzo municipale di Brescia, 1588?

Per gli inizi di Antonio Gandino

Posso aggiungere ai miei recenti appunti sui rapporti del Gandino con Paolo Veronese[29] la segnalazione della pala sull'altar maggiore della parrocchiale di Bovegno che raffigura il *Martirio di S. Giorgio* ed è chiaramente esemplata sull'omonimo dipinto del Caliari in S. Giorgio in Alga e Verona (1566).

Cromaticamente prossimo al *Convitto di Baldassare* in pinacoteca (anche se costruito con un colore più magro di olio, almeno a giudicare dalla attuale conservazione) e vicino anche alla pala firmata nella parrocchiale di Brozzo (pur già così morettesco-bresciana nel colore)[30] *(Ill. 5)*, il *Martirio* documenta la configurazione stilistica nel 1583-1584[31] del Gandino, ancora fresco dell'esperienza veneziana nella bottega del Veronese (il cromatismo nella pala di Bovegno non è ancora morettesco) ma già impegnato ad interpretare i modi del Caliari in termini puramente grafici, non per via di colore, e ormai affini al manierismo locale, dalle implicazioni cremonesi ed emiliane oltre che venete, dei vari Rossi, Marone, Bona, etc.

Certe fresche annotazioni cromatiche, poi, di colori e cangiantismi un poco aciduli (presenti anche nella pala di Brozzo, ad esempio nel piviale grigio-argento e arancio del S. Bernardo Abate) stanno già a significare un precoce interesse verso quei fatti di cultura centro-italica (certamente extra-veneti ed extra-padani) che arricchiranno, con maggior consapevolezza, il catalogo del Gandino maturo.

Considerazioni per Francesco Giugno

Sempre restando a Bovegno occorre segnalare i magnifici (molto sporchi) quadretti dei *Misteri del Rosario* sul secondo altare a destra della parrocchiale: i loro caratteri decisamente palmeschi, come per certe anatomie avvitate o per il lumi-

---

[29] E.M. Guzzo, *Note su Antonio Gandino e la sua discendenza*, in «Brixia Sacra», n.s. XXI, 1986, pp. 152-156.

[30] E.M. Guzzo, *Note su Antonio Gandino..., cit.*, 1986, pp. 154-155.

[31] La decisione di far eseguire una «Ancona maestosa» è documentata negli *Annali* di Pietro Voltolino, 1765, al 1 marzo del 1583 (cfr. AA.VV., *Bovegno..., cit.*, 1985, p. 155).

nismo di superficie, conducono senza dubbio verso il Giugno del resto ampiamente attivo per le chiese della zona.

Finalmente, anche se solo da un punto di vista strettamente compositivo, vi si nota un aggancio sicuro, il primo che io conosca, all'arte di colui che sarebbe stato il suo primo maestro, il Marone: l'*Annunciazione* nelle figure dell'angelo e della Madonna copia infatti quella firmata dal Marone nella chiesa di S. Cassiano a Fontanella al Piano, Bergamo, composizione evidentemente di qualche fama che si ritrova citata anche in altre serie di *Misteri* sparsi per la provincia bresciana e più o meno collegati alla bottega del Marone[32].

In quanto ad altre opere valtrumpline del pittore ricordo, per la notevole qualità: la *Comunione di S. Maria Maddalena* nella chiesa di Lavone di Pezzaze *(Ill. 6)*, già segnalata per la firma, in realtà anche datata 1608, («FRANC. IVNIVS F. M.D.C.VIII.»), data che rappresenta un fondamentale capisaldo cronologico per il pittore, ancora tutto orientato verso un fedele palmismo interpretato però, molto personalmente, con un gusto cromatico in questa tela un poco acido e dissonante (con sprazzi di rossi, aranci, gialli e azzurri sulle tele della base quasi monocromata); l'affine *Battesimo di Cristo* nel presbiterio della parrocchiale di Lumezzane Pieve datato 1610, che però, con lo stupendo *S. Giorgio e il drago* (firmato («FRAN./(I)VNIV.») sopra la cantoria sinistra nel presbiterio della parrocchiale di Bovegno, è orientato verso modi cromatici più schiettamente bresciani, con freddo risalto dei grigi e degli azzurri[33] (coevi potrebbero essere anche i citati *Misteri* di Bovegno) sull'altare maggiore della parrocchiale di Marcheno, cromaticamente più sobrio per il dominio delle terre e dei rossi e affine all'*Ultima Cena* nella parrocchiale di Carcina che ora gli attribuiscono senza più riserve[34] (la cronologia di queste opere potrebbe avvicinarsi, per le affinità cromatiche, al 1611 circa della *Gloria di S. Carlo* in S. Lorenzo a Brescia)[35]; la *Crocefissione e cinque Santi* sul secondo altare a sinistra della parrocchiale di Sarezzo, impropriamente attribuita al Gandino, ma certo notevole opera tarda del nostro, tenuta su toni bassi e un poco tenebrosi (ma questo è accentuato dall'offuscamento del colore) sui quali spicca, per luminosità, il corpetto rosa pallidissimo della Madon-

---

[32] Ad esempio nei *Misteri* della parrocchiale di Manerbio: cfr. E.M. Guzzo, *La pittura del tardo manierismo bresciano..., cit.*, 1987 (sul dipinto bergamasco si veda M. Olivari, *Presenze venete e bresciane*, in *I pittori bergamaschi dal XIII al XIX secolo. Il Seicento*, II, Bergamo 1984, pp. 165 e 183). Una traccia del misterioso Giugno agli esordi e del suo rapporto col Marone potrebbe essere la *Gloria di angeli musicanti* ad affresco sulla volta di S. Giulia, appunto in bilico tra Marone e Palma il Giovane (ma per il Paglia, *Il Giardino della pittura*, ms. quer. G. IV. 9, ed. C. Boselli, Brescia 1967, ff. 481-482, di Camillo Rama) nonchè il *S. Michele Arcangelo e Santi* sull'altar maggiore della parrocchiale di Pezzoro, molto maroniano ma costruito entro uno schema già palmesco.

[33] Il dipinto di Lumezzane Pieve è citato dal Panazza come attribuibile al Giugno o al Gandino (G. Panazza, *Itinerario..., cit.*, 1969, pp. 23 e 36 nota 97).

[34] Dal Murachelli attribuita (!) allo Scalvini: cfr. E.M. Guzzo, *Arte e restauri a S. Bartolomeo: appunti su Pietro Scalvini e la pittura del Settecento in Valtrompia*, in E.M. Guzzo, *Il Santuario di S. Bartolomeo a Magno di Gardone V.T.: storia, arte, restauri*, catalogo della mostra a cura di C. Sabatti, Brescia 1986, p. 41 («da riferire forse a Francesco Giugno [in tal caso un Giugno relativamente precoce]»).

[35] Come ci informa il prof. Carlo Sabatti, «durante il pregevole restauro della pala maggiore della chiesa parrocchiale di Marcheno V.T., raffigurante *Cristo che consegna le chiavi a S. Pietro*, è emersa la firma di Francesco Giugno e la data 1620». La valorizzazione pittorica ed estetica del dipinto è stata realizzata nel corso del 1989 da Romeo Seccamani di Brescia.

na[36]. Affine a quest'ultima tela, e quindi di cronologia tarda (1615-1621 circa) mi sembra anche la *Pentecoste* (firmata «FRANC. IVNIVS») sull'altare nel transetto destro del Santuario della Misericordia a Bovegno, da segnalare in quanto uno dei raggiungimenti più alti del «palmismo» bresciano. Ritornando al *S. Giorgio e il drago* di Bovegno, ricordo che C. Boselli nel 1969[37] aveva giustamente avvicinato al Giugno un disegno raffigurante *S. Giorgio che libera la principessa,* già attribuito a Palma il Giovane, conservato all'Accademia Carrara di Bergamo (n. inv. 2011) notando la corrispondenza con una pala del bresciano accuratamente descritta dal Paglia nella chiesa delle Grazie a Brescia. Ma, mentre quest'ultima è perduta e il confronto resta del tutto ipotetico, immediatamente documentabile è l'evidente rapporto tra il disegno bergamasco, da confermare senz'altro al Giugno, e la pala di Bovegno, che utilizza gli stessi elementi pur variandone la collocazione (ad esempio per lo spostamento della principessa in fuga sul fondo da destra a sinistra).

Risarcimento di Orazio Pilati

Dopo un paio di accenni in altra sede mi sembra giunto il momento di esaminare, in tutta la sua complessità, l'interessante *Deposizione nel sepolcro* nella parrocchiale di Polaveno che ho potuto recentemente riconoscere opera del rarissimo Orazio Pilati[38], nonchè segnalare l'esistenza di una seconda pala valtrumplina del pittore. Entrambi i dipinti sono stati fin qui variamente attribuiti[38].

Fino a poco tempo fa mancavano elementi concreti per una minima definizione critica del pittore di cui non sono noti nemmeno i dati biografici essenziali: perdute alcune opere ricordate dalle antiche Guide della città, ad esempio in S. Maria del Lino, il nostro, irriconoscibile nel vasto lavoro di *équipe* della decorazione ad affresco di S. Maria delle Grazie, poteva essere considerato soltanto per un austero *S. Diego* nella chiesa di S. Giuseppe, tradizionalmente attribuitogli, nonchè per una discussa pala nella parrocchiale di Vigo Rendena nel Trentino recante la problematica data del 1670[40]. Troppo poco, sia perchè la tela in S. Giuseppe, purtroppo stilisticamente poco caratterizzata, non presenta agganci imme-

---

[36] Sulla pala di Sarezzo cfr. G. PANAZZA, *Itinerario... cit.*, 1969, pp. 23 e 35 nota 96 (come Gandino); sulla produzione tarda del Giugno cfr. E.M. GUZZO, *Arte e restauri a S. Bartolomeo..., cit.*, 1986, pp. 52 e 88-93 scheda n. 8. A pochi anni prima, circa verso il 1615, dovrebbe risalire la più decorativa *Madonna col Bambino e quattro Santi* nella chiesa di S. Michele al Convento di Trenzano, siglata e datata «161...», recentemente segnalata (cfr. L. ANELLI, *Pittura e devozione: le pale di Trenzano. Nota sulle arti figurative in un paese rurale del Bresciano,* in *Storia, arte, religione a Trenzano tra il XVI e il XVIII secolo,* catalogo della mostra, Brescia 1987, pp. 90-92.

[37] C. BOSELLI, *Francesco Giugno pittore bresciano. La data della sua morte ed alcune opere bergamasche,* in «Arte Veneta» XXIII, 1969, pp. 225-226.

[38] E.M. GUZZO, *Arte e restauri a S. Bartolomeo..., cit.*, 1986, pp. 90-92 scheda n. 8, con illustrazione; id., *La pittura del tardo manierismo bresciano..., cit.*, 1987.

[39] Il dipinto di Polaveno è citato da G. Panazza come «avvicinabile al Bagnadore», quello di Bovegno «al Gandino o al Cossali» (G. PANAZZA, *Itinerario.., cit.*, 1969, pp. 36 nota 99 e 41 nota 180); entrambi come Antonio Gandino in L. ANELLI, *Schede bresciane per Stefano Viviani, Antonio Dusi, il Bagnatore, Antonio Gandino, il Cossali,* in «Arte Lombarda» XIX, 1974, n. 41, pp. 95-96.

[40] Cfr. B. PASSAMANI, *La pittura dei secoli XVII e XVIII,* in *Storia di Brescia,* III, 1964, p. 601.

diati con le opere che, vedremo, sono sicure[41], sia perchè la tela trentina risulta pesantemente ridipinta e la sua data è palesemente rifatta ed estranea ad un artista che risulta altrimenti attivo nei primi decenni del secolo[42].

Nel 1984 Mariolina Olivari ha però pubblicato due importanti pale bergamasche, entrambe firmate, fino ad allora note solo in ambito locale: sono il *S. Nicola di Bari* (firmato «HORAYO PILAT/FECE») nell'omonima chiesa di Riva di Solto, e la *Visitazione* (firmata «HORATIUS PILAT») nei SS. Fermo e Rustico di Presezzo[43] che documentano un artista inaspettatamente interessante e degno di considerazione nel variegato panorama del tardo manierismo bresciano.

Più di recente B. Passamani e R. Stradiotti hanno convincentemente ipotizzato che il misterioso Orazio da Brescia che, con un certo Michele, lavora, in anticipo sul Bagnatore, nel Castello di Velturno (1581-1582) sia il Pilati stesso: la Stradiotti ha anche prodotto nuovi dati documentari che attestano la presenza a Brescia del nostro negli anni 1588-1617[44].

Proprio la conoscenza delle tele bergamasche (alle quali va aggiunto il *Paradiso,* già in S. Domenico, che la Stradiotti segnala nei depositi della pinacoteca di Brescia) mi ha chiarito la paternità della *Deposizione* di Polaveno.

In quel suo combinare gli elementi più disparati della cultura bresciana del tempo (Marone, Cossali, Bagnatore, Giugno, Gandino) entro tuttavia una visione unitaria ed una misura personale e cadenzata, la tela reclamava la paternità di una figura non ancora nota ma di primo piano: quella appunto che appare nelle tele di Riva di Solto e di Presezzo, più impegnative se vogliamo per i vasti lontani scorci paesaggistici o per l'esibito gusto scenografico delle architetture (mentre le figure di Polaveno sono bloccate in una sorta di dolorosa fissità che le isola da ogni contesto ambientale, ridotto quest'ultimo a pochi piatti accenni come da fondale teatrale), ma in tutto «movimenti quasi musicali, siglati»[45], tanto evidente nella *Deposizione* di Polaveno sapientemente costruita entro una complessa rete di diagonali, sia per il ricordare di tipi e scritture comuni.

Così il tipo cossaliano del S. Giuseppe di Presezzo o del Cristo che appare a S. Nicola a Riva di Solto è lo stesso del S. Giuseppe d'Arimatea che sorregge il Cristo morto di Polaveno, l'inturbantato Gioacchino della *Visitazione* è fratello dei personaggi virili che nella *Deposizione* scoprono il sepolcro, dappertutto ri-

---

[41] Per certi aspetti (modo di cambiare le figure, tecnica nel frondeggiare le piante) il *S. Diego* mi ricorda le quattro, mai studiate, tele raffiguranti *Santi* incastonate sulle pareti della crociera di S. Lorenzo a Brescia che esibiscono però una più disegnata definizione formale, creata da pennellate minute e accostate. Ciò non toglie tuttavia che esse possano rappresentare una diversa, forse precedente, fase stilistica del pittore: punto di passaggio tra queste e le pale bergamasche e valtrumpline potrebbe essere appunto la tela in S. Giuseppe.

[42] S. WEBER, *Artisti trentini e artisti che operarono nel Trentino,* ed. a cura di N. Rasmo, Trento 1977, p. 277, assicura del resto che la tela fu «deturpata da un restauro nel 1861». Secondo recenti ricerche di V. Volta (cfr. R. STRADIOTTI, in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, p. 250) la tela sarebbe stata commissionata nel 1600.

[43] M. OLIVARI, *Presenze venete..., cit.*, 1984, pp. 167, 184, 195, 203.

[44] B. PASSAMANI e R. STRADIOTTI, in *Pittura del Cinquecento..., cit.*, 1986, rispettivamente p. 210 e p. 250. Ritengo probabile che il Michele da Brescia attivo col Pilati a Velturno sia il quadraturista decoratore Michele Gattuso, altrimenti noto come collaboratore e aiuto di Tommaso Bona (1578 e 1588): ma sul Gattuso tornerò presto in apposita sede.

[45] M. OLIVARI, *Presenze venete..., cit.*, 1984, p. 167.

corre un analogo modo, alla Marone, di frondeggiare e la stessa pennellata tirata che sfalda le stoffe.

Nella tela valtrumplina però il Pilati pare semplificare i propri mezzi formali, sia annullando qualsiasi intenzione scenografica e riducendo le figure e i pochi accenni ambientali quasi a sagome di cartone ritaglate sul cielo chiaro, sia semplificando la pennellata in più compatte pezzature di colore: dimostrando insomma un più severo controllo formale, di piena aderenza allo spirito della controriforma, che sembra discendere non solo dall'asciutto muzianismo del Bagnatore ma anche, e soprattutto, dagli esiti tardi, dopo il 1615, di Francesco Giugno (per il contrastato ritaglio delle figure sul fondale chiaro, come nelle pale del Giugno a Magno, Sovere e Nave)[46] e di Antonio Gandino.

Più in linea con le tele bergamasche sembra invece la seconda opera che in Val Trompia ho rintracciato del Pilati, la paletta sull'unico altare della Disciplina di S. Francesco presso la parrocchia di Bovegno raffigurante *Cristo in Croce e cinque Santi:* il dipinto è stato purtroppo «rinfrescato», a scapito della vibrazione materica del colore, tuttavia restano evidenti le ormai inconfondibili siglature del pittore, ad esempio nella tagliente faldatura dei panni, nella cascata di fronde a sinistra, nella posa quasi danzante delle figure.

Basti confrontare la patetica Addolorata a destra con la Madonna nella tela di Polaveno, oppure il S. Giovanni Evangelista, vagamente cossaliano, con gli analoghi Padre Eterno di Riva di Solto, o Giuseppe di Presezzo.

Un'opera giovanile di Camillo Rama

Artista ignoto alla letteratura valtrumplina è Camillo Rama, uno dei più fedeli imitatori bresciani di Palma il Giovane: oltre alla *Madonna col Bambino e i SS. Michele, Nicola da Tolentino e Giovanni Battista* presso i SS. Faustino e Giovita di Sarezzo che gli ho recentemente avvicinato[47], posso oggi segnalare la pala

---

[46] E.M. Guzzo, *Arte e restauri a S. Bartolomeo..., cit.*, 1986, pp. 88-93 scheda n. 8.

[47] E.M. Guzzo, *Note bresciane in margine al volume della Mason Rinaldi: Palma il Giovane, Camillo Rama ed altro*, in «Brixia Sacra», n.s. XX, 1985, p. 214. Per scrupolo ho di recente riesaminato il dipinto sulla cui autografia si è dichiarato non convinto L. Anelli, (*Pittura e devozione: le pale di Trenzano..., cit.*, 1987, p. 89): non posso che riconfermare, ed oggi con tutta sicurezza, l'attribuzione al Rama notando che l'apparente aria «seicentesca» della tela su cui si è soffermato lo studioso, è semplicemente effetto della non buona conservazione, nel senso che molto colore, ad eccezione delle lumeggiature più corpose, è stato assorbito dalla sottostante preparazione, creando così un'apparenza di «macchia» e un'accentuazione delle luci con effetto «untuoso» che potrebbero, ad esempio, ricordare la produzione di seicentisti quali Bernardino Gandino verso il 1640-1650 (del resto ho già segnalato l'importanza del Rama e della sua interpretazione del palmismo per il travisamento del gandinismo operato dai discendenti di Antonio Gandino, in primo luogo suo figlio Bernardino: E.M. Guzzo, *Note bresciane, in margine... cit.*, 1985, p. 214; *id., Note su Antonio Gandino... cit.*, 1986, p. 161). Per una conferma basti il confronto tra il manto sulla spalla del Battista, così tipicamente ramiano, e quello sulle spalle del povero nella pala di Ponte Zanano che qui segnalo, oppure con il manto girato in vita della S. Caterina manerbiese; il confronto tra il ramo di giglio in mano a S. Nicola da Tolentino e l'analogo ramo fiorito in mano al S. Vincenzo di Manerbio; il confronto tra il Gesù Bambino o i putti e il Bambin Gesù in braccio al *S. Antonio* nella sacrestia di S. Francesco a Brescia; etc.

conservata nella chiesa di S. Martino presso l'ex Palazzo Avogadro a Zanano che indubbiamente gli compete nonostante una recente attribuzione a Grazio Cossali[48].

Il dipinto, raffigurante la *Madonna col Bambino tra un S. Vescovo e S. Rocco e, sotto, S. Martino che divide il proprio mantello con un povero (Ill. 7)*, è opportunamente datato in basso a sinistra 1609, una data preziosa che porta elementi nuovi, nonchè un'ulteriore conferma, alle mie sintetiche ipotesi di ricostruzione cronologica dell'opera del Rama[49], individuabile in due fasi stilistiche ben caratterizzate, anche se entrambe polarizzate dal palmismo: la prima, che ponevo subito dopo il 1610 e che ora posso attribuire, sulla base proprio del dipinto di Zanano, anche al decennio precedente, si configura per la più stretta osservanza a Palma il Giovane (e una forte vicinanza al Giugno coevo) e ad essa competono opere come la nota pala in S. Eufemia, la *Madonna del Rosario* nella sacrestia della parrocchiale di Rovato, la *Madonna e due Santi* nella parrocchiale di Manerbio; la seconda, databile dopo il 1620 circa, appare invece formalmente più severa e aderente allo spirito della controriforma, con desunzioni anche tintorettesche e bassanesche e affinità con l'Aliense e il Maganza, e ad essa spettano opere, di più accusato gusto luministico, come la monumentale *Cena*, firmata e datata 1624, oggi nel presbiterio del Duomo Nuovo, tela che ho individuato come la dispersa tela già nel refettorio del Carmine di Brescia, i cinque *Santi Francescani* nella sacrestia di S. Francesco, i *Martiri francescani in Giappone* a S. Giuseppe (subito dopo il 1627), la citata pala di Sarezzo, etc. Il tutto però sempre siglato dal costante gusto del pittore per i volumi tondeggianti, ad esempio delle teste, o per le ampie cartacee ammaccature delle stoffe, elementi che in un certo senso geometrizzano e raggelano in un vacuo decorativismo, tipico soprattutto della prima fase, il gusto di Palma il Giovane.

Questo appare evidente anche nella tela di Zanano: nei caratteristici rilisciati rialzi delle luci sui partiti tondeggianti delle teste (ritrovabili tali e quali in qualsiasi pala sacra del pittore), oppure nelle risentite tacche d'ombra nel mantello di S. Martino, confrontabile ad esempio al risvolto del piviale di Papa Pio V che nel dipinto di Rovato sottosta alla Madonna del Rosario, o al manto che cinge la S. Caterina di Manerbio.

Inediti di Stefano Viviani

Recentemente, in un più ampio contesto archivistico, ho contribuito a ricostruire nei suoi dati essenziali la biografia del malnoto pittore Stefano Viviani: in base ai documenti anagrafici conservati nell'archivio parrocchiale di S. Alessandro, fonte basilare innanzitutto per chiarire i legami di parentela, fin qui conosciuti in modo errato, dei vari rappresentanti di questa numerosa famiglia di pit-

---

[48] Cfr. L. ANELLI, *Dipinti inediti di Grazio Cossali*, in «Arte Lombarda» XVII, 1972, n. 37, pp. 65-66; *id.*, *Grazio Cossali pittore orceano*, Brescia 1978, p. 190 scheda n. 37. La tela è ricordata anche da G. PANAZZA, *Itinerario...*, *cit.*, 1969, p. 41 nota 180, in un elenco di «dipinti del '600 e del '700 da indentificare e da studiare».

[49] E.M. GUZZO, *Note bresciane in margine... cit.*, 1985, pp. 212-214.

tori[50], ho potuto stabilire che Stefano, figlio di Francesco Viviani, venne battezzato il 14 maggio del 1581, visse sempre nei pressi di S. Alessandro dove con la moglie Paola battezzò 11 figli e qui morì e venne sepolto il 23 marzo del 1670. L'atto di morte informa che «è stato molto officioso nella Dottrina Cristiana»[51].

Se oggi conosciamo qualcosa di più, e di più preciso, sulla sua biografia, resta però da definire la sua personalità d'artista legata alla segnalazione di pochi dipinti firmati[52], tutte pale d'altare cioè dipinti di *figura*, che lo fanno un caso a parte in seno alla famiglia, altrimenti nota in quanto legata alle vicende del quadraturismo bresciano del Cinque e Seicento.

Alle pale valtrumpline segnalate da G. Panazza a Carcina e a S. Colombano[53] posso ora aggiungere le tele racchiuse nella soasa seicentesca sull'altar maggiore del santuario di S. Lorenzo di Cogozzo delle quali il Panazza (riferendosi ad una sola «tela») ricorda senza entrare in merito le varie zoppicanti attribuzioni al Marone, al Bagnatore, finanche a Palma il Giovane[54].

I dipinti contornano entro la soasa, a mo' di trittico, un'antica immagine ad affresco della Madonna e raffigurano rispettivamente: *Gesù Cristo in croce con la Madonna e S. Pietro* (con sigla «I.P.T.F.F.» evidentemente riferita al committente) a destra dell'affresco; i *Santi Marco e Rocco* a sinistra; l'*Incoronazione della Madonna* nella cimasa *(Ill. 8 e 9)*. È probabile che questa non fosse la loro disposizione originale: una più congrua collocazione avrebbe infatti previsto il Crocefisso al centro contornato da due analoghi pannelli con *Santi*.

Se è certo che le due tele grandi sono del modesto pittore, meno evidente (ma non impossibile) è l'autografia della tela nella cimasa, del resto non sono noti esempi sicuri del pittore con analoghe figurette in piccolo grazie ai quali istituire validi raffronti.

Le due tele grandi, dalle caratteristiche anatomie legnose e poco convincenti, e dal tipico cromatismo per i contrasti di colori complementari (si vedano gli accostamenti di giallo-azzurro o di arancio-verde), ricordano in particolare non solo la pala del 1621 nella vicina parrocchiale di Carcina (anch'essa dominata da analoghi accostamenti di toni verde marcio e arancio), ma anche il *Crocefisso coi SS. Francesco, Carlo e Fermo* nella chiesa di S. Maria Maddalena a Tavernola Bergamasca firmato e datato 1618. In quest'opera, ignota alla letteratura brescia-

---

[50] E. M. Guzzo, *Ricerche per la storia dell'arte..., cit.*, 1986, pp. 252-255 e 261-265. In sintesi non esiste, come tutta la letteratura ha sempre creduto, un capostipite Alessandro Viviani padre di Francesco, Ottavio e Stefano: Alessandro e Francesco erano infatti circa coetanei (forse fratelli) e padri rispettivamente di Ottavio e Stefano (quindi forse cugini). I documenti che ho reperito segnalano anche altri pittori nella famiglia, ignoti alla letteratura.

[51] Su Stefano in particolare E.M. Guzzo, *Ricerche per la storia dell'arte..., cit.*, 1986, pp. 252, 254 e 263-264. Tra i documenti in S. Alessandro è interessante anche la presenza nel 1646 del pittore al battesimo di una figlia dello scultore Carlo Carra.

[52] Cfr. B. Passamani, *La pittura..., cit.*, 1964, p. 601.

[53] G. Panazza, *Itinerario..., cit.*, 1969, pp. 27 e 39 nota 161: nella parrocchiale di Carcina la *Madonna col Bambino e i SS. Giacomo e Giovanni Evangelista*, firmata e datata 1621; nella parrocchiale di S. Colombano la *Madonna col Bambino e quattro Santi*, firmata e datata 1617 (sulla quale si veda anche L. Anelli, *Schede bresciane..., cit.*, 1974, pp. 92-93).

[54] G. Panazza, *Itinerario..., cit.*, 1969, p. 36 nota 103. Cfr. anche V. Rizzinelli, C. Sabatti, F. Trovati, *Brescia e la Valtrompia nella prima metà del sec. XVII*, Brescia 1979, tavola 4 con commento fuori testo, e R. Prestini, *Villa Carcina un paese alle porte della Valtrompia*, Brescia 1984, p. 441 e illustrazioni fuori testo: tutti senza proposte attributive.

na e di recente studiata da M. Olivari[55], il Cristo in croce, panno biforcuto svolazzante compreso, è in tutto identico per disegno al Crocefisso di Cogozzo, così come analoghe appaiono le rabbuiate nuvolaglie che arabescano un cielo appiattito e senza profondità.

Se è verosimile datare le nostre tele in prossimità delle opere citate (direi più vero il 1618 della tela bergamasca che non verso il 1621 della pala di Carcina che esibisce un più maturo respiro spaziale), più difficile è indicare per questa pittura un poco popolaresca e provinciale dei precisi riferimenti culturali: un punto di riferimento costante per il Viviani, evidente ad esempio nella *Crocefissione* di Cogozzo o nel gruppo della Madonna col Bambino nella tela di Carcina, mi sembra comunque il Marone che è significativo fosse in stretti contatti (anche di amicizia) con il Viviani avendo tenuto a battesimo nel 1588 una sorella del nostro Stefano, Maddalena Domenica[56]). Fin qui abbiamo visto un Viviani nel pieno del clima manieristico di primo Seicento: la data solitamente ritenuta estrema per la sua opera è il 1638 del *Martirio di S. Stefano* segnalato nella parrocchiale di Castenedolo.

Eppure il pittore visse fino al 1670 e, se continuò fino all'ultimo la sua attività di pittore, è verosimile si sia in qualche modo evoluto: non dico in direzione del Barocco, ma almeno verso quel chiaroscuro e fumoso patetismo che, tra neopalmismi e superficiali concessioni decorativistiche alla Milano del Morazzone e del Procaccini, contraddistingue la generazione di Bernardino Gandino. Ma le opere di questo eventuale momento tardo non sono ancora state individuate.

Un *S. Carlo orante davanti all'altare* nella parrocchiale di Concesio, pala del Seicento avanzato[57], ricorda nel modulo allungato della figura del Santo il S. Carlo che, quasi in controparte, compare nella pala di S. Colombano: che si tratti proprio del Viviani è per il momento difficile da confermare e occorrerà quanto meno attendere il restauro, urgentissimo, della tela.

Enrico Maria Guzzo

---

[55] M. Olivari, *Presenze venete..., cit.*, pp. 164, 186 e 199. Cfr. anche E.M. Guzzo, *Ricerche per la storia dell'arte..., cit.*, 1986, pp. 254, 261 e 266.

[57] Il dipinto è ricordato da S. Guerrini, *Guida artistica..., cit.*, 1982, p. 164: la cornice che racchiude la pala è datata 1718, ma evidentemente è più tarda. Il problema andrà approfondito anche in relazione alla pala raffigurante *S. Margherita*, firmata e datata 1645, che A. Fappani, *Santuari nel Bresciano..., cit.*, 1983, p. 90, segnala nell'omonimo santuario a Lumezzane S. Apollonio.

IL CHIOSTRO DELL'ABATE DI S. FAUSTINO: UN PICCOLO GIOIELLO CINQUECENTESCO DEL BAGNATORE

Tra i chiostri più belli e più dimenticati, che allietano gli interni severi e raffinati degli edifici della nostra città — ma chiusi accuratamente da muri a quinta che ricordano le «gelosie» orientali — è il Chiostro Piccolo di S. Faustino Maggiore, in via S. Faustino, detto anche Chiostro dell'Abate perchè il grande e magnifico appartamento che vi si affaccia, ed al quale si accede attraverso lo scalone d'onore che appunto dal chiostro prende le mosse, era un tempo abitato dal potente prelato dei Benedettini cassinesi.

Dalla strada non si ha una percezione corretta dell'invaso spaziale delimitato dai quattro lati del chiostro, perchè l'ingresso principale, ad occidente, che consentiva l'entrata di carrozze e cavalli e che dà direttamente su via S. Faustino, è un grande portone centinato ma non segnato da particolari ornati decorativi secondo il gusto dell'epoca, dando perfino l'impressione, nella sua nudità «tirata al civile», con quei semplicissimi montanti di Botticino smussati agli angoli, e la centina di cotto intonacato, di qualche cosa di non finito; idea che è poi rafforzata dall'austera e nello stesso tempo fastosa solennità delle quattro facciate dell'interno.

È vero che — invece — i caratteri del chiostro sono puntualmente segnalati dall'elegantissimo portaletto manieristico che, attraverso un breve androne, mette in comunicazione lo spazio del chiostro col sagrato della chiesa (oggi purtroppo delimitato dai brutti pilastrini di pietra allacciati dalle grosse catene, che sono un'esigenza pratica dei nostri tempi); ma proprio per la presenza di questo elegante manufatto, certo realizzato dai nostri lapicidi tra fine Cinquecento e principio del Sei, e disegnato dallo stesso architetto che fu progettista del chiostro, non fa che confermare, con la sua ricchezza decorativa, l'impressione di «non finito» per l'accesso carrozzabile.

Ad ogni modo — e quali siano le ragioni di una situazione forse provvisoria, ma che poi si è trasmessa fino ad oggi — anche il piccolo portale per i pedoni, ornato secondo un gusto che all'epoca in Brescia non poteva competere che all'arte sottile e colta di Pietro Maria Bagnatore, non è di per sè solo capace di restituirci nel suo significato l'idea di un'adeguata introduzione allo spazio interno. È costituito da una fascia bombata di grandi fiori stabilizzati a cinque petali, lobati, che corre sui montanti e sull'architrave in un *continuum* decorativo.

Sopra l'architrave è un'alta fascia ribassata, nella medesima pietra di Botticino, recante un mascherone manieristico affiancato da quattro ampi girali di foglie lavorate al trapano secondo i modelli dei sarcofaghi tardo-imperiali romani, nel gusto che perfettamente si attaglia al Bagnatore, che ne aveva visto gli esemplari a Roma, e li aveva copiati in disegni, nel suo viaggio del 1566. Sopra la fascia è un timpano triangolare, molto semplice nelle sue linee, ma anche di classica robustezza, e sottolineato dal forte aggetto delle pietre sull'intonaco della facciatina. Alle due estremità, altri due mascheroni reggono encarpi sotto i quali, nella stessa pietra, sono realizzate due testine femminili, minute e fini, di un gusto archeologizzante sottolineato dalla scala ridotta delle proporzioni in confronto degli altri ornati. Come si può notare anche solo dall'enunciato della descrizione, un'opera sottilmente elaborata, progettata da un architetto e non frutto del mestiere del lapicida, e di gusto squisitamente manieristico, coevo alla realizzazione del chiostro, che non è settecentesco, come è stato scritto in un recentissimo volume sul complesso monumentale (che, sull'argomento, ignora anche la bibliografia precedente)[1].

L'uso delle tue testine archeologizzanti è proprio del Bagnatore, che disegnò le due maschili, severe come ritratti di tribuni o di imperatori del primo secolo, e secche nella trattazione della pietra, che si trovano ai lati del portaletto del Monte Nuovo di Pietà in piazza della Loggia (per l'appunto realizzato attorno al 1603, come inserimento nel grande muro quattrocentesco del lato meridionale della piaza) e che Giorgio Duranti copiò, oltre un secolo dopo, nella bella tela raffigurante volatili, di proprietà della Congrega di Carità Apostolica.

L'elegante chiostrino è ritmato da dodici archi a centina piena — tre per lato — poggianti su altissime lesene: la proporzione tra ampiezza dell'arco ed altezza dei pilastri, e la forma nobile e slanciata, sono le stesse che s'ammirano nei portici dell'Orologio (pure del Bagnatore e attorno al 1596) in piazza della Loggia, anche se il capitello jonico, manieristicamente minuto rispetto alle proporzioni delle lesene, è arricchito di fogliette. Come in piazza della Loggia, sopra la linea dei capitelli poggia un'altissima fascia marcapiano, bombata nella zona centrale, e aggettante in corrispondenza delle lesene, in modo da formare gli pseudo-pulvini ammezzati, caratteristici di tante produzioni dell'artista.

---

[1] Mi riferisco al paragrafo intitolato *Il Chiostro dell'Abate* alle pp. 21-23 del volumetto: *San Faustino a Brescia. Cronache edilizie e rilievi per il restauro,* Dipartimento di Ingegneria Civile dell'Università di Brescia; Studi diretti da Gianni Mezzanotte e Leonardo Mariani Travi, a cura di L. Salvagni, G. Ignazzi, V. Volta, con la collaborazione di Giusy Villari ed altri; ed. Brescia 1986, 82 pp.

Vi si sostiene che il chiostro è settecentesco, e che dovrebbe collocarsi sul 1723.

Naturalmente anche questa è un'opinione: ma come ignorare — anche solo per discuterle e per respingerle — le tesi della letteratura artistica precedente?

Naturalmente non pretendo che si conoscano per forza i miei rari contributi sull'argomento, che per giunta sono dispersi in varie sedi e quindi il loro reperimento richiede una certa fatica ed una accuratezza di lavoro sugli apparati bibliografici (ad ogni modo, a titolo di integrazione, mi permetto di segnalarli: L. ANELLI, *Il chiostro piccolo di San Faustino,* in «El Sedàs» 1974, n. 16, p. 23; L. ANELLI, *La chiesa di San Faustino come uno scrigno,* in «Giornale di Brescia» 29-8-86, p. 3; L. ANELLI, *È nuova e diversa Brescia vista dall'alto,* in «Giornale di Brescia» 20-9-86, p. 3, tralasciando gli altri cenni occasionali in tanti scritti riservati al Bagnatore); ma, come ignorare i volumi della monumentale *Storia di Brescia,* dove pure il Peroni, nell'ormai lontano 1964, aveva avanzato il nome del Bagnatore (pur con qualche margine di cautela), per il chiostro? Chiostro che era ad ogni modo inventariato tra le opere del Cinquecento, e non fra quelle del Settecento.

Il piano superiore è in scala molto ridotta e compressa rispetto al porticato, per accentuare ancora di più lo slancio di quello. E le grandi finestre fasciate da una banda continua di Botticino sono inserite entro riquadri lievemente aggettanti, come nei Portici dell'Orologio, mentre una sottile lesena ritma la superficie della parete in corrispondenza di ciascuna delle grandi lesene del porticato.

Luciano Anelli

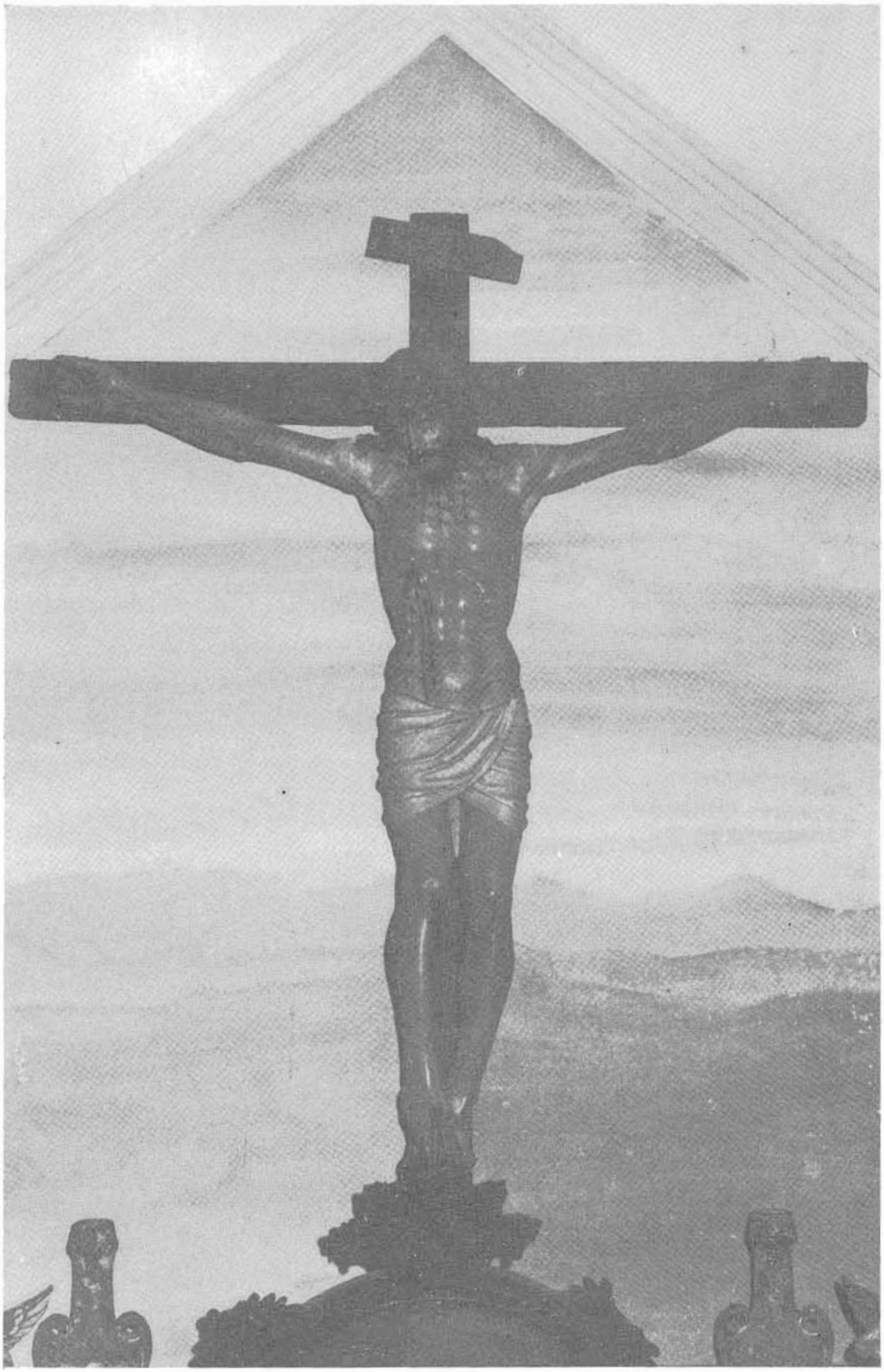
BANCA POPOLARE DI BRESCIA

Popolare di nome e di fatto

Madonna orante col Bambino **(sec. XVI), parrocchiale di Limone del Garda (prima del restauro).**

Madonna orante col Bambino (sec. XVI), parrocchiale di Limone del Garda (dopo il restauro).

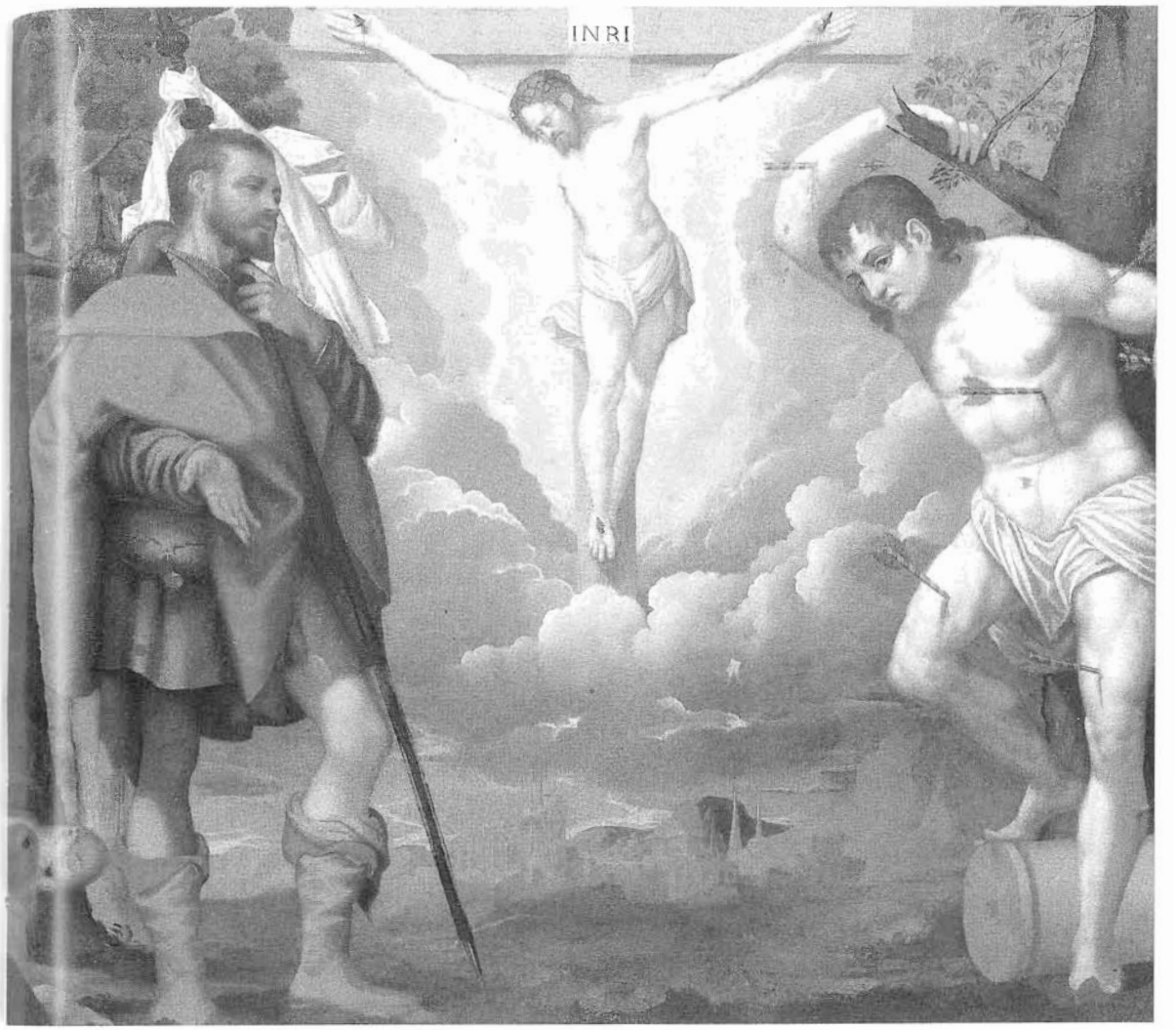
A destra: ALESSANDRO BONVICINO detto il Moretto, *La Madonna con il Bambino in gloria e i Santi Martino, Bernardino da Siena, Faustino e Giovita,* altar maggiore della chiesa parrocchiale dei SS. Faustino e Giovita in Sarezzo.



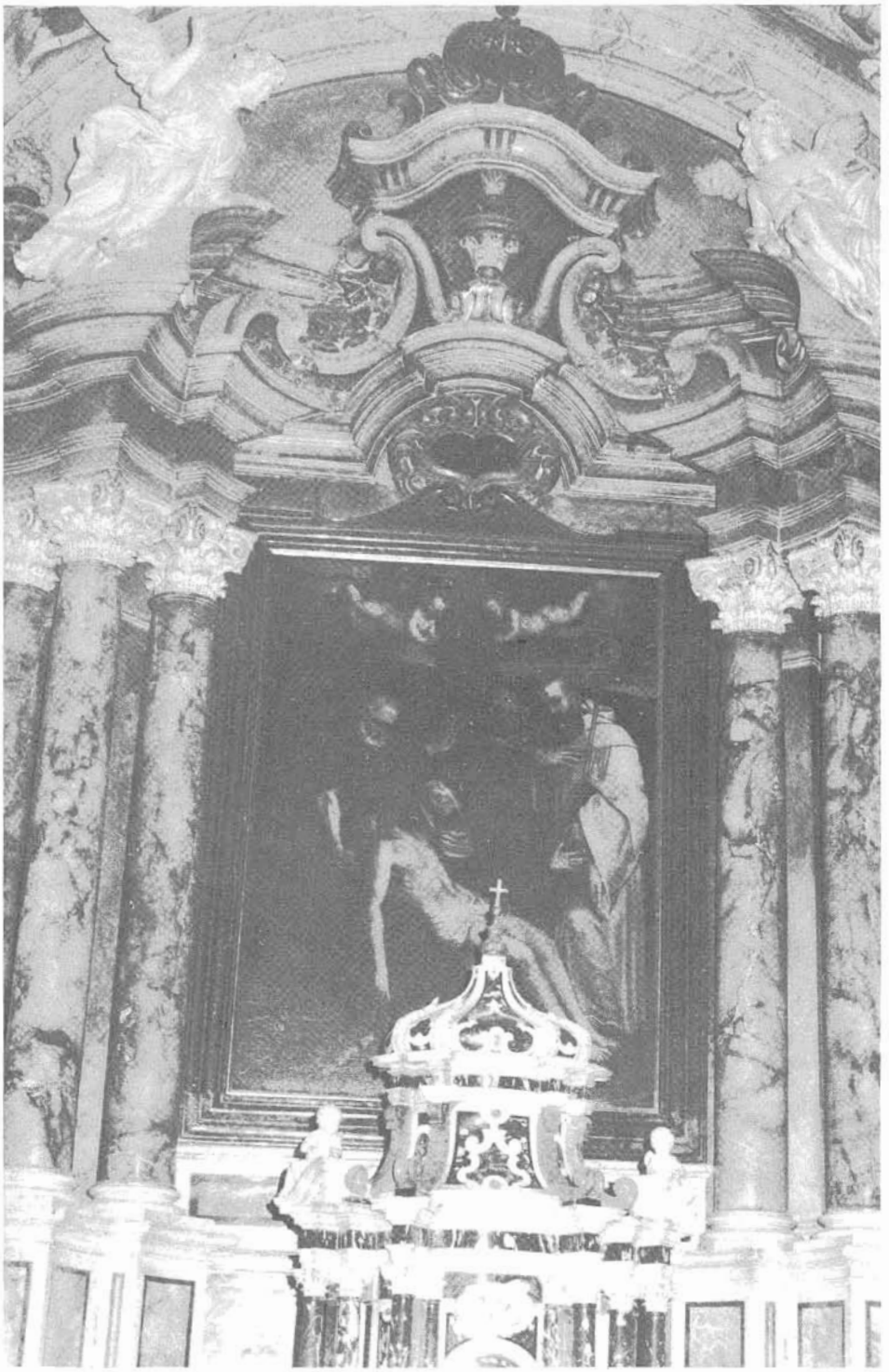
BATTISTA DAL MORO, *Cristo ligneo* (sec. XVI), chiesa parrocchiale di Limone.

Cristo ligneo (sec. XVI), chiesa parrocchiale di Limone (particolare).

ALESSANDRO BONVICINO detto il Moretto, *S. Antonio abate*, altare laterale nella chiesa parrocchiale dei SS. Cosma e Damiano in Marmentino.



TOMMASO BONA, *Il Crocifisso tra i SS. Rocco e Sebastiano,* già nella chiesa di S. Rocco di Bovegno, ora nella canonica.



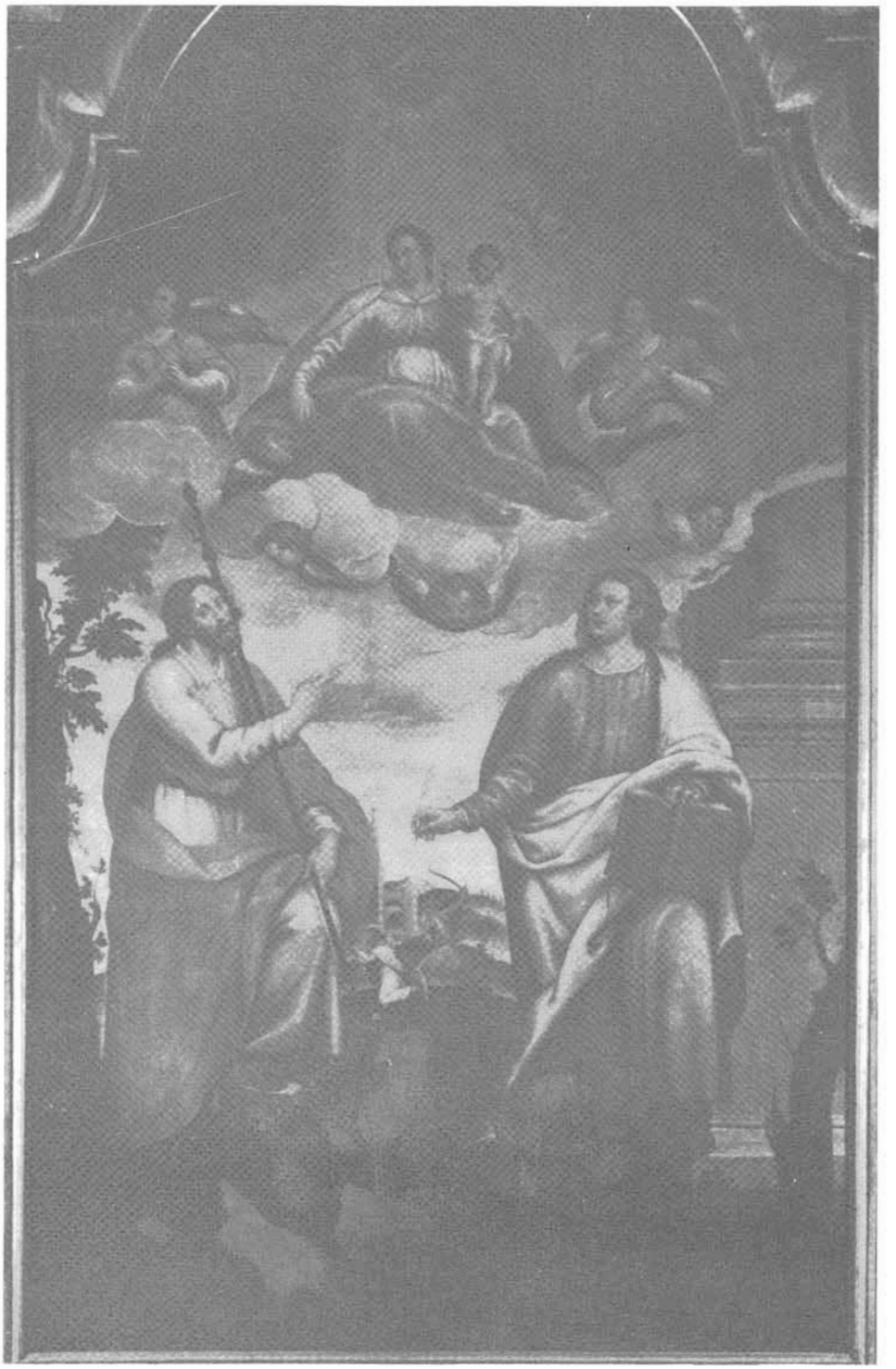
BATTISTA DAL MORO, *Cristo deposto e santi,* pala dell'altare maggiore della chiesa parrocchiale di Limone, racchiusa in una soasa marmorea del '700.

STEFANO VIVIANI, *Crocifisso con la Madonna e S. Pietro,* polittico, santuario della Madonna di S. Lorenzo, Cogozzo V.T. (foto Ignazio Gagliardi - Cailina).

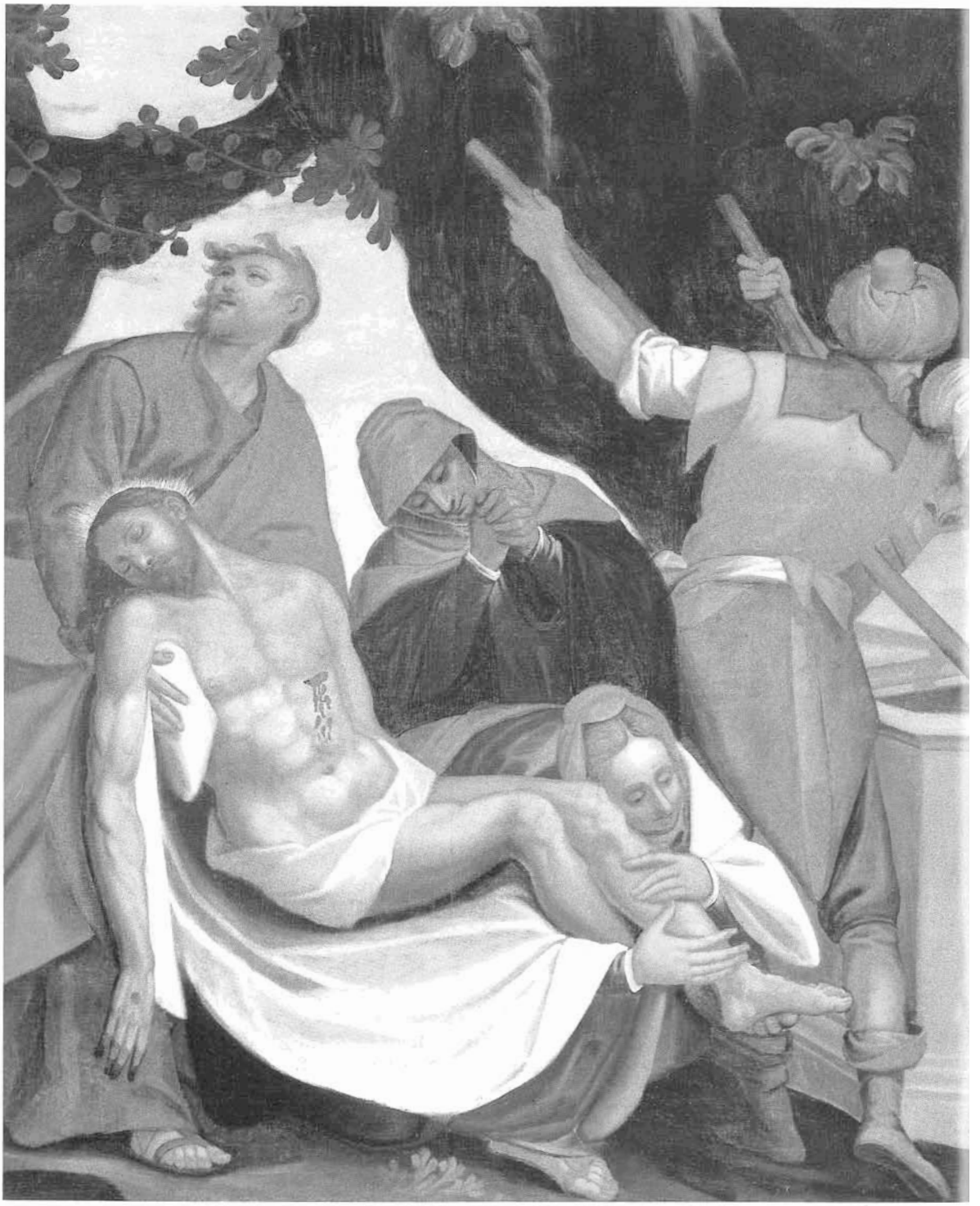
PIETRO MARONE, *La Madonna in trono con il Bambino ed i SS. Faustino e Giovita*, Palazzo comunale (studio del Sindaco), Sarezzo.

A sinistra: TOMMASO BONA, *La Madonna in trono con i Santi Pietro e Paolo,* altare laterale nella chiesa parrocchiale di S. Giorgio in Bovegno.

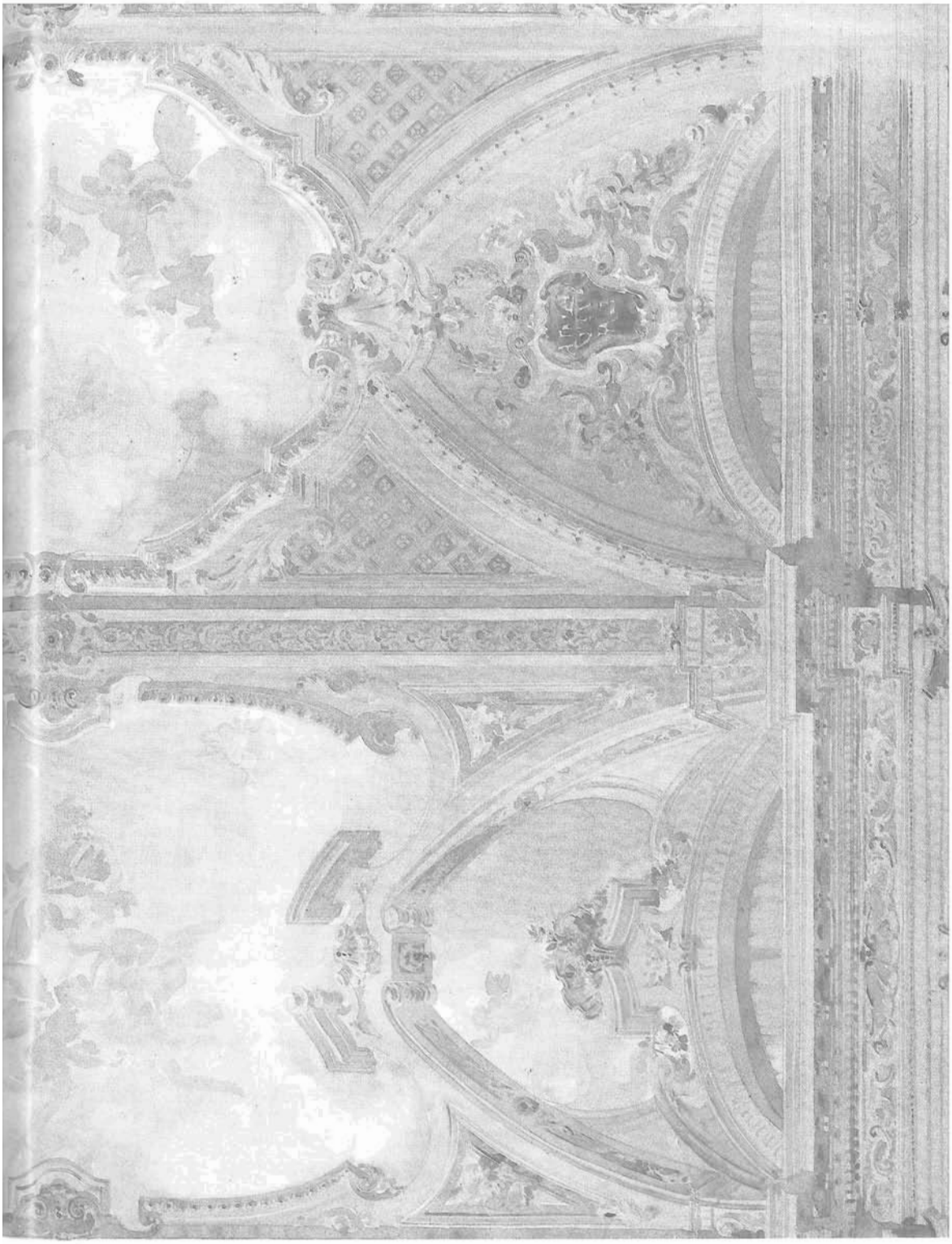
STEFANO VIVIANI, *S. Marco e S. Rocco,* polittico, santuario della Madonna di S. Lorenzo, Cogozzo V.T. (foto Ignazio Gagliardi - Cailina).



STEFANO VIVIANI, *Madonna col Bambino, S. Giacomo e S. Giovanni Evangelista*, pala maggiore, chiesa parrocchiale, Carcina V.T. (foto Mario Brogiolo - Brescia).



ORAZIO PILATI, *Deposizione*, altare laterale nella chiesa parrocchiale di S. Nicola in Polaveno.



E. COCCOLI, studio preliminare ed acquarello per le decorazioni della chiesa parrocchiale di Anfo.

Campanile e chiesa di S. Giuseppe alla Motella.

MUSEO DIOCESANO DI ARTE SACRA: LA DONAZIONE (1987) DI TRE IMPORTANTI OPERE DELLO SCULTORE RIGHETTI

Nel novembre del 1987 sono pervenute al Museo Diocesano di Arte Sacra tre importanti sculture di Angelo Righetti (Brescia 1900-1972), per munifico dono della vedova dell'artista. Esse vanno ad aggiungersi al grande gesso di *San Gregorio Magno* (1952) eseguito in legno policromo e dorato per la chiesa di Jliema e la Valletta (Malta).

Le tre nuove opere donate hanno fatto bella mostra di sè alla grande esposizione dello scultore che l'Associazione Artisti Bresciani ha voluto allestire nelle sale della propria sede in via Gramsci nel nov.-dic. dell'87 (elegantissimo catalogo a cura di Giannetto Valzelli, stampato dalle Industrie Grafiche Bresciane con la consueta perizia) per ricordare l'opera complessiva di un artista di grandi capacità e di grande sensibilità, ingiustamente caduto nell'oblìo negli ultimi vent'anni, per una certa disattenzione della critica, ma certo anche a causa del carattere sempre rimasto modesto e schivo di un uomo che pure aveva attinto elevati traguardi di notorietà e notevoli apprezzamenti anche fuori d'Italia.

La prima delle opere donate dalla vedova dell'artista è una soave *Madonna col Bambino* (cm. 150×50×35), gesso di quella in legno policromato eseguita per la chiesa di S.ta Maria di Lovernato, che ha «la grazia di una giovinetta del ventesimo secolo che ha accolto l'invito a testimoniare un'antica soavità» (L. Spiazzi, *Memoria a Lovernato,* Ospitaletto 1981, p. 14).

La statua nacque dal voto religioso dei parrocchiani di Ospitaletto che, nel 1944, avevano chiesto processionalmente alla Madonna di Lovernato la protezione contro le calamità della guerra.

Memore della bellezza austera ed esile di antiche Madonne fiorentine, il Righetti ne interpretò con sentimento moderno il tema sacro, riuscendo in un risultato di vera poesia.

La seconda opera è il *Sant'Antonio da Padova con Gesù Bambino* (cm. 110×100×20), gesso colorato del bronzo eseguito nel 1952 (ed esposto alla Mostra bresciana del 1953) per la Cattedrale di Brescia.

In essa, con un segno ancora più nervoso e moderno, l'artista affronta in un altorilievo quasi racchiuso dentro una mandorla — due effigi diverse, esprimenti due realtà diverse, ma unite in un sacro abbraccio: il Bambino a tutta figura, che addita il cielo con una mano, mentre con l'altra stringe il giglio; la mezza figura

del Santo che, sorreggendo Gesù, atteggia la destra ad un gesto di pace. Il suo volto austero ed intellettuale (quale in effetti Sant'Antonio fu, specie prima di dedicarsi all'apostolato dei più umili), reso per piani semplificati ma anche molto caratterizzati, è il punto più alto della composizione, e certamente si pone tra le più intense realizzazioni iconografiche sue in epoca contemporanea.

Ma anche il Bambino è un miracolo di semplicità e di equilibrio, di delicatezza e di soavità; i piani molti semplificati del volto sono esaltati dalla corta e dritta camiciola, e vivacizzati dalla grazia imperiosa dei gesti.

Ma tutta la scultura ad altorilievo prende forza e vivacità da una sapiente trattazione della materia, dal giustapporsi continuo dei piani scanditi dalle pieghe dei panni stilizzati con la più grande semplicità.

La terza opera è costituita dai tre gessi (cm. 70×70×8 ciascuno) (cm. 105×70 il centrale) per il paliotto dell'altare maggiore, realizzato in marmo di Carrara nel 1957, della chiesa parrocchiale di Lumezzane S. Sebastiano: la *Natività,* l'*Ultima Cena,* la *Deposizione.* Si tratta di una delle realizzazioni senza dubbio meno «facili» del Righetti, in quanto la componente della «stilizzazione moderna» soverchia gli altri stimoli culturali, con risultati che comunque sono buoni nel pannello della *Cena,* magnifici nella *Deposizione* dal morbido modellato, e che forse attingono una eccessiva stilizzazione didattica nella *Natività.*

L'anonimo articolista del «Giornale di Brescia» (16 marzo 1957) così, entusiasticamente, commentava la presentazione dell'altare: «Sono tre pezzi di squisita fattura ad altorilievo, impostati con quella grazia di ispirazione puramente religiosa che contraddistingue fra molti il nostro artista. Pochissimi, ridotti all'essenziale, i motivi per riempire l'aria attorno alle trenta e più figure plasmate con dolcezza (il Bambino e l'Angelo), con espressivo vigore arcaico (gli Apostoli) e con una nervosa spezzatura di linee (la Madre e il Cristo) che lega le scene in un armonioso vincolo...».

Luciano Anelli

BRESCIA NELLA SECONDA META' DEL '500 IN UN VOLUME DI DANIELE MONTANARI

Come gran parte del patriziato veneziano del Cinquecento, Domenico Bollani, dopo aver compiuto studi di diritto a Padova, aveva occupato vari incarichi per la Serenissima. Alla morte di Enrico VIII, ebbe la sua prima grande occasione venendo nominato capo dell'ambasciata inviata da Venezia in Inghilterra. Tra il 1547 ed il 1549 alla corte inglese ottenne un brillante successo personale, e non è un caso quindi che nel decennio successivo, ritornato in patria, abbia rivestito le più alte cariche dello Stato.

Nel 1558 era stato nominato podestà di Brescia e fu appunto qui che il 15 marzo 1559 lo raggiunse la nomina episcopale. Veniva così chiusa una vertenza spinosa tra il pontefice e la Repubblica di Venezia, vertenza che si era aperta l'anno precedente per la nomina del successore del vescovo di Brescia Durante Duranti. La sua personalità politica e l'accortezza di governo che aveva dimostrato come podestà lo resero un'ottima soluzione di compromesso tra le due parti contendenti.

Domenico Bollani vide così il passaggio diretto dallo stato laicale a quello ecclesiastico, assumendo la responsabilità di una delle più importanti diocesi di Terraferma, politicamente soggetta alla Serenissima ed ecclesiasticamente suffraganea dell'arcidiocesi di Milano, in quegli anni retta da Carlo Borromeo.

Al Bollani spettò il non semplice incarico di attuare in terra bresciana quello che gli storici hanno poi chiamato la «ricristianizzazione» voluta dal Concilio di Trento per arginare la disastrosa/vittoriosa valanga della riforma protestante. Costretto a mediare fra un clero ed un popolo profondamente quando maldestramente cattolico, non sempre entusiasta di sottomettersi al nuovo disciplinamento, ed un arcivescovo, Carlo Borromeo, che, campione della controriforma, esigeva dal suo subordinato un eccesso di zelo nella attuazione del programma tridentino, Bollani seppe muoversi con grande abilità politica, assolvendo completamente il suo compito.

La ricostruzione di questo importante momento di storia bresciana è stata compiutamente attuata da Daniele Montanari — ricercatore presso l'Università Cattolica di Brescia — nel volume *Disciplinamento in terra veneta,* edito da Il Mulino.

Bollani e le sue visite pastorali diventano l'occasione per una lettura a tutto tondo della società bresciana della seconda metà del XVI secolo, lettura che Montanari sa ricreare sapientemente attraverso una ricerca poderosa condotta con una

prosa agile e godibile. Ne risulta un libro di grande rigore scientifico ma allo stesso tempo di facile lettura anche per chi non ha molta confidenza con la storia.

Con le sue 360 parrocchie, suddivise in 44 vicariati foranei, la diocesi di Brescia era tra le maggiori di Terraferma. Come scriveva al Senato con grande schiettezza il capitano Alvise Valaresso, Brescia con il territorio, il Castello e la Camera Fiscale erano «il primo l'asino d'oro, il secondo la ferma ed il terzo la più opulenta borsa di vostra serenità».

Non meraviglia quindi che la Serenissima fosse particolarmente sensibile alla scelta del vescovo del territorio bresciano che da solo garantiva il 25% di tutte le entrate dello Stato.

Venuto meno il ruolo delle pievi, le parrocchie rurali andavano assumendo sempre maggior rilievo, con il clero residente nella comunità, titolare di crescenti funzioni sacramentali e pastorali. L'opera di disciplinamento doveva quindi partire dal clero. Nelle sue visite alle parrocchie, Bollani si informava sulla moralità e sulla vita dei sacerdoti sentendo i rappresentanti del comune.

La presenza di donne nelle canoniche era considerata con una certa tolleranza dalle popolazioni; non era raro quindi che, alla notizia dell'arrivo del vescovo, con il tacito consenso dei parrocchiani, si allontanassero momentaneamente donna e figli del parroco. Del resto Bollani solo in una occasione sospese dall'ufficio un sacerdote concubino. Normalmente, proprio per quel suo carattere fermo ma temperante, ordinava al sacerdote di allontanare la donna e di interrompere qualsiasi rapporto, obbligandolo a farsi carico del mantenimento di eventuali figli naturali.

Il nuovo modello di sacerdote doveva invece rispondere alle moderne istanze moralizzatrici e ad una adeguata preparazione culturale. Per Bollani il compito più arduo riguardava la riqualificazione del clero già in cura d'anime. Dai colloqui che il vescovo intratteneva con i parroci al fine di verificarne il livello culturale, emergevano spesso indicazioni sconfortanti. Del resto gran parte di questo clero rurale si era formato alla scuola di sacerdoti locali, che disponevano di una modesta cultura e di ancor più povera biblioteca.

Se rimaneva ben poco da fare per riqualificare il clero in cura d'anime, maggiori possibilità, ma anche responsabilità, si offrivano al vescovo per la formazione dei novizi. La fondazione del seminario divenne quindi uno degli impegni più pressanti, ma anche più onerosi per Bollani che, solo nel 1570, potrà vederne ultimata l'erezione.

Nell'organico progetto di disciplinamento una attenzione particolare era rivolta anche ai laici. Perno della pastorale doveva diventare la consacrazione della festa, attraverso la frequenza alla messa; si ribadiva nel contempo, in polemica con la riforma, l'autorità della Chiesa nella spiegazione del vangelo. La festa, che per lungo tempo era stata occasione semipagana di gozzoviglie e riti agresti, veniva ora ricondotta compostamente nel seno della Chiesa e della fede. Processioni e rogazioni, in particolare, venivano regolamentate; i fedeli dovevano attenersi ad una devozione che nulla concedeva alla teatralità popolare: una nuova estetica della fede li invitava «all'umiltà esemplare, e pietà cristiane».

Nel generale risveglio dei sentimenti di devozione cristiana, ebbero fra i laici una capillare diffusione le confraternite del SS. Sacramento. Incoraggiate dal Bollani, si diffusero rapidamente su tutto il territorio. Ai compiti devozionali, come

provvedere all'olio per la lampada che doveva ardere ininterrottamente sull'altare maggiore o la cura particolare di un altare laterale nelle chiese parrocchiali, si affiancavano i non meno importanti compiti assistenziali verso i poveri della parrocchia ed in particolare verso i consociati bisognosi.

In vent'anni, tra il 1559 e il 1579, il sereno pragmatismo di Bollani riuscì nell'azione di disciplinamento quanto l'appassionata intransigenza di Borromeo, le modalità del patrizio veneziano non furono meno efficaci di quelle del principe della Milano spagnola.

In un'epoca in cui stanno tornando alla ribalta comportamenti intemperanti in materia di fede, la lettura del volume di Montanari è anche l'occasione per apprezzare un vescovo che ha saputo, in un periodo non certo facile, mettere la religione al servizio dell'uomo e non, al contrario, l'uomo al servizio della religione.

DANIELE MONTANARI, *Disciplinamento in terra veneta. La diocesi di Brescia nella seconda metà del XVI secolo,* Bologna, Il Mulino, 1987, pp. 351, L. 33.000.

Carnevale di Bagolino.

IL CARNEVALE A BAGOLINO

Melodie e sregolatezza. Pentagramma e toccamenti. Balli rituali e inequivocabili strusciamenti. Raffinati costumi e abiti in bianco e nero. Accordi di violino e rimbombo di zoccoli sul selciato. Velluti neri, ori luccicanti, passamaneria in technicolor. Maschere che riportano alla fissità del mito. Folklore e irruente vitalità.

Mescolate tutti gli ingredienti sonori e visivi e innaffiate con un vino forte e brusco. Se le vostre papille gustative gradiscono, è il caso che affrontiate la sessantina di chilometri che separano la città dalla Valle del Caffaro e raggiungiate Bagolino per gustare il più bello e il più classico dei carnevali celebrati sotto i cieli bresciani.

Di esso si sono occupati accademici del folklore e studiosi navigati nella «ricerca sul territorio». Per immortalarlo al loro esordio hanno srotolato chilometri di pellicole. I bagossi, schivi e schietti come si conviene a gente nata all'ombra del Baremone, hanno accolto tutti senza smanceria, anche se hanno continuato a sentire e gustare il carnevale come privatissima «cosa» loro. Il viaggiatore curioso resterà probabilmente abbagliato dai colori e dalle luci corrusche di questo carnevale, sorpreso dalla spontaneità dei gesti, dalla naturalezza dei passi di danza. Ma a Bagolino il carnevale è iniziato già dopo il Natale: le prove delle danze, gli accordi dell'orchestrina e la laboriosa preparazione dei cappelli decorati da nastri di seta. Una pacata, ciclica febbre collettiva che nei giorni di lunedì e martedì troverà il suo punto sommitale, la sua liberatoria celebrazione.

Una premessa è già prevista per domenica. Nel pomeriggio i ballerini più giovani, vestiti con abiti antichi ma senza maschere, guidati da Giovita Scalvini, si esibiranno per le vie del paese. Ripeteranno le loro esibizioni, lungo un tragitto prefissato, anche lunedì e martedì pomeriggio. Ma l'attesa e le attenzioni si concentrano sui ballerini adulti, che obbediranno alternativamente agli ordini di Giovita Fusi e Firmo Buccio. I figuranti immortalati da Antonio Stagnoli inanelleranno le loro danze (*Landerina, Bal di pögn, Bal de l'usr, Oibò, Partenza Emanuel, Signú, Bas da tach, Bussulú, Rose e fiori, Saltimbarca, Spassacamì, Pass in amur*, ecc.) il lunedì e il martedì, per tutta la giornata dalle 7.30 alle 19.30 circa.

Il rituale è fisso da secoli. Con i loro abiti di velluto nero, le coccarde, i copricapo di feltro a cupola impreziositi dai nastri che sobbalzano al ritmo delle danze, i ballerini si riuniscono a gruppi, secondo formazioni che variano di volta in vol-

ta. I bagossi davanti alla cui abitazione viene eseguito il ballo di solito invitano i ballerini a casa, offrono loro tazze di vino caldo. Le libagioni sono frequenti e la formazione si scompone e ricompone con libertà.

Ognuno ricopre il proprio ruolo con estrema dignità. I gesti sono misurati. I passi cadenzati. L'eleganza rimanda a modelli urbani, persino con qualche eco veneziano. I ballerini sono mascherati. La maschera di cartapesta, dall'espressione fissa e asessuata, rende irriconoscibile chi la calza, ne altera la voce. L'impressione complessiva è quella di bambole di porcellana a grandezza naturale, dagli abiti pomposi, dalla voce gutturale.

Attorno al carnevale dei ballerini che propone rituali precisi e rigorosi, c'è il carnevale dei *màscher*, giovani del paese che camuffano la loro identità sotto abiti neri, maschere di gomma, scialli, capigliature sintetiche posticce. Tanto i ballerini sono misurati, tanto i *màscher* sono sguaiati. A loro tutto è concesso. Re Carnevale li autorizza. E il minimo che possa accadere al passante è di essere aggredito. Palpeggiato. Fatto segno di esplicite profferte sessuali da quegli esseri licenziosi e invadenti che sono i *màscher*. Loro vagano per il paese a gruppi. Strisciano sul selciato i loro zoccoli e così facendo annunciano sonoramente il loro arrivo. Sono l'elemento più trasgressivo del carnevale bagosso. Se i ballerini incarnano l'anima urbana della festa, loro ne rappresentano quella più plebea e rustica, più irriguardosa e sovversiva. Sui gesti degli uni e degli altri c'è la patina del tempo. Perchè il carnevale di Bagolino è uno smagliante relitto del passato, una somma di movenze antiche. I protagonisti sgorgano dal tempo. E gli spettatori hanno, per due giorni, la festosa opportunità di rovesciare la clessidra, di viaggiare a ritroso.

Massimo Tedeschi

NOTE D'ARCHIVIO SUI PITTORI ANDREA CELESTI, ABRAMO E NICOLA GRISIANI, GIAN BATTISTA PIANTONI

Sulla sponda bresciana del Garda, tra il '600 e il '700, operarono pittori noti e meno noti, di varia provenienza, che lasciarono innumerevoli opere in chiese, ville e palazzi[1].

Mentre è relativamente facile la collocazione stilistica anche dei lavori non firmati, meno agevole riesce la ricostruzione della vicenda biografica degli autori, aspetto non secondario per determinare legami e influssi tra artisti e scuole.

Non raramente le informazioni si trovano in piccoli archivi non ordinati, fuori mano, non meno interessanti, tuttavia, dei fondi documentari più conosciuti.

Il caso o la paziente ricerca sono occasioni talvolta di ritrovamenti di notizie preziose.

Negli archivi parrocchiali di Toscolano, Salò e Limone sul Garda si trovano i seguenti dati, rispettivamente sui pittori Andrea Celesti, Abramo e Nicolò Grisiani, G. Battista Piantoni.

Andrea Celesti

Del celebre pittore, nato a Venezia nel 1637, insignito del titolo di «cavaliere» nel 1681 dal doge A. Contarini, e forse esiliato dallo stesso nella zona del Garda per motivi sconosciuti, si conserva l'atto di matrimonio nei registri anagrafici dell'Archivio Parrocchiale di Toscolano: «Adi 8 genaro 1688. Il signor cavagliere Andrea Celesti di Venetia hora dimorante in Toscolano ha contratto matrimonio per parole di presente con la signora Martina Davagni di Venetia parimente dimorante in Toscolano alla presenza del molto reverendo signor arciprete. Sono stati presenti per testimonij l'illustre signor Scipion Delai e signor Gieronimo Tamagnino, et il signor dottor Camillo Sgraffignolo tutti tre di Toscolano et compadri dal anello. Si sono tralasciate le pubblicazioni per la licenza di

---

[1] G. Panazza, *Le manifestazioni artistiche della sponda bresciana del Garda*, in *Il lago di Garda. Storia di una comunità lacuale*, I, Salò 1973, pp. 244-252.

monsignor reverendissimo vicario generale di Brescia, la quale si conserva insieme con le altre»[2].

I nomi dei tre *compadri*, uniti agli stemmi della loro casa e alla data 1688, compaiono come committenti ai piedi delle tele del coro della parrocchiale di Toscolano, raffiguranti avvenimenti della vita di S. Pietro. Nel 1688 furono terminate queste pale[3], ma più tardi si completò anche l'ornamento dell'organo, con pitture sulle ante e indoratura delle parti lignee.

L'11 novembre 1708 la confraternita del S. Sacramento giunse a questa decisione: «Fu anco a voce della detta veneranda congrega ordinato, che il reverendissimo nostro arciprete, il signor Domenico Delai vicario della stessa, et l'eccellente signor Camillo Sgraffignoli habbino l'incombenza di trattare col signor cavaglier Celesti per l'ornamento delle ressiduate pitture in questo coro, conforme il detame della loro prudenza, rifferendo poi il trattato stesso a questa veneranda schuola per le ulteriori deliberazioni».

L'enorme dimensione delle pale richiedeva il lavoro di pulitura di una persona addetta. Il 31 dicembre 1708 la confraternita decise un compenso di lire 24 piccole all'anno da corrispondere a Giovanni Innama «per aver diffeso dalla polvere le palle tutte di questa chiesa» e altre parti del tempio; all'Innama incombeva «l'obbligo di calar, et alzzar le tele del coro, sempre che occorre, e provedendo questa scola un scalino dalla dovuta altezza, deba anco spazzar la polvere delli intercolumnari, et degli archi del volto della chiesa»; «la scoppadura della polvere» doveva seguire per i dieci anni successivi tre volte all'anno nei giorni seguenti a Natale, Pasqua, e S. Pietro.

Il 30 giugno 1709, nella congrega della scuola venne comunicato il prezzo pattuito col Celesti: «Stante l'autorità, che fu da questa veneranda schuola conferti alli reverendissimo signor don Gaietano Zuanelli, Domenico Delaj et eccellente Camillo Sgraffignoli di trattare con il signor cavaglier Celesti per fare le pitture descritte nella parte della loro elettione. Ha rapresentato il reverendissimo signor arciprete d'haver accordato con il soddetto signor Celesti, con l'assenso anco delli altri due signori elletti il prezzo di ducati quattrocento venetiani, valuta corrente, et questo con conditione di voler riportare tal trattatto alla veneranda scuola medesima, et questo senza altro, ma a tutte spese del detto signor Celesti».

Il 13 ottobre 1709 la scuola decise di concordare con altri artisti ulteriori ornamenti del coro: «Hanno stimato bene li signori elletti all'ornamento del coro oltre le piture del cavaglier Celesti unire quelle d'altro pittore per l'architetura, e prospetive, all'oggetto di render l'oppra perfetta, uniformatisi questi al sentimento de molti altri signori intendenti, che, atextra, lodavano la seconda facitura di prospettiva et architetura; e perchè son già fatti li ponti e l'oppra per altro cele-

---

[2] L'arciprete era Bartolomeo Midani. I compadri appartenevano a famiglie nobili toscolanesi. I Delai, arricchitisi col commercio, decorarono il loro palazzo al porto con tele del Celesti e di altri famosi pittori (A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana*, III, Brescia 1978, pp. 130-131). Un Giovanni Tamagnino nel 1704 era nunzio della Magnifica Patria a Venezia (ARCHIVIO PARROCCHIALE DI TOSCOLANO, III, reg. n. 7, *Ordinamenti della confraternita del S. Sacramento. Anni 1704-1735*). Gli Sgraffignoli erano famiglie benemerite per operosità, beneficenza, e segnalate per cultura (D. FOSSATI, *Benaco. Storia di Toscolano*, «Memorie dell'Ateneo di Salò», Toscolano, 1941, p. 341).

[3] Vedi anche A.M. MUCCHI - C. DELLA CROCE, *Il pittore Andrea Celesti*, Milano 1954, p. 17.

bre, e sontuosa delle piture, meglio rissalti, atteso anche il benefficio di qualche respiro di tempo, e la parvità del prezzo si conosce necessario procurare l'ornamento degli organi in quella forma migliore, e più avantaggiosa; e finalmente perchè oltre gl'accordi fatti con il suddetto signor Celesti et Lodovico Brachi altro stuchatore, che sono verso il fine del loro accordo il tutto sembrerebbe imperfetto se non si terminasse l'ornamento tutto del coro stesso. Perciò il signor sindico manda parte che oltre l'approvatione dell'oppra da detti signori Celesti e Bracchi, resti a medesimi signor elletti conferta l'autorittà, si di far adornar gl'organi nella forma meglio avantaggiosa come anche di procurar l'implemento delle piture ressiduate da chi e da quel soggetto la prudenza delli signori già avanti elletti stimasse più opportuno a gloria sempre di Sua Divina Maestà, et in onore, ed ornamento di questa chiesa».

Il 15 dicembre 1709 la scuola per far fronte alle incessanti spese «per causa delle piture, et lavorio che attualmente si va facendo» decise di intervenire presso l'esattore Angelo Boletti, anche per vie giudiziarie, per ottenere il pagamento dei debiti della sua massaria[4].

I pagamenti agli artisti sono documentati da queste polizze: «Adì 8 maggio 1711. Havere per sborsati nella ratta fattali oggi da Francesco Camozini vice esatore per pagati da questi a Francesco Leoni indorador lire 90»; «4 gennaro 1712, per pagati al signor cavalier Celesti per piture per le capelle del corro lire 2709, per simile al signor Bracchi pitore di Bressa lire 318:2, per simile al signor Francesco Leoni indorator per indorar l'organo lire 1693:5»[5].

Il riferimento al pagamento dell'inizio del 1712 non risolve il problema della data di morte del Celesti, di cui non v'è traccia nei registri dei defunti della parrocchia di Toscolano. Si suppone sia morto in quell'anno[6], ma può darsi anche qualche anno dopo[7].

Nicolò e Abramo Grisiani

Il pittore Nicolò operò sul Garda e in Valcamonica, il figlio Abramo in Valle Sabbia e in Valtrompia[8].

Nei registri anagrafici dell'Archivio Parrocchiale di Salò compaiono anche i cognomi Griziani, Grisiano, Grisanto.

---

[4] Questi dati del 1708-1709 sono in ARCHIVIO PARROCCHIALE DI TOSCOLANO, III, reg. n. 7, *Ordinamenti della confraternita.* Probabilmente conosceremmo di più anche sulla commissione del pittore del 1688, se possedessimo il registro della confraternita del S. Sacramento del 1671-1703, che certamente esisteva.

[5] ID., III, reg. n. 2, *Mastro 2° della scuola del S. Sacramento. Anni 1703-1726.*

[6] N. IVANOFF, *Andrea Celesti,* «Dizionario biografico degli italiani», vol. 23, Roma 1979, p. 387.

[7] A. MORASSI, *Su Andrea Celesti, pittore del Garda,* in *Il lago di Garda,* II, p. 189. Cfr. inoltre L. ANELLI, *Andrea Celesti,* in *Brescia pittorica 1700-1760: l'immagine del sacro,* Brescia 1981, pp. 32-38 e R. PALLUCCHINI, *La pittura veneziana del Seicento,* Milano 1981, vol. I, pp. 365-368.

[8] A. FAPPANI, *Enciclopedia Bresciana,* VI, Brescia 1985, pp. 80-81; G. PANAZZA, *Le manifestazioni artistiche,* p. 247; B. PASSAMANI, *La pittura nei secoli XVII-XVIII,* in *Storia di Brescia,* III, Brescia 1964, p. 614. Per le date di nascita riportate nel testo intendiamo le date di battesimo.

Il 26 febbraio 1623 Nicolò Grisano «di Turino», abitante in Salò, si sposa con Giulia Bernardinello, che il 5 novembre dello stesso anno gli dà una figlia, *Anzola Mauritia*. Il 7 febbraio 1624 si risposa con Veneranda Martinello (in questo atto è chiamato «Nicolò Grisanto soldato corso»; sono ignote la data e la causa di morte della prima moglie, perchè i registri dei morti della parrocchia iniziano dal 1650), da cui ha i figli *Lorenzo Dominico* (30 ottobre 1626), *Abramo Quirico* (21 luglio 1629), *Abrahammo* (12 aprile 1633); può darsi che al terzo figlio sia stato dato lo stesso nome del secondo perchè questi era morto. Abramo e la moglie Virginia (manca l'atto di matrimonio) hanno i figli Domenega (24 ottobre 1657), Veneranda (morta il 9 giugno 1665; manca l'atto di battesimo), un'altra figlia Veneranda (15 agosto 1668; morta il 10 agosto 1669), e ancora Veneranda Domenica (14 dicembre 1672). Accanto al cognome Grisiani non compare mai l'appellativo «pittore», ma certamente si tratta del Nostro perchè prima e dopo queste date non ci sono tracce dello stesso cognome nei registri anagrafici e le famiglie Grisiani sono uniche in questo periodo a Salò. Non si conosce la data di nascita di Nicolò, ma dalla data di matrimonio è regionevole dedurre che sia nato attorno al 1600. È definitivamente documentata invece la nascita di Abramo. Circa il soggiorno di Nicolò, «soldato corso», nella cittadina lacustre si può avanzare l'ipotesi che fosse qui arrivato con qualche distaccamento militare in movimento in zona nell'ambito degli accordi tra Francia, Venezia e Savoia, alleati contro le mire espansionistiche degli Asburgo[9]. La data di morte dei due pittori è ignota.

G. Battista Piantoni

Dell'opera di questo pittore non si conosce quasi nulla: messosi alla scuola del Bellotti, divenne apprezzato ritrattista[10]. Nei registri anagrafici dell'Archivio Parrocchiale di Limone sul Garda troviamo le seguenti notizie. Nel 1694 è nominata per la prima volta, negli stati d'anime, la famiglia di Giacomo Piantoni (morto il 24 gennaio 1715 a 74 anni; nell'atto di morte è detto «bergamasco») e moglie Bartolomea con i figli Zuane, Zuan Battista, Alessandro. Zuan Battista nel 1701 è *compadre* in occasione della cresima di Giovanni Dionisio figlio di Giorgio Vigani, a Riva. Nello stato d'anime del 1707 risulta essere sposato con Anna (manca l'atto di matrimonio) e ha i figli Anna e Giacomo (morto il 24 febbraio 1757, chiamato «Picini»; manca l'atto di battesimo). Nello stato d'anime del 1715 vi sono altri due figli: Oliva (nata il 21 luglio 1709, morta il 18 febbraio 1788, «figlia di G. Battista Pianton pittore») e Giovanni Battista. La morte del pittore è così documentata all'8 gennaio 1718: «G. Battista pittore figlio quondam Giacomo Pianton, bergamaschi qui però abitanti da lungo tempo, stato ammalato più di tre anni inchiodato in letto, e tolerata la sua infermità, e la sua povertà in pazienza comunicato più volte al letto, ultimamente per viatico, ricevuta l'estrema onzione, assolutione del rosario, morì nel Signore e fu sepolto nel cimitero, di forse 40 anni circa». La moglie Anna morì il 20 novembre 1752.

Mario Trebeschi

---

[9] L. MAZZOLDI, *Gli ultimi secoli del dominio veneto*, in *Storia di Brescia*, III, p. 33.
[10] G. BRUNATI, *Dizionarietto degli uomini illustri della Riviera di Salò*, Milano 1837, p. 108.

L'ARCHIVIO PARROCCHIALE DELLA MOTELLA

L'archivio parrocchiale della piccola frazione della Motella, oltre che smembrato a più riprese, non è mai stato adeguatamente inventariato[1] e riordinato onde poterne fruire con una più utile organicità.

I documenti sono ora sistemati in un incavo ottenuto nelle strutture murarie del primo piano della canonica e protetti da una porta perennemente aperta.

Se le condizioni dell'archivio parrocchiale sono precarie, completamente scomparsa è ogni traccia dell'antica raccolta di documenti che certamente esisteva nella campestre chiesetta dedicata a S. Giuseppe, ubicata poche centinaia di metri fuori dall'abitato. Il cenobio, anticamente officiato da una comunità di frati dell'ordine francescano denominati Zoccolanti[2], venne retto da questi religiosi presumibilmente fino al 1810, anno che ne vide la soppressione[3].

Poi, naturalmente, arredi sacri, supellettili e oggetti di una certa preziosità furono traslocati nella più importante chiesa parrocchiale del paese.

Anche l'archivio subì questo destino? Quasi certamente sì. La recentissma scoperta di un documento permagenaceo celato tra i documenti della parrocchia che niente ha da spartire con l'archivio della chiesa, comproverebbe tale verosimile ipotesi.

Perchè è possibile riconoscere nel documento in pergamena l'unico «relitto» dell'archivio andato distrutto? Primo perchè, come sopra accennato, l'argomento

---

[1] L'archivio parrocchiale della Motella è composto da una serie di registri: libro dei morti, dei battezzati e dei matrimoni. I registri sono documentati a partire dalla seconda metà del cinquecento sin verso la fine del XIX secolo. Esiste poi una serie di documenti vari: di pagamenti, resoconti annuali di istituzioni religiose locali, inventari riferiti agli arredi della chiesa, documentazione inerente all'acquisto di suppellettili che, confusamente, ci informano dell'operato e dell'attività della parrocchia a partire dalla fine del Settecento fino ai giorni nostri.

[2] È esaurientemente documentata la presenza in Quinzano d'Oglio (paese limitrofo a quello della Motella) di una fiorente comunità di Francescani Zoccolanti che avevano fondato ed edificato la chiesa e il convento di S. Maria delle Grazie. Furono infatti questi frati che, in tutta la Bassa occidentale, diedero grande diffusione al culto di S. Giuseppe. La chiesa della Motella venne costruita nei primissimi anni del 1500. A conferma una presenza. Sulla sommità del campanile, protetto dalla elegante cella con quattro aperture ad ogiva, un piccolo bronzo di antica fusione. La campana dedicata alla Madonna ne presenta l'immagine; vi è anche una data: 1512.

[3] ANACLETO MOSCONI, *Conventi Francescani nel territorio bresciano*, Brescia 1980, p. 52.

esula dall'ambito e dagli interessi della parrocchia; secondo perchè la bolla papale di papa Urbano VIII cita più volte una certa Scuola di S. Giuseppe, santo a cui è appunto dedicata la chiesetta della Motella[4]. Certamente il testo del documento è riferito ad una Collegiata di precisa località: alla parrocchia di S. Martino a Pieve di Sacco (Padova), ma è possibile — analizzando bene il testo — che il documento sia stato portato in quel della Motella da qualche confratello della Scuola di S. Giuseppe regolarmente istituita appunta a Pieve di Sacco. Chi portò il documento[5] nella chiesetta di S. Giuseppe? Per quale motivo? Forse per rendere note le concessioni e le indulgenze concesse dal S. Padre? È probabile, ma non certo.

Gian Mario Andrico

VRBANVS PP. VIII

AD PERPETVAM REI MEMORIAM.

[4] Per una documentazione più completa inerente la chiesetta campestre di S. Giuseppe è in preparazione una pubblicazione: «Salvare per ritrovarsi un metodo» di Gian Mario e Giacomo Andrico.

[5] Il documento è depositato presso l'Archivio della Motella ed è scritto in latino. Ne diamo, nelle pagine seguenti, la traduzione in italiano.

PAPA URBANO VIII

A perenne ricordo

Come abbiamo appreso, nella chiesa della parrocchia e Collegiata di S. Martino di *Pieve di Sacco,* nella diocesi di *Padova* esiste una pia e devota Confraternita di fedeli di ambedue i sessi, sotto la denominazione di Scuola di *S. Giuseppe,* regolarmente istituita, non a esclusivo vantaggio di una particolare categoria di persone, e i cui soci, — uomini e donne —, sono soliti dedicarsi a moltissime pratiche di pietà e di carità.

Affinchè tale Confraternita ottenga un sempre maggiore incremento, Noi, confidando nella misericordia di Dio onnipotente e nell'autorità dei suoi S.S. Apostoli Pietro e Paolo, a tutti i fedeli di ambo i sessi, che in futuro entreranno nella suddetta Confraternita, nel primo giorno della loro entrata, se davvero pentiti e confessati riceveranno la S. Comunione Eucaristica, concediamo l'Indulgenza plenaria. Così pure, agli stessi membri attuali, sia Confratelli che Consorelle, se, «in articulo mortis» davvero pentiti e confessati riceveranno la S. Comunione o, se non potranno fare ciò, almeno dopo aver fatto un atto di contrizione, invocheranno il nome di Gesù, possibilmente con la Bocca, o altrimenti col cuore, concediamo l'Indulgenza plenaria.

Inoltre non solo a quelli già menzionati, ma ad altri membri che saranno iscritti a varie riprese nella suddetta confraternita, parimenti ben pentiti, confessati e comunicati, i quali visiteranno devotamente una Chiesa o Cappella o Oratorio della pia Confraternita, nella festa di *S. Giuseppe, dai primi vespri fino al tramonto della stessa festa*, ogni anno, e durante tali visite rivolgeranno pie preghiere al Signore, per la concordia dei popoli Cristiani per l'estirpazione delle eresie, per l'esaltazione della Santa Madre Chiesa, Noi, concediamo per la misericordia di Dio l'Indulgenza plenaria e la remissione di tutti i loro peccati.

Inoltre ai suddetti Confratelli e Consorelle, parimenti ben pentiti, confessati e comunicati, i quali visiteranno pregando una Chiesa o Cappella o Oratorio nella festa del Corpus Domini o della Purificazione o dell'Assunta o nella prima domenica di Avvento, concediamo l'Indulgenza di *sette anni e quaranta giorni.*

Tutte le volte che assisteranno alla S. Messa o ad altri diurni uffici, nelle suddette Chiese o Cappelle o Oratori nelle ordinarie celebrazioni o pubbliche o private, in seno alla stessa confraternita, o daranno ospitalità ai poveri, o metteranno pace tra avversari, o si prodigheranno perchè ciò avvenga, o anche parteciperanno ai funerali sia dei loro confratelli sia di altre persone, o parteciperanno a processioni eucaristiche o a quelle per portare il viatico ai malati, o se, impediti di fare ciò, al suono della campana reciteranno il Padre nostro o l'Angelus, o infine compiranno qualunque atto di

devozione o di carità, per tutte queste pratiche Noi condoniamo sessanta giorni di quelli imposti in ordine alla penitenza, nella forma consueta della Chiesa.

Vogliamo poi che per i suddetti Confratelli e Consorelle valgano pure altre indulgenze, loro elargite o in perpetuo o ad tempus, anche se la loro Confratenita sarà eventualmente in futuro aggregata a qualche Arciconfraternita.

Data a Roma, presso la Sede Apostolica, il 25 gennaio dell'anno 1634, undicesimo del nostro Pontificato.

GLI INTERVENTI DECORATIVI DI COCCOLI E TRAININI NELLA PARROCCHIALE DI ANFO

Il pittore bresciano Eliodoro Coccoli (1880-1974), al cui fecondo e lungo operato il Comune di Brescia dedicò nel 1983 un'ampia mostra, lavorò ad Anfo nel 1913 decorando la chiesa parrocchiale dei SS. Pietro e Paolo. In quella antologica rassegna mancò tuttavia anche una minima testimonianza dell'impegnativo lavoro svolto nel nostro paese e venne così a mancare un importante tassello che sarebbe servito a valutare e inquadrare la produzione artistica di quel fervido periodo del pittore bresciano.

Infatti tutto s'era perso negli anni 1958/60 quando quella decorazione venne sostituita con l'opera tuttora esistente di Vittorio Trainini e del suo discepolo Giacomo Olini; non risultò possibile nemmeno rintracciare qualche documentazione fotografica utile a raffigurare degnamente il lavoro perduto. L'unica istantanea rimastaci era infatti quella riportata nel catalogo «Anforacconta» del 1973.

Recentemente presso Oliviero Melzani di Bagolino s'è rinvenuto un acquerello prezioso riportato in copertina: secondo la sua testimonianza, tale bozzetto fu ricevuto in dono da suo padre Giovanni Melzani proprio dal Coccoli, presso il quale prestava la sua opera come decoratore attorno agli anni '20.

Non ci sono dubbi che questo rintracciato bozzetto sia il lavoro preliminare per le decorazioni anfesi perchè, oltre a corrispondere all'architettura della chiesa, l'impianto e il motivo pittorico corrispondono esattamente al vecchio apparato decorativo della volta e della trabeazione secondo concorde testimonianza di coloro che ancora le ricordano.

Questo acquerello è interessante sia dal punto di vista estetico che da quello strettamente storico, dato che testimonia il concreto superamento di una delicata vicenda socio-religiosa vissuta allora dalla nostra comunità. Infatti l'opera di abbellimento dell'interno della chiesa fu eseguita nel 1913 sotto il parrocchiato di don Francesco Capitanio, mandato ad Anfo nel 1908 con il non facile compito di ricomporre le animosità e le aspre controversie tra anfesi e Curia Vescovile, a seguito dell'allontanamento da Anfo del benvoluto coadiutore don Luigi Sandri

Il successo di don Capitanio, che lasciò Anfo nel 1914, fu suggellato da quest'impresa sicuramente ardimentosa per il piccolo e povero paese: l'aspetto interno del tempio fu modificato radicalmente con il rifacimento del pavimento e con l'esecuzione degli ornamenti pittorici di tutte le superfici murali.

Pur non essendoci pervenuta nessuna precisa testimonianza di come si presentasse quest'interno prima dell'intervento del 1913, sulla base dei dati contenuti nel contratto del Coccoli[1] possiamo ritenere che esso fosse estremamente sobrio e senza particolari decorazioni, pur presentando già gli ornamenti architettonici e plastici che possiamo vedere ancor oggi[2]. Un'indiretta ma precisa testimonianza in questo senso possiamo ricavarla anche dalla stampa del 1866 che illustra la parrocchiale ridotta ad ospedale. Una vicenda socio-religiosa identica a quella dei primi anni del secolo sfocerà nell'operazione estetica affidata a Vittorio Trainini. Accadde nel 1956 un'altra lacerante crisi dei rapporti fra la popolazione di Anfo e la Curia Vescovile, a causa della rimozione del benvoluto coadiutore don Angelo Ruggeri.

Il nuovo parroco don Francesco Inverardi si accinse allo stesso arduo compito che fu di don Capitanio e coinvolse la popolazione nell'aggregante e impegnativo progetto di riammodernamento e di sostituzione delle consunte e sbiadite decorazioni del Coccoli, ripercorrendo con perspicacia il pastorale disegno del lontano predecessore.

Questa analisi sugli interventi modificatori dell'apparato decorativo della chiesa ci offre l'occasione per capire quanto le impegnative operazioni estetiche e formali siano concatenate e motivate da situazioni ben precise. Nella fattispecie verifichiamo che a distanza di cinquanta anni si sono ripetute identiche vicissitudini che sono sfociate in analoghe realizzazioni formali, utili in ambedue i casi a far riprendere equilibrio ad una piccola e austera comunità che inclinava all'immobilismo oltre che a trincerarsi nevroticamente in se stessa.

Ossia, si sono ripetute situazioni in cui uomini preparati, dotati di un certo carisma e con quel tanto di necessaria e accorta ambizione, hanno portato questa piccola e contratta comunità a produrre azioni collettive che la legittimano a proporsi come originale entità sociale.

A fronte di queste considerazioni non è più così importante nemmeno entrare nel merito del valore prettamente estetico dell'uno e dell'altro intervento; la qual cosa sarebbe peraltro abbastanza ardua. Per quanto concerne comunque l'opera del Coccoli mi limiterò ad osservare che il bozzetto ritrovato si distingue per la briosa scioltezza e per i preziosismi tecnici in esso contenuti, che culminano nei minuti tocchi d'oro zecchino pennellati con singolare padronanza del mestiere. Esso segna uno dei periodi meno eclettici del pittore, caratterizzato dallo stile liberty mescolato al barocchetto che produceva un effetto di civettuola fragilità e leggerezza decorativa.

Romeo Seccamani

---

[1] Eliodoro Coccoli, a cura di B. Passamani, Brescia 1983. Il contratto parla di «decorazione di medaglie figurate nelle volte del presbiterio e della navata, di putti, fregi e fiori; per la decorazione, il restauro e il completamento degli stucchi (capitelli, cornicione), la marmorizzazione delle lesene».

[2] Sempre dal contratto si capisce che il pittore deve eseguire ex novo le decorazioni (perchè mancano) mentre deve riparare capitelli e cornicione (che già esistevano).

SPIRITO CITTADINO CIVICO E SPIRITUALITA' CRISTIANA NEI COMUNI ITALIANI

Ogni anno si svolge a Siena il 2 luglio e il 15 agosto una festa di cui gli spettatori hanno in gran parte dimenticato l'origine[1]. Tuttavia, lo svolgimento del Palio ricorda nei suoi particolari la festa medioevale: la benedizione dei cavalli alla vigilia della gara, la gara tra le contrade della città per vincere il gonfalone, *il Palio,* offerto nel Medioevo dal governo comunale. È vero che la gara attuale è per buona parte una trasposizione della festa istituita nel Millecento per commemorare la vittoria del Comune senese su diversi signori del contado[2].

L'evocazione delle caratteristiche del Palio ci fa vedere due elementi fondamentali: l'intervento del governo comunale, la parte avuta dalla Chiesa per la scelta del giorno della festa, il giorno dell'Assunzione della Vergine[3]. Il Palio è una festa tipicamente comunale, venuta in linea diretta dal periodo comunale. È la manifestazione tanto dello spirito comunale quanto del sentimento religioso dei cittadini senesi[4]. Nella festa senese del Palio si uniscono elementi del patriottismo municipale e del modo di far intervenire la Chiesa negli avvenimenti più importanti della vita comunale[5]. Lo spirito popolare e lo spirito religioso impregnano una manifestazione che ricorda ancora oggi come la vita comunale era in tutto segnata dalla presenza della Chiesa[6]. Il «civis» dei Comuni italiani non poteva dimenticare che era anche un cristiano. Vorrei quindi mostrare come religione e vita comunale intrattenevano dei rapporti molto stretti, tant'è vero che si può parlare più che di una religione civica d'un cristianesimo civico.

---

[1] Sul Palio di Siena, si veda A. FALASSI - G. CATONI - G. CECCHINI, *Palio,* Monte dei Paschi, Siena, 1982. Il lettore troverà alla p. 355 un'ampia bibliografia, aggiornata, sul tema.

[2] P. RACINE, *Le Palio di Sienne, signification historique,* in *Des jeux et des sports. Actes du colloque de Metz, 26-28 settembre 1985, présentés par Alfred Wahl,* Metz, 1986, pp. 19-23.

[3] Cfr. il saggio di G. CECCHINI, *Palio e contrade nella loro evoluzione storica,* in A. FALASSI - G. CATONI - G. CECCHINI, *Palio...*, p. 309.

[4] L. ZDEKAUER, *La vita pubblica dei Senesi del Dugento,* Siena, 1897.

[5] Cfr. nota 3.

[6] Tutti gli storici che si sono interessati alla storia urbana sottolineano il fatto: cfr. E. DUPRE THESEIDER, *Problemi della città nell'alto Medioevo,* in AA.VV., *La città nell'alto medioevo,* Spoleto, 1959, pp. 35-36 (*VI. Settimana di studi del Centro italiano di studi sull'alto medioevo*).

Che sia presente la Chiesa in mezzo alla città, lo ricorda il monumento più prestigioso, la Cattedrale[7].

È la pieve centrale del vescovado, nella quale a lungo si sono svolte le cerimonie più importanti della vita cristiana: battesimo, cresima, cerimonie liturgiche dell'anno (Natale, Pasqua, Pentecoste)[8]. Quando è nato il Comune, la Cattedrale è rimasta un centro di raggruppamento dei cittadini per le loro assemblee[9]. Che la Cattedrale si sia trasportata d'un suburbio all'interno delle mura, caso pressapoco generale, o che sia eretta dentro la città[10], tutto conferma quanto il monumento sia stato il centro della vita comunale già all'inizio del periodo comunale. Il «conventus civium» si riunisce all'interno della cattedrale, o davanti alla cattedrale, sulla piazza generalmente disposta tanto per mettere in valore il monumento quanto per accogliere la gente[11]. Gli esempi sono troppo numerosi per venire citati tutti; ricorderemo soltanto quello che conosciamo meglio di tutti gli altri. A Piacenza, l'«arengo» si svolgeva davanti alla vecchia cattedrale di S. Antonino, prima di venire spostata sulla piazza costruita specialmente per l'assemblea cittadina[12].

Il Comune è senz'altro nato in seguito ad un conflitto tra la popolazione cittadina e il vescovo. Ed è vero che i cittadini: «capitanei», «valvassores», «cives» gli hanno strappato i suoi poteri temporali[13]. Ma non andiamo a credere che il conflitto sia stato violento e sia durato a lungo. Da quando è definitivamente consolidato il governo comunale, in ogni città si mette a posto una specie di «modus vivendi» tra vescovo e governo comunale[14]. I documenti piacentini del *Registrum Magnum* mostrano perfettamente come il vescovo ospita nel suo palazzo i consoli, come diversi processi sono giudicati davanti al vescovo nel suo palazzo[15]. Sembra che sia stata un'intesa tra vescovo e governo comunale, appena sia stata riconosciuta dal vescovo la situazione nata dalla creazione del Comune.

---

[7] La città è innanzitutto in Italia sede del vescovo, e quindi della chiesa propria del vescovo.

[8] «La pieve era dunque organizzata non solo come il centro della vita religiosa, ma anche di quella sociale, del territorio che ad essa faceva capo», scrive C. VIOLANTE, *Le strutture organizzative della cura d'anime nelle campagne dell'Italia centro-settentrionale (secoli V-X)*, in AA.VV., *Cristianizzazione ed organizzazione ecclesiastica delle campagne dell'alto medioevo: espansione e resistenza*, Spoleto, 1982, p. 1068 (*Settimane di studio del Centro italiano di studi sull'alto medioevo, XXVIII*). Le parole di C. VIOLANTE sono perfettamente valide anche per la pieve centrale, quella del vescovo in città. Si veda anche il volume: *Bischofs - und Katedralstadt der Mittelalters und der frühen Neuzeit*, Colonia-Vienna, 1976.

[9] C.D. FONSECA, *«Ecclesia matrix» e «conventus civium»: l'ideologia della cattedrale nell'età comunale*, in AA.VV., *La pace di Costanza, 1183. Un difficile equilibrio di poteri fra società italiana ed Impero*, Bologna, 1984, pp. 135-149.

[10] C.D. FONSECA - C. VIOLANTE, *Ubicazione e dedicazione delle Cattedrali dalle origini al periodo romanico nelle città dell'Italia centro-settentrionale*, in *Il romanico pistoiese nei suoi rapporti con l'arte romanica dell'Occidente*. Atti del 1° convegno internazionale di studi medioevali di storia e d'arte, Pistoia, 1965, pp. 303-346.

[11] La «concio civium» (o il «conventus civium») si riuniva o sulla piazza davanti alla cattedrale o nella chiesa che fu a lungo cattedrale, ad esempio S. Antonino a Piacenza, S. Reparata a Firenze.

[12] JOHANNIS DE MUSSIS, *Chronicon Placentinum*, in R.I.S., t. XVI, col. 455, Mediolani, MDCCXXX. G. CODAGNELLO, *Chronicon Placentinum ab anno MCII ad annum MCCXXXV*, in M.G.H., *Scriptores*, t. XVIII, p. 414.

[13] A.I. PINI, *Dal Comune città-stato al Comune ente amministrativo*, in *Storia d'Italia* diretta da G. Galasso, Torino, 1982, pp. 460-462.

[14] G. ORTALLI, *Comune e vescovo a Ferrara nel secolo XII: dai «falsi ferraresi» agli statuti del 1173*, in *Bollettino dell'Istituto storico italiano per il medioevo*, LXXXII (1970).

[15] Ad esempio il documento n. 62 in data 1 settembre 1147: E. FALCONI - R. PEVERI, *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*, Milano, 1984, t. I, p. 126.

È pure vero che ci siano stati dei conflitti violenti alla fine del Millecento e l'inizio del Duecento tra vescovo e governo comunale[16]. Un anticlericalismo si è manifestato da parte di diversi Comuni in confronto del vescovo. Il più violento sembra quello tra il vescovo ed i consoli di Piacenza che dura dal 1192 al 1204, venuto ad un punto tale che il vescovo esce dalla città per rifugiarsi a Fiorenzuola, nel contado, e mette la città nell'interdetto[17]. Simili conflitti, meno violenti, sorgono in altre città all'indomani della pace di Costanza, che sono la manifestazione dell'orgoglio dei governi comunali, vittoriosi dell'Imperatore, e del loro desiderio d'intervenire negli affari ecclesiastici, specialmente nella designazione del vescovo[18]. Sono conflitti politici, che non mettono in gioco il sentimento religioso, e che non distaccano i cittadini dalla Chiesa. È tanto vero che la Chiesa può usare delle armi spirituali, quale l'interdetto, per piegare le autorità comunali.

La pace di Costanza è stata l'occasione per i Comuni italiani di far costruire un palazzo comunale. Brescia è la prima città a venire dotata del nuovo monumento, seguita da Bergamo, poi da tante altre città[19]. Il palazzo comunale è senz'altro distinto dalla Chiesa cattedrale, ma non ne è molto distante[20]. A Brescia, la cui cattedrale doppia dedicata a S. Maria e S. Pietro era sorta vicina alla cinta muraria tardoromana, il Broletto viene eretto tra il 1187 e il 1230, sulla stessa piazza del Duomo[21]. È chiaro che non ci sia stato un distaccamento vero e proprio del palazzo comunale dalla cattedrale, che rimaneva proprio la «chiesa matrix» e il punto centrale della città[22]. Sebbene si possa considerare che tante volte la costruzione del palazzo comunale sia stata una manifestazione di distaccamento tra il vescovo e le autorità comunali, per i cittadini la cattedrale rimaneva sempre un simbolo dell'orgoglio municipale, accanto al nuovo palazzo comunale.

Ed allora, tornando al Palio di Siena, si può capire la simbologia primitiva della festa. All'inizio si tratta di una cerimonia religiosa, la dedicazione della città alla Madonna, all'occasione della festa dell'Assunzione[23]. Un diploma, conservato all'Archivio di Stato di Siena, in data del 1 maggio 1147, ricorda che in presenza del vescovo tre cittadini senesi venivano ad offrire due ceri alla Chiesa di S. Maria di Siena, cioè alla cattedrale, in nome del governo comunale, in omaggio

---

[16] P. Racine, *Innocent III et les Communes italiennes*, in AA.VV., *Religion et culture dans la cité italienne de l'Antiquité à nos jours*. Actes du Colloque du Centre Interdisciplinaire de Recherches sur l'Italie, 8-10 novembre 1979, Strasbourg, 1981, pp. 73-88.

[17] Si veda la narrazione del conflitto data dai cronisti Giovanni Musso (R.I.S., XVI, 457) e G. Codagnello (M.G.H., SS, XVIII, 422) e le diverse lettere del papa Innocenzo III nel volume 215 della *Patrologie latine*.

[18] C.D. Fonseca scrive a proposito della cattedrale: *«sedes pontificalis», «tronus ecclesiae»... insomma scenario naturale delle elezioni del vescovo è la cattedrale che diventa spazio fisico per il «conventus multorum»..., «Ecclesia matrix»* e *«conventus civium»* ... p. 143. I cittadini orgogliosi della loro vittoria su Federico Barbarossa intendono intervenire nelle questioni riguardanti la vita intera della città.

[19] G. Soldi Rondinini, *Evoluzione politico-sociale e forme urbanistiche nella Padania dei secoli XII-XIII: i palazzi pubblici*, in AA.VV.: *La pace di Costanza...*, pp. 85-98.

P. Racine, *Les palais publics dans les Communes italiennes (XIIe-XIIIe siècles)*, in AA.VV., *Le paysage urbain au Moyen Age*, Lione, 1981, pp. 133-145.

[20] C.G. Mor, *Il trattato di Costanza e la vita comunale italiana*, in AA.VV., *Popolo e stato in Italia nell'età di Federico Barbarossa*, Torino, 1970, pp. 365-377, ha sottolineato come sorgono i palazzi comunali all'indomani della pace di Costanza, in rapporto con il mercato, ma anche con il vescovado.

[21] G. Panazza, *Il volto storico di Brescia*, in *Archivio storico lombardo*, LXXXVI (1959), p. 41. Idem, *L'arte romanica*, in *Storia di Brescia*, 4 voll., Milano, 1962, t. I, p. 767.

[22] C.D. Fonseca, *«Ecclesia matrix»* e *«conventus civium»...*, p. 144.

[23] G. Cecchini, *Palio e contrade...*, p. 308.

alla vittoria del governo comunale su dei signori del contado[24]. Da allora, la cerimonia si è ripetuta d'anno in anno, e nel 1200 un altro documento ci fa conoscere che sono tutte le contrade della città, con tutti gli uomini dai 18 ai 70 anni che devono offrire ceri e tributi all'occasione della festa dell'Assunzione della Vergine; lo stesso documento descrive e prescrive lo svolgersi della processione attraverso la città. Si tratta dunque d'una festa popolare, sia di ringraziamento alla Madonna che di una manifestazione di patriottismo municipale[25].

È chiaro che tale cerimonia associa sentimento religioso e patriottismo. La parte della cattedrale appare nettamente, è la Chiesa cittadina per eccellenza. La coscienza cittadina viene a fondersi con la tradizione religiosa, ecclesiologica e liturgica, e si carica di significati politico-religiosi[26]. È simbolico che la festa del Palio sia uscita da una manifestazione del patriottismo comunale, dalla vittoria del governo comunale sugli avversari del contado e della loro sottomissione. Siena ci offre un bell'esempio della fusione tra religione e politica. Ma la sede ambrosiana di Milano ci presenta un altro tipo di esaltazione parallela dell'orgoglio municipale e del prestigio della cattedrale nel cuore della città. La prima codificazione dei riti della Chiesa ambrosiana avviene nel secolo XII, di cui è autore un ostiario della cattedrale di nome Beroldo[27]. Che sia stato stimolato e approvato dall'arcivescovo è senz'altro sicuro. Senza riprendere tutto il rito della Chiesa maggiore, osserveremo soltanto come si univa all'arcivescovo tutto il popolo milanese.

La cattedrale esercita una funzione ecclesiologica, liturgica in seno alla città[28]. Ma la festa del Palio dimostra che la sua funzione sia tanto religiosa quanto civile. A Milano, si conserva il *Carroccio,* simbolo dell'esercito comunale, nella cattedrale di Santa Maria maggiore. Non abbiamo altri esempi, e non sappiamo ad esempio dove i cittadini piacentini conservavano il loro. La funzione civile della Cattedrale è senza dubbio collegata alla parte fondamentale avuta dal monumento come simbolo dell'unità cristiana della popolazione della città e del contado. Non ci si deve stupire se il governo comunale si sia sforzato di sottomettere il contado alla sua autorità, tant'è vero che il contado era lo spazio delle pievi dipendenti dalla pieve centrale[29].

---

[24] Archivio di Stato di Siena, *Diplomatico, Riformazioni,* 1147, maggio 1.

[25] Il regolamento dell'anno 1200 è pubblicato da G. CECCHINI, *Palio e contrade...*, p. 346.

[26] R. MORGHEN, *Vita religiosa e vita cittadina nella Firenze del Duecento,* in AA.VV., *La coscienza civica nei Comuni italiani del Duecento,* Todi, 1972 (*Convegni del Centro di studi sulla spiritualità medievale,* XI), pp. 195-228, ha descritto le relazioni tra la vita religiosa e la vita cittadina quali appariscono nella Firenze duecentesca, ma si può trasferire la sua dimostrazione alla maggior parte dei Comuni italiani.

[27] *Beroldus sive Ecclesiae mediolanensis Kalendarium et ordines saec. XII,* edidit et adnotavit M. MAGISTRELLI, Milano, 1894. Si vedano le riflessioni di E. CATTANEO, *Storia e particolarità del rito ambrosiano,* in *Storia di Milano,* Milano, 1954, t. III.

[28] C.D. FONSECA, *«Ecclesia matrix»* e *«conventus civium»...*, pp. 140-141.

[29] Il capitolo genovese di S. Lorenzo rivendica la decima di tutta la circoscrizione plebanale sulla quale si esercita la giurisdizione capitolare: cfr. D. PUNCUH, *Liber privilegiorum Ecclesiae Januensis,* Genova, 1962 (*Fonti e studi di storia ecclesiastica,* 1), n. 105, pp. 131-136. I delegati del papa riconoscono che la cattedrale di S. Lorenzo è *«omnium Ianuensium ecclesiarum caput et mater est et sanctarum reliquiarum ac praesertim Ioannis Baptiste reverentia venerabilis»: Ibidem,* n. 106, p. 137. Cfr il commento di C.D. FONSECA, *«Ecclesia matrix»* e *«conventus civium»...*, pp. 145-146.

Nel tessuto della città, la cattedrale è quindi un luogo simbolico e materiale fondamentale per riunire i cittadini attorno a due sentimenti profondi: rispetto di Dio, amore della patria comunale. In una società impregnata di una sentimentalità religiosa elementare, che dissocia difficilmente temporale e spirituale, la cattedrale figura una forma della rappresentazione della città ideale di Dio, ideata da S. Agostino[30]. Confondendo le funzioni sacrali e civili, essa dà così ai cittadini il modo di partecipare al culto e alla vita politica, impregna tutti gli atti civici di religiosità. Quando si scatena il conflitto tra guelfi e ghibellini, una città ghibellina, quale Siena, non ha mai dimenticato di festeggiare la Vergine assunta, di presentarle le offerte delle diverse contrade[31]. Il conflitto politico tra Chiesa e Impero non agisce sulla vita politico-religiosa del Comune.

La partecipazione della cittadinanza all'erezione del monumento più prestigioso della città è quindi un dovere, considerato che la cattedrale ha per così dire il simbolo concreto dell'appartenenza degli abitanti alla comunità politico-religiosa. Non sappiamo molto sul finanziamento delle cattedrali italiane in mancanza dei documenti adeguati. Recentemente J.L. Biget ha dimostrato per il sud della Francia che la costruzione della cattedrale di Albi è dovuta per buona parte a degli investimenti del vescovo, a partire dalle sue rendite fondiarie[32]. Ma per i monumenti italiani dei secoli XII e XIII non abbiamo per il momento prove simili.

Dobbiamo però stare attenti ad un esempio parzialmente documentato. A Piacenza, diversi capitelli delle colonne della navata e del transetto sono state l'opera di associazioni di mestieri: venditori di panni, fornai, calzolai, carradori, conciatori di pelli, tintori, ciabattini hanno ognuno contribuito all'erezione di una colonna sulla cima della quale figura la rappresentazione delle attività caratteristiche della professione[33].

Lo sviluppo dell'attività economica nelle città lombarde è ormai ben conosciuto, tanto da farci capire l'importanza avuta dalle attività artigianali nella vita della città[34]. I prodotti dell'artigianato creano una corrente commerciale all'interno della città, tra la città e il contado e fuori del territorio comunale vengono esportati verso i porti di Genova e Venezia[35]. Nascono così ad un'epoca difficile da precisare, ma senza dubbio durante il secolo XII, le arti[36]. La popolazione cittadina aumenta, cresce, poichè la città attira i contadini più poveri, all'occasione quelli che vogliono fare fortuna in città, quelli che sono ambiziosi. È senz'altro il Comune che ha preso sotto la sua protezione la produzione artigianale, l'esportazio-

---

[30] E. Gilson, *Les métamorphoses de la Cité de Dieu*, Parigi, 1952.

[31] G. Cecchini, *Palio e contrade...*, pp. 311-313.

[32] J.L. Biget, *Recherches sur le financement des cathédrales du Midi au XIIIe siècle*, in Cahiers de Fanjeaux, IX (1974), pp. 126-164. Per la fine del Medioevo, cfr. G. Soldi Rondinini, *La fabbrica del Duomo come espressione dello spirito religioso e civile della società milanese (fine sec. XIV e sec. XV)*, in AA.VV., *Religion et culture...*, pp. 101-115.

[33] L. Tagliaferri, *Il Duomo di Piacenza, storia, arte, costume*, Piacenza, 1964, pp. 81-84.
G. Berti, *Rilievi socio-religiosi in alcune formelle delle corporazioni*, in AA.VV., *Il Duomo di Piacenza (1122-1972)*. Atti del Convegno di studi storici in occasione dell'850° anniversario della fondazione della cattedrale di Piacenza, Piacenza, 1975, pp. 147-180.

[34] R. Greci, *Le botteghe artigiane*, in AA.VV., *Le sedi della cultura nell'Emilia-Romagna. L'età comunale*, Milano, 1984, pp. 47-61.

[35] Si veda l'esempio di Piacenza, che abbiamo illustrato nel vol. II della *Storia di Piacenza*, Piacenza, 1984, pp. 75-106.

[36] A.I. Pini, *Città, comuni e corporazioni nel medioevo italiano*, Bologna, 1986, pp. 221-228 e pp. 266-267.

ne dei prodotti artigianali e finalmente ha organizzato le arti per poter meglio integrarli alla vita cittadina[37].

Non è allora sorprendente che le arti abbiano preso la loro parte tanto nella vita comunale quanto nella vita religiosa delle città comunali[38]. Quando viene eretta la cattedrale di Piacenza, si calcola che circa una ventina di mestieri siano organizzati; sette però sono conosciuti, perché hanno segnato il loro capitello. Le scritte che accompagnano ogni colonna e ne permettono meglio l'identificazione traducono l'identità collettiva dell'organo costituito operante nella comunità cittadina[39]. Può darsi che le sette arti presenti sulle formelle delle colonne piacentine siano state fra le più efficienti della città, quelle che sono state organizzate prima delle altre. Si spiegherebbe così l'assenza delle altre arti della città.

La presenza delle arti nella costruzione della cattedrale testimonia la loro fede cristiana, che esprimono colle formelle nella pratica quotidiana professionale e civile. La religiosità delle arti è peraltro documentata con le formule invocative iniziali dei loro statuti, alla Santa Trinità, a Cristo, alla Vergine assunta, e non si può dimenticare le loro oblazioni fatte alla Chiesa unitamente agli ospedali locali, con il giuramento richiesto ai consoli e ai maestri d'arte[40]. Gli statuti sono pieni di riferimenti espliciti all'onestà professionale, al rispetto della personalità del compratore, dell'operaio e del discepolo. Il console dell'arte, gli ufficiali dell'arte hanno delle funzioni, che non sono soltanto d'utilità, ma pure di servizio mediante il conferimento di Dio dell'autorità e dell'insegnamento.

Ogni arte è sotto la protezione d'un santo, che è festeggiato ogni anno con dignità, e le arti sono associate strettamente ad ogni festa cittadina[41]. I cronisti non sono avari di riferimenti alla loro partecipazione sotto questa forma alla vita comunale. Quando, dopo la pace di Costanza, le arti prendono un posto maggiore nella vita politica, non è sorprendente che la loro parte sia cresciuta in tutti i settori dell'attività cittadina[42]. Il regime «popolare» riserva così una maggiore importanza ai consoli delle armi, innanzitutto ai consoli dei mercanti. La nuova atmosfera del Duecento, quando si allarga la partecipazione al governo comunale, coll'ascensione di ceti sociali nuovi, era favorevole allo sviluppo di una nuova spiri-

---

[37] A.I. Pini l'ha perfettamente dimostrato nel caso di Bologna, *Ibidem*, pp. 243-258.

[38] *Ibidem*, pp. 272-278 (le arti in processione).

[39] Cfr. nota 33. Pone un problema la parola «paraticum», usata per designare le prime associazioni di artigiani conosciute in Lombardia e a Piacenza. A.I. Pini crede di avvicinare la parola «paraticum» ad altre parole usate nei documenti altomedioevali, quali, «ripaticum», «mansionaticum», ecc... e vede nei paratici delle associazioni di artigiani costrette a pagare la «parata» al vescovo per l'esercizio della professione. Il paratico si emancipa poi dalla forma ambigua della confraternita per diventare un'associazione più squisitamente economica, tipo «arte» alla fine del secolo XII e l'inizio del secolo XIII: *Città, comuni, corporazioni...*, pp. 266-272.

[40] Si veda il testo degli statuti bresciani del secolo XIII citato da A.I. Pini, *Città, comuni, corporazioni...*, p. 265.

[41] Per Brescia, cfr. G. Bonfiglio Dosio, *Considerazioni socio-economiche sul mondo del lavoro*, in *Brescia nell'età delle Signorie*, Brescia, 1980, pp. 109-131. L'autrice cita un elenco dei paratici che partecipano alla festa dell'Assunta per un anno corrispondente alla Signoria di Gian Galeazzo Visconti (1385-1402). La processione relativa alla festa risale senza dubbio ad un periodo molto più arretrato.

[42] Il 31 maggio 1184, a Piacenza, dinanzi al consiglio generale del Comune, ai consoli del Comune, ai quali sono associati i consoli dei mercanti, dei pellicciai, dei callegari e dei calzolai, è investito Andrea «Caputasini» del Gastaldato comunale per Castelnuovo fino al 1° gennaio e da allora per i successivi cinque anni: E. Falconi - R. Peveri, *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza...*, t. I, n. 30, p. 51. È il primo esempio conosciuto della presenza dei consoli dei «paratici» ad una decisione d'un consiglio generale comunale.

tualità popolare, e non ci può stupire che faccia la sua apparizione un tipo nuovo di santità, in corrispondenza colla parte più importante avuta nella vita cittadina dalle arti[43]. Ne prenderò un solo esempio con Omobono di Cremona, figlio d'un sarto, divenuto mercante di panni e canonizzato nel 1194[44]. Altri sono conosciuti da racconti agiografici, che non sono stati dichiarati beati[45]. Per tutti domina una vita di penitenza, ed hanno fatto o un pellegrinaggio o fondato chiese e ospedali. In Italia si afferma più precocemente che altrove nella Cristianità la santità laica, grazie all'ambiente particolare che si è sviluppato nel mondo artigianale e mercantile.

La città italiana si rivela così molto favorevole ad accogliere gli ordini mendicanti. I Frati Minori e Predicatori portano nelle città italiane un'ideologia che è stata ricevuta con favore nei ceti artigianali. Difatti S. Francesco, un po' meno S. Domenico, proclama che piace a Dio il povero, quello che vive in priorità del suo lavoro manuale, che non è interessato a far fortuna[46]. In una società, nella quale si moltiplicano i poveri, cioè quelli che non sono in grado di unirsi al ceto che approfitta dello sviluppo economico, i Frati Minori si sforzano di parlare un po' di consolazione a coloro che sono i più sfavoriti. Il loro favore è tale che i mercanti, i capi di bottegai hanno creduto indispensabile di favorirli con i loro legati, e così finiscono per alterare il messaggio di S. Francesco e contribuiscono a mettere in crisi il nuovo Ordine[47].

Ma l'irradiarsi degli Ordini Mendicanti nelle città italiane è stato un fatto di primaria importanza, tant'è vero che i tumulti che scoppiano nelle città lombarde durante il 1230 sono stati calmati dall'intervento dei Frati nella politica comunale e intercomunale[48]. Il movimento dell'Alleluia procura alle città un momento di pace civile nel 1233-35, da cui la Chiesa trae profitto per organizzare la lotta contro l'eresia, divenuta molto pericolosa nei ceti urbani[49]. Purtroppo il tempo dell'Alleluia non è durato a lungo e riprendono un po' dappertutto nel Regno d'Italia, nelle città, le lotte tra fazioni che preparano la formazione delle Signorie territoriali[50].

L'ideale cristiano, che richiamano sotto diverse forme gli statuti artigianali, quello che si sono sforzati di presentare ai fedeli gli Ordini Mendicanti al posto di una Chiesa troppo preoccupata di politica e di problemi temporali, ha così con-

---

[43] Senza condividere la problematica dell'autore, si deve pure sottolineare quanto J. KOENIG, *Il «popolo» dell'Italia del Nord nel XIII secolo*, Bologna, 1986, abbia messo in rilievo circa la parte avuta dalle arti in seno alle «societates populi».

[44] A. VAUCHEZ, *Les laïcs au Moyen Age. Pratiques et expériences religieuses*, Parigi, 1987, pp. 77-82, ha messo in valore l'esempio di Omobono di Cremona.

[45] A. VAUCHEZ, *L'émergence d'une sainteté des laïcs au XIIe siècle: les saints du travail et de la charité*, relazione della decima settimana internazionale di studi medievali su *L'Europa dei secoli XI e XII fra novità e tradizione: sviluppi di una cultura* (in corso di pubblicazione).

[46] Sulla figura di S. Francesco, cfr. R. MANSELLI, *S. Francesco*, Roma, 1982.

[47] J. MOORMAN, *The franciscan Order from its origins to the year 1517*, Oxford, 1968.

[48] A. VAUCHEZ, *Une campagne de pacification en Lombardie autour de 1233. L'action politique des Ordres Mendiants d'après la réforme des statuts communaux et les accords de paix*, in *Mélanges de l'Ecole Française de Rome*, 78 (1966), pp. 503-549.

[49] I governi comunali, spinti dagli Ordini Mendicanti, organizzano senza grande convinzione la caccia agli eretici nel 1230.

[50] G. CHITTOLINI, *La crisi degli ordinamenti comunali e le origini dello stato del Rinascimento*, Bologna, 1979.

tribuito a creare nelle città italiane un ambiente favorevole alla creazione di enti caritativi[51]. Già nel Millecento sono stati creati dai laici devoti numerosi ospedali[52]. I primi testamenti conosciuti, da parte di laici aristocratici, di famiglie capitaneali, menzionano numerosi legati alle fondazioni ospedaliere, quando non riservano delle somme cospicue per la fondazione d'un ospedale. L'ospedale del Millecento non potrebbe venire paragonato all'ospedale contemporaneo. Lasciamo da parte quelli che sono destinati ad ospitare i lebbrosi, ma non dimentichiamo che S. Francesco non ha esistato a baciare un lebbroso, a portare considerazione a quelli che erano considerati nella società medioevale dei reprobi, e d'altronde nei testamenti sono riservati sempre dei legati agli ospedali di S. Lazzaro[53]. L'ospedale medioevale è innanzitutto un luogo nel quale sono accolti i poveri, nel quale sono raccolti i malati. Non li consideriamo come dei luoghi in cui la gente si rifugia prima di morire. Sappiamo ormai che molti ospedali avevano dei medici al loro servizio, che aiutavano la gente a sopportare le sofferenze e che sapevano all'occasione curare e guarire diverse malattie[54]. È pure vero che la medicina medioevale non disponeva di una attrezzatura tecnica, di prodotti chimici, di cure adeguate, ma i medici del Duecento sapevano confezionare medicine a base di erbe ed avevano approfittato delle lezioni dei medici ebrei ed arabi degli altri paesi del Mediterraneo[55]. Un Codice dell'Archivio capitolare del Duomo di Piacenza ne dà molti esempi, provenienti dalla farmacopea araba[56].

Accanto agli ospedali, che sono stati così moltiplicati nelle città italiane, sorgono le confraternite, che si assegnano come scopo di sviluppare la devozione verso il Cristo, lo Spirito Santo e la Vergine[57]. Il Consorzio dello Santo Spirito di Piacenza riunisce nel suo seno alcuni rappresentanti delle più illustri famiglie della città[58]. Associazione di devoti che intendono praticare tanto la carità quanto la preghiera, il Consorzio è un esempio tra tanti di una spiritualità che deve molto ai Terzi Ordini degli Ordini Mendicanti. È ormai chiaro che l'ambiente spirituale delle città italiane è stato accompagnato da un movimento spirituale profondo in tutti i ceti sociali. Le confraternite o i consorzi ricordano ad ogni cristiano l'amore fraterno che deve caratterizzare le relazioni tra i cittadini, allorché sono scoppiate le lotte tra fazioni, tra guelfi e ghibellini. Non è un'anomalia il vedere moltiplicarsi queste associazioni nell'ambiente tanto tumultuoso delle città italiane nel Duecento. Il richiamo alla carità cristiana, all'amore tra figli di Cristo, s'iscrive nella linea di pace che gli Ordini Mendicanti volevano portare nelle città italiane.

---

[51] Si veda l'esempio di Piacenza: P. RACINE, *Povertà e assistenza nel Medioevo: l'esempio di Piacenza*, in *Nuova Rivista Storica*, LXII (1978), pp. 507-520.

[52] Cfr. per Milano il contributo di G. BASCAPÉ: *L'assistenza e la beneficenza a Milano*, in *Storia di Milano*, Milano, 1956, t. VIII, pp. 389-422.

[53] I lebbrosi sono accolti in ospedali speciali, generalmente posti fuori le mura delle città, sotto la sorveglienza dei fratelli di S. Lazzaro. Per il mantenimento dei lebbrosari, i testamenti prevedono a Piacenza delle somme designate sotto la formula: «pro infermis S. Lazari...».

[54] L'ha perfettamente mostrato A. SAINT DENIS, *L'Hôtel Dieu de Laon, 1150-1300*, Nancy, 1983.

[55] S. DE RENZI, *Storia documentata della scuola medica di Salerno*, Napoli, 1857. T. ZUCCONI, *Guglielmo da Saliceto e il progresso della medicina*, in *Storia di Piacenza*, vol. 2, pp. 403-430.

[56] Archivio Capitolare del Duomo di Piacenza, *Codice n. 65*.

[57] A. VAUCHEZ, *Les confréries au Moyen Age: esquisse d'un bilan historiographique*, in *Revue historique*, 275 (1986), pp. 467-477, ora in *Les laïcs au Moyen Age...*, pp. 113-122.

[58] G. TAMMI, *Il Codice del Consorzio dello Spirito Santo in Piacenza (1268)*, Piacenza, 1957.

Il Comune italiano ha dunque visto fiorire una spiritualità cristiana che si è parzialmente confusa con l'ideologia della cattedrale. Tale spiritualità ha fortemente colorito il sentimento civico tanto profondo in seno ai Comuni italiani[59]. È davvero un vecchio tema della storiografia italiana, specialmente quella risorgimentale, quello di esaltare il patriottismo comunale[60]. Va notato da questo punto di vista che non mancano gli esempi offerti peraltro da tante testimonianze di cronisti. È ben conosciuta la lettera che mandano i Milanesi per avvisare i Bolognesi della loro vittoria a Legnano[61]. E osserviamo per ora quanto ha significato la costruzione dei palazzi comunali come testimonianza dell'orgoglio dei Comuni di avere superato il loro conflitto con Federico Barbarossa[62]. Il simbolo del Carroccio, ricordato qui sopra, verrebbe ancora a rinforzare l'impressione che la coscienza civica non era una parola vuota di senso per i cittadini dei comuni italiani[63].

Una pista largamente sfruttata per definire lo spirito cittadino è stata quella delle *laudes*, dell'elogio di una città[64]. Purtroppo non ne abbiamo per Brescia, o diciamo più semplicemente che nessun testo del genere è arrivato fino a noi. La città vicina di Bergamo è stata più fortunata con il «Liber pergaminus» di Mosé del Brolo[65].

L'ultimo studio al suo riguardo ritiene che l'autore, Mosè, abbia composto il poemetto prima di trasferirsi a Costantinopoli, traendo la sua ispirazione dalle lotte politiche cui avrebbe personalmente partecipato. Comunque, Mosè, lontano dalla sua città natale, rievoca con nostalgia i borghi, i luoghi sacri alle memorie cristiane, le mura, le porte, le piazze, le ricche fonti che l'alimentano di limpida acqua[66]. Va però osservato che la sua cultura lo aiuta ad abbellire con i miti dell'età antica pagana le remote origini di Bergamo. Ma l'autore riempie la sua opera di cenni molto interessanti sulla vita cittadina; vede allora la sua patria come una terra d'ordine e di pace; evoca così le torri, ma per aggiungere subito come siano poche, poiché rari sono i dissidi tra le grandi famiglie. Tanto i poveri quanto i ricchi osservano tutti un patto di concordia. Inutile dire che non possiamo aderire a tutto quello che dice Mosè del Brolo, portato dalla nostalgia ad idealizzare fortemente i luoghi della sua città di origine. Dobbiamo però interpretare la sua testimonianza come un'espressione molto preziosa dello spirito cittadino, che possiamo ormai chiamare comunale. Mosè del Brolo parla della sua città co-

---

[59] Si vedano i saggi presentati all'XI convegno del Centro di studi sulla spiritualità medievale, di A. Bosisio (Milano) A. Carile (Venezia), A.I. Pini, (Bologna), R. Morghen (Firenze), E. Cristiani (Pisa), nel volume: *La coscienza cittadina nei Comuni italiani del Duecento*. G. Martini, *Lo spirito cittadino e le origini della storiografia comunale lombarda*, in *Nuova Rivista Storica*, LIV (1970) e in *I problemi della civiltà comunale*, a cura di C.D. Fonseca, Milano-Bergamo, 1971, pp. 137-150. M.C. de Matteis, *«Societas christiana» e funzionalità ideologica della città: linee di uno sviluppo*, in *Annali dell'Istituto italo-germanico in Trento*, V (1979).

[60] Gli storici risorgimentali vedono nel particolarismo e nel patriottismo comunali il modello da seguire per costruire il nuovo stato italiano.

[61] C. Vignati, *Storia diplomatica della Lega lombarda*, Torino, 1866, pp. 221-282 (rist. anastatica con prefazione e aggiornamento bibliografico di R. Manselli, Torino, 1966).

[62] cfr. nota 19.

[63] Il Carroccio milanese era conservato nella chiesa cattedrale: E. Cattaneo, *Storia e particolarità dei rito ambrosiano...*, p. 798.

[64] G. Fasoli, *La coscienza civica nelle «laudes civitatum»*, in AA.VV., *La coscienza civica...*, pp. 11-44.

[65] G. Gorni, *Il «Liber pergaminus» di Mosè del Brolo*, in *Studi Medievali*, 3ª s. XI (1970), pp. 409-460. G. Cremaschi, *Mosè del Brolo e la cultura a Bergamo nei secoli XI e XII*, Bergamo, 1945.

[66] È l'ipotesi presentata da G. Gorni.

me una cosa unica con la popolazione che vi abita, con i giovani pronti a difenderla, con i ceti sociali concordi, essendo pure distinti, con il principio della legge civile superiore a tutto. La nascita del Comune fa sì che la città non possa più venire identificata con il suo vescovo, ma Mosè rimane profondamente religioso. D'altronde un'ipotesi vorrebbe che Mosè sia stato eletto alla fine della sua vita arcivescovo di Ravenna[67]. Non saprei affermare se tale notizia abbia consistenza. Per noi, l'aspetto più importante sta nel fatto che Mosè, quando scrive il suo poemetto, è un laico, sensibile alle nuove forme che sta assumendo la vita cittadina a Bergamo, ma la sua opera s'inserisce in piena armonia nell'ambiente religioso del tempo. La lotta contro il Barbarossa porta senz'altro all'esaltazione di una coscienza comunale più matura. Scrittori che parteggiano per l'Imperatore o che gli siano ostili, tutti affermano la libertà e il prestigio della loro città[68]. La laicizzazione è senza dubbio più caratteristica per tutti quelli che hanno narrato la lotta della loro città contro l'Imperatore, ma anche coloro che hanno parteggiato per l'Imperatore non sfuggono a quest'evoluzione. Ne prenderemo brevemente due esempi, peraltro ben conosciuti. Un altro bergamasco si è proposto di celebrare in verso le imprese compiute da Federico Barbarossa nei *Gesta per imperatorem Federicum Barbam Rubeam in partibus Lombardie et Ytalie*[69]. Il poema può essere datato negli anni 1162-1166, e il modello cui si è ispirato l'autore è l'Eneide virgiliana. Lo scopo del «pius Federicus» è di restaurare l'autorità dell'Imperatore romano e di ricondurre come Augusto la pace nel mondo. L'autore del poema è senz'altro ostile a Milano, nemica di Bergamo, eppure non può nascondere la sua ammirazione per la grandezza e la potenza della città, i cui abitanti manifestano un forse sentimento patriottico e sono tanto ordinati nel loro vivere civile quanto sono valorosi in guerra[70]. Il poeta usa i termini di «cives» e «populus» per designare i protagonisti di tutte le città, e quindi mette in rilievo le collettività cittadine, coscienti della loro propria autonomia, pronte alla lotta per difendere i loro propri diritti.

Di fronte al poema bergamasco, metteremo il *Carmen de destructione civitatis Mediolanensis* che è pressappoco contemporaneo[71]. Non si tratta più di un poema eroico, ma di un'esercitazione di stile sulla distruzione della città milanese, pieno di odio verso il «barbaro nemico». Il dialogo elegiaco-moralistico tra le due personificazioni dell'Urbs Mediolanum e del Viator mette in evidenza la gelosia delle città lombarde, causa prima della rovina della città e della schiavitù di tutte sotto la dominazione straniera rappresentata da un «barbarus». Sotto le forme più raffinate della retorica classica, l'autore esprime il suo patriottismo cittadino, esaltando la nobiltà della città di fronte alla ferocia del tiranno tedesco e della sua gente.

---

[67] G. MARTINI, *Lo spirito cittadino...*, p. 147.

[68] Si veda ad esempio il saggio di E. NASALLI ROCCA, *L'età di Federico Barbarossa nella cronistoria e nella documentazione piacentina*, in AA.VV., *Popolo e stato...*, pp. 535-555.

[69] E. MONACI, *Gesta di Federico I in Italia*, Roma, 1887 *(Istituto storico italiano, Fonti per la storia d'Italia, 1)*.

[70] Urbs erat et populis et pluribus inclita bellis Urbs speciosa potens celeberrima, dives et ingens Metropolis Ligurum, cui nomen Mediolanum. Huius erant cives ferventes Martis amore atque sue nimium gaudentes urbis honore. Hii sub consulibus lectis siti rite quotannis iurati vitam pariter moresque regebant sub quibus inter se servabant iura fidemque. vv. 6-13. Cfr. G. MARTINI, *Lo spirito cittadino...*, p. 148.

[71] E. DUMMLER, *Carmen de destructione civitatis Mediolanensis*, in *Neues Archiv de Gesellschaft für ältere deutsche Geschichte*, (IX), (1886), pp. 466-474.

I due esempi, che potrebbero venire completati da tant'altri per il periodo della lotta contro il Barbarossa, ci mostrano quanto i cittadini dei Comuni italiani sapevano manifestare il loro amore verso la loro città. Ma coll'esempio del poema bergamasco, vediamo anche quanto tutti erano orgogliosi del loro modo di vita, del loro tipo di governo. Le cronache, che si moltiplicano nelle diverse città, sia sotto la forma di annali che sotto quella della narrazione dei fatti accaduti, sono la testimonianza della volontà degli autori di fissare per le memorie dei futuri cittadini tutto quello che faceva parte del territorio storico cittadino[72].

Tale proposito veniva sentito dapprima come esigenza individuale, ritenuto poi come d'interesse pubblico. I cronisti provenivano per buona parte dal ceto dei notai[73] e quindi non scrivevano per un personale diletto, ma si sentivano investiti di una pubblica responsabilità. L'esempio più chiaro è quello di Genova, colla composizione degli *Annales januenses* di Caffaro[74]. Uomo politico e militare, egli pensa di elencare i nomi dei magistrati e di descrivere i fatti e le imprese più gloriose dei genovesi, perché non se ne perdesse in futuro la memoria. Nel 1152 i consoli in carica, informati del suo progetto, decretano che un «publicus scrivanus» copiasse l'opera di Caffaro e la consegnasse poi all'archivio del Comune «ut deinceps cuncto tempore futuris hominibus Januensis civitatis victorie cognoscuntur». Dunque un «publicus scribanus», cioè un notaio al servizio del Comune, ebbe la carica di ricopiare per gli uffici comunali gli annales preparati da Caffaro, e quindi di dare un carattere ufficiale alla sua narrazione. È possibile che Caffaro non abbia scritto personalmente la cronaca, ma che l'abbia dettata ad un notaio, chiamato Macobio, la cui immagine figura accanto alla sua in una miniatura del codice «autentico» e «ufficiale», conservato alla Biblioteca Nazionale di Parigi[75]. Così Caffaro si sarebbe preoccupato di dare fin dall'inizio un carattere giuridico d'attendibilità alla sua opera, prima che fosse inserita in un registro comunale. «Pubblici scribani» saranno ancora coloro che per delibera della magistratura suprema del Comune continuarono la cronaca stessa.

I conflitti del Duecento tra le fazioni, «milites» contro ''popolo'', guelfi contro ghibellini, possono modificare la situazione del governo comunale, introdurre dei sentimenti nuovi nella coscienza civica; rimane pure forte l'amore della patria d'origine. I risentimenti di Dante, bandito da Firenze, che rifiuta di venire a patti

---

[72] Rinviamo alla rassegna bibliografica presentata da G. COGROSSI, *Per uno studio interno alle cronache dei notai e agli atti notarili nei Comuni dell'Italia settentrionale (XIII-XIV secolo)*, in *IUS*, 283 (1981), pp. 333-360.

[73] Citiamo alcuni studi concernenti le città della Marca trevigiana, di Padova, Venezia, Genova, Piacenza e Bologna: G. ARNALDI, *Studi sui cronisti della Marca trevigiana nell'età di Ezzelino da Romano*, in AA.VV., *Studi ezzeliniani*, Roma, 1963. IDEM, *Il notaio-cronista e le cronache cittadine in Italia*, in *La storia del diritto nel quadro delle scienze storiche*. Atti del 1° Congresso internazionale della Società di diritto, Firenze, 1966, pp. 293-268. G. PETTI BALBI, *Caffaro*, voce del *Dizionario biografico degli Italiani*, vol. 16, Roma, 1973. IDEM, *Caffaro e la cronachistica genovese*, Genova, 1982. P. CASTIGNOLI, *La storiografia e le fonti*, in *Storia di Piacenza*, vol. 2, pp. 11-31. IDEM, *Giovanni Codagnello, notaio, «cancelliere» del Comune di Piacenza e cronista*, in *Il Registrum Magnum del Comune di Piacenza*. Atti del Convegno internazionale di studi, Piacenza 29-30-31 marzo 1985, Piacenza, 1986, pp. 273-302. G. ORTALLI, *Notariato e storiografia in Bologna nei secoli XII-XVI*, in AA.VV., *Notariato medievale bolognese*, 2 voll. Bologna, 1976, pp. 145-189.

[74] Si vedano le edizioni degli Annales in: M.G.H., SS. t. XVIII, pp. 1-356 (Caffaro e continuatori, ed. PERTZ) *Annali genovesi di Cafaro e de' suoi continuatori*, a cura di L.T. BELGRANO, Roma, 1890 (*Istituto storico italiano*, Fonti per la storia d'Italia, I).

[75] Si veda la miniatura nell'edizione di L.T. BELGRANO e il commento di G. MARTINI, *Lo spirito cittadino...*, p. 150, nota 27.

con un governo che gli sembra l'aver tradito nella sua missione diplomatica a Roma, sono più l'espressione della sua delusione, di un dispetto amoroso che di un vero odio verso i suoi nemici politici[76]. Cacciato da Firenze, Dante non cesserà di vagare nell'Italia settentrionale, da una città all'altra, prima di lanciare il suo grido di angoscia verso la sua città natale nel canto XV del Paradiso[77]. Il Duecento è l'epoca degli esiliati, ed ogni uomo bandito dalla sua città aspira a tornarvi il più presto possibile, certamente nella speranza di ritrovare i suoi beni e le sue prerogative politiche. Le lotte per il potere sono quindi segnate, a loro modo, da un'aspirazione permanente della coscienza dei cittadini a credere nella grandezza della piccola patria.

Le sventure di fortuna non impediscono agli uomini di conservare la loro fiducia nella loro città. Nella lotta contro Federico II, i Milanesi potevano stimarsi vinti dopo la disfatta di Cortenuova, allorché hanno perduto il loro Carroccio, che Federico II regala ai Romani; l'esercito milanese era decimato, i suoi resti dispersi attraverso la campagna bergamasca divenuta inospitale e nemica, il podestà veneziano Pietro Tiepolo era stato fatto prigioniero e mandato a morire in Puglia[78]. Ma i Milanesi avevano conosciuto una situazione simile, da quando la loro città era stata ricostruita dopo la distruzione del 1162; nella città erano scoppiate le passioni, si agitavano i proletari, gli eretici, gli anticlericali, mentre la Lega Lombarda cominciava a sgretolarsi. Cortenuova era all'opposto di Legnano. Però Milano si è salvata, forse grazie all'aiuto di Brescia che accetta con sacrificio di coprire Milano al momento più delicato della guerra[79]. Sotto la direzione di Gregorio di Montelungo, dell'arcivescovo Leone Perego, della Credenza di S. Ambrogio, comune, clero secolare e regolare, nobili e "popolo" si sono sforzati di ridurre tutti per disciplinarli e farli combattere «pro libertate»[80]. La Credenza riusciva così a risvegliare la coscienza civica della città ed in unione colla Chiesa a salvaguardare la città dal pericolo rappresentato da Federico II.

La coscienza civica non sparisce durante il Duecento, malgrado le lotte feroci tra le fazioni, ma è, come dice uno storico milanese, «disarticolata»[81]. Non trova più sostegno negli ideali semplici e chiari che avevano costituito la forza del Comune aristocratico. Un uomo come Bonvesin della Riva, «civis Mediolani», popolano, umiliato del terzo ordine, agli albori della signoria viscontea, si rivolge ai suoi concittadini nel 1288 per dare loro un'autentica lezione di coscienza civica[82]. Scrive il suo «De magnalibus Mediolani» per ricordare ai suoi concittadini le radici della tradizione comunale, sperando che i «magnalia», le cose grandi di Milano si tradurranno in consapevole grandezza morale e civile, premessa necessaria di maggiori fortune politiche. Ricordiamo soltanto da questo punto di vista quanto esalta il lavoro, quanto insiste sull'opulenza della città, quanto ac-

---

[76] P. RENUCCI, *Dante*, Parigi, 1958.

[77] DANTE, *Paradiso, canto XV*, vv. 97-148.

[78] M.G.H., SS., t. XVIII, pp. 479-480.

[79] Il fiasco di Federico II pesa molto sulla fine del suo regno. Per la parte avuta da Brescia nel conflitto, cfr. A. BOSISIO, *Il Comune*, in *Storia di Brescia...*, t. I, pp. 669-671.

[80] G. GIULINI, *Memorie della città e campagna di Milano*, Milano, 1855, t. IV, p. 395. G. MARCHETTI - LONGHI, *Gregorio da Montelongo, legato apostolico in Lombardia*, Roma, 1965.

[81] A. BOSISIO, *Milano e la sua coscienza cittadina nel Duecento*, in AA.VV., *La coscienza cittadina...*, p. 90.

[82] Si veda il testo di Bonvesin della Riva nell'edizione di M. CORTI, Milano, 1974.

cenna alla religiosità più profonda, inseparabile dal sentimento della dignità umana e della libertà. Non solo la libertà, «naturalis libertas», è per lui un dato primordiale, ma anche una forza morale, religiosa, una fermezza dignitosa nel non piegarsi a servire cause illusorie, quale il guelfismo, ma per servire invece la vera Ecclesia Dei, la Città di Dio di S. Agostino.

La lezione di Bonvesin ci richiama così al sentimento religioso del cittadino milanese. Come Dante nel Paradiso, Bonvesin deplora le lotte civili che impediscono alla sua città di raggiungere la posizione di cui la crede degna, poiché la sua città «parem non habet», cioè non ha uguali[83]. La libertà non si separa da una religiosità propria al cittadino del Comune. E da questo punto di vista è interessante da avvicinare al testo di Bonvesin e al suo modo d'espressione le avventure del culto di S. Reparata a Firenze. È ben conosciuto che alla fine del Duecento, nel 1298, ebbe luogo una cerimonia solenne, alla presenza del cardinale legato Matteo d'Acquasparta, inviato da Bonifacio VIII, per la posa della prima pietra della grande cattedrale dedicata alla Vergine, che sarà poi S. Maria del Fiore, edificata su progetto di Arnolfo di Cambio, sulla pianta stessa della cattedrale dedicata a S. Reparata. La nuova cattedrale fino ad allora era l'espressione della nuova coscienza che il popolo delle arti aveva acquistato della grandezza e della potenza alla quale era assurta la città[84]. La vecchia cattedrale, nella quale venivano conservati le bandiere, gli stemmi e i sepolcri delle più antiche famiglie del primo Comune, non si adeguava più allo spirito della città nuova. Ma nello stesso tempo che il legato pontificio dedicava la nuova cattedrale al nome della Vergine, le funzioni di cattedrale di S. Reparata rimanevano immutate, sicché vita religiosa e cittadina mantengono in S. Reparata il loro centro maggiore fino alla fine del Trecento. Dobbiamo aspettare una deliberazione de' Signori e Collegi del 29 aprile 1412 perché sia proibito di usare il nome di S. Reparata per indicare la nuova cattedrale[85].

Non vogliamo fermarci sul culto di S. Reparata e la sua adozione da parte dei Fiorentini, e neanche sulle relazioni strette tra S. Reparata e S. Margherita a Montici, antico fortilizio della famiglia dei Gherardini, di origine germanica[86]. Rileviamo soltanto brevemente la simbiosi che univa spirito civico e coscienza religiosa presso i Gherardini inurbati a Firenze, che hanno contribuito così a popolarizzare il culto della santa. Per i Fiorentini, la chiesa di S. Reparata era legata ai fatti più importanti della loro storia, alle cerimonie più solenni della città, alle adunanze del popolo durante il primo periodo comunale. In essa ebbero luogo concili famosi ai tempi della riforma gregoriana e la chiesa fu sede di un capitolo di canonici. Nel pronao della chiesa si amministrava la giustizia e le grandi famiglie del primo Comune si sono disputate l'onore di venirvi sepolte[87]. Era in deca-

---

[83] BONVESIN DELLA RIVA, *De Magnalibus Mediolani*, ed. M. CORTI..., pp. 21-27.

[84] R. MORGHEN, *Vita religiosa e vita cittadina...*, pp. 200-201. Sulla decisione di costruire la nuova cattedrale, cfr. R. DAVIDSOHN, *Storia di Firenze*, Firenze, 1963, t. III, p. 557 e IDEM, *Forschungen zur Geschichte von Florenz*, 4 voll., Berlino, 1908, t. IV, pp. 457-461.

[85] R. MORGHEN, *Vita religiosa e vita cittadina...*, p. 203.

[86] IBIDEM, p. 212 e pp. 220-221.

[87] R. MORGHEN ha perfettamente illustrato il cambiamento dello spirito civico dei Fiorentini dal primo Comune al tempo dei Medici nel contributo citato qui sopra.

denza la vecchia cattedrale quando trionfa il popolo delle arti, ma la santa siriaca era stata la protettrice della città e quindi la gente ha continuato ad onorarla durante il Trecento, finché fu completamente coperta la nuova cattedrale. Il Comune delle «consorterie» era legato a S. Reparata, il popolo delle arti intendeva trovare un altro centro religioso, ma la santa rimaneva cara al cuore dei Fiorentini, tant'è vero che il governo delle arti deve prendere un editto per abolire l'uso del nome di S. Reparata per designare la nuova cattedrale.

L'ultimo esempio, che abbiamo analizzato, ci ha portati di nuovo alla chiesa cattedrale e alla sua ideologia. Tramite S. Reparata, vediamo meglio come la cattedrale medioevale è stata legata spesso strettamente ad un regime politico, il Comune aristocratico. Poco a poco si fa luce uno spirito laico, senza che si possa parlare davvero d'una spiritualità religiosa nuova. La parte avuta dagli Ordini Mendicanti dimostra quanto lo spirito cittadino sia rimasto legato ai valori cristiani. Ma non mi sembra che sia tanto lecito parlare di una *religione civica;* sarei più propenso a parlare di un cristianesimo civico. Non vorrei dimenticare il senso di diverse cerimonie religiose, alle quali sono associate da vicino le autorità comunali, e possiamo da questo punto di vista tornare all'esempio del Palio di Siena. Ma durante tali cerimonie si esprimono tanto lo spirito civico quanto lo spirito religioso. La loro unione è un fattore di primaria importanza nella vita delle città italiane, ma siamo del parere che era l'espressione cristiana del modo di vivere della gente. Era il suo modo di sentire la religione associandola ai fatti della vita quotidiana. Il cristianesimo era così vissuto intimamente, profondamente fino nella coscienza civica.

Pierre Racine
Università di Strasburgo

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.

Rispettiamo i vostri risparmi quanto voi.

Solo voi conoscete realmente la fatica del vostro lavoro e quanta di essa ci sia in ogni lira messa da parte. Tanto o poco, nel vostro denaro c'è un po' della vostra storia, della vostra vita.
Noi della Banca San Paolo lo sappiamo.
Per questo, per i vostri soldi, abbiamo prima di tutto, rispetto. Noi possiamo far molto per voi.
Abbiamo servizi che possono aiutarvi a risolvere problemi e a realizzare progetti.
E, con oltre settanta agenzie in Brescia e provincia, vi siamo vicinissimi.

Banca S. Paolo
In tutta Brescia e provincia